

**AHOZKO INPROBISAZIOA MUNDUAN TOPAKETAK**  
**ENCUENTRO SOBRE LA IMPROVISACIÓN ORAL**  
**EN EL MUNDO**  
**IMPROVISATIONBORALE DANS LE MONDE**  
**ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD**

(DONOSTIA, 2003-11-3/8)

Donostian 2004ko azaroan

**BABESLEAK / PATROCINADORES / SPONSORS / SPONSEURS**

Euskal Jaurlaritzako Kultura Saila  
Gipuzkoako Foru Aldundiko Gizarte eta Erakunde Harremanetarako Departamentua  
Bizkaiko Foru Aldundiko Euskara Sustatzeko Zuzendaritza  
Euskal Herriko Unibertsitateko Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea

**ANTOLATZAILEA / ORGANIZADOR / ORGANIZER / ORGANISATEUR**

Euskal Herriko Bertsozale Elkartea

© *Euskal Herriko Bertsozale Elkartea*

ISBN: 84-89283-38-9

LG:

## Aurkibidea / Sumario / Index / Sumari

### 2003-11-03

#### Ahokotasunaren panoramika / Panoramica de la oralidad / Panoramic of orality / Panoramique de l'oralité

JOHN MILES FOLEY (1) Comparative oral tradition.....	19
CARMEN FERRÉ (2) Cantadors de l'Ebre. La jota improvisada en el Baix Ebre i el Montsià.....	40
JOXERRA GARZIA (3) Ahokotasunaren mapa zabalduz.....	48
JUAN KRUIZ IGERABIDE (3) Sehaskatik liburura: basati errugabea.....	56

### 2003-11-04

#### Inprisazio kantatuaren barne dinamika / Dinámica interna de la improvisación cantada / Internal dynamic of the sug improvisation /Dynamique interne de l'improvisation chantée

ALEXIS DÍAZ PIMIENTA (1) Sobre la dinámica interna de la improvisación poética.....	63
ANDONI EGAÑA (3) Beti bihotza aipatzen dugu. Eta tripak?.....	108
GUILLERMO VELÁZQUEZ (3) La improvisación.....	117
LINDA WHITE (3) Formulas in the mind: a preliminary examination to determine if oral formulaic theory may be applied to the basque case.....	128

### 2003-11-05

#### Performancea: ahokotasunaren antropologia / Performance: antropología de la oralidad / Performcy: antropology of orality /Performance: Antropologie l'oralite

JOHN H. MCDOWELL (1) Performance: Antropología de la oralidad.....	149
JOSÉ CARLOS ENRRÍQUEZ (2) La invención del bertsolari errante. Entre la consagración del mercado y la instrumentalización historiográfica (1789-1876).....	167
MIQUEL SBERT (2) Valor simbólico de la voz en la performance.....	175
ENEKO OLASAGASTI (3) Eszenaratzea eta dramaturgia egungo bertso agerkerietan.....	189
ALFONSO SASTRE (3) Pequeña teoría de la parlatura y de sus relaciones con el mundo de la improvisación poética.....	195
FITO RODRIGUEZ (4) Zer da performancea?.....	208

**2003-11-06**

**Esperientzia zehatzak / Experiencias concretas / Concrete experiences / Experiences concretes**

JON SARASUA (Euskal Herria) (5) Bertsolaritzaren gizarte eta kultur ezaugarriak .....	214
GUILLERMO VELÁZQUEZ (Mexico) (5) México: los trovadores huapangueros de la Sierra Gorda .....	228
BRHIM BAOUCH (Marruecos) (5) La poésie comme élément de promotion des valeurs authentiques .....	234
FELIP MÚNAR (Menorca) (5) La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: un reto de futuro .....	245
SALOMÉ GABUNIA (Georgia) (5) Experiencia y realidad de la improvisación oral en Georgia .....	253
PAULO ZEDDA (Sardegna) (5) La poesia estemporanea in Sardegna .....	262
RAHMI BATUR (Kurdistan) (5) Edengbej, los improvisadores kurdos .....	280

**2003-11-07**

**Ahozko inprobisazioaren geroa / El futuro de la improvisación oral / The future of oral improvisation / L'avenir de l'improvisation orale**

JOHN FOLEY (6) Electronic editions of oral poetry .....	290
JOXERRA GARZIA (6) Amesten dudán ikerguna .....	300
ARANTZA MARISKAL (6) Argo: ahozko inprobisazio kantatuaren datu baserako proposamena .....	307
JON SARASUA (6) Ideia batzuk bat-bateko kantuaren etorkikizun-ikuspegirako .....	316

- (1) Hitzaldia / Ponencia / Conference / Conférence
- (2) Komunikazioa / Comunicación / Communication / Communication
- (3) Mahaingurua / Mesa redonda / Round table / Table Ronde
- (4) Ekarpen osagarria / Aportación complementaria / Complementig Contribution / Apportation complémentaire
- (5) Esperientzia / Experiencia / Experience / Expérience
- (6) Proposamena / Propuesta / Proposal / Proposition

## ATARIKOA

2003ko azaroaren 3tik 8ra bitarte, *Ahozko Inprobisazioa Munduan: Kulturarteko Topaketak* egin ziren Donostian, non ahozko inprobisazio kantatuaren kultura desberdinetako ikertzaile, eragile eta inprobisadoreek parte hartu zuten.

Topaketak bi ataletan antolatu ziren: Jardunaldi akademikoak goizetan Miramar jauregian eta arratsaldeetan inprobisadoreen jaialdiak Lugaritz aretoan. Azaroaren 8an, ekitaldi bakarra egin zen, arratsaldez eta Bilboko Euskalduna jauregian, non astean zehar parte hartu zuten inprobisadore talde guztiak parte hartu zuten.

Ekitaldia, Euskal Herriko Bertsozale Elkarteak antolatu zuen eta Jardunaldien atalean, Euskal Herriko Unibertsitateko Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatearen babesarekin izan zuen. Topaketan laguntzaile gisa esku hartu zuten: Eusko Jaurlaritzako Kultura Saila, Gipuzkoako Foru Aldundiko Gizarte eta Erakunde Harremanetarako Departamendua, Bizkaiko Foru Aldundiko Euskara Sustatzeko Zuzendaritza Nagusia eta Digitalak ekoizle etxea.

Antolakuntza honela eratu zen: Antolakuntza batzordea: Koldo Tapia (koordinatzailea), Estitxu Eizagirre, Zihara Enbeita, Jon Martin eta Joana Mendiburu. Aholku Batzordea: Joxerra Garzia, Andoni Egaña eta Jon Sarasua. Talde laguntzaileak Topaketetan: Arantza Mariskal, Nere Erkiaga, Oihana Aranburu, Xabier Paya, Karlos Aizpurua, Nerea Goñi, Mikel Mariskal, Xabier Sukia, Oihane Perea, Oskia Yaben eta Marta Ibañez.

Topaketen anekdotarioan jasota gelditu dira honakoak: Marokotik etorri behar zuen Amazigh-en delegazioaren ezin etorria, Casablancako espainiar enbajadak ezarritako betoa tarteko, hau da, bisatua ukatzea medio. Ondorioz, Brahim Baouch-en komunikazioa Jatif Latabik, Bilboko ASRAF elkartereko ordezkariak, irakurri zuen. Bestalde, Kurdistango Rahmi Baturren komunikazioa, Zekine Turkeri kazetari kurdoak irakurri zuen, egilea Istambulen erbesteraturik eta bertatik mugitu ezinda bizi delako.

Jardunaldiak, Donostiako Miramar jauregian egin ziren eta bost egunez luzatu ziren, egun bakoitzeko lana gai jakin baten inguruan antolatuta:

### **2003-11-03**

**Gaia: Ahozkotasunaren panoramika**

**Hitzaldi nagusia: John Miles Foley**

Komunikazioak: Carmen Ferré

Mahaingurua: John M. Foley, Joxerra Garzia eta Juan Kruz Igerabide

Moderatzailea: Jesus Mari Larrazabal

### **2003-11-04**

**Gaia: Inprobisazio kantatuaren barne dinamika**

**Hitzaldi nagusia: Alexis Díaz Pimienta**

Mahaingurua: Andoni Egaña, Guillermo Velázquez eta Linda White

Moderatzailea: Maximiano Trapero

### **2003-11-05**

**Gaia: Performancea: ahozkotasunaren antropologia**

**Hitzaldi nagusia: John H. McDowell**

Komunikazioak: Miquel Sbert eta José Carlos Enríquez  
 Mahaingurua: John. H. McDowell, Alfonso Sastre eta Eneko Olasagasti  
 Moderatzailea: Fito Rodriguez

**2003-11-06**

**Gaia: Esperientzia zehatzen aurkezpena**

**Hitzaldi nagusia: Jon Sarasua**

Komunikazioak: Guillermo Velázquez, Brhim Baouch, Felip Munar, Salomé Gabunia, Paulu Zedda eta Rahmi Batur.

Moderatzailea: Karlos Aizpurua

**2003-11-07**

**Gaia: Ahozko inprobisazioaren geroa**

Proposamenak: Joxerra Garzia, John Foley, Jon Sarasua eta Arantza Mariskal.

Moderatzailea: Xabi Paya

Jaialdien jarduna sei egunez luzatu zen, lehen bostetan Donostiako Lugaritz antzokian eta azken eguneko jaialdi nagusia Bilboko Euskalduna jauregian:

**2003-11-03**

Aurkezlea: Josu Goikoetxea

**Jamaika:** Reggae Sound System.

Afican Simba  
 Kurando Shoji

Inprobisadorea  
 Dj musikari laguntzailea

**Kuba - Canarias**

Alexis Díaz Pimienta  
 Yeray Rodríguez  
 Fernando Murga

Inprobisadorea  
 Inprobisadorea eta gitarra  
 Musikaria

**2003-11-04**

Aurkezlea: Aitziber Pérez de Cárcamo

**Argentina:**

Marta Suint  
 Roderico Ibarquengoitia

Payadorea gitarrarekin  
 Payadorea gitarrarekin

**Portugal:**

Armando Rodrigues  
 Adilia Bastos  
 Fernando Freitas

Inprobisadorea  
 Inprobisadorea  
 Musikaria

**2003-11-05**

Aurkezlea: Josu Goikoetxea

**Mexiko:**

Guillermo Velázquez  
 María Isabel Flores  
 Mario González  
 José Inés Suárez  
 Javier Rodríguez

Inprobisadorea  
 Musikaria  
 Musikaria  
 Musikaria  
 Musikaria

**Georgia:**

Rati Amaglobeli  
 Gogi Dzodzuashvili

Inprobisadorea  
 Musikaria

**2003-11-06**

Aurkezlea: Aitziber Pérez de Cárcamo

Bertsolarien gai-jartzailea: Laxaro Azkune

**Euskal Herria:**

Maialen Lujanbio	Bertsolaria
Unai Iturriaga	Bertsolaria
Ametz Arzallus	Bertsolaria
Joxe Agirre	Bertsolaria

**Sardinia:**

Paolo Zedda	Inprobisadorea
Manuele Saba	Inprobisadorea
Antonio Pani	Inprobisadorea
Pierpaolo Pilleri	Hatos laguntzailea
Aldo Pitirra	Hatos laguntzailea
Andrea Pisu	Musikaria

**2003-11-07**

Aurkezlea: Josu Goikoetxea

**Menorca:**

Miquel Ametller	Inprobisadorea
Pilar Pons	inprobisadorea
Carlos Mangado	Musikaria

**Bartzelona:**

Glosadors de la carxofa taldea

**2003-11-08**

Aukezleak: Josu Goikoetxea eta Aitziber Pérez de Cárcamo

Bartzelonako taldeak ez beste guztiak parte hartu zuten azken jaialdian.

Akta hauek, idazlan guztiak jasotzen dituen liburuxkaz gainera, Jardunaldi zein Jaialdietako dokumentazio guztiak 7 DVD-tan jaso da:

1. Telebistarako prestatutako programa, gaztelaniaz.
2. Bilboko Euskaldunako jaialdia
- 3, 4, 5, 6. Lugaritz Kulturetxeko jaialdiak
7. Mimar jauregian garatu ziren Jardunaldiak: irudia eta testuak.

**Bertsozale Elkartea**

## PRÓLOGO

Las jornadas tituladas *Improvisación Oral en el Mundo: Encuentros Interculturales* tuvieron lugar la primera semana de noviembre de 2003 en San Sebastián y se consagraron como punto de encuentro de improvisadores, investigadores y agentes de diferentes confines a los que llega la improvisación cantada.

Los encuentros se distribuían en dos partes: jornadas académicas matinales en el Palacio Miramar y festivales de improvisación por la tarde en el Teatro Lugaritz. El 8 de noviembre se celebró un solo festival en el Palacio Euskalduna de Bilbao como colofón final que englobaba todas las actuaciones realizadas a lo largo de la semana.

Dicho festival fue organizado por la Asociación de Amigos del Bertsolarismo (Euskal Herriko Bertozaile Elkarte), si bien las jornadas académicas obtuvieron la colaboración de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. Asimismo, han sido miembros colaboradores de los encuentros: el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, el Departamento de Relaciones Sociales e Institucionales de la Diputación Foral de Guipúzcoa, la Dirección General para la Promoción del Euskera de la Diputación Foral de Vizcaya y la productora Digitalak.

La organización de los encuentros se estableció en tres grupos: el comité organizador (formado por Koldo Tapia –coordinador general–, Estitxu Eizagirre, Zihara Enbeita, Jon Martín y Joana Mendiburu), el comité consultivo (integrado por Joxerra Garzia, Andoni Egaña y Jon Sarasua) y el grupo auxiliar en los encuentros (con la colaboración de Arantza Mariskal, Nere Erkiaga, Oihana Aranburu, Xabier Paya, Karlos Aizpuru, Nerea Goñi, Mikel Mariskal, Xabier Sukia, Oihane Perea, Oskia Yaben y Marta Ibáñez).

El anecdótico de los encuentros refleja la ausencia de la delegación Amazigh de Marruecos, dado que la embajada española en Casablanca le denegó el visado. Por consiguiente, Jatif Latabi, delegado de la Asociación ASRAF de Bilbao, sustituyó a Brahim Baouch y el periodista kurdo Zekine Turkeri realizó la lectura del texto de Rahmi Batur, puesto que su autor se encontraba exiliado en Estambul sin posibilidad de personarse en las jornadas.

Las jornadas se celebraron en el Palacio Miramar de San Sebastián durante cinco días. Cada día se centro en un aspecto del mundo de la improvisación:

### **03-11-2003**

**Tema: Panorámica de la Oralidad**

**Conferencia principal: John Miles Foley**

Comunicaciones: Carmen Ferré

Mesa Redonda: John M. Foley, Joxerra Garzia y Juan Kruz Igerabide

Moderador: Jesus Mari Larrazabal

### **04-11-2003**

**Tema: Dinámica interna de la improvisación cantada**

**Conferencia principal: Alexis Díaz Pimienta**

Mesa Redonda: Andoni Egaña, Guillermo Velázquez y Linda White

Moderador: Maximiano Trapero



**05-11-2003**

**Tema: Performance: antropología de la oralidad**

**Conferencia principal: John H. McDowell**

Comunicaciones: Miquel Sbert y José Carlos Enríquez

Mesa Redonda: John. H. McDowell, Alfonso Sastre y Eneko Olasagasti

Moderador: Fito Rodríguez

**06-11-2003**

**Tema: Presentación de experiencias concretas**

**Conferencia principal: Jon Sarasua**

Comunicaciones: Guillermo Velázquez, Brahim Baouch, Felip Munar, Salomé Gabunia, Paulu Zedda y Rahmi Batur.

Moderador: Karlos Aizpurua

**07-11-2003**

**Tema: Futuro de la Improvisación Oral**

Propuestas: Joxerra Garzia, John Foley, Jon Sarasua y Arantza Mariskal.

Moderador: Xabier Paya

Las actuaciones de los festivales se dividieron en seis jornadas: las cinco primeras tuvieron lugar en el Teatro Lugaritz y la sexta y última se celebró en el Palacio Euskalduna de Bilbao:

**03-11-2003**

Presentador: Josu Goikoetxea

**Jamaica:** Reggae Sound System.

African Simba

Kurando Shoji

Improvisador

Dj, músico auxiliar

**Kuba - Canarias**

Alexis Díaz Pimienta

Yeray Rodríguez

Fernando Murga

Improvisador

Improvisador y guitarra

Músico

**04-11-2003**

Presentadora: Aitziber Pérez de Cárcamo

**Argentina:**

Marta Suint

Roderico Ibarquengoitia

Payadora y guitarra

Payador

**Portugal:**

Armando Rodrigues

Adília Bastos

Fernando Freitas

Improvisador

Improvisador

Músico

**05-11-2003**

Presentador: Josu Goikoetxea

**México:**

Guillermo Velázquez

María Isabel Flores

Mario González

José Inés Suárez

Javier Rodríguez

Improvisador

Bailadora

Músico

Músico

Músico

**Georgia:**

Rati Amaglobeli	Improvisador
Gogi Dzodzuashvili	Músico

**06-11-2003**

Presentadora: Aitziber Pérez de Cárcamo

Conductor de la actuación: Laxaro Azkune

**Euskal Herria:**

Maialen Lujanbio	Bertsolari
Unai Iturriaga	Bertsolari
Ametz Arzallus	Bertsolari
Joxe Agirre	Bertsolari

**Cerdeña:**

Paolo Zedda	Improvisador
Manuele Saba	Improvisador
Antonio Pani	Improvisador
Pierpaolo Pilleri	Músico auxiliar
Aldo Pitirra	Músico auxiliar
Andrea Pisu	Músico

**07-11-2003**

Presentador: Josu Goikoetxea

**Menorca:**

Miquel Ametller	Improvisador
Pilar Pons	Improvisador
Carlos Mangado	Músico

**Cataluña:**

Glosadors de la carxofa

**08-11-2003**

Presentadores: Josu Goikoetxea y Aitziber Pérez de Cárcamo

Este último festival reunió a todos los grupos salvo al grupo catalán.

Tanto las actas de las jornadas académicas, como los documentos que recogen todas las conferencias o toda otra documentación referente a las jornadas y festivales esta recopilado en siete DVD:

3. Documental para emisión televisada en castellano.
4. Festival del Palacio Euskalduna
- 3, 4, 5, 6. Festivales del Aula de Cultura Lugaritz
7. Jornadas celebradas en el Palacio Miramar: textos en formato digital, audio y video.

**Asociación de Amigos del Bertsolarismo**

## PROLOGUE

The *Oral Improvisation in the World: Intercultural Meetings* took place the first week of November 2003 in San Sebastian and they gathered improvisers, investigators and agents of different countries where sung improvisation is developed.

The meetings were distributed in two parts: morning academic days in the Miramar Palace and evening improvisation festivals in the Lugaritz Theater. The 8<sup>th</sup> November a single festival in the Euskalduna Palace of Bilbao was held, including all the performances carried out throughout the week.

The last festival was organized by the Association of Friends of Bertsolaritza (Euskal Herriko Bertsozale Elkartea), in spite of the academic meetings which obtained the collaboration of the Faculty of Social and Communication Sciences of the University of the Basque Country. Besides, other institutions have supported the meetings: the Department of Culture of the Basque Government, the Department of Social and Institutional Relations of the County Council of Gipuzkoa, the Head Office for the Promotion of the Basque language of the County Council of Biscay and the production company Digitalak.

The organization of the meetings was settled down in three groups: the organizing committee (formed by Koldo Tapia –main coordinator–, Estitxu Eizagirre, Zihara Enbeita, Jon Martin and Joana Mendiburu), the consultative committee (integrated by Joxerra Garzia, Andoni Egaña and Jon Sarasua) and the working party in the meetings (with the collaboration of Arantza Mariskal, Nere Erkiaga, Oihana Aranburu, Xabier Paya, Kar them Aizpurua, Nerea Goñi, Mikel Mariskal, Xabier Sukia, Oihane Perea, Oskia Yaben and Marta Ibáñez).

The collection of stories of the meetings reflects the absence of the Amazigh delegation of Morocco, since the Spanish embassy in Casablanca denied the visa to them. Therefore, Jatif Latabi, delegate of the Association ASRAF of Bilbao, replaced Brahim Baouch; on the other hand, Kurd journalist Zekine Turkeri read the text of Rahmi Batur, since his author was gone into exile in Istanbul and had no possibility to assist to the meetings.

The meetings took place in the Miramar Palace of San Sebastian during five days. Every day centered in an aspect of the improvisation world:

### ***03-11-2003***

**Subject: Panoramic of Orality**

**Conference: John Foley**

Communications: Carmen Ferré

Round Table: John M. Foley, Joxerra Garzia and Juan Kruz Igerabide

Moderator: Jesus Mari Larrazabal

### ***04-11-2003***

**Subject: Internal dynamics of sung improvisation**

**Conference: Alexis Diaz Pimienta**

Round table: Andoni Egaña, Guillermo Velazquez and Linda White

Moderator: Maximiano Trapero

**05-11-2003**

**Subject: Performance: anthropology of orality**

**Conference: John H. McDowell**

Communications: Miquel Sbert and Jose Carlos Enríquez

Round Table: John. H. McDowell, Alfonso Sastre and Eneko Olasagasti

Moderator: Fito Rodriguez

**06-11-2003**

**Subject: Presentation of concrete experiences**

**Conference: Jon Sarasua**

Communications: Guillermo Velazquez, Brahim Baouch, Felip Munar, Salomé Gabunia, Paulu Zedda and Rahmi Batur.

Moderator: Karlos Aizpurua

**07-11-2003**

**Subject: The Future of Oral Improvisation**

Proposals: Joxerra Garzia, John Foley, Jon Sarasua and Arantza Mariskal.

Moderator: Xabier Paya

The performances of the festivals were divided in six days: the first five days took place in the Lugaritz Theater and the sixth and last one was celebrated in the Euskalduna Palace of Bilbao:

**03-11-2003**

Presenter: Josu Goikoetxea

**Jamaica:** Reggae Sound System.

Improviser	Afican Simba
Musician, dj	Kurando Shoji

**Cuba and Canary Islands:**

Improvisers	Alexis Diaz Pimienta and Yeray Rodriguez (guitar)
Guitar	Fernando Murga

**04-11-2003**

Presenter: Aitziber Perez de Cárcamo

**Argentina:**

Payadors	Marta Suint (guitar) and Roderico Ibarguengoitia
----------	--

**Portugal:**

Improviser	Armando Rodrigues and Adilia Bastos
Musician	Fernando Freitas

**05-11-2003**

Presenter: Josu Goikoetxea

**Mexico:**

Improviser	Guillermo Velazquez
Dancer	Maria Isabel Flores
Musicians	Mario González, Jose Ines Suárez and Javier Rodriguez

**Georgia:**

Improviser	Rati Amaglobeli
Musician	Gogi Dzodzuashvili

**06-11-2003**

Presenter: Aitziber Perez de Cárcamo

**Basque Country:**

Topic prompter	Laxaro Azkune
Bertsolari	Maialen Lujanbio, Unai Iturriaga, Amets Arzallus and Joxe Agirre

**Sardinia:**

Improvisers	Paolo Zedda, Manuele Saba and Antonio Pani
Voice Accompaniment	Pierpaolo Pilleri and Aldo Pitirra
Musician	Andrea Pisu

**07-11-2003**

Presenter: Josu Goikoetxea

**Minorca:**

Improviser	Miquel Ametller and Pilar Pons
Musician	Carlos Mangado

**Catalonia:**

Glosadors of carxofa

**08-11-2003**

Presenters: Josu Goikoetxea and Aitziber Perez de Cárcamo

This last festival gathered all the groups excepting the Catalan one.

The acts of the academic meetings, as the documents that gather all the conferences or any other documentation referring to the days and festivals are compiled in seven DVD: 1. The Documentary for the emission in Spanish.

2. The Festival of the Palace Euskalduna

3, 4, 5, 6. Festivals of the Theater of the Lugaritz Culture

7. The academic meetings held in the Miramar Palace:  
texts in digital, audio and video format.

**The Association of Friends of Bertsolaritza**

## PROLOGUE

Les journées intitulées *Improvisation Orale dans le Monde : Rencontres Interculturelles* ont eu lieu la première semaine de novembre 2003 à Saint-Sébastien et ils ont été consacrés comme point de rencontre d'improvisateurs, investigateurs et d'agents de différents bords jusqu'auxquels arrive l'improvisation chantée.

Les rencontres étaient distribuées dans deux parties : des journées académiques matinales dans le Palais Miramar et des festivals d'improvisation l'après-midi dans le Théâtre Lugaritz. Le 8 novembre a eu lieu un seul festival dans le Palais Euskalduna à Bilbao comme couronnement final qui comprenait toutes les activités effectuées tout au long de la semaine.

Ce festival a été organisé par l'Association d'Amis des Bertso (Euskal Herriko Bertsozale Elkarte), bien que les journées académiques aient obtenu la collaboration de la Faculté de Sciences Sociales et de la Communication de l'Université du Pays Basque. De même, ils ont été des membres collaborateurs des rencontres : le Département de Culture du Gouvernement Basque, le Département de Relations Sociales et Institutionnelles du Conseil General de Gipuzkoa, la Direction Générale pour la Promotion de la langue basque du Conseil General de Biscaye et la maison de production Digitalak.

L'organisation des rencontres s'est établie dans trois groupes : le comité organisateur (formé par Koldo Tapia –coordinateur général–, Estitxu Eizagirre, Zihara Enbeita, Jon Martín et Joana Mendiburu), le comité consultatif (intégré par Joxerra Garzia, Andoni Egaña et Jon Sarasua) et le groupe auxiliaire dans les rencontres (avec la collaboration d'Arantza Mariskal, Nere Erkiaga, Oihana Aranburu, Xabier Paya, Karlos Aizpurua, Nerea Goñi, Mikel Mariskal, Xabier Sukia, Oihane Perea, Oskia Yaben et Marta Ibáñez).

Le recueil d'anecdotes des rencontres montre l'absence de la délégation Amazigh du Maroc, puisque l'ambassade espagnole à Casablanca lui a refusé le visa. Par conséquent, Jatif Latabi, délégué de l'Association ASRAF de Bilbao, a remplacé Brahim Baouch ainsi que le journaliste kurde Zekine Turkeri a effectué la lecture du texte de Rahmi Batur, puisque son auteur s'est exilé à Istanbul sans possibilité de comparaître dans les journées.

Les journées académiques ont eu lieu dans le Palais Miramar de Saint-Sébastien pendant cinq jours. Chaque jour travaillé un aspect du monde de l'improvisation :

**03-11-2003**

**Sujet : Panoramique de l'Oralité**

**Conférence principale : John Miles Foley**

Communications : Carmen Ferré

Table Ronde : John M. Foley, Joxerra Garzia et Juan Kruz Igerabide

Modérateur : Jesus Mari Larrazabal

**04-11-2003**

**Sujet : Dynamique interne de l'improvisation chantée**

**Conférence principale : Alexis Díaz Pimienta**

Table Ronde : Andoni Egaña, Guillermo Velázquez et Linda White

Modérateur : Maximiano Trapero

**05-11-2003**

**Sujet : Performance : anthropologie de l'oralité**

**Conférence principale : John H McDowell**

Communications : Miquel Sbert eta José Carlos Enríquez

Table Ronde : John. H McDowell, Alfonso Sastre et Eneko Olasagasti

Modérateur : Fito Rodríguez

**06-11-2003**

**Sujet : Présentation d'expériences concrètes**

**Conférence principale : Jon Sarasua**

Communications : Guillermo Velázquez, Brahim Baouch, Felip Munar, Salomé

Gabunia, Paulu Zedda et Rahmi Batur.

Modérateur : Karlos Aizpurua

**07-11-2003**

**Sujet: Futur de l'Improvisation Orale**

Propositions : Joxerra Garzia, John Foley, Jon Sarasua et Arantza Mariskal.

Modérateur : Xabier Paya

Les activités des festivals prenaient six journées : les cinq premières ont eu lieu dans le Théâtre Lugaritz et la sixième et dernière dans le Palais Euskalduna de Bilbao :

**03-11-2003**

Présentateur : Josu Goikoetxea

**Jamaïque:** Reggae Sound System.

African Simba

Kurando Shoji

Improvisateur

Dj, musicien auxiliaire

**Cuba - les Iles Canaries**

Alexis Díaz Poivre

Yeray Rodriguez

Fernando Murga

Improvisateur

Improvisateur et guitare

Musicien

**04-11-2003**

Présentateur : Aitziber Pérez de Cárcamo

**L'Argentine:**

Marta Suint

Roderico Ibarquengoitia

Payadora et guitare

Payador

**Le Portugal :**

Armando Rodrigues

Adília basto

Fernando Freitas

Improvisateur

Improvisateur

Musicien

**05-11-2003**

Présentateur : Josu Goikoetxea

**Le Mexique:**

Guillermo Velázquez

María Isabel Flores

Mario González

José Ines Suárez

Javier Rodriguez

Improvisateur

Danceuse

Musicien

Musicien

Musicien

**La Géorgie:**

Rati Amaglobeli	Improviseur
Gogi Dzodzuashvili	Musicien

**06-11-2003**

Présentateur : Aitziber Pérez de Cárcamo

Émetteur de thème : Laxaro Azkune

**Euskal Herria:**

Maialen Lujanbio	Bertsolari
Unai Iturriaga	Bertsolari
Amets Arzallus	Bertsolari
Joxe Agirre	Bertsolari

**La Sardaigne:**

Paolo Zedda	Improviseur
Manuele Saba	Improviseur
Antonio Pani	Improviseur
Pierpaolo Pilleri	Musicien auxiliaire
Aldo Pitirra	Musicien auxiliaire
Andrea Pisu	Musicien

**07-11-2003**

Présentateur : Josu Goikoetxea

**La Minorque :**

Miquel Ametller	Improviseur
Broyer Pons	Improviseur
Carlos Mangado	Musicien

**Catalogne :**

Glosadors de la carxofa

**08-11-2003**

Présentateurs : Josu Goikoetxea et Aitziber Pérez de Cárcamo

Ce dernier festival a réuni tous les groupes sauf le groupe catalan.

Les journées académiques, ainsi que les documents que reprennent toutes les conférences ou toute autre documentation relative aux journées et festivals est compilée dans sept DVD :

5. Documentaire pour émission télévisée en espagnol.
6. Festival du Palais Euskalduna
- 3,4,5, 6. Festivals de la Salle de Culture Lugaritz
7. Journées dans le Palais Miramar : textes en format numérique, audio et vidéo.

**Association d'Amis des Bertsos**



**COMPARATIVE ORAL TRADITIONS**

AHOZKO TRADIZIO KONPARATIBOA  
TRADICIÓN ORAL COMPARATIVA  
TRADITION ORALE COMPARATIVE

**JOHN MILES FOLEY**

Doctorate from the University of Massachussets

He is a specialist on oral tradition

**EEUU**

*Txosten honek ikuspegi konparatibo zabala eskaintzen du abozko tradizioek historian zehar mundu osoan izandako egoeraz. Komunikazio bideen (abozko eta idatzi-ekoaren) historia aztertu ondoren, abozko tradizioa lau taldetan sailkatzeko eredu aurkezten da: (a) abozko saiokak, (b) abotsaren bitartez aditzera emandako testuak, (c) iraganeko abotsak eta (d) abozko poesia idatzia. Behin teoria aurkeztu eta gero, txostenak Yugoslavia zeharrekiko genero motak erabiliz abozko poesiak giza-artearengan eragin dezakeen onuraren berri ematen du. Bukaeran sei "esaera" eskaintzen dira komunikazio bide ez idatzi honen ulermena errazteko.*

*Esta conferencia ofrece una perspectiva internacional sobre la tradición oral desde el mundo antiguo hasta hoy día. La invención relativamente reciente de la escritura y la dependencia mundial en la tradición oral hasta en el siglo veintiuno; y un modelo teórico que tiene en cuenta tanto la creación como la recepción de todas estas formas. Otros temas también incluidos son una discusión sobre la ecología eslava en lo que se refiere a las tradiciones orales en la antigua Yugoslavia, un análisis de archivo y una serie de proverbios caseros ("la poesía oral funciona como el lenguaje" o "la verdadera diversidad exige la diversidad en el marco de la referencia", por ejemplo).*

*This lecture offers an international perspective on oral traditions. Among the central topics are the definition of a "word" in oral poetry (as opposed to a word on a printed page), the relatively recent invention of writing and the worldwide dependence on oral tradition even in the twenty-first century, some examples of ancient and modern oral poetry drawn from six different continents, and a theoretical model that takes into account both the composition and reception of these various forms. Also included are a discussion of the South Slavic ecology of oral traditions from the Former Yugoslavia and a group of homemade proverbs to understand oral traditions.*

*Cette conférence offre une perspective internationale sur la tradition orale depuis l'ancien monde jusqu'à nos jours. L'invention relativement récente de l'écriture et la dépendance mondiale sur la tradition orale jusqu'au XXIème siècle; et un modèle théorique qui tient compte de tant la création que la réception de toutes ces formes. D'autres sujets aussi sont inclus : une discussion sur l'écologie slave en ce qui concerne les traditions orales dans l'Ancienne Yougoslavie, une analyse d'archives et une série de proverbes maison ("la poésie orale fonctionne comme le langage" ou "la véritable diversité exige la diversité dans le cadre de la référence", par exemple).*

## COMPARATIVE ORAL TRADITIONS

Let me begin by sketching a map for the journey we will be taking in this paper. Our goal is to examine the place and role of oral traditions in the world's verbal art, and our "pathway" or *oimé* – and here I use the term employed by the ancient Greek oral poet Homer for the mental journey undertaken by a singer as he or she makes the song – will bring us to six continents over a time period of some 3000 years. Of course, since oral poetry dwarfs written poetry in both amount and variety, the most we can provide is a realistic spectrum of examples; an exhaustive demonstration of oral tradition's worldwide diversity and history lies far beyond our reach, not only because of its inherent variety but also because its existence long predates the invention of writing and other recording technologies. But along the way we can at least consider some real-life instances of oral poetry, which collectively should help to create an international context and background for the phenomenon of Basque oral improvisation.<sup>1</sup>

### Two Questions

To start, then, I pose two simple but deceptively challenging questions: (1) What does an oral bard really do? and (2) What is a "word" in oral tradition? For the first question, I offer as evidence the oral epic performance of a Tibetan "paper-singer," Grags-pa seng-ge, who composes his long narrative poetry over many hours while holding a sheet of white paper directly in front of his eyes at about arm's length.<sup>2</sup> Our first instinct as highly literate people and voracious consumers of textual materials is to understand him as actually reading something from the paper, whether we imagine to include lines of poetry, notes, or some other mnemonic device. But that expectation is quickly dashed once we realize that the sheet is absolutely blank. What is more, if there is no white paper available, these bards use a piece of newspaper. It doesn't matter because they are illiterate. When asked what role the white sheet plays in his performance, Grags-pa seng-ge responded that he sees the action of his story "projected" (like a film, it seems) on the surface of the paper, and it is that audiovisual action – ather than the silent coding of a text – that he is gazing at so intently.

I offer this example of the paper-singer Grags-pa seng-ge as evidence for the inadequacy of our usual categories for understanding the dynamics and diversity of oral traditions. We customarily assume that anything held before the eyes must necessarily be the central resource for the performance; if the singer is looking at a textual surface, we reason based on our text-based culture, then it must necessarily serve as his inspiration, something he cannot perform without. But oral tradition reverses the usual hierarchy: for the paper-singer, it is the performed story that is primary, while the sheet of paper is merely a "screen" for projection of the story's action. This instance of oral poetry graphically reveals how non-universal our categories are, how we must be

ready to question and revise even our most fundamental assumptions about how an oral poet makes a poem.

The second question – What is a “word” in oral tradition? – may initially seem too obvious to worry over, but a few observations will help us realize that this concept also deserves reexamination. Consider the options that our print-based culture presents us. Some of us might resort to defining a “word” as a textual unit, a sequence of letters bounded on both sides by white space (like the words you are reading now). But what about ancient and medieval manuscripts, which join such units together, or subdivide them, according to a different logic? And that is to say nothing of living oral traditions, which in their original form use neither printing nor manuscript writing. Others of us might choose a second option: to define a “word” as a lexical unit, an entry in a dictionary, but once again this is a post-Gutenberg definition that cannot be applied to oral poetry. As a third possibility, we might consider the linguistic definition of a “word” as a morphemic unit, that is, the smallest possible unit of lexical meaning, which can in turn undergo further change by adding inflections, shifting internally, or exhibiting some other sort of morphology. But even the linguistic concept of the morpheme will fail to match what oral bards themselves say about their “words.” All three of these options are handicapped by interference from cognitive categories based on literacy.

For an insider’s viewpoint, let’s ask some experts, South Slavic *guslari* (epic singers), about their concept of the “word” or *reč* within their oral tradition. Here is an excerpt from the *guslar* Mujo Kukuruzović’s conversation with Nikola Vujnović, Milman Parry and Albert Lord’s native interpreter and assistant, during their 1933-35 fieldwork in the Former Yugoslavia:

*Nikola:* Let’s consider this: “Vino pije lički Mustajbeže” [“Mustajbey of the Lika was drinking wine”]. Is this a single *reč*? *Mujo:* Yes. *N:* But how? It can’t be *one*: “Vino pije lički Mustajbeže.” *M:* In writing it can’t be one. *N:* There are four *reči* here. *M:* In writing it can’t be one. But here, let’s say we’re at my house and I pick up the *gusle* -- “Pije vino lički Mustajbeže” -- that’s a single *reč* on the *gusle* for me. *N:* And the second *reč*? *M:* And the second *reč* -- “Na Ribniku u pjanoj mehani” [“At Ribnik in a drinking tavern”] -- there. *N:* And the third *reč*? *M:* Eh, here it is: “Oko njega trides’ agalara, / Sve je sijo jaran do jarana” [“Around him thirty chieftains, / The comrades all beamed at one another”].

And now from another of Vujnović’s interviews, this time with the *guslar* Ibro Bašić from the same general region of Stolac in central Hercegovina:

*Nikola:* But what is a *reč*? What is a *reč*? Tell me. *Ibro:* An utterance. *N:* An utterance? *I:* Yes, an utterance; that’s a *reč*, just like when I say to you now, “Is that a book, Nikola?” “Is that a coffeepot, Nikola?” There you go, that’s a *reč*. *N:* What is, let’s say, a single *reč* in a song? Tell me a single *reč* from a song. *I:* This is one, like this, let’s say; this is a *reč*: “Mujo of Kladuša arose early, / At the top of the slender, well-built tower”

(“Podranijo od Kladuše Mujo, / Na vrh tanke načinjene kule”). *N*: But these are poetic lines (*stihovi*). *I*: Eh, yes, that’s how it goes with us; it’s otherwise with you, but that’s how it’s said with us. *N*: Aha!

What quickly becomes apparent is that *within the oral tradition* a “word” is a speech-act, a unit of utterance, an atom of composition and expression. As such, it is never what we literate users of texts mean by words. For a South Slavic *guslar*, a single “word” is never smaller than a phrase, and it can be a whole poetic line, a scene or speech, and even the whole epic story. Likewise, the ancient Greek oral poet Homer describes an *epos* (literally, “word”) that is always a speech or story rather than a collection of dictionary entries, and the Old English poets of *Beowulf* and other oral-derived poems likewise speaks of a *word* as an entire unit of utterance. Examples abound from international oral traditions, and include the Mongolian concept of a “mouth-word,” once again much larger than the typographical units you are reading. The lesson is simple but profound: in the realm of oral tradition, the vehicle for expression – the “sound-byte” – is a unit appropriate to the medium. The conventions of textual representation mean nothing; “words” as speech-acts are what matter.

### How old is “literature”?

With answers to these first two questions in hand, we now turn to a third – “How old is “literature”?” Of course, the conventional assumption is that verbal art begins with ancient traditions such as Mesopotamian, Indian, and Greek, and that European literature is built upon that foundation. But such ideas mask the true history of verbal art, which begins much earlier than the various technologies of writing. The culturally sanctioned media of manuscript and print are latter-day inventions.

In revising our grasp of the history of verbal art, I start by noting the etymology of the term “literature,” ultimately from classical Latin *littera* (“letter”) via medieval Latin *litteratus* (“a lettered individual”). By definition, then, literature as we customarily conceive of it can arise no earlier than letters. This observation then raises the question of how old letters, or scripts of any kind, might be. Below is a table that summarizes the history of media by providing an approximate date for the invention of each medium; in assembling the table, I have chosen both to give the actual historical reference (e.g., 8000 BCE) and then to convert each date for placement on the calendar of our existence as the species *homo sapiens* (e.g., day 328 of 365 = November 22 of our “species-year”). This system of representation should help us to understand the historical depth involved, and specifically to appreciate how recent an invention writing really is.

### *Media Events in Homo Sapiens’ Species-Year*

<u>Invention</u>	<u>Date</u>	<u>Day</u>	<u>Species-date</u>
Numeracy (Middle Eastern tokens)	8000 BCE	328	November 22

COMPARATIVE ORAL TRADITIONS  
(JOHN MILES FOLEY)

<b>Pre-writing (Vinča signs, Balkans)</b>	<b>5300 BCE</b>	<b>338</b>	<b>December 2</b>
<b>Egyptian script traditions</b>	<b>3200 BCE</b>	<b>346</b>	<b>December 10</b>
<b>Mesopotamian cuneiform</b>	<b>3100 BCE</b>	<b>346</b>	<b>December 10</b>
<b>Semitic scripts</b>	<b>2000 BCE</b>	<b>350</b>	<b>December 14</b>
<b>Greek alphabet</b>	<b>775 BCE</b>	<b>355</b>	<b>December 19</b>
<b>Mayan &amp; Mesoamerican scripts</b>	<b>500 BCE</b>	<b>356</b>	<b>December 20</b>
<b>Alexandrian Library fl.</b>	<b>250 BCE</b>	<b>357</b>	<b>December 21</b>
<b>Chinese printing technology</b>	<b>750 CE</b>	<b>360</b>	<b>December 24</b>
<b>Gutenberg's printing press</b>	<b>1450 CE</b>	<b>363</b>	<b>December 27</b>
<b>Cherokee script (Sequoyah)</b>	<b>1821 CE</b>	<b>365</b>	<b>New Years Eve, 8 am</b>
<b>Typewriter (C. L. Scholes)</b>	<b>1867 CE</b>	<b>365</b>	<b>New Years Eve, noon</b>
<b>Internet</b>	<b>fl. 1997 CE</b>	<b>365</b>	<b>New Years Eve, 11:44 pm</b>

A FEW FEATURES OF THIS TABLE STAND OUT. FIRST, NOTE THAT HOMO SAPIENS SPENDS ALMOST ELEVEN MONTHS OR ABOUT 90% OF ITS SPECIES-YEAR WHOLLY WITHOUT WRITING. DURING THAT PERIOD ORAL TRADITION WASN'T SIMPLY ONE OF A NUMBER OF COMPETING COMMUNICATIONS MEDIA; IT WAS THE ONLY SUCH TECHNOLOGY. STORIES WERE TOLD, LAWS WERE MADE, HISTORY WAS COMPILED AND TRANSMITTED, AND ALL OF THE OTHER VERBAL TRAFFIC ASSOCIATED WITH CULTURAL FORMATION AND MAINTENANCE WAS CARRIED ON WITHOUT TEXTS OF ANY KIND, AND ORAL TRADITIONS WERE THE SOLE VEHICLE. SECOND, EVEN THE MOST ANCIENT SCRIPTS – EGYPTIAN, MESOPOTAMIAN, SEMITIC, GREEK – ARISE ONLY IN MID-DECEMBER: THIS MEANS THAT THE WORKS WE CUSTOMARILY UNDERSTAND AS THE VERY ORIGIN OF VERBAL ART (*GILGAMESH*, *THE ODYSSEY*, AND SO ON) WERE NOT FIXED IN WRITING UNTIL ABOUT 95% OF THE WAY THROUGH OUR SPECIES-YEAR. THIRD, IT BECOMES OBVIOUS THAT THE MEDIA WE MOST DEPEND UPON – AND HAVE A HARD TIME IMAGINING CULTURE WITHOUT – ENTERED THE PICTURE JUST A FEW SPECIES-DAYS AGO: PRINTING ON DECEMBER 24-27, AND THE ALL-POWERFUL INTERNET ONLY SIXTEEN MINUTES BEFORE THE END OF OUR CALENDAR YEAR. MOST CRUCIALLY, FOR THIS ENTIRE TWELVE-MONTH PERIOD, FROM THE BEGINNING OF HOMO SAPIENS' LIFE-SPAN UNTIL THIS VERY MOMENT IN LATE 2003, ORAL TRADITION HAS BEEN THE MAJOR MEDIUM FOR COMMUNICATION AND TRANSMISSION OF CULTURAL KNOWLEDGE. EVEN WITH THE ADVENT OF OTHER MEDIA IN THE FINAL TWO WEEKS OF THE YEAR, THE ONGOING VEHICLE HAS ALWAYS BEEN ORAL TRADITION.

Along with this revision of our media history, a few other adjustments must be made. Even when literacy of any sort arose in the ancient and medieval worlds, it was seldom if ever used as a means to record verbal art. Initially, writing was employed to keep track of commercial activities or to record ownership and holdings, and only later was it pressed into service to fossilize oral traditional performances. Indeed, comparative investigation shows that the commission of oral epics to written form has almost always resulted from the intervention of an outsider to the culture, someone external to the process who develops a reason for transferring the epic from its native medium to the new medium.<sup>3</sup> And even when it is transferred, two related questions present themselves. The first of these – Who can read it? – speaks to the reality that reading skills

were limited to very few in the ancient and medieval worlds. Scribes handled the job of creating and reading texts, and literacy was hardly a general phenomenon in any sector of the ancient or medieval societies. The second question – How user-friendly were the texts? – addresses a reality we usually ignore by anachronistically impressing our modern situation of mass paperback books with a mass readership back onto ancient Greece and medieval Europe. Consider, for example, the fact that a single book of the *Iliad or Odyssey* – one twenty-fourth of either epic – required a twenty-foot scroll to contain it at the time of the Alexandrian Library. Along with the problem of having very few people who could read the alphabetic script, then, there is the additional challenge of the awkwardness of the written medium during these stages. It could be neither read nor duplicated without an enormous expenditure of time and energy, and there was almost no one qualified to do either job. “Textuality” in these early days of literacy was entirely different from what we take for granted in the modern world.

How widespread are oral traditions in the ancient and medieval worlds?

GIVEN SUCH REALITIES ABOUT “LITERATURE,” WE NEXT ASK ABOUT THE PROVENIENCE OF ORAL TRADITIONS IN THE ANCIENT AND MEDIEVAL WORLDS. MOST CENTRALLY, AS THE TABLE ABOVE INDICATES, ALL CULTURES’ VERBAL ARTS BEGAN WITH ORAL TRADITION. FROM THAT BASIC FACT WE CAN DERIVE THE PROPOSITION THAT TEXTUAL STRATEGIES OF ALL SORTS HAVE THEIR ROOTS IN NON-TEXTUAL EXPRESSION. FOR EXAMPLE, MANY OF THE RHETORICAL FIGURES OF CLASSICAL AND MEDIEVAL LITERATURE ARE TRACEABLE TO COMPOSITIONAL AND MNEMONIC PATTERNS THAT SERVED THE PERFORMANCE OF ORAL TRADITIONS. THEN, TOO, RECENT RESEARCH HAS DEMONSTRATED THAT ORAL TRADITIONS AND WRITTEN LITERATURE ARE BEST UNDERSTOOD NOT AS A GREAT DIVIDE OF ORALITY VERSUS LITERACY, BUT AS A SPECTRUM OR CONTINUUM WITH INNUMERABLE DIFFERENT FORMS THAT DEPEND UPON THE SPECIAL CIRCUMSTANCES OF DIFFERENT CULTURES AND GENRES.

Merely as a suggestion of the richness of surviving oral-derived works – that is, *verbal art with roots in oral tradition* – consider the following (hardly exhaustive) roster: the Old and New Testaments of the Judeo-Christian Bible, *Gilgamesh* (Sumerian), *Iliad and Odyssey* (ancient Greek), the *Mahabharata and Ramayana* (Sanskrit), *Beowulf* (Anglo-Saxon), the *Song of Roland* (Old French), the *Poem of the Cid* (medieval Spanish), the *Nibelungenlied* (Middle High German), and the *Mabinogion* (medieval Welsh). Beyond the simple recognition of the amount and diversity of oral-derived works, scholars are now beginning to explore the implications for understanding these many and various instances of oral traditions that survive only as texts. For example, in her book *Oral World and Written Word* (1996) Susan Niditch has shown how ancient Israelite texts depend on an oral economy of language,<sup>4</sup> while Werner Kelber has demonstrated the crucial importance of the oral roots of the New Testament in *The Oral and the Written Gospel* (1997). Likewise, the oral traditional background of medieval Spanish works has been explored by many researchers (see Zemke 1998 for an overview), as have the oral traditional language and background of *Beowulf* (see O’Keeffe 1997) and the Homeric poems (e.g., Foley 1999). From a comparative perspective, studies in oral tradition have reached an exciting point: not only are we becoming more aware of oral-derived

texts from the ancient and medieval worlds, but we are starting to understand how a text's roots in oral tradition can affect how we understand it. Of course, we can never be precise about such works' actual relationship to oral tradition (since it is no longer possible to experience these traditions directly), and we should avoid the temptation to craft positivist hypotheses as substitutions for factual, firsthand knowledge. But at the same time, it becomes ever more urgent for us to take account of these still-nourishing roots and to interpret oral-derived works accordingly.

### How widespread are oral traditions in the modern world?

SINCE IT IS WELL ESTABLISHED THAT MANY OF OUR MOST CHERISHED TEXTS DERIVE FROM PRIOR AND CONTEMPORARY ORAL TRADITIONS, WE MAY GO ON TO ASK ABOUT THE PREVALENCE OF STILLLIVING ORAL TRADITIONS IN THE MODERN WORLD AS WE ENTER THE THIRD MILLENNIUM. IS ORAL TRADITION STILL A COMMON MEDIUM AND TECHNOLOGY? AGAIN SOME UNEXAMINED ASSUMPTIONS AWAIT OUR ATTENTION. WITH THE ADVENT – AT LEAST IN CERTAIN SEGMENTS OF THE WORLD'S POPULATION – OF HIGH-SPEED PRINTING AND ELECTRONIC COMMUNICATION, MANY HAVE PRESUMED THAT ORAL TRADITIONS ARE UNIVERSALLY DYING OUT, THAT THE NEW MEDIA HAVE LARGELY DISPLACED THE AGE-OLD TECHNOLOGY.

IN FACT, NOTHING COULD BE FURTHER FROM THE TRUTH. EVEN IN THE MOST HIGH-TECH SOCIETIES, ORAL TRADITIONAL GENRES EXIST ALONGSIDE BOOKS, NEWSPAPERS, AND THE INTERNET. AND IN THOSE PARTS OF THE WORLD WHERE COMPUTERS AND MASS-PAPERBACK PUBLICATION HAVE NOT MADE AS MUCH OF AN INROAD, ORAL TRADITION REMAINS THE PRINCIPAL COMMUNICATIONS MEDIUM. CONSIDER THE EXAMPLE OF CHINA, THE WORLD'S MOST POPULOUS NATION, WHICH INCLUDES AMONG ITS ETHNIC GROUPS 55 OFFICIALLY DESIGNATED MINORITIES (AND MANY MORE THAT ARE UNOFFICIAL). ACCORDING TO THE DIRECTOR OF THE ETHNIC MINORITIES' LITERATURE DIVISION OF THE CHINESE ACADEMY OF SOCIAL SCIENCES IN BEIJING, WHICH HAS RECENTLY FOUNDED AN ORAL TRADITIONS CENTER, ONLY ABOUT 30 OF THESE GROUPS POSSESS A WRITING SYSTEM. NONETHELESS, ALL 55 CAN BOAST THRIVING ORAL TRADITIONS.<sup>5</sup>

*Similarly, the African continent is home to hundreds of active and vital oral traditions, including epic, praise-poetry, folktale, oral history, folk drama, and many other genres.<sup>6</sup> From India we have a striking example of oral tradition and its social dynamics in Gopala Naika's performance of the Siri Epic (Honko et al. 1998). In this latter case the mythology surrounding this story of a female hero involves many linked genres such as drama, work songs, folktales, and the like. Standing at the center of the social and religious organization, the myth of Siri permeates ritual and everyday activities alike.<sup>7</sup> Still more examples of extant oral traditions, many of them playing important social roles, are available among many Native American and African American ethnic groups. The Mayan peoples of Guatemala, for instance, have long cultivated oral stories conveying the miraculous exploits of Brother Peter (Hermano Pedro) in both Spanish and Kaqchikel,<sup>8</sup> while the non-commercialized varieties of rap and hip hop music exist as an ongoing oral tradition (e.g., Pibel 1996). Everywhere one looks, whether in third-world or high-tech societies, oral tradition remains central to human communication. On a per capita*



*basis, there is little doubt that – notwithstanding the culturally egocentric models of books and electronics that we scholars tend to employ – oral tradition is still the major communications technology for our species.*

### **Orality intersects with literacy**

*If comparative research has taught us anything, it is that the so-called Great Divide model of orality versus literacy obscures more than it explains. Whether in the ancient and medieval contexts or in the modern world, intersections of oral traditions and texts are much more the rule than the exception. To be explicit, we have learned that orality and literacy are not at all airtight categories: they can and do coexist in the very same culture and society, and even in the very same person.*

*In order to understand how these interfaces can occur, we need a more diagnostic model for oral traditions against the background of other media. Linguistic anthropology has provided the concept of registers, that is, ways of speaking or writing that are linked to specific social situations.<sup>9</sup> We can grasp the central idea of registers of language by thinking through the following experiment. Imagine that you wish to convey the very same political observation to three different audiences: a group of children, your father or mother, and a colleague. Try as you might, the three “performances” will not be identical. You will make adjustments in your way of speaking for each audience – simplifying in one case, deleting off-color language in another, adding details and examples in a third. Each description will contain roughly the same information, of course, but each will also be calibrated for the person or group you are addressing. Moreover, in order to be effective communicators to multiple audiences, we need not just one but a repertoire of registers, a menu of ways of speaking.*

REGISTERS IN ORAL POETRY WORK SIMILARLY. EACH TYPE OF SPEECH-ACT – WHETHER IT BE BERTSOLARITZA, HOMERIC EPIC, OR VERBAL MAGIC FROM THE FORMER YUGOSLAVIA – HAS ITS OWN RULES FOR COMPOSITION (THE PERFORMER’S JOB) AND RECEPTION (THE AUDIENCE’S JOB), AND EACH REGISTER IS MARKEDLY DIFFERENT FROM THE EVERYDAY DISCOURSE OF INFORMAL TALK. WITHIN A GIVEN ORAL TRADITION, AS WE SHALL SEE BELOW IN REGARD TO THE ECOLOGY OF SOUTH SLAVIC GENRES, EACH KIND OF ORAL POETRY EMPLOYS ITS OWN CHANNEL OF COMMUNICATION. ONCE WE REALIZE THAT OVERALL LINGUISTIC COMPETENCE CONSISTS NOT SIMPLY OF KNOWLEDGE OF THE GENERAL, STANDARD LANGUAGE BUT FLUENCY IN A WIDE RANGE OF REGISTERS, THEN IT IS EASIER TO UNDERSTAND HOW CULTURES AND INDIVIDUALS CAN AND DO COMMAND BOTH ORAL AND WRITTEN MODES OF EXPRESSION. CONSIDER THE PROFESSOR FROM NORTH CAROLINA, WHO HOLDS A PH.D. DEGREE AND YET IS A PRIMARY PERFORMER OF “JACK” FOLKTALES, OR THE MANY HIGHLY LITERATE INNER-CITY “SLAM POETS” IN NORTH AMERICA WHO PUBLISH THEIR POETRY EXCLUSIVELY THROUGH ORAL PERFORMANCE.<sup>10</sup> INDIVIDUALS CAN BE COMPETENT IN A SPECTRUM OF ORAL AND WRITTEN REGISTERS, AND ORAL TRADITIONS CAN BE PRESERVED ALONGSIDE WRITING AND PRINT, AND EVEN *WITHIN WRITING* AND PRINT. IT’S SIMPLY A MATTER OF FLUENCY.

### **A realistic model for oral poetry**

SO FAR WE HAVE AIMED AT ESTABLISHING TWO FUNDAMENTAL FACTS ABOUT THE NATURE AND PROVENIENCE OF ORAL POETRY: (1) IT DWARFS WRITTEN LITERATURE IN BOTH AMOUNT AND VARIETY, AND (2) IT DOES NOT SUBMIT TO A “BINARY” DEFINITION OF ORAL VERSUS WRITTEN, ILLITERATE VERSUS LITERATE, AND SO FORTH. IN OTHER WORDS, ORAL POETRY IS A MUCH

AHOZKO INPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORAL EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSITA 2003 – 11 – 3/8

LARGER, MORE COMPLEX, AND MORE HETEROGENEOUS BODY OF VERBAL ART THAN WE HAVE OFTEN BEEN WILLING TO ADMIT. FROM A PRACTICAL POINT OF VIEW, IT IS WELL TO REMEMBER THAT “WRITTEN POETRY” OR “WRITTEN TRADITION” – THE USUAL SUBJECT OF COLLEGE AND UNIVERSITY COURSES IN VERBAL ART ACROSS MANY DEPARTMENTS AND PROGRAMS – IS ITSELF TREMENDOUSLY VARIOUS AND COMPLEX; IN NO WAY DOES IT CONSTITUTE A SINGLE, MONOLITHIC COLLECTION OF WORKS. AND IF ORAL POETRY DWARFS EVEN THAT BODY OF VERBAL ART, AND FURTHER IF ORAL TRADITIONS CANNOT BE EFFECTIVELY DESCRIBED AS ITS OPPOSITE, THEN FORCING WORKS AS DIFFERENT AS THE *ODYSSEY*, THE *BERTSOLARITZA*, CHINESE STORYTELLING, AND NATIVE AMERICAN FOLKTALES INTO A SINGLE CATEGORY WILL PROVE IMPOSSIBLE. THE DIFFERENCES SEEM TO OUTWEIGH THE SIMILARITIES.

BUT WE CAN GAIN SOME GENUINE INSIGHT INTO THE NATURE OF ORAL POETRY, AS WELL AS PROVIDE A FRAMEWORK FOR MEANINGFUL ANALOGIES AND COMPARISONS, BY FOCUSING NOT ON THE CONTENT OR FORM OF THE VARIOUS TRADITIONS BUT ON *HOW THEY ARE CREATED, TRANSMITTED, AND RECEIVED*. THAT IS, WE CAN BEST UNDERSTAND EACH ORAL POETRY – AND THE PLACE OF EACH INSTANCE WITHIN THE WORLDWIDE PHENOMENON OF ORAL TRADITION – BY CONCENTRATING ON THREE BASIC PARAMETERS OF ITS MEDIUM: COMPOSITION, PERFORMANCE, AND RECEPTION.<sup>11</sup> THE TABLE BELOW REPRESENTS FOUR CATEGORIES OF ORAL POETRY DEFINED ACCORDING TO THESE THREE FEATURES:

	<u>Composition</u>	<u>Performance</u>	<u>Reception</u>	<u>Example</u>
#1. Oral performance epic	Oral	Oral	Aural	<i>bertsolaritza</i> , S. Slavic
#2. Voiced texts (N. America)	Written	Oral	Aural	slam poetry (N. America)
#3. Voices from the past	O/W	O/W	A/W	Homer's <i>Odyssey</i>
#4. Written oral poems	Written	Written	Written	<i>Kalevala</i> (Finland)

Each of the four categories is flexible enough to contain many different kinds of oral poetry. For example, *Oral performance* can accommodate traditions as various as *bertsolaritza*, South Slavic epic, or South African praise-poetry. All that is necessary for inclusion in this first category is that the poem be composed orally, performed orally before an audience, and received aurally by that audience. Many hundreds of traditional genres, otherwise quite distinctive from one another, answer these three criteria. Correspondingly, the next category of *Voiced texts* includes those works of verbal art that are composed in writing but then performed orally for aural reception by an audience. North American slam poetry, an oral tradition that begins when the author composes a text but which reaches “publication” only via oral performance, is one instance of this type. Somali oral poems, customarily composed via memorization in advance of performance (by creating a fixed mental text the poets are effectively using written composition) furnish another example; even though they are fixed texts, these poems reach their intended audience

exclusively via oral-aural performance. Other examples include ballads, which move in and out of oral tradition, and many forms of popular music.

CATEGORY # 3, *VOICES FROM THE PAST*, IS INTENDED TO CONTAIN THE NUMEROUS ANCIENT AND MEDIEVAL WORKS THAT CERTAINLY ORIGINATE IN ORAL TRADITIONS BUT NOW SURVIVE ONLY IN MANUSCRIPT FORM. THESE ARE THE WORKS THAT WE CALLED “ORAL-DERIVED” ABOVE, AND INCLUDE, FOR INSTANCE, THE *ODYSSEY*, *BEOWULF*, AND THE *POEMA DE MIO CID*. ON THE ONE HAND, IT WOULD BE WRONG TO CLASSIFY THEM ALONG WITH *ORAL PERFORMANCES* (CATEGORY # 1) OR *VOICED TEXTS* (# 2), SINCE WE CANNOT BE ABSOLUTELY SURE WHICH OF THESE ORAL-DERIVED WORKS WERE ACTUALLY COMPOSED ORALLY (AND THEN TRANSCRIBED), PERFORMED ORALLY (WHETHER WITH OR WITHOUT THE SUPPORT OF TEXTS), OR RECEIVED AURALLY. SOME ANCIENT AND MEDIEVAL POETS MAY HAVE MASTERED THE SPECIAL LANGUAGE OF ORAL POETRY SO THOROUGHLY THAT THEY COULD USE IT TO CREATE IN WRITING, SOME PERFORMANCES MAY HAVE BEEN BASED ON TEXTS WHILE OTHERS WERE RE-CREATIONS WITHOUT TEXTS, AND SOME OF THESE WORKS MAY HAVE BEEN PRESENTED LIVE BEFORE AN AUDIENCE WHILE OTHERS WERE READ SILENTLY (OR ALOUD) BY A SINGLE INDIVIDUAL. GIVEN THE PARTIAL NATURE OF THE EVIDENCE, IT SEEMS SAFEST TO ASSUME THAT ALL THREE PARAMETERS – COMPOSITION, PERFORMANCE, AND RECEPTION – COULD INVOLVE EITHER ORALITY, LITERACY, OR A COMBINATION OF BOTH. IN THIS WAY WE CAN TREAT ORAL-DERIVED WORKS AS THE HYBRIDS THEY UNDOUBTEDLY WERE, ACCORDING THEM THEIR STATUS AS ORAL POETRY WITHOUT ASSERTING HYPOTHESES THAT WE WILL NEVER BE ABLE TO VERIFY.

THE FOURTH CATEGORY, *WRITTEN ORAL POEMS*, IS MEANT AS A CLASSIFICATION FOR WORKS THAT ARE PRODUCED IN WRITING, TRANSMITTED AS TEXTS, AND READ FROM BOOKS. BUT ALTHOUGH EVERY ASPECT OF THEIR EXISTENCE OWES A DEBT TO WRITING, THESE WORKS ALSO USE THE SPECIAL LANGUAGE OF ORAL POETRY. THUS WE CAN READ THEM EFFECTIVELY ONLY WHEN WE TAKE INTO ACCOUNT THEIR GENESIS IN AN ORAL TRADITION. CONSIDER THE EXAMPLE OF BISHOP NJEGOŠ, A NINETEENTH-CENTURY CLERIC AND SCHOLAR WHO WAS EXTREMELY WELL EDUCATED IN THE LITERATURE OF HIS DAY. NONETHELESS, AS A BOY IN A MONTENEGRIN VILLAGE HE HAD LEARNED THE SPECIALIZED LANGUAGE OF SOUTH SLAVIC ORAL EPIC, AND IT WAS THIS REGISTER THAT HE USED TO COMPOSE HIS POETRY. BECAUSE NJEGOŠ WAS IN EFFECT “SINGING ON THE PAGE,” COMMUNICATING VIA TEXTS BUT IN AN ORAL POETIC LANGUAGE WITH A RECOGNIZABLE STRUCTURE AND BUILT-IN IDIOMATIC IMPLICATIONS, HE WAS FOR ALL PRACTICAL PURPOSES A “WRITING ORAL POET.” HIS WORKS OWED THEIR COMPOSITION, PERFORMANCE, AND RECEPTION TO THE TECHNOLOGY OF LITERACY AND PUBLICATION, BUT THEY OWED THEIR STRUCTURE AND MEANING TO A TRADITION OF ORAL POETRY.<sup>12</sup> SIMILARLY, HIGHLY LITERATE PHYSICIAN ELIAS LÖNNROT COLLECTED SMALL POEMS FROM FINNISH ORAL TRADITION AND WOVE THEM INTO HIS COMPOSITE EPIC, THE *KALEVALA*. BECAUSE IN THE PROCESS OF ASSEMBLING SMALL PARTS INTO A SINGLE LARGE WHOLE HE ALSO PERSONALLY COMPOSED BRIEF SECTIONS TO HELP THE PIECES FIT TOGETHER, LÖNNROT HAS SOMETIMES BEEN ACCUSED OF FALSIFYING THE ORAL TRADITION. BUT FROM ANOTHER PERSPECTIVE HE HAD LEARNED THE TRADITIONAL REGISTER SO THOROUGHLY THAT HE TOO

COULD “SING ON THE PAGE.” FROM THAT POINT OF VIEW HIS *KALEVALA* IS ALSO A WRITTEN ORAL POEM.<sup>13</sup>

### How does oral poetry work within a real society?

LET US NOW FOCUS OUR INVESTIGATION MORE CLOSELY AND MOVE FROM GENERAL OBSERVATIONS ABOUT ORAL TRADITION TO A SPECIFIC CASE STUDY: THE ORAL POETRY OF THE FORMER YUGOSLAVIA.<sup>14</sup> A FEW PRELIMINARY REMARKS WILL ASSIST OUR INQUIRY.

FIRST, THE SIMPLE ANSWER TO HOW ORAL POETRY WORKS WITHIN A REAL SOCIETY IS *PLURALISTICALLY* AND *FUNCTIONALLY*. THAT IS, EVEN WITHIN A SINGLE, WELL-DEFINED GROUP ONE VERY OFTEN FINDS MORE THAN ONE KIND OF ORAL POETRY. JUST AS ANY SPEAKER OF A LANGUAGE IS FLUENT IN MANY DIFFERENT REGISTERS, SO SOCIETIES CAN CULTIVATE MORE THAN ONE GENRE OF ORAL TRADITION; AND THAT REALITY MEANS IN TURN THAT WE CANNOT BASE OUR IDEA OF A CULTURE’S ORAL TRADITIONS ON ANY SINGLE GENRE. AS FOR FUNCTION, WE SHOULD BE PREPARED TO CONSIDER OTHER ROLES FOR ORAL POETRY IN ADDITION TO THOSE THAT WRITTEN LITERATURE USUALLY PLAYS. ALONG WITH THE CLASSICAL FUNCTIONS OF ENTERTAINMENT AND INSTRUCTION, ORAL POETRY ALSO SUPPORTS THE PERFORMANCE OF RITUALS, CONTESTS, HEALING REMEDIES, GENEALOGIES, LAMENTS, AND MYRIAD OTHER ACTIVITIES. IN THAT RESPECT IT IS A MUCH MORE UTILITARIAN FORM OF VERBAL ART THAN IS THE MORE NARROWLY FUNCTIONAL WRITTEN LITERATURE.

GIVEN A COMMUNICATIONS MEDIUM AND TECHNOLOGY THAT IS SO INHERENTLY PLURALISTIC AND FUNCTIONAL, I PROPOSE THE *ECOLOGY* OR *ECOSYSTEM* AS THE MOST APPROPRIATE MODEL FOR AN ORAL POETRY. A SOCIETY THAT PRODUCES (AND ACTIVELY USES) VARIOUS DIFFERENT GENRES IS PARTICIPATING IN AN ECOLOGY OF ORAL POETRY, WHEREIN DIFFERENT “SPECIES” COEXIST AND INTERACT ACCORDING TO SPECIFIC “ENVIRONMENTAL RULES.” FOR EXAMPLE, CERTAIN TYPES OF ORAL TRADITION MAY BE ASSIGNED TO FEMALES AND OTHERS TO MALES, SOME FORMS MAY BE PERFORMED IN GROUPS OR SINGLY, WHILE OTHERS MAY OR MAY NOT REQUIRE SPECIAL COSTUMING OR MUSICAL INSTRUMENTS. WHATEVER THE CASE, EACH SPECIES OF VERBAL ART WILL BE UNIQUE – COMPOSED WITHIN A PARTICULAR REGISTER OF THE LANGUAGE DIFFERENT BOTH FROM THE EVERYDAY LANGUAGE AS WELL AS FROM THE UNIQUE REGISTERS OF OTHER ORAL GENRES. TO UNDERSTAND THE WHOLE ARRAY OF TRADITIONAL FORMS IT WILL BE NECESSARY TO STUDY THEM INDIVIDUALLY, PAYING ATTENTION TO THEIR SPECIFIC QUALITIES AND ATTRIBUTES AND OBSERVING HOW THEY INTERACT. ONLY THEN CAN WE MOVE FROM ONE-DIMENSIONAL DESCRIPTION TO A GRASP OF THE ENTIRE INTERACTIVE ECOSYSTEM OF DIFFERENT ORAL-POETIC SPECIES.

DURING OUR FIELDWORK IN RURAL SERBIA IN THE 1970’S AND 1980’S, OUR RESEARCH TEAM (CULTURAL ANTHROPOLOGIST JOEL HALPERN, LINGUISTIC ANTHROPOLOGIST BARBARA KERESKY HALPERN, AND MYSELF) DISCOVERED SEVEN CLEARLY DIFFERENTIATED GENRES OF

COMPARATIVE ORAL TRADITIONS  
(JOHN MILES FOLEY)

ORAL TRADITION. I LIST THE FIRST SIX IN THE TABLE IMMEDIATELY BELOW, CITING THE GENRE, THE PERFORMER(S), AND THE FORM FOR EACH TYPE OF SPEECH-ACT.<sup>15</sup>

<u>Genre</u>	<u>Performer(s)</u>	<u>Form</u>
epic ( <i>epske pjesme</i> )	older men	decasyllable
lyric ( <i>lirske pjesme</i> )	women of any age	octosyllable
genealogy ( <i>pričanje</i> )	older men	decasyllable
lament ( <i>tužbalive</i> )	women of any age	octosyllable
charms ( <i>bajanje</i> )	older women	octosyllable
folktale ( <i>basme</i> )	men of any age	prose

Certain rules governing the ecology of oral tradition in this area make themselves readily apparent. One is the metrical shape of the registers involved in the various genres: women exclusively use the eight-syllable poetic line, a balanced meter of four plus four syllables with a midline caesura, while men use the ten-syllable line, which consists of two parts (four plus six syllables) with a caesura in between. The only prose genre, that of folktale, is performed by men.<sup>16</sup> Secondly, we notice that women are responsible – again, without exception – for many kinds of lyrics, for funeral laments, and for magical charms designed to heal various maladies. Men, on the other hand, are solely responsible for epic, genealogy, and folktale. Assignment of poetic species by gender is a powerful “environmental” rule within the overall ecosystem. But the internal organization of oral poetry in central Serbia does not end there. Within the genres assigned to each gender there are additional rules for composition and expression. For example, lyric poems are themselves a system: some are performed by groups of women, some by individuals; some poems are love songs, others are associated with particular non-calendrical rituals, such as weddings. And, although magical charms are learned by young girls from their grandmothers, these oral-poetic remedies can be put into practice only by post-menopausal females. This pattern of learning versus actual usage means a gap of perhaps 35 years or more between internalization and performance. On the men’s side, genealogies are the province of patriarchs, senior members of *zadruga* (or “extended families”), and not of younger men, while epics can theoretically be sung by a male of any age.

AS FOR INTERACTIVITY AMONG THE VARIOUS SPECIES THAT POPULATE THIS ECOSYSTEM, THE PRIMARY CRITERION IS THE OCTOSYLLABIC VERSUS DECASYLLABIC FORMATS. PHRASEOLOGY THAT IS MADE AND RE-MADE ACCORDING TO ONE OF THESE METERS CAN BE TRANSLATED TO THE OTHER ONLY WITH DIFFICULTY. IF THERE IS TO BE ANY INTERCHANGE AMONG GENRES, THEN, IT MUST TAKE PLACE WITHIN EITHER THE SET OF FEMALE TYPES OR THE SET OF MALE TYPES OF ORAL POETRY (THAT IS, AMONG THE GENRES OF LYRIC, LAMENT, AND CHARM OR BETWEEN THOSE OF EPIC AND GENEALOGY). ALTHOUGH WE DO ENCOUNTER SOME CROSSOVER WITHIN EACH OF THESE TWO GROUPS, THE SECONDARY CRITERION OF FUNCTION LIMITS THEIR INTERACTIVITY. IN OTHER WORDS, THE FEMALE GENRES MAY SHARE A COMMON METRICAL PATTERN, BUT THE DISTINCTIVENESS OF THEIR SOCIAL CONTRIBUTIONS MAKES THEIR REGISTERS

IDIOSYNCRATIC. THE PRIMARY PURPOSE OF MAGICAL CHARMS IS TO BANISH DISEASE AND RESTORE HEALTH, AND THAT IS A GOAL QUITE DISTINCT FROM THE MANY DIFFERENT FUNCTIONS OF LYRIC OR FUNERAL LAMENT. SIMILARLY, ALTHOUGH EPIC AND GENEALOGY HAVE A DECASYLLABIC FORMAT IN COMMON, THE LONG NARRATIVES OF MYTHIC AND SEMIHISTORICAL FIGURES AND EVENTS DIFFER RADICALLY FROM THE MUCH BRIEFER RECOUNTING OF FAMILY LINEAGE.<sup>17</sup> THE DIFFERENT SPECIES FUNCTION DIFFERENTLY, WHILE COLLECTIVELY THEY SERVE THE SOCIETY IN MANY WAYS – FROM THE RECORDING OF PERSONAL AND ETHNIC HISTORY AND IDENTITY, THROUGH THE SUPPORT OF RITUALS IMPORTANT TO THE VILLAGE, TO MEDICAL INTERVENTION AND GROUP COUNSELING OF THE COMMUNITY AFTER A LOSS OF ONE OF THEIR MEMBERS. FAR FROM MERE ENTERTAINMENT AND INSTRUCTION, ORAL POETRY IS A VITAL, DIVERSE, AND MULTI-FUNCTIONAL PHENOMENON THAT NOURISHES AND PROTECTS THE PEOPLE WHO PRACTICE IT.

AS A DEMONSTRATION OF HOW RULE-GOVERNED IMPROVISATION CAN ENTER THE PICTURE, I ADDUCE THE SEVENTH GENRE WE LOCATED IN THE VILLAGE REPERTOIRE. THERE WAS NO EVIDENCE THAT THIS MOMENTARY CREATION – WHICH NONETHELESS DEPENDS ON LONGSTANDING FLUENCY IN COMPOSITION AND RECEPTION – REPRESENTED A FORMAL GENRE IN THE VILLAGE. QUITE THE CONTRARY: IT WAS AN IMMEDIATE, IDIOMATIC RESPONSE TO AN UNPRECEDENTED SITUATION, ILLUSTRATING BOTH THE FLEXIBILITY OF ORAL POETRY AND ITS PATTERN-DEPENDENT RESOURCES.

HERE IS THE EXAMPLE IN CONTEXT. WE WERE FINISHING UP AN INTERVIEW OF MILUTIN MILOJEVIĆ, AN EPIC SINGER (*GUSLAR*), IN HIS HOME VILLAGE OF VELIKA IVANČA, SERBIA. IN RESPONSE TO HAVING HIS PHOTOGRAPH TAKEN AS PART OF OUR DOCUMENTATION, MILOJEVIĆ, WHO HAD NEVER SEEN A CAMERA, SPONTANEOUSLY COMPOSED THE FOLLOWING FOUR DECASYLLABIC VERSES IN TWO RHYMED COUPLETS:

Ja od Boga imam dobrog dara,	Yes, from God I have a fine gift,
Evo mene mojega slikara;	Here is my photographer;
Kogod 'oće, ko me lepo čuje,	Whoever wishes, whoever hears me [sing] well,
On mene lepo nek' slikuje.	Let him take my picture well.

Although confronted by a situation entirely new to him, Milojević was able to craft decasyllabic lines based loosely on the patterns he used in his singing of epic narratives. From one point of view, his performance was indeed an improvisation, since it responded immediately to an experience he had not had before. From another perspective, however, he was drawing from the resources of his epic register – his epic *way of speaking* – to compose this “new” poem. Clearly, it was his fluency in the epic register that supported his compositional dexterity; he could say something unprecedented precisely because he knew the specialized language so thoroughly. In that respect, improvisation amounts to creativity within a traditional medium.

Oral poetry on the page and beyond

AS A CODA TO THIS DISCUSSION, I OFFER AN EXAMPLE OF ORAL POETRY THAT CAN BE READ AND RE-EXPERIENCED AS *ORAL PERFORMANCE*: THE GUSLAR HALIL BAJGORIĆ'S PERFORMANCE OF *THE WEDDING OF MUSTAJBEY'S SON BEĆIRBEY*, RECORDED ON JUNE 13, 1935 BY MILMAN PARRY AND ALBERT LORD IN THE CENTRAL HERCEGOVINIAN VILLAGE OF DABRICA IN BOSNIA.<sup>18</sup> THE *GUSLAR* IS ACCOMPANYING HIMSELF ON THE *GUSLE*, A SINGLE-STRINGED, LUTELIKE INSTRUMENT THAT HE BOWS AS HE SINGS. IN ORDER TO RECOVER AS MUCH OF THE REALITY OF THIS ORAL POEM AS POSSIBLE, YOU MAY LISTEN TO THE ORIGINAL ACOUSTIC RECORDING OF THE PERFORMANCE AT [WWW.ORALTRADITION.ORG/PERFORMANCES/ZBM](http://WWW.ORALTRADITION.ORG/PERFORMANCES/ZBM) . HERE IS THE ORIGINAL-LANGUAGE TEXT AND AN ENGLISH TRANSLATION OF THE FIRST 49 LINES OF THE 1030-LINE SONG.

*Instrumental introduction (29 secs.) 1/0:00*

* <i>u</i> Oj! <sup>1</sup> * Rano rani Djerdelez Alija, <i>u</i> Ej! Alija, careva gazija, Na Visoko više Sarajeva, Prije zore <i>ni</i> bijela dana -- Još do zore dva puna <i>savata</i> , Dok se svane <i>ni</i> sunce <i>u</i> ograne <i>h</i> I danica da pomoli lice. Kad je momak dobro <i>u</i> uranijo, <i>u</i> U <i>u</i> odžaku vatru naložijo <i>u</i> A <i>u</i> uz vatru dževzu pristavijo; Dok je momak kavu zgotovijo, * <i>h</i> I* jednu, dvije sebi natočijo -- * <i>h</i> I* jednu, dvije, tu ćejifa nije, Tri, četiri, ćejif ugrabijo, Sedam, osam, dok mu dosta bilo. <i>u</i> U bečara nema hizmečara, Jer Alija nidje nikog nema, Samo sebe <i>ni</i> svoga dorata. Skoči momak na noge lagane, Pa poteče <i>ni</i> s kulu bijelu, Strča momak u tople podruma, Do dorata konja kosatoga. Svog dorata <i>u</i> od jasala jami, Vodi konja, do pod hajat sveza. Čula svali, metnu timar gorz, comb on top,	0:30    5    10    15    20    25	Oj! Djerdelez Alija arose early, Ej! Alija, the tsar's hero, Near Visoko above Sarajevo, Before dawn and the white day -- Even two full hours before dawn, When day breaks and the sun rises And the morning star shows its face. When the young man got himself up, He kindled a fire in the hearth And on the fire he put his coffeepot; After Alija brewed the coffee, One, then two cups he poured himself -- One, then two, he felt no spark, Three, then four, the spark seized him, Seven, then eight, until he had enough. A bachelor has no maidservant, And indeed Alija had no one anywhere, Just himself and his bay horse. The young man jumped to his light feet, Then hurried down the white tower, Into the warm stables the young man ran, To his long-maned bay horse. He brought his horse out of the manger, Led it out and tied it below the eave. He threw off the blanket, pressed the curry-
--	---	--

AHOZKO INPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORALE EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSITA 2003-11-3/8

Stade vaga češ'ati zlatala. vA dok dobra konja timarijo, vU sundjer mu vodu pokupijo vA djǎbretom dlaku v'otvorijo. pouch.		He began to comb the golden one. And after he groomed his fine steed, He collected water in a sponge And spread his horse's coat with a goatskin
Ćebe preže, bojno sedlo bađ, saddle, vA po sedlu četiri kolana hI peticu svilenu kanicu; Sve zapuči na jednu sponicu, Kad ga steže da ga ne preteže. Založi ga djemo' studenijem, snaffle-bit,	30	He hitched up the blanket, threw on the war And on the saddle four girths And a fifth of silken thread; He fastened them all with a single clasp, Then tightened the saddle to balance it.
Spuči konju pucu pod vilicu; Zlat'u rešmu za vuši zabađ, ears Dva dizgina na dva rama tura, Pjetericu metnu uz vilicu. Sam se jede dorat okretati Po avliji ja tamo vi jamo, Prez kandžije hi prez binjadžije. Kako dorat potkočijo glavu! -- K'o vu brdu piškei čobanica mountain vU kukulju, vu šarenu gunju, Još kojoj je vosamn'es' godina, Još koja je jedina vu mame; Pa joj mama meće vužinicu Da joj nje bi šćerka v'ogladnila.	35	Then he warmed up his mount with a cold Attached it with a button below the jaw; He threw a golden chain behind the horse's And two reins over its two shoulders, Placed a riding bit in its jaw. Alone the bay horse began to prance Through the courtyard back and forth, Without a whip and without a rider. How proudly the bay horse bore his head! -- Like a careless young shepherdess up on a
	40	
	45	Clothed in her hood, in her motley jacket, Only eighteen years of age And her mother's only daughter; Her mother put up a small snack for her So her little girl wouldn't go hungry.
	2/4:03	

COMPOSITIONAL FEATURES OF THE BARD'S CRAFT INCLUDE A HIGHLY PATTERNED LANGUAGE CONSISTING OF *FORMULAIC STRUCTURE* (RECURRENT PHRASES), *TYPICAL SCENES* (RECURRENT SCENES), AND *STORY-PATTERNS* (RECURRENT TALE-TYPES). VIRTUALLY EVERY LINE IN THIS SONG CAN BE LOCATED, WITH MINIMAL VARIATION, IN OTHER SONGS BY BAJGORIĆ AND HIS FELLOW SINGERS, AS CAN TYPICAL SCENES SUCH AS THE SCENE OF "READYING THE HERO'S HORSE" IN LINES 17-49.<sup>19</sup> THE ENTIRE SONG FOLLOWS THE STORY-PATTERN OF WEDDING, WHICH CONVENTIONALLY INVOLVES THE ASSEMBLY OF A LARGE AND MAGNIFICENT WEDDING PARTY/ARMY, THE RESCUE OF A KIDNAPPED MAIDEN BY MEANS OF A GREAT BATTLE, AND A CULMINATING MARRIAGE CEREMONY. MOREOVER, EACH OF THESE STRUCTURAL FEATURES IS A TRADITIONAL "WORD," A UNIT OF UTTERANCE IN THE SINGERS' SPECIALIZED LANGUAGE OR REGISTER. RESEARCH ON SUCH "WORDS" INDICATES THAT THEY SERVE TWO IMPORTANT



PURPOSES IN THIS SPECIES OF ORAL POETRY: THEY PROVIDE A READY *STRUCTURE* FOR THE PERFORMANCE, AND THEY CARRY *IDIOMATIC IMPLICATIONS* WELL BEYOND THEIR LITERAL MEANINGS. IN EFFECT, THE *GUSLAR* – OR ANY OTHER ORAL POET IN ANY GENRE – HAS AT HIS OR HER DISPOSAL A HIGHLY CODED REGISTER THAT BOTH SUPPORTS COMPOSITION AND GUIDES AUDIENCE RECEPTION.<sup>20</sup>

### Summary

TO CONCLUDE, I WILL REVIEW SOME OF THE FUNDAMENTAL IDEAS DEVELOPED ABOVE BY CITING A SERIES OF HOMEMADE PROVERBS, WHICH I HAVE COINED TO PROMOTE EASY RECALL OF IMPORTANT CONCEPTS.<sup>21</sup> EACH PROVERB WILL BE FOLLOWED BY A FEW SENTENCES OF EXPLANATION.

1. **“Oral poetry works like language, only more so.”** It is easy to forget that oral poetry is neither an item nor a text, but a living language that is subject to rulegoverned change. The major difference, in comparison to everyday language, is that the specialized registers of oral poetry are characterized by greater structure and more highly coded idiomatic meaning. Idiom is the “more so” in this proverb.
2. **“Performance is the enabling event, tradition is the context for that event.”** The mere fact of performance means that a speaker must be understood differently, and that an audience must adjust its reception to understand him or her accordingly. Tradition is the background or referent for the event; it “fills in the blanks” of each performance by relating what is happening in this performance to the audience’s larger experience.
3. **“The art of oral poetry emerges *through* rather than *in spite of* its special language.”** Special ways of speaking (and the recurrence that accompanies them) do not constrain the performer. Because registers act as familiar cues for traditional meaning, they are more expressive than everyday language can ever be.
4. **“Composition and reception are two sides of the same coin.”** In order for an audience to understand an oral poem, they must receive the transmission according to the same expressive rules that the performer used in composing it. Performer and audience must speak the same register.
5. **“Oral poetry is a very plural noun.”** Because it dwarfs written literature and consists of so many different varieties within the four categories of *Oral performance*, *Voiced texts*, *Voices from the past*, and *Written oral poetry*, we cannot define oral tradition as simply the opposite of texts. We must be prepared to engage it in its full complexity, examining each ecosystem and each individual species on its own terms as well as by analogy.
6. **“True diversity demands diversity in frame of reference.”** Given the inherent variety of oral poetry, we need to develop a repertoire of approaches for dealing with its complexities.

The three most commonly used approaches – Performance Theory, Ethnopoetics, and Immanent Art – share a concern with the special economy of language and performance (including performance on the page),<sup>22</sup> and provide a suitably diverse set of perspectives on a challenging phenomenon.

## Bibliography

- BENDER, MARK.** 2003. *Plum and Bamboo: China's Suzhou Chantefable Tradition*, Voices in Performance and Text. Urbana: University of Illinois Press. E-companion at [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org).
- BRADBURY, NANCY MASON.** 1998. *Writing Aloud: Storytelling in Late Medieval England*. Urbana: University of Illinois Press.
- , 1998. "Traditional Referentiality: The Aesthetic Power of Oral Traditional Structures." In Foley 1998: 136-45.
- CANALES, MARIA CRISTINA, and JANE FRANCES MORRISSEY.** 1996. Eds. and trans., *Gracias, Matiox, Thanks, Hermano Pedro: A Trilingual Anthology of Guatemalan Oral Tradition*. A.B. Lord Studies in Oral Tradition, vol. 12. New York: Garland.
- CHAO GEJIN.** 2001. Special ed., *Minority Oral Traditions in China*. A special issue of *Oral Tradition*.
- ERDELY, STEPHEN.** 1995. *Music of Southslavic Epics from the Bihać Region of Bosnia*. New York: Garland.
- DUBOIS, THOMAS A.** 1995. *Finnish Folk Poetry and the Kalevala*. New York: Garland.
- FOLEY, JOHN MILES.** 1988. *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press. Rpt. 1992.
- , 1990. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Rpt. 1993.
- , 1991. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.
- , 1992. "Word-Power, Performance, and Tradition." *Journal of American Folklore*, 105: 275-301.
- , 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- , 1998. Ed., *Teaching Oral Traditions*. New York: Modern Language Association.
- , 1999. *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- , 2002. *How To Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press. With E-companion at [www.oraltradition.org/hrop/](http://www.oraltradition.org/hrop/).

- 2003. "How Genres Leak in Traditional Verse." In *Unlocking the Wordbord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr.* Ed. by Mark C. Amodio and Katherine O'Brien O'Keeffe. Toronto: University of Toronto Press. pp. 76-108.
- 2004. Ed. and trans., *The Wedding of Mustajbey's Son Be'irbey*, sung by Halil Bajgorić. Folklore Fellows Communications. Helsinki: Finnish Literature Society. With E-companion at [www.oraltradition.org/performances/zbm](http://www.oraltradition.org/performances/zbm).
- GARZIA, JOXERRA, JON SARASUA, and ANDONI EGAÑA.** 2001. *The Art of Bertsolaritza: Improvised Basque Verse Singing*. Donostia: Bertsolari Liburuak.
- HARING, LEE.** 1994. Special ed., *African Oral Traditions*. A special issue of *Oral Tradition*.
- HONKO, LAURI.** 1998. *Textualising the Siri Epic*. Folklore Fellows Communications, vol. 264. Helsinki: Helsinki: Finnish Literature Society.
- 2000. Ed., *Textualization of Oral Epics*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- et al. 1998, eds. and trans., *The Siri Epic as Performed by Gopala Naika*. Folklore Fellows Communications, vols. 265-66. Helsinki: Finnish Literature Society.
- HYMES, DELL.** 1989. "Ways of Speaking." In *Explorations in the Ethnography of Speaking*, 2<sup>nd</sup> ed. by Richard Bauman and Joel Sherzer. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 433-51, 473-74.
- 1994. "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory, and Editing Texts." *Oral Tradition*, 9: 330-70.
- JAFFEE, MARTIN.** 2001. *Torah in the Mouth: Writing and Oral Tradition in Palestinian Judaism 200 BCE-400 CE*. Oxford: Oxford University Press.
- JOHNSON, JOHN WILLIAM et al.** 1997. *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Vast Continent*. Bloomington: Indiana University Press.
- KAY, MATTHEW W.** 1995. *The Index of the Milman Parry Collection, 1933-1935: Heroic Songs, Conversations, and Stories*. New York: Garland.
- KELBER, WERNER H.** 1997. *The Oral and the Written Gospel: The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition, Mark, Paul, and Q*. Revised ed. Bloomington: Indiana University Press.
- LORD, ALBERT B.** 2000. *The Singer of Tales*. 2<sup>nd</sup> ed. by Stephen Mitchell and Gregory Nagy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. With audio/video CD.
- MCCARTHY, WILLIAM B.** 1990. *The Ballad Matrix*. Bloomington: Indiana University Press.
- 2001. "Oral Theory and Epic Studies." *Choice*, 39, 1 (September): 61-75.
- NIDITCH, SUSAN.** 1995. "Oral Register in the Biblical Libretto: Towards a Biblical Poetic." *Oral Tradition*, 10: 387-408.
- 1996. *Oral World and Written Word: Ancient Israelite Literature*. Louisville: Westminster John Knox Press.
- O'KEEFFE, KATHERINE O'BRIEN.** 1997. "Diction, Variation, the Formula." In *A Beowulf Handbook*, ed. by Robert E. Bjork and John D. Niles. Lincoln: University of Nebraska Press. pp. 85-104.
- OPLAND, JEFF.** 1998. *Xhosa Oral Poets and Poetry*. Cape Town: David Philip.

*Oral Tradition* (the journal). 1986-.

PIHEL, ERIK. 1996. "A Purified Freestyle: Homer and Hip Hop." *Oral Tradition*, 11: 249-69.

REICHL, KARL. 1992. *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structures*. A.B. Lord Studies in Oral Tradition, vol. 7. New York: Garland.

SCHS 1953-. *Serbo-Croatian Heroic Songs (Srpskohrvatske junačke pjesme)*. Ed. and trans. by Milman Parry, Albert Lord, and David Bynum. Cambridge, Mass. and Belgrade: Harvard University Press and the Serbian Academy of Sciences. Vols. 1-2, 3-4, 6, 14.

WHITE, LINDA. 2001. "Orality and Basque Nationalism: Dancing with the Devil or Waltzing into the Future?" *Oral Tradition*, 16: 3-28.

ZEMKE, JOHN. 1998. "General Hispanic Traditions." In Foley 1998: 202-15.

---

<sup>1</sup> Parts of this discussion are drawn from my *How to Read an Oral Poem* (Foley 2002), which features an internet E-companion at [www.oraltradition.org/hrop/](http://www.oraltradition.org/hrop/). Readers who consult this electronic resource can view and listen to video and audio performances of various oral traditions, as well as browse through an annotated version of the book's bibliography. Also available at the web site are a video of Chinese Suzhou storytelling, an E-companion to Mark Bender's Plum and Bamboo (2003); and a sound-file of the 1030-line performance of Halil Bajgorić's *The Wedding of Mustajbey's Son Bećirbey*, a South Slavic oral epic (see further Foley 2004).

<sup>2</sup> A photograph of Grags-pa seng-ge is available on the cover of Foley 2002 and at [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org).

<sup>3</sup> On this conversion of oral epics to books, see Honko 2000.

<sup>4</sup> See also Niditch 1995 and Jaffee 2001.

<sup>5</sup> Personal communication from Chao Gejin. For examples and analyses of these oral traditions, see Chao 2001.

<sup>6</sup> For epic, see, e.g., Johnson 1997; for praise-poetry, e.g., Opland 1998.

<sup>7</sup> See further Foley 2002: 171-77 and Honko 1998.

<sup>8</sup> See Foley 2002: 153-55 and Canales and Morrissey 1996.

<sup>9</sup> On registers, see further Foley 2002: 95-108 as well as Hymes 1989, 1994.

<sup>10</sup> On Professor Leonard Roberts, see Foley 2002: 26; on slam poetry, Foley 2002: 3-5, 156-65.

<sup>11</sup> For a full explanation of this model, see Foley 2002: 38-53.

<sup>12</sup> For more on Bishop Njegoš, see Foley 2002: 50-51.

<sup>13</sup> On the *Kalevala* as oral poetry, see Foley 2002: 51-52 and DuBois 1995.

<sup>14</sup> I choose this set of examples because of my longstanding familiarity with many of the genres, both through fieldwork in Serbia and through examination of archival materials at the Milman Parry Collection of Oral Literature at Harvard University. See further Foley 2002: 188-218 and 2004; some of these genres are available for listening at the web site of the Center for Studies in Oral Tradition at the University of Missouri-Columbia:

[www.oraltradition.org/hrop/eighth\\_word.asp](http://www.oraltradition.org/hrop/eighth_word.asp).

<sup>15</sup> For audio and textual examples of many of these genres, visit

[www.oraltradition.org/hrop/eighth\\_word.asp](http://www.oraltradition.org/hrop/eighth_word.asp).

<sup>16</sup> It is worth adding here that decasyllabic poetic lines (verses construed according to the men's meter) occasionally appear in these prose stories.

<sup>17</sup> Such semi-independence among genres is not the case in the Anglo-Saxon ecology of oral poetic genres, in which all types of poetry follow a single metrical scheme and the sharing of phraseology among registers is very common. See further Foley 2003 for comparison of South Slavic, Anglo-Saxon, and ancient Greek poetic ecologies.

<sup>18</sup> For an edition and translation of this performance, see Foley 2004.

<sup>19</sup> For additional instances of this typical scene, see Foley 1991: 67, 125-27 and 2004.

<sup>20</sup> For further explanation of these structural and idiomatic aspects of oral traditional registers, see Foley 1990, 1991, 1995, and 2002: 109-24.

<sup>21</sup> These and other proverbs are discussed at length in Foley 2002: 125-45.

<sup>22</sup> On the common aims of these three approaches, see Foley 1995: 1-28 and 2002: 79- 124.

**CANTADORS DE L'EBRE.  
LA JOTA IMPROVISADA EN EL BAIX EBRE  
EL MONTSIÀ**

CANTADORS DE L'EBRE. BAIX EBRE ETÀ MONTSIÀKO JOTA INPROBISATUA  
CANTADORS OF L'EBRE. IMPROVISED JOTA FROM BAIX EBRE AND MONTSIÀ  
CANTADORS DE L'EBRE. LA JOTA IMPROVISÉE DU BAIX EBRE ET MONTSIÀ

**CARME FERRÉ PAVIA**

Periodista y profesora de Periodismo  
Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Universitat Autònoma de Barcelona.  
**CATALUNYA**

*Azken cantadors-ak bizzi diren egunetan, komunikazio honen helburua Kataluniako erdialdeko jota inprobisatu kantatua aurkeztea da. Haize eta soka musikarekin lagunduta, jota  $\frac{3}{4}$  erritmoan kantatzen den errima asonanteko zazpi silabako koartetoa da. Cantador batek biru funtzio dauzka: inprobisatzailea (errima, ahotsa, etab.), jende-erakarlea (ikusleen arreta deitzen du) eta gatazken ebaizlea (herriko arazoei buruzko iritzia ematen du). Ahoz aho ikasitako tradizioa eskoletan barneratzen hasita dago, baina oraindik ezin esan liteke zer-nolako barrera izango duen gizarte garaikidean. Edozein kasutan, oso gutxi ikertu da inprobisazio mota honetaz.*

*Aún vivos los últimos cantadores, esta comunicación tiene como objetivo presentar la jota improvisada cantada de la Catalunya meridional. Acompañada de cuerda y viento, la jota es una cuarteta heptasílaba de rima asonante cantada en ritmo de  $\frac{3}{4}$ . Un cantador desempeña tres funciones: la improvisa (rima, voz, etc.), atrae al público (y la atención de los espectadores) y resuelve conflictos (opinando sobre los problemas del pueblo). La tradición hasta entonces viva de boca en boca se introduce lentamente en los centros docentes, a pesar de no poder presagiar cuál será su futuro en la sociedad contemporánea. En cualquier caso, este tipo de improvisación se ha investigado muy poco.*

*Still alive last cantadors, this communication is intended to present the improvised sung jota of Catalunya. Accompanied by cord and wind, the jota is a seven-syllables cuarteta sung in  $\frac{3}{4}$  tempo. A singer performs three functions: improvises (rime, voice, etc.), attracts the public (and the attention of the spectators) and solves conflicts (thinking on the problems of the town). Then, the tradition was slowly introduced in schools and language-workshops, in spite of not being able to foretell which will be its reversion in contemporary society. In any case, this type of improvisation has not been investigated deeply.*

*Encore vivants les derniers cantadors, cette communication a pour but de présenter la jota improvisée chantée de la Catalogne méridionale. Accompagnée de corde et vent, la jota c'est une cuarteta de sept syllabes de rime asonante chantée en rythme de  $\frac{3}{4}$ . Un chanteur effectue trois fonctions : il improvise (rime, voix, etc.), attire le public (et l'attention des spectateurs) et résout des conflits (en jugeant sur les problèmes du village). La tradition vivante bouche-à-bouche est lentement introduite dans les établissements, bien qu'on ne peut pas présager quel sera son futur dans la société contemporaine. En tout cas, ce type d'improvisation a été très peu recherchée.*

## CANTADORS DE L'EBRE. JOTA IMPROVISADA DEL BAIX EBRE Y MONTSIÀ

El objetivo de esta comunicación es presentar la jota improvisada cantada de las comarcas meridionales de Catalunya, con ánimo de testimoniarla y también de revisar su función comunicativa, en un momento delicado en que perviven los últimos cantadores que podríamos denominar tradicionales con propuestas de actualización del género. Sin ánimo de ocupar el lugar de antropólogos ni musicólogos, creo que desde las ciencias de la comunicación se ha abandonado bastante la reflexión sobre la música como vehículo de comunicación social y hasta masivo. En la mayoría de poblaciones del Baix Ebre y el Montsià (comarcas meridionales de Catalunya, abarcando el delta del Ebro y su interior) pervive con dificultad la forma de improvisar jotas cantadas.

(Mapa de la zona, municipios de alcance)

“*Es cantava, es canta i es cantarà*”, reza una canción del grupo Quico el Célio, lo Noi i el Mut de Ferreries. Se cantaba mucho, se canta testimonialmente y se cantará en un modo que se encuentra en profunda transformación, podemos añadir, no en su estilo musical e improvisatorio, sino en sus rituales de encuentro, canales de transmisión, funciones comunicativas y alcance social.

### *Fer les músiques*<sup>1</sup>

La jota de los *cantadors* de esta zona es una cuarteta de heptasílabos de rima asonante que debe ser improvisada<sup>2</sup> y que se canta a ritmo de tres por cuatro, según melodías predeterminadas. En el siglo XX también se incorporó la estrofa de seis versos (*paraulles* –palabras-, los denominaban los cantantes), los dos últimos de la cuarteta anterior repetidos o bien dos nuevos, innovación atribuida generalmente a Agustí Domènech *Perot*, cantador de la Ràpita<sup>3</sup>. Cuando el cantador improvisa, cierran el compás los instrumentos de viento y el acompañamiento cesa. Se canta, pues, al aire.

---

<sup>1</sup> Hacer las músicas, como denominaban popularmente a interpretar.

<sup>2</sup> La improvisación forma parte de las características intrínsecas de este género, a pesar de que luego las jotas improvisadas fueran recogidas o anotadas por los mismos *cantadors* o por sus oyentes.

<sup>3</sup> Sant Carles de la Ràpita (el Montsià), 1877-1956. La cuarteta es una forma de verso popular en una infinidad de ritmos musicales y otras formas dialogadas o cantadas.



Aun si hubo otras melodías para cantarla o si se renovaban, lo que queda de la transmisión oral son dos de ellas, muy populares, que se difunden con el nombre de dos *cantadors* que todavía viven: Josep Guarch *Teixidor* (l'Aldea, 1931) y Josep Garcia *Canalero* (Roquetes, 1914). La última actuación prevista del Canalero, el 30 de agosto pasado, fue anulada por la complicación de su avanzada edad. Son aún menos los cantadores que pueden considerarse realmente en activo.

(Partituras y audición)

El cantador, en la zona del Baix Ebre y el Montsià siempre un hombre, se acompaña de la rondalla, formación musical de viento y cuerda. La rondalla suena de fondo con una **jota tortosina**<sup>4</sup> de melodía fija y ritmo reiterativo que termina cuando el cantador alza una mano (*parada*), en señal de que ya ha ideado su versada. Entre estrofa y estrofa la rondalla vuelve a interpretar la jota. Este acompañamiento es conocido por la mayoría de los habitantes de esta zona y se suele cantar con un estribillo cuya letra en su totalidad es menos difundida.

(Partitura)

La rondalla es la formación musical que toma el nombre de las canciones de ronda o la acción de rondar, salir de noche a tocar las *alrades*. La composición instrumental de la rondalla sufrió una rápida evolución. Del acompañamiento más simple con dulzaina y tamboril (*dolçaina* y *tabalet*, instrumentos extendidos por toda la península y con variantes en otros países mediterráneos y hasta asiáticos y americanos) se pasó a una rondalla inicialmente de cuerda compuesta por guitarra y guitarró, menor éste que la anterior y de cinco cuerdas.

En el siglo XX el viento ya se ha introducido en la rondalla y Joan Moreira reseña en los años treinta la participación de, además de guitarra y guitarró, cornetín, tiple, bombardino, clarinete, bandurria, pandereta, triángulo y castañuelas.<sup>5</sup> Como vemos, se enriquece con los instrumentos disponibles, pero esto no parece conllevar innovaciones musicales, al menos destacables. También violín y acordeón se incorporan, aunque la formación básica de la rondalla mixta es la de guitarra y guitarró para la cuerda, y clarinete, trompeta y bombardino para el viento.<sup>6</sup> En los últimos años, son los *cantadors* quienes dan nombre a las rondallas y las protagonizan.

---

<sup>4</sup> Tortosa es la capital del Baix Ebre y capital administrativa de las Terres de l'Ebre, antiguamente municipio de aún mayores dimensiones territoriales que las actuales.

<sup>5</sup> *Del Folklore tortosí*, de Joan Moreira, es una de las pocas obras que documentan esta tradición antes de nuestros días. Escrita en los años treinta, fue reeditada en 1979, pero las notas sobre la jota tenían unos 25 años, según explica, lo que nos sitúa en un estado de la cuestión del género de la primera década del siglo XX.

<sup>6</sup> Esta evolución está también documentada en las rondallas valencianas por Carles Pitarch. El cantador Francesc Roig *Noret* (Camarles, 1906) explica como antes de la formación básica de la rondalla, él la conoció a principio de siglo con dos guitarras y acordeón (Martí, 1989:66).

### *Apanyar festejos*<sup>7</sup>

Si de la jota improvisada tortosina quedan pocos ejecutantes y un par de melodías compactas, lo que es irrecuperable es el cambio de contexto comunicativo en que se daba. Igual que los mariachis, las rondallas dedicaban sus canciones a quien se las encomendara (pagadas a fracciones de peseta a principio de siglo y a pocos miles de pesetas en los años ochenta<sup>8</sup>), aunque lo realmente singular es el poder real de pacificar enfrentamientos familiares o conyugales, interviniendo en conflictos de carácter privado.

El verdadero orgullo del cantador es de triple sentido: en primer lugar improvisatorio (rima bien conseguida, tema atrayente y capacidad de respuesta en los enfrentamientos o concursos junto a otros *cantadors*); en segundo lugar de poder de convocatoria (séquito popular en las *alrades*, favor del público en los concursos), y finalmente, de capacidad de intervención en la resolución de conflictos: encaminar noviazgos, conseguir que una amada diera el sí o que unos suegros reticentes aceptaran al novio repudiado, relajar fricciones entre cónyuges o entre familiares. Esta capacidad interventora se explica solo en un contexto en que los *cantadors* gozan de un prestigio singular y en el que el ámbito de lo privado era más permeable que en la actualidad, al menos en ese marco rural. Hay que tener en cuenta que la petición cantada improvisada se da ante decenas de personas y que no se trata de un acto que pudiéramos considerar personal, sino comunitario.<sup>9</sup>

Las actuaciones de los cantadores llegan a congregarse en las décadas de los veinte y hasta los años setenta del siglo pasado a centenares de personas que los siguen en las rondas nocturnas, donde se canta diez horas seguidas, hasta entrada la mañana. En la revista de Alcanar *Terra Nostra*, que apareció fugazmente entre 1928 y 1929, se narra como así “*es passa el dissabte a la nit de Festes ple de tradició i entusiasme d'un poble*”.<sup>10</sup> Es decir, en el primer tercio de siglo se considera ya una tradición con solera. Son comunes los concursos de reto entre los cantadores resueltos con el aplauso del público y las rondas para recaudar fondos para los quintos (soldados de reemplazo).

Los temas de los *cantadors*, en el género de la improvisación, han sido los encargos para los que se les solicitaba: solían ser temas amables o pícaros, de una cierta crítica social, de cantos a la tierra, a la agricultura y al modo de vivir del territorio y sobre todo de dedicatoria. A veces se afirma que los versos tenían un fuerte contenido de crítica política pero la coincidencia de la aparición de documentación escrita o referencias en los medios de comunicación con la etapa franquista resta posibilidades de expresión real a esta forma de comunicación popular. Las lenguas usadas en los versos era la castellana y la catalana. La lengua castellana era ya antes del franquismo una lengua

<sup>7</sup> Arreglar noviazgos.

<sup>8</sup> Entrevista al Canalero, *Lo Rafal*, nº 1, 1989, p.4.

<sup>9</sup> Torrent relata la costumbre de los mayos, en las comarcas valencianas de Els Serrans, Camp de Requena-Utiel y comarcas contiguas castellanoparlantes. Los ronda de los mayos pedía cantando la mano de las chicas casadoras con una rondalla de cuerda y percusión. La melodía es reiterativa y el canto de despedida es una jota. (Torrent, 1990:62).

<sup>10</sup> *Terra Nostra*, 1928, citado en *Lo Rafal*, nº18, 1992, p.24. (“Así se pasa la noche del sábado de Fiestas lleno de tradición y entusiasmo de un pueblo”).

de prestigio como vehículo de comunicación pública y los *cantadors* usan una y otra indistintamente, si bien a veces se trata de un castellano de pronunciación singular, sin algunos fonemas que no existen en catalán y trufado de léxico catalán también. Algunos cantadores improvisan siempre en catalán a partir de un cierto momento aunque tengan otro repertorio en lengua castellana.

**“Lo cantar no ti mestre”<sup>11</sup>**

La característica principal de la transmisión de esta manera de cantar es la falta de memoria musical y documental más allá de los *cantadors* nacidos a mediados del siglo XIX. Mariano *Manta* es el primer cantador de quien se tiene noticia, pero véase que no se conoce su apellido ni se tiene ningún dato más, ni ninguna imagen. *Manta* era el sobrenombre de este cantador de Tortosa que dicen se desplazaba en un burrito con una manta que tapaba su pierna coja.<sup>12</sup> Lo cierto es que sólo hay documentado un siglo de cantadores, ya que de los pocos que siguen en activo el más “joven” es Josep Arasa *Joseret*, nacido en 1950 en esta misma ciudad.

Es difícil, sin apoyos documentales, aventurar explicaciones de los canales de transmisión del canto o los orígenes de esta manera particular de improvisar la jota tortosina, pero sí hay testimonio de los *cantadors* tradicionales que destacan el autodidactismo (“cantar no se enseña”). Algunos, como Codonyol<sup>13</sup>, relataban como aprendieron de Perot haciendo de público en las rondas nocturnas. Se aprende también en cadena, como Bolea<sup>14</sup> de Codonyol y observando en las tabernas, el territorio natural de la jota improvisada.

De hecho, aunque las mujeres canten en el campo y también protagonicen el baile, no hay cantadoras de jota improvisada. El marco de la taberna y la noche no son, hasta hace relativamente pocos años, de acceso femenino, ellas suelen ser el objeto de las rondas.<sup>15</sup> A pesar de que nuestra atención se centre en el fenómeno de los *cantadors*, hay que englobar este género en la amplia vivencia de la jota como fiesta global, incluyendo el repertorio popular y el baile. Al tratarse de una manera de expresión fuertemente enraizada, no todos los cantadores, tampoco, gozan de la misma fama, y en la lista que circula (la misma repetida en distintas fuentes) faltan otras personas aficionadas, a parte de los “grandes” de la jota cantada de esta zona: Boca de Bou<sup>16</sup>, Perot, Canalero, Noret, Teixidor, Codonyol...<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Cantar no se enseña, dicho por Noret, entrevistado por J. J. Rovira Climent.

<sup>12</sup> Fabra, Elena *Recuperació de la jota al municipi de Deltebre*. Borrador cedido por Artur Gaya.

<sup>13</sup> Andreu Queralt (Alcanar, 1925-1989).

<sup>14</sup> Batiste Roig (Alcanar, 1926).

<sup>15</sup> En el *cant d'estil* valenciano, en cambio, sí hay cantadoras. *Cantador* y *versador* no son la misma figura y el canto de improvisación con desafío se llama versada.

<sup>16</sup> Francesc Balagué (Sant Carles de la Ràpita, 1895-1972). Balagué es considerado el intelectual de la jota tortosina, era un agrimensor con una destacada faceta de folklorista, mientras que muchos *cantadors* versaban siendo analfabetos.

<sup>17</sup> En 1955 homenajearon a Perot en su 80 cumpleaños y se anunciaba que en la actuación se grabarían discos de los “ídolos de la radio”.

Si hasta ahora la atención se ha centrado en las figuras de los *cantadors*, hay dificultades para clarificar el origen de este género tanto musical como socialmente. Desde el punto de vista musical, la jota mediterránea es un hecho de extensión en Aragón, Islas Baleares, País Valenciano y Catalunya (sobre todo lo que históricamente se considera Catalunya Nova, de tardía cristianización), y en otros puntos de la península ibérica, por lo que hay que verlo como un cierto estándar musical, a pesar de que esa forma concreta identifique al Baix Ebre y el Montsià. Para los musicólogos queda aceptar el origen árabe de la *xbata* (al menos el vocablo sí es árabe, según la RAE), que hasta cuenta con una leyenda como canal de transmisión popular.<sup>18</sup>

Si musicalmente la comparación con el *cant d'estil* valenciano, las canciones populares de siega, los bailes más antiguos como el *ball pla* o la influencia de los bailes hablados de la zona de Tarragona puede dar su fruto, en el estudio del fenómeno como forma de comunicación popular hay que:

- agotar aún la búsqueda hemerográfica de referencias en las publicaciones más antiguas de estas comarcas que se hallen, y también de etapas posteriores, en que el fenómeno de los *cantadors* se convierte en la atracción musical más seguida.
- interesarse más por los aspectos sociales de la fiesta y el aprendizaje. Agotar la posibilidad de entrevistar a los *cantadors* tradicionales que aún viven, así no sean los más famosos.
- observar también cuál era el consumo por parte del público, la influencia en las historias de vida de la comunidad, “víctimas” de las rondas.
- cruzar datos de la movilidad comercial y migratoria anterior a la fecha de origen documentada, teniendo en cuenta que la música viaja con una rapidez inusitada, para poder englobarlo como género particular pero dentro de una tradición mediterránea.

### La *reproposta* en la escuela

Si hasta ahora hemos abordado la descripción de esta experiencia de improvisación cantada y sus dificultades de estudio ante la ruptura de la cadena tradicional y por la falta de documentación, hay que ver cuál es su futuro vital. La taberna como lugar de encuentro donde se canta ya no existe, el canto como entretenimiento en las labores del campo, apenas, y las rondas para deshacer entuertos no funcionan. Ante la momificación del contexto que permitía reproducirse o evolucionar al género, los que creen que el patrimonio musical debe conservarse de alguna manera para reutilizarlo, han aceptado como propia la *riproposta* que surge en los años setenta dentro del movimiento musical que podríamos denominar folk y que Vicent Torrent define con acierto: “*La «riproposta» aprofita els elements estètics que la tradició ofereix i que avui són vàlids com a vehicle de comunicació. (...) És el nivell més progressista de la música popular, perquè pretén continuar creant i aportant novetats?*”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Aben Jot, poeta valenciano del siglo XII, fue expulsado de la ciudad de Valencia y llegó a Catalayud, Ebro arriba. Para algunos, de su nombre procede la jota y ese sí el recorrido de su extensión.

<sup>19</sup> Torrent (1990:129). La “riproposta” aprovecha los elementos que la tradición ofrece y que hoy son válidos como vehículo de comunicación. Es el nivel más progresista de la música popular porque pretende seguir creando y aportando novedades.

Artur Gaya y Ramon Manent, desde el Aula de Música Tradicional y Popular de Tortosa, apuestan por enseñar, en su asignatura de canto popular, el canto improvisado, dotarlo de una nueva función social, conservar la técnica y establecer un canal de transmisión alternativo en una comunidad menos rural, mejor comunicada y permeable a todo lo que viene del exterior. El aprendizaje del canto improvisado es en estos cursos, no una anécdota final de toque folklórico, sino un objetivo principal. Artur Gaya, periodista y fundador hace diez años del grupo Quico el Célio, lo Noi i el Mut de Ferreries, asume a nivel teórico lo que el grupo practica sobre el escenario: una recuperación del patrimonio musical con nuevos arreglos, la actualización como única forma de conservación.

A modo de conclusión prospectiva, habría que destacar en primer lugar, que la jota cantada sigue siendo en estas comarcas una forma de identificación musical, pero con la cadena de transmisión rota por el cambio social. La investigación sobre el tema ha sido escasa y la bibliografía limitada, con vacíos en cuanto a enfoque, ya que ha primado el protagonismo de los *cantadors*, con poca atención a los orígenes, sin buscar alternativas a la falta de documentación. El futuro de la jota improvisada ya es un presente diferente, con un aprendizaje reglado con algunos resultados. El uso social del género ha ido desde los años ochenta más ligado al encuentro musical de carácter “recordatorio” que a la búsqueda de nuevos motivos, músicas y talentos. Es un momento de incertidumbre ante el surgimiento de futuros *cantadors* y *cantadores*.

#### *Bibliografía*

- Els balls parlats a la Catalunya Nova*. El Médol: Tarragona, 1992.
- Fabra, Elena M. *Recuperació de la jota al municipi de Deltebre*. Borrador.
- Guiu, Claire *La Jota dans les Terres de l'Ebre*. Université Paris IV-Sorbonne, París, 2001. Memoria de maestría.
- I Congrés de Cultura Popular i Tradicional*. Actas. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1996.
- Martí, Ramon *Terra Nostra 19. El Delta de l'Ebre*. Generalitat de Catalunya, PNDE, Caixa Tarragona: 1989.
- Moreira, Joan *Del Folklore tortosí*. Cooperativa Gràfica Dertosenca: Tortosa, 1979.
- Pitarch, Carles “En torno al *cant valencià d'estil*: Investigaciones y proyectos”. *Revista Transcultural de Música*.
- Torrent, Vicent *La música popular*. Alfons el Magnànim: Valencia, 1990.

Artículos divulgativos de diversas publicaciones: *Lo Rafal* (Alcanar), *Informatiu del Museu del Montsià* (Amposta).

## AHOZKOTASUNAREN MAPA ZABALDUZ

AMPLIANDO EL MAPA DE LA ORALIDAD  
EXTENDING THE MAP OF ORALITY  
EXTENDONS LA CARTE DE L'ORALITÉ

**JOXERRA GARZIA**  
Euskal Herriko Unibertsitatean Doktoratua  
Idazlea eta bertsolaritzaren ikertzailea  
Komunikazio zientzien Irakaslea  
**EUSKAL HERRIA**

---

*Gaur egun abozketasuna sailkatzeko kategoriak desegokiak dira. Bi aspektu lantzen dira batez ere; abozketasunaren dinamika eta dibertsitatea. Abozketasunaren dinamika ez da eztabaidagai kasu honetan, nabiz eta argi utzi ez dagoela etenik idatzizko eta abozkoaren artean. John Foley ikerlari estatubatuarrek abozketasunaren dibertsitatea sailkatzeko proposatutako sistemak badu zenbait ñabarduraren beharra, Garziaren ustez. Hiru hauek eranstean dizkio amerikarraren sailkapenari: diskurtsoaren moldeak, bere batekotasun maila, eta aldi-aldeen partekatzea. Era berean, abozketasunaren inguruko beste jakintza alorretako ekarpeni adi egon behar genukeela uste du.*

*Las categorías existentes hoy día para clasificar la oralidad no son adecuadas. Se fundamentan sobre dos aspectos: su dinámica y su diversidad. El primero no es el tema que nos concierne concretamente, si bien es cierto que no existe pausa alguna entre lo escrito y lo oral. Por otro lado, el investigador estadounidense John Foley planteó un sistema para clasificar la diversidad, sistema falto de ciertos matices, tres en concreto: el molde del discurso, su nivel de repentinización, y la relación espacio-tiempo. Asimismo, deberíamos prestar más atención a las contribuciones que realizan otras disciplinas.*

*The existing categories to classify orality are not updated. They are based on two aspects: dynamics and diversity. The first is not the subject that concerns to us concretely. On the other hand, the American investigator John Foley raised a system to classify diversity, a system wich doesn't take into account three special matters: the mold of the speech, its level of improvisation, and sharing time-and-place. Moreover, we should pay more attention to the contributions that make other disciplines.*

*Les catégories existantes de nos jours pour classer l'oralité ne sont pas adéquates. Ils sont fondés sur deux aspects : sa dynamique et sa diversité. Ce n'est pas d'abord le sujet qui nous concerne concrètement, bien qu'il soit certain qu'il n'existe aucune pause entre ce qui est écrit et ce qui est oral. D'autre part, le professeur américain John Foley a proposé un système pour classer la diversité, système dépourvu de certaines points, trois concrètement : le moule du discours, son niveau de repentinisation, et la relation espace-temps. De même, nous devrions prêter plus attention aux contributions qui effectuent les autres disciplines.*

## AHOZKOTASUNAREN MAPA ZABALDUZ

“Begi bistakoa da ahozko tradizioen dinamikak eta dibertsitatea ulertzeko erabili ohi ditugun kategoriak desegokiak direla”.

Foley irakasleak bere txostenean egindako baieztapena da hori, eta guztiz bat nator diagnostikoarekin. Darabiltzagun kategoriak aldatu egin behar ditugu, beraz, ahozkotatua tajuz ulertuko badugu. Eta, ulertzen hasita, Foley irakasleak aipatzen dituen bi alderdi horiek ulertzen saiatu behar genuke aurren-aurrena:

- Ahozkotatuen dinamika
- Ahozkotatuen dibertsitatea

Ahozkotatuen dinamikari dagokionez, iradokizun dezente egin dizkigu Foleyk, eta uste dut aski argi geratu dela zenbateraino ez-gauza garen kultura idatziarekiko geure menpekotasunaz askatzeko. Badugu hor zer aztertua franko, baina, denetarako astirik ez dudanez, ez naiz hemen alderdi hori sakontzen hasiko. Esan dezadan, bakar-bakarrik, ados nagoela ahozkotatua eta idatzizkotatuen artean Erabateko Etenik egitearen kontra Foley irakasleak esan dituenekin. Ahozkotatua eta idatzizkotatua kontinuum halako bat osatzen dute, eta asko eta askotarikoak dira beren arteko interferentziak.

Baina, esan bezala, dudan denbora apurra kontuan hartuta, nahiago izan dut ahozkotatuen dinamikarena beste baterako utzi eta Foleyk aipatzen duen bigarren alderdiari heltzea: ahozkotatuen dibertsitateaz jardungo dut, beraz, nagusiki. Ondotxo dakit, ordea, bata ulertzeko ezinbestekoa dela bestea ulertzea, eta alderantziz. Kasu honetan, nekez argitu eta sailkatu ahal izango dugu ahozkotatuen barneko barietatea aurrez ez badugu ahozkotatuen barne-dinamika tajuz ulertu.

Bi maila edo urratsetan planteatu nahi nuke eztabaida (hori bideratzea beste helbururik ez baitu, izan ere, txostentxo honek). Foley irakasleak berak planteatzen duen maila kontsideratuko dut aurrena; eta hurrena, berriz, ahozkotatuen dibertsitatea maila zabalago batean kontsideratzeko proposamena egiten ahaleginduko naiz.

1)Ahozkotatua esparru mugatua. ”Verbal art”, “ahozko tradizioak” eta “oral poetry” bezalako kontzeptuak darabiltza Foleyk kontsideratzen ari den objektuaren osotasuna izendatzeko. Bere konplexutasun bariatuan ulertu beharreko objektua hori baino ez balitz ere, arrazoi du Foleyk: sarritan uste (nahi izaten) dugun baino zabalago, konplexuago eta heterogeneoagoa da delako “verbal art” horren corpusa.



Corpus zabal, konplexu eta heterogeneo horren barruko generoak sailkatzeko proposamena ere egiten digu Foleyk. Hiru irizpide erabiltzen ditu horretarako: sortzeko modua (composition), jendetaratzeko modua (performance), eta jasotzeko modua (reception), hirurotako bakoitzaren ahozkotasanari edo idatzizkotasanari erreparaturik. Horren ondorioz, lau kategoria zabal proposatzen ditu: ahozko performancea, ahoztun testuak, iraganeko testuak eta ahozko poema idatziak.

Sailkabide hau, bistan denez, aurrerapausu handia da orain artekoen aldean. Hala eta guztiz ere, ez dakit ateratzen diren lau kategoria ez ote diren oraindik ere zabalegi, eta nik, atrebentzia handiz, beste bi irizpide ere proposatuko nituzke, sailkapena osatze aldera:

- Bat-batekotasuna. Hobekien ezagutzen dudanari helduz, har dezagun, esaterako, bat-bateko bertsoak eta bertso jarriak. Foleyk “oral performance”etan sailkatzen du bertsolaritza, baina ez dakit bertsopaperak ere hor sartzeko diren. Ahoz sortua, ahoz emana eta belarriz jasoa izatea beste baldintzarik ez zaio ezartzen genero bati lehen kategoria horretan sailkatua izateko. Bat-batekotasuna ez da irizpide, eta, hortaz, etxean pentsatu eta plazan kantatutako bertsoa, idatzi ez bada, kategoria horretan sartzen da, bat-bateko petoarekin batera. Bestalde, Imanol Lazkanok bat-bateko bertsoak bezala sortzen ditu bertsopaperetako bertsoak, buruan eta buruz. Saila amaitu eta gero jartzen du paperean. Demagun gero afaloste batean kantatzen dituela horrela jarritako bertso horiek. Non sailkatu behar dira Lazkao Txikik “lo egondako bertsoak” deitzen zituen bertso horiek?
- Sortutako pieza edo diskurtsoaren beraren moldea. Ikuspegi honetatik, aski osagarriak iruditzen zaizkit Foleyren sailkapena eta Wolfgang Raible-rena (ikus bibliografian). Raiblek bi maila bereizten ditu diskurtsoen ahozkotasanean: emateko moduarena (modal) eta moldearena (conceptual). Ikusiko dugun bezala, bereizkuntza hori garrantzi handikoa izan daiteke ahozkotasanaren esparrua zabalduz gero. Eta hori da, hain zuzen ere, berehala egingo duguna.

2)Ahozkotasan esparru zabala. Tradizio, arte edo poetika izaerako jeneroetara mugatu dugu orain arte eztabaida. Nire ustez, ordea, hobe genuke ahozkotasuna zabalago kontsideratzea. Izan ere, eta Foleyk berak ondo dioenez, komunikazioaren teknologia berriek (sakeleko telefonia, Internet, eta abarrek) gizarte prozesuen erdigunean jarri dute ahozkotasuna, eta teknologia berriok baliatzen dituzten hedabideetan dabilta gaur egungo gizartean esanguratsuen diren mezuak. Informazioaren Gizartea deitzen duten hori aztertu duten guztiek diote hori horrela dela (ikus, esaterako, Castells 1998). Autore batzuek, berriz, areago ere badiote: giza ezagutzaren eta komunikazioaren aro berri bat sortu dela XX. mende amaieran (ikus horretaz Simone, 2001).

Tradizio, arte edo poetika izaera ez dio noski testuak ematen diskurtso bati, performanceak berak baizik. Bego. Baina bertsolari batena performancea bada, ez da gutxiago performancea irratiz zutabetxo bat irakurtzen-edo duen esatariarena, edota futbol partida bat irratiz zein telebistaz erretransmititzen duenarena. Ohiko performancean alde eta aldi berak partekatzen dituzte igorleak eta hartzaileak. Irratian, berriz, aldia bakarrik, baina bada zerbait, eta performance modu

hori ere sartu behar genukeela uste dut nik ahozkotasanaren mapa horretan. Beste adibide bat gehiago baino ez jartzearen: zergatik hartzen ditugu aztergaitzat esaera zaharrak, eta ez, esaterako, publizitate esloganak (irriti-telebistakoak behintzat)? Esaerak tradiziozkoak dira eta esloganak ez, baina genero bera dela esango nuke nik: gurean behintzat, ahozkotasan adituak (bertsolariak eta) dira eslogan eraginkorrak sortzen trebeen. Arte edo poetika mailari dagokionez, Foleyk egiten duen galdera bera egingo nuke nik: noizkoa ote da literatura? Ofizialki esan ohi dena baino aspaldikoagoa dela dio Foleyk, eta nik ere hala uste dut. Baliabide poetiko-erretorikoak baldin badira diskurtso bat poetikoa den edo ez erabakitzeko irizpidea, DuMarsais-en harako hura gogora ekarri baizik ez dago: “Baliabide poetiko-erretoriko gehiago erabiltzen dira azoka egun batean baseritarren artean akademikoen hamaika bileratan baino”. Literatura al da bat-bateko bertsolaritza, ala kazetaritza generoa?

Bestalde, hedabide berriek are lausoago egin dituzte lehendik aski lausoa zen ahozkoatsunaren eta idatzizkotasanaren arteko mugak (ikus Morris, 2000). E-maila, adibidez, idatzi egiten da (oraingoz behintzat), baina ahozko moldeak behar du eraginkor izango bada. Crystalek (2001), honako pasarte hau dakar, The Simpson marrazki bizidunetatik hartua:

- Homer: What’s an e-mail?
- Lenny: It’s a computer thing, like, er, an electric letter.
- Carl: Or a quiet phone call.

Itxura guztien arabera, ahozkoaren eta idatziaren nahaste prozesua areagotu baino ez da egingo aurrerantzean. Aurki hasiko gara —batzuk hasita daude— ahoz idazten ere, ahotsa ezagutzeko programa gero eta azkarragoi esker. Nire ustez, ahozkotasanaren alor akademikoan dihardugunok geure egin behar genuke ahozkotasanaren modu eta formato berrioi buruzko hausnarketa. Horrek, nire ustez, bi onura ekarriko ditu. Batetik, usadiozko generoak hobeto ulertzen lagunduko digu. Bestetik, berriz, genero berrietan hizkera egokia zein den zehazteko lana ez da formato kontu hutsetan geratuko.

Orain arte esandakoak gogoan, honako sailkapen behin-behineko hau proposatuko nuke nik ahozko diskurtsoei dagokienez:

- Moldez idatziak, idatziz emanak
- Moldez idatziak, ahoz emanak
- Moldez ahozkoak, ahots hutsez ematekoak
- Moldez ahozkoak, gorputz eta ahotsez ematekoak
- Moldez ahozkoak, inprobisatuak
- Moldez ahozkoak, idatziz emanak
- Molde nahasikoak

Labur eta zehatz

Ahozkotasanaren esparrua horrela zabaltzea proposatzen da txosten horretan, eta horrek, bistan denez, erraztu barik konplexuagotu egingo digu azterketa, bi aldetatik gutxienez:

1) Aldez edo moldez ahozko diren diskurtso guztiak hartu behar genituzke aztergai, eta ez bakarrik nola edo hala tradiziozko, artistiko edo poetiko direnak. Diskurtsook sailkatzeko garaian, John Foleyk proposatzen dituen irizpideei beste hiru hauek erantsi beharko litzaizkieke, gutxienez:

- Sortzen den diskurtsoaren beraren moldea: ahozkoa den edo idatzizkoa
- Sortze prozesuaren bat-batekotasun maila, eta
- Performancean aldi-aldeak partekatzen diren edo bietarik bat bakarra.

2) Zuzen zein zeharka ahozkotasanaz arduratzen diren beste jakintza alorretako ekarpenei adi egon behar genuke, ekarpenok geurera ekarri eta geureak besterenganatzeko bidea eginez.

Aztergaia zabaldu eta azterbideak zailago egiteko proposamena da, beraz, nere hau. Nekeak neke, merezi duelakoan nago, eta pozik nengoke baldin eta topaketotan bide horretan urratsen bat egingo bagenu, baita urrats hori litekeen txikiena balitz ere.

## Bibliografia

**ALCOBA, Santiago** (coord.), 1999, *La oralización*, Barcelona, Ariel.

**BAREA, Pedro**, (2000), *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro, ida y retorno*. Bilbo, EHU.

**BRUFORD, Alan & TODD, Natalya**, “The Eye Behind the Mouth: The Contribution of Visual Memory to Oral Story telling”, in **SCHEUNEMANN, Dietrich** (ed.) (1996), 7-13 orr.

**CASTELLS, Manuel** (1998), *La era de la información. Economía Sociedad y Cultura*, (bi liburuki), Madrid, Alianza Editorial.

**CEBRIAN HERREROS, Mariano**, “Dimensión audiovisual del idioma”, in **GARRIDO MEDINA, Joaquín** (1999), II. liburukia, 545-558 orr.

**CRUZ PIÑOL, Mar**, “Un nuevo medio de comunicación: la Internet. Su utilidad en el mundo de las lenguas”, in

**GARRIDO MEDINA, Joaquín** (1999), II. liburukia, 558-565 orr.

**CRYSTAL, David**, 2001, *Language and the Internet*, Cambridge, University Press.

**DUMARSAIS** (1977 [1730]), «Traité des Tropes.(Suivi de PAULHAN, Jean, Traité des Figures)», *Le Nouveau Commerce* 38. alea (gehigarria), Paris.

**FOLEY, J.M.** (2003), “Comparative Oral Traditions”, Kultur Arteko Topaketa hauetarako txostena.

**FRIEDRICH, Rainer**, “The problem of an Oral Poetics”, in **XXX**, *Oralité et littérature/Orality and Literature*, Actes du XIème Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée (Paris, août 1985), Paris, Peter Lang, 19-28. orr.

- GARATE, Gotzon** (1998), «Hitzaurrea», in GARATE, Gotzon (1998), *Atsotitzak. Refranes. Proverbes*. Proverbia, Bilbo, BBK. CDrom eta guztiko argitalpena, 14-80 orr. Hitzaurre hori, lehenago ere liburu moduan argitaratu: **GARATE, Gotzon** (1985), *Euskal Atsotitzak / Basque Proverbs*, Bilbo, Gero-Mensajero.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín** (1999), *La lengua y los medios de comunicación*, Madrid, U. Complutense, (1996ko Biltzarraren Aktak) (bi liburuki). Autorearena berarena, ikus obra honetan bertan “Oralidad, escritura, imagen: discurso y texto”, I. liburukia, 65-74 orr.
- GARZIA, Joxerra** (2000), “Dena da Literatura”, capítulo in VVAA, *Lur Entziklopedia Tematikoa*, “Literatura”, Donostia, Lur, 24-26, y “Baliabide literarioak”, ibidem, 48-62.  
——— (2000), “El bertsolarismo, del siglo XIX al XXI”, in URKIZU, Patri (director), *Historia de la literatura vasca*, Madrid, UNED, pp. 402-480.  
——— (2000), *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Bilbao, UPV/EHU, Tesis Doctorales.
- GARZIA, Joxerra** (ed.), SARASUA, Jon y EGAÑA, Andoni (2001), *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Donostia, Bertsozale Elkartea.
- MacARTHUR, Brian** (ed.) (1999), *The Penguin Book of Twentieth-Century Speeches*, London, Penguin.
- MONDELO GZALEZ, Elisa, eta RODRIGUEZ GARCÍA, Teresa**, “Internet: de la oralidad telemática al hipertexto audiovisual”, in GARRIDO MEDINA, Joaquín (1999), , II. liburukia, 565-575 orr.
- MORRIS, Steve**, 2000, *Perfect E-mail*, London, Random Hous Business Books.
- OLSON, David R.**, eta **TORRANCE, Nancy** (biltz.)1998/91, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- RAIBLE, Wolfgang**, (1996), “Orality and Literacy. On their Medial and Conceptual Aspects”, in **SCHEUNEMANN, Dietrich** (ed.) (1996), 17-27 orr.
- SCHEUNEMANN, Dietrich** (ed.) (1996), *Orality, Literacy and Modern Media, USA*, Columbia, Camdem House INC. Autore honena, ikus bereziki “Collecting Shells in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film”, 79-95 orr.
- SIMONE, Raffaele**, 2001, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid, Taurus.
- TUBAU, Iván** (1993), *Periodismo oral. Hablar y escribir para radio y televisión*. Barcelona, Paidós.

---

**SEHASKATIK LIBURURA: BASATI ERRUGABEA**

DE LA CUNA AL LIBRO: EL SALVAJE INOCENTE  
FROM THE CRADLE TO THE BOOK: THE INNOCENT SAVAGE  
DU BERCEAU AU LIVRE : LE SAUVAGE INNOCENT

**JUAN KRUZ IGERABIDE**  
Euskal Herriko Unibertsitatean Doktoratua  
Euskal Filologia Irakaslea  
**EUSKAL HERRIA**

*Gaurko mundu aurreratu bonetan geratzen zaigun basati errugabe bakarra haurra da. Aldez edo moldez, gizaki guztiok gaude zibilizazioaren atzaparretan. Idazmenak, alde batetik, gizartearen mundu psikikoa antolatzen laguntzen du; bestetik, mundu materiala ordenatzen du egitarauen bidez; behar psikikoak behar materialetara egokitzen ditu. Idazmena boterearen parte da eta idazten duen orok inozentzia galtzen du. Artistak, aldiz, errugabetasun bila ari dira etengabe. Ahozketasunarena mundua ideala ez izanagatik, badu halako gardentasun bat, haurrak bizitzako lehen zazpi hilabeteetan ezagutu beharko lukeena. Ahozko tradizioaren ezagutzak haurtzarora itzultzen lagunduko dio gizakiari. Egungo haurrek garai zaharretako piezak ezagutu beharko lituzkete, ez gaurko eskolako ipuin funsgabeak.*

*El único salvaje inocente que queda en este mundo tan avanzado es el niño. De alguna manera, todos los seres humanos hemos sucumbido a la civilización. Escribir nos ayuda a organizar nuestro mundo psíquico al mismo tiempo que estructuramos el mundo material; y al final nuestras necesidades psíquicas se ven condicionadas por las materiales. La escritura es pues signo de poder, y todo aquel que escribe pierde la inocencia. Al contrario, el artista busca desesperadamente esa inocencia. Si bien la oralidad no muestra un mundo ideal, posee cierta transparencia que el niño debería conocer antes del séptimo mes de vida. Por lo tanto, la tradición oral es el camino de regreso a la infancia del ser humano. Los niños de hoy deberían conocer las piezas de ayer, en lugar de los cuentos sin sentido que aprenden en la escuela.*

*The only innocent savage who is in this so advanced world is the child. Somehow, all human beings we have succumbed to civilization. Writing helps us to organize our psychic world, and at the same time, we structure the material world; so finally, our psychic necessities are conditioned by the material ones. Writing means power, and the person who writes loses his innocence. However, artists desperately look for that innocence. Although orality does not show an ideal world, it has certain transparency that children would have to meet before the seventh month of life. Therefore, oral traditions are the way back to childhood. Children nowadays should know about old pieces, instead of the senseless stories that they learn in the school.*

*Le seul sauvage innocent qui reste dans ce monde tellement avancé est l'enfant. D'une certaine manière, tous les êtres humains, nous avons succombé à la civilisation. Écrire nous aide à organiser notre monde psychique en même temps que nous structurons le monde matériel; et à la fin nos nécessités psychiques sont conditionnées par les matériels. L'écriture est donc signe de pouvoir, et qui écrit, perd son innocence. Au contraire, l'artiste cherche désespérément cette innocence. Bien que l'oralité ne montre pas un monde idéal, il possède une certaine transparence que l'enfant devrait connaître avant le septième mois de vie. Par conséquent, la tradition orale est le chemin de retour à l'enfance de l'être humain. Les enfants d'aujourd'hui devraient connaître les pièces d'hier, au lieu des histoires sans sens qu'ils apprennent dans l'école.*

## SEHASKATIK LIBURURA: BASATI ERRUGABEA

Ez naiz mintzatuko Homeroren formulez nahiz Platonek baztertzen zuen ahozkoasun poetikoaz, edo Zumthorrek arte herrikoia kulturaren naufragiotzat jotzen zuenekoaz.. Ez naiz mintzatuko *Semang* leinuaz edo *inuit*-en ahozko tradizio aberatsaz. Ez naiz mintzatuko, halaber, Euskal Herriak eman duen ahozko tradizio bipilaz. Eta ez naiz hasiko aztertzen bertsolaritzaren ahozkoasunak zenbat ote duen tradizioetik eta zenbat erretonika “literario” batetik. Basati errugabeaz esan nahi nituzke bizpahiru hitz, haurraz alegia, eta, horrela, datorren egun hauetako batean jorratuko den gai bati adabaki bat eskaini. Nire mintzagaia ez datorkit jakin-min intelektualaren haritik, baizik eta gaurko gizarte gurean ikusten ari naizenak eragiten didan kezkatik.

Gaurko mundu aurreratu honetan geratzen zaigun basati errugabe bakarra haurra da. Gizaki basatia naturaren erritmoan bizitzetik makinaren eta egitarauaren erritmoan bizitzera pasatu da, oro har. Lur zabalean, leku ezkutu gutxi geratzen dira hari elektrikoaren edo antena-uhinen agintetik aparte; alde edo moldez, gizaki guztiok gaude zibilizazioaren atzaparretan.

Nire lan honi, hasiera batean, “Arrazoiaren erritmoan” izenburua ipintzea bururatu zitzaidan, baina ez nago erabat ziur makinaren eta egitarauaren erritmoa hain arrazoitsua ote den. Naturaren erritmoa hautsi eta giza boterearen erritmoa gailentzen hasten den une beretik agertzen da gizarteetan egitarau artifizial baten beharra, denbora eta gizarte bizitza arrazoiaren logikaz antolatu beharra. Behar horiei laguntzen die idazmenak, behar horiei laguntzen die makinak, behar horiei laguntzen die hari elektrikoak. Behar horiek ez dira, jakina, fisikoak edo materialak soilik; psikologikoak ere badira. Idazmenak zubi egiten du bien artean: alde batetik mundu psikikoa antolatzen laguntzen du; bestetik, mundu materiala ordenatzen du, eta behar psikikoetara egokitzen, egitarauen bidez; edo alderantziz: behar psikikoak behar materialetara egokitzen ditu.

Hori botere-joko bat da, argi eta garbi. Elias Canetik zioen boterea omen dela gizakiaren gaitz absolutua. Gaitz absolutu horren erreminta nagusietako bat idazmena da, gizartearen antolamenduaren eta egitarauen sorburu bihurtzen den heinean. Hala ere, ez nago erabat ados Canettirekin. Ez dut uste absolutua denik gaitz hori, nahiz eta orokorra izan. Botereak bere baitan darama antiboterea ere, eta idazmena bihurtzen da, preseski, antibotere horren erreminta nagusia; idazmena baita, hein handi batean, norbanakoaren kontzientzia eraikitzeke baliabide indartsuenetako bat. Hortik jaio da ezkerreko indarrek alfabetizazioan ipini izan duten itzaropena.

Idazmenaren erreinuan ez dago errugabetasunarentzat lekurik, inozentzia galtzeko erreminta baita idazmena; kontzientzia lehenbailehen piztu behar da, bai norbanakoaren kontzientzia, bai gizarte-kontzientzia; eta kontzientzia pizteak esan nahi du ahalmen kritikoa handitzea, kontzeptuak zehatz-mehatz erabiltzea, buruaren ahalmen analitiko muturreraino lantzea. Beste modu batera esanda, errugabetasuna galtzea.

Horiek guztiak botere-jokoak dira, jakina, eta joko horietan sartzen dugu haurra ahal bait lehen, Canetik adierazitako gaitzaren kontrako txertoa ipiniko diogulakoan edo. Baina nago txertoa bera

ez ote den gaitzaren eragile, nago heziketa bera ez ote den bihurtzen saihestu nahi duen gaitzaren kutsatzaile.

Ez ote dago, beraz, gizarte modernoan basati onarentzako zirrikitu txikienik ere? Ez ote dago antidotorik Canettik seinalatu zuen boterearen gaitzaren aurka? Arrazoi eman behar ote diogu Canettiri, eta gaitz hori absolutua dela aitortu? Izan ere, boterearen kontra dagoen antibioterea bera ere gaiz absolutuak kutsatuta dago; historiak adibide gehiegi erakutsi dizkigu ildo horretatik. Ezkerrak kritika landu du zorrotz, eta horrela kritikaren kritikaren kritikara iritsi gara, eta, pauso bat areago joan nahi izan duenak nihilismoarekin egin du topo aurrez aurre.

Hala ere, bada zerbait gizakiaren baitan, botere-jokoak ezabatzen ez duena, maiz artearen bidez azaleratzen dena: errugabetasun-egarri aseezin bat, artearen sorburu nagusietako bat. Idazle, pintore, eskultore, musikari eta beste askoren aitortpena izan da ezen haurtzarora itzultzeko ahalegina dela beren ibilbide estetiko guztia, hasierako errugabetasun harekin begiratu nahi diotela munduari. Beste nolabait esateko, basati onaren begiekin begiratu nahi diotela munduari. Jarrera hori muturreraino eramanda joan zen Stevenson *tusitala*, kontalaria Ozeano Bareko uharte galduetara, eta orobat Paul Gaugin pintorea, biak ala biak basati onaren bila, naturaren erritmoa berreskuratu eta naturaren indarraren eraginez bizi nahi izatera.

Gure lur hauetan, Oteizak berak ere behin baino gehiagotan aitortu zuen errugabetasun-egarri hori; eskultore handi eta gaixto hark ume handi bat ematen zuen askotan.

Dena dela, ez naiz orain hasiko oihaneko bizitza idealizatzen, ez halaber haurtzaroa goraiatzeko; azken batean, basati ona ere idealizazio bat besterik ez da; ongi asko dastatu zuten hori Gauginek eta Stevensonek, eta berdin kultura zaharrekin harremanetan aritu diren ikertzaileek eta misiolariak. Walter J. Ong-ek ere garbi asko adierazi zigun ahozketasunaren gizartea ez dela ideal bat; eta, areago, inoiz ez omen da izan ideal bat. Erreminta bat da ahozketasuna, izpiritua zailtzeko erreminta bat, izaera errotzeko tresna bat. Ez dago, haatik, oihanera edo Ozeano Bareko uharteetara edo Afrikaren bihotzera jo beharrik Rousseauren basati onaren bila, gure artean baitaukagu; jaiotzatik hasi eta makinaren eta egitarauaren mende errenditu arte hezten dugun haur hori bera da geratzen zaigun basati on bakarra.

Dena den, badakigu irakasleok zein gurasook ezen basati txiki horiek ez direla batzuetan guk uste bezain onak; hala ere, badute halako gardentasun bat, halako errugabetasun bat, oraindik botereak kutsatu gabea, oraindik makinaren eta egitarauaren mende erori gabea, oraindik “makinaiziora” iritsi gabea, nahiz eta hari elektrikoaren eraso gero eta goizago jasan behar izaten duten.

Orain arte esan dudanarekin zertara natorren adieraziko dizuet: iruditzen zait ahozko kulturaren ezaugarrietako bat dela halako gardentasun espiritual bat, halako tolesgabetasun bat...; jakina, tolesgabetasun eta errugabetasun horrek ez du zerikusirik kristautasunak eta etika zibilizatuak aldarrikatzen dutenarekin; aitzitik, piztia batenarekin zerikusi zuzenagoa du. Horrela, bada, ahozko kulturetan ikus zitekeen gardentasun haren zantzuak gordetzen ditu haurrak lehen urteetan. Aski da Piageten azterketak irakurtzea, jabetzeko zenbaterainoko parekotasuna dagoen



ahozko kulturen ikusmolde animistaren eta haurrak lehen urteetan izaten duen ikusmoldearen artean.

Pedagogiaren alorrera etorruta, orain, auzitan jarri nahi nuke puntu bat, nire ustez etorkizuneko gizartearen buru-osasunerako garrantzitsua dena. Nik ez dut ukatuko adin batetik aurrera prestakuntza zientifikoa eta intelektuala beharrezkoak direnik, ezta gutxiagorik ere. Auzitan jarri nahi nuke, hala ere, haurrak lehen zazpi urteetan jasotzen duen pedagogia. Adin horretan, nik uste, ahozko tradizio aberats bat jaso behar luke haurrak, zenbait arrazoirengatik:

-lehenik, haurraren ezaugarri psikologikoak oso ondo uztartzen direlako ahozko kulturen izaera analogikoarekin, eta haurrak pentsamendu magiko-sinbolikoa garatzeko berebiziko ahalmena duelako.

-bigarrenik, gizakiak baduelako bere baitan jatorrira itzuli nahi bat, haurtzarora itzuli nahi bat, gero helduaroan batzuetan modu patologikoan agertuko dena, agian bere garaian ase gabe utzitako egarri askoren kausaz. Baina itzuli nahi hori, bestalde, historiaren jatorrira joan nahia ere bada, gizakiaren haurtzarora heldu nahia, jatorria ukitu nahia. Haurtzaroan ahozko kultura sendo bat hartzeak asko erraztu lezakeelakoan nago bidaia hori, gero handiak garenean jatorrira egin nahi dugun itzulbide hori.

Haurtzaroan pentsamendu magiko-sinboliko indartsu bat eraikitzeak, geroko kinka psikiko larrietan helduleku indartsu eta egonkor bat izateko aukera eman lezake. Bettelheim baino areago joanez, Jung-en ondorengoekin bat nator: gizartearen osasun psikikoa are ahulagoa izango da, zenbat eta ahulagoa izan haurtzaroan eraikitzen den pentsamendu magiko-sinbolikoa. Pentsamendu magiko-sinbolikoa eraikitzeko, lehen oinarrizkoa zen erlijioaren eta erritoaren laguntza; gaur, aldiz, ia galdurik dago gizarte aurreratuetan, eta, beste alde batetik begiratuta, familiako tradizio imaginarioa ere etenda dago erabat. Gero eta beharrezkoagoa da ahalegin pedagogiko berezi bat, altxor tradizionalaren onurak geureganatu nahi baditugu, eta horretan eskolak betebeharrak zuzena du; izan ere, haurrak gero eta goizago hasten dira eskolara.

Pentsamendu magiko-sinbolikoa eraikitzeko, beraz, bi zutabe nagusi dauzkagu eskura: alde batetik, etxea, familia; eta bestetik, eskola. Bien artean zerbait sendoa eraiki beharra dago, ahozko kultura zaharra erabiltzen hasi, erabileraren poderioz berritu, eta gizarte bizitzaren parte bihurtu. Eraberritze hori ez dezala, mesedez, botereak edo antibotereak programatu, maizegi ibili baikara denbora galtzen horretan. Ahozkotasunaren eraberritzea erabilerak eta berpizteak eragingo du, eta bide horretan mundu inkontzienteak agindu behar du eta ez programazioak edo kritika ideologikoak.

Iruditzen zait gaurko pedagogo eta psikologo gehientsuenak oso urrun dabiltzala horretaz jabetzetik, konduktismo berehalakoaz erantzun nahirik arazoei. Eta zer esanik ez, gurasook; are galduago sentitzen gara. Haurraren imaginarioa telebistaren, ordenagailuaren eta disko konpaktuen bidez elikatzearekin konformatzen gara. Pentsatze hutsak odola urtzen dit. Ez dut katastrofista izan nahi, baina katastrofe espiritual handi bat gerta dadin uzten ari ote garen iruditzen zait, eta katastrofe horren ondorioak depresiotan, anorexiatan eta mila arazotan

nozituko ditugulakoan nago. Jakina, gizakiak, eta bereziki haurrak, baditu itomenaren aurrean defentsa mekanismoak. Haurrak, bere erara, beste bide batzuk bilatuko ditu hondamendiaren baitan, eta konpentsazio moduak aurkitu. Baina, zenbatez indartsuago eta orekatuago ez ote lioke erantzungo barne-psikearen antolamendu sinboliko indartsu batekin?

Oraintsu ordenagailu berriak ipini dituzte eskoletan. Haur eskolak ere ordenagailuz bete nahi dira. Nik ez dut teknologiaren kontrako purista bat izan nahi. Baina iruditzen zait horrelako jokabideekin ez ote garen ari benetako hutsunea estali nahirik. Bi-hiru urterekin, lau-bost urterekin, haurrak kantatu eta kontatu egin behar luke etengabe; ordenagailuak, aldizkariak, idazmenarekin harremanetan hasia... horiek guztiak eranskinak dira, interesgarriak bai, baina eranskinak. Behar bezala kantatzeko eta kontatzeko, irakasleak ahozko tradizioa erabiltzen ikasi behar du, erruz, ez musikaren apaingarri huts gisa.

Ez da kontua haur txikiak gaurko bertsolarien bertsoak edo hurren kantak egiten dituztenen piezak imitatzen ikastea. Nire ustez atzerago jo behar da, mendeetan ondutako pieza zaharrak ikasi behar dira, eta ez genero bakarrekoak, ahalik eta gehienetakoak baizik: bai sehaska kantak, bai jolas-kantak, bai igarkizunak, bai amandre ipuinak, bai irri-ipuinak, bai bertso zaharrak, bai pasadizioak. Eta gure hutsuneak beste herrietako tradizioekin ere bete ditzakegu, herriek historian zehar elkarrekiko kontaktuan egin izan duten bezala. Besteen amandre ipuinak ikasi eta kontatzen ditugu, besteen kantu zaharrak ikasi eta moldatzen, besteen igarkizunak eta jolasak geureganatzen. Formari dagokionez ere ez gaitzen estuak izan; errima baino interesgarriagoa iruditzen zait hoskidetasun zabal bat, oihartzun fonetikoak; erritmo silabiko ongi neurtua baino nahiago dut erritmo askea, bihotzarena, pausoarena, barne sentipenena.

Tradizio zaharreko piezak aditzean, haurrak lehen aldiz bizitzen ditu; eta ehungarrenean entzuten dituen ere, *performance*-aren eraginez, berriak balira bezala bizitzen ditu. Tradizioa jolasarekin eta barne-adierazpenarekin lotzen denean, beti berria da, eta horrela hartzen ditu berrikuntzarik interesgarrienak.

Lan hori aurrera eramateko ez dut uste programazio zail eta antolakuntza apartekorik behar dugunik. Ahozko tradizioaren zati handi bat behintzat jasota dago. Tradizio hori idazmenaren hilobitik atera, eta berriro martxan jarri behar genuke, nire ustez.. Idazmenak berak eta bitarteko elektronikoez biltegi eskuragarri bat eskaintzen digute. Biltegi horri hautsa kendu eta ahoz aho tradizio aberats bat berriro martxan ipintzea da kontua. Haurrari erakusten zaizkion kantu moderno, funsgabeak, haurrari kontatzen zaizkion ipuin gero eta espektakulu-giro eta telebista-usain handiagoa dutenak, ez dut esaten baztergarriak direnik; esaten dut, eskolak behintzat zerbait sendoagoa eskaini behar lukeela, eta bide hori kutsatzen saiatu etxeetan ere. Esan bezala, bi leku nagusi baitaude ahozkotasuna berpizteko, eta bi leku horiek haurraren egoera afektibo indartsuekin loturik agertzen baitira:

-Lehenengo lekua, oinarrizkoena, etxea da; eta, etxe barruan, sehaska eta ohea. Sehaskako haurraren komunikazioa lortzeko milaka kantu eskaintzen dizkigu ahozko tradizioak. Haurrak ez ditu hitzak "ulertzen", baina beste hizkuntza bat, oinarrizkoagoa, hartzen du, sentimenduen hizkuntza, eta adierazpenaren ibaia. Haurra komunikazioaren ibaian sartzen da, eta ibai horretan

*feed back* oinarritzko bat jaiotzen da, hizkuntza ororen oinarria, mintzaira unibertsala, kontzeptuak eta ideiak baino lehenago dagoen komunikazio ibaia; ibaiaren sinboloa erabili izan dute idazmena ezagutzen ez duten ahozko tradizioko berri-emaile askok hizkuntza zer den adierazteko.

Nik uste alde handia dagoela ibai hori ur gardenez ongi hornitzearen edota erdi lehor eduki eta zaborrez betetzearen artean.

-Bigarren lekua eskola da. Gero eta goizago, eskola bigarren etxe bihurtzen ari da, eta irakaslea gurasorde. Bigarren horretan zailxeagoa da aipatu ibai hori hornitzen, baina laguntza handia eskain dezake eskolak, kanal batzuk eraikiz, ibaia ur gardenez hornitzeko, eta zaborra birziklatzeko.

Haur tradizioa berpiztea helburu eskuragarria da oraindik gure gizartean; gure eskolako lehen urteetan ahozko generoak nagusi izan behar dutela iruditzen zait, eta gero ere ez da alde batera uzteko kontua. Gaur egun, ahozkotasunaz asko mintzatzen da, euskararen normalkuntza dela eta, baina ahozkotasunaren planteamendu hori erabat utilitariora da; eguneroko elkarrizketen egokitasuna bultzatu nahi da, baina ahozkotasunarena, berez, askoz ikuspegi sakonagoa da, eta giza izaeraren muinera jotzen du, eta gizartearen ereduak auzitan jartzen ditu. Alde batetik oroimenaren indargarri da, ezen, Ongek ongi zioen bezala, idazmenak eta bitarteko elektronikoez oroimena ahuldu egiten baitute, kalkulagailuek burua moteldu, ordenagailuak sena zapuztu. Zergatik txiki-txikitandik lehenbailehen irakurri eta ordenagailuan ibili behar hori? Zer aurreratzen da? Trebezia batzuk lortzen dira, jakina, baina beldur naiz trebetasun horiek txorakeriak egiteko trebeziak ez ote diren; gaur egun, baboa izateko ere trebe izan behar baita.

Berriz ere Ong aipatuz, idazmena heriotzarekin lotua dago, estatikoa da, zurruna. Idatzita dagoenari ahotsak beroa eta bihotza ipini behar dizkio, baina ez zait aski iruditzen irratian, telebistan eta beste komunikabideetan lortzen den ahozkotasun uniformizatu hori. Seinale bereizgarriak gero eta beharrezkoagoak ditugu, eta gakoa haurtzaroan dago, familietan zein haur eskoletan. Familietan telebistatik, irratitik eta ordenagailurik gabeko barau-egun bat astean aski litzateke zerbait egiten hasteko, baina ez nuke nahi orain hori ere kontsigna bihurtzea, kontsignak ere uniformizatzeko indarrak baitira.

Lehen aipaturiko ibai hori hornitzeko ahalegina gizartearen osasun espiritualerako oinarritzkoa dela iruditzen zait. Eta ibai hori itsasora iritsiko da, liburuen itsasora, baina beste ur batzuekin. Beharbada, orduan, haurrak beste begi batzuekin irakurtzen, beste oihartzunez beteriko belarriekin entzuten ikasiko du.

Hornitze horrek ez du ahalegin ikaragarriarik eskatzen, ezta gutxiagorik ere; oso lan erraza da. Kontua da, ordea, arazoaz jabetzea; kontua da ados jartzea ea zer jotzen dugun zabortzat eta ea zer jotzen dugun ur gardentzat; kontua ohartzea da, eta jarrera batzuk hartzea. Ez du diru-inbertsio ikaragarriarik eskatzen, ez du formazio-plangintza konplikaturik eta teknika moderno zailak ikasterik eskatzen, gogoia besterik ez, asmoa besterik ez.

Proba egitea ez da zaila, eta merezi duela iruditzen zait. Ibai luze bat daukagu zain.

**SOBRE LA DINAMICA INTERNA  
DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA**

INPROBISAZIO POETIKOAREN BARNE DINAMIKA  
ON THE INTERNAL PROCESS OF THE POETICAL IMPROVISATION  
SUR LA DYNAMIQUE INTERNE DE L'IMPROVISATION POÉTIQUE

**ALEXIS DÍAZ-PIMENTA (CUBA).**  
Director de la Cátedra Experimental de Poesía Improvisada  
(Instituto Superior de Arte, de la Habana).  
Sub-Director del Centro Iberoamericano de la Décima  
y el Verso Improvisado (CIDVI)  
**CUBA**

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Inprobisazio poetikoa aztertzeko, ezinbestean kontuan hartu beharke litzateke bertsofemologia edo bertso bidezko hizkuntza mintzatua ikertzen duen zientzia. Alde horretatik, gure aztergaia hizkuntza idatziazen abozko bertsoia da, prosazko pentsamendua abiapuntu duen berbaldi deiktikoa. Ezangarriak argituta, bat-bateko sorkuntza poetikoaren barne prozesuan sar gintezke. Inprobisazio baten ibilbidea hasteko bat-bateko jardunean erabiliko diren elementu eta kontzeptu (hitzak, errimak batez ere) egokien bilaketa, lorpen eta hautaketa lana egin behar da. Ideia zortzi silabako erroetan zatitu eta abozkotu behar da barne prozesuari amaiera emateko. Ondoren, kanpoko prozesuaren lehen urratsa barne prozesuaren emaitza kanporatzean datza, azkenik hartzaileak jaso dezan. Prozesuaren zati bakoitzak dinamika osoaren alderdi erabakiorrak dauzka. Barne prozesuaren barruan, errima funtsezkoa da, ubin rodarinen sorkuntzarako gako gisa. Azken finean, inprobisazioaren barne dinamika konplexua da muinean eta erraza praktikan.*

*La improvisación poética se ha de estudiar desde todos los aspectos que reúne la versofemología o ciencia que estudia la lengua hablada en verso. En este sentido, el tema que nos concierne se trata de una versión oral de la lengua escrita, un discurso déictico que parte del pensamiento en prosa. Aclaradas sus características, podríamos adentrarnos en el proceso interno de la creación poética repentinizada. La trayectoria de una improvisación comienza con la búsqueda, hallazgo y selección de los conceptos y elementos (palabras, especialmente rimas) que serán utilizados en el acto improvisatorio. La idea debe octosilabizarse y oralizarse para concluir el proceso interno. A continuación, la parte externa se inicia con la emisión de la parte interna y concluye con su recepción. Cada fase del proceso conlleva diferentes aspectos constituyentes de toda la dinámica. Dentro de la interna, la rima juega un papel muy importante, como palabra clave en la creación de las ondas rodarinas. En resumidas cuentas, la dinámica interna de la improvisación es compleja en esencia y sencilla en la práctica.*

*The poetical improvisation has to be studied from all the aspects that assembles the versofemology or the science that studies the spoken language in verse. In this sense, the topic that concerns us is an oral version of the written language, a deictic speech that departs from thinking in prose. Clarified this characteristics, we might enter the internal process of the poetical improvised creation. The path of an improvisation begins with searching, finding and selectioning of the concepts and elements ( words, specially rhymes) that will be used for the improvisation. The idea has to be set in eight-syllable lines and has to be oralised to conclude the internal process. After that, the external part begins with the emission of the internal part and concludes with its reception. Every part of the process carries different constituent aspects of the whole dynamics. Inside the internal ones, the rhyme plays a very important role, as the key word in the creation of the rodarine waves. Briefly, the internal dynamics of the improvisation could be described as complex in essence and simple in practice.*

*L'improvisation poétique doit être étudiée depuis tous les aspects que réunit la versofemologie ou la science qui étudie la langue parlée en vers. En ce sens, le sujet qui nous concerne, il s'agit d'une version orale de la langue écrite, un discours déictique qui part de la pensée en prose. Clarifiées ses caractéristiques, nous pourrions examiner le processus interne de la création poétique improvisée. La trajectoire d'une improvisation commence avec la recherche, la découverte et la sélection des concepts et des éléments (mots, spécialement rimes) qui seront utilisés dans l'acte improvisatoire. L'idée doit être mis en phrases de huit syllabes et oralisée pour finir le processus interne. Ensuite, la partie externe commence avec l'émission de la partie interne et conclut avec sa réception. Chaque phase du processus entraîne différents aspects constitutifs de toute la dynamique. La rime interne joue un rôle très important comme mot clef dans la création des ondes rodarines. En somme, la dynamique interne de l'improvisation est complexe en essence et simple dans la pratique.*

## SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

### *Resumen e índice*

- Del enfoque filológico-musicológico al enfoque pragmlingüístico, y de éste a la «femología» y la «repentismología».
- Qué es la femología.
- Qué es la repentismología.
- La improvisación poética como subcategoría del discurso dialógico.
- Ni lengua escrita ni lengua oral: «versión oral de la lengua escrita».
- La improvisación poética como discurso esencialmente deíctico.
- El pensamiento en prosa como punto de partida de la improvisación poética. Importancia del concepto prosaico; necesidad y voluntad de versificarlo.
- La octosilabización: funciones e importancia de la rima y del hipérbaton.
- La oralización: rellenos monosilábicos, comodines, oralizantes.
- La sinonimia aproximativa de función sustitutiva.
- Papel de los conectores gramaticales y los ordenadores de discurso.
- Los recursos lingüísticos, los recursos poéticos y las figuras retóricas.
- Teoría de la gravitación léxica y las «ondas rodarinas».
- Oralización y desoralización del poema improvisado.
- Principales pasos en el proceso interno de la creación improvisada.
- Simetría del pensamiento y simetría de la estrofa: los binomios léxicos.

### **Introducción. Del enfoque filológico-musicológico al enfoque lingüístico, y de éste a la la femología y a la «repentismología».**

*Hace cinco años, durante el VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado que con tanto éxito se celebró en las Palmas de Gran Canaria, aprovechamos la presencia allí de un grupo de los más acuciosos analistas de la improvisación poética en el mundo hispánico para llamar la atención sobre uno de los fenómenos metodológicos que se ha venido dando con mayor notoriedad en el campo de los estudios sobre este arte, y que sigue teniendo gran incidencia en este terreno: el enfoque filológico-musicológico en su estudio, en detrimento de lo que pensamos sería el enfoque más pertinente: el pragmlingüístico. Luego hemos coincidido en numerosos congresos, simposios y festivales con algunos colegas, y hemos seguido analizando el mismo tema. Pero no habíamos podido desarrollar hasta ahora un cuerpo analítico amplio sobre el mismo, limitándonos a tomar notas, y confrontar criterios. Sin que sea éste un trabajo exhaustivo, digamos que las siguientes páginas intentarán ordenar todos esos apuntes, y ampliar aquel primer intento de aproximación a la improvisación poética desde la lingüística, aunque esta vez separándonos un poco del generativismo choskiano, y centrándonos más en los caminos que nos abren la lingüística aplicada y la pragmlingüística, y por lo tanto, enfocando la improvisación poética más como acto comunicativo e interlocutivo, que como arte poético-musical.*

*Proponemos un consenso: analizar la improvisación poética como acto «interlocutivo-poético-musical». Es decir, aceptemos que toda manifestación de improvisación poética –repentismo, bertsolarismo, regueifa, etc.– es primero y antes que todo un acto de habla, luego un acto de habla poético (en verso) y luego un acto de habla en verso y musicalizado (cantado en unos casos, a capella en otros). Aceptemos, por lo tanto, que el primer enfoque, y el más importante para su estudio, debe ser el lingüístico, no el poético-filológico ni el musicológico, como ha venido sucediendo.*

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Este arte necesita más de estudios con un enfoque pragmático, e incluso retórico, tomando como balizas desde la teoría de Aristóteles hasta la joven neoretórica, que de otros enfoques que, en definitiva, vienen a ser complementarios. Al oyente de poesía improvisada le interesa más el resultado de la performance repentista, es decir, su nivel de eficacia, que si ésta se desarrolla en un tipo de estrofas o en otros, o si en estas estrofas se usan o no tales o más cuales recursos literarios, porque el objetivo supremo del acto y del hecho improvisatorio es la comunicación afectiva: los ejecutantes tienen voluntad e intención de comunicar, emocionar y provocar placer estético en el destinatario (fuerza ilocucionaria en términos de retórica: López Eire 1997: 46–47) y el destinatario tiene voluntad e intención de ser comunicado, de ser emocionado y de sentir placer estético proporcionado por el ejecutante.*

*La voluntad y la intención comunicativas del ejecutante de poesía improvisada, es decir, del improvisante, es explícita (a priori) en su uso de estrofas, rimas, canto, lenguaje gestual y otros recursos de retoricidad variable (actitud voluntariosa), y en el no uso de anacolutos, vacilaciones y otros recursos de coloquialidad variable (actitud intencional); no a la inversa. Es decir, se improvisa «bien» para comunicar y provocar placer estético; no se tiene voluntad e intención de provocar placer estético para improvisar «bien». Ponderar y priorizar el análisis de los recursos literarios y filológicos en la improvisación por encima del análisis de sus recursos, características y cualidades lingüísticas y paralingüísticas nos convierte de cierta manera en cómplices de los prejuicios cultistas y literarios que han arrinconado este arte durante siglos. La materia prima con la que trabaja el improvisador –en cualesquiera de las tradiciones conocidas y estudiadas– es su lengua materna, algo que condiciona y determina incluso las características y rasgos de sus creaciones, y su capacidad creativa.*

La improvisación de décimas, por ejemplo, responde a una estricta estructura sintáctica, que condiciona y lleva a planos secundarios lo semántico e incluso lo fónico o fonético (Díaz-Pimienta 1998). Esta sintaxis cerrada, inviolable –dictada no sólo por las reglas propias de la lengua, sino también por las más estrictas de la estrofa: métrica y prosodia, rimas y acentos, edición de signos internos y externos–, es la que determina la organización mental de aquellos sintagmas que formarán los hexadecasilabos, las unidades básicas de la décima improvisada. Esto es lo que permite que dichos sintagmas –más bien, ‘ideas-verso’, a mitad de camino entre la ‘palabra’ y el ‘verso’ (Díaz-Pimienta 1998)– se conviertan en ‘versos’, es decir, en unidades prosódicas perfectamente verbalizadas según las reglas de la décima, con sus respectivas representaciones semánticas. Pero tal vez en nuestro arte, a diferencia de lo que planteaba la Versión Inicial del generativismo chonskiano con respecto a la lengua, no sólo la sintaxis juegue un papel generativo; también la fonología –dada la importancia de la rima como fuerza generatriz– desempeña una función más allá de lo meramente interpretativo. Decíamos entonces, en aquella primera mirada a la improvisación desde la lingüística, que las estructuras básicas de la improvisación poética son simples y de número reducido:

- un determinado número de versos (diez en la décima; cinco en la quintilla; cuatro en la cuarteta, copla o redondilla; ocho en la octavilla y en la octava real)
- un determinado número de sílabas métricas repartidas equitativamente entre los versos (ocho en la mayoría de los casos de la improvisación hispánica; once en las octavas reales del stornello italiano)
- empleo de rimas de un mismo tipo (consonantes casi siempre; asonantes en algunos casos, o por defecto)
- estas rimas tienen una distribución fija (abab en la copla; abbaaccddc en la décima; ababa en la quintilla; abababcc, en la octava real, etc.)
- otras reglas que varían poco, según el lugar y la época

(Díaz-Pimienta 1998)

y luego comentábamos que en la improvisación poética, como en la lengua, había ‘transformaciones obligatorias’ (término del generativismo transformacional), o su equivalente. Retomemos el ejemplo puesto entonces, pero actualizado y revisado (entre [] las actualizaciones-revisiones):

si en el habla la sintaxis obliga al ejecutante de la lengua a la inserción de un auxiliar para que aparezcan construcciones del tipo «he comido», con una perfecta gramaticalización; la presencia [en nuestro caso, la previa selección] de una palabra terminada en –ada obligará al ejecutante de la décima a la inserción de otra rima en –ada en aquellos versos que determine la estructura de la estrofa. [No puede ocurrir, aunque parezca burdo el ejemplo, que el primer verso de una redondilla termine en –ada, y que el poeta termine el verso cuatro en –ado. Entonces, la rima condiciona y determina el final del proceso de búsqueda y hallazgo léxicos, y el poeta sólo decide intencionalmente en el proceso de selección de los vocablos.] Si la rima del verso 1 es –ada, el poeta para el verso 4 tendrá que seleccionar de su repertorio léxico, entre todas las posibles, aquella que más y mejor se avenga al contexto verbal y situacional, o incluso al esquema dialógico en ese momento específico de la controversia. Si en el habla la aplicación de las reglas sintagmáticas y las transformaciones obligatorias dan como resultado la creación de oraciones propiamente dichas, en la improvisación la aplicación de sus leyes y sus reglas específicas, junto a sus propias ‘transformaciones obligatorias’ son las que originan la creación de redondillas, quintillas y décimas ya especificadas. Además, también se cumplen las llamadas por los generativistas ‘transformaciones facultativas’: reglas de movimientos, de pasividad, de negación, que dan como resultado versos y estrofas de estas categorías. Y, por supuesto, a la improvisación son aplicables [...] los términos de «competencia» y «actuación» para designar al conocimiento del ‘decimismo’ y al uso del ‘decimismo’, respectivamente.

### **Ductilidad y maleabilidad del lenguaje: la lengua como materia prima de la improvisación poética.**

La lengua es la materia prima de la improvisación poética, como el barro (arcilla y agua) lo es de la alfarería, los colores y la superficie de la pintura, los sonidos y los silencios de la música; hemos apuntado también, en varias ocasiones, el carácter dúctil y maleable de esta materia prima, es decir, la posibilidad que tiene el hombre como hablante de moldearla, moverla, inclinarla hacia uno u otro derrotero o interés anímico, emotivo, informativo. Agregaremos ahora, después de haber corroborado unos y desechado otros criterios, tras estudiar juiciosos trabajos de varias autoridades en la materia, que la lengua también puede ser tiránica y posesiva, y el hablante convertirse en su súbdito o esclavo. Visto así, y aceptada la metáfora, proponemos una mirada al acto de improvisación poética como acto de rebeldía del hablante, por una parte, e intento de sojuzgamiento de la lengua, por otra.

El poeta improvisador se sabe súbdito de la lengua. Su voluntad e intención debe empezar entonces por sublevarse, por intentar dominar su lengua, o mejor, por no dejarse dominar por ella. Lo natural en el habla es la existencia de una enorme tracción entre ejecutante y lenguaje, lucha por el dominio de la situación interlocutiva. Si los analistas y estudiosos de la lengua (o de cualesquiera de sus manifestaciones) hemos aceptado con holgura la metáfora de que la lengua es «un ser vivo», que cambia, se mueve, evoluciona, aceptemos también que este ser vivo lucha con ese otro que la usa, el hombre, y de esa lucha, individual e interna, deviene su propia salud, su propia vida. La lengua lucha por dominar al hombre (hablante) y el hablante lucha por dominar la lengua. El hablante quiere decir



algo, pero tiene demasiadas palabras en su depósito lexical para decir exactamente ese «algo», por lo tanto, no tiene más remedio que luchar, desechar, comparar, escoger, pese a que la lengua, con atracciones fónicas o de significado, le siga dictando miles de voces cuando sólo necesita treinta, o veinte o quince. He aquí el campo y el tipo de batalla entre lengua y hablante. Batalla que es más difícil, más enconada en el caso del que es a su vez improvisante-poetizante. Esta misma idea la encontramos en un artículo de Emilio Alarcos, «Amos, servidores y rebeldes de la lengua», publicado en *abc* (16 y 17 de diciembre de 1994, citado por Polo 1995: 82), en el que Alarcos aboga por lo que parece la fórmula mágica, el santo grial del hablante (y del improvisante): el «racional equilibrio» para que «aunque la lengua nos posea, huyamos de convertirnos en posesos ciegos de ella» (*ibidem*).

### La improvisación como discurso esencialmente deíctico.

Tradicionalmente se ha delimitado el campo de actuación de la deixis «a los elementos gramaticales (pronombres, tiempos verbales, adverbios) «que hacen referencia a los participantes, el tiempo y el espacio de la interacción lingüística y a los sucesos, cosas y personas dentro del campo visual de los participantes» (Vicente 1994: 47). Es la deixis el fundamental recurso ordenador del discurso, «contribuye además a hacer interpretable el mensaje para el oyente y a los principios de eficacia y economía lingüística y de cooperación interlocutiva y relevancia» (Vigara Tauste 2000).

Tanto Vigara Tauste como Vicente en sus respectivos trabajos sobre la deixis reconocen dos tipos deícticos:

- a) la deixis situacional, cuyo «origo» o punto de partida lo establece automáticamente el hablante en el acto de la enunciación a partir de un conjunto de coordenadas actuales de persona, espacio y tiempo cuyo punto cero pasa por yo-aquí-ahora; y
- b) la deixis cotextual (o deixis «fórica»: anafórica y catafórica), que actúa en el interior del texto, refiriéndose a otras palabras que ya han aparecido o van a aparecer en él (Vigara Tauste 2000).

Podemos decir que también en la improvisación poética abundan las expresiones propiamente deícticas, «esto es, de carácter egocéntrico (pronombres personales, formas verbales, adverbios locativos, etc.)» (*ibidem*), porque como todo coloquio «muestra una tendencia mayor que otros registros comunitativos a presentar el enunciado ligado (por el tema, por el contexto verbal o extralingüísticamente) a esa realidad vital que los interlocutores comparten y de la que son informados e informan en diferente grado a lo largo de su acto comunicativo» (*ibidem*).

### Tipos de deixis más usuales en la improvisación

1. Deixis situacional o egocéntrica: la referida o perteneciente al Yo hablante. Tiene tres dimensiones enunciativas:

- Personal (yo, tú, nosotros y ustedes, como variante del «tú» colectivo que significa el público). Abarca todas las zonas de la controversia: hilvanación, temática núcleo y desenlace.
- Espacial (aquí, en este lugar –citándolo con nombre propio– y todos los referentes contexto-espaciales. Abarca fundamentalmente, las zonas de tanteo y desenlace, y dentro de éstas las décimas de saludo y despedida, respectivamente.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

-Temporal (hoy, ahora, la fecha exacta, este año, este mes, esta semana y todos los referentes contexto-temporales). Abarca también, fundamentalmente, las zonas de tanteo y desenlace, y dentro de éstas las décimas de saludo y despedida, respectivamente.

2. Deixis cotextual (o fórica): la referida a palabras y temas pertenecientes al cotexto comunicativo, es decir, ya enunciadas y retomadas en el decursar del acto comunicativo. Abarca casi toda la controversia, pero fundamentalmente, la zona de temática núcleo.

Advierte Vigara Tauste (2000) que

el lenguaje real no es sino el producto de un fenómeno dinámico que implica un proceso [...] en cuyo interior se definen y actualizan necesariamente unas determinadas relaciones interlocutivas que incluyen no sólo a los participantes (emisor/receptor= hablante/destinatario= locutor/alocutor), sino también a todo el resto de los elementos que intervienen en la comunicación, ordenados y jerarquizados en torno al eje personal (su subjetividad, su espacio, su tiempo)

*Advertimos nosotros que la comunicación en controversia constituye siempre una «dualidad de contrapuestos alternantes», del tipo:*

Poeta A / Poeta B	Poeta B / Poeta A
emisor / receptor	emisor / receptor
hablante-improvisante / destinatario	hablante-improvisante / destinatario
locutor / alocutor	locutor / alocutor

y así durante todo el acto interlocutivo, marcando cada alternancia el turno de habla, de la siguiente forma.

Turno de habla 1: Poeta A / emisor / hablante-improvisante / locutor  
Turno de habla 2: Poeta B / emisor / hablante-improvisante / locutor

Una de las características diferenciadoras de la controversia como acto comunicativo es la estricta alternancia en el turno de habla, algo que no se da de forma tan rigurosa en el diálogo normal, en el que un mismo hablante puede, tras una pausa, continuar su turno de habla, o incluso interrumpir un turno de habla ajeno para continuar el suyo. En la controversia los turnos de habla están estrictamente delimitados por el número de versos de la estrofa. Esta pausa (que no sólo es textual y enunciativa, sino también musical y comunicativa) funciona además de, como marcador estructural, como estímulo dialógico, una de las características propias del la «situación normal en el diálogo»: es decir, interlocución en la que emisor y receptor están presentes y activos (Bustos Tovar 1995: 15). Añade Tovar (*ibídem*): «El propio acto de habla exige la réplica» y «los ‘estímulos’ son de naturaleza expresiva, bien gestual, bien léxica o fraseológica».

Cada poeta en una controversia es, en su turno de enunciación, el «Yo» que habla y quiere que sepan que habla, pero además, en la mayoría de los casos, que habla de él y sobre él (carácter egocéntrico). Es como dice Vigara Tauste (2000) «el actor intencional de los actos ilocutivos del enunciado y el designado en primera persona por el lenguaje en el acto de enunciar». En esa misma controversia el público (la otra parte del *triálogo*) constituye el Tú, que «más que el receptor de lo que ‘yo’ dice es el

destinatario al que 'yo' dirige su acto ilocutivo y en función del cual organiza su mensaje y su lenguaje en el acto de la enunciación» (*ibidem*). Todo esto gracias al empleo de coordenadas deícticas, comunes e individuales, que establecen y actualizan sus relaciones interlocutivas. En una controversia no sólo los interlocutores (los Yo alternantes), sino también el receptor-destinatario (el Tú), está sujeto a estas coordenadas deícticas (quién habla, dónde, cuándo, para quién, sobre qué), obligado todos a «la adaptación contextual mutua si quieren alcanzar el objetivo de la comunicación» (Vigara Tauste 2000). Por eso decimos que la improvisación es un acto comunicativo y creativo esencialmente deíctico, que su grado de *poeticidad* depende casi totalmente de una sintonía interlocutiva que a su vez depende del buen uso de las coordenadas deícticas por los improvisadores.

#### IMPROVISACIÓN Y LENGUAJE FUNCIONAL

El improvisador siempre usa la lengua funcional de acuerdo a la competencia y a la actuación lingüísticas de su comunidad de hablantes. En este caso, la competencia y la actuación competen y actúan, valga la redundancia, tanto a/en los poetas (emisores) como a/en el público (receptor). Y no tiene nada (o tanto) que ver con el nivel al que se desarrolle dicha competencia. Un mismo trovador alpujarreño, con una misma quintilla improvisada, y en idéntica secuencia cotextual, tendrá un distinto grado de eficacia en San Sebastián, que en Órgiva (Alpujarra granadina), porque esta eficacia depende exclusivamente del grado de competencia y actuación lingüísticas que comparten el poeta y su público, no del grado de pertinencia expresiva según las normas generales de la lengua. Es decir, que su eficacia repentista –objetivo supremo del improvisador como hablante, como poeta y como *rétor*<sup>20</sup>– no depende –y él lo sabe– del nivel de gramaticalidad o agramaticalidad de sus enunciados, sino de su correspondencia comunicativa con su público. Es más, en muchos casos la agramaticalidad empleada, los desvíos que tornan distinto (poético) el discurso del trovador, son inadvertidos por éste, que ejerce solamente como improvisante, es decir, como hablante inserto dentro de la subcategoría del discurso dialógico que es la improvisación<sup>21</sup>. En Órgiva, por ejemplo, pasarán inadvertidas, o incluso serán ponderadas como necesarias para la *sintonía interlocutiva*, las paragoges, las epéntesis, las metástasis, los pleonasmos y otros accidentes gramaticales que en San Sebastián pueden verse como impropios del habla «cult», o como características de otro registro de la comunicación –el habla cotidiana de cierta gente andaluza–, no como elementos de la *cooperación interlocutiva* natural en un diálogo entre trovadores orgiveños. El extrañamiento o la extranjerización lingüística<sup>22</sup> viene dictada y está condicionada, entonces, por normas sociales y psicológicas que nada

---

<sup>20</sup> *Rethor* o rétor, orador público según la retórica clásica griega. De este modo la retórica es el «arte del rétor que pretende hablar en público con eficacia» (López Eire 1997: 20).

<sup>21</sup> «Sería conveniente [...] replantear el estudio de la lengua hablada coloquial o conversacional [...] como una subcategoría discursiva, cuyo marco más amplio es lo que llamamos *oralidad* [...] este término tiene un primer sentido general en cuanto concepto opuesto a escritura o escrituradad, y otro segundo en cuanto que se actualiza en una forma de transmisión vocal frente a la transmisión gráfica que es propia de la escrituradad. Pero ello no quiere decir que oralidad suponga inexistencia de escritura (cfr. recitación, discurso memorizado, lenguaje paremiológico) lo mismo que escrituradad no significa ausencia de vocalidad (textos radiofónicos, teatro, etc.)» (Bustos Tovar 1995: 13)

<sup>22</sup> Dice López Eire (1997: 35): «El estilo se concibe como una extranjerización del lenguaje consistente en su apartamiento del aspecto que muestra a lo largo de su uso normal», en lo que constituye la base, el germen de la teoría estructuralista del lenguaje poético como desvío respecto de un teórico grado cero de poeticidad. Luego continúa: «La proporción de extranjerización requerida para alcanzar el estilo apropiado varía según se trate de confeccionar un poema o un discurso retórico, porque un poema y un discurso retórico aspiran a diferentes funciones u objetivos» (*ibidem*). He aquí el *quid* (o uno de los *quid*) de nuestro tema: El improvisador es a la vez poeta y rétor,

tienen que ver con un enfoque *femológico* ni *repentismológico* del acto poético y comunicativo, siendo estos los verdaderamente pertinentes para su análisis<sup>23</sup>.

Un ejemplo de bloqueo comunicativo por involuntaria falta de *cooperación interlocutiva* es cuando un *bertsolari* vasco o un *cantastori* italiano improvisan en sus lenguas respectivas ante un público hispanohablante. Sin embargo, podemos asegurar que el bloqueo comunicativo no es total, porque todos los recursos paralingüísticos de los improvisantes sí funcionan, además del nivel subjetivo implícito a priori en la *performance*. Es decir, que ante el canto de los *bertsolari* para un público hispanohablante, la emoción y la comunicaciones sólo dejan de funcionar a nivel semántico; no así a nivel fonológico, fónico, musical, gestual, e incluso conceptual: el público no entiende qué está diciendo el poeta, pero sí sabe y entiende que lo que está diciendo lo está inventando en el momento (regla general del arte repentístico), y que sus movimientos y postura escénica forman parte del mensaje, y del cotexto íntegro. Este fenómeno es lo que hace posible la funcionalidad de la improvisación como fenómeno multilingüístico, pese a que el peso del valor de uso (también podríamos hablar aquí de «valor de intercambio») en una controversia, *sfida*, o desafío está centrado en el nivel semántico y condicionado por los niveles léxico y fónico<sup>24</sup>.

*Una de las aceptadas leyes de la comunicación es que toda actuación comunicativa constituye «una organización cuyas propiedades específicas están determinadas por la intención de comunicación, por el sentido comunicado, por la posibilidad de interpretación por parte del receptor» (Slama-Cazacu, 1970:289; citado por Vigara Tauste 2000); pero en el caso específico de la improvisación en una lengua distinta a la lengua de los receptores esta ley de la comunicación se altera. Sobrevive la intención de comunicación, pero no el sentido comunicado ni la posibilidad de interpretación del receptor. Se convierte así, el lenguaje, en música; el fono actúa en el discurso oral como mismo actúan los textos escritos en ciertas obras plásticas: en ella, sobre ella, la grafía deja de ser signo lingüístico para ser signo plástico; importa más el trazo de los signos, que su significado. De igual*

---

tiene que hacer a la vez un poema y un discurso retórico, tiene que fundir funciones y objetivos aparentemente contrarios, debe distraer con la rima y persuadir con el mensaje, entretener y hacer pensar, «desviarse» del grado cero de poeticidad, pero a la vez ser comprendido y entendido, es decir, acercarse lo más posible al grado cien de comunicabilidad. Como decimos a veces: malabares lingüísticos.

<sup>23</sup> La *femología*, según su «creador», Gregorio Salvador (citado por Polo 1995: 89) es el «estudio de la lengua hablada», y si aceptamos nuestra propuesta de ver la improvisación poética como un acto de habla, como un hecho lingüístico interlocutivo y versado, podremos –necesitaremos– sentar las bases para el surgimiento de la *repentismología* (o *versofemología*) una rama de la *femología* que se encargue de analizar la «lengua hablada en verso». Más adelante detallaremos, entonces, uno de los procesos más interesantes del habla que estudia la femología: la *femologización* u *oralización* de textos, aunque en la incipiente *repentismología* nosotros preferimos el segundo término. Dice José Polo (1995: 89): «Cabría establecer una diferencia entre *oralización* y *femologización* [...] lo primero lo realiza el hablante (es una actuación en el plano lingüístico-estilístico); lo segundo [...] pertenece al ámbito del estudioso del lenguaje: operando con los materiales de su trabajo (textos), pretende cambiar la forma interior, de lengua escrita, a un texto, dándole la de lengua hablada; y lo hace metalingüísticamente, con un propósito determinado (ver que cambios sintácticos o léxicos se producen)». Es decir, que cuando nosotros transcribimos (o traducimos, en el caso del euskera, por ejemplo) un texto improvisado, para estudiarlo, y mientras lo estudiamos, estamos haciendo cierto tipo de *femologización*; mientras que la pura *oralización* corresponde a los improvisadores, cuando un texto pensado en prosa, necesitan llevarlo a versos, pero a versos orales, inmediata y espontáneamente comunicativos.

<sup>24</sup> Sí observáramos un diálogo cinematográfico en otra lengua, sin subtítulo ni doblaje, la acción, desglosada en gestos, movimientos, ritualización individual y colectiva, por una parte; y la fonación, desglosada en fonos, más entonación, más intención, más turnos de habla, etc., por otra, se convertirían en los únicos lenguaje decodificables para la comunicación.

*manera, ante una performance de improvisación en otro idioma, importa más la vocalidad y el cuadro acústico de la actuación comunicativa, que la comprensión y decodificación total del acto comunicativo. He ahí a los canarios disfrutando a los vascos y a los mallorquines en 1998. He ahí a los italianos y a los sardos disfrutando a los cubanos y a los canarios en 2001. He ahí a los malagueños disfrutando a los italianos y a los brasileños en 2002.*

*Advierte Bustos Tovar (1995: 13) en su interesantísimo estudio sobre oralidad y escritura que «dentro de la oralidad habrá que incluir el diálogo como género del discurso y, más tarde, el coloquio o conversación como subcategoría del discurso dialógico», y exactamente dentro de esta categorización o taxonomía encontramos nosotros espacio idóneo para ubicar el repentismo: Todo acto de improvisación poética debe verse como un diálogo, la mayoría de las veces dual (tanto cuando ocurre entre dos interlocutores, como cuando es un «diálogo en solitario», que no monólogo, de un poeta frente al público); otras veces, coral, entre varios interlocutores. El repentista cubano Chanchito Pereira lo dijo claro en una de sus décimas:*

Para mí la poesía  
es una conversación

En el repentismo no existe el monólogo interior, porque la voz del poeta repentista sólo y siempre es voz-en-diálogo, voz interlocutiva. Un repentista que improvisa solo, sin contrincante (seguidilla, improvisación sonera, pies forzados, rap) sólo puede hacerlo porque una vez enunciado el texto el público con sus aplausos o silencios, con sus diversas reacciones, actúa no como mero receptor, sino como interlocutor, devolviéndole al autor del discurso la interlocutividad inherente al acto dialógico, y necesaria para completar la alternancia en los «turno de habla». Si el diálogo es un género del discurso oral, y la conversación una subcategoría del diálogo, la controversia repentista debe estudiarse como una subcategoría dentro de la subcategoría que es la conversación, es decir, una subcategoría con características propias, nutrida de las mismas líneas categoriales del género y de la subcategoría a la que pertenece. Así, una controversia es también «de carácter lineal» (una décima va detrás de otra, nunca superpuesta, ni yuxtapuesta a otra); una controversia está también estructurada en «turnos de habla», más largos que en el diálogo «normal» y, a diferencia de éste, medidos, estrictamente ordenados: ninguno de los interlocutores-repentistas puede interrumpir el turno de habla ajeno y alterar el orden prefijado por la tradición, el interlocutor 2 hablará (cantará) siempre y sólo después del verso final del interlocutor 1, aunque éste tarde cinco segundos o cinco minutos en enunciarlo<sup>25</sup>. Esta situación de diálogo en los que los turnos de habla son largos (diez versos en el caso de la décima, un minuto como promedio) y fijos (no se interrumpen, a no ser excepcionalmente) es otra característica diferenciadora y propia de la improvisación poética, toda vez que el tercer interlocutor, el público, participa no sólo con anuencia, sino juzgando y exigiendo que se cumplan estas leyes marcadas por la tradición, es decir, estas reglas del discurso.

---

<sup>25</sup> Una excepción son las décimas partidas en el repentismo cubano (trovo *robao* en Murcia, trovo *cortao* en La Alpujarra, décima «de media letra» en Uruguay y Argentina), pero en éstas, hechas la mayoría de las veces dos versos a dos versos, los turnos de habla están también delimitados, sólo que son más cortos, y se asemejan más a los turnos de habla del diálogo «normal».

El lenguaje usado en la controversia repentista, como subcategoría del discurso dialógico que es, está muy lejos del lenguaje escrito –de ahí que cualquier análisis o estudio que se haga desde un enfoque filológico está, sino falseado, al menos adulterado–. El lenguaje de una controversia está más cerca del lenguaje hablado coloquial, que del escrito, pero tampoco es éste, de ahí la ausencia de vacilaciones, anacolutos, imprecisiones, recurrencias reformulativas o reargumentativas, expresiones retardatarias, marcadores comprobativos del tipo *¿no?* o *¿eh?*, y otras características del habla coloquial. En realidad, el lenguaje de la improvisación viene siendo «una versión oral de la lengua escrita», tal como catalogara Manuel Seco al lenguaje en el cine, la radio, la televisión (citado por Polo 1995: 84). Y en esta «versión oral de la lengua escrita» (o mejor, «de la lengua poética», si seguimos aceptando la estandarizada y jerarquizada identificación poesía-escritura) el ser improvisante se cuida de que no estén presentes las características «negativas» –según los códigos académicos y las normas retóricas– del habla conversacional (los anacolutos, los *lapsus linguae*, las imprecisiones, etc.)<sup>26</sup>.

Los agentes de la enunciación: en la escritura, el lector; en la oralidad, el receptor.

«En el diálogo como técnica narrativa [...] los usos lingüísticos –esto es, el modo de hablar de los elocutores– están condicionados [...] por un agente del discurso –el lector– que no aparece en la enunciación pero que, evidentemente, determina el uso del lenguaje. En estos casos, la sustancia del mensaje no es tanto lo que dicen los elocutores sino la globalidad del diálogo<sup>27</sup>, su totalidad como discurso, cuyo resultado es el texto» (Bustos Tovar 1995: 15). En el repentismo sucede igual: los usos lingüísticos –esto es, el modo de improvisar de los repentistas– están condicionados [...] por un agente del discurso –que en este caso es colectivo, el público, y por lo tanto su función como agente del discurso es el resultado de un complejo sumando de receptividades distintas, determinadas tanto por el nivel cultural e informativo de cada receptor, como por el grado de conocimientos sobre la gramática y la estética de la improvisación que posean –agente del discurso que no aparece en la enunciación (no explícitamente, aunque sí como referente, en los apóstrofes y en las numerosas deixis usadas por los improvisadores) pero que, evidentemente, determina el uso del lenguaje para garantizar la fluidez comunitativa. Como bien dice Bustos Tovar, en estos casos, la sustancia del mensaje no es tanto lo que dicen los elocutores, es decir, los improvisadores, sino la globalidad del diálogo, su totalidad como discurso, cuyo resultado es la controversia. De ahí que la memoria receptora y creadora, la del público y la de los repentistas, respectivamente, demuestre su carácter selectivo y sólo recuerde luego la controversia en su conjunto, si fue buena, o mala o regular, y algunas redondillas y décimas sueltas que funcionan como asideros memoriales del acto comunicativo.

De todos «las posibles situaciones de los agentes del discurso en el acto de enunciación propia de la oralidad» citados por Bustos Tovar (1995: 15-17), solo nos interesa la primera

<sup>26</sup> En realidad, el repentismo viene a estar en un punto intermedio entre varias cosas: entre la oralidad y la escritura (algunas vez hemos hablado de *oralitura*); entre la poesía y la retórica; entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito.

<sup>27</sup> En repentismo esta «globalidad» es evidente. Tanto los oyentes, como los protagonistas del diálogo poético luego sólo recordarán –y solo les importará recordar– la totalidad de la controversia, un qué dijeron global, y un también global cuál de los dos dijo cada cosa.

situación interlocutiva, cuando están «emisor y receptor presentes y activos», porque es comúnmente la que corresponde al repentismo. Esta es, según el propio Bustos Tovar, «la situación normal del diálogo», y por lo tanto, de la controversia poética como subcategoría del discurso dialógico<sup>28</sup>.

En la oralidad conversacional «existe una mutua dependencia entre lo enunciado por los elocutores» y «su estructura discursiva es dialógica, lo que supone la existencia de estímulos para articular el enunciado en forma de réplicas» (Tovar 1995: 15)

Entonces, las ofensas, las diatribas, las demeritaciones hacia el otro en una controversia, o sea, en la representación actualizada in *performance* de un diálogo poético entre repentistas, tendríamos que verlas como un cúmulo de «estímulos para articular el enunciado en forma de réplicas», es decir, son necesarios elementos discursivos para que continúe el intercambio dialógico, según las reglas, o normas de este tipo de emisión-recepción específico.

Importancia y función del lenguaje no verbal.

El *lenguaje no verbal* consiste en las formas de comunicación en las que no interviene el lenguaje hablado, es decir, la transmisión de ideas, acciones, actitudes y sentimientos a través de entonaciones, gestos, inflexiones de la voz, ruidos, miradas, posturas, los movimientos de brazos y piernas, la mímica del rostro y el uso del espacio personal, etcétera, que modifican y contextualizan lo dicho o lo decible con las palabras. Existen al menos tres formas claras de lenguaje «no verbal»: el kinésico, relativo al manejo gestual; el proxémico, relativo al manejo de las distancias y los espacios; y el cronémico: relativo al manejo de los tiempos. El lenguaje kinésico está lleno, además, de señales táctiles, sinestésicas, olfativas, gustativas, a las que después se unen los sonidos y las imágenes visuales.

Los signos de los sistemas proxémico y cronémico pueden actuar en interrelación con el paralenguaje, la kinesia o los elementos del lenguaje verbal, pero no como mero ornamento, sino que comunican y aportan información social o cultural por sí mismos.

Hay comportamientos que constituyen por sí solos hábitos culturales proxémicos, es decir, añaden, cualifican o manifiestan valores comunicativos actuantes, yuxtapuestos, superpuestos, o paralelos al discurso verbal. Por ejemplo, la proximidad o lejanía entre los interlocutores, y el tono de la voz (que condiciona a veces esta proximidad o lejanía). Así, por ejemplo, la postura sobria, seria y solemne de dos *bertsolaris* vascos, nada tiene que ver con el histriónico movilismo de un cantador de mejorana panameño, o de algunos repentistas cubanos. Mientras estos últimos acortan la distancia hasta la tactilidad, los *bertsolaris* velan por su espacio, y agrandan la distancia hasta la ajenitud. Por ello, en una hipotética controversia entre un *bertsolari* vasco y un repentista cubano, una potencial

---

<sup>28</sup> Nosotros en T.I. ya citábamos la inmediatez como una de las leyes universales de la improvisación. Bustos Tovar (1995: 14) aclara que «la inmediatez más completa se produce en el diálogo «in praesentia», cuando ambos interlocutores están activos y presentes». Habría que estudiar como casos de controversia en otras situaciones interlocutivas («emisor y receptor activos pero no en presencia mutua»), algunas controversias telefónicas que se han hecho en distintos momentos, o incluso aquellas controversias radiofónicas que se hacían hace varias décadas en Cuba, cuando un poeta estaba en una cadena de radio y otro en otra, y desde esos lugares distintos improvisaban. Hace unos años, *Palmas y Cañas* hizo lo mismo por televisión: dos repentistas en una provincia del interior del país improvisaron con otros que estaban presentes en el estudio, en La Habana.

actitud intermedia, equilibrio, sería la única garantía de comodidad intercomunicativa. Ni el repentista cubano podrá comunicarse a plenitud en una postura estática, con las manos en la espalda, ante el micrófono, ni el *bertsolari* vasco podrá hacerlo agitándose a lo largo de la escena, dramatizando, poniendo de relieve un alfabeto gestual que no pertenece a su competencia comunicativa. Si me permiten una fácil generalización, un cubano –o un latinoamericano cualquiera– es más propenso al contacto directo con su interlocutor, que un europeo; y éste, es más propenso al diálogo distante, menos histriónico, que aquél. Entonces, más allá de la barrera del idioma, una controversia entre un *bertsolari* vasco y un repentista cubano hallará en el camino numerosos barreras paralingüísticas (kinésicas, proxémicas y hasta cronémicas) que dificultarán su mutua autosatisfacción<sup>29</sup> comunicativa, aunque no la impida totalmente. El improvisante, como tal, puede crear, improvisar textos nuevos a partir ciertas coordenadas creativas establecidas y conocidas por él para el desarrollo del proceso interno previo, que es en definitiva, lo que garantiza que haya o no *performance*. Suponiendo que Andoni Egaña, por ejemplo, fuera hablante sólo del euskera, y no del español también, esta realidad lingüística y comunicativa no impediría que él y yo hiciéramos una controversia sobre un tema específico impuesto (sí sería imposible sin esta acotación temática de efecto orientativo), aunque ninguno de los dos pudiera entender lo que dijera el otro en su turno de habla. Estarían acotados y bien delimitados otros factores que garantizaría la cooperación interlocutiva y que van más allá del aspecto semántico: A saber, mutua conciencia del acto comunicativo que estamos protagonizando (conocimiento que implica ponderación, ponderación que implica anuencia, anuncia que implica aceptación y reparto de funciones comunicativas bien delimitadas en cada turno: poeta A/emisor/improvisante, frente a poeta B/receptor/destinatario, y así sucesivamente). En el hipotético caso que estamos glosando, la función alternante de receptor-decodificador quedaría fuera del proceso de cooperación y sintonía interleocutivas, ya que ni Andoni ni yo podríamos decodificar el mensaje emitido por la otra parte, pero este «quedaría fuera» es relativo, y parcial. Recordemos que todo controversia es en realidad un *triálogo*, no un diálogo ni un monólogo, y que el triángulo creativo necesita inseparable e insuperablemente de ese tercer participante que es el público, participante colectivo y por lo tanto heterogéneo que en este caso –contrincantes que no se entienden– garantizaría –y posibilitaría– la continuidad y posibilidad del diálogo. Diríamos que el público actuaría como un puente comunicativo, y que su lenguaje específico (aplausos o silencios, atención o desatención, vítores o abucheos, risas o amargura, apatía o simpatía) canalizaría y catalizaría la comunicación rota por la barrera del lenguaje. Además, en realidad la comunicación entre el hipotético Andoni y el hipotético Pimenta estaría sólo interrumpida a nivel verbal, no así a nivel kinésico, próxemico o cromético, por lo tanto, las inferencias paralingüísticas seguirían funcionando, enmarcadas en un contexto situacional común, pero también en un cotexto delimitado por el tema previamente impuesto, orientación y delimitación del campus léxico y semántico de la controversia. Siguiendo con esta idea, el poeta B no decodifica en términos sausserinos el mensaje verbal del poeta A, pero sí decodifica el mensaje no verbal del poeta A y del oyente C, que es otra parte del *triálogo*. Con la suma de los códigos de las dos terceras partes del acto comunicativo –insisto, aunque no sean códigos verbales–, más el

---

<sup>29</sup> Todo acto de improvisación poética es, ante todo, un acto de autoplacer: el poeta es el primer receptor del discurso enunciado, y el primer juez del mismo, además de ser el único que lo disfrute a plenitud, porque es el único que asiste al proceso completo: preelaboración, enunciación y efecto de la enunciación; su objetivo supremo es el placer estético, y el primer destinatario de ese placer es él mismo. Podemos decir, entonces, que la improvisación es no sólo egocéntrica y fonocéntrica, sino también autoerótica.



conocimiento y aceptación del tema impuesto (éste sí, código verbal) y la mutua competencia y actuación lingüísticas en términos generativistas, ambos poetas tendrán elementos comunicativos suficientes que garanticen el acto improvisatorio. Una tesis contraria, por ejemplo, podríamos argüir si este experimento se hiciese en un lugar «neutral», con un público que no hablara ni español ni euskera. Si Andoni y Pimienta intentan improvisar, en sus lenguas respectivas, en Inglaterra, por ejemplo, ante unos oyentes que no supieran ni español ni euskera, la parálisis comunicativa sería total, y el diálogo poético imposible, porque las tres partes del triángulo creativo estarían inconexas a nivel verbal y no verbal.

Dentro de los signos cronémicos que inciden en el acto comunicativo que es la controversia podemos hablar de tres:

- El tiempo conceptual (el concepto tiempo varía no solamente de época en época, sino de país a país, e incluso dentro de un mismo país, y esto determina muchas veces el tipo y la forma del acto comunicativo. Un payador chileno (tono y ritmo lento, pausas bien marcadas entre verso y verso) puede parecerle lento a uno argentino (pausas poco marcadas entre verso y verso, prosodia hexadecasilábica, sólo un interludio musical: v. 8), y este argentino puede parecerle lento a un repentista cubano (canto sin pausa entre verso y verso, prosodia hexadecasilábica, cero interludio musical); pero un repentista cubano puede parecerle rápido a un trovero murciano (ritmo lento, pausas largas, bises en los primeros versos), y puede parecerle lento a un regueifeiro gallego (canto a capella, por lo tanto, cero cesura e introducción musicales, inmediatez en la emisión del verso inicial de la respuesta tras el verso final del contrario).
- El tiempo social (determinado por el cuándo y el dónde, bajo qué preceptos sociales, políticos, socio-culturales se desarrolla el acto comunicativo).
- El tiempo interactivo (la duración del acto interlocutivo, su velocidad y ritmo individual y colectivo).

*Nuestros gestos, nuestros movimientos corporales, comunican por sí solos y además complementan y refuerzan nuestra comunicación verbal. Por ejemplo, es notorio cómo nuestras posiciones corporales cambian cuando actuamos como emisores y cuando lo hacemos como receptores. En ambos casos varía nuestra disposición corporal, el movimiento de la manos, la colocación de la cabeza, la orientación visual o las llamadas «pistas de acceso ocular» (mirar hacia los ojos de nuestro interlocutor, o el ritmo y el tiempo de exposición visual).*

### De la poesía a la improvisación: proceso de *oralización* poética.

La legitimación estandarizada del concepto poesía como «poesía escrita» así como su prestigio jerarquizado frente a su correlativa (la poesía oral), ha hecho que la escrituradidad emerja y se enseñoree como la cualidad poética por excelencia (y en algunos casos, por antonomasia). En la mayoría de las mentes de los últimos siglos la ecuación poesía = poesía escrita es indiscutible. La poesía oral, es, en todo caso, «otra poesía», pero siempre en una escala menor en cuanto a valores intrínsecamente poéticos. Por supuesto, no compartimos para nada este criterio, y si lo citamos es porque sólo entendiéndolo podremos comprender la importancia que tiene el proceso de oralización en la poesía improvisada. El improvisador, conocedor y validador de los valores «otros» de la poesía oral (comunicación y afectividad inmediatas, irreversibilidad e irrepitibilidad, etc.) siente la necesidad, y así lo hace, de salvarlos en *performance*. Y para ello tiene que defenderse (defenderla) de todo rasgo

contaminante de escrituradad. La comunicación de poesía oral en ninguna de sus categorías y subcategorías, permite los afeites y las contracturas sintácticas de su congénere escrita. Lo principal en la poesía escrita es –se ha vuelto– la comunicación en cualesquiera de sus niveles, sin acotaciones cronométricas: se puede volver sobre ella una o cien veces, hasta que provoque el deseado placer estético (su objetivo). La poesía oral no. Lo principal en ella es la comunicación inmediata y la consecución inmediata del efecto buscado (en este caso, oralidad artística = placer estético). Y en la poesía oral improvisada más: porque además de la inmediatez, la espontaneidad determina el grado de comunicación y de placer. Entonces, cualquier recurso estilístico o desliz técnico que «peque» de escrituradad (códigos y cánones que exijan una difícil sintonía interlocutiva para que el mensaje sea comprensible inmediatamente, más arritmia, brusquedad o antinaturalidad enunciativa) limita y a veces anula las posibilidades de éxito. Y esto es más común en un improvisador del siglo XX, por ejemplo, que en uno del siglo XIII; más en un filólogo que en un agricultor, más en un letrado que en un ágrafo, por sus respectivos niveles de contacto con lo escrito. Lo oral sobrevive más en lo escrito, que a la inversa. Lo oral agiliza, dinamiza, refresca lo escrito (he ahí la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX). Pero lo escrito entorpece a la naturalidad de lo oral (un ejemplo es cierta zona de las obras repentísticas de los cubanos Wicho Vasallo y Efraín Riberón). De ahí que ciertas abstracciones y metaforismos vanguardistas bloqueen la natural capacidad de descodificación oral de los oyentes, sobrepasen los límites de incompreensión residual. ¿Qué hace, entonces, el improvisador, tal vez el más necesitado de que se comprendan sus mensajes, porque sus valores son más semántico-comunicativos, que melódicos (baladas, canciones), o narrativos (romances), o dramáticos (teatro), o rituales (cantos religiosos, o ciclos festivos)?

*El improvisador oraliza el «pre-mensaje», lo dota de carácter oral y vela porque esta dotación sea diáfana, rápida y natural; oraliza los valores semánticamente poetizables, es decir, escriturables según la norma estándar y jerárquica. Por ejemplo, citaré de memoria a Heráclito: «Un hombre no podrá bañarse dos veces en un mismo río, porque la segunda vez no serían ni el mismo hombre ni el mismo río». Y copiaré a continuación una oralización de este concepto prosaico, en una décima del Indio Naborí:*

[...]  
A la luz del pensamiento  
cuando cantas diariamente  
eres como la corriente  
en cuyo rápido prisma  
el agua siempre es la misma  
*pero es siempre diferente.*

Más adelante explicaremos de manera más clara el proceso completo de oralización de un texto prosaico. Ahora sólo notemos que las palabras clave (X) del texto han sido «acomodadas» por el poeta según intereses prosódicos pero también comunitativos, y que con ello ha logrado hacer más «potable» el filosofema. Aquí las palabras X son, «corriente», «agua» «misma», «siempre», «diferente», y sólo por exigencias oralizadoras entran en juego palabras como «rápido» y «prisma» (rima determinante), conjunciones como «pero», pronombres como «cuyo», o repeticiones léxicas como «siempre-siempre». Esto poco tiene que ver con la poeticidad; pero mucho con la interlocutividad, con la dialogicidad, con la necesaria comprensibilidad del mensaje y, por supuesto, con la diferenciación entre poesía oral y poesía escrita. Podríamos hablar aquí, de *poeticioralidad*: calidad de lo poético-oral.

Entonces, la oralización no es más que el proceso en que se ve sumido un ser improvisante que, partiendo de un mensaje prosaico, y regido por las estrictas leyes de este arte oral (poesía rimada e isométrica) tiene que convertir dicho mensaje primario en un texto oral que cumpla al menos en su mayor parte con los requisitos de comprensibilidad inmediata, comunicabilidad afectiva, eficacia retórica y eficiencia dialógica. La oralización es, como señalan Salvador y Polo (1995: 89) «una actuación [del hablante] en el plano lingüístico-estilístico» con variados y clarísimos propósitos: «para mejorar el estilo, para obtener un grado mayor de transparencia (eliminando opacidades), para que el mensaje llegue a un público más amplio...» (*ibidem*). Para nosotros, como repentismólogos, es importante detenernos en estos dos últimos propósitos: a) «obtener un grado mayor de transparencia (eliminando opacidades)»: he ahí una importantísima cláusula del «contrato» estilístico que firma todo improvisador consigo mismo y con su público: «eliminar opacidades», garantizar la claridad del mensaje, aunque para ello tenga que sacrificar recursos y hacer concesiones cognitivas. De ahí, las «bajadas» y acomodamientos del nivel léxico, las búsquedas de líneas temáticas asequibles, etc; y b) «llegar a un público más amplio», algo que depende precisamente del cumplimiento del propósito anterior, y que determina el grado de voluntad y la intención del poeta. Para todo esto, es decir, para oralizar un texto con propósitos puramente artísticos, dictados por leyes intuitivas aprendidas en su experiencia como hablante, el improvisador utiliza recursos, técnicas, tácticas, localizables en cualquier texto improvisado, con un sencillo ejercicio de *desoralización*. Digamos entonces que, en repentismo, los oralizantes son necesarios, imprescindibles, y que por lo tanto, la oralización es una ley intrínseca de la improvisación poética. El poeta improvisador sabe (o intuye) que todo cuanto quiere decir y dirá parte de un pensamiento prosaico, con «cero grado de poeticidad», es decir, el pensamiento natural y corriente, pero que él debe convertirlo no solamente en texto poético (con variados grados de poeticidad), sino en texto poético oral (con variados grados de *poeticioralidad*), esto es, comunicable, perceptible y comprensible desde la recepción inmediata y espontánea. Esto obliga al poeta, como ser improvisante, a tener en cuenta y a usar ciertos recursos a veces imperceptibles (mejor, in-apreciables) para el oyente, y escurridizos para el analista. Varios son los recursos oralizantes u oralizadores que emplean los repentistas, algunos de ellos elementales, como la rima, la octosilabización y la propia conciencia oralizadora. Y otros de orden estrictamente técnico-gramatical, como el uso de comodines y rellenos monosilábicos, y el uso de comodines sintagmáticos (simbólicos y tópicos). Estos últimos son los que acercan la improvisación a la teoría oralista del estilo formulario, pero que sólo la acercan, porque la improvisación poética no es en ningún caso totalmente formularia (al estilo de los *guslari* montenegrinos, o del romance tradicional español): lo formulario en improvisación se reduce a lo macroestructural, no a la microestructura (cada estrofa es una fórmula: combinación de sílabas, versos y rimas; cada verso es a su vez una fórmula fónica: combinación de sonidos y acentos; y cada «juego de rimas» es a su vez una fórmula fonemática: combinación repetitiva de secuencias fónicas idénticas a partir del fonema-vocal tónico). Cada poeta, a nivel microestructural, más que fórmulas preestablecidas y tradicionalizadas precisamente lo que busca e intenta es *desformular* la comunicación, para provocar el efecto sorpresa, novedad, originalidad que garantice la eficacia. Por eso en cuanto a improvisación prefiero hablar de estilo cuasi-formulario. Los oralizantes no pueden ser tenidos como fórmulas, por su variedad, imprevisibilidad y opcionabilidad. Difícilmente en un sondeo investigativo entre una veintena de improvisadores de una misma tradición (quintillas alpujarreñas, décimas cubanas, *bertsos* vascos, *regueifas* gallegas) encontremos coincidencias formularias a nivel microestructural. Es decir, difícilmente, dos improvisadores empleen los mismos recursos oralizantes ante coincidentes intenciones de oralización con idénticos conceptos en mensajes prosaicos. Quiere esto decir que si a estos hipotéticos veinte improvisadores se les diera el mismo mensaje prosaico («los años que me quedan por vivir los quiero pasar contigo», por ejemplo) es improbable que dos de ellos usen los

mismos recursos deícticos, los mismos marcadores crométicos y proxémicos (no hablemos ya de los kinésicos), las mismas sinonimias sustitutivas, e incluso las mismas unidades léxicas y sintagmáticas (a pesar de ser éste el nivel más «apropiado» para la coincidencia). Seguramente, uno de ellos asumirá la primera persona, otro la segunda, otro la tercera; la mayoría el modo indicativo, pero otros los modos subjuntivo, perfectivo, imperfectivo, resultativo, incoativo, ingresivo, durativo, imperativo; alguno hablará en pasado, alguno en presente, alguno en futuro; el hombre hablará en masculino, la mujer en femenino; etc. Hablar, entonces, de fórmulas a este nivel, es tan inexacto como comparar el guslarismo (épico y narrativo en esencia), con el *bertsolarismo* o con el *repentismo* (líricos, lírico-narrativos, o lírico-discursivos, la mayoría de las veces).

*Hechas estas aclaraciones podemos afirmar que existen varios recursos oralizadores, formados por actitudes y piezas léxicas (en ambos casos, oralizantes):*

- *Las rimas (tipo de rimas: asonante, consonante o combinación de ellas; y la terminación rimal concreta): el poeta oraliza el texto de una forma si se le exige consonancia, de otra si se le pide asonancia, de otra si se le permite combinarlas; asimismo, esta oralización será más fácil o difícil, eficaz o ineficaz en dependencia de qué rima concreta sea la que marca la oralización: no es lo mismo oralizar o intentar oralizar un mensaje prosaico con las rimas –ente y –ar, que con las rimas –ampo y –amba.*
- *La «conciencia» métrica: el propio hecho de estar concientes (y sentirse responsables) de que la perfecta oralización responde a una perfecta metrificación según los parámetros de cada tradición específica se erige como un recurso metaoralizador. El poeta sabe que tiene que rimar, y que me hacer versos medidos, y se siente tan responsable de esto, como de que tiene que comunicar un hecho lingüístico.*
- *La octosilabización (hipérbaton, selección métrica, combinación): el hacer octosílabos.*
- *Los comodines:*
  - Simbólicos: Expresiones lexicalizadas como símbolos en cada tradición específica. En el *repentismo cubano*, p. ej., el número 10 simboliza los diez versos de la décima, el 8, las ocho ocho sílabas del verso, el 12 las doce cuerdas del laúd; el consonante, simboliza la décima; soñar y pintar, son símbolos de metaforsizar, poetizar; la cumbre simboliza, el peldaño más alto de la escala social*
  - Tópicos: frases hechas, muletillas.*
- *Los rellenos monosilábicos:*
  - Pronombres: «yo», «tú» y «él». Como el lenguaje español permite que los pronombres sean omitidos, esto los convierte en comodines de la octosilabización: el poeta los usa o no los usa, según le convengan.*
  - Adjetivos: «Muy» y «gran». Son, generalmente, pobres y de mal gusto; pero útiles cuando no queda más remedio para octosilabizar. Deben evitarse.*
  - Preposiciones y adverbios: «Ya», «pues».*
  - Interjecciones: «Ay», «oh», «ab». Bien usados son emotivos. Si se abusa de ellos, pierden eficacia.*
- *Los rellenos léxicos (multisilábicos):*
  - Adjetivales: adjetivos prescindibles en mera función métrica.*
  - Adverbiales: adverbios prescindibles, en mera función métrica.*
  - Preposicionales: preposiciones prescindibles, en mera función métrica.*
  - Sintagmáticos: expresiones y frases hechas.*

### **La sinonimia aproximativa y su función sustitutiva en la improvisación poética.**

Partiremos de un postulado ya de por sí polémico: toda sinonimia es aproximativa, no existen sinónimos exactos, sino más o menos aproximaciones al vocablo referente. La relación sinonímica siempre es referencial e interesada: «bello» *puede ser* sinónimo de «lindo», es decir, *puede usarse* sustituyendo «lindo» pero sólo si tiene a «lindo» como referente contextual. Y «lindo» puede ser sinónimo de «hermoso» de la misma forma, y «hermoso» de «bonito» y «bonito» de «precioso», de modo que «precioso», a la larga, *puede ser-usarse* como sinónimo de «bello», el primer elemento usado en esta cadena sinonímica. Desde el punto de vista pragmático consta a los hablantes que entre sinónimo y sinónimo existe siempre un pequeño desplazamiento «afectivo» con relación a la palabra, es decir, cierta gradación, mínima a veces, que separa a un vocablo de otro y lo sitúa en un sitio y no en otro de la escala de jerarquizaciones. En cuanto a la poesía improvisada, y a su utilidad práctica, este sentido de gradación y jerarquización tiene otros condicionantes. Cuando un poeta improvisador necesita hacer uso de la sinonimia (o sea, siempre, porque es uno de sus inevitables recursos oralizadores y octosilabizadores), intuitiva o conscientemente, tanto por la praxis como por el pragmatismo, se acoge al mencionado concepto de aproximación, y establece, o mejor, acepta y usa, la gradación implícita. El uso de la sinonimia en la improvisación tiene muchas más veces una función sustitutiva que enumerativa o estilística (otras de sus funciones), es decir, un poeta improvisador sustituye con más frecuencia un vocablo por uno de sus sinónimos, que lo que concatena sinónimos aproximados («el árbol bello, lindo, hermoso»). Ahora bien, este uso, repito, está doblemente condicionado: por las reglas semánticas propias de la lengua específica en la que habla el improvisador; por las reglas entonativas de su habla y su estilo coloquial específicos; por las reglas prosódicas del tipo de estrofa y canto específicos; y por las leyes métricas, gramaticales de la poesía improvisada. A nosotros nos interesa llamar la atención sobre estas últimas. Una de las leyes más importantes de la poesía española es su silabismo, dentro del silabismo la importancia de la métrica y dentro de la métrica la importancia de la sinalefa. Pues bien, en el uso de la sinonimia esta cadena de leyes imbricadas se torna «factor de riesgo», pieza determinante para el buen uso y el consiguiente efecto emotivo-comunicativo (el placer estético). Un hablante «norma» cuando entra en la etapa de búsqueda léxica (etapa previa a la emisión) para decir algo (sea en diálogo, monólogo, o conversación coral) no repara en la métrica de los vocablos buscados y seleccionables sino en su componente semántico, es decir, busca vocablos que «signifiquen» lo que «él quiere decir», con independencia de su extensión. Pero un poeta improvisador no. Su primer límite es el metro. Por lo tanto, todas las palabras de la lengua que «signifiquen» lo que él quiere decir, no le sirven en todas las situaciones actuantes, sino aquellas que «quepan» en un molde fónico-léxico determinado. Así, la palabra «contrarrevolucionario» (ocho sílabas) tendrá menos posibilidades de uso que cualquier sinónimo suyo de menor extensión; y la palabra «Otorrinolaringología» (diez sílabas) no podrá ser usada ¡nunca! en una décima-espinela, conformándose el poeta, en última instancia, con su apócope («Otorrino»), ya lexicalizado en la praxis del lenguaje médico. Pero los límites siguen. El poeta improvisador, a diferencia del hablante, tiene que buscar, hallar y seleccionar las palabras no en función del contenido, sino en función del contenido y de la gramaticalidad del contenido, es decir, a las reglas del habla suma las reglas de la poesía y de la retórica, exigencias éstas intrínsecas a su relación con el público y con su interlocutor en la *performance*. Pero cuando un improvisador busca, halla y selecciona (escoge), entre varios posibles, un vocablo que perfectamente «cabe» en el molde fónico-léxico preestablecido por la estrofa que canta, ahí tampoco acaba el trabajo. Ilustrémoslo.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Si un poeta «quiere decir» (concepto = mensaje prosaico = «teórico grado cero de poeticidad» = texto octosilabizable-oralizable, por lo tanto, poetizable) lo siguiente:*

«Pueblo de Camacho, yo canté aquí cuando joven y ahora vuelvo viejo e irreconocible»

lo primero que hace, inmediatamente, es concentrar los conceptos principales de esta idea, los que no pueden faltar si quiere decir eso y no otra cosa. En este caso esos vocablos son: «Pueblo de Camacho», «yo», «canté», «joven», «aquí», «vuelvo», «viejo», «irreconocible», es decir, sustantivos, adjetivos y verbos (elementos X), no así el nexos «cuando» ni las conjunciones «y» y «e», que clasificaremos tentativamente como «potencial excedencia léxico-fónica», unidades prescindibles e intercambiables. Pero veremos qué hizo el poeta en cuestión (el Indio Naborí), en este caso concreto, cómo convirtió (oralizó-octosilabizó-decimó, finalmente) este texto prosaico en texto poético oral, en décima improvisada.

En tí, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

Ahora, veámoslo por pasos. De los elementos X del texto prosaico, Naborí sólo conservó tres «íntactos» (¿no sería mejor, «ínfonos»?): «Pueblo de Camacho» (v. 1), «yo» (v. 2), «canté» (v. 3); el resto de los elementos X («joven», «aquí», «vuelvo», «viejo», «irreconocible») piezas léxicas fundamentales e imprescindibles para enunciar su concepto, los movió, los sustituyó, en casi todos los casos empleando la sinonimia en su cualidad aproximativa (recurso más repentinista que lingüístico). Diseccionemos estas sustituciones-aproximaciones:

Después de la ubicación diatópica («dónde»: en Camacho), diacrónica («cuándo»: en el pasado, dado por el verbo pretérito «canté»<sup>30</sup>, y deíctica personal («yo», estoy hablando yo y de mí), Naborí convierte la lexía «joven» nada más y nada menos que en cuatro construcciones retóricas sustitutivas, aceptadas y decodificables inequívocamente (competencia lingüística y poética comunes) por las restantes partes del *triálogo*. A saber:

«Joven» = «(con) oscura cabellera» (v. 3)  
«alma (de) alegre muchacho» (v. 4)<sup>31</sup>  
«negro (mi) mostacho» (v. 5)  
«ardientes (mis) fantasías» (v. 6)

es decir, el vocablo «joven» se convierte, por aproximación y sustitución, en las formaciones de función adjetival (o sea, calificadoras) «oscura cabellera», «alma alegre», «alegre muchacho», «negro mostacho»<sup>32</sup> y

<sup>30</sup> Sobre ejes diatópico y diacrónico (además de diatrático y diafásico, cfr. Coseriu (1977 y 1981), y Polo (1995).

<sup>31</sup> En realidad, en este verso hay dos construcciones retóricas imbricadas: por una parte «alma alegre» y por otra, «alegre muchacho».

«ardientes fantasías». Es importante y llamativo el número de construcciones (5, en diez versos); así como el número de versos que abarcan (4) y su ubicación (toda la parte central de la décima), lo que demuestra que Naborí le dio más importancia en el mensaje prosaico oralizable-octosilabizable-decimable al hecho de haber «sido joven», que al hecho de haber cantado «allí-aquí-en ti» (en Camacho, vv. 1 y 2); que al de haber «vuelto» (grupo tonal-informativo difuminado entre los vv. 7 y 8); que al de «haber vuelto viejo» (v. 8), y que al de «haber vuelto viejo, famoso e irreconocible» (vv. 8, 9 y 10). Este hecho sutil, y aparentemente simple, no es fortuito: forma parte de la fuerza ilocucionaria del poeta, es decir, de su voluntad e intención comunicativa (Eire 1997: 46–47).

*Con el segundo elemento X sustituido (el adverbio «aquí»), Naborí hace uno de los movimientos y transformaciones lingüísticas más curiosas y significativas de la décima: lo convierte en el elemento deíctico «en ti», que constituye a la vez una personificación del lugar, recurso que provoca sensación de cercanía, de tactilidad: marcador proxémico). Es decir, él, Naborí, no cantó «aquí», «allí», en un/este distante pueblo llamado Camacho, sino «en ti», «en él» «en este» (que se decodifica como «para ti», «para él», «para este») cercano conjunto de personas llamado Camacho.*

*El verbo «vuelvo» (tercer elemento X sustituido) Naborí lo convierte en las formaciones contrapuestas y continuas (enlazadas por la nada gratuita «y») «han pasado los días» y «hoy soy» (marcadores cronémicos). Es decir, de la formación pretérita «yo canté» (v. 2) que sumada al deíctico proxémico «en ti» denota un implícito «yo estuve (aquí)» el poeta salta, se desplaza al indicativo de primera persona «vuelvo» pero, omitiéndolo, transformándolo también en la suma de dos formaciones verbales en presente indicativo, «han pasado» y «hoy soy». Y no pasemos por alto que en «yo canté» hay un implícito-explicitado elemento deíctico temporal de pretérito («ayer», «en el pasado», «antes»), que completa su necesario carácter binario y simétrico con el deíctico temporal «hoy».*

*El adjetivo «viejo», correlativo binario y simétrico (por oposición) del adjetivo «joven», tan importante en la décima (4 versos y 9 palabras dedicadas a destacarlo) Naborí lo reduce al sustantivo «ruina» (v. 8) y a la formación completa «ruina de un hombre» que, imbricados en el mismo verso, refuerzan intencionalmente (ayudados por la triple pausa entonativa, respiratoria y prosódica después de «hombre») la carga de «vejez» y «senectud» necesaria a ese carácter binario inherente a la retoricidad de la estrofa. Además, garantiza de paso su simetría, el equilibrio, esa «redondez» de que hablan los poetas cuando una décima les parece limpia, perfecta.*

*Por último, el adjetivo «irreconocible» Naborí lo convierte en la formación «no me reconocerías» (v. 9), antecedida por el «si no fuera por», en un final emotivo pero sin estridencia, una de las características más destacadas de su propia poética*

*Con todo esto, hemos visto cómo la «conversión» de un mensaje prosaico en décima se torna un ejercicio continuo e intencionado de sustituciones, pero no hemos agotado todos los sondeos y las disecciones posibles a esta parte de la dinámica interna de la improvisación.*

*La sinonimia en improvisación puede ser (y es muchas veces) asimétrica, en el sentido de que la relación y proporción sinonímica no tiene por qué ser de uno por uno, vocablo por vocablo, sino que abundan las sustituciones sinonímicas de uno por más de uno, es decir, un vocablo que se convierte en una formación léxica de más de uno. Pero esta asimetría sustitutiva no impide, sino que al contrario, a veces es la que garantiza y posibilita la simetría de la décima. El poeta improvisador, durante el proceso de conversión (puede entenderse también «traducción», «oralización-octosilabización-decimación») juega con las proporciones de las «piezas» léxicas como un malabarista, o mejor, como un pesador que tuviera piezas de distinto*

<sup>32</sup> «Mostacho» ya constituye una sustitución sinonímica impuesta por la rima. En el habla «normal» cubana lo lógico es decir «bigote».

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*volumen y tamaño en cada plato de la balanza, y que sólo repartiendo, quitando y poniendo piezas de un tipo, en un plato, y de otro tipo en el otro, consigue el equilibrio.*

*Ahora bien, la complejidad de este proceso de selección tampoco termina aquí, hay otros límites. Cada palabra escogida en el mensaje prosaico tendrá varias candidatas a ser seleccionadas como sinónimos aproximados, para entrar en la estrofa. Así, el vocablo «viejo» finalmente acabó siendo una formación traslaticia bastante lograda, pero algo lexicalizada en el habla popular cubana («ruina de hombre»), pero ésta pudo (y debió) hallar cierta resistencia en sinónimos más directos como «anciano», «veterano», «antiguo», «vetusto», «añejo», etc., adjetivos que sólo gracias al carácter elusivo del lenguaje poético naboriano (retórica y metáfora fundidas en una Poética convertida en Estética) se vieron aventajados por «ruina de hombre». Naborí, metaforista reconocido, aunque sin llegar al exceso degenerativo de las últimas promociones postnaborianas, en el proceso creativo prefirió «sustituir», «engañar», «disimular», «enmascarar un poco» el sentido, para provocar el necesario deslumbramiento, el pretendido efecto estético cuando el receptor-destinatario «desenmascarara», «des-disimulara», «des-engañara», y volviera a sustituir «ruina de hombre» por «viejo» para estar en sintonía comunicativa (y emotiva) con el poeta y su discurso. He aquí uno de los engañosos juegos de la poesía. El poeta enmascara, pero no para que el receptor de su poesía no descubra qué hay tras la máscara, sino para que se motive a mover la máscara y descubrir lo que el poeta ha enmascarado. De ahí que la intención de enmascaramiento poético no es nunca de hermetismo total; basta el autor del recurso tropológico más alambicado aspira, sueña, con que éste sea descubierto por el «receptor ideal» para el que lo concibió (y que puede llegar al extremo de ser él mismo, como parece colegirse de algunas zonas de la poesía surrealista, o postmodernista).*

*Seguimos. El poeta improvisador necesita sinónimos, léxicas aproximativas que le permitan sustituir a otras, ya sea para lograr el efecto deslumbrador de la poesía, ya sea para la llana oralización del mensaje prosaico. Pero para cada léxica sustituible hallará varias candidatas. ¿Cómo ocurre, entonces, el proceso de selección? ¿qué determina que el poeta escoja un vocablo y no otro? ¿El azar? ¿El arbitrio? Sería ingenuo de nuestra parte pensarlo, y de ustedes creer que yo lo pienso, sobre todo después del cartesiano y fastidioso sondeo a la improvisación al que estamos sometiéndonos.*

Tres son los principales aspectos que «preparan» (me gusta más, «que entrenan», por el sentido traslaticio que lleva implícito, tan a tono con lo aquí tratado) a un improvisador para ser rápido y eficaz en el proceso de selección léxica, cuando lo perentorio es sustituir en función octosilabadora, oralizadora, o poética. Uno, es el tema (la suma del «qué», más el «cuándo» más el «dónde»); otro, es el campo semántico (delimitado y limitado por el tema); y el otro, es la metría de las palabras, su silabismo. Es precisamente éste el aspecto más importante, y el menos conocido. A la hora de seleccionar sinónimos posibles el poeta descarta inmediatamente aquellos que por su número de sílabas distan mucho del vocablo original sustituible, es decir, del referente. Así, «viejo» (bisílabo) difícilmente sea sustituido por «antediluviano» (hexasílabo). Es más: a no ser que se imponga la voluntad del poeta por encima de la intención de comunicación (llamémosle a este fenómeno «conflicto» o «pleito elocucionario») el poeta desechará apriorísticamente todos los sinónimos del vocablo madre que posean cinco o más sílabas, y que por esta extensión son «incómodos» para la buena oralización en un verso octosílabo<sup>33</sup>. El poeta, intuitivamente y *a priori*, buscará sinónimos

<sup>33</sup> En un evento como éste, en el que confluyen e intercambian improvisadores de distintos países y culturas, es decir, en un foro multilingüístico (y por lo tanto, multiestrófico, multirimal, multiprosódico, etc.) hablar del octosílabo y de la octosilabización es una actitud que sólo puede entenderse y aceptarse como necesidad metodológica del ponente. Solicito que no se vea en esto una mentalidad reduccionista, ni mucho menos «decimocentrista». Creemos que las técnicas, leyes, reglas y mecanismos creativos que rigen a la improvisación como acto dialógico, interlocutivo, son más universales que los que la rigen como acto poético y/o musical. Todos los improvisadores presentes en este evento somos hablantes e improvisantes de nuestras lenguas respectivas, por lo tanto, interlocutores en ellas, e interlocutores en verso dentro de ellas, como subcategoría dialógica que es la improvisación en cualquier lengua. Por eso, siempre que oigan hablar del

AHOZKO IMPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORAL EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSTIA 2003 – 11 – 3/8



sustitutivos en las palabras de extensión estándar según la media del léxico usado en su tradición específica (en este caso, el decimismo y el repentismo cubanos). De nuestro trabajo en la elaboración del *Diccionario práctico y ejemplificado de la rima consonante en español* hemos sacado varias enseñanzas, algunas de las cuales nos han sido útiles en estas investigaciones. Una de ellas (ya sabíamos que la lengua española era una lengua básicamente llana, y estructurada, por lo general, en unidades fónicas de ocho sílabas) es que abundan más en nuestra lengua las palabras «cortas», que las «dargas», siendo más abundantes las bisílabas, trisílabas y tetrasílabas. Avancemos entonces. El poeta improvisador en medio del proceso de selección tendrá en cuenta, primero, el número de sílabas de la palabra a sustituir, y buscará entre todas sus potenciales sustitutas, aquellas que coincidan con su número de sílabas, y luego las inmediatas, anteriores o posteriores, porque con otro recurso octosilabizador (los comodines monosilábicos y los deíctico omitibles) supliría la carencia o la excedencia silábica. Quiere esto decir que si la palabra a sustituir tiene dos sílabas («miedo», por ejemplo), el poeta primero buscará sinónimos de dos sílabas («fobia» «pavor», «terror»), luego, de tres («aprensión», «recelo», «pánico»), luego de 4 («sobresalto»), y en adelante evitará (dependiendo, insisto, de su grado de voluntad poético) el resto de potenciales sinónimos con número de sílabas creciente. Pero aquí tampoco acaba la complejidad del proceso. Añadiremos ahora (porque no podemos olvidar que estamos ante un acto comunicativo poético, condicionado por reglas métricas y prosódicas) que en su selección el poeta también tendrá en cuenta, y priorizará, además del número coincidente de sílabas, el tipo de palabra que sea el sinónimo según su acentuación; por lo tanto, de todas las palabras bisílabas sinónimos de «miedo» candidatas a entrar en el poema, primero se fijará en aquellas que coincidan con la acentuación de la palabra original; en este caso, como la palabra «miedo» es llana, seleccionamos primero «fobia», y luego «pavor» y «terror» (agudas); y en las trisílabas, primero «recelo», luego «aprensión» y luego «pánico». Así funciona, por intuición y (si se me permite la asunción del término médico) por «reflejo incondicionado», la mente del improvisador. Pero aquí tampoco acabamos. Como estamos, repito, sujetos a las reglas de la poesía y de la prosodia, no podemos olvidar (no lo olvida el poeta) que la octosilabización se rige por el número de sílabas y por el uso o no uso de licencias métricas, entre las que, la de más importante es la sinalefa. Pues, en esos segundos de pre-elaboración del texto improvisado, el poeta, automatizado como está por tantas reglas y leyes aprehendidas y aprendidas hasta la mecanización, tiene tiempo aún para velar porque la palabra sustituta coincida en su principio y/o su final (líndes de la potencial *sinalefización*) con los fonemas de la palabra original, de modo que si ésta hacía (o iba a hacer) sinalefa en el lugar del verso en el que estaba (o iba a estar), esta sinalefa se mantenga, y si no la hacía (o no iba a hacerla) impedir que se hiciera. Sintetizo:

- *Primero: el poeta selecciona los potenciales sinónimos sustitutos de modo que coincida el número de sílabas con el de la palabra original, o en su defecto, que esté lo más inmediato posible*

---

verso octosílabo, y para que estas reflexiones les sean útiles a pesar de los diferentes idiomas y tradiciones, debe cada uno sustituirlo por el verso príncipe de su improvisación propia (que en la mayoría de los casos deberá coincidir con la unidad fónica básica de su estructura lingüística y con el verso fundamental de la lírica popular en su ámbito geográfico); y siempre que oigan hablar de octosilabización, adapten el término a ese verso vuestro, añadiéndole el sufijo de abstracción correspondiente: es decir (en español) *tetrasilabización*, *pentasilabización*, *hexasilabización*, *heptasilabización*, *endecasilabización*, etc; y podremos hablar igualmente de función *tetrasilabizadora*, *pentasilabizadora*, *hexasilabizadora*... Lo mismo pudieran hacer en cuanto a la estrofa: a pesar de que nuestro estudio toma como centro la décima, las reflexiones que hacemos son de carácter básicamente lingüístico y pragmático, válidos para también para la quintilla, la copla, o cualesquiera de las formaciones isométricas o polimétricas de las tradiciones vascas, sardas, georgianas, corsas, etc.)

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- Segundo: el poeta vela porque coincidan sustituible y sustituta en el tipo de palabra según el acento (llana, aguda, esdrújula).
- Tercero: dentro de aquellos sinónimos que tengan la misma cantidad de sílabas, o la cantidad inmediata (inferior o superior), el poeta prioriza los que comience con el mismo tipo de letra que la palabra madre, es decir, que si la palabra madre empieza por una vocal, priorizará los sinónimos que empiecen por vocales; y si empieza por consonante, los que empiecen por consonantes, para garantizar y facilitar una rápida y eficaz octosilabización, teniendo en cuenta las potenciales sinalefas (al principio y/ o al final de la palabra).

Por ejemplo, la palabra «imagen» puede ser sustituida por «efigie» o por «figura» (en ambos casos, coincidencia silábica y acentual) según los intereses métricos (nada que ver con la voluntad ni con la intención del poeta), pero no indistintamente. En el verso:

**La «imagen» del adivino**

puede ser sustituida por «efigie»

**La «efigie» del adivino**

porque las sinalefas «da\_i», «da\_e» permiten conservar en ambos casos el octosílabo, pero no por «figura»

**La «figura» del adivino**

porque la «f» inicial de «figura» rompe la sinalefa, convierte al artículo «da» en una sílaba independiente y provoca que el verso sea enesílabo.

### **Dinámica interna de la improvisación poética**

Creo que llegamos al centro de nuestro estudio, que estamos listos y dotados del instrumental teórico y terminológico necesario para desentrañar la dinámica interna de la improvisación poética, vista esta como un largo proceso estructurado en cinco fases, las tres primeras pertenecientes al proceso interno, previo a la enunciación (el más misterioso, pintoresco y difícil) y las dos últimas al proceso externo (el más conocido y perceptible). Veámoslo en detalles.

#### Proceso interno:

Fase 1: Búsqueda, hallazgo y selección conceptual (el «qué quiero decir»). Lleva implícitas dos etapas:

- 1) *búsqueda y hallazgo* (eje paradigmático) de las palabras con las que se puede decir lo que quiere decirse. Diferenciamos estos dos elementos del proceso porque no siempre y no todo el que busca encuentra las palabras idóneas para expresar lo que quiere decir, y en el acto de improvisación poética lo principal precisamente es el principio de idoneidad léxica; 2) *selección léxica* (eje paradigmático también) con fundamental hincapié en la rima y en la metría de las palabras, porque no todas las palabras halladas son idóneas para expresar lo que quiere decirse en el molde preciso en el que hay que decirlo (primero, molde prosódico; luego, molde estrófico; no estamos ni siquiera hablando de molde sociolingüístico). Recordemos que hay palabras «fénix» y palabras extensas que inciden en las afectaciones prosódica y estrófica).

Fase 2: Voluntad e intención octosilabizadora, y octosilabización del concepto hallado y seleccionado. Diferenciamos estos dos elementos del proceso («voluntad e intención octosilabizadora» y «octosilabización») porque no siempre el improvisador logra perfectas o

idóneas octosilabizaciones. Lleva implícito el uso de comodines y rellenos monosilábicos, de la deixis coloquial, del hipérbaton y de la sinonimia aproximativa en función sustitutiva.

Fase 3: Voluntad e intención oralizadora, y ejercicio de oralización del concepto seleccionado y ya octosilabizado. Lleva implícito el uso de unidades mayores, como versos fatuos, adjetivaciones de mera función oralizante, muletillas. En este paso es fundamental el papel de la rima y los condicionamientos preestablecidos por el tipo de estrofa, y por la métrica. Toda voluntad y toda intención de oralizar debe acomodarse en estos postulados dictados por la tradición específica, en la mayoría de los casos, y por los estilos, en la minoría. Por ejemplo, un trovador alpujarreño tiene, pese a su voluntad e intención oralizadoras, un espacio lexicalizable menor (espacio acústico que a su vez se traduce en cantidad, capacidad y tipo de vocabulario) que un payador argentino. El primero intuye que su hexadecasílabo 1-2 (con su correspondiente bis-1 incluido, recurrencia textual = marcador cronémico) es una idea-verso «abierto», una parte del hemistiquio del «mensaje total» enunciable, pero también sabe que constituye la tercera parte de su estrofa toda, es decir, que su incidencia final en el resultado comunicativo es mayor que los mismos versos 1-2 en la décima del payador argentino, quien intuye y sabe que su idea-verso 1-2, sin bis, es depositaria de los elementos y recursos lingüísticos de menor peso semántico (conectores, deixis, estímulos orales, grupos tonales ajenos reinterpretados en su voz para garantizar la continuidad interlocutiva), el inicio del viaje de edición hacia la parte más importante de la estrofa, el final, y que estos versos, además, constituyen sólo la quinta parte del «mensaje total» enunciable.

#### Proceso Externo:

Fase 4: Turno de habla: Enunciación-emisión. Es la demostración pública del resultado del trabajo interno. Lleva implícito lenguaje no verbal (extralingüístico y paralingüístico), representación, simetría, binariedad, redundancia y previsibilidad auditiva.

Fase 5: Recepción-revisión-reordenación y posible rectificación del discurso en dependencia de la respuesta contrargumentativa y receptiva. Es el paso siguiente al turno de habla, cuando el emisor pasa a ser receptor, el locutor, alocutor, el remitente, destinatario. Lleva implícito un trabajo de crítica (hacia el otro) y de autocrítica (hacia su propio discurso anterior). El poeta repentista no puede evitar aquí otras dualidades: ser receptor y destinatario, juez y parte, saberse receptor ahora y emisor inmediato. Estas nuevas dualidades provocan nuevas simetrías y así sucesivamente.

*Los procesos de octosilabización y oralización pueden ser continuos (hay quien primero octosilabiza y después oraliza), simultáneos (hay quien octosilabiza y oraliza a la vez) y/o alternantes (hay quien unas veces octosilabiza primero y oraliza después, y otras veces oraliza primero y después octosilabiza). Es muy difícil discernir si un método u otro da mejores resultados; más bien depende de la habilidad, el estilo, las costumbres del improvisador. Lo que sí es invariable es que estos pasos sean parte del proceso. Creemos que aquí reside una de las grandes dificultades del repentismo para aquellos que están aprendiendo, e incluso para muchos que, pese a años de práctica, muestran aún torpeza en uno o en todos los pasos del proceso. Su problema radica en el salto de pasos, en lo nocivo de «quemar etapas» que dejan lagunas irre recuperables luego por la propia dinámica continuista y ascendente del sistema. No se puede intentar «decir la décima», o mejor, «improvisar la décima» sin antes haber pensado y decidido qué queremos decir (concepto prosaico); y no se puede decir el concepto prosaico sin antes octosilabizarlo u oralizarlo, continua o simultáneamente. (Como ese erróneo criterio tan difundido de que el improvisador tiene el don de pensar y hablar en octosílabo, cuando es todo lo*

*contrario, el improvisador oscilaba todo lo que habla y piensa.) Este carácter concatenado del proceso es inherente a él y no observarlo, o violarlo, arrastra consigo errores muchas veces insalvables.*

Análisis del camino semántico y de la edición repentística en una controversia

Debemos tener en cuenta que el discurso improvisado en español (décimas, quintillas, coplas, cuartetas, octavillas) tiene un marcadísimo carácter simétrico, constatable, desde el punto de vista exterior, en el uso de estrofas isométricas, isofónicas e isoversales, y en los aspectos superestructurales y macroestructurales de la puesta en acción<sup>34</sup>. Es decir, que tanto en tiempo de enunciación como en extensión léxica la mayoría de las *performances* repentistas son simétricas, estructuradas en turnos de habla alternativos, separados a su vez por simétricas intervenciones del destinatario (el público), y de los músicos acompañantes con sus preludios e interludios.

*Además de estas varias simetrías externas (estrofas de idéntica cantidad de versos y que tardan aproximadamente el mismo tiempo en enunciarse), existen otras simetrías internas, inadvertidas muchas veces tanto para los ejecutantes como para los analistas y el público: a saber*

- *todas las partes de todas las décimas son iguales: 1ra redondilla + puente + 2da redondilla*
- *las principales piezas léxicas usadas en la décimas tienen casi siempre una contrapartida reafirmativa u opuesta («joven» = «alegre muchacho», «viejo» = «ruina de un hombre») que ratifica el carácter binario de la estrofa y del pensamiento del poeta*
- *hay pausas regulares (respiratoria y prosódicas) cada dos versos*
- *hay una clara intención de pregunta-respuesta, con el invariable sentido de argumentación-contrargumentación*

Además, el discurso improvisado es siempre recurrente y previsible, el oyente, conocedor de la estructura y las reglas de la estrofa, «espera» y «prevé» cada uno de los movimientos del pensamiento del poeta; si en el verso 1 el poeta usa la rima -ada, el oyente y el otro poeta esperan y prevén que usará esta misma rima en los versos 4 y 5. Es decir, desde el punto de vista fónico la previsión es infalible, y sólo variará desde el punto de vista léxico-semántico. También son previsible las redundantes secuencias métricas: si el verso 1 es octosílabo (décima, quintilla, copla, octavilla) el oyente y el otro poeta esperan y prevén que el resto de los versos lo serán también (isometría). Ya decía Aristóteles que el máximo grado de la recurrencia es el metro (repetición de secuencias métricas iguales o equivalente a distancias iguales) y que éste no era aconsejable en el discurso retórico porque producía artificiosidad y porque distraía, «quien lo escucha está esperando una y otra vez la aparición de la misma secuencia ya varias veces aparecida y percibida y por consiguiente consabida». Pero en el caso que nos ocupa el artificio y la distracción son los objetivos principales del poeta, quien intentará, a lo sumo, sorprender al receptor-destinatario haciendo lo menos previsible posible lo inevitablemente previsto, percibido y consabido, es decir, ya que no puede variar el metro (isometría = regla invariable) al menos escamoteará la rima y el rumbo semántico. También desde el punto de vista de la lingüística, afirma Portolés (1995: 167) que «la ritualización de la conversación (de la controversia, en nuestro caso) lleva consigo la existencia de movimientos previsible: un saludo pide un saludo, a una pregunta le corresponde una respuesta, o un

<sup>34</sup> Hablamos aquí de «puesta en acción» para diferenciarlo de «puesta en escena», lo que permite matizar la diferencia entre el acto interlocutivo de la controversia (lo que en T.I. llamamos «*performance* repentista») y otros parecidos a él, como el teatro. Una controversia es también representación, como el teatro, pero sólo representación a nivel lingüístico (es «teatralización comunicativa»), nunca a nivel de acción. Estas ideas meritan y tendrán un desarrollo más amplio.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

cierre de conversación tiene una serie de turnos de palabra preestablecidos». Esta *previsibilidad* es otra de las características esenciales de la controversia, y de la improvisación toda, aunque parezca paradójico. Lo improvisado es, entonces, desde cierto ángulo, previsible, simétrico y binario.

IMPORTANCIA Y PAPEL DE LA RIMA

La rima más importante en una décima improvisada, con respecto a la secuencia léxica, al rumbo léxico-semántico, es la primera que halla y selecciona el poeta en el proceso previo a la enunciación, independientemente del lugar que ocupe en ésta. Quiere decir que depende totalmente de su estilo = modo de elaboración. Si el poeta piensa y selecciona primero el verso 10, la rima más importante y la que determinará el rumbo y el camino léxico-semántico será la última (la tercera desde el ángulo de la enunciación: vv. 6–7–10). Si el poeta piensa y selecciona primero el verso 1, la rima más importante dentro de la estrofa será la primera (vv. 1–4–5). Por regla general, en los textos transcritos y analizados hasta ahora abunda más el primer caso (modo de orden inverso), que el segundo (modo de orden lógico), por lo tanto la rima más importante casi siempre es la tercera (vv. 6–7–10), con la curiosa relación inversa, «de espejo» entre emisor y receptor: la primera que concibe el emisor es la del verso 10; la primera que percibe el receptor es la del verso 6<sup>35</sup>.

*Por ejemplo en la siguiente décima de Naborí:*

En ti, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

*Las rimas utilizadas por el poeta son: «-acho», «-era», «-ías», «-ombre». Pero la más importante es la rima «-acho», que está determinada por el nombre del lugar (Camacho), por lo tanto, como deixis situacional y como marcador proxémico incide desde el mismo primer verso en el rumbo y el camino léxico-semántico. Si en vez de Camacho el pueblo se hubiera llamado «Camargo», el rumbo, el camino y la edición, hubieran sido otros, y el resultado poético también. «Camargo» no tiene en español ninguna rima consonante que evoque o signifique «juventud», «mocedad». Las rimas en -argo más usadas en el repertorio cubano son «amargo», «largo», «detargo» y «sin embargo»; es decir, que difícilmente Naborí hubiera podido escoger este rumbo-camino léxico-semántico en el hipotético pueblo de Camargo, ni el pueblo de Matanzas (-anzas), o Madruga (-uga), ni el ritmo y los grupos tonales de su verso inicial (que condiciona los subsiguientes) hubieran sido los mismos si el nombre del pueblo es bisílabo (Guines, Lisa, Bauta), o tetratílabos (Sabanilla, Corralillo, Puerto Padre), porque entonces el número de sílabas disponibles (espacio fónico o acústico) independiente del nombre, sería menor, y tal vez no alcanzara para recursos deícticos del tipo «en ti» o aditamentos del tipo «pueblo de».*

<sup>35</sup> Ahora bien, la dirección del análisis del rumbo y el camino léxico semántico de una estrofa improvisada varía dependiendo de este aspecto. Si la rima determinante es la del v. 10, la dirección del análisis debe ser de abajo hacia arriba, del 10 al 1; si la rima determinante es la del verso 1, debe ser de arriba hacia abajo, del 1 al 10, porque, aunque a saltos, la rima primera traza y ordena el trabajo de búsqueda y selección respectivamente.

### Las «ondas rodarinas» en el proceso previo a la enunciación del poema improvisado.

*Una de las difíciles tareas en la investigación de la «dinámica interna» de la improvisación poética es ver, vislumbrar de qué forma unas palabras atraen y son atraídas por otras en el eje paradigmático (selección), siendo este un misterioso proceso, que intentaremos aclarar a partir de estrofas ya creadas, es decir, que han pasado ya al estadio de vocalización (eje sintagmático = combinación). Partiremos y utilizaremos para ello la conocida teoría de «la china en el estanque» de Gianni Rodari (2000: 13). Citamos:*

[...] una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes [...] en un movimiento que [...] es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasivamente a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir».

Dos leves matizaciones haremos nosotros a esta cita, en parte para «utilizarla» (en el sentido de «hacerla útil») en nuestros intereses repentismológicos. La primera es que la «serie de reacciones en cadena» que provoca una palabra «lanzada» a la mente no es infinita, como dice Rodari, sino finita, y que el grado de finitud varía según el hablante, su dominio y amplitud léxica, así como su conocimiento (relación inteligente) sobre dicha palabra. La palabra «hermenéutica» provoca en quien la conoce un número de ondas mayor que en quien no sabe su significado: en el primero provocará, además de ondas fónicas, ondas semánticas; en el segundo, sólo las primeras, e incluso un tipo de ellas, porque es difícil que provoque, por ejemplo, ondas rrimales consonánticas (es palabra esdrújula, de pocas o ninguna rima consonante en español). De este mismo modo, ninguna «palabra fénix» (sin rima) provocará ondas rrimales consonánticas en la mente de un improvisador. Sigamos con el ejemplo del propio Rodari: al caer en la «mente» de un hablante cualquiera la palabra «china», ésta se pone en contacto con otras palabras de distintas maneras:

- con todas las palabras que comienzan con *ch* pero no continúan con *i*, como «chepa», «chocolate», «chupete»
- con todas las palabras que comienzan con *chi*, como «chino», «chisme», «chico», «chirigota» «chirigota», «chinel», «chicharrón», «chirlomirlo»
- con todas las palabras que rriman en *ina*, como «detrina», «escarlalina», «argentina», «adivina», «salina», «mandarina»
- con todas las palabras que están cerca en el depósito léxico, en cuanto al significado: «roca, piedra», «mármol», «dadrillo», «tosca», «toba», «peñón»

*Matizamos de nuevo: en todos los casos, la palabra «china» se pone en contacto con otras palabras que el hablante conozca, no con todas, como dice Rodari. En los tres primeros casos estamos hablando de atracción fónica; en el último de atracción semántica.*

Henry Wallon (citado por Rodari 2000: 21), en su libro *Los orígenes del pensamiento en el niño* afirma que el pensamiento se forma por parejas. «La idea de ‘blando’ no se forma antes ni después de la idea de ‘duro’, sino simultáneamente, en un choque que es génesis. El elemento del pensamiento es esta estructura binaria [...] el par (es anterior) al elemento aislado». Y Paul Klee escribe, en su *Teoría de la forma y de la representación*, que «el contacto es imposible sin su opuesto. No existen conceptos en sí mismos, sino que regularmente hay ‘binomio de conceptos’» (*idem*. 21–22).

### La teoría léxico-gravitacional: el poder de atracción de las palabras.

*El lenguaje tiene gravedad, poder de atracción en sí mismo y sobre sí mismo. El habla es una cadena fónica estructurada por numerosas subcadenas fónicas (grupos tonales = lexías) enlazadas entre sí en la superficie, pero previamente atraídas en un proceso complejo de supervivencia, al estilo de la darwinista teoría de la «selección de las especies», o más aún, al estilo «carrera de espermatozoides» para fecundar un único óvulo. Todas las palabras existentes en el archivo memorial de un hablante corren desenfrenadamente para penetrar en el «óvulo-voz» que es el espacio fónico que le corresponde en la estructura del discurso, para que el hablante diga «eso» que pretende decir y no otra cosa.*

*El camino de selección léxica acaba en la enunciación-vocalización de la palabra seleccionada, y es un camino irreversible. Una palabra «seleccionada» y ya enunciada (porque en la improvisación «palabra dicha no tiene vuelta», como le respondió el trovero alpujarreño Sotillo a un niño que preguntaba por qué era «peor» ser trovero que poeta), una palabra seleccionada, decía, atrae inevitablemente a otra palabra o a «varias en una» (en los casos de formaciones polifónicas lexicizadas e individualizadas como concepto, del tipo, «flor de lis», «rosa de los vientos») La relación entre las lexías seleccionables, el «motivo de atracción» entre ellas, puede ser variado:*

- semántico (palabras que se atraen por pertenecer al mismo campo semántico)
- fónico final (palabras que se atraen por la rima)
- fónico no rimal (palabras que se atraen por la letra inicial o por algunos de sus fonemas intermedios, destacados por aspectos puramente vocales)
- sociolingüístico (palabras que se atraen por inferencias contextuales y cotextuales)
- mixto (la combinación de dos o más «motivos»)

Pongamos un ejemplo. En la décima del Indio Naborí, anteriormente citada,

En ti, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

algunos de los «motivos de atracción» podemos «visionarlos» en el siguiente esquema:

- por atracción semántica: Sinsonte – trino – monte – rama – escuchar
- por atracción fónica final: Ansiedad – inmortalidad – curiosidad
- por atracción fónica final: Camacho – muchacho – mostacho
- por atracción semántica: muchacho – negro (mostacho) – (alma) alegre –(ardientes) fantasías –oscura cabellera
- por atracción semántica: negro – oscura
- por atracción semántica: cabellera – mostacho

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- por atracción sociolingüística y fónica: Sinsonte – Naborí – gigante de la décima
- por atracción semántica: Gigante – inmenso
- por atracción semántica, sociolingüística y fónica: Naborí – cante – décima – hombre – consonante.
- por atracción semántica y sociolingüística: Venga – cante

*Además, sin pretender dar un cuadro exhaustivo ni una terminología inequívoca podemos decir que la estructura binaria del pensamiento, es decir, las duplas léxicas que equilibran y redondean el discurso del poeta pueden ser de varios tipo:*

- de oposición (el segundo elemento es antónimo, o contradice al primero);
- de continuación fónica (basado en la rima);
- de continuación semántica (basado en el significado);
- de reafirmación (repitiendo la misma lexía o alguna variación de ésta);
- de continuación recurrente sinonímica (basada en la repetición con otras palabras de lo mismo);
- de reafirmación por oposición (casi siempre enlaza la misma lexía a través de conectores opositores, del tipo «pero», «aunque», «no obstante»).

### **Principales pasos (secuenciados) en el proceso interno de la improvisación poética.**

Como hemos dicho el proceso interno, previo a la enunciación del poema improvisado es el más «escurridizo», el más difícil de analizar para nosotros. Sin poder desarrollarlos *in extenso*, por obvios problemas de tiempo, intentaremos describir los pasos que, con pequeñas variantes, siguen los poetas repentistas cubanos en su improvisación de décimas, según nuestros últimos sondeos femológicos (repentismológicos), reconociendo que este estudio (también) constituye una generalización, y no tiene otra pretensión que «aclarar» qué pasa y cómo pasa en la mente de un poeta improvisador durante una controversia, para poder llegar a entender y valorar mejor a estos artistas. Los pasos serían los siguientes:

1. **Selección del concepto prosaico.**
2. Utilización pragmática de indistintos elementos deícticos.
3. *Determinación y limitación del campo semántico.*
4. *Selección del modo de elaboración: a) por orden inverso; b) por orden lógico.*
5. *Constatación de las posibilidades rimaes de la última palabra del verso 10 (si es modo inverso) y del verso 1 (si es modo lógico).*
6. *Constatación o determinación del rumbo léxico-semántico, dictado por los elementos deícticos: tiempo y modo verbales (presente, pasado, futuro; indicativo, subjuntivo); la persona gramatical enunciativa (yo, tú, él), y el género (masculino, femenino).*
7. **Selección de los elementos X dentro del concepto prosaico.**
8. **Selección e inclusión de los elementos X<sub>1</sub>.**
9. **Inicio de la octosilabización y la oralización del concepto prosaico, a través de sus principales recursos repentísticos: uso de comodines monosilábicos, empleo de la sinonimia aproximativa de función sustitutiva, uso de otros oralizantes.**
10. **Inicio y continuación del proceso de edición (con todos sus giros), que puede ser simultáneo a la enunciación.**

Vamos a desglosarlos, para verlos más claros:



1. *Selección del concepto prosaico.* El poeta escoge qué quiere decir en su turno de habla, y elabora mentalmente un pre-mensaje en prosa, del que extraerá la esencia semántica y después de oralizarla y octosilabizarla, la convertirá en poema improvisado
2. *Utilización pragmática de indistintos elementos deícticos:* persona gramatical (por lo general, emisor en primera persona (YO), destinatario-receptor, y destinatario-interlocutor, en segunda (TÚ, USTEDES, VOSOTROS); género (masculino o femenino), tiempo verbal (por lo general, en presente o pasado indicativos).
3. *Determinación y limitación del campo semántico.* los principales límites del campo semántico en la improvisación son tres: el tema, las rimas y la metría de las palabras. A) el tema: una vez determinado el tema (la muerte, por ejemplo), quedan excluidos del uso semántico palabras no asociadas a este tema específico (amor, alegría, fiesta), a no ser que se usen como contraposición, o comparación. B) las rimas: la mera existencia de la rima, limita el uso de palabras sin rima (fénix) al final de los versos, y el tipo de rima (consonante o asonante) delimita, dentro de las rimas posibles, cuáles son factibles; además de que el número grande o pequeño de rimas que tenga una terminación dada, crea límites de cantidad, topes léxicos. C) la metría de las palabras: aunque en menor medida, la metría (número de sílabas tanto métricas como ortográficas de las palabras), determina su uso y se torna también límite creativo; de ahí que en la improvisación cubana y en el resto de las homólogas que utilizan el verso octosílabo, abundan más el uso de palabras bisílabas, trisílabas, tetrasílabas que pentasílabas, o hexasílabas; o que apenas se usen palabras heptadecasílabas y octosílabas.
4. *Selección del modo de elaboración:* a) *por orden inverso;* b) *por orden lógico* = Esto depende únicamente del estilo del poeta, dicha selección muchas veces es inconsciente, o está impelida, dictada por la velocidad y la inmediatez con la que ocurre el acto comunicativo.
5. *Constatación de las posibilidades rimalas de la última palabra del último verso (si es modo inverso) y del primer verso (si es modo lógico):* El poeta calcula si la palabra final que ha pensado para los «versos punta» (el 1 o el 10), es una palabra «fénix» (sin rimas consonantes) o una palabra «infeliz», con pocas rimas, o una palabra «corriente», con rimas topificadas de tanto uso, o una «buena» palabra. En el primer caso usa el hipérbaton o la sinonimia participativa. En los siguientes dos tiene la opción de usarla, o de sustituirla. En el último caso, se lanza a la búsqueda de otras rimas «buenas».
6. **Constatación o determinación del rumbo léxico-semántico: *Este rumbo está dictado por los elementos deícticos del mensaje prosaico e, incluso, de los versos previos elaborados: tiempo y modo verbales (presente, pasado, futuro; indicativo, subjuntivo); persona gramatical enunciativa (yo, tú, él), género (masculino, femenino).***
7. **Selección de los elementos X dentro del concepto prosaico. *Las palabras principales, imprescindibles para decir lo que quiere decirse. Suelen ser (en este mismo orden) sustantivos, adjetivos, formas verbales y adverbios.***
8. **Delimitación del campo semántico, selección e inclusión de los elementos X<sub>1</sub>. *Una vez hallado los elementos X, estos determinan el campo semántico en el que se moverá el poeta para glosar-desarrollar la idea. A mayor campo semántico (vocabulario) mayor riqueza y libertad expresiva. Ya desde este paso se tiene en cuenta la binariedad del pensamiento y de la estrofa para su redondez y equilibrio.***
9. **Inicio de la octosilabización y oralización del concepto prosaico, a través de sus principales recursos repentísticos. *Uso de comodines monosilábicos, empleo de la sinonimia aproximativa de función sustitutiva, uso de oralizantes.***

*Octosilabización de las ideas en grupos binarios octosílabos, es decir, en hexadecasílabos. Aquí también el poeta tiene en cuenta la binariedad del pensamiento y la binariedad de la estrofa para su redondez y equilibrio.*

- 10.** Inicio y continuación del proceso de edición (con todos sus giros), que puede ser simultáneo a la enunciación. *Es el viaje léxico semántico desde unos signos lingüísticos a otros. Dependiendo de la habilidad, y del dominio léxico, este trabajo de edición será mejor o peor, y sus giros («costuras») más o menos notorios. Determina, en realidad, de cara a los oyentes y al interlocutor, si el proceso creativo ha sido de baja o alta calidad.*

Vamos a desglosarlos todavía más, para verlos más claros, utilizando la misma décima naboriana citada hasta el momento:

En tí, pueblo de Camacho  
Yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

Pre-mensaje prosaico: «Camacho, yo canté aquí cuando joven, y ahora vuelvo viejo, e irreconocible».

Elementos deícticos y marcadores de lenguaje no verbal: «Camacho» (marcador proxémico); «yo» (deixis personal: primera persona); canté (deixis verbal: pasado del presente de primera persona del indicativo); «aquí» (que será convertido en «en tí»): deixis y a la vez recurso de personificación del lugar, para provocar sensación de cercanía, de tactilidad: es un marcador proxémico); «ahora» (marcador cronémico) «vuelvo» (deixis: tiempo verbal, presente de primera persona del indicativo).

Determinación y limitación del campo semántico: Tema: Su regreso a Camacho, muchos años después. Principal rima: -acho. Metría: entre las palabras principales, siete son bisílabas, una es trisílaba y otra hexasílaba. De las monosílabas sólo es destacable el deíctico «Yo». Estas palabras son las «chinas semantizables», es decir, las palabras que lanzadas al océano lingüístico de la memoria del poeta provocarán las «ondas rodarinas», atrayendo a otras palabras. Estas son las verdaderas «puntas» del hilo discursivo: «Camacho», «canté», «joven», «vuelvo», «viejo», «irreconocible».

Selección del modo de elaboración: Deducimos que Naborí usó el modo de orden lógico, por ser esta la primera décima, la de saludo, con amplio tiempo previo para su elaboración. En el «viaje» editivo del verso 1 al 10, no se nota ni un salto atrás, ni una costura.

Posibilidades rimales de la rima -acho: Sí tiene rimas, buenas y bastantes. Rimas efectivas halladas: «muchacho», «mostacho». Posibles rimas descartadas (relativamente cercanas en el campo semántico, por lo tanto, potencialmente usables): «macho», «penacho», «agacho», «empacho», «despacho»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> En esta décima se puede notar que ni en la búsqueda ni en el hallazgo de las rimas está el éxito del poeta, sino en la selección entre ellas, de las mejores posibles. Evidentemente, la redondez de esta décima (que habla de la juventud) es más factible con las rimas «muchacho» y «mostacho» (negro) que con «agacho» y «despacho», por ejemplo.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Rumbo léxico-semántico: En ti —> pueblo de Camacho —> alegre muchacho —> negro mostacho —> yo —> oscura cabellera —> alegre muchacho —> negro mostacho —> canté —> han pasado los días —> hoy soy —> por vez primera —> oscura cabellera —> ardientes fantasías —> los días —> reconocerías —> ruina de un hombre —> nombre.

Elementos X: «pueblo de Camacho», «joven», «viejo», «irreconocible», «canté», «vuelvo», «aquí», «ahora».

Elementos X<sub>1</sub>: De «Camacho», «pueblo de Camacho»; de «joven», «alegre muchacho» y «negro mostacho», y «oscura cabellera», y «ardientes fantasías»; de «viejo», «ruina de un hombre»; de «irreconocible», «no me reconocerías»; de «canté», ninguno directo, pero indirecto, «el nombre» (referencia al nombre artístico que se ha ganado el poeta «cantando»); de «vuelvo», «hoy soy»; de «aquí», «en ti»; de «ahora», «han pasado los días» y «hoy».

Proceso de octosilabización: Veamos verso por verso, qué recursos posibilitaron la octosilabización de las ideas en esta décima, y cómo se usaron.

I. *En ti, pueblo de Camacho* = recurrencia sinónímica: el poeta repite algo que quiere significar lo mismo («en ti» es «aquí» y «aquí» es «en el pueblo de Camacho»), algo que saben tanto el emisor como los receptores porque ambos son interlocutores presenciales, por lo tanto, era prescindible: sólo la necesidad del octosílabo, impuso la reiteración. En este mismo verso todavía existe otro recurso octosilabizador: el aditamento «pueblo de». Tanto el emisor como los receptores saben que Camacho es un pueblo, es el pueblo en el que están. Sin necesidad del octosílabo, para esta frase hubiera bastado «Aquí», o «En Camacho». Para que se vea más claro el recurso octosilabizador, imaginemos que la controversia en vez de ser en Camacho (tres sílabas), hubiera sido en Camarioca (cuatro). El poeta hubiera tenido que usar otros recursos, no la recurrencia sinónímica, ni la deixis, porque «en ti, pueblo de Camarioca» sería un verso «enorme».

II. *Yo canté por vez primera*: el pronombre en español es opcional (omitible), y su uso en la improvisación responde siempre a necesidades octosilabizadoras. La frase «real» sería: «canté por vez primera», que sumada a las posibles frases «reales» del verso anterior completarían esta idea: «Aquí canté por vez primera» o «En Camacho canté por vez primera». Para que se vea más claro el uso octosilabizador del pronombre, imaginemos que en vez de cantar, lo que hace el emisor del mensaje es dibujar. Entonces, el yo sobraría, porque «yo dibujé por vez primera» es un verso eneasílabo. Pero todavía nos queda otro recurso octosilabizador: el hipérbaton. En el lenguaje coloquial ordinario (del que parte la improvisación antes que del literario, como hemos venido diciendo) la construcción lógica de esta frase sería «por primera vez»; al decir, «por vez primera» (adjetivo antepuesto = sutil hipérbaton) el poeta ha actuado empujado por la rima (oralización) y por el metro (octosilabización). Sin estas dos exigencias (en una conversación ordinaria o un poema versolibrista, por ejemplo), su frase hubiera sido: «yo canté por primera vez».

III. *Con oscura cabellera*: Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

IV. *Y alma de alegre muchacho*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

V. *Era negro mi mostacho*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

VI. *Y ardientes mis fantasías*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

VII. *Pero han pasado los días*: Aunque el conector «pero» es en realidad un conector extraoracional, que, además, permanece casi invariablemente en esa posición (primeras sílabas del verso siete) en la estructura de la décima improvisada cubana, y precisamente por eso, porque

es pieza inseparable de una estructura mentalmente aceptada y aprendida, éste lo consideraremos otro verso libre de recursos octosilabizadores. Otro octosílabo «limpio», perfecto. Pero, para que veamos más claro por qué el «aunque» inicial de este párrafo, imaginemos que la frase «han pasado los días» (lo principal del verso) el poeta la hubiera colocado en los versos 6, 4, 8, sitios en los que normalmente no se utilizan conectores. Entonces, ese «pero», simplemente, hubiera sobrado, y se hubiera construido de otra forma el verso.

VIII. *Y hoy soy la ruina de un hombre*. Este es uno de esos casos (abundantes) en los que un elemento prescindible se incluye en el verso sólo para reforzar el ritmo octosilábico. En este caso es el adverbio «hoy», que, apoyado en la sinalefa y en la necesaria binariedad del pensamiento y de la estrofa («hoy» es pareja de «han pasado los días» e, incluso, del omitido «ayer», implícito en «canté») se «cuela» en el verso. Si miramos bien, desde el punto de vista métrico no hacía falta, porque «y soy la ruina de hombre» ya es octosílabo<sup>37</sup>.

IX. *Si no fuera por el nombre*. Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

X. *No me reconocerías*. Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

Iruzkina [p1]: El hoy es redundante

#### Oralización y desoralización del poema improvisado

Para que comprendamos con exactitud el proceso de oralización a que es sometido un pre-texto, para ser improvisado, debemos partir de un hipotético-deductivo texto *desoralizado*, es decir del «discurso global» de la décima. Es como si devolviéramos el discurso a su estado original, natural, quitándole todos los extrañamientos retóricos y todos los desvíos poéticos. Es el viaje a la semilla carpenteriano<sup>38</sup>.

Por ejemplo, e texto desoralizado de esta décima del indio Naborí sería el siguiente:

«Aquí [o, 'en Camacho'] yo canté por primera vez, con el pelo negro, y el alma alegre. Entonces mi bigote era negro también y yo estaba lleno de fantasías. Pero han pasado los años, y ya soy un viejo. No me parezco en nada al que fui. Si no fuera por mi nombre, no me reconocerían.»

Hay que partir, además, de que el proceso de octosilabización ya tiene implícitos recursos oralizadores (de métrica), es decir, que cada uno de los recursos octosilabizadores en una décima improvisada (en este caso, en los vv. 1, 2 y 8) siempre son, a la vez, oralizadores. El poeta traduce a octosílabos lo que quiere decir porque las leyes de la décima improvisada, como discurso oral, se lo exigen. Otros recursos oralizadores inevitables son las rimas. El poeta traduce a rimas consonantes lo que quiere decir porque las leyes de la décima improvisada, como discurso oral, se lo exigen. Estos son algunos de los rasgos de *previsibilidad* del poema improvisado, rasgos que, como tal, el público espera, busca y vigila que se cumplan. Entonces, hasta aquí, en esta décima de Naborí tenemos tres versos oralizados con recursos métricos y los diez versos han sido oralizados con cuatro juegos de rimas: –acho, –era, –ías, –ombre. Pero aquí no se agotan los oralizantes. Por ejemplo, en el verso 2: «yo canté por vez primera», la frase «lineal», la idea «real» de esta frase es «yo canté por

<sup>37</sup> Aclaro que este «hoy» no hace falta «desde el punto de vista métrico», y que sólo desde este punto de vista constituye un oralizante. Otra cosa sería desde un análisis pragmalingüístico del texto, en el que «hoy» constituye una útil redundancia (reforzativa del «presente viejo», en contraposición al «pasado joven» del improvisante).

<sup>38</sup> Un ejemplo clarísimo de texto desoralizado son las traducciones (orales o escritas) que recibimos los hispanohablantes de las improvisaciones vascas. El traductor, al devolvernos el poema improvisado sin rimas, y con otra métrica, lo que hace es un ejercicio de desoralización, entregándonos el texto desnudo, «limpio». Por eso en una antología o muestra bilingüe de poesía oral improvisada vasca (como las actas del Encuentro-Festival de Las Palmas, 1998) los lectores hispanohablantes somos sólo eso, lectores de poesía, nunca receptores de oralidad poética, lo que sí son los lectores euskerahablantes del mismo volumen. El texto desoralizado se convierte en «poema», según la estandarizada y jerarquizada concepción preceptiva. Para percibir totalmente su condición de poema oral necesita del ropaje lingüístico del que la traducción lo despoja.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

primera vez». Entonces, el hipérbaton se erige aquí, para cumplir con la rima y con la métrica que exige el canto oral de la décima, en un recurso oralizante. Y en el verso 7, el recurso metonímico de decir que «han pasado los días» cuando en realidad lo que quiere decirse es que «han pasado los años» es otro agente oralizador impelido por la rima. Por último, vislumbramos un recurso oralizador en el adjetivo «ardientes» del sexto verso, aunque éste no está muy claro, porque no carece totalmente de peso semántico dentro del mensaje de la décima. No obstante, nótese el menor peso semántico de este adjetivo calibrando su relación con «fantasías» en comparación a la relación que existe entre «negro» y «mostacho», o entre «oscura» y «cabellera». El pelo y el bigote de un joven, suelen ser, por lo general, negros, oscuros; pero sus fantasías pueden ser o no ardientes.

**Análisis detallado de un fragmento de controversia entre Ángel Valiente y el Indio Naborí, en 1986.**

Para ejemplificar lo expuesto hasta aquí, escogimos de nuestro archivo una controversia entre Naborí y Valiente, sin otro requisito que saberla *puramente* improvisada<sup>39</sup>. En los siguientes cuadros o «esquemas de gravitación léxica», pondremos entre paréntesis y de modo ascendente, los números que marcarán los «puntos de atracción léxica» dentro de la décima, es decir, aquellas palabras que creemos que atrajeron a otras palabras en la mente del improvisador durante el proceso previo a la emisión. Luego, señalaremos también las «palabras atraídas», marcando entre paréntesis el número del punto de atracción correspondiente, seguido de una letra, de modo también ascendente. Como se verá, este proceso de atracción léxica, no es proporcional ni regular. Una misma palabra (punto de atracción) puede atraer a una o varias palabras, de su misma o de otra categoría, y por varios motivos.

*Poetas: Indio Naborí y Ángel Valiente. Lugar: en casa de su amigo Dago, en Camacho, La Habana. Fecha: 1986.*

Naborí: **En ti** (1), **pueblo de Camacho** (1a–2)  
**yo** (3) **canté** (4) **por vez primera** (5)  
con **oscura cabellera** (5a y 3a)  
y alma de **alegre muchacho** (2a y 3b).  
**Era negro mi mostacho** (2b y 3c)  
y **ardientes mis fantasías** (6 y 3d)  
pero **han pasado los días** (4a y 6a)  
y **hoy soy** (4c) **la ruina de un hombre** (7):  
si no fuera por el **nombre** (7a)  
no me **reconocerías** (6b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas».

- En ti —> pueblo de Camacho —> alegre muchacho —> negro mostacho —> yo —> oscura cabellera —> alegre muchacho —> negro mostacho —> canté —> han pasado los días —> hoy soy —> por vez primera —> oscura cabellera —> ardientes fantasías —> los días —> reconocerías —> ruina de un hombre —> nombre<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Para ahondar en los conceptos de *repentismo puro e impuro*, cfr. Díaz-Pimenta 1998, capítulo VI.

<sup>40</sup> Un primer esquema de esta décima, guiados más por las lexías que por las formaciones léxicas concretas, nos dio el siguiente resultado, tal vez un poco más claro (aunque menos exacto): Camacho —> muchacho —> mostacho —> negra cabellera —> vez primera —> alegre —> negro (pelo)/ardientes (fantasías) // **ruptura a través del conector «pero»** // han pasado —> los días —> hoy —> ruina / de un hombre —> si no fuera/ nombre —> no me reconocerías.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Binomios léxicos:

En ti – pueblo de Camacho  
Yo – alegre muchacho  
Yo – negro mi mostacho  
yo – oscura cabellera  
yo –ardientes fantasías  
canté – han pasado los días  
canté – hoy soy  
por vez primera – han pasado los días  
por vez primera – hoy soy  
hoy soy – si no fuera  
fantasías – días  
yo – ruina de un hombre  
Alegre muchacho – ruina de un hombre  
Ruina – alegre/negro/oscura/ardientes  
Hombre – nombre  
Días –reconocerías

Descripción de la tipología léxica, que determinó éste y no otro rumbo semántico:

1. En ti (deixis situacional)
2. Pueblo de Camacho (deixis situacional / marcador proxémico, recurrencia sinonímica)
3. Yo (deixis personal, egocéntrica)
4. Vez primera (deixis temporal / marcador cronémico)
5. Oscura cabellera (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
6. Alegre muchacho (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
7. Negro mostacho (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
8. Ardiente fantasía (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
9. Pero (conector) (elemento de ruptura, giro de edición, oposición)
10. Han pasado los días (deixis temporal, marcador cronémico)
11. Hoy soy (deixis temporal, marcador cronémico)
12. Ruina de un hombre (segunda parte del concepto binario «joven», por oposición)
13. Si no fuera (deixis verbal)
14. Mi nombre (deixis personal, egocéntrica)
15. No me reconocerías

Valiente: Hay una **viva ansiedad (1)**  
por **escuchar (2)** al **sinsonte (3–2a)**  
que dejó en **ramas (4)** del **monte (3a–4a)**  
**trinos (2b)** de **inmortalidad (1a)**  
Raya la **curiosidad (1b)**  
que **Naborí (5)** venga y **cante (6–2c–3b)**  
porque el **inmenso gigante (5b–6a)**  
de la **décima (5b)** es un **hombre (6b–7)**  
que **basta evocar (8)** su **nombre (7a)**  
y **está dicho (8a)** un **consonante (5c–6c)**.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Viva ansiedad —> inmortalidad —> curiosidad —> escuchar —> sinsonte —> trinos —> cante —> sinsonte —> monte —> cante —> ramas —> monte —> Naborí —> inmenso gigante —> décima —> consonante —> cante —> inmenso gigante —> cante —> inmenso gigante —> hombre —> consonante —> hombre —> nombre —> basta evocar —> ya está dicho.

Binomios léxicos:

Ansiedad – inmortalidad  
Inmortalidad –curiosidad  
Escuchar – sinsonte  
Escuchar – trino  
Escuchar –cante  
Sinsonte – trinos  
Trinos – cante  
Naborí – inmenso gigante  
Naborí – sinsonte  
Naborí – hombre  
Hombre –nombre  
Décima –consonante  
Basta evocar – ya está dicho

Valiente: **Yo** (1) soy un **pan cotidiano** (2)  
y **poco** (3) **sorprenderán** (4)  
**estas cosas** (1a–2a) cuando **están** (4a)  
**al alcance de la mano.** (2b)  
**Mi verso** (1b) se ha puesto **anciano** (1b y 2c)  
de tanta **repetición** (5 y 2d)  
guiada esta **profusión** (5a)  
ocasiona mi **presencia** (6)  
un **poco** (3a) de **indiferencia** (6a)  
y un **poco** (3b) de **aburrición** (5b)

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

*Yo —> estas cosas —> repetición —> mi verso —> pan cotidiano —> estas cosas —> al alcance de la mano —> anciano —> poco (v. 2) —> poco (v. 9) —> poco (v. 10) —> sorprenderán —> están —> repetición —> profusión —> aburrición —> presencia —> indiferencia.*

Binomios léxicos:

Yo – estas cosas  
Yo – mi verso  
Yo – anciano

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Están –sorprenderán  
Estas cosas – pan cotidiano  
Pan cotidiano – al alcance de la mano  
Pan cotidiano – repetición  
Repetición –profusión  
Poco – poco (vv. 9 y 10)  
Repetición – aburrición  
Aburrición – pan cotidiano  
Aburrición – indiferencia  
Indiferencia –presencia

Naborí: No produce **aburrimento** (1)  
el **poeta** (2) **extraordinario** (3)  
que nos da en su **canto** (2a) **diario** (3a)  
un **diario** (3b) **descubrimiento** (1a).  
A la luz del **pensamiento** (1b)  
cuando **cantas** (2b) **diariamente** (3c)  
eres como la **corriente** (4)  
en cuyo **rápido prisma** (4a–5)  
el **agua** (4b) **siempre** (6) es la **misma** (5a)  
*pero es **siempre** (6a) **diferente** (3d–5b).*

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

*Aburrimento —> descubrimiento —> pensamiento —> poeta —> canto —> cantas —> extraordinario —  
-> diario —> diario —> diariamente —> diferente —> corriente —> rápido prisma —> agua —>  
misma —> siempre —> siempre —> diferente.*

*Hagamos un alto.*

*Como vemos, en la décima anterior hay seis puntos de atracción léxico-semántica: 1ero.: la rima –ento (fónico); 2do.: la lexía «poeta» (semántico); 3ero.: la rima –ario (fónico); 4to.: la rima –ente (fónico); 5to.: la rima –isma (fónico); 6to.: la lexía «siempre» (semántico, sociolingüístico). De este cuadro cogemos que, al menos, parece invariable el poder de atracción de las rimas en todos los casos, lo que entronca con la tesis unamuniana de la rima como fuerza generatrix del poema. Las otras partículas de atracción son un sustantivo («poeta») que atrae dos nuevas lexías («canto» y «cantas») y «siempre» (adverbio, y marcador crométrico) que se reduplica utilizando el conector «pero» y permite el juego retórico de contrarios. Destaquemos, por último, que la lexía «diferente» es doblemente atraída: por la rima –ente (3), y por la lexía «misma», contraparte semántica en el binomio léxico («misma-diferente»), tan necesario para garantizar el sentido binario del pensamiento, y el equilibrio de la estrofa.*

*En la décima anterior, por ejemplo, el cuadro completo de los binomio léxicos que conforman la estructura binaria del pensamiento del poeta, y su tipología, son los siguientes:*

*Aburrimento – extraordinario (oposición)  
Descubrimiento – pensamiento (continuación fónica)  
Poeta – canto/cantas (continuación semántica)  
Diario – diario/diariamente (reafirmación)  
Corriente – rápido prisma (continuación por recurrencia sinónimica)*



SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Prisma – misma (continuación fónica)*

*Siempre – siempre (reafirmación, por oposición, con ayuda de «pero»)*

*Misma – diferente (oposición)*

*Continuemos con el fragmento de controversia.*

Naborí: **Siempre** (1) **quise** (2) al **padre** (3) **mío** (4)  
cuyas **canas** (5) **eran motas** (6)  
**de algodón** (5a); **amé** (2a) sus **botas** (6a)  
empapadas de **rocío** (4a).  
Él (3a) **hubiera sido** (2b) un **río** (4b y 7)  
para mi **sed** (7a) **mitigar** (7b y 8)  
mas **nunca** (1a) **supe** (2c) **apreciar** (8a)  
tanto a mi **padre** (3b) y mi **madre** (9 y 3c)  
como cuando **me hice** (2d) **padre** (9a y 3d)  
y vi a un **hijo** (3c) **agonizar** (8b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Siempre —> nunca —> quise —> amé —> hubiera sido —> supe —> me hice —> padre (v. 1) —> Él —> padre (v. 8) —> madre —> padre (v. 9) —> hijo —> mía —> rocío —> río —> canas —> motas de algodón —> motas —> botas —> río —> sed —> mitigar —> apreciar —> agonizar —> madre —> padre.

*Desentrañemos en este ejemplo los motivos de atracción y la tipología de las léxicas atraídas, para ver más claro el camino léxico-semántico, una vez que sepamos qué función cumple la palabra (continuación u oposición) y qué tipo de relación tiene con la que la atrajo (verbal, adverbial, semántica, fónica, etc.)*

1. Siempre —> nunca (oposición, relación adverbial)
2. Quise —> amé —> hubiera sido —> supe —> me hice (continuación, relación verbal)
3. Padre —> él —> padre (v. 8) —> madre —> padre (v. 9) —> hijo (continuación, relación semántica y fónica)
4. Mía —> rocío —> río (continuación, relación fónica) y mía —> mi (padre) —> mi (madre) (continuación, relación semántica, y fónica)
5. Canas —> motas de algodón (continuación, relación semántica)
6. motas —> botas (continuación, relación fónica final)
7. río —> sed —> mitigar (continuación, relación semántica)
8. mitigar —> apreciar —> agonizar (continuación, relación fónica final)
9. madre —> padre (continuación, semántica y relación fónica final)

Binomios léxicos:

Siempre – nunca  
Quise – amé  
Quise – supe  
Quise – me hice  
Padre – padre

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Padre – madre  
Madre –padre  
Padre –hijo  
Mío – sus  
Canas – motas de algodón  
Mío –rocío  
Rocío –río  
Río – sed  
Río –mitigar  
Sed –mitigar  
Mitigar – apreciar  
Apreciar –agonizar

Valiente: En **tu** (1) caso, **Naborí** (2),  
urge hablar con más **cuidado** (3)  
porque se ha **multiplicado** (3a)  
la **vida** (4) de **padre** (5) **en ti** (2a y 1a).  
¿**Padre** (5a) de tus **hijos** (5b)? **Sí** (2b),  
en toda su **acción humana** (6 y 4a)  
pero la **luz** (4b) **naboriana** (6a y 2c)  
como un **sol** (4c) **maravilloso** (7)  
**te ha hecho** (1b) el **padre** (5c) **generoso** (7a)  
de la **décima cubana** (6b y 2d).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Tu —> en ti —> te ha hecho —> Naborí —> en ti —> sí —> naboriana —> décima  
cubana —> cuidado —> multiplicado —> vida —> acción humana —> luz —> sol —  
-> padre —> padre (v. 5) —> hijos —> padre (v. 9) —> acción humana —>  
naboriana —> décima cubana —> maravilloso —> generoso-

Binomios léxicos:

Tu – en ti  
En ti – te ha hecho  
Tu –te ha hecho  
Naborí – en ti  
En ti – sí  
Naborí –naboriana  
Cuidado –multiplicado  
Vida –luz  
Luz –sol  
Sol –vida  
Padre –hijos  
Vida –acción humana  
Naboriana – humana  
Humana –cubana

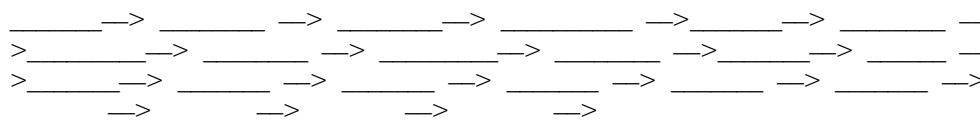
SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Maravillos – generoso  
Naborí – décima cubana

*Por último, os invitamos como un mero ejercicio de persuasión metodológica, a que completen vosotros el esquema de gravitación léxica de las restantes décimas. Os daremos los puntos de atracción (#), y las léxicas atraídas (#abc...). Debéis completar, entonces, el esquema de ondas rodarinas y de binomios léxicos, y sobre todo, la tipología de atracción en cada caso.*

Naborí: Yo (1) sólo **marqué** (2) el **camino** (3)  
para que la **poesía** (4)  
no **cayese** (2a) **rota** (5) y **fría** (4a)  
a los *pies* del **campesino** (3a).  
Se le **dio** (2a) al **añejo** (5a) **vino** (3b)  
**nueva** (5b) **copa** (3c) **transparente** (6, 5c y 3d)  
**brotó** (2b) una **moderna** (5c) **fuentes** (6a y 3c)  
pero **bebiendo** (3d) en la **historia** (7)  
también comparto esa **gloria** (8)  
con **Riberón** (1a y 9) y **Valiente** (6b, 1b y 9a).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:



Binomios léxicos.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

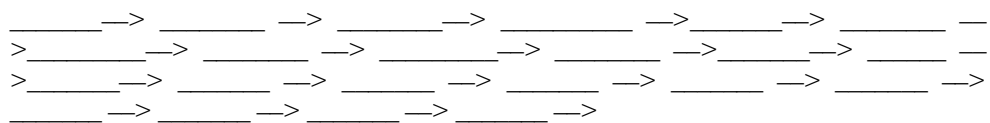
\_\_\_\_\_

Valiente: Soy (1) una **parte** (2) de **aquella** (3)  
**era** (4) que **vivimos** (1a) **hoy** (5 y 4a)  
**yo** (1b) no **soy** (1c) **estrella** (3a), **soy** (5ª y 1d)  
**una punta** (2a) de la **estrella** (3b).

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Los que **seguimos** (1e) tu **huella** (3c)  
**supimos** (1f) de otro **horizonte** (6)  
y **todavía** (5a) en el **monte** (6a)  
como en un **mar** (7) de **congojas** (8)  
están **llorando** (7a) las **hojas** (8a)  
las **muerte** (7b) de **Tacoronte** (6b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

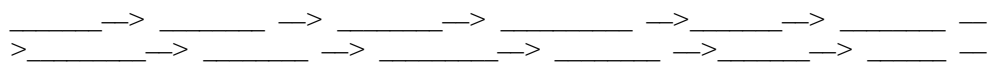


Binomios léxicos.

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Naborí: **Revelamos** (1) mil **secretos** (2)  
como **padres** (3) de honda **entraña** (4)  
pero **ahora** (1a), la nueva **hazaña** (4a)  
la están (1b) haciendo los **nietos** (2a y 3a).  
No han hallado **vericuetos** (2b)  
el **camino** (2c) es **expedito** (5)  
**triunfan** (1c) **Omar** (6), **Lazarito** (5a y 6a)  
**Díaz** (6b), **Fuentes** (6c), **Riberón** (6d)  
**Tomasita** (6e) y los que **son** (1d)  
de **arte nuevo** (3b y 6f) y **exquisito** (5b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:



SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>  
 \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>

Binomios léxicos.

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Valiente: La **décima** (1) **tuya** (2) y **mía** (3 y 2a)  
 por la vía del **combate** (4)  
 le **dijeron** (5) al **magnate** (4a)  
 lo que nos **pertenecía**. (3a)  
**Gritamos** (5a) la **rebeldía** (3b)  
**campesina** (6) y **proletaria** (7 y 6a)  
 ninguna **voz** (1a) **solidaria** (7a)  
 con más **anticipación** (8)  
**dijo** (5b) en el viejo **cuartón** (8a y 6b)  
**gritos** (5c y 1b) de **Reforma Agraria** (7b y 6c).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>  
 > \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>  
 > \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>  
 \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →> \_\_\_\_\_ →>

Binomios léxicos.

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)



Muchas gracias.

*Bibliografía*

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra** (2001): *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*, Universidad de los Andes, Grupo de Lingüística Hispánica, Mérida, Venezuela. Volumen 15.
- ARMISTEAD, Samuel G.** (1994): «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G.** (1996): «Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima», prólogo a *El libro de la décima* (M. Trapero, ed.), Las Palmas de Gran Canarias, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular / UNELCO, pp. 15-34.
- AULESTIA, Gorka** (1990): *Bertsolarismo*, Bilbao, Diputación Foral de Bizcaia.
- BONNIN VALLS, Ignacio** (1996): *La versificación española, manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro.
- BOUSOÑO, Carlos** (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos.
- BRITZ, Antonio** (1995): «La atenuación de la conversión coloquial. Una categoría pragmática», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp.101-123.
- BUSTOS, José Jesús de** (1995): «De la oralidad a la escritura», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 9-29.
- CHECHI, Mauro** (1997): *Come si improvvisa cantando (storia e tecnica sull'uso di versi e rime)*, Grosseto, Ministero per i beni Culturali e Ambientali Archivio di stato di Grosseto.
- CHOMSKY, Noam** (1974): «Algunos problemas empíricos de la teoría de la gramática transformatoria», en Víctor Sánchez de Zabala (comp.): *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, I, pp. 444-524, Madrid, Alianza Editorial.
- CHOMSKY, Noam** (1974): «Estructura profunda, estructura superficial e interpretación semántica», en Víctor Sánchez de Zabala (comp.): *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, I, pp. 276-335, Madrid, Alianza Editorial.
- CÓRDOBA ITURREGUI, Félix** (1994): «Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación», en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 73-85.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis y BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio M.** (1997): *Comentario lingüístico de textos orales. II. El debate y la entrevista*, Madrid, Arcos/libros.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis** (ed., 1995): *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- COSERIU, Eugenio** (1977): «Esbozo de una teoría coherente del hablar y de su formulación», en *Lecciones de lingüística general*, Madrid, EDAF, pp. 43-51.
- COSERIU, Eugenio** (1989): *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos.
- COSERIU, Eugenio** (1989): *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis** (1997): «Para una metodología de la enseñanza de la improvisación», en *La luz de tus diez estrellas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis** (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Guipúzcoa, Editorial Senda.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis** (2000): «Aproximaciones a una posible 'gramática generativa' de la décima improvisada», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- EGAÑA, Andoni** (1996): «Características generales del bertsolarismo», ponencia leída en el IV Festival Iberoamericano de la Décima, Veracruz, México: Inédita.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- GALLARDO PAULS, B.** (1996). *Análisis conversacional y pragmático del receptor*, Valencia, Ediciones Episteme, colección «Sinapsis».
- GARZIA, Joxerra** (2000): «Texto, contexto y situación en la poética de los bertolaris», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- HERRERO, Gemma** (1995): «Las construcciones eco: exclamativas-eco en español», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 123-147.
- KOTSCHI, T.** (1996): «Procedimientos de producción y estructura informacional en el lenguaje hablado», en **Th. Kotschi, W. Oesterreicher y K Zimmermann (eds), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 185-207.**
- LÁZARO CARRETER, F.** (1980): *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- LECUONA, Manuel** (1978): «Problemas que plantea la Literatura oral vasca», en *Idaz-Lan Guztiak*, Vitoria, Librería Técnica de Difusión – Tolosa, pp. 541-567.
- LECUONA, Manuel de** (1965): *Literatura oral vasca*. Gipuzcoa: Editorial Auñamendi.
- LLAMAS POMBO, Elena** (2000): «Cuando el verso es poesía: imágenes de la voz y la escritura en la décima improvisada», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- LÓPEZ EIRE, Antonio** (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco/Libros.
- MÁRQUEZ, Víctor Hugo** (1997): «Aproximaciones a la oralidad poética». Ponencia leída en el V Encuentro-festival Iberoamericano de la Décima, Las Tunas, Cuba (Inédita).
- NABORÍ, El Indio y Ángel VALIENTE** (1986): «Controversia *Los padres*», en *Antología Crítica y comentada del repentismo en Cuba: siglo XX. II Parte*. Alexis Díaz-Pimienta (comp. y ed.) (inédito).
- NARBONA, Antonio** (1995): «Español coloquial y variación lingüística», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 29-43.
- NEWMAYER, Frederick J.** (1982): *El primer cuarto de siglo de la gramática generativo-transformacional (1955-1980)*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAYRATÓ, Lluís** (1995): «Transcripción del discurso coloquial», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 43-71.
- POLO, José** (1995): «Lo oral y lo escrito: lengua hablada, lengua escrita, escritura de la lengua y dicción de la lengua», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 71-101.
- PORROCHE BALLESTEROS, Margarita** (2001): «Aspectos de la sintaxis del español conversacional (con especial atención a y)», en **CLAC (Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación) 5/2001**, <http://www.ucm.es/info/circulo/no5/alonsocortes.htm>. Publicado en *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, II, Tubinga-Basilea, Francke, 1993*, pp. 81-93.
- PORTOLÉS, José** (1995): «Del discurso oral a la gramática: la sistematización de los marcadores discursivos», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 147-173.
- RODARI, Gianni** (2002): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina y NOYES, Dorothy** (2000): *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios del folklore y cultura popular en U.S.A.* Luis Díaz G. Viana: presentación y revisión. Colección de Antropología y literatura. Guipuzcoa. Editorial Senda.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio** (1989): «Presencia de la voz en la poesía oral», en Pedro M. Piñero y otros (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Sevilla/Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz.
- SARASÚA, Jon** (2000): «El bertolarismo vasco», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- SAUSSURE, Ferdinand de** (1981): *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal Universitaria.
- SBERT I GARAU, Miquel** (1995): «Poesía de Tradición en Mallorca: Los *glosaors*». Ponencia leída en las Jornadas de Verano de la Universidad de San Sebastián, San Sebastián (inédita).
- SUINT, Martha y MORALES, Santiago** (1995): «El *payador* desde el punto de vista de la medicina». Ponencia leída en el III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima. Las Tunas, Cuba (inédita).
- TORRES CABRERA, GENOVEVA, QUEVEDO GARCÍA, Francisco y DOMINGUEZ YERA, Manuel** (2000): «*Décimas para la historia*: estudio literario y lingüístico de una controversia poética», en *Actas del VI Encuentro-Festival*

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, SANTANA MARTEL, Eladio y MÁRQUEZ MONTES, Carmen** (eds.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano** (1996): *El libro de la décima (La poesía improvisada en el mundo hispánico).* Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano y LLAMAS POMBO, Elena** (1997): «De la voz a la letra: problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: La puntuación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII. Madrid, pp. 19-49.
- VALDÉS BERNAL, Sergio** (2000): *Antropología lingüística*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- VICENTE MATEU, Juan Antonio** (1994): *La deíxis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VIGARA TAUSTE, Ana M<sup>a</sup>** (1992): «Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: deíxis situacional», en *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, Gredos, pp. 347-375.
- VIGARA TAUSTE, Ana M<sup>a</sup>** (1997): «Sobre deíxis coloquial», en *Pragmática y gramática del español hablado (Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral), Valencia 1997.* Antonio Briz, José Ramón Gómez Molina y María José Martínez Alcaide, Grupo Val.Es.Co. (coordinadores). Universidad de Valencia y Libros Pórtico, pp. 256-267.
- VIGARA TAUSTE, Ana María** (1995): «Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995.* Almería. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 173-209.
- ZABALA, Antonio** (2000): «El conocimiento del idioma como base y fundamento de la improvisación en verso», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- ZUMTHOR, Paul** (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval.* Madrid, Cátedra.
- ZUMTHOR, Paul** (1991): *Introducción a la poesía oral.* Madrid, Taurus Humanidades.



---

## BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?

SIEMPRE HABLAMOS DEL CORAZÓN. PERO, ¿Y LAS TRIPAS?  
WE ALWAYS SPEAK OF THE HEART. BUT, WHAT ABOUT THE GUT?  
NOUS PARLONS TOUJOURS DU COEUR. MAIS, ET LA TRIPE ?

**ANDONI EGAÑA**

Bertsolaria, idazlea, bertsolaritzaren ikertzailea

Euskal Filologian Lizentziatua

**EUSKAL HERRIA**

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

*Bat-batekotasuna, bertsolariarentzat, ideiak eta sentimenduak azaltzeko modua da. Egungo gizartearen zati handi batentzat, aldi-z aldez aurretik antolatu ez denaren aurrean bizirik ateratzeko bidea baino ez da. Bertsolaria ordea, kultur ondare baten baitatik bereganatu du bat-batekotasuna eta inprobisatzea ongi antolaturiko arauen barruan aritzea da beretzat. Arauok doinua (berrikoiak, berri egokiak, propio egindakoak), errima (bitz oinen boskidetasuna), neurria (erregularrak eta irregularrak, silaba eta errime dagokienez) eta edukiaren eta formaren arteko aldea dira. Bertsokak azken puntua du oinarri eta hor ezartzen da bere arrazoï nagusia (unean pentsatua, aldez aurretik pentsatutakoa edo tartekoa).*

*Para el bertsolari, la improvisación es el modo de expresar ideas y sentimientos. Sin embargo, para gran parte de la sociedad actual, no es más que la manera de salir del aprieto que acarrea no haber preparado con antelación lo debido; en el caso del bertsolari, la improvisación va unida a un orden y estructura bien organizados. Son la melodía (populares, adaptadas o de nueva creación), la rima (similitud fonética de las palabras clave), la métrica (regulares o no, según la rima y el número de sílabas) y la franja existente entre la forma y el contenido. Todo esto se fundamenta en el epifonema del bertso, base y razón principal del acto improvisado (instantáneo, previamente preparado o intermedio).*

*For bertsolaris, improvisation is the way to express ideas and feelings. Nevertheless, for great part of the present humankind, it is not more than the way to leave the jam that carries not to have prepared anything before; in the case of bertsolaris, improvisation goes united to an order and structures well organized: melodies (popular, adapted or new creations), rimes (phonetic similarity of key words), metric (regular or not, according to rime and syllables) and the existing strip between the form and the content. All this is based on the epiphonem of a bertso, basis and main reason of the improvised act (instantaneous, previously prepared or intermediate).*

*Pour le bertsolari, l'improvisation est la manière d'exprimer des idées et des sentiments. Toutefois, pour une grande partie de la société actuelle, ce n'est pas plus que la manière de sortir de l'embarras qui entraîne ne pas avoir préparé à l'avance ce qui était nécessaire ; dans le cas du bertsolari, l'improvisation, c'est un ordre et une structure bien organisés : la mélodie (populaires, adaptées ou de nouvelle création), la rime (similitude phonétique des mots clef), la métrique (réguliers ou non, selon la rime et le nombre de syllabes) et la ligne existante entre la forme et le contenu. Tout ceci se fonde dans l'epiphonème le bertso, la base et la raison principale de l'acte improvisé (instantané, préalablement préparé ou intermédiaire).*

## BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?

Bapatekotasuna, bertsolariarentzat, ideiak eta sentimenduak azaltzeko modua da. Modu hori ez datorkio antolatzeke gai ez izatetik; ez-ta pertsona azkarra dela eta, ezer antolatu beharrik ez duelako ere. Egungo gizartearen zati handi batentzat horixe da bapatekotasuna: alde zurretik antolatu ez denaren aurrean, doi doi bizirik ateratzeko modua.

Bertsolariak ordea, kultur-ondare baten baitatik bereganatu du bapatekotasuna. Jolaserako edo jokorako zelai bat du, bere arau eta guzti, non bere buruarekiko eta inguruarekiko harremana dialektikoki burutu.

Bertsolariarentzat inprobisatzea, ongi antolaturiko arauen barruan aritzea da paradixikoki. Bizi edo saiatu izan dituen egoerak zaizkio baliagarri. Ikasi egin du bertsolaritzaren arauz baliatzen,- neurria, errima, doinuak...- murriztaile baino lagungarri gerta dakizkion. Ingurukoaz adi egoten trebatu da, eta erne egoteaz gain, ikasi du interesatzen zaion hura buruan gorde eta sailkatzen, inprobisatze unean almazena ongi betea euki dezan.

Erabateko inprobisaziorik ez da. "Tabula rasa"tik ez da inor abiatzen. Hitza, ideiak...beti dira edozein inprobisazioren alde zurretikoak. Zertan datza orduan, bapateko bertsolaritzaren berezitasun nagusia? Sortze unea eta entzulearen jasotze unea bat bera direla. Bertsolariak sortuahalala jasotzen du entzuleak. Hartara, komunikazio-modua beste edozein ekitaldi moetan baino zuzenekoagoa da. "Performance" hitza duela hamarkada gutxi heldu zen gurera. Zerbait berezia omen zen. Eginahalako erakustaldia. Bertsolariok betidanik egin izan duguna, finean.

### ARAUAK edo AZALEKO EZAUGARRIAK (SAKONEKOAK, ALEGIA)

Baditu bapateko bertsoak ezaugarri batzuk. KANTATUA behar du; ERRIMA duna behar du; eta NEURRI jakinei atxiki behar zaio.

Gutxi-gehiago azaldu egingo ditut hiru alderdiok. Baina ideia nagusi bat buruan dudala. Alderdi azaleko edo teknikoak bere berean azaltzeko joera izan dugu. Ahaztu egin zaigu nonbait FORMA/EDUKIA txanpon beraren bi alde baino ez direla. Eta beste edozein arte-moetan baino areago bapateko bertsolaritzan. DOINUAk garrantzia du. Baina ez hainbeste ongi-gaizki kantatzeak; komunikazioa indartzeko aukera egokia egin den edo ez den da giltzarria. NEURRIA ezinbestekoa da. Ez ordea musikako konpasaren gisa eraman beharreko zerbait, zer esan nahi litzatekeen kontutan hartuta, aukera egiteko garaian luze-laburrera aintzat hartzeko baizik. ERRIMA ez da aberatsa edo pobrea hoskidetasun mailari dagokionez soilik; esan nahi duguna arrakastaz esatea ahalbideratzen digun heinean da aberats edo pobre.

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

Entzulearekiko komunikazio biziago eta sakonagoa samurtu edo zaildu dezakete "azaleko ezaugarritzat" dauzkagu hauek. Eta ez da zer esaten dugun bakarrik. Zerbait esateko orduan arauak lagungarri edo oztopatzaile izan daitezkeela argi euki behar genuke.

### 1.- DOINUA

Munduan zehar ezagutu ditugun inprobisatzaile gehinek ez bezala, ahots soilez botatzen ditugu gure bertsoak. Kantua dugu laguntzaile bakar.

Kantu horien doinuek jatorri askotarikoa izan dezakete:

- Tradiziotik datozen doinu herrikoiak.
- Doinu berriak, neurritz eta errimaz egoki datozkigunak
- Propio sorturiko doinuak...

Erabiltzen diren doinuak garaian garaian purian jartzen direnak, askoz gutxiago badira ere, Joanito Dorronsorok Bertso Doinutegian 2400etik gora bildu zituen.

Datuetatik at, sakoneran zerikusia duten alderdiak nahi nituzke aipatu. Ahotsarena esaterako. Bozgorailuak iritsi arte, ahots indartsu eta ozena ezinbestekoa zuen bertsolariak. Azken berregoitaka urtean asko aldatu da hori. Orain, garrantziarik handiena, ahots onak edo entonazio perfektuak baino areago, esan nahi den hura esanindar handiagok transmititzeko lagungarri diren doinuak ongi aukeratzeak du. Bi mila eta gehiagoko doinu kopuru horren barne bait daude, sentimendu intimoak egokiago transmititzeko doinuak, epikarako egokiak, narrazioarako pare parekoak, deskripzioarakoak...

### 2. NEURRIA

Bertsolariak neurri jakin batzuetan, paradigma gutxi batzuetan inprobisatu ohi du. Paradigma horiek silaba kopuru jakinak dituzte, baina bertsolariak ez du sekula silabarik kontatuko. Doinuen jabe da. Badaki doinu haiek zenbat silabatakoak diren. Eta doinua behartu gabe aritzea aski du, eta horretan jarriko du bere indarra, silaba kopuru jakin bat osatzeko.

Bestalde, neurria beti da arazo - eta makulu ere bai aldi berean- bertsolariarentzat. Ez bait du ona eta txarraren arteko ñabardurarik. Eta ez baita almazena betez hobetzen den zerbait. Jarduna du prezixu. Eta jardun simulatorioa gainera ezinbestean.

Halere, neurriari dogokionez, azken urteetako joera bat nahi nuke aipatu. Neurri luzeko bertsoak kantatzearena, Txapelketatan batik bat. Izan daiteke azaleko kontua soilik. Luzimendurako eta gaitasun teknikoak erakusteko ariketa bat. Baina izan daiteke halaber, bertso gintzaren parametro berri batzuren adierazle. Joxerra Garziak bere tesian aipatzen duenez, entzulegoaren trinkotasuna galtzeak ekarri du testuinguruaren eta ingurutestuaren printzatea. Eta horrek, komunikazio arrakastaturako testuaren garrantzia handitu du. Eta testuak garrantzia handiago hartu badu, luze-zabalera handiagoko behar izatea ere ulertzekoa da.

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

Aipatzekoa da, paradigmarik gehien gehienetan errima hitz-sorta bakarra erabiltzen dela, baina badirela salbuzpenak "décima" eta horrelakoetara hurbilagotzen gaituztenak. Gutxi dira ordea. Honakoak:

*IPARRAGIRRE*

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

*JUANA BIXENTA OLABE*

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

3.- ERRIMA

Bertsoaren ezinbesteko osagaia da. Eta ez da hau ere, azaleko kontua bakarrik. Bertsolaritzan talde bereko errima-sortak erabiltzen dira bertso bakoitzean, arestian aipaturiko kasuak kasu. Errima-hitz horiek zenbat eta hoskidetasun handiagoa izan elkarrekin, orduan eta hobe. Baina errimak on eta txarren arteko ñabardura guztiak onartzen ditu. BURUA eta ORDUAK errimatu egiten dute, nahiz eta ez duten ELIZAN eta GERIZAN bezain bete errimatzen.

Errima aberats eta pobreen sailkapen ohikotik haratago ordea, errimaren gakoa errima-hitz izango denaren aukeraketa egokian eta errima-sorta bakoitzaren antolamenduaren baitan dago. Bertsolariak ez baitu nahi duen huraxe esaten, errima hitzek esaten uzten diotena baino. Eta errima-hitz "nagusia", bukaerakoa, aukeratzeraoan aintzat hartu beharrekoa da hori. Gero aldiz, errima-sorta

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

bakoitzean osatua daukan ordenamentuaz baliatuko da bertsolaria, bere diskursoari disdira emateko. Adibideen bidez errezago azalduko dudalakoan nago.

Har dezagun adibidez, INA bukatzen diren hitzen errima-sorta...

BAPATEKOTASUNEAN ERABILTZEN DEN ESTRATEGIA NAGUSIA.

Aukeratuko dugu doinu bat esanari lagunduko diona. Hautatuko dugu ongi esatekoaren luze-laburrera eta hautatuko errima-sorta bat bideak samurtuko dizkiguna. Baina zerbaiten zerbitzura dago hori guztia. Esan nahi dugunarena. Eta edukia, dena dela, hemen ez gara sartuko edukien azterketan eta nondik sortzen diren ikertzen, modu jakin batean ematen du aditzera bertsolariak.

Berrogei segunduko pildora tankerako hori entzulearen zirrara sortzeko modukoa izateko badu bertsolariak antolamendu modu nagusi bat: bukaeratik hasia.

Pernandoren egia izango da batzuentzat hau eta deskubrimendu izugarria beste batzuentzat. Baina hori du bertsolariak estrategia nagusi.

Bukaeratik hasiak abantaila handiak emango dizkio arlo askotan. Batetik, metodologikoki, nora joan nahi duen dakiela, errezago egingo du haranzko bidea. Bestetik, komunikazioari dagokionez, eta zuzeneko edozein ekitalditan are gehiago, erremate on batek sekulako balioa du. Gainera, entzuleak bertsolariaren prozesua juxtu batekoz bestera bizi du. Bertsolaria bukaera pentsatzen ari dela entzulea hasieraren zain dago. Eta bertsolaria aurrez buruan pasa duen atal bakarra botatzera doan unea da, hain zuzen, entzulearentzat braustakoena, itxaroten zuena. Gazteleraz idatzi nuen behin:

"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"

Bertsolariak beraz, gaia entzun ondoreneko segundu gutxitan egiten duena hau da: zer esan pentsatu. Silaba kopuru jakin batera tolestatu esateko hori, eta doinu bat aukeratu silaba kopuru horretakoa, edo alderantziz: doinu bat aukeratu eta doinuaren silabatara tolestatu esanahia. Gero, errima-hitz gakoa izango dena aukeratu ongi. Beste errima-hitzen batzuk buruan pasa...eta kantuan hasi.

Honako prozedura hau ere adibideen bidez errezago emango dut aditzera:---

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

ESTRATEGIA NAGUSIAZ AT

Bukaera pentsatu eta hasieratik ekin. Ia beti horrela egiten da. Baina ez beti. Zorionez. Bestela aspergarria litzateke. Ez luke bertsolariak bere lana hain funanbulista sentituko.

Salbuezenak bi multzotan sailka genitzake:

- Norbere baitako arrazoiak
- Kanpotik ezarritako arrazoiak.

NORBERE ARRAZOTIAK

Bertsolariak ahal duela bukaera pentsatutako ekingo dio berbaldiari. Baina denbora pasa eta ezer sortzen ez bazaio? Askotan erritmoari eustea garrantzitsuagoa izaten da beste ezer baino. Kasu horietan, bertsolariak ez du arrazoi bat pentsatzeko adina astia edo trebezia izan. Abiatu egin behar du. Eta abiatu egingo da. Noratsu joan nahi duen badaki. Baina dena zaio eskas. Ez dauka errima bat aukeraturik. Ez dauka bukaerako arrazoirik...Eraikinari planoak egin aurretik ekin dio. Eta gaitza da egiten ari zarela planoak egitea. Gainera, entzuleak ez daki planorik gabe ari zarela...Bukaera arriskutsua eta dudamudakoa izango du askotan bertso horrek. Eskarmentuak lagunduko dio bertsolariari baina...

Memoriak hutsegitean gertatzen da antzeko zerbait. Bertsolariak pentsatu du bukaera. Eta ekin dio hasieratik. Badaki nora doan. Baina joanean doala...ahaztu egin zaio bukaerarako gordea zeukana. Orduan huts hutsetik ekarri beharko du ideiarene bat eta bukaeran ahaztuaren ordeaz txertatu beharko du.

Kasu batean zein bestean, zati erabat inprobisatua eta zati aurrez buruan pasearen arteko oreka hautsi egiten da. Arrazoi desberdinengatik, baina bietan, ohikoak direnak baino zati inprobisatu gehiagorekin aurkituko gara. Baina ez bertsolariak hala nahi izan duelako, hala egitea jasatea tokatu zaiolako baizik.

Erabat kontrako kasua ere gerta daiteke. Bertsolariak goitik beheraino egingo dauka bertsoa. Apenas ezer inprobisatuko duen kanta ahala. Agurretan, okasiorako bertsoetan, omenaldietan...askotan gertatzen da. Lazkao-Txikik "lo egindako bertsoak" deitzen zien horrelakoei. Gaztetxo edo hasiberria denari ere askotan gerta dakioketena da. Kasu hauetan, zati pentsatua eta zati inprobisatuaren arteko oreka lehenengoaren aldera apurtzen da. Eta ez da beti ona. Pentsatzeko nahi hainbat astia izanarren, erabat pentsatutako bertsoa botatzean huts txiki bat aski izaten da eraikin osoa goitik behera etortzeko. Indarrak gogoratzera jarriak bait daude, ez sortzera. Bertsoa, egin ahala egiten da ongien. Eta beste esanpoez batekin komunikatzen da gainera.

BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

### KANPOTIK EZARRITAKO ARRAZOIAK

Estrategia nagusia ez erabiltzeko arrazoia inoiz kanpotik ere etor dakioko bertsolariari. Ohiko ariketa da, puntuari erantzutearena. Kasu horretan estrategia nagusiak ez du ezertarako balio. Gaijartzaileak ipintzen du gaiaz gain, errima-hitza ere. Eta bertsolariak ez du astiarik arestian aipatu ditugun urratsak emateko. Inprobisazioa inon baino inprobisazioago da lan honetan.

Puntukako saioan ere halatsu gertatzen da. Bertsolagunak aukeratzen du errima-hitza eta bertsolariak hark jarriari segitzea baino ez duenez, estrategia nagusia ez zaio baliagarri gertatuko.

Bakarkako lanaz aritu gara orain arte estrategia nagusiak nola erabiltzen diren azaltzeko garaian argigarriagoa gertatzen delako. Baina bertsolaritzaren funtsa temako saioak dira. Tema dago bertsolaritzaren jatorrian. Eta temakoak dira egun ere egiten diren saiorik gehienak.

### TEMAKO SAIOAK

Bi bertsolari edo gehiagoren arteko temako saioetan, bertso bakoitza egiteko erabiltzen den modu nagusia lehen aipatu dugun bera da.

Baina teman ari garelarik, bertsolariok denboraren bestelako kudeaketa modu bat egiteko aukera izaten dugu. Barkarka ari dela, bertsolariak bertso baten bukaera pentsatzen du, hasten da kantuan, bukatzen du bertsoa, eta hurrengoa pentsatzen hasiko da. Eta horrela egingo du hiru edo dena direlako bertsoak amaitu arte. Diskursoaren haria osoki dago bere esku. Ez du bere burua ezustean harrapatuko.

Teman ari delarik ordea, bertsolariak txandaka kantatzen duenez, badira bi aldagai nabarmen bakarka ari denean ematen ez direnak:

- Bertsolagunaren argudioak entzungo ditu.
- Denbora aski dauka bertsolaguna kantuan ari dela zerbait pentsatzeko

Teman, bertsolariak lagunari erantzun egin behar dio. Baina ez du horrekin aski. Berak ere sortu behar du. Defenditu eta eraso, ahal delarik neurri egokian nahasirik. Eta astia badu, laguna kantuan ari dela.

Horrek aldagai ugari uzten ditu bertsolariaren eskuetan. Gutxienik, hiru bide har ditzake:

- Norbere arrazoia bota lagunari jaramonik egin gabe.
- Lagunaren arrazoia entzun arte egon eta hark amaitzean bete betean erantzun haren bukaerari, bukaerarekin.
- Tarteko zerbait egin. Hots, norbere arrazonomendu aurrez pentsatuari erantzun moduko bat erantsi eta biekin osatu bertsoa.



BETI BIHOTZA AIPATZEN DUGU. ETA TRIPAK?  
(ANDONI EGAÑA)

Ez da hobetsi daitekeen formularik. Lehenak, dialektikaren haria galtzeko arriskua du. Bakoitzak berea eta berea baino esaten ez badu, nekez txirikordatuko da jarduna. Bigarrenak, erantzule soil izatera darama bertsolaria, bere balizko arrazoien indarra alferrik galduz. Eta hirugarrena berriz, bide epela izaten da askotan, efektista bai, baina ez zintzoegia.

Gainera, aipatu dudan sailkapen moduko hau egokiagoa da gaiak jarrita egiten diren bertso-saioak ikertzeko, gai libreko jardunen ulerpen hoberako baino.

Gai libreko jardunetan, aintzakotzat hartzekoa da bertsolariak bertsolaguna inoiz baino bertsolagunagoa duela. Biek banatu behar dituzte paperak. Biek egin aurre-eskematxoren bat saioaren nondik norakoa tajutzeko. Biek erabaki behar dute bidea. Biek asmatuko dute edo biek hutsegín.

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

2003-11-04

---

## LA IMPROVISACIÓN

INPROBISAZIOA  
THE IMPROVISATION  
L'IMPROVISATION

**GUILLERMO VELÁZQUEZ**

Trobador. Comienza a trobar el año 1977 en las Topadas  
Impulsor de la renovación y fortalecimiento del “Huapango Arribeño”

**MEXICO**

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

*Mexikoko inprobisazioaren ardatz nagusia huapango arribeñoa da, baina ez da bakarra. Topadak edo inprobisatzaileen arteko guduak huapangoaren hiru atalak erakusten ditu. Atalok honela bana litezke gaien arabera: agurra; buruz ikasitako poesia indartzea; eta aurkariari erantzutea. Huapangoaren ezaugarriak motaren eta jarduera-unearen arabera aldatzen dira. Inprobisatzaileak egoera eta baldintza bereziak behar ditu behar bezala jarduteko. Era berean, gaitasun jakin batzuk behar ditu jendaurrean kantatzeko.*

*La improvisación mexicana se centra en el huapango arribeño, si bien no lo es todo en él. La pieza del huapango arribeño consta de tres partes que se representan en topadas o combates entre dos poetas trovadores. Sus ejes temáticos gran en torno a tres tipos de acciones: saludar; reforzar la poesía memorizada; e interpelar al contrincante. Las características del huapango varían según el tipo y momento en el que desarrolle. El improvisador se debe hallar en unas circunstancias especiales para llevar a cabo su actuación. Asimismo, debe tener ciertas destrezas especiales para improvisar ante el público.*

*The Mexican improvisation is centered in the huapango arribeño, although it is not just that. The huapango arribeño piece consists on three parts represented in topadas or combats between two troubadour poets. Their thematic axes turn around three types of actions: salutation; reinforcing of the memorised poetry; and facing the opponent. The characteristics of huapango vary according to the type and moment in which it is developed. The improviser needs some special circumstances to carry out its performance. Besides, he must have certain special characteristics to improvise in public.*

*L'improvisation mexicaine se centre au huapango arribeño, bien que cela ne soit pas tout en lui. La pièce du huapango arribeño est composée de trois parties qui sont représentées dans des topadas ou des combats entre deux poètes. Ses axes thématiques tournent autour de trois types d'actions : saluer ; renforcer la poésie mémorisée ; et interpeller le contraire. Les caractéristiques du huapango varient selon le type et le moment où il est développé. L'improvisateur doit se trouver dans des circonstances spéciales pour mener à bien son activité. De même, il doit avoir certaines habiletés spéciales pour improviser au public.*

## LA IMPROVISACION

ACERCAMIENTO(EVIDENTEMENTE DESHILVANADO Y MUY PROVISIONAL) A LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACION EN EL HUAPANGO ARRIBEÑO.

Por principio de cuentas, en la tradición del huapango arribeño (que combina simultáneamente la trova de poesía decimal, la música de jarabes y sones y el baile zapateado) LA IMPROVISACION NO LO ES TODO.

En lo que pudieramos llamar “la pieza arribeña” se pueden distinguir tres partes íntimamente relacionadas entre sí pero con especificidades propias. Tan es así que cada una de ellas tiene nombre: la primera se conoce como “poesía”, “plática” ó “cantada” y normalmente es de la autoría del trovador que la pregona. Se trata de una “poesía” de cinco ó más estrofas decimales que se glosan a partir de una PLANTA de cuatro versos (ABBA ó

ABAB en algunos casos) cuyo primer renglón y consonancia determinará el sexto y séptimo verso de todas las décimas que se desprendan de ella porque este primer renglón de la “planta” es también el décimo de todas y cada una de las estrofas( que se pregonan hasta el 9º verso y se completan con el primero de la planta pero ya cantado junto con los tres restantes a manera de estribillo que se irá intercalando).

Esta “poesía” puede ser “sencilla” (de 6 a 9 sílabas) ó “doble” (de 10 en adelante-hay métricas hasta de 16 sílabas en algunas ). Los temas son diversos y van desde los “obligados” por la fiesta misma (bodas, cumpleaños, aniversarios de acontecimientos históricos, etc.) hasta los que el reglamento tiene previstos para todos los casos (saludos, bravata, despedidas...) y los que la experiencia de vida y los intereses del trovador le hacen ir aflorando a lo largo de su ciclo que puede durar unos cuantos años ó toda una vida.

La segunda parte de la “pieza arribeña” es LA VALONA, que consiste en una glosa de cuatro décimas de pié forzado a partir de una PLANTA (como en la poesía) que elabora el trovador (también con la combinación ABBA) y de la que se van desprendiendo cada una de las cuatro décimas que tomarán en cuenta sucesivamente la consonancia del 1º, 2º, 3º, y 4º versos de la planta como pies forzados.

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

En este caso la métrica es octosilábica siempre Y ES LA VALONA EL MOLDE ESTROFICO CON EL QUE EL TROVADOR IMPROVISA EN PRACTICAMENTE CUALQUIER CIRCUNSTANCIA.

La 3ª. Parte de la “pieza arribeña” es EL SON ó EL JARABE con que culmina musicalmente el ejercicio memorístico (la poesía) e improvisatorio (la valona) del trovador.

Cabe decir también, antes de entrar propiamente el tema de “la dinámica interna de la improvisación”, que el HUAPANGO ARRIBEÑO tiene como máxima expresión “LA TOPADA”, y consiste esta en un combate que dos poetas trovadores libran a lo largo de 10 ó 12 horas (y normalmente de noche) en un ambiente festivo que combina de una manera natural la música, la trova y el baile. Y es en estas “topadas” donde el poeta ejerce más cabalmente su “destino” y donde se ve obligado a improvisar respondiendo a diversas

motivaciones y a lo largo de muchas horas (desde que anochece hasta que amanece) alternadamente con el poeta que “esté enfrente”.

No es el caso entrar en detalles técnicos y de otra índole en lo que se refiere a la poesía decimal, la música propia del huapango arribeño y el reglamento de las “topadas”. Puntualicemos por ahora solamente lo dicho hasta aquí:

- 1.- La trova decimal en el huapango arribeño no se reduce a la improvisación. El ejercicio memorístico tiene un peso específico muy importante y los trovadores manejan repertorios “ad hoc” para los distintos tipos de festividades (incluidas las religiosas). Esto por supuesto no tiene nada de cuestionable, muy por el contrario: el ser depositarios de la memoria histórica de la región a la que pertenecen convierte a los trovadores en algo más que simples “verseros”(aunque no todos asuman la tradición de la misma manera).
- 2.- Es LA VALONA (glosa de 4 décimas de pié forzado a partir de una planta de 4 versos octosílabos) la forma en que los trovadores serranos improvisan y casi nunca en décimas “sueltas”.
- 3.- Es en LA TOPADA donde el trovador tiene la oportunidad (y la obligación) de confrontarse con otro poeta (acompañado cada quién de otros tres músicos: dos violinistas, un vigüelero –el trovador toca la guitarra quinta huapanguera-) y donde verdaderamente pone en juego (bajo la presión del público y del contrincante) sus repertorios –“de historia”, “de fundamento”,

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

“de bravata”, “de chispa”, etc.- y es en esta circunstancia también en la que mayores estímulos recibe para improvisar.

La improvisación en el huapango arribeño tiene algunos ejes temáticos alrededor de los cuales gira casi todo el tiempo:

- a) Saludar, honrar, agradecer y despedirse
- b) Reforzar el contenido de la poesía memorizada que pregona
- c) Interpelar al contrincante ó responder a sus preguntas, propuestas y/o agresiones.

Es a partir de estos motivos principales –y otros secundarios- que el trovador va formulando las plantas de sus valonas y desarrollando las 4 décimas de la glosa ya sea tomando en cuenta peticiones de “saludados”(muy numerosas) –las personas valoran mucho el hecho de que el trovador pregone en público sus nombres y apellidos-ó estando atento a lo que canta ó improvisa el contrincante ó respondiendo a sus propios impulsos e intereses ó a la estrategia y la táctica que desarrolla según el temperamento, habilidad, etc. de su adversario.

La mayor tensión –y la más explícita- se da en la parte de “la bravata” (entre las 2 y las 7 de la mañana que es la hora en que suelen terminar las topadas) y más en base a las poesías memorizadas que a las valonas que se improvisan (con sus excepciones).

El sector de público “más conocedor” es el que más valora la capacidad improvisatoria y aprecia que el trovador sea “liviano” para “enlazar” sus versos, que no deje pasar mucha música entre una décima y otra y que vaya cayendo eficazmente en los piés forzados de la Planta sin “atrancarse” mucho.

Las topadas, sin embargo, están más cerca del rito que del espectáculo: hay un reglamento que rige la afinación de los instrumentos, los tonos en que hay que tocar, los temas obligados, el trato entre los contrincantes, etc. y no hay ningún jurado que al terminar el combate dictamine quién ganó. Es “el pueblo” quien a lo largo de muchos años –y “de boca en boca”- va influyendo en el prestigio y en la jerarquización que hace de sus poetas y que se traduce en el número de invitaciones que recibe, en muestras de afecto diversas ó al revés: un trovador que no sepa “ganarse al pueblo” combinando habilidad y talento, que no se renueve, que cante ó improvise “versos sin valor” ó “sin chiste” tarde ó temprano la misma gente lo aísla y lo olvida, es decir: lo mata (simbólicamente).

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

La improvisación en el huapango arribeño, a diferencia de “la payada” argentina, la “controversia” Cubana y el Bertsolarismo, es más RETARDADA.

La duración de la “pieza arribeña” (poesía, valona y son ó jarabe) puede ir de los 10 a los 15 minutos ó más y esto permite que el trovador tenga más tiempo para formular la planta de su siguiente valona y generar de antemano algunas claves para cuando llegue su turno(excepto cuando llegan personas a solicitarle versos ó saludos y llega al momento de la improvisación sin elementos formulados con alguna anticipación).

La alternancia improvisatoria de los trovadores en una “topada” no se da entonces con el vértigo del “una y una” que observamos en los repentistas Cubanos, p.e. ó en los Bertsolaris sino en un contexto y una temporalidad distintos pero muy de acuerdo a la naturaleza de la tradición en que, como ya se aclaró, todo está estructurado de una manera tan sabia que el trovador canta ó improvisa mientras la gente escucha y baila combinando sin interrupción momentos de reposo (para escuchar) y de intenso arrebato. Sería difícil pensar en una payada ó en una controversia que se pudiera sostener (manteniendo el interés de un público exclusivamente “oyente”) en ese vertiginoso “toma y daca” que las caracteriza, a lo largo de 10 ó 12 horas continuas.

Los trovadores huapangueros tenemos que lidiar además con el cansancio y el sueño y no es lo mismo hacer un “performance” de 1 ó 2 horas que organizar un desempeño artístico de 12 ó más (alternando con el rival).

Todo esto, y más, influye –desde mi personal punto de vista- en el tipo de improvisación que hacemos nosotros: más extenso, más retardado y más “elemental”.

Salvo excepciones, no se cultiva mucho la imagen poética ni la metáfora ni los recursos literarios que tanto ponen en juego otras tradiciones de canto improvisado. El lenguaje es sencillo, directo y casi siempre circunstancial, pero esto no le quita –creo yo- ni eficacia ni significación. Las tradiciones de canto improvisado y el ejercicio y el disfrute de ellas incluye contextos y pretextos que influyen decisivamente en el tipo de improvisación que se acostumbre hacer. Y no es mejor una que otra: son distintas, cada una tiene su razón de ser y en la dinámica interna de la improvisación –de una tradición a otra- se pueden descubrir constantes y diferencias.

Entre las constantes más obvias me atrevería a mencionar:

- 1.- El trovador necesita –para improvisar- ponerse en una especie de “trance” (“concentración”, suele decirse) en el que, paradójicamente, desde esa especie de “ensimismamiento” que lo abstrae del entorno intenta una concreción de ideas y sentimientos que vayan como dardos al corazón de los oyentes para

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

que la respuesta (aplausos en unos casos, actitudes corporales ó gritos –“¡viva fulano de tal!”-,etc.) recicle en él la posibilidad de intentar “la hazaña” una y otra vez.

- 2.- La motivación tan grande que le significa al trovador un público sensible y un contrincante que ponga presión y ayude a que la controversia genere interés. En estos casos llega uno a pensar: “aunque yo pierda, la gente gana”, y suele ser verdad.
- 3.- La elaboración intuitiva (ó consciente) de una táctica y una estrategia que combine –a lo largo de la confrontación- la defensa y el ataque de la manera más eficaz posible.
- 4.- El desarrollo de la capacidad memorística para retener lo esencial de los argumentos del contrincante e incorporarlos en la respuesta propia para revertirlos con mayor contundencia.
- 5.- Una como necesidad interior de traspasar umbrales para ir trascendiendo muy rápidamente distintas posibilidades de “decir algo” hasta lograr -cuando así sucede- la expresión verbal que más se acerque a la emoción generadora .
- 6.- La sensación –en mayor ó menor medida- de “lanzarse al vacío”con una mezcla rara de júbilo e incertidumbre confiando en que se abrirá el paracaídas en el momento preciso: no siempre sucede.
- 7.- Incorporar en el acto improvisatorio (consciente ó inconscientemente) elementos de expresión corporal, matices en el canto, énfasis en ciertas palabras, etc. que ayuden a potenciar la capacidad de transmitir una emoción ó un pensamiento.
- 8.- La sensación de molestia e insatisfacción cuando lo que se logró decir no está a la altura (ó profundidad) de lo que se quería expresar, y la exultación que se experimenta en el caso contrario: cuando el discurso se empata con la emoción profunda.
- 9.- La asimilación( y automatización casi) de la métrica y la combinación de consonancias para darle cauce a la improvisación.
- 10.- El desarrollo de la capacidad de observación y síntesis



LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

- 11.- “Asegurar” el final de antemano (los dos últimos versos cuando menos ó la cuarteta completa si es posible) y buscar que tenga contundencia.

DIFERENCIAS:

Las diferencias que yo encuentro en la dinámica interna de la improvisación en el huapango arribeño tienen que ver sobre todo con EL TIEMPO. Ya dije que nuestra improvisación es MAS EXTENSA PERO MAS RETARDADA. Mientras el antagonista desarrolla su “pieza” (poesía, valona y son ó jarabe) es posible –porque hay tiempo- de empezar a hilvanar las ideas principales de la valona propia: a veces se alcanza a formular la planta completa y tal vez hasta los finales de cada una de las cuatro décimas ó a veces nada. Hay muchas variantes inesperadas: por ejemplo, si desde que el poeta de enfrente está cantando su poesía yo empiezo a hilvanar un saludo que me pidieron y sucede que en su valona el contrincante me plantea algo, tengo que modificar todo lo anterior y reformular mi propósito. De cualquier manera quedan aproximadamente 4 ó cinco minutos (lo que dura el son ó el jarabe) para elaborar cuando menos la planta de la valona.- luego los interludios ó “puentes” musicales (que se pueden alargar todo el tiempo que se necesite) le dan oportunidad al trovador para que elabore cada décima sin demasiada presión. Recuerdese que la gente anda bailando y la expectación de una respuesta ó hilación inmediata se atenúa. Pero esto no quiere decir tampoco que no haya presión. Existe una especie de “ritmo interior” en el que la gente está inmersa también y se da cuenta cuando el trovador “se tarda” mucho en enlazar sus versos y puede llegar hasta a abuchearlo.

Por otra parte, en la improvisación de la valona hay un gran ejercicio memorístico porque hay que recordar los cuatro pies forzados de la planta para desarrollarlos consecutivamente y hay que incorporar elementos extra que involucren lo que acaba de cantar el contrincante ó algo que empieza a suceder en el momento (un pleito, algo chistoso, un repique de campana, ó si empieza a llover ó si hay una luna esplendorosa, etc. etc.). en los trovadores que se preocupan por la calidad de su improvisación siempre hay un esfuerzo permanente por “pulir” lo más posible los versos y reconcentrar emociones en ellos que el público comparta e incorpore al disfrute de la fiesta. Así sea un saludo, un trovador creativo busca maneras de trovarlo que eviten hasta donde sea posible los lugares comunes y las rimas fáciles. A lo largo de doce horas –y sobre todo en las horas de la madrugada- no es fácil ser brillantes y creativos en todo momento. Influye en la creatividad improvisatoria el cansancio, el sueño, un ambiente tal vez decaído, un contrincante débil ó conformista, etc. y como las topadas son esporádicas no hay una práctica constante de la improvisación con los estímulos que más ayudan a desarrollar las habilidades que sí desarrollan los

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

trovadores en otras tradiciones: rapidez para la respuesta inmediata, capacidad de síntesis, incorporación sistemática de recursos literarios, etc. Creo, sin embargo, que en la tradición del huapango arribeño hay valores muy grandes –incluidos los que tiene el tipo de improvisación que hacemos y que habría que descifrar más todavía– como los hay en todas las demás tradiciones de canto improvisado, y creo que todos podemos aprender de todos y esta que es una posibilidad real – que ya empezó a dar frutos– le da más poder a la palabra y más alas al canto.

Creo, y con esto concluyo, que la dinámica interna de la improvisación conlleva en todos los casos (lo mismo en Marruecos que en México, lo mismo en Cuba que en Uruguay ó Cuba por decir) una especie de “disposición” ó “abandono”(propiciatorio) A FUERZAS EMOTIVAS Y DEL PENSAMIENTO que –cortadas las amarras del miedo– son capaces de revelarnos dimensiones inéditas y sorprendentes de la vida y de la “realidad”, en fulgores que duran un instante pero que nos hacen capaces de vislumbrar eternidades. ¿y qué otra cosa es la improvisación sino la ‘posibilidad de ejercer UN PODER que nos ayude a romper con la inercia, con “la normalidad” de tantos lastres que desde todos lados nos condicionan y nos impiden levantar el vuelo?. Por eso la improvisación tendría que ser siempre un acto de alegre libertad: de ser, de pensar, de sentir, de imaginar, de crear... un desmentido a la estandarización y al “marketing” que pretende reducirlo todo a la transacción y al “bisnes” financiero...

La improvisación tendría que ser:

Vida que fluye incesante  
desnudez propiciatoria  
dualidad de infierno y gloria  
paradoja deslumbrante.  
en el compás de un instante  
gozoso asombro, intuición,  
debe haber magia, pasión,  
misterio y alquimia eterna  
en la dinámica interna  
de toda improvisación.

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

**EJEMPLO DE POESIA DECIMAL(fragmento):**

¿QUE SE AGITA EN EL TIEMPO?, ¿QUE PRESAGIA EL FUTURO?  
¿QUE MILAGRO?, ¿QUE COSA PODEMOS ESPERAR?  
OJALA QUE ENTRE TODOS DERRIBEMOS EL MURO  
QUE NOS TIENE SITIADOS SIN PODER AVANZAR.

1.- Giraron las bisagras y hay un nuevo milenio  
abriendole las puertas al diario acontecer  
no hay mágicas recetas y todo puede ser,  
todo cabe en los pliegues de este incierto convenio:  
despegue luminoso, demostración de genio,  
ó tragedias más grandes y topes en lo oscuro  
hay dos fuerzas en pugna librando un pleito duro  
por sacarse ventajas para prevalecer  
y lo mismo que todos quisiera comprender:  
¿QUE SE AGITA EN EL TIEMPO?, ¿QUE PRESAGIA EL FUTURO?...

2.- Por un lado la fuerza creadora que es empuje  
para diseñar sueños y volverlos tangibles,  
para plantearse metas que suenen imposibles  
aunque se corran riesgos y aunque la duda estruje.  
Y cantan los jilgueros mientras la rama cruje  
como a Dios gracias dando, quizás como conjuro  
y esta fuerza creadora entraña lo más puro  
que el ser humano tiene a su favor y abono  
y pensando en voz alta yo mismo me cuestiono:  
¿Qué SE AGITA EN EL TIEMPO?, ¿QUE PRESAGIA EL FUTURO?...

3.- pero junto a esta fuerza creadora que construye  
se pone en juego otra que carcome y que mina,  
la que estanca, erosiona, corrompe y contamina,  
lo mejor que se gesta ó en el alma rebulle...  
y el mismo ser humano que proyecta y que intuye  
¡se mancha como especie con cada desfiguro!  
guerras, crímenes, odios, vejámenes... les juro  
que a veces me avergüenzo y a punto de llorar  
desde el fondo del alma me vuelvo apreguntar:  
¿QUE SE AGITA EN EL TIEMPO?, ¿QUE PRESAGIA EL FUTURO?...

4.- ¿De qué sirve la magia de la tecnología?  
los viajes a la luna, a Júpiter, a marte...  
¿cuál motivo de orgullo cuando por otra parte  
tántas veces vivimos con el alma vacía?  
Encendemos la tele, chateamos todo el día  
¡biiip!, ¡biiip! los celulares, escanear el apuro,  
un vértigo contable al que sólo le auguro  
profundas decepciones en sus falsas virtudes  
certezas yo no tengo. Solamente inquietudes:

LA IMPROVISACIÓN<sup>1</sup>  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

¿QUE SE AGITA EN EL TIEMPO?, ¿QUE PRESAGIA EL FUTURO?...  
AUNQUE LA NOCHE SEA OSCURA  
LLEGARA LA CLARIDAD  
Y EN TIEMPOS DE ADVERSIDAD  
SE CAE LA FRUTA O MADURA

¿Quién puede decir que hoy brillan  
estrellas que sean certezas?  
¿porqué acaban en pavesas  
fulgores que maravillan?  
Patas de bestias nos trillan  
-como que todo es negrura-  
pero por la cerradura  
algo azul se alcanza a ver  
¡siempre habrá de amanecer  
AUNQUE LA NOCHE SEA OSCURA!

¿Dónde hallar el combustible  
para que el sol resplandezca?  
¿dónde eslabón?, ¿dónde yesca?  
¿cómo puede ser posible?  
No hay alquimismo infalible,  
De nada hay seguridad  
Pero cuando hay dignidad  
Con lo que cada quien sueña  
Haciendo arder esa leña  
LLEGARA LA CLARIDAD

Es fácil gritar “¡que viva!”  
El héroe en turno (ó el mito)  
Ningun riesgo hay en el rito  
De sólo gastar saliva;  
Dolor que sacude criba,  
Tocar fondo es cavidad  
Para que la libertad  
Pueda revertir las malas  
Y otra vez hacerse de alas  
EN TIEMPOS DE ADVERSIDAD

La vida es para vivirse  
sobre el trapecio –sin red-  
y sin convertir la sed  
en palco para exhibirse  
la vida es para exigirse  
riesgo, límite, locura...  
no es posible la futura  
utopía sin sufrimiento  
y a golpes de sol y viento  
SE CAE LA FRUTA... O MADURA.

---

**FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION  
TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY MAY BE  
APPLIED TO THE BASQUE CASE**

FORMULAK BURUAN: AHOZKO FORMULEN TEORIA EUSKAL KASUARI APLIKA  
DAKIOKEEN FROGATZEKO HASIERAKO IKERKETA

FÓRMULAS EN LA MENTE: UNA INVESTIGACIÓN PRELIMINAR PARA DETERMINAR  
SI LA TEORÍA FORMULÁICA ORAL SE PUEDE APLICAR AL CASO VASCO

FORMULES DANS LA MÉMOIRE : UNE RECHERCHE PRÉLIMINAIRE POUR  
DÉTERMINER SI LA THÉORIE FORMULAÏQUE ORAL PEUT ÊTRE APPLIQUÉE AU  
CAS BASQUE

**LINDA WHITE**

Doctorate from the University of Nevada (Reno)  
**EEUU**

Hainbat adituk "kliché", "errezitalpen-zati" edo "formula" moduko hitzak erabiltzen dituzte inprobisatzaileen jario eta emankortasuna azaltzerakoan. Kantariek hainbat erdutako "ideia-zatiak" dauzkate buruko fitxategian antolatuta. Bertsolaritzak formularik erabiltzen ez duela esaten da, nabiz eta ez den hori frogatu duen ikerketarik. Bertsoaren edukiak emaitza jakin bat proposatzen dio entzuleari, eta zenbait kasutan, emaitza zehatz bat eta bakarra. Bapatean 97 liburuan bildutako bertsoen azterketaren arabera, ezin esan genezake bertsolaritzan formularik erabiltzen denik, ez baita horren aldeko argudiorik; edonola ere, ikerketa sakonago batek emaitza hobeak ekarriko lituzke.

Varios expertos usan términos tales como "kliché", "pieza de recitación" o "fórmula" para explicar cuál es el secreto de los improvisadores para poder realizar composiciones de una manera tan fluida. Los cantantes tienen "esquemas de idea" archivados en su repertorio, modelos de diferentes tipos. Se piensa que el bertsolarismo no utiliza fórmulas, aunque ningún estudio haya certificado dicha creencia. De hecho, el contenido de un verso permite que la audiencia espere cierto resultado, y en algunos casos, resultado único e inequívoco. Un estudio de los bertsos transcritos en Bapatean 97 muestra que no hay evidencias que puedan demostrar la existencia de fórmulas en el bertsolarismo; de todas formas, una investigación más profunda sobre el tema obtendría resultados más concluyentes.

Several experts use terms such as "kliché", "recitation-part" or "formula" to explain how performers are able to compose fluently. Singers have "idea-parts" added to his repertoire, repeated or followed patterns. Bertsolaritza is thought to have no formulas, even if there has never been any study about this phenomenon. The content of a verse leads the audience to expect a certain outcome, and in some cases, an inevitable one. An examination of the bertsos transcribed in Bapatean 97 shows that there is no clear evidence that could demonstrate bertsolaritza's formulas; anyway, a lengthier examination of the subject would yield more conclusive results.

Plusieurs experts utilisent des termes comme "kliché", "pièce de declamation" ou "formule" pour expliquer quel est le secret qui ont les improvisateurs pour pouvoir effectuer de longues compositions d'une manière tellement fluide. Les chanteurs ont des "schémas d'idée" archivés dans leur répertoire, des modèles de différents types. On pense que le bertsolarisme n'utilise pas de formules, même s'aucune étude n'a certifié cette croyance. De fait, le contenu d'un vers permet que l'audition attende un certain résultat, et dans quelques cas, résultat avéré unique et évident. Une étude des bertsos transcrits en Bapatean 97 montre qu'il n'y a pas de preuves qui peuvent démontrer l'existence de formules dans le bertsolarisme ; de toutes manières, une recherche plus profonde sur le sujet obtiendrait des résultats plus concluants.

**FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF  
ORAL FORMULAIC THEORY MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE**

In an earlier article I broached the subject of Basque orality in relationship to Basque nationalism. The scope of that discussion allowed only a surface discussion of the form and structure of the art of bertsolaritza, surrounded by a great deal of information about the state of Euskara, the Basque language, and the relationship between the language and the nationalist movement. In this paper, I would like to select some ideas espoused in the broader field of orality studies and examine the process of the creation of bertsoak (verses extemporaneously sung by the bertsolari or Basque troubadour) in an attempt to identify whether or not formulaic theories can be applied to the Basque art.<sup>1</sup>

In his Theory of Oral Composition, Foley provides thumbnail sketches of different approaches to oral theory. Radlov speaks of "idea-parts" and "defines the singer's art in terms of how idiomatically and even artistically he handles" the "recitation-parts" (cited in Foley, Theory, 12). Friedrich Krauss speaks of "Klichés" used by the singer in order to compose fluently and add to his repertoire. Thus a guslar puts the Klichés in order when composing a song of unfamiliar subject matter (cited in Foley, Theory, 13). Arnold van Gennep also explains the phenomenon in terms of juxtaposition of clichés. The nature of the clichés is fixed. Only the order of placement can vary (discussed in Foley, Theory, 13).

In bertsolaritza we cannot explain the phenomenon in terms of multiformity where entire lines can be substituted by others in the retelling of an old tale. The tales are contemporary, dealing with modern topics which are assigned moments prior to the performance, and the repetition of lines, indeed, of words, would be judged a fault in Basque bertsos. Duggan says,

"There has been general agreement that any group of words bounded on either side by a natural pause or caesura and repeated in substantially the same form (allowing for inversions, paradigmatic variations and a few other admissible modifications) should be counted as a formula." (Duggan, "Formulaic" 84)

*Do such groupings exist within the verses of the bertsolaris? There are two ways to examine such a possibility. One would be by reviewing the verses of one bertsolari to see if such groupings exist within the work of a single artist. Duggan did something similar when he used a computer-aided method to determine repetitions within separate poems (Duggan, "Formulaic" 88). Duggan says, "By confining the examination of each poem's formulas to those which can be distinguished through a scrutiny of the poem itself, we are at least assured of working with phrases which possessed an identity as formulas in the mind of the poet who uttered them" (89). The other way to search for groupings would be to examine*

*the verses of several bertsolaris for the existence of any groupings they might have in common. Duggan felt a comparison of poems would entail great difficulty owing to disparate orthographies and dialects. The same could be said of the separate works of the Basque bertsolaris.*

The bertsolaris and Basque scholars who study them believe that each verse is unique and no patterns are repeated or followed. This is the general wisdom regarding bertsolaritza. However, no one has actually examined the verses for such patterns. Perhaps the nature of the language Euskara provides groupings of meanings, rather than groupings of words. The post-position nature of Euskara and the frequent use of affixes, often multiple affixes, can imbue what appears (or is considered) to be a single word with a group of meanings which is often represented in other languages by groups of words. Would an examination of Basque bertso (verses by bertsolaris) reveal any patterns of this nature?

#### MINI-METHODOLOGY AND RESULTS

In an effort to discover whether the Basque bertso demonstrates any formulaic qualities, I examined the bertsoak created by two bertsolaris as transcribed in the collection entitled Bapatean 97.

In order to explore this idea, I examined the transcribed verses of bertsolaris in competition. I felt that this would provide the closest model since the competitions are recorded and the verses are then transcribed for publication. No written revisions would occur in these verses. I chose two bertsolaris who competed in various competitions and whose verses were recorded and transcribed in the Bapatean series.<sup>2</sup>

In his conclusion to Immanent Art, Foley tells of the guslar Bajgoric' who uses the modern name of a village (Markovac) in his song and describes it as "accursed" (kleti), a descriptor that hardly seems appropriate since the village was named after a Serbian hero (244-245). The guslar maintained that the line had to be sung that way. Foley points out that the guslar's motivation is one of aesthetics, not a desire to emulate the literary rules and textual manipulations to which we have become accustomed in a society of the written word.

In the Basque case, the bertsolari is also more concerned with the aesthetics of the creation than with other factors. If a bertsolari's topic is a historical one, the historical facts of the case are not the bertsolari's primary concern. That is, in all cases, the bertsolari is charged with creating an aesthetically pleasing bertso. And the judges of the competitions are looking for aesthetic qualities, not recitation of facts.



Foley's "retailoring" of Iser's critical method known as Receptionist theory can be applied easily to the Basque phenomenon, or more accurately, the experience of bertsolaritza is a superb demonstration of the validity of the theory as Foley reinvents it.

"[...]Receptionalism offers [...] a direct and powerful way to come to terms with the dynamism of the oral traditional work. With certain adjustments in the critical parameters, we can take advantage of its focus on reader / audience participation and co-creation of the experienced work and correspondingly deemphasize the literary, post-traditional values and assumptions that have become so much a part of our unconscious critical heritage [...]." (Foley, *Immanent*, 42-43)

The phrase "audience participation and co-creation of the experienced work" is exactly what Aulestia is discussing when he says the audience is a necessary part of the art of the bertsolari. The words take on vibrant meaning as you sit with an audience that is complicit in the bertsolari's performance to the extent that it sings the closing lines of the bertso along with the bertsolari as he extemporaneously creates them.

The nature of the bertso is part of the reason an audience can perform this feat. The content of the verse leads the audience to expect a certain outcome, and the demands imposed by the melody provide not only a potential outcome but in some cases, when the content strongly indicates the conclusion, even an inevitable outcome.

In the oral traditional genres discussed by Parry, Lord, Foley, and others, repetition of certain elements of the story provide contextual clues to the listener. However, in the Basque case, the story is different every time, new and fresh, with no historical context for the listener to refer to. Even in the structure of the verses, repetition is frowned upon and a performer can lose points for repeating a word (much less a phrase). Under these circumstances, there must be other characteristics of the bertso that allows audience complicity to the extent that listeners can co-create the bertso contemporaneously with the bertsolari.

Seeking these characteristics, my attention was snagged by Dorson's somewhat contradictory statement in *Folklore and Feklore* (135) :

"If an oral poem or recital is the unique production of one mind, it will represent a creative energy and artistic imagination of a different order from the efforts applied to transmitting a piece previously heard and known, in whole or in part. Improvisation involves re-creation, no original creation." (Dorson 135)

Upon closer examination, the contradictory nature of his statement revolves around his use of the word improvisation to refer to the retelling of a previously heard tale or song.<sup>3</sup> The Basque bertso

does not appear to involve re-creation. When the word "improvisational" is used in conjunction with *bertsolaritza*, the speaker is referring to the extemporaneous creative activity that produces an original *bertso*.

However, is a *bertso* "the unique production of one mind"? That appears to be the question of the moment. How can an audience co-create the final lines of some *bertsos* if the creation is completely unique? Lord spoke of the audience reacting actively to the oral performance, and also of the affect these reactions have on the performer. When the performer's creation is formulaic, both the audience's reaction and the performer's next line may be anticipated (Lord, *Singer*; Renoir, 104). Can this be turned around to imply that if an audience can anticipate the performer's next line, there is then *de facto* an element of formulaicity in the performance itself?

Each *bertso* is created around a different topic, and the words appear to be unique in each case, within the confines of a shared language. What are the other factors vital to the creation of a *bertso*? The melody is a vital factor, and it imposes constraints upon the language with regard to rhythms and rhymes. Hadjú (95) describes the importance of melody in Samoyed epic songs in two theses:

"1. In Yurak folk poetry melody has a very important role: it is the invariant (constant) part of the song, while the words of a song live only together with melody. Without melody and rhythm they have no aesthetic value.

2. This principle appears in such a way, that words of a verseline being shorter than melody-curves are to be modified, adjusted to the melodic curve. For the lines to reach the set length, to be adjusted to the melody, glides, expletive syllables and meaningless particles may be added to the word-endings or even inserted between syllables, or some words already uttered by be chanted anew." (Hadjú, 95)

Melody is equally important in *bertsoak*, albeit with some variations on the theses above. In the Basque *bertso*, it can also be said the melody is the constant part of the song. I would hesitate to say that the words have no aesthetic value without the melody, but my hesitancy most likely stems from my own acculturation to a society of written letters. Modern *bertsoak* are recorded, transcribed, and published in written form, and thus the orality of the *bertso* begins to cross the line into written territory. However, in the experiential environment of a performance, it can certainly be said that the words would not exist without the framework of the melody.

With regard to the second thesis point, the *bertsolari* is required to construct the verbal context in such a way as to fit the notes of the melody. Glides and meaningless particles are not allowed, and repetitions are considered a major error. However, in both instances, the Yurak and the Basque, the melody rules the creation of the verse.

But could there be more? Could the language itself be assisting the bertsolari and the audience at the moment of co-creation? And could these factors of melody and language conspire to create "formulas of the mind"?

Gerhard Gesemann defined and illustrated the "composition-scheme" of the South Slavic improviser. This scheme consisted of a narrative structure with a beginning, middle and end which could be used by the improviser as a guide for placement of verses. (discussed in Foley, Theory, 14)

Within bertsolaritza, the artist is not placing verses within the structure of an existing story or historical tale, at least, not in the same sense as those who passed on the oral epics. But structure is provided in various ways. The gajartzaile or "giver of topics" presents the bertsolari with a scenario around which verses will be created.

In addition, although a bertsolari extemporizes verses on a topic supplied at the moment of creation, each bertso is required to demonstrate a certain amount of narrative structure. An example of such a topic illustrates the setting provided by the gajartzaile. In a competition held in Ordizia on January 1, 1997, gajartzailea Joserra Garzia gave the following assignment to J. Agirre and Murua, two of the bertsolaris competing against each other:

"You, Murua, used to be a shepherd, now you're a policeman. Unable to make a living as a shepherd, you left everything behind and fled to the city. They put you to directing traffic; there you are directing traffic at a moment when the traffic is heavy, and your sheepdog that you left on the mountain comes to you and starts licking you."

Hi Murua lehen artzain hintzen, orain ertzain. Artzaintzatic ezin bizi, eta hirira alde egin huen denak han utzita. Trafikoa zuzentzen jarri haute; trafiko handia dagoen momentuan han hago trafikoa zuzentzen, eta mendian utzitako hire artzain-txakurra etorri zaik eta botak miazkatzen hasi. ([Bapatean 27](#), p. 43)

The bertso must make sense by itself. It should have a strong ending line or "punch line." Furthermore, it should contribute to the overall story of the finished product. Often two bertsolaris are creating bertsos in alternating order, replying to the bertso created by the previous performer. The best verses will clearly related to what the other bertsolari is singing, and all the bertsos together should form a whole that tells a story or completes an argument. The judges at competitions take all these factors into account when they are scoring a performance.

Although the lyrics composed by the bertsolari are endlessly varied, each verse has a structure required by the melody that is imposed upon the performer immediately prior to the initiation of the creation of verses. In the case of the sheepdog scenario above, along with the topic, the melody "Salbatoreko ermitan" is also imposed. That melody has the rhythm and rhyme pattern known as

*zortziko nagusia* or "the big eight." The bertsolari knows at once that the verse will contain eight lines alternating ten and eight syllables each with the rhyme occurring on the shorter line, and the last line in the verse will be sung twice (making the verse look like a nine-line verse).

Various melodies are employed in this fashion, all of them well known to the bertsolaris and to the audience, and each one requires definite meter and rhyme patterns. The number of melodies used for this purpose seems overwhelming to a non-native. However, they represent a lifetime of cultural accumulation and, in the case of some bertsolaris, they are studied in bertsolari schools where aspiring artists practice the required melodies. A quick glance at the four-volume set entitled Bertso doinutegia (A bertso melody book) reveals that there are 266 melodies that have the "big eight" rhythm and rhyme pattern. These melodies also have original lyrics attached to them, and in the original lyric, if a line was repeated, that is a clue to the bertsolari that the corresponding new lyric that fits the notes of the repeated line should also be repeated in the new extemporaneous verse.

### **How Bertsolaris Learn the Art**

With all this talk of rhythm and rhyme and how a bertso is created, it might be instructive to examine one of the methods for training young bertsolaris. Xabier Amuriza's Zu ere bertsolari "You also a bertsolari" provides much insight to the process and, as a by-product, to the structural creation of a bertso. In the search for "formulas of the mind," no greater research tool can be found than this step by step guide to creating bertsos.

The first step is choosing a melody (12). Since the accepted norm is one syllable per note of melody, this selection will govern the rhythm or syllable count of each line of the bertso.

The second step is rhyme (13-14). Amuriza's book instructs the learner to pick a word and build a list of rhyming words from which a performer can choose a few to use in the bertso. Rhyme is addressed several times in the book, but more in the form of exercises than in theory. Students practice placing rhymes in the appropriate location when mentally outlining a verse.

The third step is rhythm (17) or the need to build a preliminary thought or phrase into a bertso with the correct number of lines, each containing the required number of syllables that will fit the melody chosen in step one.

On pages 34 and 35 of his method, Amuriza provides four groups of words and phrases to be studied or memorized by the student. These groups contain:

1. one-syllable words;
2. two-syllable words;
3. words of three or more syllables; and
4. adverbs that can be used to finish or fill in a line.

The emphasis where these lists are concerned is syllable count, being able to select quickly from groups of words that will ensure the proper rhythm.

More lists are provided on pages 97 through 102. The first consists of common words that appear in more than one form. For example, if a bertsolari wants to say "you all" *zuek*, but needs three syllables instead of two, this list offers the variation *zeroiek*. Next a group of suffixes is provided, with variations that allow a bertsolari flexibility again with syllables, such as the two and three syllable varieties of *tako* / *tarako* and *bera* / *behera*, and also with rhyme, in the case of pairings such as *antz* / *untz* and *antza* / *untza*.

A list of suggestions is also provided for lengthening or shortening verb forms as needed. A performer can use *genuen* or *genun*, *dakien* or *dakin*, *nintzateke* or *nintzake*, to comply with the required number of syllables per line.

Also provided are lists of synonyms and like words that can be memorized and used in different circumstances.

After examining these methods, can we say that bertsolaris use formulas in the construction of their verses? The need for formulaic work for the bertsolari is clearly stronger in the area of rhythm than in rhyme or story content. Formulaic theory in other oral literatures is generally concerned with content, with pieces of a story, or with phrases that are combined to create a new telling or singing of a tale. If we stretch the definition of formula to include not only content but also the process of fulfilling a required rhythm, then we might be able to say that bertsolaris do employ "formulas of the mind" when creating extemporaneous verses, even though these formulas are not phrases that are memorized or repeated to build a story.

The next question is whether or not this process is apparent in the verse itself.

#### AN ABBREVIATED STUDY OF THIRTY-SIX BERTSOAK

For the purpose of this brief study, I examined thirty-six bertsoak created in competition by two bertsolaris, J. Aguirre and Murua, during events held in 1997. The lyrics of those bertsoak were recorded, transcribed, and published a year later in the volume *Bapatean* 97. Twenty of the verses were created by Aguirre (Appendix 1) and sixteen by Murua (Appendix 2).

Having discussed the emphasis placed on rhythm in the bertsolari training method, I confess I did not count syllables to verify that each verse completes the required rhythm since errors of this type are not at all common. I take it on faith that these experienced bertsolaris have complied with the rhythmic demands of the melodies used for their verses.

My examination of these bertsoak was limited to the rhyme patterns in an attempt to uncover any words or phrases that might demonstrate a favoritism on the part of the performer or a tendency to repeat certain words or phrases from verse to verse.

Of the twenty verses by J. Aguirre, eleven employed the same part of speech when forming rhymes. Nouns were used in four bertsoak, verbs were used in three, the inessive case was used in three, and adjectives were used in one.

(See Figure One)

Of the sixteen verses by Murua, eight employed the same part of speech or grammatical case or element when forming rhymes. Nouns were used to make the rhymes in three bertsoak, verbs were used in two, the inessive case was used in two bertsoak, and the end of clause marker -teko was used in one verse.

(See Figure Two)

Thus, out of thirty-six bertsoak, nineteen or 53% rely on the use of one part of speech or grammatical case or element in order to make the rhyme.

If we examine the bertsoak from the point of view of rhyming pairs, as opposed to complete verses, we find seventy-six possible rhyming pairs, and fifty of them or 66% match with regard to part of speech or grammatical case or element. This increases to fifty-one instances or 67% if we use the final rhyme as our starting point and work up to the first rhyme in each bertso.

This examination of rhyme showcases the elements of Euskara that make versifying easier than in some other languages. Its postposition nature means that any group of nouns can be made to rhyme, and nouns that share a single final syllable can become very strong or rich rhymes when suffixes and postposition markers are added, as seen in J. Aguirre's rhymes from page 44 of Bapatean 97:

p. 44, rhymes in -kea (J. Aguirre)

nekea	noun	[exhaustion + singular nominative marker]
ta kea	noun	[fervor + singular nominative marker]
trukea	noun	[exchange + singular nominative marker]
pakea	noun	[peace + singular nominative marker]

## Conclusions

I did not find any favoritism with regard to specific bare words or phrases. However, there was obvious favoritism shown toward certain grammatical cases and parts of speech. In the small sample examined here, nouns, verbs, and the inessive case were the clear favorites for use in rhyming.

Due to the nature of the Basque language, a case could be made that the postposition structure of the language serves as an oral formulaic guide with regard to rhyme, keeping in mind that these one, two, and three syllable similarities are not what others in the field intend when they speak of oral formulas.

There was no evidence in the bertsoak of groups of words "bounded on either side by a natural pause" as described by Duggan, unless of course we take into account the line break after each rhyme, but this was not necessarily what Duggan intended by his description. Furthermore, in bertsoaritzza, there are no recognizable "idea parts", no "klichés" to be manipulated into a new form, at least not in the sense defined by Radlov, Krauss or van Gennepe.

The scope of this paper (and the impending deadline of the Conference for which it was written) limited my examination to a small sample of bertsoak, but I believe a lengthier examination of the subject would yield more conclusive results.

Figure One: **Use of Like Parts of Speech or Grammatical Elements in Aguirre's Rhymes**

p. 44	nekea	noun
	ta kea	noun
	trukea	noun
	pakea	noun
p. 55	uzteak	noun
	besteak	noun
	ikusteak	noun
	(bertso was six lines long, with three rhymes)	
p. 55	jartzea	verbal noun
	hartzea	verbal noun
	hiltzea	verbal noun
	(bertso was six lines long, with three rhymes)	
p. 256	dana	verb used as noun
	erdibana	verb used as noun
	emana	verb used as noun
	dana	verb used as noun
p. 166	dendu	verb
	ematen du	verb

FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

	mantendu	verb
	bazendu	verb
p. 167	datozkio	verb (with NORI)
	zaizkio	verb (with NORI)
	dizkio	verb (with NORI)
	gaizkio	verb (with NORI)
p. 256	prenda	verb
	ertenda	verb
	egoten-da	verb and causative
	izaten-da	verb and causative
p. 258	ilean	inessive
	zailean	inessive
	ipumasailean	inessive
	sailean	inessive
p. 259	azkenian	inessive
	lanian	inessive
	egonian	inessive
	zanian	inessive
p. 259	ahotan	inessive
	gehiotan	inessive
	frankotan	inessive
	galtzekotan	inessive
p. 260	bajua	adjective
	atajua	adjective
	flojua	adjective
	jua	adjective

Figure Two: Use of Like Parts of Speech or Grammatical Elements in Murua's Rhymes

p. 44	dena	noun (made from verb)
	nabarmena	noun
	sena	noun
	nintzena	noun (made from verb)
p. 82	gazteak	noun
	besteak	noun
	tristeak	noun
	uzteak	noun



FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

p. 115	jokoak	noun
	mutikoak	noun
	mokoak	noun
	hegoak	noun
	bezelakoak	noun
p. 44	aditu	verb
	jarraitu	verb
	aurkitu	verb
	zaitu	verb
p. 83	irizten	verb
	pizten	verb
	sinisten	verb
	iristen	verb
p. 66	jaietan	inessive
	besoetan	inessive
	bertan	inessive
	ametsetan	inessive
p. 231	barrenean	inessive
	aldamenean	inessive
	gehienean	inessive
	lanean	inessive
p. 231	eusteko	end of clause marker (oración final)
	gopuzteko	end of clause marker (oración final)
	hasteko	end of clause marker (oración final)
	aberasteko	end of clause marker (oración final)

#### NOTES

1. There are surprising similarities between the nature of Basque bertsoak and some of the verses created within the African oral tradition. Finnegan describes funeral verses from East Africa:

"In a number of cases, too, there is clear evidence of the kind of simultaneous composition/performance described by Lord for Yugoslav poets. One instance -- the *nyatiti* "lyre" song of the Luo of East Africa -- is described by Anyumba (1964). Here the composer/performer builds on common and known themes to create a new and

unique composition of his own. The most common context for his performance is a funeral when he is expected to deliver laments." (Finnegan "What" 248)

The composer sits and drinks and sings while admirers drop pennies in his plate. His laments are partly musical but contain stock phrases. He also includes the names of relatives of the dead and adds details about his family, and he elaborates on incidents in the life of the deceased.

Finnegan continues,

"In the absence of a strong epic tradition, however, the great African form seems to be the panegyric. Praise poetry is a developed and specialist genre in most of the traditional states of Africa and one that is logically often regarded as the most highly valued and specialized of their poetic genres. In this poetry incidents in the hero's life are depicted, but in general the chronological element is relatively undeveloped, and the style is laudatory rather than narrative. It thus differs from epic poetry in its tone and intention, as well as in length: the number of lines in African panegyric poetry is generally to be reckoned in -- at most-- hundreds rather than the thousands of much epic poetry." (Finnegan "What" 250)

*This praise poetry brings to mind the verses sung for different families on St Ageda's day by bertsolaris. There is also an element of payment involved there, as well, as the families reward the bertsolari(s) involved in the performance.*

*2. One of the people who did the recording provides us with an example of the dedication and humor involved in an undertaking of this sort. The existence of the automobile means that fans of bertsolaritza can travel to many competitions, often two or three in the same weekend. Recorder Josu Goikoetxea relates in the Bapatean 97 volume,*

"Every weekend there will be one or two sessions, and there I go in my old car, the tape recorder tucked into my green backpack, most often with a headache from my hangover stabbing me between the ears. [...] I'll leave there at two a.m., if all goes well, and return home at three a.m. The next day, let's suppose it's Sunday, there's another session in the afternoon; I grab a greasy cup of coffee in a friend's tavern and once again in my old car -- the radio doesn't work--, I'm on the road again [...]. I'll get home around nine p.m." (Bapatean 97, p. 7)

(Asteburuero saio bat edo bi izango da, eta hor noa kotxe zaharra hartuta, grabagailua motxila berdean sartuta, gehienetan biharamunak dakarren burukomina belarri artean iltzaturik. [...] Eta handik goizeko ordu bietan irten --dena ondo badoa-- goizeko hiruretan neure herrira itzultzeko. Hurrengo engunean, demagun igandea dela, beste saio bat dago arratsalde; lagunaren tabernan kafe petrolioduna hartu eta berriz kotxe zaharrean, --irratia ez dabil--, banoa bidean [...]. Bederatziak inguruan etxean izango naiz.)

3. Dorson's discussion of Oral Literature and Oral Traditional Literature are pertinent to another Basque form, the oral folktale, which has been studied in great detail by José Miguel de Barandiarán. Transcriptions of selected folktales have been translated and published in English in [A View from the Witch's Cave](#).

Index 1: Analysis of J. Aguirre bertsoak from [Bapatcan 97](#)

p. 40, rhymes in -ik (J. Agirre)

aitamenik	partitive
dut nik	pronoun
kemenik	partitive
hemendik	ablative
oraindik	adverb (based on ablative)

p. 43, rhymes in -on (J. Agirre)

daon	verb
egon	verb
on	adjective
konpon	idiomatic expression based on verb

p. 44, rhymes in -eta, -ata (J. Agirre)

beteta	adverb
det-eta	verb and causative
aukera-ta	verb and causative
aterata	adverb

p. 44, rhymes in -kea (J. Agirre)

nekea	noun
ta kea	noun
trukea	noun
pakea	noun

p. 45, rhymes in -ela (J. Agirre)

zatozela	subordination marker
bezela	adverb
zitezela	subordination marker
bestela	adverb

p. 55, rhymes in -ztu, -xtu (J. Agirre)

ez du	verb
-------	------

FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

laztu            verb  
juxtu            adverb  
(bertso was six lines long, with three rhymes)

p. 55, rhymes in -steak, -zteak (J. Agirre)

uzteak            noun  
besteak            noun  
ikusteak            noun  
(bertso was six lines long, with three rhymes)

p. 55, rhymes in -tzea (J. Agirre)

jartzea            verbal noun  
hartzea            verbal noun  
hiltzea            verbal noun  
(bertso was six lines long, with three rhymes)

p. 165, rhymes in -te (J. Agirre)

daukate            verb  
digute            verb  
bate            adverb (shortened form of batere)  
diote            verb

p. 166, rhymes in endu (J. Agirre)

dendu            verb  
ematen du            verb  
mantendu            verb  
bazendu            verb

p. 167, rhymes in -zkio (J. Agirre)

datozkio            verb (with NORI)  
zaizkio            verb (with NORI)  
dizkio            verb (with NORI)  
gaizkio            verb (with NORI)

p. 168, rhymes in -asua, -osua (J. Agirre)

erasua            noun  
arazua            noun  
peligrosua            adjective  
goxua            adjective

p. 256, rhymes in -enda (J. Agirre)

prenda            verb  
ertenda            verb  
egoten-da            verb and causative  
izaten-da            verb and causative

FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

p. 256, rhymes in -nik (J. Agirre)

nik	pronoun
azkenik	adverb
eramanik	adverb ending
diranik	negative subordinate marker

p. 256, rhymes in -ana (J. Agirre)

dana	verb used as noun
erdibana	verb used as noun
emana	verb used as noun
dana	verb used as noun

p. 258, rhymes in -ilean (J. Agirre)

ilean	inessive
zailean	inessive
ipumasailean	inessive
sailean	inessive

p. 259, rhymes in -nian (J. Agirre)

azkenian	inessive
lanian	inessive
egonian	inessive
zanian	inessive

p. 259, rhymes in -otan (J. Agirre)

ahotan	inessive
gehiotan	inessive
frankotan	inessive
galtzekotan	inessive

p. 260, rhymes in -jua (J. Agirre)

bajua	adjective
atajua	adjective
flojua	adjective
jua	adjective

p. 260, rhymes in -ola (J. Agirre)

ajola	noun
nagola	verb and subordinate marker
zegola	verb and subordinate marker
odola	noun

Index 2: Analysis of Murua bertsoak from Bapatean 97

p. 44, rhymes in -ena (Murua)

dena	noun (made from verb)
nabarmena	noun
sena	noun
nintzena	noun (made from verb)

p. 44, rhymes in -itu (Murua)

aditu	verb
jarraitu	verb
aurkitu	verb
zaitu	verb

p. 45, rhymes in assonance A / E (Murua)

jotake	adverb
kalte	adverb
aparte	adverb
didate	verb

p. 45, rhymes in -ana (Murua)

emana	noun (made from verb)
laztana	adjective
lana	noun
dijoana	noun (made from verb)

p. 65, rhymes in -ela (Murua)

nobela	noun
epela	noun
papela	noun
nauela	verb with subordinate marker

p. 66, rhymes in -etan (with one weak -tan) (Murua)

jaietan	inessive
besoetan	inessive
bertan	inessive
ametsetan	inessive

p. 66, rhymes in -ira (Murua)

dirdira	noun
Gabirira	allative
dira	verb
begira	noun

p. 82, rhymes in -steak/-zteak (Murua)

gazteak	noun
---------	------

FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

besteak      noun  
tristeak     noun  
uzteak      noun

p. 82, rhymes in -ina (Murua)

adina        noun  
imajina     noun  
sorgina     noun  
bagina      verb

p. 83, rhymes in -izten / -isten (Murua)

irizten      verb  
pizten      verb  
sinisten    verb  
iristen      verb

p. 115, rhymes in -oak (-koak / -goak) (Murua)

jokoak      noun  
mutikoak    noun  
mokoak      noun  
hegoak      noun  
bezelakoak  noun

p. 116, rhymes in -ori (Murua)

zori         noun  
erori        verb  
tori         verb  
txori        noun  
hori         pronoun

p. 116, rhymes in -ala (Murua)

makala      adjective  
tamala      adverb  
hegala      noun  
berhala     adverb  
gerala      verb and subordinate marker

p. 231, rhymes in -nean (Murua)

barrean     inessive  
aldamenean inessive  
gehienean  inessive  
lanean      inessive

p. 231, rhymes in -steko (Murua)

eusteko      end of clause marker (oración final)

FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

gorpuzteko	end of clause marker (oración final)
hasteko	end of clause marker (oración final)
aberasteko	end of clause marker (oración final)

p. 232, rhymes assonant a/o and -ago (Murua)

akabo	adverb
oparo	adverb
sakonago	comparative
dago	verb

BIBLIOGRAPHY

- AMURIZA, Xabier.** Zu ere bertsolari. Donostia: Elkar, 1982.
- AULESTIA, Gorka.** Improvisational Poetry from the Basque Country. Trans. Lisa Corcostegui and Linda White. Reno, Las Vegas, London: U of Nevada P, 1995.
- Bapatean 97.** Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 1998.
- Bertso doinutegia.** Ed. Joanito Dorronsoro. Donostia: Euskal Herriko Bertsolari Elkarte, 1995. 4 vols.
- DORSON, Richard M.** Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard U P, 1976.
- DUGGAN, Joseph J.** "Formulaic Language and Mode of Creation." Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook. John Miles Foley, ed. New York & London: Garland, 1990. 83-108.
- FINNEGAN, Ruth H.** "What is Oral Literature Anyway? Comments in the Light of Some African and Other Comparative Material." Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook. John Miles Foley, ed. New York & London: Garland, 1990. 243-288.
- FOLEY, John Miles.** Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic. Bloomington and Indianapolis: Indiana U P, 1991.
- FOLEY, John Miles.** The Theory of Oral Composition: History and Methodology. Bloomington and Indianapolis: Indiana U P, 1988.
- HAJDÚ, Péter.** "Text and Melody in Samoyed Epic Songs." Genre, Structure and Reproduction in Oral Literature. Eds. Lauri Honko and Vilmos Voigt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- LORD, Albert B.** The Singer of Tales. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- ONG, Walter J.** "African Talking Drums and Oral Noetics." Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook. John Miles Foley, ed. New York & London: Garland, 1990. 109-135.
- Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook. John Miles Foley, ed. New York & London: Garland, 1990.
- "Orality and Basque Nationalism: Dancing with the Devil or Waltzing into the Future?" Oral Tradition, 16/1 (2001): 3-28. Refereed. (printed in 2002)
- RENOIR, Alain.** "Oral-Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Written Texts." Oral Tradition in Literature. Ed. John Miles Foley. Columbia: U of Missouri P, 1986. 103-135.
- A View from the Witch's Cave. Trans. Linda White. Reno: U of Nevada P,



FORMULAS IN THE MIND: A PRELIMINARY EXAMINATION TO DETERMINE IF ORAL FORMULAIC THEORY  
MAY BE APPLIED TO THE BASQUE CASE (LINDA WHITE)

**WEBBER, Ruth** House. "Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives." Oral-  
Formulaic Theory: A Folklore Casebook. John Miles Foley, ed. New York & London: Garland,  
1990. 169-188.

(articles and books\2003\Formulas in the Mind)

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

---

## **PERFORMANCE: ANTROPOLOGÍA DE LA ORALIDAD**

PERFORMANTZEA: AHOZKOTASUNAREN ANTROPOLOGIA  
THE PERFORMANCE: ANTHROPOLOGY OF THE ORALITY  
PERFORMANCE : ANTHROPOLOGIE DE L'ORALITÉ

**JOHN H. MCDOWELL**  
Profesor de Folklore y Ethnomusicología  
Indiana University  
**EEUU**

---

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

*Abozko poesia sebaskeari hertsiki lotzen zaion artea da, giza-abotsean eratzen den komunikazio sakona. Beraz, abozko poesia mintzatu beharko genuke abozko literaturaz baino. Alde horretatik, hitz egitea, edozein hizketa bezala, gure mintzagaiaren parte da. XX. mendearen bigarren erdira arte, abozko poesia idatzizkoaren parametroen bidez aztertu zen. Adierazkortasun-baliabideak berak (inprobisazio baten azalpen biologikoa) dakarren egoera (performantze baten ezaugarriak) performantzearen teoriaren oinarrietako bat da. Teoriak jendaurreko inprobisatzaile baten jardunaren zentzua eta ezaugarriak ezarri nahi ditu, baita entzulearen funtzioa zein den zehaztea ere. Performantzea erkidego bateko talde batentzako ekintza berezia da, non entzuleak badakien zein den ekitaldiaren garrantzia eta berak saio horretan duen funtzioa.*

*La poesía oral es un arte fuertemente ligado a su cuna, la comunicación íntima que se funda en la voz humana. Es preferible hablar de la poesía oral que de la literatura oral, por la paradoja de este último. En este sentido, todo lo que se habla, incluso una mera conversación, tiene algo de estas características. Hasta la segunda mitad del siglo XX, la poesía oral fue estudiada siguiendo los parámetros de la escrita. Su medio expresivo (descripción biológica de una improvisación) o la situación que la genera (factores de una actuación) son algunos de los fundamentos de la teoría de la performance, que trata de establecer las bases y el sentido de la actuación de un improvisador ante el público, junto con el rol de ambos. Una performance es un acto especial para una comunidad de seres que conocen la relevancia de dicha actuación, al mismo tiempo que acuden a ella sabiendo cual es su función en ella.*

*The oral poetry is an art strongly related to its cradle, the intimate communication that is based on the human voice. It is preferable to speak about oral poetry than oral literature, since the paradox of the last one. In this sense, everything spoken, even a mere conversation, has something of these characteristics. Until the second half of the XXth century, the oral poetry was studied following the parameters of the written one. Their expressive means (biological description of an improvisation) or the situation that generates it (factors of an act) are some of the basis of the theory of performance, that tries to establish the principles and the sense of a performance and the relationship between its participants. A performance is a special act for a community of beings who know the relevance of this act, and at the same time, people attend it knowing they have a certain function.*

*La poésie orale est un art fortement lié à son berceau, la communication intime qui est fondée dans la voix humaine. Il est préférable de parler de la poésie orale que de la littérature orale, par le paradoxe de ce dernier. En ce sens, tout ce qu'on parle, y compris une simple conversation, a quelque chose de ces caractéristiques. Jusqu'à la seconde moitié du XXème siècle, on a étudié la poésie orale en suivant les paramètres de la poésie écrite. Son moyen expressif (description biologique d'une improvisation) ou la situation qui la produit (facteurs d'une activité) sont certains des fondements de la théorie de la performance, qui essaye d'établir les bases et le sens de l'activité d'un improvisateur devant son public, y comprenant le rôle de tous les deux. Une performance est un acte spécial pour une communauté d'êtres qui connaissent l'importance de cette activité, en même temps qu'ils y assistent en sachant quelle est sa fonction en elle.*

## PERFORMANCE: ANTROPOLOGÍA DE LA ORALIDAD

Para empezar a cantar....

En lo que sigue, ofrezco unas observaciones acerca de la poesía oral como arte fuertemente ligado a su cuna, la comunicación íntima que se funda en la voz humana. Prefiero hablar de la poesía oral en vez de la literatura oral, porque este último contiene una imposibilidad y contribuye más confusión que claridad. El arte que me concierne es literario en un sentido tal vez metafórico, por ser obra compleja, bien elaborada, y valorada por la comunidad.

¿Qué queremos significar con esta frasecita, la poesía oral? Se refiere, en primer lugar, a las obras de arte hablada que se componen frescamente, y no a la práctica de realizar textos previamente escritos. Hablamos de una categoría amplia de expresión artística hablada, representada por los géneros clásicos como la epopeya y el romance, pero incluyendo a la vez una multitud de discursos producidos en las sociedades del mundo que muestran la combinación de una semántica alusiva y una prosodia medida. Hasta cierto punto, todo lo que se habla, incluso en las conversaciones, tiene algo de estas características, pero aquí señalamos a los discursos más desarrollados según un plan estético. Anotamos al iniciar que esta clase de discursos tienen recurso a los otros caminos sensoriales, en particular de los seños visuales, además del canal acústico.

Confieso al principio que comparto mis observaciones de un punto de vista de pronto demasiado limitado: me sostengo en un cuerpo de estudios original a las ciencias sociales de mi país, los Estados Unidos. Yo sé que este camino no es el único y quizás ni el mejor para lograr una perspectiva sobre la oralidad como medio ambiente para la expresión artística. Pero es el camino que mejor conozco y estoy seguro que tiene ventajas para los que buscan iluminación sobre este asunto. Por eso me atrevo poner en la mesa unas pocas ideas con la esperanza que les sirvan al menos como punto de salida para diálogos productivos.

Una historia un poco triste....

*Sin duda alguna, la creación artística alojada en la voz humana, sea por medio de la charla, el canto, o la canción, siempre ha sido y sigue siendo una fuerza de suma importancia en la vida de los pueblos; es un foro de entretenimiento que luce los poderes expresivos de la gente, además de ser una vía de comunicación que señala las identidades sociales y dibuja las líneas principales de la cosmovisión de las comunidades. Estos discursos, por ser tan arraigados en la experiencia colectiva, se han visto como el producto más típico de los pueblos y más que eso, como un recurso para hacer el argumento para la nación o por lo menos para la conciencia étnica.*

Los estudiosos del mundo occidental han prestado mucha atención a este fenómeno durante varios siglos de esmerada investigación. En los siglos diecisiete, dieciocho, y diecinueve, se vio un enfoque detenido en los discursos de esta índole, con énfasis en la recopilación y publicación de textos

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

representativos. Podemos pensar (entre muchos más) en los trabajos de los hermanos Grimm, Jacob y Wilhelm, quienes lograron imaginar la patria de los alemanes; de Elias Lónnrot, creador de la epopeya de los finlandeses, La Kalevala; y de Ramón Menéndez Pidal, autoridad máximo del romancero español. Con los trabajos de estos sabios y muchos más se pusieron a inventar el destino de pueblos enteros a base de su poesía oral.

Se podría decir que la investigación de estos discursos poéticos hablados dio luz a los campos de estudio que componen las humanidades en la universidad moderna del mundo occidental, o por lo menos asistieron a su nacimiento. Tengo en mente los campos de la lingüística, de la folklorística, de la antropología cultural, de la semiótica, para mencionar solamente los casos más claros. Estas disciplinas deriban, en gran parte, de la filología clásica y renacentista, pero dirigido en la época moderna a las tradiciones habladas en lugar de la tradición escrita. Se trata de una filología apartado de sus raíces, en la cual reina el amor a la palabra, pero ahora consagrada a la palabra hablada.

Sin embargo, durante esos tres siglos de desarrollo intelectual, esta filología guardaba su línea al modelo de la literatura, o sea, la obra de arte que se produce y reproduce por medio de la escritura. Hay una paradoja aquí de gran tamaño: en todo este proyecto de los siglos anteriores, se acercaba a la poesía oral por medio de una vía de comunicación muy contraria a su naturaleza propia. Porque se basaba en el modelo literario, siempre se preguntaba: ¿por qué tantos defectos tiene la poesía oral? Empezando con los poemas homéricos y siguiendo paso a paso para llegar ultimamente a la poesía oral contemporánea, los estudiosos se dudaban de las repeticiones, de los conflictos textuales – en breve, de las calidades orgánicas a estos géneros de expresión.

Cuando era de publicar los textos recopilados de poetas orales, la costumbre era declarar la autenticidad del texto mientras en realidad adaptarlo, en muchos casos bruscamente, a las expectativas cultas de los lectores. La tendencia era de transformar esta poesía hasta hacerla casi irreconocible, y aún más, agregar comentarios lamentando su carácter inculto y hasta grosero. Así es que el registro de estos estudiosos es una cuenta mezclada: por una parte, debemos agradecerlos por recopilar material de mucho valor, y inspirar en el público un aprecio por estas tradiciones orales; pero a la vez, da tristeza que muy pocos de ellos se dieron cuenta de lo que realmente es la poesía oral, o si se dieron cuenta, no supieron o sería que no se atrevieron a comunicar esas verdades a sus lectores.

Una revolución (más) del siglo veinte....

Sabemos por los trabajos de Thomas Kuhn (1970) entre muchos otros que la cultura de la academia cambia por medio de revoluciones intelectuales, momentos claves en los cuales nuevos paradigmas surgen para reemplazar a los de antes, formando una entrada diferente al campo de estudio. La segunda mitad del siglo veinte presencié una revolución en la manera de tratar a la poesía oral en las universidades occidentales. Esto implicó el abandono del modelo literario a favor de un modelo que reconociera la naturaleza verdadera de la poesía oral. No fue nada fácil hacerlo porque dependía del

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

descubrimiento de los elementos que distinguen el canal oral de comunicación y la invención de un vocabulario y una estructura analítica capaz de tratar de esa realidad distintiva.

Según mi punto de observación, que resta entre las disciplinas de la antropología y la folclorística, la revolución de que tratamos se inició al principio del siglo veinte, con las ideas de Franz Boas y Bronislaw Malinowski; coge vuelo en las décadas de los sesenta y setenta con la llegada de un crucero intelectual que produce la etnografía de la comunicación y la etnopoésia; y todavía está en proceso de pleno desarrollo. Veo a Boas y Malinowski, y los alumnos de ellos, como precursores de la revolución porque su trabajo puso énfasis en los contextos de las expresiones culturales. Alejándose de los grandes sistemas del siglo diecinueve, como fue la de la teoría indo-europea y la de la evolución cultural, estos venerables insistían en la importancia de los rasgos particulares en el estudio de las culturas y de las costumbres. Como indicó Boas, para entender la cultura, primero debemos llegar a conocer las culturas en todo su esplendor concreto. Boas hizo recopilaciones importantes de mitos y cuentos de los indígenas de Norte America y escribió sobre su estilo oral (1925), y Malinowski (1922) señaló la relación entre los contextos de producción y el estilo verbal, si bien es cierto que ninguno de los dos alcanzaría trazar un sistema adecuado para el manejo de la poesía oral.

Sin embargo, el cambio de enfoque que fabricaron Boas y Malinowski quedó como herencia para sus seguidores, y nosotros (me incluyo como miembro de ese grupo) nos hemos encargado de trabajar un modelo etnopoético que abraza felizmente las propiedades de la poesía oral. Siempre se oyen los nombres de Dell Hymes y Dennis Tedlock, y es justo destacar a estos como líderes del movimiento en su segunda fase, pero las revoluciones se cumplen con las masas, y en ésta, también han tomado parte una multitud de contribuidores, de mayor o menor estatus, todos buscando mejores instrumentos para entregar vivo la realidad de la poesía oral.

El reconocimiento de las calidades nativas de la poesía oral por medio de estudios contextuales conduce, poco a poco, a la elaboración de las teorías del *performance*, una voz inglesa que no tiene equivalente muy bueno en el español pero que podemos traducir como actualización o realización de un gesto expresivo. Hablaremos más de eso adelante.

Los contornos actuales de la poesía oral...

Para remontar un modelo justo para la poesía oral es preciso tomar en cuenta dos factores que influyen en su medio ambiente: uno, el medio expresivo que es la voz humana; y otro, la situación generativa que es el intercambio social dentro de eventos algo informales e íntimas. Este proyecto, obviamente, nos va a llevar mucho más allá de los textos; de hecho, acercándonos a los contornos de la poesía oral ocasiona un nuevo entendimiento de lo que constituye el texto, que ya no luce como el final de nuestra búsqueda, sino como un instrumento limitado pero de usos válidos adentro de un plan más amplio y ambicioso.

### a) El medio expresivo

Gracias a un cuerpo de estudios elaborados en la segunda mitad del siglo veinte, nos hemos dado cuenta de que las vías de comunicación no son todas iguales sino que están constituidas por elementos netamente contrastivos. Es decir que aprehender o percibir algo por medio de los ojos no es lo mismo como hacerlo por medio del oído, del olfato, o del tacto. Si bien es cierto que utilizamos todos los sentidos para construir las imágenes mentales, queda plenamente claro que cada una de estas ventanas a la realidad funciona con sus propios aparatos afinados a las calidades específicas de su fundamento físico. Por los estudios de Marshall McLuhan (1962) y Walter Ong, tenemos un concepto muy claro de las diferencias entre la comunicación oral y la escrita.

Ong, en particular, nos ayuda comprender lo distintivo del medio expresivo que es el sonido. En su trabajo *The Presence of the Word* (1967) (La Presencia de la Palabra) y más reciente en *Orality and Literacy* (1982), Ong se fija en lo que él llama “la sicodinámica de la oralidad.” De suma importancia es la observación que los sonidos siempre implican una presencia viva. Cuando escuchamos un sonido, tenemos la expectativa de encontrarnos cerca de alguna cosa dinámica, sea un ser que vive y respira y hace sonido, o una máquina u otro objeto en movimiento. Por lo mismo, los sonidos tienen el carácter de ser perecederos. Ong utiliza la voz *permanente* para ilustrar este punto: la primera parte de esta palabra (*perma-*) debe desaparecerse para dejar campo para la segunda parte (*-mente*). Los sonidos, como la vida misma, son evanescentes y transitorios.

El efecto de estas calidades del fenómeno del sonido es muy significativo. Ong (1982: 73) afirma que para las personas que participan en las culturas orales “the cosmos is an ongoing event with man at its center” (el cosmos es un evento en curso con el hombre al centro). Sin duda alguna la potencia bien documentada de los discursos orales para afectar los sentimientos y los modos de pensar se debe en gran parte a la capacidad expresiva de la voz humana, instrumento que está situado en la oralidad.

Si la poesía oral tiene dos facetas, el sentido y el sonido, podemos decir que la primera de ellas es menos típica porque la comparte en gran parte con la literatura escrita. Nuestro modelo debe fijarse en la voz humana como instrumento de producción artística. Empecemos con los componentes físicos del sonido porque los poetas orales se aprovechan necesariamente de ellos para crear sus efectos acústicos. Las ondas de sonido tiene esencialmente cuatro parámetros que determinan sus calidades perceptibles: volumen, que depende de la amplitud de la onda; tono, que depende de su frecuencia; calidad, que depende la configuración de la onda; y duración, que depende de la continuidad de la perturbación que la causa. El aparato vocal del ser humano sirve para producir ondas de sonido cuyas propiedades están determinados por estas facciones, y nuestro equipo de oído sirve para recibir estos mismos. Antes y después de las acciones de estos equipos, claro está, intervienen los procesos mentales que formulan y reformulan los mensajes.

Hasta tal punto que la poesía oral debe sus poderes a la oralidad, hay ciertos efectos acústicos que reinan. Sabemos que los artistas hacen uso de contrastes de volumen para animar sus palabras. También la calidad vocal se utiliza para crear una cantidad de efectos dramáticos, por ejemplo sonido gargantizado, ventoso, chillido, y chiflado, para mencionar solamente unos pocos. Además debemos señalar dos efectos complejos de suma importancia en la poesía oral, la entonación y el acento. La entonación se produce por manejar los tonos de vocalización a través de la frase hablada. Según el modo de arreglar estos tonos, el interlocutor puede crear el *canto*, un discurso que queda restringido a unos pocos tonos insistentes, o la *canción*, un discurso que goza de todo un paladar de tonos basados en escalas musicales y organizados para manifestar las melodías.

Otro efecto compleja es el acento, que se realiza por una subida de volumen y de tono para destacar las sílabas principales. Repartiendo los acentos a través de la frase hablada, los poetas entregan los efectos métricos que abundan en la poesía oral. Naturalmente, todos estos efectos acústicos se realizan por una esquema que trabaja a un nivel más elevado, que podemos llamar el *ritmo*, cuyo oficio es distribuir los efectos particulares a través del discurso para conseguir resultados eficaces. Aquí se puede fijar en los patrones que continúan a través de los discursos, como son el metro poético y la rima, tanto como en efectos particulares que logran intensificar puntos claves en el contenido semántico.

#### **b) La situación generativa**

He tenido el placer de saborear la poesía oral en su medio ambiente nativo, que consiste en reuniones sociales normalmente no muy grandes, con un carácter informal y hasta íntimo, que dejan campo para la expresión artística, muchas veces con un sabor algo improvisado y espontáneo. Les doy el ejemplo de los bohemios de la región mexicana que se llama la Costa Chica, que comprende las zonas litorales de los estados de Guerrero y Oaxaca. En Acapulco y en las ciudades y pueblos cercanos, los bohemios son eventos sociales entregadas a la poesía y la canción. Con los bohemios como con toda esta clase de escenas, se nota una afición especial entre el momento social y la poesía resultante. La gente se junta, cumplen con sus rituales de incorporación y bendición, y abren campo para lo que más les gustan, las obras poéticas realizadas por los maestros de estos géneros.

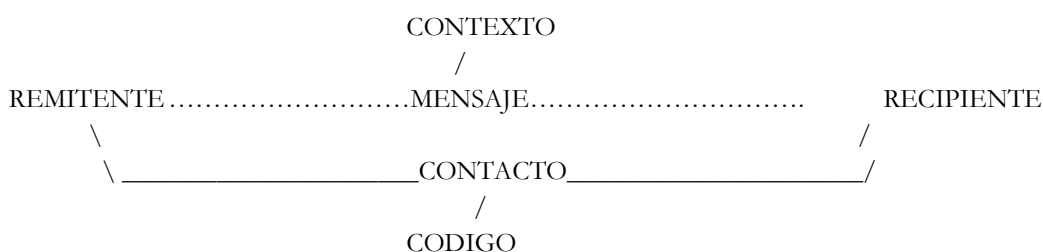
Se forma un círculo alrededor de las personas que se lanzan como adeptos en estas cosas. Pero lo que parece ser un círculo lejano se convierte cercano en una jerarquía con distintos papeles jugados por los que están presentes. Si es casa particular, los dueños de casa brindan su hospitalidad y se encargan de regularizar la situación, muchas veces abasteciendo comidas y bebidas. Si es sitio público, los organizadores manejan la secuencia de acción. En el centro de la acción se coloca el artista o los artistas y por todos lados, atentos a sus gestos y voz, la audiencia.

En los bohemios que toman lugar en la Costa Chica de México, la costumbre es de alternar el turno de una persona a otra. De todas maneras, podemos aislar dos papeles recíprocos, de artista y de



auditorio, siempre que reconocemos que las personas pueden pasar de un papel al otro, y que las fronteras entre los dos papeles no están muy claramente dibujadas. Por ejemplo, las personas que escuchan un corrido son muy capaces de participar activamente, regalando versos y gritos a los corridos, como veremos adelante.

Vale la pena detenernos en las diferencias entre el arte verbal hablado y el arte verbal escrito con respeto a estas situaciones generativas. Podemos sistematizar estas observaciones por medio del modelo introducido por Roman Jakobson (1960: 353) sobre los factores constitutivos de cualquier acto de comunicación verbal:



Según Jakobson, estos seis factores están necesariamente activos en la comunicación verbal: el *remitente* produce un *mensaje* que llega al *receptante* por medio de un *contacto* que les une; el mensaje se construye por medio de un *código* compartido entre los protagonistas y que hace referencia a un *contexto* o sea a un mundo al que ambos tienen acceso.

Si bien es cierto que estos seis factores están presentes en cada evento de la comunicación verbal, es también obvio que tomarán un carácter variable según las circunstancias particulares de la situación generativa. En cuanto a la poesía oral, podemos especificar las tendencias de cada factor de esta manera:

**REMITENTE:** Lo más importante es que se produce su material sin un escrito en mano, si bien de memoria o por lo que Albert Lord (1960) llama “composition during performance” (la composición durante la actualización). Los artistas que producen esta clase de poesía muchas veces se valen de un vocabulario de formulas y temas especiales, y son hábiles para improvisar sus mensajes poéticos. Notamos, además, que estos poetas tienen recurso a los gestos del cuerpo y a las expresiones de la cara para ampliar y aclarar el sentido y el afecto de sus mensajes. Por supuesto estos remitentes explotan las posibilidades de la vía acústica, empleando los efectos que tratamos hace poco para animar sus presentaciones. Y hay otro detalle: como los artistas están en contacto directo con sus audiencias, pueden observar el impacto de sus esfuerzos y modificar la presentación en medio camino si es deseable hacerlo.

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

**MENSAJE:** Los mensajes de la poesía oral son intensos pero transitorios, conforme con lo que ya hemos dicho. Muchas veces resultan de un proceso de composición que incluye la improvisación a base de elementos tradicionales. En este clima de creación artística, los patrones de toda estampa -- acústicos, gramáticos, semánticos -- juegan un papel importante, tanto para el remitente quien debe producir poesía al instante como para el recipiente quien debe comprender de inmediato el sentido de estos mensajes efímeros.

**RECIPIENTE:** Los oyentes están en la presencia inmediata del artista, y por eso tienen acceso a toda la información transmitida, que como hemos visto incluye no solo la parte significativa de la lengua, pero también el perfil acústico de la poesía, además de los gestos de cuerpo y expresiones de cara del artista que la realiza. Le toca al auditorio agarrar la onda de una vez dado el modo transitorio de la señal; en este trabajo facilitan mucho los patrones, las repeticiones, las fórmulas, que abundan en la poesía oral. Por su proximidad al proceso creativo, los miembros de la audiencia ejercen una influencia sobre la obra en curso de actualización por las reacciones que manifiestan, sean de entusiasmo o de menosprecio.

**CONTACTO:** El contacto en el caso de la poesía oral es la co-presencia usualmente de cara a cara, del artista y su auditorio (aquí hace falta una voz que no privilegie a ninguno de los sentidos humanos). Se ven y se miran, el uno al otro, y se escuchan sin necesidad de intermedio. La voz humana llena el sitio tejiendo en una sola tela el hablante y su auditorio. Esta forma de contacto posibilita el intercambio de información acústica y visual al mismo tiempo, y asegura que los protagonistas del evento combinan sus esfuerzos para crear el producto final, la obra de arte hablada.

**CODIGO:** El código es, en primer lugar, la lengua que comparten los protagonistas, pero también viene siendo el lenguaje especializado del género específico de la poesía que se produce. Aquí agregamos todos los recursos tradicionales de los géneros, en particular las frases repetitivas y paralelas, las fórmulas y sistemas de fórmulas, las metáforas tradicionales, que se prestan al poeta para fabricar la obra hablada.

**CONTEXTO.** Aquí se trata de un mundo posible o actual de seres, objetos, y otros referentes que suministra el contenido semántico de la poesía. Es típica de la poesía oral que se concentra en un campo restringido de alusiones, sea del cuadro heroico de las canciones de gesta, del cuadro mítico de las leyendas, o el cuadro lírico de los testimonios amorosos.

Para resumir esta fase del argumento, podemos afirmar que la poesía oral es una vía de comunicación con algunos rasgos particulares, y para apreciarla al fondo tenemos que fijarnos en sus contornos actuales, particularmente el medio expresivo que es el sonido producido por la voz humana, y la situación generativa que consiste en los intercambios sociales, la mayoría de las veces informales e íntimos, dejando campo para la improvisación y la espontaneidad.

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

En términos generales, tenemos en mente una escena primordial donde el artista elabora su obra en la presencia del auditorio, basándose en los instrumentos que le abastece la tradición, y la audiencia en torno participa activamente en este proceso de creación artística. En muchos detalles este modelo de producción artística se desvía del modelo literario, aunque fueran las premisas literarias las que dominaron en este campo de estudio hasta hace pocos años. Pero fijándose bien en la cosa, se dará cuenta de que el único constante entre los dos modelos sería la parte exclusivamente semántica, por ser lo único que se conserva bien en los sistemas de escritura. Todos los elementos que hemos señalado en la poesía oral – los efectos acústicos, su carácter espontáneo e íntimo – cambian o más bien se pierden cuando pasamos a la situación generativa de la literatura escrita.

La teoría de *performance*...

Lo que se llama *performance theory* debe su desarrollo a un grupo de folkloristas y antropólogos que nos hemos dedicado (una vez más, me incluyo aquí) a amplificar y refinar la base intelectual de la ya citada herencia que se preocupa con el uso de las lenguas dentro de los contextos sociales.

Uno de los líderes de este movimiento es mi colega Richard Bauman, profesor distinguido de Indiana University, quien tiene un don para sintetizar ideas y estudios de casos particulares para armar modelos compuestos de mucho valor. En su librito *Verbal Art as Performance* (1977), Bauman nos entrega la primera presentación completa de este enfoque que destaca a los personajes, actos y eventos atrás de los textos de la poesía oral. En el momento actual las perspectivas y prácticas de *performance theory* ya se encuentran incorporadas como recursos vitales dentro de los campos de estudio que se dedican a la poesía oral.

¿En qué consiste esta teoría? Empecemos con la idea de que la comunicación de cualquier índole transpira por medio de armaduras que establecen las reglas de interpretación. Aquí tenemos referencia a estudios claves de Gregory Bateson (1972) y Erving Goffman (1974). Bateson quiso entender el jugar como un pedazo de acción que incorpora la clave, “Esto no es de tomarlo en serio.” Fijándose bien en esta idea, se dará cuenta de que todos los actos de comunicación deben de contener su clave de interpretación. Bauman señala varios casos, como *el insinuar*, que implica un sentido indirecta a las palabras; *el imitar*, que implica que el discurso se modela en palabras de otra persona; y *el citar*, que implica que las palabras son de otra persona y no del hablante.

Seguramente hay muchas más armaduras y no hay duda de que juegan un papel importante en los procesos comunicativos. Se señala su presencia por medio de varios recursos: el contexto social, el tono de voz, la expresión de cara, la actitud del cuerpo, las señas verbales (“y así dijo”), el contenido absurdo y exagerado, y muchos más. Según esta teoría, para participar con éxito en la vida social, tenemos que dominar este aspecto de la comunicación verbal que se ha nombrado la *metacomunicación*, o sea, la comunicación acerca de la comunicación.

Entre todo este arreglo de armaduras metacomunicativas, Bauman quiere establecer la de *performance*. La armadura de performance implica, en las palabras de Bauman (1977: 11), “assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence.” Lo importante aquí es que la persona que habla está responsabilizándose no solo por el contenido de su discurso pero también por la forma o manera de realizarlo. La clave de estos discursos indica que el autor ofrece una exhibición de destreza verbal y que el auditorio tiene el derecho e incluso la obligación de juzgar el modo de ejecutarlo. Esta armadura pone la atención en la textura del discurso, sus propiedades artísticas, y en las habilidades del hablante para realizar esta clase de mensaje.

Bauman hace caso de varios indicios de performance entendido de esta manera. Algunos géneros tienen códigos especiales como el lenguaje figurativo y las frases paralelas. Otros se anuncian por formulas principiantes como “érase una vez...” y otros gestos parecidos. El que habla puede referirse a la tradición; en algunos casos niega ser artista, y esto mismo sirve de indicio de performance. Hay una tendencia de elaborar patrones de rango especial porque se trata de un canal de comunicación que se dedica a los efectos palpables en el medio expresivo.

Hay una relación íntima entre las perspectivas de la teoría de performance y los conceptos que repasamos sobre los contornos actuales de la poesía oral. Bajo la influencia de performance theory, prestamos atención al remitente como la persona que se responsabiliza por una exhibición de aptitud comunicativa y al recipiente como la persona que avalúa los resultados. Al mismo tiempo, nos toca examinar las propiedades discursivos de estos mensajes para medir los efectos introducidos bajo un programa de desarrollo intensivo del acto de expresión. Viéndolo así, la teoría de performance no es otra cosa que un método entre varios para descubrir la naturaleza orgánica de la poesía oral.

La conmemoración y más allá...

Sabemos que la poesía oral está envuelta en momentos claves para las sociedades y que muchas veces juega un papel prominente en esas situaciones. Estoy pensando en los ritos de pasaje, en las ceremonias y rituales colectivos, en las afirmaciones de identidades sociales, en el ejercicio de poder social y el interrogar ese ejercicio de poder. Claro está que la poesía oral también tiene su cara de juego que se muestra en las rimas de la niñez y en las diversiones verbales de todas las épocas de la vida. Pero es notable que la poesía oral frecuentemente posee un aspecto serio y muchas veces acompaña a las funciones más solemnes de las comunidades. ¿A qué se debe ese perfil, y cómo cumple con sus deberes?

Como trabajador en el campo que aquí se describe, he tenido la oportunidad de aprender de los maestros y hacer un aporte modesto a lo que considero ser una gran aventura intelectual. Quiero concluir con una discusión de lo que más me ha llamado la atención, que es el impacto trascendental de la poesía oral. Básicamente, propongo que los efectos acústicas de la poesía oral combinadas con las vistas metafóricas que propicia hacen posible una variedad de experiencia muy fuera de lo común.

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

Para acercarme a este dominio de experiencia aumentada me he valido de una terminología esencialmente religiosa. Según veo yo, la poesía oral ocasiona, bajo las condiciones aptas, el transporte a un mundo ampliamente conmemorativo, y si el afecto es demasiado fuerte, aún más allá a una epifanía donde el discurso deja de ser discurso y se vuelve de modo provisorio en la realidad a que refiere. Es la magia de esta poesía que bajo ciertas condiciones nos conducta hacia estados de conciencia alterada en los cuales nos damos cuenta de realidades inmanentes y participamos en un sentido de comunidad profundo.

Volvemos al bohemio mejicano. Nos encontramos adentro de la casa de los Gallardo en un pueblo pequeño de la Costra Chica que se llama Cruz Grande. Estamos repartiendo una botella de tequila entre varios hombres y mujeres. Al centro del grupo están los músicos, dos hombres con guitarras, un señor ya mayor con violín. La gente se calla con las primeras notas de las guitarras. Los guitarristas y el violinista producen un rico sonido repasando la melodía de este corrido, y quedamos pendientes para la entrada de las voces.

El cantante principal, Audón Ramón Juárez, empieza a cantar y su segundo agrega una armonía dulce:

Voy a cantar un corrido  
no se vayan a enojar,  
la gente de Antonio Veles  
no se ha podido arreglar,  
la gente de Antonio Veles  
no se ha podido arreglar.

Antonio estaba en Cuilutla  
y tenía gente a su lado,  
lo mismo los cuilutecos  
que tenía gallo jugado,  
por no saberse tantear  
la existencia le han quitado.

Antonio vive en Cuilutla  
que tenía gente a su lado,  
por no saberse tantear  
la existencia le han quitado,  
por no saberse tantear  
la existencia le han quitado.

Cuilutla es una vereda no muy lejos de Cruz Grande, y hay una historia de disgustos entre las familias de cada lugar. Si Antonio tiene compañeros, la gente del lugar tienen su “gallo jugado,” imagen clave

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

en la realidad del corrido. El poeta hace uso de fórmulas bien arraigadas en la tradición y en estas primeras estrofas lo encontramos arreglando su cuento por medio de estos recursos.

Ya sentimos el compromiso de la audiencia. En los momentos más emocionales de la narración, escucharemos gritos compuestos por la frase emotiva “ay ay ay,” marcados por una alza precipitante de tono, la elongación del vocal repetitivo, y una acentuación fuerte del diptongo palatal. La gente se está entregando a la actuación.

Pero volvemos al corrido:

Un día martes de por cierto  
cuando Emilio muy confiado,  
iba a mudar su caballo  
donde estaba Perso Gago,  
pero no se daba cuenta  
que lo espiaban sus contrarios.

Cándido lo vio venir  
y se tiró una risada:  
“Emilio, ya vienes muerto  
aquí está quien te deseaba,  
Emilio, ya vienes muerto  
aquí está quien te deseaba.”

Cándido tiró un balazo  
pero muy bien apuntado,  
cuando Emilio se dió cuenta  
porque ya estaba tirado,  
de plano no tuvo tiempo  
que hubiera contestado.

Estas estrofas presentan un episodio de bastante resonancia para el auditorio, que se trata del encuentro entre Emilio, hermano de Antonio, y su enemigo Cándido. Nos damos cuenta que Emilio no muere por cobardía sino por un ataque sorpresivo. El poeta indica que hubiera contestado y con este detalle le concede su medida de honor.

Entre los versos de este segmento del corrido los miembros de la audiencia contibuyen gritos y comentarios bien animados. Dos de ellos lanzan gritos hechos de los elementos “ay mamá” pero elaborados para formar mini-canciones por su propia cuenta. Otro compañero recita una fórmula bien conocida en México, “Hay chaparros, como abundan, parece que nos patean,” que sirve para reconocer los talentos casi-supernaturales de los artistas.

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

Continúa el corrido:

Antonio escuchó el balazo  
y se quedó pensativo,  
le dijo a sus compañeros:  
“Se me hace que ha muerto Emilio.”  
Allí le dijo a Virginio Nava:  
“Quiero que me des el auxilio.”

Antonio pegó el arranque  
perdió el amor a su vida:  
“Si vino mi tío Eulodio  
de una vez que se decida.”  
Con su escopeta en las manos  
le perdió el amor a su vida.

El motivo que anima a Antonio es la venganza. Ha muerto su hermano y Antonio organiza a su gente para pegarles un golpe a sus contrarios. Pero la situación es desesperada, y Antonio no espera salirse con su vida.

Volvemos al corrido:

En el topón que se dieron  
Antonio salió corriendo,  
con su escopeta en las manos  
todavía se iba sonriendo:  
“Ya no cuenten con mi vida  
porque ya me voy muriendo.”

Terminando esta estrofa, uno de los presentes sale con un grito que por su intensidad amenaza el funcionamiento de mi grabadora. Este grito responde a una declaración netamente heroica de Antonio, que enfrenta a una situación mortal con una actitud de mucha resolución.

El corrido continúa:

Manuelo Peláez gritaba  
al público y todo al grito:  
“Tú me tenías que pagar  
la muerte de mi hermanito.”  
Y metió otros dos balazos  
con una cuarenta y cinco.

Amigo Rosa Garzón  
ya la llevaba ganada,  
pero no se daba cuenta

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

que allá andaba Virginio Nava,  
las nueve postas le entraron  
las nueve de retrocarga.

Estas últimas estrofas presentan la secuencia de las acciones principales, pero el cuadro es un poco confuso. Aquí la poesía reproduce los contornos de la situación actual y brincamos de una escena a otra, siempre guiadas por las palabras bravas de los protagonistas; son estas palabras que más pegan a la audiencia y que sacan de los presentes los respingos más fervientes.

El corrido termina con dos estrofas que presentan las fórmulas de la despedida:

Ya me voy a despedir  
perdonen lo mal trovado,  
ya se murió Antonio Veles  
siendo gallo resacado,  
en la puerta del campo santo  
allí lo dejaron tirado.

Ya me voy a despedir  
perdonen lo mal trovado,  
ya se murió Antonio Veles  
siendo gallo resacado,  
las muchachas de Cuilutla  
huerfanitas ya han quedado.

*Se acaba la música y alguien exclama: "Así es Guerrero, puro gallo." De allí empiezan los comentarios. Los que lo conocieron a Antonio Veles, o que tienen cuentos enlazados con él, nos regalan sus observaciones. Sentimos la presencia del héroe, el peso de su fallecimiento. Quedamos admirados de su actitud de bravura ante la muerte. Hay los que no saben tantear y pierden la vida, mas primero pierden el amor a su vida para morir como valientes. Los costeños tienen la fama de ser valientes, y están conformes siempre que se lo vea, como hace Gonzalo Aguirre-Beltrán (1958), a la luz del mal trato que reciben por parte de lo que ellos llaman el mal-gobierno.*

Al cantar este corrido los músicos ponen en movimiento un proceso de conmemoración con la poesía oral al centro y al frente. En los discursos conmemorativos siempre se ven efectos al nivel del medio expresivo tanto como del contenido. Aquí el medio expresivo es la música con sus tonos hechos melodías y sus acentos hechos frases poéticas. Estamos muy lejos, acústicamente, del sonido menos estructurado de los comentarios que precedían y seguían la realización del corrido.

En cuanto al contenido, nos hemos metido dentro de la tradición heroica de la costa, donde el hombre (y a veces la mujer) se pone de pie en contra de sus enemigos para defender su derecho y mantener en alto el respeto por su familia, sus compañeros, y su región natal. Estamos en la presencia de las verdades inmanentes, de los valores constitutivos de la comunidad. Todo esto se



puede leer en la metáfora del gallo jugado y resacado, esta última una voz mexicana que hace referencia, en primer lugar, a los líquidos destilados, y según el uso más amplio, a los mejores ejemplos de sus géneros. En los corridos de la costa el costeño está idealizado como el gallo que juega su vida peleando sin temor de la muerte. Claro está que los corridos comunican otro mensaje también que avisa de los gastos y las pérdidas ocasionados por la violencia, pero lo que sale primero a la vista es el hombre decidido para encontrar su destino (McDowell 2000).

Reconocemos sin dificultades la fuerza conmemorativa de esta poesía que recuerda a los héroes regionales como ejemplares de los valores comunitarios. Pero, ¿qué es de la epifanía? ¿Hay algo de ella en este escenario? Para mí las epifanías resultan cuando las señas de la vía de comunicación se confunden con los objetos a que refieren. El mundo discursivo se acerca al mundo de alusión y experimentamos, a modo virtual, la interpenetración de estos dos mundos. Las epifanías no son nada fáciles de demostrar porque su realidad es sutil y hasta imperceptible. Pero sin embargo existen y la poesía oral sobresale en su producción.

Estoy seguro, aunque tal vez no puedo comprobarlo, que “El corrido de Antonio Veles” realizado en casa de los Gallardo en Cruz Grande precipitaría una epifanía entre los que estuvieron presentes esa noche. Lo digo porque el ambiente era tan intensa y las emociones tan fuertes que seguramente para algunos de nosotros los héroes del corrido dejaron de ser protagonistas de una narrativa y se convirtieron en presencias actuales experimentados de modo virtual por medio de la poesía oral. Hay algunas propiedades de la poesía que facilitan esta transformación. De suma importancia son los diálogos reportados en las voces de los cantantes. En esos momentos es como si escucháramos las palabras habladas por los personajes actuales y la frontera entre discurso y realidad se disuelve.

El máximo indicio de la epifanía de esa noche es el estado de ánimo muy elevado de los participantes en el bohemio. Por los gritos y los comentarios, por la manera de atender al progreso del corrido, ellos me dieron la impresión que habían dejado de escuchar una historia y ya empezaron a vivirla. Si no me equivoco el ambiente conmemorativo llegó a ser epifanía para algunos de los presentes. Esa personas se imaginarían como actores del corrido, o tal vez percibieron que la realidad del corrido se trasladó el tiempo y el espacio para concretarse adentro de la casa de los Gallardo y sus alrededores.

“Ya con esta me despedido...”

El terreno es extenso y en esta ponencia solo he podido mencionar algunos de sus contornos. Quizás estemos de acuerdo de que la teoría de *performance* dentro de una antropología de la oralidad sirve para acercarnos a la realidad orgánica de la poesía oral. Fijándonos en el medio expresivo y en la situación generativa, nos damos cuenta del medio ambiente que da a luz a la poesía oral y le regala sus características más típicas. Apreciamos la importancia de los efectos acústicos y teatrales que no figuran en los textos literarios, y reconocemos una técnica de composición que responde a las circunstancias en que se produce esta poesía.

PERFORMANCE: ANTROPOLOGIA DE LA ORALIDAD  
(JOHN MCDOWELL)

Con estas perspectivas, creo yo, captamos algo de la propia naturaleza de la poesía oral y alcanzamos una mirada a su capacidad de ejercer influencia sobre las personas. Sea por la vía de conmemoración o la de epifanía, la poesía oral se convierte en instrumento poderoso para formar y conservar las identidades sociales y para construir las comunidades. Igual como los corridos de la Costa Chica que afirman los valores colectivos de los costeños, la poesía oral en las sociedades del mundo cumple con tareas de mucha importancia. Fundada en la sensualidad del medio acústico, y dando acceso a una visión trascendente, es un recurso muy especial dentro de las culturas humanas. Por ser tan metida en la vida de las personas y los pueblos, la poesía oral es primera entre las joyas producidas por el espíritu humano.

### Bibliografía

- AGUIRRE-BELTRÁN, Gonzalo.** 1958. Cuijla: Esbozo etnográfico de un pueblo negro. México: Fonda de Cultura Económica.
- BATESON, Gregory.** 1972. Steps to an Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology. New York: Ballantine.
- BAUMAN, Richard.** 1977. Verbal Art as Performance. Rowley, Mass.: Newbury House.
- BOAS, Franz.** "Stylistic aspects of primitive literature." Journal of American Folklore 38 (1925): 329-39.
- GOFFMAN, Erving.** 1974. Frame Analysis. New York: Harper and Row.
- HYMES, Dell.** 1981. "In vain I tried to tell you": Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- JAKOBSON, Roman.** 1960. "Linguistics and poetics: Closing statement," in Thomas Sebeok (ed.), Style in Language. Cambridge: M.I.T. Press.
- KUHN, Thomas.** The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press.
- LORD, Albert.** 1960. The Singer of Tales. Cambridge: Harvard University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw.** 1922. Argonauts of the Western Pacific. Reprint: New York: Dutton 1961.
- McDOWELL, John.** 2000. Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- McLUHAN, Marshall.** 1962. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press.
- ONG, Walter.** 1967. The Presence of the Word. New Haven: Yale University Press.
- - - . 1982. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen.
- TEDLOCK, Dennis.** 1972. Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians. New York: Dial Press.

**LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA  
CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)**

BERTSOLARI IBILTARIAREN ASMAKUNTZA. MERKATUAK EMANDAKO  
SONAREN ETAINSTRUMENTALIZAZIO HISTORIOGRAFIKOAREN ARTEAN  
(1789-1876)

THE INVENTION OF THE NOMADIC BERTSOLARI. FROM THE  
CONSECRATION OF THE MARKET TO THE HISTORIOGRAPHICAL  
INSTRUMENTALIZATION (1789-1876)

L'INVENTION DU BERTSOLARI NOMADE. ENTRE LA CONSÉCRATION DU  
MARCHÉ ET L'INSTRUMENTATION HISTORIOGRAPHIQUE (1789-1876)

**DR. JOSÉ CARLOS ENRÍQUEZ**  
Profesor de la Universidad del País Vasco  
**EUSKAL HERRIA**

LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

*Azterketa honek 1789 eta 1876 urte bitarteko Euskal Herria du aztergai eta bertsolaritza profesionalak beste obitura eta usadio kulturalak nola gailendu zituen azaltzea du helburu. Los bertsolaris que se popularizaron durante el siglo XIX. mendean zehar famatutako bertsolarien baliabide nagusiak asko ziren: gai ziren antzokietara azaldu eta bertan antzezle, narratzaile eta abeslari izateko aldi berean. Une bereko laudorio eta mesprezuan bizi ziren, haien goraiapatzeak gupidagabeko kritika zekarrelako ere. Diruak gaur arte iraun duten bertsolarien arreta erakartzen zuten, orduko ezjakintasun eta analfabetismoa inprobisatzaileen artean hedatua zegoen arren. XIX. mendeko bertsolariak jendea alaitzeko gaitasuna zuten inprobisatzaileak ziren, bizkuntza ezagutzia handiaz gain, gehienetan, memoria jainkotiaria zutenak.*

*Este análisis se centra en Euskal Herria en el período comprendido entre 1789 y 1876, con la intención de explicar los factores que hicieron triunfar al bertsolarismo profesional entre las demás costumbres y prácticas culturales. Los bertsolaris que se popularizaron durante el siglo XIX lograron sus éxitos al ser capaces de presentarse ante sus auditorios como actores, narradores y cantantes a la vez. Vivieron en auge y desprecio simultáneos, puesto que su ensalzamiento acarrea su crítica despiadada. El lucro tentaba a los bardos cuya fama ha perdurado hasta nuestros días, pese a su ignorancia y analfabetismo. Los versificadores del siglo XIX fueron animadores de gentes con dotes de improvisación, facultades lingüísticas y, en la mayoría de los casos, memoria prodigiosa.*

*This analysis is centered in Euskal Herria in the period between 1789 and 1876, intended to explain the factors that made prevail the professional bertsolaritza among the other customs and cultural practices. Bertsolaris who became popular during the XIXth century achieved their success because they were able to perform for their audiences being actors, narrators and singers simultaneously. On the same time, they lived plenitude and disapproval, since its exaltation carried a ruthless critic. The profit was a huge tentation for the bards whose popularity has lasted until now, in spite of their ignorance and illiteracy. The singers of the XIXth century were people entertainers with improvisation skills, language faculties and, in most of the cases, a prodigious memory.*

*Cette analyse se centre en Euskal Herria dans la période comprise entre 1789 et 1876, avec l'intention d'expliquer les facteurs qui ont fait triompher le bertsolarisme professionnel entre les autres coutumes et pratiques culturelles. Les bertsolaris qui ont été popularisés pendant le XIXème siècle ont obtenu ce succès étant capables de se présenter comme acteurs, narrateurs et chanteurs à la fois. Ils ont vécu le essor et le dédain, puisque leurs louanges entraînaient leur critique impitoyable. Le profit touchait aux bardes dont la réputation a subsisté jusqu'à nos jours, en dépit de son ignorance et analphabétisme. Les improvisateurs du XIXème siècle ont été animateurs de gens avec des dons d'improvisation, des facultés linguistiques et, dans la majorité des cas, une mémoire prodigieuse.*

## LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)

El campo de la oralidad de los Cancioneros es muy fructífero, siempre y cuando seamos conscientes de su fragmentariedad, de que en el seno de las culturas populares constituían un género estereotipado y referencial no necesariamente dominante, de que en la relación social cotidiana se acudía también a otras muchas fuentes de comunicación cantables que hemos perdido porque jamás fueron registradas, de que los criterios teóricos y metodológicos de los estudiosos y folkloristas de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX no siempre fueron los más rigurosos y adecuados. Estas cuestiones, sin embargo, están más relacionadas con las estructuras de la comunicación verbal que con los agentes y protagonistas de la oralidad propiamente dicha. Para el ámbito vasco ya señalé en ensayos precedentes la existencia de una profusa comunicación versificada que mediaba e interactuaba en las relaciones de clase, de género y de vecindad<sup>41</sup>. Por supuesto, desde tales costumbres y prácticas culturales emergió y se proyectó el bertsolarismo profesional. ¿Por qué triunfó?, ¿qué factores incentivaron la popularidad de los bertsolaris?, ¿cómo y con qué frecuencias se interpretó el fenómeno?, ¿cuáles fueron los fundamentos del arte de la versificación?. Para responder a estas cuestiones, así como otras que inevitablemente irán surgiendo, centraré el análisis en el período comprendido entre 1789 y 1876. Lógicamente el ámbito de estudio lo constituye Euskalherria, pues aunque podamos vislumbrar singularidades en las mecánicas de la improvisación poética a ambos lados de los Pirineos, también es evidente el origen común de la práctica versificada, tanto en la coordinación estética y rítmica de sonidos articulados como en la capacidad de repentización de los bardos peninsulares y continentales.

### I

En los primeros decenios del siglo XIX, J.A. Zamacola, P. Gorosabel y J.I. Iztueta fueron conscientes de la enorme transformación que estaba sufriendo la cultura popular vasca, en general, y el bertsolarismo plebeyo, en particular. No en vano ellos vivieron alguna de las fases o periodos más traumáticos de la transición del Antiguo Régimen a la sociedad liberal y burguesa. Cada uno a su manera, pero los tres al unísono, escribieron insistiendo en el mismo diagnóstico: el acto creativo de recitar poemas públicamente no sólo estaba transitando de los espacios cerrados, como los graneros y las cocinas de los caseríos, a otros más abiertos, sociales y comunitarios, a los estrados de las plazas, ferias ganaderas, tabernas y sidrerías e, incluso, juegos florales, sino que se estaba mercantilizando<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> J.C. Enríquez, *Sexo, género, cultura y clase. Los rumores del placer en las Repúblicas de los Hombres Honrados de la Vizcaya tradicional*. Beitia. Bilbao, 1995, esp. pp 158-161; y *Costumbres festivas y diversiones populares burlescas. Vizcaya, 1700-1833*. Beitia. Bilbao, 1996, esp. pp. 88-98.

<sup>42</sup> J.A. Zamacola, *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septentrional y costas del Mar Cantábrico, desde las primeras poblaciones hasta nuestros días*. Imprenta de la Viuda de Duprat. Auch. Vol. II, pp. 264-265; P. Gorosabel, *Noticia de las Cosas Memorables de Guipúzcoa*. L.G.E.V., Bilbao. 1967. Vol. I, pp. 363-364; J.I. Iztueta, *Viejas Danzas de Guipúzcoa*. L.G.E.V. Bilbao, 1968, pp. 339-345.

LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

El correlato entre capacidad creativa del bertsolari y mercado ha sido lamentablemente descuidado. Pero es evidente que los retos entre poetas populares, dotados ya de notoriedad y prestigio, eran una variedad -otra más- de los intercambios propiciados por la expansión del mercado porque se desarrollaban y aparecían imbricados en el contexto de las compra-ventas periódicas efectuadas por los hogares campesinos y artesanos en las ferias y mercados, los festivales de pelota, las fiestas patronales o las apuestas de bueyes y carneros que movilizaban masivamente a amplios colectivos populares. Incluso los propios encuentros de versificadores acabaron regularizándose y erigiendo una red de sedes más o menos institucionalizada porque, entre los propios actores y progresivamente entre algunos de los asistentes a tales eventos y espectáculos, medió la relación de la apuesta dineraria, la gratificación económica y la confraternización tabernaria. Los “bertso-papera” u hojas volanderas impresas que reproducían aquellas estrofas más aplaudidas en los concursos de bertsolaris pronto fueron también objeto de adquisición. Su proliferación, sobre todo a partir de 1840, vendría a ratificar la comercialización -y también el reajuste- de la improvisación verbal poética en un soporte industrial tangible, fijable y reproducible “ad infinitum”, siendo a su vez un claro reflejo de la avidez con la que extensos sectores sociales subalternos consumían un producto cultural común escrito en euskera, muy distinto de los catecismos y almanaques que, también en Euskalherria, circularon profusamente desde el Renacimiento. Ahora bien, acudir a desafíos o hacerse con una letrilla impresa era, para los pobres, una inversión social y cultural que iba mucho más allá del hecho económico señalado. Y todo ello por múltiples motivos: porque reforzaba los vínculos de parentesco, vecindad y amistad, porque del cantante -especialmente en tiempos de tribulaciones, guerras y precariedades- las concurrencias recibían información, agudezas, complicidad y solidaridad, y porque activaban la identidad comunitaria y la camaradería al convertir y transformar el encuentro poético en un escenario de ubicuidades históricas donde convergían el ritual cultural, la posibilidad del regalo, la participación en una fiesta y el alarde individual de un consumo de productos y artículos tan manifiestamente económicos como ideológicos y sociales<sup>43</sup>.

En realidad, los bertsolaris que se popularizaron en las plazas de las villas vizcaínas, guipuzcoanas y labortanas durante el siglo XIX lograron sus éxitos al ser capaces de presentarse ante sus auditorios como actores, narradores y cantantes a la vez. El entusiasmo comunitario daría el espaldarazo definitivo a la individualización, al reconocimiento de personalidades y estilos de improvisación, a que se forjase una memoria colectiva refrendadora de poetas creativos y originales, de intérpretes que se caracterizaban por un estilo propio o un rictus expresivo particular. Ahora podemos situarlos con una cronología precisa y ubicarlos generacionalmente; podemos afirmar que los bertsolaris Fernando Amezketarra, Altamira, Txabalategi, Pastor de Izuela o Juan Etxamendi eran todos analfabetos, provenían de ámbitos rurales, actuaban en sidrerías y tabernas sin preparación previa, entre ellos se desafiaban con frecuencia, y tuvieron la enorme desgracia de sufrir los avatares de guerras en cadena (Convención, Independencia y primera carlistada), así como las iniciales sacudidas de la crisis de los distintos sistemas forales vascos. “Xenpelar”, Iparraguirre, “Billintx”, “Udarregui”, “Etxahun” y

---

<sup>43</sup> H. Medick, “Plebeian Culture in the Transition to Capitalism”, en R. Samuel y G. Stedman Jones (eds.), *Culture, Ideology and Politics*. Oxford University Press. Londres, 1982, esp. pp. 92 y ss.

LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

“Otxalde”, entre otros, son los poetas señeros de la “edad de oro” de los versos improvisados y escritos, los que conocieron los efectos de la expansión de la industrialización con sus brutales mutaciones, los que depuraron las técnicas de la repentización y multiplicaron los temas versificados, combinando fórmulas y motivos, melodías y ritmos compositivos y adaptándolos al nuevo contexto que progresivamente fue imponiendo la pérdida de las identidades forales<sup>44</sup>. Paradójicamente, al menos en el caso vasco, este proceso de reconocimiento e individualización del bertsolari no ha servido para que, historiográficamente hablando, se haya fijado de manera rigurosa su figura y roles históricos. Para muchos, más que un personaje real y controvertido ha sido un héroe popular. Un cúmulo de idealizaciones han propiciado que se recreara e inventara su identidad, dotándola de poderes sobrehumanos. Así, se le ha presentado como el preservador exclusivo de la ancestral lengua de los vascos; a su actividad se le ha otorgado un carácter sagrado y finalista, y su función esencial ha sido la de glosar y moralizar las fatalidades vividas o acaecidas a los habitantes de la Euskalherria de los dos últimos siglos. Muchos textos del Novecientos han seguido enfatizando las aludidas perspectivas. Para R. Gallop, los bardos populares revelan el carácter idiosincrático de la nación vasca. Más lejos se sitúa el genial Oteiza, para quien el vasco que no se siente bertsolari es un “pobre hombre”. Carlos Clavería no se queda a la zaga y define al improvisador de versos vascos como un predicador, dotado de una “extraordinaria influencia sobre el alma del pueblo”. Y es que el impacto de las distorsiones apuntadas queda perfectamente perfilada y culminada en lo que podríamos denominar la canción del bertsolari errante recogida en 1917 por J.A. Donostia en la localidad de Sara. En ella la figura de un prometeico bertsolari aparece diluida en la de un añorado e inexistente personaje de cuento:

“Eskualdun bat zen itsu eta pertsulari;  
Atez ate zabilan, iloba gidari  
Soineko eta diru, janari-edarri  
Nasaiki biltzen zuten pertsu emon sari”<sup>45</sup>

(Erase un vasco, ciego y bertsolari, que solía andar de puerta en puerta con su sobrino por lazarillo. En pago de coplas, recibían vestidos, dinero, comida y bebida en abundancia”).

## II

Los bertsolaris, al tiempo que eran elevados a la categoría de santos o héroes, desde otros ámbitos - tanto intelectuales como políticos- quedarán demonizados hasta extremos inauditos. Este proceso de marginación y/o de ostracismo corrió simultáneo al del ensalzamiento. Para quienes emitieron una opinión crítica, el desprestigio de los bardos populares se centró, en primer término, en el escaso

<sup>44</sup> G. Aulestia, *Bertsolarismo*. Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1990, pp. 95-97.

<sup>45</sup> R. Gallop, *A Book of the Basques*. Mac Millan. Londres, 1930, p. 109; J. Oteiza, *Quousque tandem...?* Auñamendi. San Sebastián, 1963, p. 9; C. Clavería, “Koblaris de Euskalerría”, en *Txistulari*, Vol. 62 (Pamplona, Abril-Junio, 1970), p. 4; J.A. Donostia, *Cancionero Vasco*. Eusko Ikaskuntza/Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, 1994, Vol. III. Canciones II, canción nº 441, p. 615 (La canción es una réplica de una conocida poesía de Dibarrat).

LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

valor literario de sus creaciones. El texto de P. Gorosabel vendría a resumir los parámetros cultistas en los que quedó formulada esta tesis de proyección clasista: “Se puede comprender que semejantes composiciones poéticas, como improvisadas enteramente, difícilmente pueden reunir mucho mérito, considerados bajo el aspecto de la literatura. Tampoco se puede esperar hallar en ellas conceptos elevados, que solamente la instrucción, el estudio y la educación puede producir”. La segunda impugnación se refirió al léxico manifiestamente bárbaro -en concreto, repleto de castellanismos y galicismos- en que componían y recitaban los poetas sus coplas. En este sentido, el novelista ondarrés Domingo Aguirre, en 1864, considerará el uso de extranjerismos por parte de los bertsolaris como la primera causa de destrucción del euskera puro de los caseríos. La última incriminación se centró tanto en la censurable actitud social de los “koplaris” como en la naturaleza zafia e indeseable de los textos cantados. Así lo expondrá Carmelo Echegaray en los apéndices a la segunda edición crítica de la Noticia de P. Gorosabel<sup>46</sup>: “Murmuraciones de aldea, rivalidades ridículas han logrado los honores del canto y de la popularidad. Si en esos versos hay que hablar de algún suceso escabroso, no tratará el cantor de envolverlo en cendales para no herir la delicadeza de los oídos del público que lo ha de saborear: lo relatará con crudeza que hoy llamaríamos naturalista y que en ocasiones resulta inicua y casi inocente por su misma brutalidad”. Parece claro que detractores y entusiastas fueron muy poco rigurosos en sus consideraciones y apreciaciones definitivas. Incapaces de definir el bertsolarismo como el fenómeno social de la improvisación, repentización y memorización de la locución rítmica -(y como tal, por tanto, inserto dentro de las literaturas orales de uno de los pueblos iletrados europeos<sup>47</sup>)- acabaron por menoscabarlo, por convertirlo en un instrumento político y por manipularlo hasta el extremo de obviar su entidad histórico-comunicacional como género distintivo y señero de las distintas culturas populares vascas del Ochocientos. Naturalmente, el bertsolari no era un héroe, un poeta culto y, por supuesto, tampoco encarnaba los valores eternos de una presunta esencialidad vasca. Los primeros bardos conocidos eran -como ya he señalado- analfabetos, campesinos arrendatarios o trabajadores asalariados. Fernando Amezketarra, en concreto, fue pastor y minero ocasional en Aralar; Francisco Petrirena, “Xenpelar”, se empleó en una fábrica de tejidos de Rentería; o Indalecio Bizkarrondo, “Billintx”, aun con una mayor formación académica y literaria, debió compaginar su oficio de carpintero con el de conserje en el Teatro Viejo de San Sebastián. La eclosión del mercado y el lucro personal les impulsó a actuar en plazas o en el negocio de las hojas impresas. Todos aprendieron las primeras técnicas improvisatorias en el seno de las relaciones familiares y en las veladas vecinales. “Orixe” consideró el despojo comunitario de las hojas del maíz en los caseríos como el momento culminante de la asunción de la literatura oral<sup>48</sup>. En la historia del bertsolarismo las tramas familiares han sido particularmente generosas en dinamizar las

---

<sup>46</sup> P. Gorosabel, *Noticia*, op. cit., p. 364; D. Aguirre, *Garoa*. Euskerazaleak. San Sebastián, 1935; C. Echegaray, *Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa*. San Sebastián, 1899-1901<sup>(2)</sup>, Vol. VI. Apéndice.

<sup>47</sup> P. Burke, *La cultura popular en la Edad Moderna*. Alianza. Madrid, 1991, esp. pp. 210-212; G. Aulestia, “A comparative study of Basque and Yugoslav Troubadourism”, en *World Literature Today*, Vol. 59 (1985), pp. 182-185; C. Lisón Tolosana, “Verbal Art in Modern Rural Galicia”, en *Folklore in the Modern World*. Hague, 1978, pp. 281-300.

<sup>48</sup> N. Ormaechea, *Euskaldunak*. Auñamendi. San Sebastián, 1976, p. 45.



LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

transmisiones de las reglas y secretos de la versificación durante tres o incluso más generaciones. Entre estas cabe mencionar las de los Otaño, los Enbeitia y los Elizegui. Pero sagas y poetas también fueron deudores de un complejo cultural que se nutría tanto de las “kopla zaharrak” como de los cantos de cuestación y de oficio, las melodías de ronda en sus vertientes amatorias, festivas, báquicas y satíricas, los “toberak”, los “sasi-soñu” o “triki-ti”<sup>49</sup>. Por consiguiente, el reconocimiento social nunca fue el resultado exclusivo de loar la pérdida de la foralidad, como aseguraron unos, ni de glosar rumores y mezquindades de aldea, como sostuvieron los contrarios. En su misma contemporaneidad histórica, Xenpelar y Billintx alcanzaron una popularidad sin precedentes. Xenpelar se singularizó por sus bertso-paperak y por su fuerza imaginativa a la hora de abordar en público la religión -especialmente las vidas de los santos y las misiones de los frailes predicadores- y los problemas laborales y sociales generados por la industrialización y el surgimiento del primer obrerismo; Billintx se destacó por la intensidad lírica y por la lucidez y frescura en el momento de poetizar temas más etéreos, como el amor o la moral. Ambos fueron reconocidos, aun antes de su muerte, como bertsolaris afamados, con independencia de que el primero optase por el foralismo o defendiese el segundo la causa constitucional<sup>50</sup>.

### III

Aunque la instrumentalización política del bertsolari como referente identitario de la etnicidad vasca sigue teniendo en la actualidad sus acólitos y enfervorecidos partidarios y entusiastas, conviene recordar que aquél es ante todo un improvisador público que se vale de la inspiración y la memoria para actuar públicamente. Conviene recordar, además, que la improvisación no es absoluta, sino que se canaliza sobre módulos estereotipados y clichés preconcebidos, aplicables según las circunstancias a personas, lugares, tiempos y temáticas. La improvisación se sostiene en la versificación y en el canto, que quedará lastrada si el poeta carece de reflejos de respuesta rápida y memoria, de agudeza e ironía y de puesta en escena y carisma. El bertsolari decimonónico nunca contaba las sílabas de sus versos ni los acentos. Dejaba que la melodía fluyese atendiendo al número de las consonantes de la estrofa, siendo su única obsesión preservar a toda costa la eufonía de la rima. El bardo recreaba la rima con palabras repletas de belleza y colorido, pero no le importaba en absoluto recurrir a modismos, aliteraciones, barbarismos y onomatopeyas para optimizar la calidad rítmica. Los intérpretes del primer bertsolarismo histórico fueron, al unísono, actores y cantantes, y tal circunstancia ha de ser considerada permanentemente. Ante sus auditorios, los bardos buscaban alcanzar con diferentes artificios el cenit de la escala tonal y el máximo volumen acústico, situándose claramente en las antípodas de la levedad rítmica con la que proceden en la actualidad. Con los testimonios de Iztueta tenemos los suficientes indicios históricos para creer que los desafíos entre versificadores, al menos hasta la conclusión de la Primera Guerra Civil, se convirtieron en sesiones de cantos atronadores, en actuaciones de una gestualidad desmedida y visceral. Se trataría de unos

---

<sup>49</sup> M. Lecuona. *La poesía popular vasca*. Nueva Editorial. San Sebastián, 1934, p. 13.

<sup>50</sup> A Zavala, *Xenpelar Bertsolaria*. Auspoa. Tolosa, 1969, y “Billintx”, *Indalecio Bizcarrondo (1831-1876)*. Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. San Sebastián, 1978, passim.

LA INVENCION DEL BERTSOLARI ERRANTE. ENTRE LA CONSAGRACION DEL MERCADO Y LA  
INSTRUMENTALIZACION HISTORIOGRAFICA (1789-1876)  
(JOSE CARLOS ENRIQUEZ)

encuentros en los que las concurrencias valoraban también mucho los gritos, los aullidos, las voces desafinadas, las muecas vehementes y el movimiento corporal extremo de cada uno de los protagonistas de tales eventos. Hay que tener en cuenta que los primeros bertsolaris conocidos eran más bien unos animadores en proceso de profesionalización y que para alcanzar el refrendo popular debían convertirse ellos mismos en expectativa gozosa del propio espectáculo. Como cabezas visibles del encuentro debían cantar, recitar, hacer el bufón y comportarse histriónicamente. En definitiva, precisaban ser unos adelantados en el arte de la improvisación, la plural entonación, la gestualidad y el transformismo. Igualmente, las composiciones eran todavía más deudoras del Cancionero Popular Vasco que de la capacidad creativa e improvisadora de los bertsolaris. Del furibundo ataque contra los “copleros falsarios” publicado por el sacerdote labortano J.B. Camoussarry, en 1838, podemos ciertamente colegir que a mucho de lo expuesto líneas atrás se refería cuando escribió lo siguiente: “(...) las composiciones que rompen el oído carecen de la lógica de la comprensión: recto, torcido, izquierdo, derecho. Oh!, el coplero dice cualquier cosa (...) no sabe componer / cuatro malos versos / Si no los une, ¡qué pena! /con cuatro palabras sucias”<sup>51</sup>. Tampoco podemos descartar que los bertsolaris de la generación de Amezketarra sustrajesen hechos y dichos festivos que les proporcionaba el frecuentar rondas nocturnas para incluirles en sus retos y desafíos. Determinadas prácticas de los parrandistas, como el particular y grosero vocabulario de la masculinidad y la fanfarronería explícita, se convirtieron en factores coadyuvantes de la improvisación. El propio espectáculo público tenía su utilidad improvisatoria, tanto para el poeta como el auditorio. La repetición de estrofas -una característica axial en el bertsolarismo vasco- aliviaba al poeta, al tiempo que integraba al público que le escuchaba durante horas. Estas codas o estribillos repetidos tienen con frecuencia un carácter de sentencia. Mas que improvisadas son repentizadas, ideadas fuera de los concursos con una profunda carga efectista y formuladas como recurrentes comodines en el debate poético por medio de la transposición imaginativa, el ajuste de la locución poetizada y la memoria. En esto sin duda pensaba G. Múgica cuando señaló: “(Los bertsolaris) están siempre buscando cómo sorprender en falta al contrario y se diría que vienen con la respuesta preparada de casa por ser tan rápida y tan ocurrente”<sup>52</sup>. Finalmente, una ingesta razonable de alcohol les ayudaba en la representación. Con todo, sin la memoria los bertsolaris nada hubiesen sido. Según A. Zabala, la memoria de Pastor Izuela (1780-1837) debió de ser prodigiosa<sup>53</sup>. Habiendo empatado en un desafío con su oponente, el tribunal que arbitraba el encuentro decidió dirimir el concurso pidiendo a los contrincantes que volviesen a repetir de memoria los versos que habían recitado en el transcurso del festival. Izuela ganó a su rival porque fue capaz de encadenar y repetir las primeras cincuenta estrofas, momento en que su contrincante desistió.

---

<sup>51</sup> J.I. Iztueta, *Viejas ...*, op. cit., p. 343; J. Haritschehlar, “L’antibertsolarisme dans Basa Koplariari (1838) de Jean Baptiste Camoussarry (1815.1842)”, en *RIEV*, I (San Sebastián, 1986), pp. 97-112.

<sup>52</sup> G. Mugica, “Gure Gauzak. Bertsolariak”, en *RIEV*, I, (París-San Sebastián, 1908), p. 429.

<sup>53</sup> A. Zavala, *Pastor Izuela. Ezkioko ta Segurako Itxuak*. Auspoa. Tolosa, 1971, pp. 22-23.

---

## VALOR SIMBÓLICO DE LA VOZ EN LA PERFORMANCE<sup>54</sup>

AHOTSAREN BALIO SINBOLIKOA PERFORMANTZEAN  
SYMBOLIC VALUE OF THE VOICE IN THE PERFORMANCE  
VALEUR SYMBOLIQUE DE LA VOIX DANS LA PERFORMANCE

**MIQUEL SBERT I GARAU**

Doctor en Filologia Catalana  
l'Institut de Ciències de l'Educació  
(Universitat de les Illes Balears)  
**MALLORCA**

---

<sup>54</sup> La presente comunicación se ha efectuado siguiendo muy de cerca los apartados 2.2.1 y 2.2.4 del capítulo 2 (“Una caracterització de la poesia de tradició oral”) de nuestra tesis doctoral *La poesia de tradició oral: Aportació al catàleg de glosadors de Mallorca*, 3 vols., 1992, en la Universitat de les Illes Balears. De ahí la circunscripción de los ejemplos a la realidad de la poesía de tradición oral mallorquina.

*Abotsa, abozko poesiaren lehengai nagusia, generoaren funtsezko elementua da. Erritmo, neurri eta konposizioaren bitartez abiatutako hitza baino askoz lehenago, giza-abotsa osatzen duten tonu, intentsitate eta tinbrea, doinuarekin batera, izatera sinbolikoko ezagueriak dira. Abotsaren balio sinbolikoa erdigune soziala da, emozio eta erotikotasun kutsuz betetako osagai ludikoa. Abotsa, abozko poesiaren elementu zaharra, inprobisatzaileak bere performantzia partaidetzazko ekintza bihurtzeko kontrolatu behar duen lehen urratsa da; hori, performantziaren hasieratik, guztiz poetikoa da. Performantziaren oinarritzko osagaia da, inprobisatzailearen eta publikoaren arteko komunikazioaren izatera emotiboa ahalbidetzen duena.*

*La voz, material primero de la poesía oral es uno de los elementos constitutivos del género. Mucho antes que la palabra puesta en acción mediante el ritmo, la métrica y la composición, la intensidad, el tono y el timbre que caracterizan la voz humana, combinados con la melodía, adquieren un carácter simbólico que abarca diversos aspectos. El valor simbólico de la voz se trata de un nexo social, un componente emocional y lúdico dotado de cierto erotismo. La voz, componente primigenio de la poesía oral, es el primer estadio que el improvisador debe manipular para convertir su performance en una actuación participativa, algo que, desde el inicio de la performance, se percibe como poético. Se trata del complemento fundamental de la performance, es el medio que propicia la emotividad de la comunicación entre el improvisador y su público.*

*The voice, first material of the oral poetry, is one of the constituent elements of the genre. Long before the word starts out by means of the tempo, the metric and the composition, the intensity, the tone that characterize the human voice, combined with melody, acquire a symbolic character that includes diverse aspects. The symbolic value of the voice is a social nexus, an emotional and playful component equipped with certain eroticism. The voice, first component of the oral poetry, is the first stage that the improviser must manipulate to turn his performance into a participative act, something that, from the beginning of the performance, is perceived as poetic. It is the fundamental complement of the performance, the cause of the communication's emotivity between the improviser and the public.*

*La voix, matériel principal de la poésie orale est un des éléments constitutifs du type. Beaucoup avant que le mot mis en action au moyen du rythme, de la métrique et la composition, l'intensité, le ton et le timbre qui caractérisent la voix humaine, combinés avec la mélodie, prennent un caractère symbolique qui comprend divers aspects. La valeur symbolique de la voix s'agit d'un lien social, d'un composant émotionnel et ludique doté d'un certain erotisme. La voix, composant primitif de la poésie orale, est le premier stade que l'improvisateur doit manipuler pour que sa performance devienne une activité participante, quelque chose qui, depuis le début de la performance, est aperçu comme poétique. Il s'agit du complément fondamental de la performance, c'est le moyen qui rend possible l'émotivité de la communication entre l'improvisateur et son public.*

## VALOR SIMBÓLICO DE LA VOZ EN LA PERFORMANCE

### 1. La percepción de la voz como un valor en poesía oral.

A menudo sucede que los propios poetas orales (los *glosadors* en el caso de las Illes Balears) nos proporcionan pistas muy significativas acerca de los rasgos característicos y de los valores de su producción. De manera intuitiva activan sus propios mecanismos de elaboración de un discurso similar al que Ben-Amos denominaba metafolklore ("On peut en effet comprendre que métfolklore signifie la conception que se fait une culture de son propre mode de communication du folklore, cette conception étant représentée dans la distinction des formes, dans l'attribution de certains noms à celles-ci, et dans le sentiment de l'opportunité, du point de vue social, de leur application à telle ou telle situation culturelle."<sup>55</sup>). Así un anónimo *glosador* mallorquín señalaba:

Al.lotes, mirau-vos-hí  
en so cantar, si voleu,  
que es fadrins d'avui en dia  
s'enamoren de sa veu. (II/162/60)<sup>56</sup>

El emisor no duda (sin noticia, evidentemente, de un Mac Luhan aún por nacer y tan lejano por tantos aspectos) que en la performance poética oral, el medio (quizá el más eficaz entre los posibles), la voz, es el mensaje. Pero el *glosador* llega a un mayor grado de explicitación. Para él, los contenidos no son relevantes, lo que cuenta es la capacidad de "improvisar", siguiendo las pautas establecidas por unos registros fónicos que sí resultan significativos (el "color"), mucho más que los contenidos (las palabras o el texto de la composición):

Cançons com ses que tu fas,  
jo en tenc per vendre i per dar  
quatre o cinc en cada mà  
des color que tu voldràs. (II/267/66)<sup>57</sup>

O en la siguiente, en la que se asocia la necesidad de tener el "instrumento" en condiciones físicas idóneas para conseguir una calidad suficiente del producto:

<sup>55</sup> BEN-AMOS, D. 1974 *Catégories analytiques et genres populaires*, Poétique, XIX, pág.276).

<sup>56</sup> De no indicar lo contrario las citas de cancioncillas de tradición oral que aportamos se hallan en GINARD BAUÇA, P. R., 1966-1975, *Cançoner popular de Mallorca*, 4 vols., Ed.Moll, Palma. La indicación se refiere a Volumen/núm. composición/página. Tr.: *Chicas, aplicaos bien / en el canto, por favor, / pues los jóvenes de hoy / se enamoran de la voz.*

<sup>57</sup> *Canciones como las que tú haces / las tengo para vender y para dar / cuatro o cinco en cada mano / del color que tú querrás.*

Ses gloses no surten bé  
sense untar sa gargamella:  
vaja, duis-me sa botella,  
i llavonse cantaré.(II/319/69)<sup>58</sup>

En la sociedad preindustrial generadora de la "cultura oral", la palabra goza de un prestigio, de un reconocimiento hasta la sacralización, "la *paraula sagrada*"<sup>59</sup>. La tradición cristiana llega al extremo de identificar la divinidad con el verbo, con la palabra (que se hace "carne" en la figura del Hijo de Dios). Conviene remarcar, desde el principio, que para muchas civilizaciones la asimilación del poder sobrenatural con el elemento humano no se da tanto con la palabra como con la voz y los rasgos que la caracterizan<sup>60</sup>. De todos modos, siempre, la palabra detenta una elevada calificación "moral":

"D'on un effet moral: l'impression, sur l'auditeur, d'une loyauté moins contestable que dans la communication écrite ou différée, d'une veracité plus probable et plus persuasive. C'est pourquoi sans doute le témoignage judiciaire, l'absolution, la condamnation se prononcent de vive voix"<sup>61</sup>

En el Cançoner mallorquín encontramos muestras fidedignas del aserto:

Senyor batle, no sé res  
de lo que m'heu preguntat:  
si li han fet un glosat,  
és senyal que el se mereix. (II/317/69)<sup>62</sup>

Sacralización, moralidad, poder de la palabra, en definitiva<sup>63</sup>:

"It is not an accident that Apollo is god of both poetry and medicine, for the captivating power of song to move and soothe has always been seen to resemble the healing power of the word in sickness. From Greek 'incubation' therapy (in which the god spoke to the sick in dreams), through the bedside manner of the traditional clinician right up to Freud's psychoanalytical 'talking cure', language has ever been crucial to the profession and practice of medicine".

Como suele suceder (por ejemplo, en el caso del refranero) un hecho puede coexistir con su antítesis. Este hecho no viene sino a reforzar el peso del "prestigio" de la palabra entre los receptores. Quizá por

<sup>58</sup> Las 'gloses' no salen bien / sin untar la garganta: / vamos, traedme la botella / y, luego, ya cantaré.

<sup>59</sup> BALANZÓ, Fèlix, 1979, «Lloc i funció de la poesia oral. Contribució al seu estudi lingüístic.», Randa, 16, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, pág. 158.

<sup>60</sup> ZUMTHOR, P., 1983, *Introduction à la Poésie Orale*, Éd. du Seuil, Paris, pág. 16.

<sup>61</sup> ZUMTHOR, P., 1983, pág. 31.

<sup>62</sup> *Señor alcalde, nada sé / de lo que me ha preguntado / si le han dedicado un verso (crítico) / señal de que lo merece.*

<sup>63</sup> Porter, R., 1988, "The language of quackery in England, 1660-1800" en BURKE, P. Y PORTER, R. (eds.) *The social history of language*, Cambridge studies in oral and literate culture, Cambridge, pág. 73.

ello el formalismo connotador de contenidos moralizantes, de verismo es, muy a menudo, puesto en tela de juicio, si no negado, si paliativos.

El don del "canto" (del creador, no sólo del "intérprete") ostenta un prestigio reconocido. Quien goce de tal habilidad (mitificada ciertamente, cosa que refuerza nuestra convicción de que la "percepción" del valor de la voz es una característica esencial en el proceso de gestación, recepción y transmisión de la poesía oral) podrá obtener sus beneficios:

Si jo tenia sa veu  
que té en Miquel Moliner,  
i gloses en sabés fer,  
com En Toni que no hi veul (II/235/64)

...

Un homo qui sap cantar  
i sap sonar i fer gloses,  
arriba a dur ses dones  
damunt es call de sa mà. (II/251/65)<sup>64</sup>

Quizá podamos relacionar la intuición del *glosador* con algunos de los que se ha venido a describir como determinados aspectos retóricos de los que "constituyen la actio del bertsolarismo"<sup>65</sup>: dicción clara, melodía reconocible (nada hay más patético que un *glosador* desafinando en la ejecución del sonsonete melódico propio del *glosat* mallorquín); timbre e intensidad adecuados (a nivel cuantitativo, para hacer llegar su voz a la totalidad de los oyentes, y a nivel cualitativo, o de coherencia entre la intensidad y el tema desarrollado); ritmo y gestión de las pausas (sellos de calidad en el *glosador*).

Lógicamente, no basta con el dominio de las cualidades expuestas de la voz para ser un *glosador* de prestigio reconocido. G. AULESTIA<sup>66</sup> al referirse al buen bertsolari citaba el concepto de "Plaza Gizona", "el hombre que tiene tablas", caracterizado por poseer: "buen oído musical, la voz y un saber actuar ante la gente". Tales atributos pueden adjudicarse al *glosador* y, seguramente son de aplicación general al poeta oral, principalmente si lo entendemos, como debe ser a nuestro parecer, como el improvisador que se expresa en la performance.

### Valor social de la voz

El dominio de la "palabra cantada" es un poder que permite, incluso, la manipulación (fuerza que el *glosador* intuye y no trata de disimular).

<sup>64</sup> *Si yo tuviera la voz / que tiene Miquel Moliner, / y 'gloses' supiera hacer / como Toni, el que no ve.*

*Un hombre que sabe cantar, / y sabe sonar y hacer 'gloses', / llega a llevar a las mujeres / en la palma de su mano.*

<sup>65</sup> GARZIA, J., SARASUA, J., EGAÑA, A., 2001 *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Bertsozale Elkartea, Donostia, págs. 241 y ss.

<sup>66</sup> AULESTIA, G., 1990, *Bertsolarismo*, Diputación Foral de Bizkaia, pág. 57.

La voz se encuentra en la base de la palabra, de la comunicación oral. Y, a nuestro parecer, es precisamente en el **valor simbólico** de la voz de donde deriva fundamentalmente la consideración social de la palabra hecha poesía oral en performance.

La voz, la propia voz, para ZUMTHOR<sup>67</sup> constituye un elemento subyacente que permite reconocernos aún sin reconocer los contenidos que vehicula. Mediante la búsqueda larga y universal de la restauración de la voz puede producirse para el canadiense una identificación del individuo:

“La diffusion des médiats eut tôt fait d'éliminer les pratiques scolaires traditionnelles: formules mnémotechniques incantatoires, rythmées, parfois versifiées, poésie médiocre et bien vivante que chantonais avec le maître une classe entière, le " Barbara celarent " des scolastiques ou la liste des départements de mon enfance; et tant de textes lus à voix haute, régurgités de mémoire, les centaines de vers de Virgile ou d'Homère qui m'habitent encore, mais que seul le son de ma propre voix me permet aujourd'hui de retrouver... Pourtant, à peine rejetées ces vieilleries, voici que nous multiplions jusqu'au vertige séminaires, tables rondes, colloques et congrès, stratégies indispensables, dans notre monde, au progrès des connaissances: mais aussi, par-delà le langage écrit que l'on y débute, longue quête universelle d'une restauration de la voix." (Los subrayados son nuestros).

¿Quién sabe si, en el fondo, lo que todos buscamos es huir de la soledad (cualquier clase de soledad) y la caricia de la voz (más asumible cuanto más semejante a la propia) es un recurso óptimo para romper la sensación asfixiante de aislamiento que nos aterroriza?

La voz es "cosificable". La voz, ha escrito el medievalista canadiense, es "una cosa". Como tal, puede ser descrita, analizada en sus componentes, cuantificada en sus cualidades. Como objeto de observación es susceptible de convertirse en sujeto de sugerencias, punto de referencia, fuente de valores simbólicos, el principal de los cuales es, sin duda, la capacidad de asociar a la voz el concepto de "**nexo social**". Una asociación simbólica que engendrará una poesía: la poesía que recitamos comunitariamente aquellos que integramos un colectivo con el cual nos identificamos porque todos los miembros, de entre la totalidad de múltiples "ruidos" que la naturaleza nos ofrece, discriminamos uno como definidor que nos hermana como conjunto a los poseedores: la propia voz, semejante a la de los otros miembros del grupo. En términos de ZUMTHOR<sup>68</sup>:

"Des sociétés animales et humaines, seules les secondes entendent, de la multiplicité des bruits, émerger leur propre voix com un "objet": autour de celui-ci se ferme et se solidifie le lieu social, tandis que prend forme une poésie".

### Incomprensibilidad residual y voz

Pero, junto con la sensación de "calor" que produce la conciencia de formar parte d'un colectivo, la voz comporta una paradoja (el hombre parece sentirse irrenunciablemente atraído por la

---

<sup>67</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 87.

<sup>68</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 11.



contradicción) : "una suerte de misteriosa incongruencia"<sup>69</sup>. Por tal razón, estimula el interés, atrae la atención, la voz. Despierta sensaciones de equilibrio, pero simultáneamente descubre perspectivas más allá de los umbrales de percepción. No importa tanto el significado como la forma: "[el] triunfo de la forma sobre el contingut i que ens porta cap a la interpretació acústico-simbolista del signe poètic"<sup>70</sup>.

Una de las pista más evidentes de lo que venimos afirmando quizá la encontremos en la presencia sistemática en la poesía de tradición oral mallorquina (y no sólo mallorquina, lógicamente) de lo que se ha venido en llamar "incomprensibilidad residual":

Una poma, dues pomes,  
tres pomes fan un ramell.  
Com ve sa dematinada  
sa poma cerca s'auzell.<sup>71</sup>

Ya Marià Aguiló observaba que "A vegades hi ha una relació amagada entre los dos versos primers y los dos segons, encara que a primera vista semblen només posats per fer consonant."<sup>72</sup>

Los ejemplos de esta relación oculta entre los dos pares de versos son muy variados en el Cançoner mallorquín y van desde el juego verbal y metafórico sutil:

Una vida, dues vides,  
dues vides teniu vós;  
vós teniu la meva vida  
i la vida de tots dos.<sup>73</sup>

a la metáfora más o menos llanamente elaborada:

Llocs estranys, barrancs i coves  
seran lo meu habitar:  
si no t'arrib a alcançar  
de mi mai més sabràs noves.<sup>74</sup>

(en esta *glosa* se percibe claramente la influencia de la inflexión de la voz: la pausa táctica, previsible y efectista después del segundo *mot* (verso) y el torrente enfático del *glosador* en los dos últimos).

<sup>69</sup> ZUMTHOR, 1983, 14.

<sup>70</sup> JANER MANILA, G., 1986, *Pedagogia de la imaginació poètica*, Alta Fulla, Barcelona, pág. 24.

<sup>71</sup> *Una manzana, dos manzanas / tres manzanas hacen un ramo. / Cuando llega la madrugada, / el pájaro busca la manzana.*

<sup>72</sup> Cita por MASSOT I MUNTANER, Josep 1985 a *Introducció a Cançonetes Mallorquines recollides per Marià Aguiló*, Biblioteca Folklòrica Barcino vol. XIX, Barcelona, pág. 14.

<sup>73</sup> *Una vida, dos vidas, / dos vidas tenéis vos; / vos tenéis mi vida / y la vida de los dos.*

<sup>74</sup> *Sitios extraños, barrancos y cuevas / serán mi habitación. / si no te llego a alcanzar / de mi nunca más sabrás nuevas.*

Pero la distancia denotativa entre los dos primeros versos y el par final de la cuarteta heptasilábica (estrofa característica de la canción de tradición oral en catalán) llega, muy a menudo a ser muy considerable:

Mal no pas aigo calenta  
per sa casa de sa neu!  
Lluny de vós, estimat meu,  
no hi ha pena que no senta.<sup>75</sup>

Precisamente a esta lejanía conceptual alude el Padre Rafel Ginard i Bauçà<sup>76</sup> y la considera “com a cosa molt pròpia” de les cançons de tradición oral. Cita como ejemplo de la “falta d’il·lació” entre las dos parejas de versos la *glosa*:

Cristo va morir a la creu,  
i jo sé s’hora i es dia.  
Però, poc me costaria  
escorxar-te, i sebre-hu.<sup>77</sup>

Tradicionalmente, la falta de ilación suele atribuirse a cuestiones de rima: el *glosador* “comienza” la canción por el final (el último y penúltimo versos son la improvisación automática en estado puro) y la concluye elaborando los dos primeros (la carga semántica de los cuales se subordina totalmente a las exigencias de la rima de los “principales”). Este hecho, ciertamente, sirve para explicar el fenómeno de los pareados compuestos por versos aislados conceptualmente y hermanados por las leyes severas del consonante. Explica el caso, pero no agota ni con mucho las posibilidades, puesto que, entre otros extremos, resulta notorio que existen *glosadors* que inician la cuarteta conscientemente el “principio” y su ingenio se pone de manifiesto precisamente, con la consecución de la consonancia perfecta en la segunda pareja de versos:

Vós sou l’estrella diana  
or del més hermós color;  
vós sou estrella d’amor  
capcurucull de magrana.<sup>78</sup>

En alguna ocasió el poeta oral alcanza en la performance que la voz sea “elevada al rango de la imagen”<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> ¡Ojalá no pase agua caliente / por la casa de la nieve! / Lejos de vos, amado mío / no hay pena que sienta.

<sup>76</sup> GINARD BAUÇA, Rafel 1960 **El Cançoner popular de Mallorca**, Les Illes d’Or, Ed. Moll, Palma, pàgs. 118-119.

<sup>77</sup> *Cristo murió en la cruz, / y yo sé la hora y el día. / Pero, poco me costaría / desollarte y saberlo.* Era la respuesta a la pregunta sobre cuántos huesos tiene un burro.

<sup>78</sup> *Vos sois la estrella diana / oro del más hermoso color; / vos sois la estrella de amor / “corona” de granada.*

Parece oportuno aducir aquí una circunstancia poco comentada por los analistas y es la de apuntar la escasa relevancia que atribuyen los receptores de la poesía oral a esta “falta de lógica”. El nulo valor que adjudican a la “conmoción semántica” que implica la inexistencia (o como mínimo, la fácilmente perceptible fragilidad) de cohesión entre todos los elementos del texto:

Jo em creia que de cadenes  
no en feien sinó es ferrers;  
vós n'heu fetes i deu més,  
i me donen terribles penes.<sup>80</sup>

A menudo olvidamos que el contexto generador de estas producciones poéticas es el de la oralidad, que toma forma y vida en *performance* (acto creador lineal e inmediato que se da en una situación concreta). Cabe añadir además, que, muy a menudo, el marco de producción de la *glosa* es la controversia y, en pleno combate verbal, la “rapidez” (inmediatez) en la improvisación de la *tenso*<sup>81</sup> somete el discurso a unas reglas específicas en que la materia prima es la voz, que modula la palabra, dicha o, mayoritariamente cantada.

Quienes escuchan un *glosat* (combate o controversia entre *glosadors*) conjugan al tiempo dos aspiraciones: captar lo que interesa (lo que se descodifica) que es el mensaje final y, asimismo, saborear lo que le maravilla que son, mucho más allá de los significados secundarios, las asociaciones y las connotaciones que percibe. Si el *glosador* (emisor) es capaz de construir un mensaje con unos referentes que el receptor sea capaz de desovillar (descodificar) eficazmente, con el placer que de ello se deriva, ha alcanzado el objetivo máximo de cualquier improvisador o repentista del ámbito de la poesía oral.

No cabe aludir tan sólo a los elementos textuales sino a la pluralidad de elementos no-textuales que intervienen en la *performance*<sup>82</sup>

En la síntesis maravillosa que el improvisador es capaz de efectuar en su *performance* el éxito (la eficacia de la poesía oral) radica en conseguir que con el juego de las denotaciones (lo que se dice) conjuntadas con las connotaciones principales (lo que evocan los versos en la mente de los receptores) y las posibilidades asociativas de los elementos del discurso (la voz y sus cualidades, en

---

<sup>79</sup> LLAMAS POMBO, E., 2000, *Cuando el verso es poesía: imágenes de la voz y la escritura* en *Actas del VI Encuentro-festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I Estudios*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria i ACADE, pág. 231.

<sup>80</sup> *Yo creía que cadenas / sólo las hacían los herreros / vos las habéis hecho y diez más / y me dan terribles penas.*

<sup>81</sup> SERRÀ CAMPINS, A., **El cant alternat: una proposta de classificació**, Actes de l'onzè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 3 vols., Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Biblioteca de l'Abat Oliba, 222, Barcelona, pág. 69. En este interesante trabajo se analizan los tres principales subgéneros del canto alternado o amebico: la *topada*, la *demanda* y el *combat*, que los *glosadors* practicaron sistemáticamente con gran eficacia.

<sup>82</sup> Véanse: El epígrafe “Oralidad, repentismo y comunicación” en DÍAZ PIMIENTA, Alexis, 1998, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa Editorial, Oiartzun (Gipuzkoa), págs. 162-165; el magnífico estudio sobre “El texto en su contexto: co-texto y situación” en GARZIA, J., SARASUA, J., EGAÑA, A., 2001, *El arte del bertsoarismo*, Bertsozale Elkarte, pág. 149 y ss; y nuestro trabajo SBERT I GARAU, M. 2000, *La performance en poesia de tradició oral*, Actes de l'onzè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Biblioteca de l'Abat Oliba, núm. 222, Barcelona, págs. 85-107;.

primer término) el *glosador* haga efectiva una coincidencia comunicativa (aunque se trate de una coincidencia ficticia, válida sólo en el momento y el contexto de la performance). Entonces la incomprendibilidad residual zumthoriana<sup>83</sup> en vez de un impedimento para la comunicación poética, se convierte en un valor. Las potencialidades de la voz, adquieren también desde esta perspectiva una dimensión claramente simbólica. Es el caso de composiciones como las que siguen, a título de ejemplo:

A la mar sembraré roses  
i a les ones clavells.  
Jo tenc d'arribar a conèixer  
l'amor d'aquests bergantells. (I/2552/153)

Enmig de la mar veig fum  
qui se'n puja a poc a poc;  
encara que festeig prop  
tenc s'amor posada lluny.<sup>84</sup>

### Voz y emotividad

La voz, quizá como ningún otro de los atributos personales, tiene un gran poder de evocación, un alto poder de significación simbólica, que arranca precisamente de su entronque con las raíces más profundas de la personalidad humana:

"On invoquerait ici Freud, en divers lieux des "Cinq Psychanalyses", non moins que les "Racines de la conscience" de Jung (p.89-95 et "passim"), les études plus o moins récentes de G. Rosolato, A.Tomatis, D.Vasse...Nul doute que la voix ne constitue dans l'inconscient humain une forme archétypale: image primordiale et créatrice, à la fois énergie et configuration de traits qui prédéterminent, activent, structurent en chacun de nous ses expériences premières, ses sentiments, ses pensées. Non point contenu mythique, mais "facultas", possibilité symbolique offerte à la représentation, et constituant au cours des siècles un héritage culturel transmis (et "trahi") avec, dans, par le langage et les autres codes qu'élabore le group humain. L'image de la voix plonge ses racines dans une zone du vécu échappant aux formules conceptuelles, et que l'on peut pressentir: existence secrète, sexuée, aux implications d'une telle complexité qu'elle déborde toutes ses manifestations particulières, et que son

---

<sup>83</sup> ZUMTHOR, 1983, pág.127.

<sup>84</sup> *En el mar sembraré rosas / y sobre la ondas claveles / He de llegar a conocer / el amor de estos jóvenes. En medio de ma mar veo humo / que se eleva poco a poco / aunque corteje cerca / tengo el amor puesto lejos.* (Extraída de CARDELL TOMÀS, Sebastià, 1988, *Cançons populars mallorquines*, Ajuntament de Lluçmajor, Lluçmajor, pág. 22).

évocation, selon le mot de Jung "fait vibrer en nous quelque chose qui nous dit que réellement nous ne sommes plus seuls".<sup>85</sup>

Recuerdo, al respecto y con gran nitidez, la sensación que despertó en el público sorprendido de Las Palmas (1998) la voz ancestral del *glosador* Miquel Ametller cuando, su voz peculiar modulada por una melodía inesperada vertía en un catalán de Menorca que sólo comprendíamos tres o cuatro de los centenares de espectadores, despertó una emoción tan intensa que, inmediatamente, se convirtió en un aplauso estrepitoso. La "vibración" a que hace referencia Zumthor cobró forma en aquella performance.

LLAMAS POMBO<sup>86</sup> escribió unas palabras comentando una composición de Naborí ("Ni la más enternecida / voz humana la conmueve; / trepa por la vida breve / como una invisible hiedra") que se acomodan perfectamente a lo descrito: "Esa voz humana, ¿es la voz física?, ¿o es la voz interior del hombre, el uso del lenguaje en silencio? ¿Es sólo el pensamiento, no condensado en palabras?, ¿o sólo el sentimiento, no precisado en ideas? En la décima de Naborí es todo a la vez: la palabra *voz* muestra todas sus entrañas y recorre todos los grados de su capacidad metafórica."

La consciencia de la existencia del "otro" comporta anejo un alto componente emocional que la voz (mucho más que el lenguaje articulado) es capaz de suscitar:

"Les émotions les plus intenses suscitent le son et la voix, rarement le langage: au-delà, en deçà de celui-ci, murmure et cri, immédiatement branchés sur les dynamismes élémentaires. Cri natal, cri des enfants dans leurs jeux, ou celui qu'arrache une perte irréparable, un bonheur indicible, cri de guerre, qui de toute sa force aspire à se faire chant: pleine voix, dénégation de toute redondance, explosions de l'être en direction de l'origine perdue du temps de la voix sans parole."<sup>87</sup>

Se trata de una emotividad dinamizadora y generativa que gravita, primordialmente, sobre dos ejes:

a) El primero determinado por lo que nos atreveríamos a calificar de la **erótica de la voz**, su sexualización:

"[ La veu ]...elle reseigne sur la personne, a travers le corps qui la produit: mieux que par son regard, par l'expression de son visage, un tel est "trahi" par sa voix. Mieux que le regard, que le visage, la voix se sexualise, constitue (plus qu'elle ne transmet) un message érotique."<sup>88</sup>

b) El segundo sería el **componente lúdico** de la voz. Conviene remarcar el protagonismo del juego en el mundo de la configuración de las culturas y de la formación de la personalidad de los individuos. Conviene recordar<sup>89</sup> que Huizinga dedicó un libro memorable al papel de

<sup>85</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 12.

<sup>86</sup> *Op. cit.* pág. 233.

<sup>87</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 13.

<sup>88</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 14.

<sup>89</sup> JANER MANILA, 1986, *op. cit.*, pág. 16.

primer orden del juego en los procesos de estructuración e integración de las culturas. Por su parte, Vitgorskii (1982), para quien la imaginación es una forma específicamente humana de actividad consciente, surgida de la acción, llega a afirmar que la imaginación es un juego sin acción y Bettelheim (1973) nos recuerda que, para Freud, el juego es el camino a través del cual el niño alcanza sus primeras experiencias culturales.

### **Voz y palabra, símbolos en la poesía de tradición oral.**

Naturalmente, las apreciaciones que hemos hecho referentes al valor simbólico de la voz:

**nexo social**

**componente emocional**

**sexualización**

**componente lúdico**

son estrictamente extrapolables, y , en muchos sentidos, fácilmente susceptibles de una profunda ampliación a lo que atañe a la **palabra** (per tanto, a la **poesía de tradición oral** toda).

La consciencia de que la palabra establece un auténtico **nexo social** entre los miembros de una misma comunidad se encuentra en la base del propio concepto de "comunidad" (extremo éste que conecta con la función de la poesía de tradición oral que suele denominarse "consciencia de pertenencia a un colectivo"). Pero no sólo esto, sino que "*l'usuari creu en el valor actant d'aquesta paraula que li defineix el sistema cultural seu*"<sup>90</sup>, la palabra, poetizada, es la representación del código de comportamiento de la cultura donde emisor y receptor están insertos, código definido por las palabras (conceptos) y que, simultáneamente, define a la "tribu".

Pero tanto la exageración de la voz que supone el "grito" (en Eivissa los campesinos eran capaces de comunicarse a considerable distancia mediante unos gritos especiales, conocidos como "ucs") como el "grito que "aspira a hacerse canto" y, asimismo la palabra, al convertirse en poética son capaces de emocionar. Por las vías de los sentidos afirma G. JEAN (1976) que "el lenguaje poético se convierte en una realidad fisiológica, porque no se conforma con expresar la sensualidad, sino que la constituye"<sup>91</sup>, y el clásico escribió que el verso podía golpear el corazón con fuerza inusitada.

La emotividad puede despertar sencillamente a través de la evocación simbólica del **misterio** a través de la palabra, lo cual, por otra parte supone un recurso para despertar el interés del auditorio y se asegura su actitud receptiva. El intento de llegar al límite, la incitación hacia lo desconocido, el camino que nos conduce a otros mundos, la ambigüedad intencionada o no... son conceptos que se relacionan muy directamente con la **imaginación**:

"El funcionament de la imaginació està completament lligat a l'ambigüitat semàntica del discurs (JEAN, 1979:78). Hi ha qui en parlar d'aquesta ambigüitat, o d'aquesta ambivalència, s'ha referit al caràcter "líquid de la paraula, capaç d'adaptar-se als estímuls de la realitat tant com a les incitacions de la fantasia. La màgia dels mots, ha dit Jacqueline HELD (1981),

<sup>90</sup> BALANZÓ, 1984, *op. cit.* pág. 158.

<sup>91</sup> Cita por JANER, 1986, *op. cit.* , pág. 23.

desborda el seu estricto significat. La realitat posseeix una forma no racional d'energia profundament vinculada a la imaginació, a la meravella, als llenguatges del somni."<sup>92</sup>

La recurrencia de las palabras a aquello que no está presente sino en el deseo, o en el imaginario, se produce tanto a nivel de los significados como al nivel más etéreo, más polivalente de los sonidos y, este hecho, dota a la palabra de una capacidad simbólica superior a la de otros medios de expresión humana, como la mirada a la que:

"Il lui manque cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots".<sup>93</sup>

Esta continua referencia al juego de presencia-ausencia es relacionable con la distinción que C.GRUWEZ i E.GENOUVRIER<sup>94</sup> hacían, siguiendo a JAKOBSON, entre la gramática explícita y la gramática implícita y su conclusión de que el aprendizaje de la lengua, al final, no es otra cosa que la asunción de una terminología y de una simbolización, es decir, de un **metalenguaje**. Gabriel Janer Manila añade<sup>95</sup>:

"I es tracta d'indagar en aquesta simbolització car, l'activitat metalingüística excedeix llargament els límits del metadiscurs explícit. L'infant arriba a comprendre que el llenguatge és relatiu i ambigu, però que no és mai innocent, i en fa d'aquesta "culpabilitat" un objecte de reflexió. Aquesta indagació pels camins de la poesia popular pressuposa i provoca una intensa activitat metalingüística que condueix cap al descobriment del sediment humà del qual són revestides totes les coses. Es tracta, per tant, de conèixer les coses sobre les quals ha passat la paraula de l'home. De penetrar al cor de les coses i descobrir el rastre que sobre la realitat ha deixat l'acció creadora dels mots."

La capacidad emotiva de la poesía ha hecho correr ríos de tinta y no cabe insistir en el tópico. En lo que se refiere a la a la poesía de tradición oral, basta con repasar los epígrafes en que el Padre Ginard clasificó las coplas mallorquinas (o las de cualquier cancionero al uso) para comprobar como se refleja un amplísimo abanico de posibilidades emotivas, de naturaleza muy diversa.

Por lo que se refiere al componente **sexual** de la palabra, añade ZUMTHOR<sup>96</sup> lo que había afirmado en relación a la voz:

"l'énontiation de la parole prend par là [a causa del componente eròtic de la voz] valeur, en elle-même, d'acte symbolique: grâce à la voix, elle est exhibition et don, agression, conquête et espoir de consommation de l'autre; intériorité manifestée, affranchie de la nécessité d'en-

---

<sup>92</sup> JANER, 1986, *op. cit.*, pág. 21.

<sup>93</sup> ZUMTHOR, 1983, pág. 12. (Véase en este sentido el capítulo *EL JOC AMB LES PARAULES* en JANER, 1986:49-66)

<sup>94</sup> Cita por JANER, 1982:82.

<sup>95</sup> *Ibidem* nota anterior.

<sup>96</sup> ZUMTHOR, 1983, págs. 14-15

vahir physiquement l'objet de son désir: le son vocalisé va de l'intérieur à l'intérieur, lie sans autre médiation deux existences."

Y, más aún:

"Quoiqu'une langue comme le latin attache étymologiquement à la bouche ("os, oris") l'idée d'"origine", cet "orifice" signifie aussi bien entrée que sortie: toute source est de l'ordre de la voix, issue de bouche, qu'elle soit connue comme l'envers de l'exil ou comme le lieu du retour. Pourtant, la bouche ne concerne pas la seule vocalité: par elle pénètre dans le corps la nourriture. Image initiale des lèvres tétant le sein, érotiquement réitérée: bouche, lieu d'alimentation et d'amour, organe sexuel, dans l'ambivalence de la parole..." (ibidem)

En cuanto a la palabra como instrumento o material para la seducción, basta remitir a los inventarios de poesía de tradición oral amorosa, a la poesía en general de cualquier literatura mundial.

### **Palabra final**

La voz, material primero de la poesía oral es uno de los elementos constitutivos del género. La intensidad, el tono y el timbre que caracterizan la voz humana determinan, en la performance, ya sea generadora o interpretativa, unas determinadas actitudes receptoras en el auditorio que dan lugar a respuestas más o menos exteriorizadas según su intensidad y, de acuerdo con las pautas de las diferentes culturas orales donde el acto poético tiene lugar.

Combinada con la melodía (ya sea salmodia o música plena de matices), mucho antes que la palabra puesta en acción mediante el ritmo, la métrica y la composición, la voz por los caminos de la emotividad, de la conciencia de pertenencia a un grupo, por la vía del erotismo o la sexualización, de la afectividad si se quiere y, siempre por lo que la modulación de la voz y sus cualidades tiene de componente lúdico, adquiere una carácter simbólico.

La voz, componente primigenio de la poesía oral es el primer estadio que el improvisador debe manipular para convertir su performance en una actuación participativa (la voz goza también de un componente pragmático), susceptible de ser percibida por los receptores como algo emocionalmente impactante, como algo que, desde el inicio de la performance, se percibe como poético, más que un ejercicio de comunicación pura.

El proceso de identificación del auditorio con el improvisador oral en la performance se agiliza precisamente por la capacidad de representación que el componente simbólico de la voz propicia y al poner el poeta, en palabras de Octavio Paz que nos recuerda Elena Llamas, "en libertad su materia", [...] "el lenguaje recobra su originalidad primera" y [...] "La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones".



**ESZENARATZEA ETA DRAMATURGIA  
EGUNGO BERTSO AGERKARIETAN**

LA ESCENOGRAFÍA Y LA DRAMATURGIA EN LOS ESCENARIOS ACTUALES  
SCENOGRAFY AND DRAMATURGY IN MODERN STAGES  
LA MISE EN SCÈNE ET LA DRAMATURGIE DANS LES SCÈNES ACTUELLES

**ENEKO OLASAGASTI**  
Aktorea  
Teatro eta zine zuzendaria  
Kazetaritzan Lizentziatua  
**EUSKAL HERRIA**

ESZENARATZEA ETA DRAMATURGIA EGUNGO BERTSO AGERKARIETAN  
(ENEKO OLASAGASTI)

*Bertso saioen egungo eszenaratzea ez da betidanikoa, une jakin batean sortua baietik. Bertsolaritzak bizirik izango zuen iraultza eszeniko handiena mikrofonoaren eta bozgorailuen agertzeak ekarriko zuen, berrizaletasuna ez baita nagusi bertsolaritzan. Bertsolaria gizaki multidiziplinarra da, plazaragizona. Saio arrunt bateko atzeko eta aurreko bertsolariei adi egoten zaie entzulea. Hala ere, jardunean ari den bertsolaria nabarmendu beharke litzateke, eszena edo argien bidez. Gai-jartzaileak saioaren dramaturgia (harilkatze lana) bideratzen du. Saioak helburu zehatza duenean arreta errazago erakartzen du. Bertsolariak bi nortasun dauzka, berea eta pertsonaiarena. Bi horiek eta unekoa uzartzean arrakasta komunikatiboa lortzen du (metabertsolaritza).*

*La actual escenografía de una actuación de bertsolaris no es la misma que se presentaba en sus inicios. La mayor revolución escénica que jamás ha conocido el bertsolarismo es la aparición del micrófono, puesto que la tradición oral vasca tiene grandes dificultades para digerir innovaciones y cambios. El bertsolari es un ser multidisciplinar, una persona de gentes. El público fija su atención tanto en el bertsolari que actúa como en los que aguardan sentados, si bien mediante focos y demás habría que poner en relieve al que está improvisando. El conductor ha de dirigir la actuación; cuando el objetivo está marcado, resulta más fácil atraer la atención del público. El bertsolari posee dos personalidades, la suya y la de su personaje. Cuando ambas se unen a la del momento, el bertsolari consigue el éxito comunicativo (el metabertsolarismo).*

*The present stage scene of a bertsolari performance is not the same one that appeared in its beginnings. The greater scenic revolution that bertsolaritza has ever known is the appearance of the microphone, since the Basque oral tradition has great difficulties to digest innovations and changes. The bertsolari is a multidisciplinary being. The public pays attention to the performer as well as to the other bertsolari that wait seated, although it would be necessary to focus the attention on the person who is improvising by using lights or places. The conductor has to guide the act; when the objective is fixed, it is easier to attract the attention. The bertsolari has two personalities, hers and the one of its personage. When both are linked to the one of the improvisation moment, the bertsolari gets a successful communication (metabertsolaritza).*

*L'actuelle mise en scène d'une activité de bertsolaris n'est pas la même que celle qui se présentait au début. La plus grande révolution scénique que le bertsolarisme a jamais connu est l'apparition du microphone, puisque la tradition orale basque a de grandes difficultés pour digérer des innovations et des modifications. Le bertsolari est un être multidisciplinaire, une personne de gens. Le public fixe son attention tant sur le bertsolari qui chante que dans ceux qui attendent, bien que les lumières et d'autres devraient servir à mettre en relief le premier. Le conducteur doit diriger l'activité; quand l'objectif est marqué, il s'avère plus facile d'attirer l'attention du public. Le bertsolari possède deux personnalités, la sienne et celle de son personnage. Quand toutes les deux sont unies à celle du moment, le bertsolari obtient le succès communicatif (le metabertsolarisme).*

## ESKENARATZEA ETA DRAMATURGIA EGUNGO BERTSO AGERKARIETAN

Lehenengoz, onartu beharrekoa da bertso saioek egun duten azaltzeko modua ez dela betidanikoa baizik eta momenturen batean eta arrazoi batzuei erantzunez jaioko zela. Beraz, hori gertatu aurretik ez zen gaur ezagutzen dugun modukoa eta posible da etorkizunean ere diferente izatea.

Gu partaide garen atal honetan Performantze adiera erabiltzen da bertso agerkarien alderdi ez textualak izendatzeko. Kontzeptuen ezinezko bereizketa ikusten dut nik hor. Alderdi textualak, eta bertsolaritzan nabarmenago, Alderdi ez textualetan erabat eragiten du. Analisi sistema gisa balio dezake baina sorreratik biak eskutik helduta joan dira eta batak bestearengan eragin zuzena izan du, eta alderantziz.

Bertsolariaren irudiaren eta izatearen garrantzia ikaragarria izan da bertsolaritzaren eta bere agertzeko moduen garapenean, gizabanakoaren inguruan sortutako prozesua izan da. Inprobisazioaren amildegitik hitzez, musikaz, hoskidetasunak, inguruaren ezagutzak, itxurazko gauzatzeak alegia, entzulearengan sortzen duen lilurak bultzatuta egiten da ikuskizuna. Prozesu honek sortu duen diktaduraren majiak, edo majiaren diktadurak, luze iraundu bertsogintzan, bertsolaria bihurtuz guztiaren erdigunea. Honek bere ordain eskeniko nabariak izan ditu. Kasu honetan bederen, euskaldunon berrizaletasunerako joera eskasa izan da, baina ez hutsa. Ziur aski bertsolaritzak bizi izan duen iraultza eskeniko handiena mikroaren eta bozgoragailuen agertzeak ekarriko zuen, mikro barik kantatu ezin zuen askori bideak zabalduz. Baina badira gehiago, agian ez horren eraginkorrak, eta gehienak azken hogeitertan geratutakoak, emakumeen plazaratzea kasu. Baina ez da nire asmoak aldaketa horiek zenbatzea baizik eta burutapen orokorrago bat egitea gaur egun saio bat egituratzen duten osagai zehatzetatik abiatuta.

Bertsolaritza euskal munduak bizi duen barne eta kanpo iraultzaren beste adierazgarri bat baino ez da. Kultura eta espresabide bezala etorkizuna bermatzeko egin diren ahaleginek biziki markatu dute bere oraina eta zehaztuko bere geroa. Transmisioan jarrita dago arreta. Bertso eskolak, Bertsozale elkartearen jarduna, eta hainbat eta hainbat aspaldiko gertakizun, eredu zaharraren sendotzea ekarri dute batetik, eta nahita eta nahigabe bide berrietatik abiatzea. Aldaketa handiena, lojikoki bestalde, bertsolarian eman berria. Gaur egun pertsonaia publiko eta multidisziplinarra da, kasu gehientsuenetan: Iritzi-emaile, irakasle, ikerle, kazetari, gidoigile, idazle, arte ederretako ikasle... Eta antzesle? Askok antzesletik beraiek uste baino gehiago dute. Erabil dezagun dena biltzen duen hitz zaharra: plazagizona. Gaur egungo plaza menderatzea ordea ez da inorentzat lan erreza.

### *Egungo saio arrunt baten eszenaratzea...*

Saio arrunta definitzerakoan gaur egun Euskal Herriko plaza gehienetan egiten dena hartuko dugu bere ezaugarri oinarrikoetan. Publikoari begira lau, sei edo zortzi haulki. Aurrean bi mikrofono, gehienetan. Ikusi ahal izateko moduko argia, hau da, lau. Denak batera eta lerroan, nahiz ez oso formala izan, sartzen dira. Irten berdin egingo dute. Zutik agurra kantatu arte eta gero eseri egiten dira banan bana. Gaijartzailea alde batera edo bertsolarien segidan jartzen da, eta kantzeko bertsolaria mikrorra hurbiltzen da. Bertsolariak kantantzen duen bitartean bere kideei bizkarra emanez egiten du, beraz guk dena ikusten dugu, bai bertsolaria kantari, bai atzekoeek egin ohi dituzten gauza guztiak. Eta gure begirada galduta ibiltzen da askotan, bertsoaldiaren mailaren arabera baita ere, eta arreta gehiago jartzen diegu atzekoei kantari ari denari baino. Beraz gure arreta ez dago garbi finkatua. Eta eszenan bi gauza ari dira gertatzen. Eta nire galdera da: garrantzirik ba al du atzean gertatzen denak? Nori inporta zaio zenbat zigarro erre, ur edan, zenbat aldiz aldatu duen postura bakoitzak, nor den berritsuena. Aldeak daude gainera, ez da berdina gaztetxo izatea eta atzean beteranoak, txapelduna barne, berrikeretan aritzea edo mikro aurrean dagoena eskarmentuduna izatea, nahiz atzean eskola zaharrekoak izan. Alderdi guzti hauek formalak dira eta halatsu hartu behar dira haintzat. Ezin dugu beste alde batera begiratu. Guztiak baitu eragina saio bat ongi burutzeko momentuan. Eta nire uste apalean, ia mendeen aldatu ez den moldeak, eguneratzea beharko luke.

### *...eta aukera batzuk.*

Hasteko, ados jarri beharko dugu benetako garrantzia zerk duen esateko momentuan. Eta uste dut denok bat etorriko garela esatean gaia ipintzen denean hasten dela, isilune batek jarraitzen diola, eta bertso bat edo bi edo hirukin ixten dela. Eta txaloen erantzuna, hotzago edo beroago Beste guztia, printzipioz, sobran dago. Bestalde, ez dago zertan beste bertsolariak eszenatik atera behar. Beraz kontua kokapena da, kantatzen ez duten bertsolarien kokapena. Eta oholtza baten gainean ezagutzen dugun hori ez da bakarra. Kantatzen duen bertsolariak nabarmendu egin behar du eta guk lagundu egin behar diogu atzean gure arreta lapurtuko duen ezer ez ipintzen. Beste kokapen batzuk saia daitezke beraz. Kontutan hartzen badugu erdigune fisikoak ez duela derrigor erdigune eszenikoarekin bat etorri behar zenbait aukera azaltzen zaizkigu.

Egun ohotzetako teknikak eskeintzen dizkigutenak behar diren neurrian aprobe txatu egin behar dira. Eta hoi en artean maila bateko bertso saioentzat ezinbestekoa beharko luke argiak. Argiak konpondu dezake oraintxe aipatu dud an arretaren arazoa eta baita kokapenarenean lagundu. Lagundu dezakete gaiaren arabera, modu oso sinpletan. Beraz bi gauza egin dezakete argiek girotu edota nabarmendu. Beti aretoek baldintza betez gero, jakina. Baina saioek ere antolatu daitezke aretoaren arabera.

### *Saioen dramaturgiatz*

Dramaturgia bertso saioa modu batera edo bestera arilkatzen duena bezala ulertu behar dugu. Saioek gaur ezagutzen digun bezala egitura nahiko finkatu eta pisutsua dute. Eta egituraren pisuak oso baldintzatzen du irraigaita. Saioak erdi antolatuak daude eta osagai jakinak dituzte: agurra, bakarkakoak, binakakoak, ofizioak, ariketak kartzela, neurri diferenteak. Modu desberdinetan antolatzea da kontua.

Hori da, behintzat, gaur egungo saio arrunt bati begiratuta atera daitekeen ondorioa. Baina nago ez zela beti horrela izango. Noizpait hasiko ziren bertsolariak pertsonaia baten larruan sartuz kantatzen eta gatazka batetik abiatuta gainera. Noizpait ere, azalduko zen gidari, gajartzaille, baten beharra. Publikoki datatuak dauden lehen agerkariei kasu eginez lehiak izan zirela ohartzen gara. Dramaturgia mota antzinako baten adierazgarri. Nire ustez, garbi ondorioztatu dezakegu antzinako agerkarietatik egungoetara garapena, txikia bada ere, egon dela bertsoaren dramaturgia esan diezaiokegun horretan, hau da, bere barne mekanismoetan. Beraz, borondatezkoa ez bada ere dramaturgia egon badago.

Txapelketa litzateke bertsolalitzak egun ezagutzen duen egitura dramaturgiko sendoena. Helburu finko batekin egiten delako. Eta beste askoren artean hori da txapelketak ugaldtu izanaren arrazoietakoa bat, ikusleari erakargarriagoak egiten zaizkiolako saio arrunt baten aldean, suspensea dutelako, bukaera ez delako inorentzat ezaguna.

Saio arruntei, berriz, helburua falta zaiela esango nuke edo entrenitze eta gozarazte hutsa direla. Ikusentzukizuna. Ez dute beraz txapelketak sortzen duen interesa sortzen. Dramaturgiaren beharra eta bertsogintzari lotutako bere garapena helburua finkatzetik etorriko litzateke. Saioari itxura eta forma ematen diona, gidaria, gajartzaillea da, hainbat baldintza kontutan harturik: Bertsolarien izaerak eta bertsokerak, egoera soziala, herria, txapelketa, umore ikutuak, gai sentiberak, mezu sakonak. Beraz, helburua ipintzetik gertuen dagoena bera da, dramaturgiaren nondik norakoa bere eskuetan geratzen da batipat. Bertsolariak, noski, eragin dezake prozesuan baina beti gajartzailetik pasata. Gajartzailleak inprobisatzailea behar luke ere. Honek ez badu malgutasunik bertsolariaren ekarpena aurretik duen gidoicari integrazteko saioak ez du gorako jauzi nabarmenik egingo eta hasieratik markatutakoari lotuko zaio dizdira eta bikaintasuna galduz. Saioaren ardua bertsolariak bere bizkar hartzen duenean (Dela esperientziagatik, dela txapelagatik, dela publikoarekin lortutako konplizitateaz, dela gaztetasunaren ausardiaz...) neurri batean dramaturgo bihurtzen da.

ESZENARATZEA ETA DRAMATURGIA EGUNGO BERTSO AGERKARIETAN  
(ENEKO OLASAGASTI)

Ikuskizuna egiteaz gain beste helbururen bat ematen bazaio saio bati dramaturgia klasikoaren kanonak rebisatzea ekarriko luke, ea zerbaitek balio duen bertso saioei aplikatzeko. Ikerketa horrek, agian, bertso dramaturgia berri baterako bideak irekiko lituzke.

**Nortasunaren katramila.**

... eta xarma. Bertsolariak bi leku desberdinetatik kantatzen du, bere nortasunetik, nortasun publikotik esan beharko genuke agian, eta pertsoinaia baten larrutik. Hasieran bere ahotik kantatzen du. Momentu batean edo gehiagotan beste baten larruan sartu behar du. Hirugarren espazioa saioan zehar sortzen doa aurreko biak nahasten doazenean eta momentu batean ez dago garbi noiz den nor, hirugarren bat sortu delako, izaera eszenikokoa bakarrik. Tarteka beste bertsolariak esandakoak eta bizitakoak euren pertsonaictan ere bereak egiten ditu. Hiru maila horiek sortuz eta garatuz eta nahastuz leku berri bat eraikitzen da. Bertso saio bakoitzak beste guztietatik bereizten duena alegia. Bakarra egiten duena. Hori da dudarik gabe lekurik interesgarriena. Horrek sortzen baitu konplizitate gehien ikuslearekin. Metabertsolaritza bezala izenda genezakeen baina izendatzea da gutxienekoa. Leku horren bila egitea da inportantea, hor baitago berezitasuna. Eta bertsolariak, gaijartzailearekin batera espazio horren kontrol gehiago badu hobe joango dira saioak.

**Eneko Olasagasti.**

**BIDE BERRIEZ**

Nire esperientziatik. "Bertso eguna 2002". Asmotik gauzatzera. Egitura. Bertsolariak egitura aurretik ezagutzeaz.

Mestizajea. Musika, dantza, irudiak...

Bertso tramak.

Egokitu, aldatu eta aurreratu beharraz. Galdu? Irabazi?

---

**PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS  
RELACIONES CON EL MUNDO  
DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA**

PARLATURARI BURUZKO TEORIA TXIKIA ETA BERE ERLAZIOA INPROBISAZIO  
POETIKOAREN MUNDUAREKIN

SHORT THEORY OF THE PARLATURA AND ITS RELATIONS WITH THE POETIC  
IMPROVISATION

PETITE THÉORIE DE LA PARLATURE ET DE SES RELATIONS AVEC LE MONDE  
DE L'IMPROVISATION POÉTIQUE

**ALFONSO SASTRE**

Dramaturgo

Licenciado en Filología y Letras

Escritor e impulsor de la actividad teatral

**EUSKAL HERRIA**

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

*Gizakia animalia biztuna da eta ahotsaren bidez komunika liteke; aldiz, izaki gormutua da ere, ideiak imintzioen eta keinuen bidez adhieras ditzakeelako ere. Parlaturaren arabera (irakurtzeko testuen eta leku zehatz batean ikusi edo entzuteko testuen arteko erlazioa), abozko poesiak elementu deitikoak eta keinuak erabiltzen ditu, nabiz eta bertsolaritzaren kasuak aurkakoa adierazi. Memoria ere funtsezko elementua da, Gutenberg galaxian salbu. Hortaz, inprobisazioa ekintza poetiko, sozial eta publikoa da; sorkuntzarako denbora tarte minimoa da eta performantzearen une jakin batean poetak egiten duen bestekoa da.*

*El ser humano es un animal hablante, que tiene facultades para comunicarse mediante la voz; pero al mismo tiempo, también es un ser sordomudo, que transmite ideas mediante elementos paralingüísticos, como los gestos. La parlatura (relación entre los textos para ser leídos y los textos para ser vistos u oídos en un lugar concreto) establece que la poesía oral recurre a todo tipo de elementos deíctico-gestuales, si bien el caso del bertsolarismo testimonia lo contrario. La memoria también es un elemento fundamental, salvo en la Galaxia Gutenberg. La improvisación sería entonces un acto poético social, público, en el que el tiempo de la creación del poema es mínimo y se reduce al actual de la intervención del poeta en un momento determinado de la performance.*

*The human being is a speaking animal who has faculties to communicate by means of the voice; but at the same time, also it is a mute being that transmits ideas by gestures and similar elements. The parlatura (relation between texts to be read and texts to be seen or heard in a concrete place) establishes that oral poetry uses all type of contextual phisic elements, in spite of the case of bertsolaritza that attests the opposite. Memory is also fundamental, except in the Gutenberg Galaxy. Thus improvisation would be then a social, public poetic act, in which the time of creation of the poem is minimum and is reduced to a determined moment of the poet's performance.*

*L'être humain est un animal parlant, qui a des facultés pour communiquer avec sa voix ; mais en même temps, c'est aussi un être sourd-muet, qui transmet des idées au moyen d'éléments paralinguistiques, comme les gestes. La parlature (relation entre les textes pour être lus et les textes pour être vus ou entendus dans un lieu concret) établit que la poésie orale recourt à tout type d'éléments deíctique-gestuelles, bien que le cas du bertsolarisme certifie le contraire. La mémoire est aussi un élément fondamental, sauf dans la Galaxie Gutenberg. L'improvisation serait alors un acte poétique social, public, dans lequel le temps de la création du poème est minimal et il est réduit au celui de l'intervention du poète dans un moment déterminé de la performance.*



## PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

Siempre se dice -y no nos cansamos de decirlo y de escucharlo- que el ser humano es, ay, un animal... aunque inmediatamente se añaden determinaciones específicas que "espiritualizan" esta aceptación zoológica: animal... político -zoon politikon-; animal... parlante; animal... imaginante (yo mismo he trabajado algo sobre esto), u otras. ¡Está bien! El ser humano es un animal parlante, o sea, hablante, hablador, y como consecuencia, posiblemente conferenciante, charlista, tertuliano, y hasta gárrulo, y por ello frecuentemente insoportable en su tozuda facundia, en su incontinida e incontenible oralidad. Pero también, silencioso, taciturno, y, lo que es más interesante, a efectos de la teoría de la parlancia como una nota esencial que nos distingue de los otros animales, anatómicamente o fisiológicamente o psíquicamente mudo (mutismo histérico: ¿para que hablar si no vale la pena?), o sea, incapaz de articular palabras, y también sordo, incapaz de oír, y sordomudo, incapaz de hablar y de oír, lo que sin embargo no lo excluye de esta extraña familia que es la Humanidad, o sea, del conjunto de los seres humanos en este también extraño planeta; extraño, sobre todo por contener estos seres que hablan y a veces se escuchan, o desean hacerlo y ser escuchados, por medios técnicamente articulados, pues, por lo demás, el conjunto de todos los demás animales también se comunican entre sí con arreglo a sus propios códigos, fónicos o gestuales.

¿Quedamos en que los seres humanos mudos son así mismo seres parlantes? ¿O no lo son? ¿No vale, para obtener ese título de ser parlante, el hacer uso de códigos meramente gestuales, cuyos mensajes son codificados y descodificados en el más absoluto silencio? ¡Claro que hablan, decimos nosotros, y ello sin articular palabras, y con qué elocuencia a veces! (Con frecuencia es más interesante, incluso para quienes no conocemos sus códigos, la traducción gestual que se hace en la TV de los discursos de los políticos que los discursos mismos. Y, en efecto, qué elocuencia, que preciosidad de los gestos, qué profundidad en la expresión. En realidad estamos ya en el dominio del arte; es decir, que lo que en los hablantes comunes es una forma comunmente descuidada de decirse cosas, de expresar sentimientos a los otros o de comunicarse informaciones, en el habla sordomuda forman parte de una técnica que ya es un arte, dominio -éste del arte- en el que también entran las hablas comunes, las hablas de palabras, cuando se habla bien, cosa poco frecuente, incluso entre los actores y entre los oradores profesionales (sobre todo los políticos); pues cuando se habla bien lo que se hace es "prosa", que es una forma literaria de hablar y de escribir, y no una mera ausencia de versos o sea, de renglones más o menos y peor o mejor medidos. Así es que el burgués gentilhomme de Molière no expresa ninguna ignorancia cuando se sorprende al oír de su maestro que él, su burgués discípulo, habla en prosa, puesto que la prosa en la que él habla, ciertamente, en la comedia, sí lo es pero ello es así porque el texto lo escribió Molière, pero no porque en la vida corriente se hable en prosa, que sólo lo hacen algunas gentes muy cuidadosas con los modos de hablar, tan cuidadosas que hasta resultan redichas. Así es que el tonto en la obra de Molière es el maestro. (Estoy citando ideas de mi libro El drama y sus lenguajes, y a este libro me refirieron también

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

posteriormente. Me referiré siempre al primer tomo, Libro II, El drama como parlatura, que comienza en la página 231).

¿Hablan o no hablan los mudos, sin embargo de la elocuencia que acabamos de elogiar y que es evidente con frecuencia, aunque siempre inaudible? Desde luego, no hablan si nos atenemos a la primera acepción del verbo hablar en el diccionario de la RAE, según la cual hablar es "articular, proferir palabras para darse a entender" (o con cualquier otro objetivo, añadiremos nosotros). Y, desde luego, tampoco hablan los pájaros ni los delfines ni los gorilas, por mucho que se comuniquen, con sus cantos unos, con ciertas emisiones inaudibles -¿radio?- otros, y con gruñidos y gestos los demás. Tampoco "dicen" si decir es, como nos dice -por escrito- el diccionario, "manifestar con palabras el pensamiento" (y "un decir" es, entonces, un dicho, y un dicho una palabra o una frase, más o menos popular). Pero que no se preocupen nuestros amigos sordomudos, que ello no los expulsa -hasta ahí podríamos llegar- de la especie humana definida como una "especie animal parlante". Digan lo que digan los diccionarios o algunos lingüistas para quienes el lenguaje es sólo algo que se hace con la lengua y cualquier otro tipo de comunicación sólo puede ser considerada "lenguaje" metafóricamente, como cuando se habla del lenguaje de las flores.

Pero hablemos ahora nosotros del lenguaje de las palabras porque el tema que tratamos es el de la oralidad y su relación con la literatura escrita. En nuestro libro, queda recomendado otro que nos fue muy útil en nuestras propias reflexiones y que precisamente se titula L'homme de paroles, "El hombre de palabras", del lingüista francés Claude Hagège, que publicó hace ya muchos años la editorial Fayard. Él nos introduce muy bien en el tema de lo que él llama la "oratura", y que yo convertí, traído el concepto a mi propio terreno (el teatro, el drama) con la palabra "parlatura". (Ver las citas de este lingüista francés en mi propio libro, primer tomo, a partir de la página 275).

Hagège -lo llamaremos H a partir de ahora para simplificar- habla de cómo "el estilo oral es un verdadero género literario", y que "se trata de una tradición cultural que parece aportar una justificación a la creación de un término, oratura, que sería simétrico al de escritura entendido como literatura". Mi término "parlatura" irrumpe en este escenario, sin pedir permiso alguno para ello, atrayendo la atención sobre la relación propia existente entre la literatura propiamente dicha (textos para ser leídos) y la literatura dramática (textos para ser vistos y oídos en un espacio físico determinado, actuados y dichos por unos actores).

Nuestro estimado profesor H estima en este pasaje que "siendo la tradición oral, por sí misma, literaria -y no no dejarán mentir los bertsolaris bascos, los troveros murcianos, los improvisadores de décimas campesinas en Cuba o los payadores argentinos entre otros muchos testimonios actuales, más o menos vivos, según los casos, de esta tradición de literatura oral-; tradición literaria (dice H) en el sentido de que conserva los monumentos de una cultura", dándose "la particularidad de que no deja huella material de sus producciones, obras o trabajos" (si no es cuando esos bertsos descienden, o ascienden, según se mire, al papel, con tal o cual objetivo, acaso el de que no se pierdan en el olvido, de manera que no quede borrada, si se pierde la memoria social de ellos, la hazaña de su improvisación y la calidad poética que los grandes maestros conseguían y siguen consiguiendo).

Para H -y para mí, que confío en sus investigaciones y también he observado aunque poco y parcialmente el fenómeno en sus formas actuales (lo que me permite puntualizar algo de lo que dice)-, el estilo oral recurre a toda suerte de procedimientos de simbólica gestual y articularia" capaces de

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

asegurarle "una sombría eficacia mnemotécnica, como la dicción de refranes, rimas, aliteraciones (o sea, repetición de fonemas), ritmizaciones, por el gesto y por los movimientos de la boca". Yo no dudo de la realidad de la utilización de estos grandes recursos en otras especialidades de la oralidad poética, pero sí puedo dar testimonio de la enorme sobriedad de los bertsolaris bascos, con las manos en los bolsillos o agarradas, como si temieran caerse a la calle, a la barandilla de un balcón y una gran imperturbabilidad en su gesto, más bien hierático, como aquel que confía todo a la fuerza de su palabra cantada y poco o nada a los aspectos teatrales de lo que, después de todo, es un espectáculo.

La memoria era un componente muy importante, y un efecto personal y social positivo de esta cultura oral, con la consolidación y la extensión (socialización) de los recuerdos, aunque no se llegara a los extremos, en su cultivo, de los llamados "memoriones" en el siglo XVII español, de los que se decía que eran capaces de entrar en un corral de comedias, asistir a una representación y llevarse en la memoria el texto completo de la obra, que luego pasaban a papel y se la transmitían, pirateándola, a otra compañía de cómicos, por unos cuartos. En realidad, se ha perdido mucho de aquella facultad de la memoria, aunque la realidad fuera que la de los memoriones, por muy buena que fuera, causaba estragos en los textos que ellos presumían de memorizar y reproducir fielmente. Se ha perdido, pues, debido a tantas prótesis y depósitos, mucho de aquella gran memoria, antes confiada al cerebro de cada cual, a la que ellos intentaron ayudar -para descansar en esa ayuda- con los versos y con la escritura en general, de modo que la genealogía de la poesía en verso e incluso de la escritura en general reside en un empeño mnemotécnico. Los seres humanos quisieron ayudar a su memoria y crearon los versos, porque es más fácil acordarse de algo que rima; versos que luego habrían de llegar a ser los vehículos de grandes empresas del espíritu y olvidarían su origen mnemotécnico. La memoria, aliviada también de parte de sus responsabilidades por la escritura, inició su decadencia, que hoy cristaliza en que esta preciosa facultad descansa, en gran parte, en las bibliotecas y en los ordenadores.

Era la cultura oral la que había acabado conformando grandes depósitos en la memoria humana, de tal manera que se podía decir una gran verdad afirmando aquello de que: En África, un viejo que muere es una biblioteca que se quema. Luego, desde la escritura manual hasta las nuevas tecnologías de hoy, pasando por la Galaxia Gutenberg, la memoria se acostó a dormir un poco en nuestra área cultural (euroamericana), y las culturas orales abandonaron los grandes espacios de sus tiempos gloriosos y quedaron como tesoros medio escondidos y vinculadas al folklore, y nuestro mundo se llenó de papeles escritos y de grabaciones de audio y de video. La escritura se había impuesto al menos en una parte del mundo, y luego el campo de la grabación audiovisual, que se ha considerado por algunos observadores como una gran amenaza contra la llamada "Galaxia Gutenberg" -¿la muerte de los libros? De ocurrir así, el proceso se podría historiar de la siguiente manera: 1) La comunicación es el habla, que se produce, naturalmente, con la presencia física de los hablantes. 2) La comunicación es también la escritura, con ausencia de los escritores de los mensajes. 3) La comunicación se produce con la presencia virtual (seudopresencia), ya auditiva, ya visual, ya audiovisual, de los comunicadores. De todos modos, no nos apresuremos, pues lo que ocurra al fin ¡está por ver!

El caso es que históricamente los versos escritos, mnemotécnicos y didácticos, en un determinado momento (muy dilatado como todos los "momentos" históricos, que a veces duran miles de años), pasaron -dice H- a ser "la forma poética escrita", "un género literario"; el cual no vino "desconociendo o negando metafísicamente la oralidad", sino teniéndola muy en cuenta y usando de ella en la alta voz de los poetas líricos o narrativos, cortesanos o errantes. En realidad, socialmente, lo de menos era que los poemas líricos o épicos -"formas poéticas escritas", que hoy podemos leer (cuando no se han perdido)

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

en los cancioneros- estuvieran previamente escritos porque el fenómeno de su "lectura" (metafóricamente hablando, por que el juglar se sabía las canciones de memoria) era un acto público en el que dicho fenómeno alcanzaba su cumplimiento; era su ápice, cuando los espectadores veían a los juglares (recitadores y músicos), o los trovadores provenzales (que cantaban sus poemas en la lengua de oc, y que más tarde, modernamente, tomaron el nombre de felibres), o a los bardos de las culturas celtas, que están en el origen de los nuevos bardos o cantautores del siglo XIX (por ejemplo, Iparragirre) o a los ministriles, o a los ciegos de los cantares y de las aleluyas -con pies pareados-, prefiguración de los tebeos o cómics del siglo XX), que modos de expresión que correseponden a las "aucas" catalanas), y, sobre todo, a los cantautores del siglo XX (entre nosotros, Mikel Laboa, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina entre varios centenares de ellos) pasando, históricamente, por fenómenos y momentos tan brillantes como el que se dio a caballo de los siglos XVI y XVII en España con el auge de las seguidillas, estrofas de siete y cinco versos (que ocuparon parte del espacio antes habitado sobre todo por romances octosílabos), llamadas así (seguidillas) porque se cantaban "seguidas", en series, que formaron parte de una extensa cultura semipopular, semiculta, o, paradójicamente, de una cultura oral/escrita, como es por cierto el teatro, que se puede leer -"el teatro también se lee", dice un lema de la actual Asociación de Autores de Teatro-, pero que se escribe para ser visto y oído en la oralidad y gestuación de unos actores.

Hemos desembocado en el drama, en sus múltiples formas, que es la parte literaria de un tipo de teatro. Estamos ante un género mestizo entre la literatura propiamente dicha (escrita por los dramaturgos o que ofician ocasionalmente como tales) y la cultura oral que es el medio en el que se desenvuelven los actores para los que la dicción forma parte de su oficio -son artistas del habla, con todos sus ingredientes especialmente cultivados: tonalidades y gestuación-; y así es que ellos son actores y... "dictores", que generalmente optan por una u otra de las dos formas esenciales de realizar esa dicción: 1) la que se realiza como si los actores estuvieran improvisando lo que dicen (dicción naturalista, la cual pretende que los espectadores nos olvidemos de que aquellos diálogos están previamente escritos, ¡incluso si están en verso!, acudiendo a procedimientos de "prosificación" -evitando su rengloneo- de esos versos); y 2) la que no oculta sino que resalta el hecho de la previa escritura del texto y pone su énfasis en la forma de decirlo (en los viejos conservatorios se llamaba declamación a este arte de la oralidad actoral), de manera que el espectador "ve" que aquello está escrito por un poeta, y de lo que gusta es de la forma en que los actores recitan aquellos diálogos, ya en verso, ya en prosa.

El teatro era, en realidad, un arte de la oralidad gestuada. Los clientes de los corrales de comedias eran en gran parte analfabetos; así que las representaciones teatrales fueron, entre otras cosas, una forma de que la literatura se popularizara en los medios culturalmente más atrasados, analfabetos. Los mismos actores no eran siempre lectores sino que aprendían sus papeles de la viva voz de alguien que entre ellos sabía leer. Era una cultura de la palabra hablada y de ningún modo se dedicaba atención especial a la edición de los textos, que casi siempre se perdían, después de haber sufrido malformaciones en la práctica y de ser olvidados en cualquier momento de aquel "viaje entretenido" que eran las giras de los cómicos de la legua. Pero, como hemos dicho, incluso las "formas poéticas", líricas y narrativas, eran "decibles", y los analfabetos podían gustar de aquellas bellezas literarias en la voz de los trovadores, cuya tradición desembocó en lo que en el siglo pasado se llamaban "rapsodas", que eran recitadores de poemas, además de que eran muchos los grandes poetas que decían públicamente sus versos, con intención, ya lírica, ya épica, ya decididamente política. Maiakowski y Alberti sabían como decir sus versos en las plazas públicas, en las fábricas y, llegado el momento, en los teatros más empingorotados. Alberti lo hizo hasta su muerte.

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

Es de notar, pues, que la alfabetización de los pueblos ha superado históricamente la tradición de la oralidad pura (sin doble gráfico), creando un mundo de lectores que ha sido muy bienvenido al campo de la cultura más evolucionada, sin que hayan faltado -sino al contrario, han abundado- las opciones "escritófobas". Bergamín, que era -bueno, es- un gran escritor, escribió un ensayo en defensa de analfabetismo, considerando la pureza natural (Rousseau) que reside en las personas no contaminadas por los efectos nocivos de la cultura escrita. Las escrituras corruptoras contribuían, pues, a la desnaturalización del ser humano, y Bergamín hablaba del "desorden alfabético". El profesor H pasa revista a una pequeña pero ilustre muestra de "escritófobos", como Platón, Rousseau, y en los últimos años Derrida, que por cierto muestra sus posiciones casi tan sólo a través de... sus muchas lecturas y especialmente de su lectura de Rousseau (véase su obra De la gramatología, "Les Éditions de Minuit", París, donde describe y analiza las virtualidades propias del fonologismo o logocentrismo, poniendo a Rousseau en un elevado pedestal. Entre las maravillas de la oralidad estaría la de la presencia del hablante, mientras que el escritor es una ausencia, aunque, en verdad, ya hoy, las grabaciones son como una escritura de lo hablado que nos permite oir a los escritores hablantes en su ausencia por distancia geográfica -porque viven lejos- ¡o por muerte!, y el cine y el video nos permiten hoy además ver a los ausentes y tratar con los muertos -con sus fantasmas- como si estuvieran ellos mismos presentes. Es también, pues, el mundo de la ausencia, pero de otra forma (la de las presencias virtuales), como antes lo era la escritura, que nos hurtaba ver a quien nos hablaba, al contrario de lo que sucedía en el mundo de la oralidad en vivo, en el que se está realmente junto o frente a quien canta sus canciones (o las canciones de otros autores) o declama sus versos (o los versos de otros poetas). En fin, para Rousseau, la escritura era "un suplemento peligroso del habla", o, por lo menos, un ersatz de dudosa efectividad, y como tal habría que tratarlo. La escritura se pone en el lugar de la naturaleza (como un doble gráfico de ella), y también de la realidad social (como un simulacro), y nos aísla y aleja de ellas.

Complejo es, pues, el mundo del hablar, el escribir y el cantar. En seguida se nos presenta el tema de la improvisación como una nota de, digamos, la oralidad pura, que sería la de los hablantes comunes -no escribimos en casa lo que vamos a decirle al amigo, aunque sí lo llevamos pensado si es algo importante- y la de los versificadores que repentinamente sus versos. En la otra punta estaría la escritura con sus escritófobos y también con sus escritófilos, entre los que me encuentro. Y hay un tercer lugar en el cual el habla no es una negación de la escritura ni la escritura una negación del habla, sino que se da una conjugación; y ni la escritura comporta una ausencia -porque allí están los actores- ni el habla una presencia -porque el escritor del drama no está allí, a no ser que lo llamemos y salga a la escena para saludarnos y agradecer nuestros aplausos. No hay que decir que estoy hablando del drama, cuya prehistoria (en cada caso) es una escritura de las hablas, y su cumplimiento un habla de lo escrito. Es el matrimonio -a veces feliz- de las dos instancias, la de la escritura y la de la oralidad.

En cuyo campo -el de la oralidad- es donde florece desde tiempos inmemoriales la planta, hoy viva, de la improvisación, que es la forma en que actúan y se expresan los poetas repentizadores. Veamos qué hay en esta forma, y desmontemos ya la idea de una identificación entre la cultura oral y la cultura de la improvisación, puesto que ésta es, como hemos dicho, una planta que crece en aquel campo, junto a otras formas y expresiones, también ilustres. Las culturas orales no se definen, pues, por ser improvisadas o improvisadoras, y así es que lo uno no implica lo otro; y es un hecho relevante del pasado cultural el de las "oralidades" no improvisadas, sino meditadosísimas durante el tiempo que para ello le fuera necesario al poeta para una reflexión tranquila de sus poemas, que luego recitaba y nunca publicaba, por la sencilla razón de que Gutenberg no había hecho su invento, o, ya existiendo la imprenta, porque no encontraba editor o no tenía dinero para hacer imprimir él mismo sus poemas; y

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

también es verdad que se dan, en el campo de la literatura, escrituras improvisadas, que se realizan en el mero tiempo que se tarda en escribirlas, sin previa preparación alguna. (Podría dar ejemplos de textos que yo mismo he escrito -más bien, escriboteado- a pie de escenario o de plató cinematográfico, a instancias, en un momento de los ensayos, del director o de alguno de los actores, que creía haber encontrado -y a veces es verdad- un error dramático o que tenía dificultades para la dicción, para la oralización, de lo que yo había escrito en un papel sin tenerle a él en cuenta). En cuanto a los versos que se transmiten oralmente, pueden ser improvisados -muchas veces lo son- al final de una cena y comentando en ellos alguna anécdota recién acaecida, referente al vino o al postre recién tomados, o en un certamen de improvisadores, con pie forzado y desconocido hasta aquel mismo momento de la improvisación; versos, pues, que son creados in situ, en el mismo sitio y momento de su transmisión; pero también se han hecho, históricamente, sin lápiz y sin papel, en el interior de la cabeza del poeta, y sin ningún otro auxilio, con la ayuda de la memoria, antes de ser públicamente comunicados por la palabra hablada o cantada del poeta desde el depósito de su memoria. (Hay una zarzuela del maestro Serrano, La reina mora, en la que un niño canta un pregón para vender sus pájaros -"Pajaritos vendo yo, / en la calle los cogí! / Unos los vendí / otros me los comí / los demás los traigo aquí"; y otro personaje le interpela con estas palabras: "Oye, niño. ¿Pero esas cosas te las sacas tú de la cabeza?". Respuesta: Pudieron ser aprendidos de alguien que sería el poeta o creados por él, efectivamente, dentro de su cabecita, pero en cualquier caso sin lápiz y sin papel, dado el casi seguro analfabetismo del muchacho andaluz). Yo mismo sé de un poeta que escribió, en una celda de la cárcel, sin papel y sin lápiz, largos y complejos poemas, que quedaban grabados en su memoria según los hacía oralmente para sí o mentalmente, y revisados y perfeccionados allí mismo, y que luego, una vez en libertad, pasó al papel.

Lo cierto es que esa planta de la improvisación floreció antes de la invención de la imprenta -cuando toda la cultura poética era: o de transmisión manuscrita (los monasterios, etc), o, popularmente, oral-, y sigue floreciendo en la Galaxia Gutenberg, aunque ahora en medios reducidos y muy localizados, por ejemplo, en Euskal Herria con el bertsolarismo. Fuera del mundo de los versos, la improvisación ha sido un ingrediente en el teatro -especialmente en fenómenos como la comedia del arte italiana, pero también en las experiencias actuales de "teatro reactivo", compañías que ofrecen hacer una u otra obra o cambiar el curso de la trama según lo que el público de cada representación disponga-, y en otras artes como la música, tal que con el flamenco y más tarde con el jazz. Y no nos olvidemos de la prosperidad actual del arte de los cuentacuentos, otros artistas de la oralidad, con componentes importantes de improvisación.

Aportemos sin embargo puntualizaciones como la de que se ha exagerado el componente "improvisación" en formas dramáticas como aquella de origen italiano y que luego se extendió por toda Europa, que acabamos de citar y que fue la "comedia del arte", en la que los artistas tenían en sus memoria un repertorio de ingredientes, de manera que de lo que se trataba era de actualizar uno u otro de aquellos ingredientes, según las circunstancias, en cada representación. Aquellos artistas no eran, pues, gentes que salían desnudas, o a cero, a los escenarios de sus "performancias" (¡ya pediré después, si me queda un rato, disculpas por este barbarismo!). Tampoco salen "a cero" los músicos del jazz y los artistas del flamenco, como se sabe, y el margen de la improvisación es reducido y está muy controlado. La base material, e incluso formal, de las performancias, va con los artistas y entra con ellos en el escenario, y de ninguna manera ellos se presentan ante el público a ver qué les sale, a ver qué se les ocurre. Permitidme una breve anecdota de mi primo Pepe, aunque resulte cómico anunciarlo así. Mi primo Pepe Sastre se llamó en los escenarios Mario Gabarrón y era cantante de ópera y de zarzuela. Una noche, siendo yo un niño, o quizás preadolescente, mi padre me llevó a un estreno suyo en el Teatro Alcázar de Madrid; era una zarzuela, Las Calatravas, creo que del maestro Francisco Alonso. Lo

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

recuerdo ante el espejo de su cuarto maquillándose, soltando unos gorgoritos de prueba y diciendo humorísticamente: "Si sale con barbas, será San José". Pero él, claro está, se sabía muy bien la obra que estaban a punto de estrenar, aunque acaso el espectáculo estuviera, como era frecuente, "falto de ensayos"; sin embargo de lo cual es verdad que cada performance de una obra es diferente; en lo cual reside parte -una parte muy importante- del encanto particular del teatro. Pero el escenario se sale vestido y, al menos, con una chuleta detallada de lo que se va a hacer; lo demás sí será la improvisación, cuyo papel, en principio, es mayor o menor según los géneros. (También hay la patología de la improvisación, que reside en la condenada manera que tienen algunos actores de repentizar "morcillas", que a veces incorporan definitivamente al texto de modo fraudulento para la dignidad y la calidad de los textos). Sobre el papel de la improvisación en los espectáculos actuales que se dicen "reactivos" y que anuncian hacer una u otra obra según los públicos de cada día, no hay que olvidar que, por ejemplo, los diferentes desenlaces posibles que ofrecen están más o menos memorizados y disponibles para hacer y decir uno u otro según los casos.

En lo que se refiere a los cuentacuentos, ellos llevan a cuestas su saquito, más o menos nutrido, de relatos, y su memoria les ofrece las posibilidades para ir por uno u otro camino, y dilatar o reducir cada cuento, o introducir variantes, según la índole de los públicos en cada ocasión y circunstancia.

El tema de la improvisación en el mundo de los versos creo que puede quedar aclarado definitivamente mediante una definición como la siguiente: es un acto poético social, público, en el que el tiempo de la creación del poema es mínimo y se reduce al actual de la intervención del poeta en un momento determinado de la performance. Queda fuera de esta exposición el tema de la calidad poética de los versos que en estas experiencias se producen, siendo ésta, la calidad de los versos, lo más importante, pues si ellos son malos, el hecho de haber sido repentizados no les añade valor alguno ni los disculpa.

Pasando una vez más a los territorios del teatro, quiero recordar el uso, en él, de lo que se llama "repentizar" y el de "hacer repentes". Lo primero es un recurso de los actores para salvar situaciones difíciles, por ejemplo agujeros en la memoria de algún actor o errores o incidencias accidentales, por ejemplo: se apaga la luz por una avería, o se oye pasar ruidosamente un tren en el exterior o el telón se niega a bajar al final del drama etcétera etc. (En mi libro citado cuento aquella anécdota de una carta comprometida que la dama tenía que echar al fuego. Entonces entraba su marido, olfateaba el ambiente y tenía que decir: "Huele a papeles quemados". Una noche, a los servicios del escenario se les olvidó poner la chimenea. ¿Y qué hizo la actriz? Romper la carta en pedacitos y echarlos en un rincón. ¿Qué hizo el actor? Decir sin dudarle un momento: "Huele a papeles rotos". Es un caso de repentización un tanto extravagante.

En cuanto a lo segundo, "hacer un repente" o "salir al toro", se produce, por ejemplo, en el trance de que algún actor caiga enfermo y tenga que salir, así de pronto, otro actor a hacer su papel. En el tiempo en que se trabajaba con un apuntador en la concha, ello era posible. Entonces incluso había actores de los que se elogiaba su capacidad para "escuchar" al apuntador. "Escucha muy bien" -se decía, y ello facilitaba sus contratos. Había "repentes" en los que por ejemplo se le decía al actor como toda información sobre su personaje: "Te llamas Ricardo y eres rey", y se le daba un empujón que lo ponía en medio de la escena. Lo que seguía era un trabajo compartido entre el actor empujado a salir y el apuntador, institución que permitía estrenar las obras con pocos ensayos y hacer giras con repertorios de un montón de obras, y cuya virtud -que era la que definía al buen apuntador- era disponer de una oralidad tal que su voz se oyera nítidamente en el escenario (por los actores) y no se oyera en absoluto

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

en la sala (por el público). La realidad era, desgraciadamente, que los actores no solían oír bien a los apuntadores, y el público los oía demasiado, tanto que a veces protestaba: ¡Que se oye al apuntador!, se oía clamar a alguien desesperado.

Hablando aún de mi propio oficio, les confirmaré que consiste en un proceso inverso al de una oralidad que se convierte en escritura -alguien que toma nota escrita de lo que oye decir-, pues aquí es la escritura la que se convierte en oralidad, y es de notar que un autor dramático es, ni más ni menos, ese tipo de escritor que sabe hacer eso, y que quienes no lo entienden así (quienes no entienden o no saben llevar a cabo esa complicidad entre lo que se escribe y lo que ha de hablarse) son autores que, incluso siendo escritores excelentes, no consiguen escribir convincentes obras dramáticas. Sus obras -sus diálogos- "no llegan al público", como se suele decir, aunque es cierto que los actores pueden hacer mucho y conseguir algo para convertir esos textos, mediante sus propios legítimos recursos, en propiamente teatrales, arreglando los déficits "parlatorios" de tales autores no dotados para esta índole de trabajo poético. Desde luego, estas situaciones son la fuente de muchos conflictos, y hablo ahora al margen de aquellos recursos a las morcillas que hace un momento acabo de rechazar como poéticamente negativos, entre otras razones porque comportan agresiones al ritmo y a la música del drama. Graves atentados, a veces, y siempre intolerables.

En cuanto a mí, yo adoro tanto la escritura como el habla. Por eso sufro mucho tanto con las faltas de sintaxis o la pobreza léxica o los errores ortográficos en lo que leo, como con los modos descuidados en las hablas de hoy, ya en las ficciones de los teatros, ya en las realidades de la vida.

La resolución de estos problemas, tanto de la escritura literaria como de la parlatura, hay que buscarla en la cuestión del estilo. ¿En la forma de hablar y de escribir? Sí, efectivamente; pero entiéndase esto desde la consideración de que la forma, en el arte y en la literatura, es una cuestión de fondo y no de mera ornamentación de unos contenidos. La forma forma parte del fondo -"la forma" "forma parte" del fondo, insistimos en este modo de decirlo, que no implica reiteración ni redundancia alguna. En este punto, y ya para ir acabando, voy a recordarles un texto clásico del siglo XVI español. Este es el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés. En él, Valdés recibe en Nápoles, lugar de su exilio, al que lo condujo su mala cabeza erasmista y su crítica de las malas costumbres del clero en España, a un grupito de amigos interesados por los problemas del habla y de la escritura de la lengua castellana; y le pregunta uno de sus interlocutores "acerca de escribir y hablar en vuestro romance castellano quanto al estilo", y Valdés le responde que: "...el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua está bien la afectación". Es, diríamos, una poética de la llaneza, que Cervantes habría de reiterar por medio de una interpelación de don Quijote al joven narrador del retablo de Maese Pedro, que yo he citado más de una vez, porque contiene mi propia poética: "Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala".

En cuanto al texto de Juan de Valdés, mi crítica versa tan sólo, pero es mucho, sobre el postulado "escribir como hablar". En aquel libro mío que vengo citando, trato del "tercer lenguaje" que propongo se use en la escritura de los dramas: un lenguaje que sea el precipitado literario -en verso o prosa o versiprosa (por ejemplo, Thomas Bernhard)- de un tratamiento que aleje la escritura para el teatro tanto de la reproducción de las hablas corrientes ("escribir como hablar", Valdés) como de las alturas de un lenguaje alejado y retórico, hiperliterario. La parlatura es un efecto (o producto), en cuanto al lenguaje, de un proceso digamos "respiratorio" que se desarrolla en tres momentos: 1.- el de la inspiración o



PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

aspiración (acopio de materiales, de palabras y dichos, en la documentación espontánea que tiene tiempo y lugar (espacio-tiempo) durante toda la vida del poeta en su transitar por el mundo, sobre todo, pero también por medio de sus trabajos de documentación científica, en el caso de los escritores preocupados por estas cuestiones teóricas; 2.- el del filtro y la organización de lo aspirado, de manera que la memoria o el subconsciente no quede sobrecargado de materiales lingüísticos inútiles a efectos poéticos; 3.- el de la espiración (en la sexta acepción del DRAE, que se refiere a cuando "se expele" en forma de obra algo de lo aspirado en sus vivencias y en sus estudios), de manera que se manifiesta, como formando parte de una obra, el lenguaje propio del drama en términos generales (parlatura), y personales del poeta (estilo).

La llaneza es, pues, la clave del estilo que yo propongo y, sobre todo, me propongo. También el estilo es la clave de la llaneza, que no es, claro, cualquier forma de simplicidad; y, sobre todo, el estilo es la clave de la calidad poética, pero también poética, y filosófica, y ética, de la obra artística en general y literaria en particular. (Por cierto, que al postular la llaneza como estilo apuesto contra el uso desmandado de metáforas insólitas e hiperliterarias en el drama. La consideración del uso de las metáforas en el lenguaje de Shakespeare y de la calidad de éstas en relación con la llaneza postulada por nosotros podría ayudarnos a esclarecer este tema; pero éste es un asunto para estimar en otra ocasión. El lenguaje de Valle Inclán está en el límite fronterizo de una escritura nacida para ocultarse detrás de la dicción de los actores, en un teatro, de modo y manera que los espectadores más corrientes hallen el placer de un reencuentro (familiar), por vía poética (extrañeza), con las realidades de su propia vida. Poética de la llaneza, es decir, llaneza sí, pero poesía también. Es mi propia poética, he dicho, aunque use de ella sin especial fortuna o "ángel", sin el debido estado de gracia o factor "sacramental" (lo que antes se llamaba -ya se ha recordado- inspiración). Espero no haberla traicionado (mi poética) esta mañana con el empleo que he hecho del lenguaje, de mi lenguaje, para preparar, por medio de la escritura que ahora acabo de oralizar (señalo el mazo de las cuartillas), el destino final de estas palabras mías en la performance de hoy.

P.S. Hemos dibujado con todo esto una especie de gran triángulo en el que la literatura escrita es un ángulo (A); la oratura (literatura oral, Hagège), es otro (B), que es donde se sitúa el mundo de la improvisación poética; y la parlatura (la escritura oralizante o dramática) el tercero (C).

En este triángulo, las bases creadoras son la imaginación y la memoria, capacidades humanas que:

\* en A se sirven, por parte del poeta, en el lugar en el que escriba, de papel y pluma o lápiz o bien, ahora, de ordenador;

\* en B, de espacio público y tiempo actual localizado (espacio-tiempo o cronotopo, Bajtin);

\* en cuanto a C, la cosa marcha en dos tiempos o actos, el primero, en el espacio privado de un taller íntimo (el cuarto de trabajo del autor), y con tiempo ilimitado en principio; y el segundo en el espacio público de las performances. La "performance" es -lo diré por fin- un neologismo bárbaro, robado sin respeto alguno a la lengua inglesa, y que espero se me disculpe y acaso se acepte, que yo incorporé para tratar, de un modo visible y patente, de la articulación, de los dos niveles o áreas del lenguaje, hablado o escrito: la de la competencia y... la de la performance, que son como dos hermanas, una categorial y otra anecdótica. La primera cubre la lengua como "Sistema" o "Langue" (Saussure), o sea, virtualidad; y la segunda, la actualidad, el acontecimiento, es decir, cada acto concreto de lenguaje; es el habla o Parole del maestro Saussure, siempre citado y recitado a pesar de los muchos años transcurridos desde la

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

publicación de sus trabajos. ¿Valdrá, pues, la palabreja "performancia"? Así lo espero y lo deseo, pero también puede decirse, a mis efectos: actuación o presentación en el sentido de -otro neologismo- presentificación de las potencialidades que habitan en nosotros.

*NOTA A MODO DE APÉNDICE*

sobre los juntapalabras de la radio y la televisión

Locutores que leen noticias y corresponsales forman esta fauna que en la radio y en la televisión se dedican a destrozar el lenguaje día a día, haciendo caso omiso del sentido que puedan tener las noticias que leen o las informaciones que transmiten. Así, parten las frases por donde les parece, o quizás obedeciendo a los mandatos de su respiración, de manera que por ejemplo lo que es un complemento circunstancial con el que acaba una frase lo convierten en el sujeto de la siguiente. Los puntos y las comas no existen para estos artistas de la palabra, que saben juntar letras a gran velocidad, como si participaran en una carrera -¡a ver quién lee más deprisa!-, pero, en realidad, no saben leer. Lo de juntar letras y palabras, en lugar de leer, lo hacen tan rápidamente que los oyentes no se enteran ni siquiera de lo que, aunque se enteraran, no entenderían, por aquello de que las frases van cortadas por cualquier parte como si el discurso tuviera la estructura de una longaniza continua (txistorra). Al final, no nos enteramos, por ejemplo, si donde está lloviendo es en Madrid o en Palencia, y si las nubes cubren el cielo de Barcelona o si allí luce un sol espléndido, ni, por supuesto, si es en Santander donde latemperatura máxima prevista es de 22 grados o si tal previsión se refiere al reino de Murcia.

No sé cuándo, alguien con amor al lenguaje, y que sin embargo forme parte de la Administración, pues creo que hay un Ministerio de Cultura o de Educación o de ambas cosas, en el Estado, y en las Autonomías suele haber Consejerías de cultura; alguien debería plantear, digo, la cuestión de que los aspirantes a locutores de radio y/o televisión, se vean en la obligación académica de seguir unos cursos de lectura y, sobre todo, de lectura en alta voz, de oralidad, que corresponda, más o menos, a las asignaturas que antes, en los Conservatorios de Música y Declamación, se llamaba "lectura expresiva", teniendo en cuenta que los "locutores" de la radio y de la televisión o son unos verdaderos artistas del habla, ya se limiten a leer -bustos parlantes en la TV- o improvisen, cuando hablan, sobre meros guiones o pautas, en determinados programas; o bien son unos destructores de lenguaje, que es lo último que cabría esperar de ellos. (A todo este desastre de la destrucción de la sintaxis se incorpora, sobre todo en el mundo de los corresponsales, el uso de un tonillo que hace terminar cada corta emisión de voz en una especie de rabo sonoro, a modo de insulsa cantinela, de una monotonía insufrible).

Claro está que nosotros, amantes del lenguaje, partimos de la base de estimar que leer en voz alta para que otras personas oigan lo que se les lee es un modo de hablar, y que es conveniente hablar bien, sobre todo si, como en estos casos, sus palabras tienen una gran difusión popular, por lo que los estragos pueden ser muy graves, y además les pagan por hacerlo. FINIS

Alfonso Sastre  
Hondarribia, 29 julio 03

Un recuerdo de Valdés: para él, son importantes las nociones de ingenio y juicio al considerar "dos partes en el orador": "invención y ordenación". Invención=ingenio. Ordenación=juicio.

PEQUEÑA TEORÍA DE LA PARLATURA Y DE SUS RELACIONES  
CON EL MUNDO DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALFONSO SASTRE)

Algunos neologismos: hablistán y parabolano.

Algunas etimologías: hogaño, de hoc anno; ahora, de hac hora.

## ZER DA PERFORMANZEA?

¿QUÉ ES UNA PERFORMANCE?  
WHAT IS A PERFORMANCE?  
QU'EST-CE QUE C'EST UNE PERFORMANCE ?

**FITO RODRÍGUEZ**

Euskal Herriko Unibertsitatean Doktorea

Hezkuntza zientzien Irakaslea

**EUSKAL HERRIA**

ZER DA PERFORMANZEA?  
(FITO RODRÍGUEZ)

*Galderari erantzuteko ezinbestekoa da hitzaren esanahiari eta historiari erreparatzea. Azkena sakonago aztertuz gero, performanzea dadaismoaren baitan sortu zen: ideiei forma eman eta eszenaratzean zetzan hain zuzen ere. XX. mendearen hasieran ibilbide luzea egin zuen Europan zehar. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, erbesteratutako artista europarrek AEBetara eraman zuten. Gogoetak aurrera jarraitu zuen, performanzea egoera, ideia eta beste hainbat konturen adierazpide bihurtuz. Euskal Herrian bat-batekotasuna da bertsolaritzaren ezaugarri nagusia, eta performanzea arte bizidunaren aldarrikapena da.*

*La respuesta a semejante pregunta se haya en la etimología e historia de la palabra en cuestión. Su trayectoria nos cuenta que la palabra performance tiene su origen en el dadaísmo: concretamente, se trataba de dar forma a las ideas y escenificarlas. Fue bajo dicho apelativo como recorrió toda Europa a principios del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial, los artistas del viejo continente exiliaron parte de esta técnica a los Estados Unidos. Aun así, la reflexión no cesó y la performance se consagró como vía divulgativa de ideas, situaciones y demás. En el País Vasco, la improvisación es la característica fundamental del bertsolarismo, y la performance es la reivindicación del arte viviente.*

*The answer to such a question is in the etymology and history of the word at issue. Its trajectory tells us that the word "performance" has its origin in the dadaism: concretely, it consisted on giving form to an idea in order to be staged. It spread all over Europe at the beginning of XXth century. After World War II, the artists of the old continent took part from this technique to the United States. Even so, the non-stop reflection went on and the performance was devoted like divulging tract of ideas, situations and others. In the Basque Country, improvisation is the fundamental characteristic of bertsolaritza, and the performance is the revindication of the living art.*

*La réponse à cette question réside dans l'étymologie et l'histoire du mot en question. Sa trajectoire nous compte que le mot performance a son origine dans le dadaïsme : concrètement, il s'agissait de donner forme aux idées et de les mettre en scène. Il a alors parcouru toute l'Europe au début du XXème siècle. Après la Seconde Guerre Mondiale, les artistes du vieux continent ont exilé une partie de cette technique aux Etats-Unis. Encore ainsi, la réflexion n'a pas cessé et la performance a été consacrée comme voie révélatrice d'idées, de situations et d'autres. Au Pays Basque, l'improvisation, c'est la caractéristique fondamentale du bertsolarisme, et la performance, c'est la revendication de l'art vivant.*

ZER DA PERFORMANZEA?  
(FITO RODRÍGUEZ)

**ZER DA PERFORMANZEA ?**

Zentzu hertsian, forma edo kontzepturen bat bizidun bihurtzea izango litzateke, jende aurrean agerian uztea alegia, Zentzu zabalean, berriz, Aintzinako leinuek ( Europar Erdi Arotik hona ) gauzatu izan duten erritoen gauzaketa genuke. Egun, ordea, arte bizidun honek erro zehatzak ditu: Dadaismotik Surrealismora Bauhaus antzerki mugimendutik barna doazen ekintzak ditugu performanzen garaikidearen sustriak. Hona hemen.

Dadaismoaren sorrera gune eta une jakin batean kokatu arren ( Zuricheko *Voltaire* izeneko Kabaretan 1916an, hain zuzen) ezin da ahaztu gizarte krisialdi hartan ( Errusiar Iraultza ekarriko zuena) herri germaniarren artean ohikoak zirela Kabaretaren inguruko mota guztietako bilerak.

Nahiz eta Artearen historiarako Tristan Tzara poetarekin batera elkartutakoak ( Sophie Taeuber, Jean Arp, Van Rees, Janco, Richter etab..) izan dira Dadaismoaren funtsezko erreferentziak, performanzen genealogia egiterakoan, oster, protagonista xumeagoak bilatu beharra dago: Kabareteko herri aktoreak, eta haien artean, bereziki, Emmy Hennings eta Hugo Ball.

Tristan Tzara errumaniarra zen sortzez, formazio frantsesa eduki arren eta lurralde germanofonoan bizi bazen ere. Berarentzat da-dak *bai* esan nahi zuen jatorrizko hizkuntzaz, *jostailua* frantsesez eta *haurraz arduratuta egotea* alemaneraz. DADA forma, beraz, hizkuntzen arabera eduki ezberdinak zituen, egokia iruditu zitzaion Artean, eta oro har irudikapen gehienetan, eman ohi den forma eta edukiaren arteko harremanaz hausnartzeko. Hau da, ustez berezkoa den adierazlea eta adierazitakoaren arteko ausazko lotura dela agerian uzteko baliagarria zela bururatu zitzaion eta, hortik aurrera, dadaismoa abangoardia Artea izendatzeko erabili izan da: zentzugabearen Arte, hain justu.

Performantzia izan zen Arte mota honek gehien erabili zuen adierazpidea. Baina, goian esan bezala, adierazpen hura ez zen abangoardiak sortutakoa gizarte krisialdian zegoen herriak baizik. Kabareta, Kafe-Antzokia edo Bertso Tabernak ziren kultur herritar haien zatitoki preziatuenak, aterpe eta babesa. Haietan, lan egin ostean, biltzen zen aldatze bidean zegoen jendarte eta bizitzari buruzko absurdua hartu ohi zen hizpide. Haien ideiei forma ematen saiatzen ziren eta, abestiak edo sasi antzerkia medio, taularatu edo mahigaineratu nahi izan zuten adierazle arruntek ( politikoei barne) esaterik izan ez zutena.

Europako gerren arteko garaian mota honetako aldarrikapenik ez zen irensteko erraza eta performantzean aritzen ziren herri aktoreak zein abangoardiako artistak agintarien jazarpenetik ihes egin behar izan zuten askotan. Horrela heldu ziren Hennings eta Hugo Ball Munichetik Zurichera

ZER DA PERFORMANZEA?  
(FITO RODRÍGUEZ)

edo Wedekind Vienara. Ildo beretik zabaldu zen Munduan zehar futurismoa deitutakoa. Paristik Turinera. Milanetik Romara. Londonetik New Yorkera. Moskutik Petogradora. Marinettik argitaratu zuen futurismoaren agiria Le Figaron (1909an) bertso askearen alde, eta Jarryren *Ubu Roi* antzeslana Parisen taularatzten lagundu zuen. Ondoren, Marinettik berak idatziriko arrasto bereko *Poupées électriques* aurkeztu zen Turingo *Alfieri* Antzokian. Pratellak musika futuristaren oinarriak kaleratu zituen 1911an eta, urte berean, margolariak eta idazleak futurismoaren aldeko zina egin zuten Italian. Adierazpide hau, Marinettiren hitzetan, *antiakademikoa, herritarra, jatorra, eta bat-batekoa behar zuen izan*. Honela, Diáguilev dantza taldeak, Igo Pannaggiren diseinuak edota Ballaren margoek, futurismoarekin bat eginik, performanzearen premia aldarrikatu zuten Arte berria egin ahal izateko. Arte sinkronikoa eta sintetikoa, erraza bezain naifa nahi zuten aldarri.

Errusiara iristerakoan, berriz, performanze futurista eraikuntzako bihurtu zen (konstruktibismoa). Iraultza Handiaren atarian herriak eta artistek aurreko Artearen aurka agertu nahi zuten eta, eliteek Alemaniatik ekarritako impresionismo nahiz kubismoaren aurka jotzeko, italiar futurismoaren errusiar bertsioa egin zuten: konstruktibismoa.

San Petesburgoko *kalezakurra* izeneko tabernan bildutako poetek ( Maiakovski, Jlébnikov edo Anna Andreivna) adierazpen artistikoa eguneroko bizitzarekin lotu nahi izan zuten eta Arte biziduna sortu. Alemanian Kabareteko abeslariak egin izan zuten gisan Errusiako zirkoko artistek batera jo zuten ikuspuntu honekin eta konstruktibismoaren performantza zabalduz joan zen . Malévich, Tatlin eta Foregger musika, antzerkia, bertsoak eta abar erabiliz herri aldarrikapen iraultzaileak hedatuz ibili ziren. Aktoreak eta ikusleriaren artekoa desagerrarazten saiatu ziren eta, Urriaren Iraultzatik aurrera, herri osoa arte ekoizpenetan barneratzen ahalegindu ziren. ROSTA antzerki iraultzaile ibiltaria sortu zen eta antzespen erraldoiak ( pastoral modukoak non herri guztiak hartzen zuen parte) antolatzen hasi ziren (1923). Hartan ( eta *Alkandora Urdina* taldean ere nahiz azken hau politikoago izan oraindik...) teknika herritarrak eta abangoardiakoak batera erabiliz sortu zituen Eisensteinek haren lehenengo koreografiak. Hartatik abian jarri ziren aktoreak trebatzeko zenbait metodo berri (Meyerhold biomekanika edo Aktore exzentrikoarena, kasu). Handik hasi zen hedatzen zinema berria.

Garai hartan heldu zen Tzara Parisa (1920an). Ohi bezala, Taberna batean bildu zen Cocteau eta Bretonekin ( Café Certan eta Pettit Grillonen) eta berehala performantza burutu zuten : Aurreko biek poemak irakurri zituzten Eluardek txintzarriak jotzen eta Pikabiak klarionaz marrazten zituen bitarte. Honek piztu zuen surrealismoaren bidea, zeinean Artea ez den bizitzatik at egon behar eta performanzearen bidez garatu beharra dagoen.

Orain arte aipatutakoaz gain, surrealismoa beste bide bati atxekituko zaio Artearen ekoizpena: automatismoari. Bretonen aburuz, pentsamenduaren jarioa errazteko eta, era berean, hura behar bezala adierazteko, forma automatikoen bidez azalarazi behar da. Performanze surrealista, beraz, arte biziduna izateaz gain, herritarra izatetik haratago, era automatikoen arabera joan beharra dago

ZER DA PERFORMANZEA?  
(FITO RODRÍGUEZ)

agertuz. Breton eta Soupaulten artean idatzitako *Les champs magnétiques* poemarioa izan zen arte automatiko honen lehengo fruitua.

Saso bertuan Dessau udaleko Arte Eskolan, Goethe eta Nietzshen etxeetatik gertu, Oskar Schelemmer aktorearen inguruan biltzen hasi ziren Paul Klee, Vasili Kandinski, Ida Kerkovius eta mota horietako beste artistak (1922). Elkarren artean ikasteko biltzen omen ziren baina *Bauhaus* performanzeak bertan antolatzen ziren jaiengatik ezagunak egin ziren batik bat. Satira soziala eta festa. Keinua landu, etika puritanoa salatu eta espazioarekin jolastu, hauek izan ziren Bauhausen estiloa markatu zuten lanbideek, Bertolt Brecht literatura dramatiko bezain kritikoa erditu zuenak.

Bigarren Mundu Gerratea zela-eta Estatu Batuetara erbesteratutako artistek eraman zuten performanzearen izpiritua hango egoerara egokitu zen. Horrela, Ipar Karolinako Black Mountain Collegen nolabaiteko *Bauhaus* berria sortu zen itsasoz bestaldean. Honen eragina handia izan zen oso Ipar Ameriketako intelektualen artean eta, garai bateko *Bauhauseko jaiak* zirenak New Yorkeko *happenings* bihurtu ziren XX. mendeko hirurogeigarren hamarkadatik aurrera. Aipatu happeningsak, ordea, hasiera batean Alemaniatik ekarritako giro kritikoa gorde bazuten ere azkar joan ziren komertzializatuz, giro horretan agertu zen *Fluxus* performanzen musikala.

Arte bizidunari eutsi nahian, berriz, hirurogeita hamarretik aurrerako performanzeak garrantzi handia eman nahi izan zion giza gorputzari. Horretan, Dennis Oppenheimen eskulturak edo Klaus Rinken artelanetan soinak ( eta soinalak) berebiziko zentralitatea hartu zuen (zuten). Ildo honetatik, norberaren bizitza ( eta haurtzaroaren berrirakurketa bereziki) Artearen sorkuntzarako langai preziatu bihurtu zen ( J.Heyward, L.Anderson) publicitateak eragiten zituen manipulazioen aurrean kontzientzia kritikoa hezitzeko. Handik etorri zen eguneroko bizitzaren pasadizo arruntenak ere espektakulu bihurtzearen joera, egun gero eta nabariagoa dena.

Gurean, berriz, J.Azurmendik 1980an ( *Jakin* 14/15) argitaraturiko “ Bertsolaritzaren Estudiorako”artikuluaren kariraz bildu ginelarik (1983ko Ekainean) X.Amurizak garbi utzi nahi izan zuen bertsoaren funtsezko baldintza bat-batekotasuna zela. Hau da, nahiz eta bertsozat jo, esate baterako, aspaldiko “andere profazadek” ( ikus aipatu *Jakin* alea) egiten omen zutena, horrela izendatzeko ezinbesteko ezaugarria bertso haiek bat-batean botata izan ote ziren jakitea litzateke.

Amurizaren aburuz, bada, bat-batekotasunak definitzen du bertsolaritza. Hala eta guztiz ere, ahozko inprobisazioarekin batera bertsoaren testuingurua badugu. Ez da berdin antzoki batean aritzea, tabernan, kalean edo kanposantuan. Sortutakoa ezin izango da alderatu gai-jartzaileak gaia emana den edota norberak une eta gune jakin batean sortua eta jendeganatua dugun. Sorkuntzarekin loturik dauden testuinguruaren baldintza haiek osatzen dute performanzearen ezaugarriak, eta bertsolaritzaren arloan, gainerako adierazpidetan bezala, badute, eduki, bere garrantzia.



ZER DA PERFORMANZEA?  
(FITO RODRÍGUEZ)

*Bertsolari* aldizkarian ere jorratu genuen gai hau Georges Lapassade filosofo frantziarrarekin egindako elkarrizketa batean. Hark bereiztu nahi izan zituen tradizioaren performanzean errepikapena edo errutina dena eta, aitzitik, berrikuntzak. Berak hip-hop mugimendua ikertu zuen, eta rap musika zein abestiak bereziki. Bertsolaritza ezagutu zuenean, haren performanzean errutinatik sorkuntzara igarotzea zela funtsezko ekarpena idatzita utzi zigun.

Performanzeak historikoki arte biziduna aldarrikatu du, non ekintzaileak (berdin margolariak, musikariak edota aktoreak izan) eta ikusleen arteko muga lausotzen den, non ikuskizuna jaiaren barruan ulertu beharra dagoen eta, era berean, arte ekoizpena ulertzea ahalik eta modu errazenaz lortu nahi den.

Bertsolaritzaren historian debaldeko festa hura bertsolarien esku utzi izan da soilik. Bat-bapateko bertsoak non eta noiz, eta zein edo zeren bidez, egiten diren gutxitan merezi izan du behar adinako arreta. Sagardotegietan norgehiagoka dohain aritzetik Txapelketa pautatuetara nahiz kultur kudeatzailearen patu pagatura pasa dugu behar adinako gogoetari ekin gabe. Horrela, bertso ikuskizuna gero eta liluragarriago den heinean ikusleria eta bertsolarien artekoa gero eta nabarmenagoa dugu. Arteak honetaz guztiaz hausnartu behar izan zuen eta, ondorioz, performanzearen kontzeptuari atxekitu zitzaion. Gure artean, aipatu gogoeta, esan bezala, egiteke badago ere, dagoeneko beste arlotan adierazpidearen mugez hausnartu dutenen aitzindaritza badugu, izan. Beraz, bertsolaritzan egin beharko litzatekeen gogarterako, probetxurako izan bedi.

**BERTSOLARITZAREN GIZARTE  
ETA KULTUR EZAUGARRIAK**

**JON SARASUA MARITXALAR**

Euskal Herriko Unibertsitatean Doktoratua

Bertsolaritzaren ikertzailea

Mondragongo Unibertsitatea - Pentsamenduaren Historia Irakaslea

**EUSKAL HERRIA**

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

*Bertsolaritza* euskararen komunitatea kokatzen da eta gizartea du oinarri. Bertsolaritzaren estrategia soziokulturalak bertsogintza indartu du, beste euskal abozko formen artean, bost adierazmaila azpimarratuz (Jendaurreko ikuskizuna edo saioa, Sariketa eta txapelketa, Taldeko jardun ludiko ez-formala: bertso-eskola, Irakaskuntza arautuko eduki eta ariketa eta Hedabideetako azpigereroa). Bertsolaritza berezi egiteko balioen artekoak, honakoak aipa litezke: bat-batekotasuna, entzulearen parte-hartzea, zuzenekotasuna, taldekotasuna, kalekotasuna, publikoaren izuera integratua eta bertsolariaren eskuragarritasuna. Ondorioz, gure erronken artean, geure balioak aintzatetsi beharko genituzke, bertsolaritza bizirik dadin (ez iraun), garapen horrek dakarren arriskua hartuta. Ezinbestekoak dira lan horretarako autokonfiantzazko jarrera, transmisioa eta gizartegintzarako tresna bat: Bertsozale Elkarteak.

*El bertsolarismo se sitúa en la comunidad del euskera y la sociedad vasca es su base. La estrategia sociocultural del bertsolarismo ha reforzado la creación de bertsos, subrayando cinco niveles expresivos entre las diferentes formas orales de la tradición vasca (actuaciones públicas, campeonatos, actividades lúdicas en grupo no formales, ejercicios y contenidos de la enseñanza reglada y el subgénero de los medios de comunicación). Entre los valores que forman la clave del éxito del bertsolarismo, se encuentran los siguientes: la improvisación, la participación del público, su carácter directo, urbano, la integración del público y la accesibilidad de los bertsolaris. Consecuentemente, entre nuestros retos, deberíamos reconocer nuestros valores, para que el bertsolarismo viva (no solo sobreviva), aceptando los riesgos que todo ello conlleva. Son claves en este sentido una posición de autoconfianza, la transmisión y la Asociación de Amigos de los Bertsos.*

*Bertsolaritza is settled in the basque language community and based on the Basque society. The sociocultural strategy of bertsolaritza has reinforced the creation of bertsos, emphasizing five expressive levels among the different oral forms of the Basque tradition (public performances, championships, nonformal playful group activities, school exercises and the subgenre in mass media). Between the values which make different bertsolaritza, we can find the following ones: improvisation, participation of the public, its direct, urban character, the integration of the public and the accessibility of bertsolaris. Consequently, between our challenges, we should recognize our values, so that bertsolaritza could live (non just survive), accepting the risks that all this entails. They are key in this sense a self-confidence position, the transmission and the Association of Friends of Bertsos.*

*Le bertsolarisme est situé dans la Communauté de la langue basque et sa base est la société basque. La stratégie socio-culturelle du bertsolarisme a renforcé la création de bertsos, en soulignant cinq niveaux d'expression entre les différentes formes orales de la tradition basque (activités publiques, championnats, activités ludiques en groupe non-formelles, les exercices dans l'enseignement et le subtype des médias). Entre les valeurs qui forment la clé du succès du bertsolarisme, on trouve les suivants : l'improvisation, la participation du public, son caractère direct, urbain, l'intégration du public et l'accessibilité des bertsolaris. Conséquemment, entre nos défis, nous devrions reconnaître nos valeurs : le bertsolarisme doit vivre, pas seulement survivre, en acceptant les risques que tout cela entraîne. Ils sont nécessaires une position d'autoconfiance, la transmission et l'Association d'Amis des Bertsos.*

## BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK

### *Bertsolaritzaren kokalekua: euskararen komunitatea*

Euskararen kulturaren baitan, seiehun bat mila pertsonako hizkuntza komunitate batean, du bere tokia bertsolaritzak. Estatu espainiarreko lau lurralde eta estatu frantziarreko hiru lurraldetan dago banatua komunitate hori, eta guztira lurraldeotako biztanleria hiru milioi ingurukoa da. Hizkuntza komunitate txikia dugu, beraz, euskararena, eta bere jatorrizko lurraldean minoritarioa da.

Alabaina, sakonera historiko handiko komunitatea dugu. Hainbat jakintzarako azken datuek bere jatorri aurreindoeuroparra baieztatzen dutela dirudi, euskara Europako hizkuntza komunitate zaharrenetakotzat joz. Badu bere garrantzia gure hizkuntza komunitatearen ibilbideko gakoetan erreparatzeak: sustraiei eusteko erresistentzia, hainbat garai eta testuingurutara etengabe moldatzeko gaitasuna, oreka zailtan izaerari eutsiz. Gako eta jokamodu horiek badute nolabaiteko lotura bertsolaritzaren oraina eta etorkizuna ulertzeko moduarekin eta, oro har, euskararen garabideak bizitzeko moduarekin.

Memento honetan bizi-kinka berezia bizi du euskarak; alde batetik, zenbait lurraldetan hizkuntzaren biziberritzea galtzeko zorian dauka, eta bestetik, normalizazio-garapen prozesu batean egon nahi duen eta dagoen hizkuntza da. Egoera horrek, ordea, bertsolaritzaren mugimenduarentzat zentzu dramatiko eta etsigarria baino gehiago izaera pizgarria eta ludikoa du. Horrek markatu du hein handi batean gure bidea. Azken 20-25 urteotan bertsolaritza antolatu egin da, estrategia soziokultural bat hartu du; eta estrategia soziokultural hori ez dago ulertzerik euskararen minorizazio egoera eta euskararen biziberritze ahaleginaren barruan ez baldin bada. Seguru asko, hori hala ez balitz, mugimendu hau guztia ez litzateke gertatuko bat-bateko kantuak duen indarragatik bakarrik.

### *Bertsolaritzaren tokia euskararen komunitatean*

Euskal kultur jardunean bizi-bizirik dagoen agerpenetakoa da bertsolaritza. 1993an egin zen azterketa soziologikoak eman diezaguke bertsolaritzak gure hiztun komunitatean duen lekuaren ikuspegi orokorra: euskal hiztunen %15ek oso bertsoaletzat dute beren burua, %35ek bertsoaletzat eta beste %28k nolabaiteko zaletasuna dutela adierazten dute. Guztiak batuz %78 egiten dute. Esan beharra dago, ordea, ikerketa hori- gai honetaz dugun ikerketa serio bakarra- bertsolaritzaren gailurreko boladan egin zuela SIADECOK, eta datuak apalduak izango direla urte batzuk geroago, baina bertsolaritzak gizartean duen isla eta onarpenaren erreferentzia bezala balio diezaguke.

Ikerketak dio hiru zirkulu konzentrikotan bana daitekeela bertsotarako zaletasuna euskararen komunitatean. Zirkulurik zentralenean edo sendoenean, gunerik zaleenean, badago aski masa kritiko

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

bertsolaritza deitzen den kantu inprobisatuaren adierazpide hau etorkizunean bizi dadin. Hau da, bertsolaritzak etorkizunerako behar dituen partaide guztien (bertsolari, gai-jartzaile, kritikoa, epaile, irakasle, antolatzaile, bertsozale engaiatu) biziberritzea edo transmisioa gertatzen da ehuneko hamabost horren barruan. Bada, beraz, kultur jardun honen etorkizuna seguratu duen muina.

Baina ez da kasualitatez gertatu bertsolaritza biziberritzeko aski talde sendoa egotea gaur egun Euskal Herrian. Batetik, badu oinarri historikoa, bertsolaritzak euskal herrietan duen tokia ez da oraingoa. Baina, bestetik, azken 25 urteotan bertsolari belaunaldi batek bertsozaintza berritzeko, eta gaur egungo gizarterako eduki interesgarri hornitzeko egin duen ahaleginaren emaitza ere bada; eta, batez ere, azken 17 urteotan, Bertsozale Elkartearen inguruan bertsolaritza kolektibo bezala gidatu duten bertsolari, bertsozale eta antolatzaile belaunaldi batek garatu duen estrategia soziokulturalaren emaitza.

### *Egungo bertsozaintzaren adierazmailak*

Hainbat adierazmaila edo eremutan agertzen da egungo bertsozaintza, baina ez da euskarari darion ahozko osoa; euskarari darion ahozko osaren barruan zati bat da, eta zati horren barruan ere badaukagu azpiekositena txiki bat, ez gara bakarrik plazako bertsozaintza; hor daude bertso-eskolak eta beste hainbat jardun. Adierazmaila horiei gainbegiratu bat egiteko ahalegina da ondorengoa, bertsolaritzaren errealitate soziokulturalaren ikuspegi oso samar bat izate aldera. Bost adierazmaila bereiztuko ditugu:

#### **1.- Jendaurreko ikuskizuna edo saioa**

Gaurko bertsolaritzaren maila gorena, erdigunea, ikusgarri edo ikuskizun moduan duen adierazmaila da. Urtero 1200 bertso-saio inguru antolatzen dira euskararen geografian zehar. Saio horiek guztiek ez dute formaltasun maila bera: hirietako zinema-areto edo antzokietatik hasi eta herriko jaietako plazako saioetaraino doaz, pilotalekuetako saioetatik eta bertso-afarrietatik pasatuta. Emanaldi horietan gutxienez bi bertsolari eta gehienez zortzik hartzen dute parte, antolatzaileek horretan diharduten 100 bertsolari ingurutik aukeratuta (deituenak 20 inguru dira).

Jendaurreko saio hauen artean hainbat mota bereiz ditzakegu:

- Gai-jartzaile batek gidatutako emanaldia.
- Bi edo hiru bertsolariaren arteko saio librea, hasi eta buka bertsolariak berek gidatzen dutena aipatu beharreko gaiak proposatzen dituen gidaririk gabe.
- Mahai ondoko emanaldia, espresuki horretarako antolatzen diren otorduen ondoren.
- Bestelako ospakizunetako saio osagarriak: hiletak, ezkontzak, inaugurazioak, ekitaldi politikoak, omenaldiak, beste hainbat gizarte ekitaldi... Formatu berriak: bertso-tramak (gidariak proposatzen duen nolabaiteko antzerki-gidoi bat garatuz egiten den bat-bateko saioa), eta saio esperimentalak (gai bakar baten inguruko monografikoak, musikak lagunduta egindakoak...).

#### *2.- Sariketa eta txapelketa*

Jendaurreko emanaldien adierazpen berezi bat bertsolarien arteko sariketa edo txapelketena da. Puntuaketa baten bitartez sariak banatzen dituen epaimahai baten aurrean lehiatzen dira bertsolariak. Sariketa eta txapelketa hauek haurren artean, gazteen artean, bailaraka nahiz herrialdeka jokatzeko dira, eta lau urtez behin antolatzen den bertso lehiaketa gorena da denen gailurra: Euskal Herriko Txapelketa Nagusia.

### 3.- Taldeko jardun ludiko ez-formala: bertso-eskola

Bertsolaritzaren beste adierazmaila bat taldeko jolasa da, tokian-tokiko bertso- eskoletan garatzen den ahozko jardun ludikoa. Garai batean, jardun informalago hau sagardotegi, ostatu eta baserrietan gertatzen zen, eta gaur egun hiri eta herrietan berariaz sortzen diren talde edo bertso-ekoletan egiten da. Alde batetik, bertsolaritzaren adierazpenik espontaneoena da berau, eta, beste aldetik, bertsolaritzaren biharko eragileak sortuko dituen oinarritzko egitura da.

Bertsozale Elkartearen ardatz nagusiak hedapena, transmisioa eta bilketa-ikerketa baldin badira, lehenengo bi egiteko horiek herri batean garatuko lituzkeen oinarritzko nukleoa izango litzateke bertso-eskola. Hau da, bere inguruan belaunaldi berrietara bertsolaritza transmitituko lukeen taldea izateaz gainera, ingurune horretan bertso-saioak antolatuko lituzke, gai-jartzaile lana egingo luke, bertso-saio informalak beteko lituzke, bertso-saio formaletan parte hartuko luke... Beraz, esan dezakegu, mugimenduaren oinarritzko zelula izan daitekeela bertso-eskola. Gaztelaniara itzuli behar izan genuenean “taller” jarri genuen “escuela” jarri beharrean, eta nire ustez izen egokiagoa da “bertso-tailerria” “bertso-eskola” baino, eskola hitzak akademiarekin lotura handia baitu.

Bertso-ekoletan edo bertso-tailerren gaiarekin lotuta badago beste gai bat, interesgarria eta hainbat galdera sorrarazten dizkiguna: bertsogintzaren jarduna zenbateraino da bakarrik nazio mailako zirkuituan funtzionatu behar duena? Hau da, nazio mailako elitetik kanpora gelditzen den bertsolariak nazio mailako zirkuitu horretan parte hartzera iristea izan behar du helburu bakar, edo badauzka beste esparru batzuk? Edo galdera bera beste modu batera eginda: badaukate zentzurik herrialde eta eskualde mailako zirkuitu txikiek, beste kultur edo kirol adierazpide batzuetan gertatzen den moduan? Nazio mailako futbolari edo nazio mailako mausikari izateak bakarrik du zentzua, edo badauka musikari batek herrian bere tokia, herrian musika jotzeko eta herrian koro bat sortzeko, nahiz eta nazio mailako zirkuitu batean aritu ez? Izan daiteke norbait herri mailako bertsolari? Egon daiteke norbait herri mailako bertsolari izatea beste helbururik ez duena, eta hortik elika daiteke gero nazio mailako elitea? Uste dut airean dauden galderak direla, eta lotura zuzena daukatela bertso-ekoletan edo bertso-tailerren gaiarekin.

### 4.- Irakaskuntza arautuko eduki eta ariketa

Azken hamabost urteotan lehen eta bigarren mailako irakaskuntza orokorrean sartu da bertsolaritza, 1981. urtean lehen pausoak ematen hasita. Ez da orokorra baina bai aski hedatua bertsolaritza hizkuntza edo literaturaren irakaskuntzarako eduki eta osagarri bezala erabiltzea. Material didaktiko sorta nahiko zabala bada dagoeneko argitaratua, eta une honetan eskolako hizkuntza formakuntzan bertsolaritzak egin dezakeen ekarpenari buruzko planteamendu pedagogiko

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

berriak garatzen ari dira, batez ere belaunaldi berrietan nabari diren ahozko adierazpeneko hutsuneak betetzera bideratuak.

Edonola ere, bertsolaritzak hezkuntzan egin dezakeen ekarpenaz hausnarketa, eta hiru urtetik hemezortzi urtera bitarteko euskal ikasleen oinarritzko curriculumean txertatzeko egin beharreko mapa oraindik egiteke dauzkagu, eta uste dut badela hori ganoraz, bere osotasunean, gauzatzeko garaia. **Bat-bateko bertsolaritza Gakoak eta azterbideak** liburuan nolabaiteko multzokatze bat egin genuen, beharrezkoa dugun argazki horretara noizbait iristeko helburuarekin. Hona hemen multzokatze hura laburbilduta:

- *Pertsonaren gaitasunen garapena landu*
  - Inprobisazioarako jarrera eta gaitasunak
  - Komunikazio-ekintza antolatze gaitasunak
  - Erlazio gaitasunak
  - Oroimenaren garapena.
- *Ikaslea kultur ondarean txertatu*
- *Hizkuntza gaitasunen lanketa osagarria, pannaiza izan gabe*
- *Musika gaitasunen lanketa osagarria*

#### 5.- Hedabideetako azpigeneroa

Bertsolaritzak ikus-entzunezko hedabideetako azpigenero gisa ere badu bere tokia, irrati eta telebistako programa berezien bidez. Uste dut, ordea, irradian oraindik ez ditugula garatu gure ahalbide guztiak. Benetan azpigenero sendo eta original izateko baliabideak ematen ditu bertsolaritzak irradian, eta azken bi hamarkadetan ez dirudi askorik aurreratu dugunik.

## GAUR EGUNGO GIZARTEAN BERTSOLARITZA BEREZI EGITEN DUTEN BALIOAK ETA EZAUGARRIAK

### *Hainbat ezaugarri iradokitzaile*

*Bertsolaritzak baditu hainbat ezaugarri, gaur egungo masa kulturaren norabide nagusietatik urrun antzean dabilzanak. Beraziki iradokitzaileak diren batzuk aipatuko ditugu.*

#### 1.- Bat-batekotasuna edo serieko erreproduktzioerik eza

Ekoizpen eta merkatu modernoaren oinarrietako bat serieko erreproduktzioa da. Lehenago bakarrak eta errepikaezinak ziren ekoizpenak (etxean egindako jantzi bat, postre bat), orain serieko ekoizpenak dira gehienbat. *Kultura* deitzen dugun kontsumoaren zati handi bat ere horrelako erreproduktzioek osatzen dute. Ohikoenetatik hasi (liburu, disko, bideo, film) eta komunikazioaren teknologiarik

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

berrienari esker hedatzen direnetaraino, oinarrian erreprodukzioa dago, oso urruti, beste une eta inguru batean sortutako zerbaiten erreprodukzioa.

Bestelakoak dira jendearen aurrean zuzenean gertatzen diren kultur adierazpenak. Adierazpen horietan ere, gehienetan erreprodukzio maila aipagarria dago. Zuzenean emandako kanta bat ez da sekula aurreko aldikotik berdin-berdina izango, baina kanta bera da, beste noizbait sortutako ekoizpen baten hainbatgarren erreprodukzioa. Eta gauza bera antzerki eta bestelako kultur adierazpenetan.

Bertsolaritza da –eta honetan datza bere ekarpena nahiz bere muga- inolako serieko erreprodukzioan oinarritzen ez den jendaurreko kultur adierazpen gutxitako bat. Bertso-saio bat horixe baita bereziki, lehenago *ad-hoc* ekoiztako ezer ere ez erreproduzitzea. Bere muina bat-batekotasuna da, gunean gune eta unean uneko originaltasun erradikala. Bertsolarien sorkuntza errepikaezina da: une iragankor batean sortzeko gaitasunak ematen dio zentzua bertsoari. Iragankortasun atzerazinezko horretan, bat-batean ari denaren amildegi txiki horretan, du zentzua bertsoak, hor sortzen dira bai lastoaren arruntasuna eta bai alearen miraria.

## 2.- Entzulearen parte-hartzea eta feedback ezinbestekoa

Jendaurreko ikuskizun guztietan garrantzitsua da ikus-entzuleen erantzuna, eta bertsolaritzan (bertso-saioetan) garrantzitsua ez ezik sorkuntzan bertan parte hartzen duen elementu funtsezkoa da. Izan ere, ikusgarria bat-batekotasunean oinarritzen denean, une-gune horretako errepikaezintasunean, sortzaile eta entzulearen artean gertatzen denak garrantzi berezia hartzen du, muinean berean eragiten du.

## 3.- Zuzenekotasuna, taldekotasuna, kalekotasuna

Beste hainbat adierazpenetan bezalatsu, bertsolaritzak batez ere zuzenean dihardu; entzulea ekintza publiko batean biltzera eta esku-hartzera bultzatzen du. Gure garaiotako masen kulturaren, kulturaren zati handi bat bakarka eta pribatuan kontsumitzen da, norbere etxean. *Kultura* deitzen dugun horren adierazpen gehienak, liburuak, diskoak, bideoak, webguneak... horrela jasotzen ditugu. Musika, antzerki eta hainbat arte emankizunekin batera bertsolaritzak jendea kalera ateratzen du. Kalekotasuna, zuzenekotasuna eta taldekotasuna berezkoak ditu bertsolaritzak, hor sortzen da sortzaileen eta entzuleriaren arteko konplizitatea, bat-bateko bertso-sorkuntzarako ore ezinbestekoa.

## 4.- Publikoaren izaera integratua

Bertsolaritzaren publikoa ez da belaunaldi tarte jakin bat edo euskaldun mota berezi bat. Neurri batean euskal komunitatearen heterogeneotasuna zeharkatzen du; adin, kultur maila, lanbide eta joera ezberdineko euskaldunen abaniko zabal samarra alegia, bai saioen behaketak, bai egindako azterketa soziologikoek erakusten dutenez.

## 5.- Bertsolariaren eskuragarritasuna



Nahasgarria izan ohi da kultura popularra edo herri kultura zer den esatea. Herri xeheak gehien kontsumitzen duen eta gehien maite duen kultura popularra Hollywood-eko filmak dira. Kontua, beraz, ez da herriak zer kontsumitzen duen, herriak zer sortzen duen baizik. Hau da, ea sortzailea bera kontsumitzaileen gune horretan txertatua dagoen, kontsumitzaileen gune horretako pertsona bat gehiago den, estatus ekonomiko eta sozial berezirik ez duena. Nire ustez bertsolaria bere kultur sorkuntza kontsumitzen duen gune horretako partaide bat gehiago da, bertsolari izateagatik ez dago beste estatus ekonomiko batean; fisikoki eta sinbolikoki ere ez da hortik urruntzen. Beraz, bertsolaria gune horretako edozeinentzat da eskuragarria, bertsogintza xumea da-eta ekonomikoki.

### *Zer kantatzen du bertsolariak?*

Gurea bezalako gizarte moderno, postmoderno, industrial, bidaiari eta zatitu batean, bertsolaritzak sorrarazten duen erantzun sozialaren gakoetako bat entzuleria heterogeneo eta berriarengana iristen diren edukiak kantatzea da. Bertsolariak gizarte-bizitzako alderdi orori buruz kantatzen du printzipioz. Jakina, bizitzaren alderdi askok ihes egiten diote: garai bakoitzean interesgarri ez diren gaiak edo gizarteak inkontzienteki tabu dituenak bertsolariak ere hala ditu. Baina, nolabait esateko, sukaldako mahaietan, tabernan edo irratiko berriketaldietan aipatzen diren gai guztiak izan dezakete lekua bertso-saioetan. Are gehiago, ohiko beste zirkuluetan asko jorratzen ez diren gaiak ere badute lekua bertsolaritzan, azken urteotan gai-jartzaileen aldetik gai eta ikuspegi berriak bilatzeko dagoen kezka eta gogoagatik.

Komunikazio zirkuitu alternatibo gisako bat da bertsolaritza, nazio, estatu, eskualde, herri edo mundu mailako aktualitateari hausnarraldia ematen dion eremu bat, poetikoki batzuetan, ironikoki edo umore bila besteetan.

*Hausnarraldi* hitza ez dago gaizki hautatua, iradokitzailea da. Hausnartzea zera da bere lehen zentzuan: murtzikatu gabe irentsitateko belarra urdaitetik berriaz ahora ekartzen du behiak, eta han lasaiki murtzikatzen du, bere ahoko zukuekin ondo nahastuz, osteraren irensteko. Gaur egun, mendebaldeko hiritarrak hedabide masiboetatik berebiziko informazio kopurua irensten du, eta gizaki (post)modernoaren ezaugarrietako bat informazio interesatu hori guztia digeritzeko ezintasuna da. Informazio horren zati bat umore tonuan edo klabe pertsonal nahiz poetikoan hausnartzeko aukera txiki bat eskaintzen du bertsolaritzak, jarduera artistiko parte-hartzaile kolektibo baten bidez.

Zalantzan jar liteke gaurkotasunezko gai bati edo galdera unibertsal bati bertsolariaren inprobisazioak nolako ekarpena egin liezaiokeen. Eskasa dela argudia daiteke, ekarpen intelektualak gaur egun azterketa zientifiko serioak eta lan literario mamitsuak eskatzen dituela. Bada, beste muturrean, inprobisazioan berebiziko ekarpen bereziak ikusten dituenik ere. Nolanahi ere, bertsolariak jolastu egiten du, inprobisazio poetiko eta ludikoaren bitartez esku artean duen informazio multzoa nahasten du, gozatu egiten du, eta asmatzen duenean, gozarazi ere bai.

Bertsolariaren ekarpena, ekarpenik badu, horixe da hain zuzen, nahastu egiten duela, mailak nahasten dituela: aktualitateko gai sozialak, politikoak, sexualak, entzuleriari egiten dizkion erreferentziak, guztia aipamen pertsonalez zipiritindurik eta bat-batean ari diren kideen mezuekin lehian. Nahasketa horretan funtzionatzen du inprobisazioaren originaltasunak.

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

Informazio sozial eta pertsonalari hausnarraldi kantatua ematen dion eremu horretan bertsolariak komunikatzaile eta poetaren arteko papera jokatzeko du, liderraren eta bufoiaren artekoa, egunkariko zutabegilearen eta marrazkilari satirikoaren artekoa, eta aldi berean ingurune sozial horretako partaide arrunt bat da.

### *Orekak eta erronkak*

Azken bi hamarkadetan bertsolaritza bultzatu duen mugimenduak garai berriek eskatzen dituzten desafioei aurre egiteko intuizio gidariak izan ditu; funtsean bertsolaritza senari jaregin gabe berau gaurko kulturabideetan garatzeko oreka dinamikoaren intuizio gidariak. Honela laburbil ditzakegu:

#### **1.- Geure balioak aintzatetsi**

Gure mugimenduaren intuizio gidaria, eta horretan meritua du zalantzarik gabe, geure balioak aintzat hartzea izan da, nahiz eta itxura batean “arraroak” izan; lehen aipatu ditugun balio txikiak edo ezaugarriak aintzat hartzea, hain zuzen ere:

- Bat-batekotasuna
- Serieko erreprodukzioerik eza
- Sortzailearen eskuragarritasuna
- Entzulearen parte-hartzea
- Feedback-aren erabateko garrantzia
- Publikoaren izaera integratua, zentzu kolektibo eta zuzena

Ezaugarri horiek baloratu egin ditugu, guretzat funtzionatu egiten zutelako. Eta hortik abiatuta, arian-arian, gogoeta bat egin dugu: egia da aipatu ezaugarriak gaur egungo kulturabideetan ez direla nagusi, eta bitxiak izan gaitezkeela; beharbada ez daukagu etorkizun oparorik, eta beharbada hipertrofiatuta gaude, eta zenbaitentzat barregarri geratzen ari gara, baina guri funtzionatu egiten digute. Balio horiek aintzatesteak eman digu konfiantza aurrera egiteko eta probatzen, nahasten, hasteko; egungo kulturabideetan abiadura hartzen hasteko, betiere jakinda abiadura horrek arriskuak ekarriko dizkigula edozein bihurtzetan, baina ekarpenen bat egiten dugula uste dut.

#### **2.- Bizi, ez iraun**

Bertsolaritzaren mugimenduaren planteamendua ez da masa kulturaren ezaugarri guztiak mespretxagarriak direla eta bertsolaritza ezaugarri *idiliko* guztiei eutsi behar zaiela kosta ahala kosta. Ez du irudi hainbeste mendetan iraun duen euskararen eta bere kulturaren jarrera hori dagoenik sakonean. Jarrera horiekin seguru asko ez bertsolaritza eta ez euskara ere ez lirakeke biziko. Bertsolaritza gaurkotasunean bizitzeko apustua egin du, gaurko errealitatean eta bihurtzetan. Posible ote da, ordea, indarrean dauden joera eta baldintzetan *funtzionalitatearen* eta nor izatearen arteko balantzeri eustea? Non dago moldatzearen eta nortasunaren arteko oreka puntua? Sekula agortzen ez den galdera da, sustrai luzedun kultura kokorrek behintzat etengabe erantzun beharrekoa.

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

Moldatzearen eta nortasunaren arteko oreka puntuaren galderak badu erantzun bat bederen: sortzen jarraitzea edo jarrera sortzailea izatea. Izan ere, sortzen ez baduzu, edo kopiatu egiten duzu-amerikarrek edo kultura nagusiagoek egiten dutena kopiatu eta haien antzekoago izaten saiatu, adibidez ETB1ek egiten duen moduan programa ia guztietan, hau da, bestea da beti erreferentzia eta bestearen mailara iristen ahalegintzen da-, edo zurea defenditzen duzu paranoikoki, eta horrekin zure kultura esklerotizatzen eta folklorizatzen duzu. Nire ustez, zirkulu zoro horretatik irteteko bide bakarra, bereziki gurea bezalako kultura txikietan edota gurea bezalako adierazpide ahozkoetan, sortzea da. Sortzen duzunean aldatzen ari zara, baina zeure ekimenetik ari zara aldatzen, eta bi gauza nahastuz: zeure tradizioa eta gaur egungo gizarteak ematen dizkizun aukerak. Nahasten ari zarenean sortzen ari zara eta tradizio bati jarraitzen ari zara. Tradizioa ez da eutsi behar zaion zerbait, sorkuntza pilaketa bat baizik. Eta sorkuntza pilaketa horrekin leial izateko modu bakarra sortzen jarraitzea da.

### 3.- Garatzearen arriskua hartu

Bertsolariek, eta orokorki mugimendu honetan engaiatu direnek, gune eta formatu berrietan saiatzearen alde jokatu dute, telebistan sartzearen alde, bertsolaritzak orain arte ukitu ez zituen forma eta eremuak bilatzearen alde.

Horrek hainbat kontraesan, arrisku eta distortsio ekarri ditu. Distortsio horien aurrean adi egoteko jarrera izan du, neurri batean, bertsolaritzaren mugimenduak. Adibidez, asteroko antologia biltzen duen audientzia dezenteko programa batekin telebistan sartzea bertsozaletasuna hedatzeko energia handia da. Baina energia horrek energia nuklearraren ezaugarriak izan ditzake: bere indarragatik, hain zuzen, arrisku handiak ditu, nola erabiltzen den kontrolatu ezean.

Arriskuak hor direla jakin arren, borroka eremu horretantxe jokatu nahi du bertsolaritzaren mugimenduak. Bertsolaritza biziarazten jarraitu nahi du, bide berriek dakartzaten aldaketei aurre eginez, bat-batekotasun kantatuaren muinari eutsiz eta, ahal dela, muin hori sekula baino sakonago garatuz, bere xumetasunean, bere biluztasunean, inprobisazioaren benetakotasunean. Zalantza eta kontraizanen artean, bertsolaritzaren errealitatea interesgarria dela esan daiteke, maila ezberdinetako adierazleei so eginda: emanaldien kopurua eta kalitatea, inprobisazioaren benetakotasuna, antolaketa gaitasuna, harrera soziala, sortzaile gazteen eraberritzea eta eskolako zabalkundea.

Garapen honetan gako batzuk azpimarratuko ditut- badakit egon gehiago daudela baina-, garapena zergatik gertatu den azaltzen dutenak:

#### 3.1.- AUTOKONFIANTZAZKO JARRERA

Bertsolariak berak berez garatu behar izaten du oholztan autokonfiantza, bat-batean jarduten baitu eta inoiz ez baitu barregarri ez geratzeko moduan jardungo duen ziurtasun osorik. Bertsolariak bertsoak sortzen ditu, inprobisatu egiten du. Beste maila batean, baina bertsolaritzaren mugimendua ere nolabait inprobisatzen ari da, masa-kulturaren desafioen aurrean kultur-ondare honen bideak asmatzen dihardu. Bide hori inprobisatzailearen autokonfiantza berarekin egin beharrekoa da, eta

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

egin ere hala egin da orain arte, neurri batean. Maila ezberdinetan agertzen da bertsolariaren mugimenduaren konfiantza hau:

- Ahozkotasanaren hipertrofia eta idatzizko ekoizpenaren parean erdipurdiko izatea egozten diguten intelektual eta literatur munduko ahotsen aurreko autokonfiantza.
- Garenarekiko eta nahi dugunarekiko autokonfiantzako jarrera. Gure hizkuntza eta kulturaren biziraupeneko desafio zailaren aurreko autokonfiantza.
- Ikur ezberdineko presio politikoen aurreko autokonfiantza, gure herriak bizi duen eta kultur zereginetan ere eragina duen ataka politiko luzean.
- Kanpoko erreferentziarik gabe, ipartzat hartzeko moduko bide-erakuslerik ezean eta inorekin homologatu ezinik, asmatu beharreko bidean aurrera joateko konfiantza.

### 3.2.- TRANSMISIOA

Bertsozale Elkartea sortu aurretik zegoeneko erretzen hasia zen transmisioaren intuizioa, eta bertsolariak irakasten hasiak ziren hala bertso-eskoletan nola zenbait ikastetxetan. Hori, jakina, lehen aipatu dugunarekin lotua dago. Hau da, bizi nahian mende eta milurteko asko daramagun kultura txiki bat izateak, eta gaur egun bizi dugun egoera bereziak transmisiorako sena piztuarazi digu. Zenbait hizkuntzak hedapena, espazioa, izan dute obsesio, eta guk, aldiz, hedapenaren lekuan dendora, iraupena izan dugu obsesio.

Eta bertsolariaren bide horretatik goaz; transmisioetik hasi zen mugimendu hau guztia, eta bertsolariaren mugimenduak azken bi hamarkada hauetan belaunaldi gazteenganako transmisioaren aldeko apustu nabarmena egin du; esan daiteke ia-ia obsesio ere bihurtu dela transmisioaren kontua. Bertso-eskolak eta bertso-talde berriak sortu ditugu, ikastetxetan sartu gara, eta bertsolari talde bakoitzak mimo inkontziente bat izan du hurrengo belaunaldiari bidea irekitzeko eta jakintza guztia transmititzeko. Eta, batez ere, aurrera joateko gaitasuna erakutsi duten gazteei arreta berezia jarri zaie, zenbaitetan gehiegizkoa ere bai, transmisiorako obsesio horren ondorioz.

### 3.3.- BERTSOZALE ELKARTEA

Mugimendu hau guztia posible egin duen giltza Bertsozale Elkartearen sorrera izan da. Beronek bildu du bertsolariaren inguruko mugimendua eta maila guztietan sustatu du kultur jardun hau.

Antolatzeko bide berezi bat hartu zuen bertso munduak 1986 inguruan. Hain zuzen ere horixe: bere burua antolatzeko erabakia, autoeratzeko erabakia. Bertsolariaren geroa kanpoko faktoreen esku utzi gabe, bertsolariaren hala edo hola inplikaturik sentitzen direnen elkargunea sortu eta proiektu baten inguruan lan egitea izan du ipar. Hitz gutxitan laburbiltzen da bere proiektua: bertsolariaren biziberritzeko oinarriak jartzea.

#### A) ERAKUNDEAREN EZAUGARRI OROKORRAK

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

Bertsozale Elkarteak 1.400 bazkide inguru ditu. Euskal Herriko lurraldeetan deszentralizatua dago: Bizkaia, Gipuzkoa, Nafarroa, Araba eta Iparraldean elkarte federatu bana dago martxan, eta guztien artean osatzen dute Euskal Herriko elkarteak. Bertsolariaren inguruko hainbat eragile biltzen ditu (bertsolariak, bertso-jartzaileak, gai-jartzaileak, epaileak, irakasleak, antolatzaileak, bertsozale engaiatuak), guztien artean estrategiak marraztu eta hainbat esparrutan ekintzak aurrera ateratzeko: Dokumentazio Zentroaren kudeaketa, hedabide eta erakundeekiko negoziazioak, txapelketak, ekitaldi bereziak, bertso-eskolen koordinazioa, ikerketa, argitalpenak, nazioarteko harremanak eta abar eta abar.

Hamazazpi urteko ibilian, pixkanaka kultur proiektu bat marraztu dugu, eta erreferentzia argi batzuekin jokatzeko oinarriak jarri dira. Elkartearen iparra, bertsolariaren kultur proiektua, hiru ardatzetan marrazten da: belaunaldi-transmisioa, hedapenaren antolaketa eta dokumentazioa-ikerketa. Badu, gainera, hiru ardatzak biltzen dituen laugarren bat: lurraldetasuna. Alegia, proiektua euskararen lurraldetasun osoan garatzea, hizkuntzaren bizitasunaren aldetik unerik zailenetan dauden lurraldeak bigarren mailan utzi gabe.

Bertsozale Elkartearen puntu zail eta beroenetako bat bertsolariak eta bertsozaleak nola konbinatu, nola bateratu, asmatzea izan da, eta bestalde, bertsolariak berak nola konbinatu bere baitan artista izaera eta mugimendu bateko partaide, aktibista, militante edo borondatezko langile izaera. Akats handia egin genuen hasieran izena Bertsolari Elkarteak jarri genionean, hasieratik beretik baitzegoen argi Bertsozale Elkarteak zela, bertsozaletasunak biltzen gintuela eta ez bertsolarietasunak. Elkarteak bultzatzen ari izan dira bertsolari ez diren bertsozaleak, eta bertako zereginetan pisuaren zati handia euren izan dute eta dute oraindik ere. Egia da, ordea, hainbat bertsolari izan dutela beren baitan bi profil horiek nahasteko borondatea eta jarrera. Hau da, batetik bertsolari ginen oholtzan, baina bestetik mugimendu soziokultural bat eraikitzen ari ginen, mugimendu bat sortzeak eskatzen dituen eskakizun guztiekin: antolatu, bilerak egin, dirua eskatu... Nire ustez oso garrantzitsua izan zen bertsolari talde handi bat horretan engaiatzea, eta garrantzitsua izan zen jendeak ikustea gero tabladuan ere puntako izan diren hainbat bertsolari, txapelduna eta abar, horretan buru-belarri engaiatuta zebiltzala. Horrek beste zentzu bat eman dio gure elkarteari, elkarte original bat izan da zentzu horretan, artistak eurak nahiz arte horren zaleak funditu edo galdatu egin dituelako lantaldeetan: Seguru asko bertsolari batzuk mugimenduko partaide hain konprometitu izan ez balira, ez genukeen behar besteko indar moralik izango bertsozaleek mugimendu honetan eman duten guztia eman zezaten. Beraz, bertsolarien parte-hartzea ezinbestekoa izan da, eta halaxe izango da gerora ere mugimendua osasuntsu egongo bada.

## b) Bertsolariaren kultur proiektuaren ardatzak

Elkartearen ibilbidean, hasierako 'bertsolariaren bultzatu nahi' hartatik proiektu sendoago bat mamituz joan da pixkanaka. Lehenago esan bezala, hiru ardatz ditu proiektu horrek: transmisioa, bilketa-ikerketa eta hedapena. Eta sentsibilitate osagarri bat: lurraldetasuna.

Aletu ditzagun labur-labur bertsolariaren kultur proiektuaren ardatzak:

- **Transmisioa:** Belaunaldi berrietara bertsolariaren transmisioa ziurtatzea du ipar. Bi lan-ildo nagusi ditu alor honek: batetik, irakaskuntza arautuan txertatutako bertsolariaren jarraipena

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

egitea eta, bestetik, bertso-eskolak edo bertso-tailerrak. Euskal Herriko hezkuntzan bertsolaritzak eta, zabalago hartuta, ahozko sorkuntza artistikoei egin behar duten ekarpena ikertzea eta sekuentzia didaktikoak eskaintzea da Elkarteak esku artean duen lanetako bat. Bestalde, eskola arautuaz kanpoko bertso-eskolen koordinazioak ahalegin berezia eskatzen du; izan ere, euskal herrietan zehar hedaturik dauden bertso-eskola hauek dira gaurko eta biharko bertsolaritza mugimenduaren gune eta hazitoki.

- **Hedapena:** Bertsolaritzaren hedapen iraunkor eta orekatua lortzea du ipar lan-ildo honek. Kontua ez da besterik gabe eta 'zenbat eta gehiago, hobe' lelopean bertsoa hedatzea, baizik eta modu eramangarri batean zaletasuna sendotzea. Hainbat fronte kontuan izatea eskatzen du: hedabideetan bertsolaritzak izan dezakeen presentzia zaintzea, lurraldean lurraldeko bertsolaritza sustatzea, saio bereziak antolatzea, txapelketak egitea, argitalpenak ateratzea eta, oro har, hedapenarekin zer ikusia duten ekimenak martxan jartzea.
- **Bilketa-ikerketa:** Hirugarren ardatzaren iparra bertsolaritza ikerketaren eta dokumentazioaren alorrean txertatzea da. Bertsolaritzaren emaitzak modu ez orokor baina bai sistematikoan biltzen eta kultur-arlo hau gaur eta biharko ikerbideetan sartzen hasia dago. Bertsolaritza jakingai eta aztergai izan dadin oinarritzko tresna nagusia Xenpelar Dokumentazio Zentroa da. Elkartearen apustu estrategikoa izan da, eta da, zalantzarik gabe.
- **Lurraldetasuna:** euskararen lurraldea da bertsolaritzarena. Hasieratik Euskal Herri osoko jendea inplikatu da Bertsozale Elkarteetan. Iparraldean, Gipuzkoan, Araban, Bizkaian eta Nafarroan antolakuntza bana sortu da. Une honetan EHBE bost elkarte horien bilgunea da. Izan ere Bizkaiko Bertsozale Elkarteak, Arabako Bertsozale Elkarteak, Nafarroako Bertsozale Elkarteak, Iparraldeko Bertsozale Elkarteak eta Gipuzkoako Bertsozale Elkarteak federazio bidez gorpuzten dute EHBE. Antolakuntzaz aparte helburuetan ere lurraldetasuna beti presente dago: euskararen osasuna ahulen dagoen lekuetan ahalegin eta inbertsio bereziak egitea dagokio Bertsozale Elkarteari, bertsolaritza euskara biziberritzeko tresna izan dadin nahi dugu-eta.

### c) Bertsolaritzaren autoeraketa: gizartegintza modu bat kultur arloan

Kultur proiektu bat garatzeaz gainera, bere esparrua autoeratzearen aldeko apustua egin du bertsolaritzaren mugimenduak. Ondoko hauek dira utoeraketa horren oinarriak:

- Inplikatuaren borondatezko partaidetza.
- Arrazoi ideologikoengatik mugarik eza eta barne aniztasunaren aitorpena.
- Antolakuntza parte-hartzaile eta demokratikoa.
- Tokian-tokikoaren eta lurraldean lurraldeko prozesuen errespetua.
- Eztabaidaren kultura eta jarrera ezberdinen garapena: adostasun umotu eta landua, gehiengo-gutxiengo jokoaren gaintik.
- Borondatezko lanaren eta lan profesionalaren arteko konbinaketa.

BERTSOLARITZAREN GIZARTE ETA KULTUR EZAUGARRIAK  
(JON SARASUA)

Bertsozale Elkartea sortu zenez geroztik hamazazpi urte igaro dira, eta adin nagusitasunera iristera doan honetan, uste dut mundura joaten hasteko inoiz baino helduago gaudela, eta bat-bateko kantuaren inguruan sor litekeen sare horretan nodo edo korapilo-eragile izateko moduan egon gaitzkeela.

**MEXICO LOS TROVADORES HUAPANGUEROS  
DE LA SIERRA GORDA**

MEXIKO: SIERRA GORDAKO TROBADORE HUAPANGEROAK  
MEXICO: THE TROVADORES HUAPANGUEROS FROM SIERRA GORDA  
LE MEXIQUE : LES TROUBADOURS HUAPANGUEROS DE LA SIERRA GORDA

**GUILLERMO VELÁZQUEZ**

Trobador. Comienza a trobar el año 1977 en las Topadas  
Impulsor de la renovación y fortalecimiento del "Huapango Arribeño"  
" MEXIKO



MEXICO LOS TROVADORES HUAPANGUEROS DE LA SIERRA GORDA  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

*Huapango arribeñoaren tradizioak obitura zaharrak ditu oinarri: poesia publikoa, trobadoreen binakako aurkakotasuna, guduaren eszenografia, oborearen kodea, topadaren "araudia" eta jatorri herritarra, besteak beste. Abozko tradizio honen funtzio errepresentatiboak inprobisatzailearen iritziarekiko lotura estua du. Hala ere, trobadoreen ikasketa maila nabiko eskasa da orokorrean, eta haien arteak ez du inolako babesik edo laguntzarik emateko elkarerik. Edozein kasutan, los leones de la sierra del Xichú taldeak huapangoentzako alternatiba berri bat sortu du, abozko kulturaren oinarri sendoa derrigorrezko ezarpen bihurtu gabe.*

*La tradición del huapango arribeño tiene reminiscencias muy antiguas: la poesía pública, la dualidad antagónica de los trovadores, la escenografía del combate, los códigos de honor, el "reglamento" que rige la topada y el arraigo social, entre otros. La función representativa de esta tradición oral va estrechamente ligada a la opinión del improvisador, siempre presente en su poesía. Sin embargo, el nivel escolar de los trovadores es bajo en general, y su arte no goza de ningún tipo de organización gremial que les proteja y ayude. Aun así, los leones de la sierra del Xichú es un grupo de huapangueros que forman una alternativa estable, tomando como apoyo la cultura oral, sin jamás convertirla en imposición.*

*The tradition of huapango arribeño has very old roots: public poetry, the antagonistic duality of troubadours, the stage scene of combats, the honor codes, the "rules" of the topadas and social roots, among others. The representative function of this oral tradition goes closely bound to the improviser's opinion, always present in his poetry. Nevertheless, the level of studies of troubadours is low in general, and their art does not enjoy any type of gremial organization to protect and help them. Even so, the leones de la sierra del Xichú are a group of huapangueros that form a strong alternative, supporting the oral culture, with no imposition.*

La tradition du huapango arribeño a des réminiscences très anciennes : la poésie publique, la dualité antagonique des troubadours, la mise en scène du combat, les codes d'honneur, le "règlement" qui régit les topadas et l'enracinement social, entre autres. La fonction représentative de cette tradition orale est étroitement liée à l'avis de l'improvisateur, toujours présent dans sa poésie. Toutefois, le niveau scolaire des troubadours est élémentaire en général, et son art ne jouit d'aucun type d'organisation corporative qui les protège ou les aide. Encore ainsi, les leones de la sierra del Xichú est un groupe de huapangueros qui forment une alternative stable, en prenant comme soutien la culture orale, sans jamais la transformer en imposition.

## MEXICO: LOS TROVADORES HUAPANGUEROS DE LA SIERRA GORDA

“Se está desgranando la generación  
de los grandes poetas que fueron cimiento  
y sin sus presencias y sin su talento  
¿qué será –pregunto- de la Tradición?”

LA TRADICION DEL HUAPANGO ARRIBEÑO tiene reminiscencias muy antiguas (en la parte trovadoresca probablemente medioevales): la poesía pública (poesía decimal), la dualidad antagónica de los trovadores, la escenografía del combate –particularmente los “bancos” ó “tarangos” en que se instalan los trovadores acompañados de sus músicos y que los coloca a tres ó cuatro metros de altura uno enfrente del otro-, los códigos de honor y el “reglamento” que rige el desarrollo de LA TOPADA: afinación, tonos, temas obligados, etc. EL ARRAIGO SOCIAL es profundo también y es este un factor que sin duda alguna ha influido decisivamente en su supervivencia. Los trovadores siguen fuertemente vinculados a la cotidianidad de la gente y a sus celebraciones y duelos (fiestas matrimoniales, decesos, migración, carestía, política...) y atentos a fenómenos más globales (guerras, avances científicos, epidemias...)... y si la irrupción generalizada del “progreso” en las comunidades campesinas y la escolarización creciente debilitó por un tiempo su rol originario de “informantes” se ha recuperado –de unos 25 años para acá- su función social de INFORMAR OPINANDO, de manera tal que LA PALABRA y EL VERSO de un buen trovador sí pueden llegar a incidir socialmente y cabe aclarar: ES LA POESIA LA QUE INFLUYE. NO TANTO LA IMPROVISACION. Esta le da mayor ó menor prestigio al poeta y es una herramienta eficaz en las topadas pero la carga significativa y el impacto social mayor –si se da- lo produce LA POESIA que es decimal y pública y se memoriza y se pregona indisolublemente ligada a la valona (que se improvisa) y a los sones y jarabes (que se bailan). LA POESÍA NO SE CANTA. “se publica”oralmente (excepto LA PLANTA que es como un estribillo cantado entre décima y décima).

Los trovadores pueden entonces llegar a crear (ó fortalecen) corrientes de opinión sin que por eso dejen de ser también “divertidores”. De hecho cuando llegan personas a invitar a un guitarrero a algun festejo no le dicen: “queremos que venga para que opine acerca de tal ó cual cosa” sino: “queremos que nos divierta un ratito”... ya dependerá del trovador –sea que toque y cante solo con su grupo ó en topada con un contrincante- si además del tema al que obligue el motivo de la fiesta incorpora ó no poesías que reflejen asuntos que atañen en ese momento a la comunidad, al país

ó al mundo (una elección política inminente, un suceso trágico que conmueva a la opinión pública internacional, un descubrimiento científico, un fenómeno meteorológico, etc.), y claro que en todo esto hay matices: mientras algunos trovadores (los menos) se preocupan por estar actualizados la mayoría se reduce a repetir poesías y repertorios ya muy gastados ó que renuevan muy lentamente y casi siempre bajo la presión de que otros andan cantando “tal ó cual cosa”, ¡y que tal sí se llega el caso de coincidir en una topada con fulano y no se lleva ni una “cantada” sobre determinado tema!. Esto sería verdaderamente penoso y por eso aunque sea una ó dos poesías hay que hacer sobre el derrumbe de las torres gemelas, la guerra en Irak ó el desempeño del partido en el poder...y confiar en que el rival no sea tan “tirano”, tan “corsario” que empiece a cuestionar públicamente que no se tenga repertorio suficiente (5 ó 6 poesías cuando menos) para “sostener el tema”. Pero no suele suceder así. Más bien se procura “sobrellevar” al contrincante que está en desventaja y las rivalidades enconadas son más bien la excepción.

Esto por supuesto hace que los cantadores se exijan menos y se vuelvan conformistas ó flojos. Tampoco socialmente hay una presión explícita sobre el poeta (pero sí hay un sector de gente que espera que el poeta cante y opine sobre tal cosa...) y es la responsabilidad que el trovador siente con su trabajo y el modo como asuma su compromiso con la gente lo que determina la evolución y diversificación de su obra.

El nivel de escolaridad de los trovadores es en general bajo (primaria) pero la Tradición ha ido poco a poco perneando las capas sociales y en la actualidad hay amplios sectores de población con más formación que valoran el huapango y la poesía y se involucran en bailes y fiestas.

Tampoco hay una ORGANIZACIÓN GREMIAL que favorezca, por ejemplo, la protección social de los músicos y poetas que van envejeciendo, establezca jerarquías acordes con la calidad artística y regule ó influya en las condiciones laborales. Sí se sabe “quien es quién” y se da una especie de solidaridad gremial en circunstancias de enfermedad y muerte, pero no faltan gérmenes de descomposición que fermentan en las envidias, el afán de protagonismo, la mediocridad que alucina con el éxito inmediato, etc.

Las condiciones de vida de la mayoría de los trovadores deja mucho que desear y suele combinarse la música y la trova con algún otro oficio que ayude a garantizar la sobrevivencia. Los profesionales son la excepción.

En cuanto a los “escenarios” donde los trovadores desempeñan su trabajo lo más común es que sea a la intemperie. Muchas veces sin sonorización –ó muy deficiente- y con cargas de fatiga muy grandes por las distancias a veces enormes que significan los desplazamientos (5, 6 ó más horas.- hasta hace unos pocos años a pié ó a caballo y actualmente casi siempre en vehículo propio-): el patio de la casa, un espacio cerril “desmontado” expresamente para la topada, una cancha de básquetbol,

MEXICO LOS TROVADORES HUAPANGUEROS DE LA SIERRA GORDA  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

una calle, un palenque de gallos... suelen ser “los escenarios” más frecuentes de los trovadores huapangueros que en el circuito más público son algo más de 20 en la actualidad.

Los escasos trovadores que llegan a profesionalizarse siguen combinando todos estos espacios con otros en los que la tradición se ejerce más como una “muestra” ó espectáculo que como fiesta y baile popular.

En los días que corren la música de huapango y los trovadores coexisten, en una boda, p.e. con la “música gruperá” ó “norteña” y a pesar de que un sector de jóvenes sigue viendola como “música para viejitos”, hay una revaloración importante y aunque no hay tantas como antes de que se electrificaran los ranchos, no faltan “tocaditas” aunque sea de vez en cuando.

LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHU enraizan en este terreno pero es un grupo atípico en varios sentidos: primero porque han llegado a ser –para impulsar algunos proyectos y acciones- ya no sólo los músicos huapangueros “que tienen discos grabados” sino un colectivo (no formal) en el que se integran varios hombres y mujeres que sin ejercer la música y la trova le tienen un aprecio grande a la sierra, a la poesía y a la música de huapango arribeño y están comprometidos desde hace años con acciones que se proponen preservar y fortalecer la tradición. Mención especial merece EL FESTIVAL DEL HUAPANGO ARRIBEÑO Y LA CULTURA DE LA SIERRA GORDA que se viene realizando desde hace 20 años y empezó siendo un festival de homenaje a los viejos maestros huapangueros y que es en la actualidad el evento más importante de este género del son mexicano y el único que congrega cada año varios miles de personas (emigrantes, profesionistas, campesinos, etc.) teniendo como centro y motivo principal la música, la poesía y el baile “zapateado” que la gran “topada de poetas” genera cada 31 de diciembre en la cabecera municipal de Xichú, Gto. y que es de suyo una experiencia digna de recapitular en otro momento.

Como parte del mismo proyecto cultural en la sierra gorda se impulsan y organizan talleres de versificación y aprendizaje instrumental desde principios de los ochentas y además de haber descubierto una metodología (que desafortunadamente no se ha podido sistematizar) estos talleres propician el encuentro generacional, permiten intensificar el aprendizaje y preservan y fomentan la memoria histórica de la tradición. No se puede afirmar, sin embargo, que haya una organización de la enseñanza de la tradición. Los talleres son esporádicos y dependen en la mayoría de los casos de apoyos institucionales coyunturales también.

*También se ha hecho- y se sigue haciendo trabajo de recopilación y edición de algunos libros para preservar la obra y la memoria de trovadores destacados y en general se impulsan acciones que ayudan a apuntalar diversas expresiones de la cultura y el arte popular.*

MEXICO LOS TROVADORES HUAPANGUEROS DE LA SIERRA GORDA  
(GUILLERMO VELÁZQUEZ)

Por otra parte lo que ha llegado a ser la propuesta artística de Los leones de la sierra de Xichú es fruto también del trabajo de muchos años (casi 25), de muchas búsquedas creativas, de la incorporación arriesgada de variados recursos (desde la dinamización y teatralización de la “topada” hasta el “performance” y los elementos multimedia más recientemente) y la apertura sin prejuicios a todo lo que enriquezca lo que nosotros llamamos “el ejercicio con-temporáneo de la antigua juglaría” y que lejos de desvirtuar a la tradición ayuda –eso creemos- a refuncionalizarla, a darle consistencia en el presente y proyectarla hacia el futuro.

Sin dejar de ejercer la música y la trova de poesía decimal en los ambientes naturales de la tradición, los leones de la sierra de Xichú han logrado diversificar los espacios donde se presentan sin necesidad de “marketing” y esas yerbas. Y están convencidos además de que no hay que estar esperando cruzados de brazos a que todos los músicos y trovadores huapangueros se decidan a ir en su ejercicio artístico más allá de las rutinas. Nos toca demostrar que sí se puede y acompañados ó no, con apoyos institucionales ó sin ellos – 4 -hemos decidido desde hace mucho estar en movimiento y corriendo riesgos. Creemos que la Tradición y sus códigos no deben ser ni una camisa de fuerza ni una referencia fundamentalista sino el firme punto de apoyo para echar a volar la imaginación creadora y renovar con esto su torrente sanguíneo para garantizar que su corazón siga latiendo poderosamente en el futuro.

---

**LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES  
VALEURS AUTHENTIQUES**

POESIA BENETAKO BALIOEN PROMOZIOBIDE GISA  
LA POESÍA COMO VÍA DE PROMOCIÓN DE LOS VALORES VERDADEROS  
POETRY AS A PROMOTION WAY FOR TRUE VALUES

**BRAHIM BAOUCH**

Kazetaria. Monde Amazigh egunkariko Erredakzio Idazkaria  
Amazigh (Berevere) kulturaren eragilea

**MAROKO**

*(Jardunaldietan Latif Jatabik irakurria)*

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

Maroko kolonialismoak eta kultura arabiarrak gizarte modernora ekarritako herrialde berebera da. Afrikako Amazighen ahozko tradizioa tribuetako dantza eta kulturarekin oso lotua dago. Inprobisatzea hegan egitea da haien kulturaren, bidaiatzea. Amedyaz edo Amarir delakoa ikusmira handiko poeta da, bere gizartearen esparru guztiak ezagutzen dituena; inprobisazioen bitartez gizarteko balio onenak defendatzen ditu: abertzaletasuna, maitasuna, erresistentzia...

*Marruecos es un país berebere inducido a la sociedad moderna debido al colonialismo y la cultura árabe. La tradición oral de los Amazigh africanos se encuentra estrechamente unida a la cultura y danzas de sus tribus. De hecho, para estas tribus, improvisar es volar, viajar. El Amedyaz o Amarir es un poeta de gran expectación conocedor de todos los temas de su sociedad; mediante sus improvisaciones defiende los mejores valores de la sociedad: el patriotismo, el amor, la resistencia...*

Morocco is a berber country induced to the modern society due to the colonialism and the Arab culture. The oral tradition of the African Amazigh is closely related to the culture and dances of their tribes. In fact, for these tribes, improvising means flying, travelling. The Amedyaz or Amarir is a poet of great expectancy who knows about all the subjects of his society; his improvisations defend the best values of his tribe: patriotism, love, resistance...

Le Maroc est un pays berbère induit à la société moderne à cause du colonialisme et de la culture arabe. La tradition orale des Amazigh africains est étroitement unie à la culture et danses des tribus. De fait, pour ces tribus, improviser, c'est voler, voyager. L'Amedyaz ou Amarir, c'est un poète de grande expectation, connaisseur de tous les sujets de sa société ; ses improvisations défendent les meilleures valeurs de la société : le patriotisme, l'amour, la résistance...

## LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES

Avant de commencer cette intervention, je voudrais bien vous lire ces magnifiques vers du poète Ali Widda :

Usigh kem a tisit

Ur ek ktigh a yighef inu

Ur ek ukizegh allig sawelegh...

J'ai pris le miroir,

Je n'ai pas remarqué que c'était moi-même

Je ne me suis remarqué que seulement quand j'ai parlé

### **Ce Maroc !**

Quand on parle du Maroc, on parle d'abord d'un pays qui a des racines profondes dans l'Afrique et qui s'ouvre à la fois sur l'Atlantique et la Méditerranée, C'est un pays purement amazigh (berbère) qui s'est arabisé partiellement avec la conquête coloniale et la mise en place de l'école moderne.

Le Maroc est un pays africain qui a produit une diversité culturelle basée sur tamazight, comme langue, culture et civilisation.

*Le pays, que les observateurs considèrent très différent de l'Orient arabe, reflète une spécificité très typique, basée sur une richesse artistique et une tradition populaire orale spécifique et universelle, c'est son mode de chants et de danses. Ces modes expriment la pensée d'ordre philosophique et sociale et l'environnement de l'homme Amazigh, le noble et le libre.*

*Les chants et les danses des Imazighen sont une expression artistique d'un peuple africain qui évolue en gardant des traditions.*

### **Qui improvise ?**

*Dans mon intervention, je vais essayer un peu de consacrer tout mon temps limité pour la poésie amazigh chantée. Tout d'abord, on va avouer que c'est difficile de séparer la poésie des chants ou des danses de Abidous ou Abouach.*

*Un poète amazigh s'exprime toujours en chantant, sa poésie est reprise en chœur dans les cercles de Abouach ou Abidous.*



LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*Amedyaꝯ ou Amarir (Anehad) est un poète respecté qui traite tous les thèmes de sa société et son environnement. Amedyaꝯ ou Amarir a tout un lexique, très diversifié ou il peut puiser tamedyaꝯt ou turart pour exprimer ses émotions.*

*Tout amazigh ou Tamazight doit réciter et apprendre par cœur beaucoup de chants et poèmes des ancêtres, comme il est obligé (e) d'apprendre comment entamer une danse, et plus précisément la danse de sa tribu.*

**Comment devenir improvisateur ?**

*Amdyaꝯ ou Amarir est à la fois, un sage et un maître de l'art de versification, l'Amarir a un rôle de faire des vers ou versifier la vie.*

*Chaque versificateur traverse les vallées et les montagnes pour présenter à un public amazigh attentif, des « spectacles poétiques qui marquent pour un temps la vie locale » (H. Jouad).*

Dans le quotidien, un amazigh reçoit tout un bagage de « parole de sagesse » soit des vers où des proverbes, l'amour des chants et des danses oblige l'amazigh de réciter ou d'improviser des vers ou des chants. Je dois avouer que la splendeur et la magnificence de la poésie Amazigh résident dans le fait qu'elle est spontanée et naturelle.

*Ce n'est pas facile d'être un poète improvisateur, la coutume amazigh, voulait qu'un jeune amazigh devrait apprendre l'accumulation produites pas les ancêtres. C'est un adepte qui apprend le métier d'un autre Amarir. Il n'existe pas d'école pour enseigner l'improvisation des chants et de danses, mais l'amazigh considère la vie comme le seul canal qui lui permet d'apprendre, d'ailleurs toutes les expressions orales ne s'apprennent que par la participation dans l'acte.*

*Il y a d'ailleurs une procédure à suivre dans le domaine artistique amazigh, d'abord pour être poète, il faut maîtriser et dominer la langue amazigh (awal) et réciter les vers des grands poètes (le verbe hèsu : apprendre par cœur), puis, il faut avoir une belle voix. En général être poète nécessite d'être autodidacte et performant.*

*Mais la condition principale demeure dans le contenu. Le groupe musical Archach chantait :*

*Savel ukan a yamdyaz  
Ini yat awal n sawab  
I warraw n amazigh  
Ka yeran ad as yessflid  
Dit (raconte, parle) ô poète  
Dit la parole de la raison  
Au fils d'amazigh*

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*Le seul qui a la volonté de l'entendre*

*Le poète amazigh est un improvisateur qui « produit » les vers, c'est un bon connaisseur de son métier, il s'adonne aux genres poétiques différents : Gloire addur, poésie lyrique tayri/badád, éloge tulgha, satire argam, description... Les thèses de tamedyazt ne sont pas stables, le poète peut chanter « pour critiquer, conseiller, se plaindre, se résigner » (M. Moukhlis)*

### **Improviser c'est être libre**

*Pour improviser une tamdyazt, le poète amène tout son arsenal linguistique et met à la portée de sa pensée toutes les images poétiques qu'il possède pour bâtir son univers allégorique.*

*L'improvisation est le point fort de la poésie amazigh, le poète qui n'improvise pas le chant ne sera pas admis parmi les meilleurs.*

*La technique de l'improvisation permet au poète un champs vaste pour traiter ses thèses, il surprend la foule par ses vers inattendus, il profite de cette liberté pour montrer ses performances et ses capacités comme un poète de la tribu, pour « voyager dans le monde des mots ». D'ailleurs, les poètes disent que le poète « voyage » quand il improvise : Yemudda umarir= le poète a voyagé ou yedda umedyazt= le poète est parti ou yesewat umarg= il est englouti par le chant... Avant d'entamer son voyage, le poète s'adresse d'abord à Rebbi, le Dieu tout puissant, il sollicite son aide sa miséricorde et sa clémence, puis il demande l'aide des Saints du pays (igurramen n tmazirt).*

*Le poète du Moyen Atlas disait :*

*Zzurex ec a yisem n bab n lqudra la ec neqqar*

*Je commence par ton nom, le tout puissant, je te sollicite...*

*Celui du Sous chantait :*

*Nenna bismi llah urhim u rràhim nezur ek*

*A Rebbi lli yellan fida larzraq ndâlb ek*

*Je dis au nom de Dieu le miséricordieux et le Clément, je commence par toi*

*Ô mon Dieu qui est à l'origine des destinées, je te demande...*

### **Le poète personnage respecté**

*La parole poétique est respectée chez l'amazigh, le poète, lui aussi, se voit comme un individu béni, qui a des performances gigantesques, il a les droits de modeler la langue comme il veut, il la conforme à son univers poétique.*

*La poésie « exprime une vision de l'existence et de la vie, c'est un besoin existentiel, un souffle de vie omniprésent dans toutes les activités de l'homme amazigh, tissage, moisson, fêtes... » (M. Moukhlis. Actes de la 4ème rencontre de l'Université d'été d'Agadir. Août 1991)*

*Le poète prend en considération, au moment de la « production » des vers, la tradition orale authentique, il inspire et provoque l'enthousiasme de sa pensée et son discours poétique de la vie quotidienne et de l'expérience acquise dans*

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*l'Asays (un vaste endroit où s'organise les cérémonies de chants et de danses amazigh). Certaines fois, on a du mal à définir les convictions profondes d'un poète, son savoir s'adresse à la raison (ixef= la tête), à la passion et à l'envie, il choisit les termes les plus profondes pour convaincre l'écouteur/ le récepteur, pour critiquer pour définir ses émotions, c'est un prédicateur du message profane...etc.*

**Le poète promouvoit les valeurs de sa société**

*La poésie amazigh est comblée des valeurs sociales qui sont le produit d'une société purement amazigh. Le poète comme un individu de ce milieu, joue un rôle remarquable pour préserver et promulguer ce patrimoine dans les foules pendant les cérémonies d'Abouach et Abidous. C'est un préposé à Asays, sa fonction est de tisser la parole, de sculpter sa tayffart ou tamedyazt et composer les mots qui aboutissent à divulguer ces valeurs sociales.*

*Il est difficile de différencier entre tamedyazt et tayffart comme deux formes poétiques, cependant le dictionnaire de Miloud Taiji définit tamedyazt comme long poème chanté et tayffart comme poème chanté de plusieurs vers qui comporte des devinettes, des allégories... Ces deux formes sont chantées par imedyazen et imbellemen qui se déplacent de tribu en tribu ou de village en village.*

**L'amour du pays**

*La valeur la plus importante véhiculée par le poète amazigh est son amour éternel de la terre akal/ tamurt/ tamazirt.*

*Écoutons Ali N Ayt Tirit U Buâezza décrivant la beauté de l'Amur, le pays des Maures (Mauro en espagnol) :*

*Kkix ed iyenna, kkix ed ilalen  
Annayex tagut  
Anniy en tlalan in sacris d zzin  
Kkix ed Lmadina d Mekka  
D Lquds aba d Mizra  
Nugga asen i Sudan x isaffen  
Ddunit zi nniy ifuday nezéra tt  
Nnix ac kkes tarict  
Ur tafat am tamazirt umur (Revue Amazigh, N°1- 1981)  
J'ai voyagé à travers le ciel et océans  
J'ai vu les pays des brouillards (l'Europe)  
Là ou naissent les pluies et la beauté  
J'ai visité la Médina et la Mécque  
Ainsi que Jérusalem et l'Égypte  
J'ai survolé le Soudan et ses grandes rivières  
On a apprécié l'univers depuis les sommets des plateaux  
Je t'annonce de desseller ton cheval  
Il n'y a pas de si beau que le terre d'Amur*

### Amitié- tidukkla

Les poètes donnent grande importance à l'amitié, comme étant une valeur sociale très grande sur quoi est fondée la relation entre les humains, le souci du poète est de trouver un ami ou une amie fidèle. L'amitié c'est la fidélité, au fond du thème tidukkla (amitié), le poète traite aussi le sujet de l'entraide (tinvisi), l'homme a toujours besoin de quelqu'un pour l'aider.

### Nostalgie- amarg

Il y'a des moments où la nostalgie et la séparation poussent le poète pour essayer de chasser ses préoccupations et ses soucis à fin d'être avec son bien aimé. Ce genre de poésie est, en général, triste. On sent que les deux aimés pleurent leur sort, écoutons ses deux poètes :

Netta ;

Yedda d yâd, mraran imudal  
Teghlimt a tafukt  
Yebedd id ubêz usmun inu !  
Nettat :  
Sellix ac, mezzwaren iméttawen,  
Ghuglen i tât inu  
Hi ma c ssjyerec a wanda rixc ?!  
S uzmar, iqgen t ad yenew umarg  
Umma azegza yesemmum

Lui ;

La nuit approche, les collines se renvoient les ombres  
Tu te couches Ô soleil !  
Et moi, j'ai la nostalgie de ma bien aimée,

Elle :

A ta voix mes larmes font écho  
Et mon œil n'est plus qu'un lac  
Hélas, pour toi je ne puis rien, mais  
Endure donc, et que mûrisse ta passion !  
Acides sont les fruits verts. *Revue Amazigh, N°1- 1981)*

Un autre chantait :

Ullab ar da gganegh, fafagh ed,  
Inigh is id yebra ca  
Zziggh azgu ayda d yetnaqqar lbiban ghifi  
Je jure que je dors  
Et je me réveille en sursaut  
En croyant qu'on m'appelle  
Mais ce n'était que le vent

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

Qui fait claquer les portes sur moi.

Le poète lutte contre **P'injustice- gar azerf**, soit qu'elle est issue de la société ou des gouverneurs, le poète des ayt Baámran, au Sud marocain chantait :

*Tanna yejran i bab n láaqgel yara tent  
Ab inu jrant g igi ur a nettara yat  
Terzâ tcawct, yedêr ed fellagh ulutim  
Ar ak aqragh a Sidi Hmad u Musa, ccix  
A yi tallt aqbrabu a yelkem ninnun  
A fella ur yettâr lbâdel ula bâderegh as  
Ula sar gîgh inigi n walli f yettâr  
Le sage met en écriture ce qui lui est arrivé  
Moi qui en ai tant subi, hélas, je n'ai rien écrit  
La farouche est brisée, le tas de haies tombe sur nous  
Je t'invoque, Ô Cheikh Sidi Hmad u Moussa  
Que ma barque s'élève au niveau de la tienne  
Ne fais pas tomber l'injustice en ma présence ni sur moi  
Que je ne sois jamais témoin d'un sur qui elle tombera.*

Le poète, comme citoyen de la tribu, décrit l'effet de **la sécheresse- azrig** dans cette société pastorale, la sécheresse qui sème la terreur et la panique entre les éleveurs et les pasteurs :

*Wak wak ! a gar asggas lqent a segh yexleq  
Yekkes kent a tiddi kullu gh irgazen bêderen akw  
Yessimed ikessaben d ifellâben, ur yezri yan  
Imma drinc yut t igellin ûblas yebri t akw  
Yeserf ed Rebbi tafukt d wâdu d wayur jemâan  
Alligh kullu tellas ddunit ur yebdêr yan  
Aie Aie ! cette année-ci n'en ai pas une, elle est née du malheur  
Elle interdit aux hommes de relever la tête, ils ont tous courbé l'échine  
Elle a semée la crainte entre éleveurs et agriculteurs, elle n'a épargnée aucun  
Quant au pauvre, le bât le blesse, il souffre  
Dieu a envoyé, ensemble, le soleil, le vent et la lune  
Ainsi, la terre est entièrement tondue, et personne n'a contesté*

**Résistance- tagrawla**

Imedyazen nous ont laissé un grand corpus traitant la lutte et la résistance contre l'occupant, Imazighen ont lutté pour l'indépendance du Maroc de 1912 jusqu'à 1956, M. Chafik, l'actuel recteur de l'IRCAM, a déjà traité ce sujet (Revue de l'Académie du Royaume du Maroc. N° 4- Novembre 1987). On cite :

Hammu Amaâdur avait dit :

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*A wa bexxin ussan, wad yerezzun assid ur t ufin*

*A wa nek ad allex a wa !*

*Wa la teddux g tillas, mani yella ubrid att nissin ?!*

*Les jours devenaient sombres, celui qui cherche la lumière ne l'a pas trouvé  
Moi je pleurais*

*Je marche dans les ténèbres, ou'est la bonne voie, je la connais pas*

*La poétesse Tawgrat ult Áissa n Ayt Suxman, avait prise la chanson comme arme fatale contre les français, cette grande poétesse est morte en 1930. François Reyniers collectait un peu de son patrimoine dans son ouvrage ( Taougrat ou les Berbères racontés par eux-mêmes, Ed. Gentner, Paris,1930), il disait qu'elle était l'ennemie de la France, elle a encouragée les combattants de Aghbala pour s'affronter aux occupants, elle a une grande influence sur la tribu de Ayt Suxman...*

Tawgrat chantait pour exciter les femmes de la tribu pour aider les hommes dans leur guerre :

*Ddan ed irumin, sewan ax g ughbalu n tasaft*

*Ur ggwidén, qqenen iysan*

*Aha d zziyen timwas*

*Nnan ac a nemyudjar g ixamen*

*Ttaweg a Ittu, gher id i Tuda d Izza*

*Tiwmin a mi yeya lhâl ad asint ilafen !*

*Imazighen imec gguten d ammi ur llin !*

*Tamazirt anex udjan imuyas s uburez, ur asen telli*

*I wida yetzâllan xef iblis,*

*Imec ax neghan s mass,*

*Gher id a ten tezzéâ tawigt innu*

*Les roumis sont venus, ils ont bu dans notre source*

*Ils n'ont pas peur, ils dressent les tentes dans le sol*

*Ils prétendent être nos voisins*

*Regarde Ittu, appelle Tuda et Izza*

*C'est le tour des femmes pour prendre les étendards de la guerre*

*Imazighen à gogo sans effet*

*Ceux qui prient au nom du Satan*

*n'auront pas notre pays qu'on a hérité de nos glorieux ancêtres*

*s'ils nous massacrent le jour,*

*la nuit, notre fantôme les chassera*

*Le grand chercheur amazigh Laboucine Atabji a collecté, avant de nous quitter définitivement, Beaucoup de Chants de résistance contre le colonialisme, parmi ce qu'il a collecté ses malheureux vers du poète rifain lors de la guerre du Rif contre les espagnols, écoutons ce poète qui décrit la bataille de Dhar u barran , qui venait juste avant la fameuse bataille de Annal dirigée par Feu Mohamed Abdelkrim Khattabi, que les espagnols connaissent bien :*

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*A ya dbar n ubarran  
A ya ssus n ixesan  
Wi ẓay ek yegharren  
A ẓays yeghar ẓman ?  
Yeghar ẓays ẓman  
yessk usbanyu gher uliman  
Yen as ẓur ed tamurt n Tamsaman  
Tamsaman ma thaven ac  
Ma teghir ac d benaâman  
Ullab xuma yexerq i baba c  
Am wi yeâdan  
Nnzah a Mimunt  
Mubend gharm ayt mam  
Rbarquq wer yenni  
Ô dbar u barran  
Ô champs de la plus terrible des batailles  
Qui a voulu tromper  
N'a en fait trompé que soi même  
L'espagnol invita l'allemand  
Viens admirer le pays de Tamsaman  
Tamsaman n'est pas à prendre  
La crois-tu de la vulnérabilité du coquelicot ?  
Par Dieu que tu recevras la même tannée  
Que par le passé  
Chante mimunt  
Tu as, toujours tes frères  
Les pommes ne sont pas mûres  
Les prunes ne sont pas encore aigres*

*Dans le Rif, Imazighen de cette région ont été obligé de participer dans la guerre civile de l'Espagne (1936- 1939), les tragédies vécue par les poètes du Rif les ont incité à improviser des vers ou ils chantaient les douleurs qui les bantaient. Écoutons :*

*A rih, ssivéd as assram i yamma ma teddar  
Yen as yekkes as ufus, yen as yekkes as udâr  
Apporte mon salut à ma mère si elle est encore en vie  
Dit lui que j'ai perdu, à la fois, la main et le pied  
Un autre poète / soldat chantait :  
A tamghart n ubulisi ma yettaâjab am adîr*

LA POESIE COMME ELEMENT DE PROMOTION DES VALEURS AUTHENTIQUES  
(BRAHIM BAOUCH)

*A qam aryaz nam sbaâ yyam ur yendir  
Ô femme du soldat cesse d'avalier les raisins  
Il y'a sept jours que ton mari est mort, il n'est pas encore enterré  
La femme du Rif pleure son mari en chantant :  
A ya lalla yimma mayammi sseâd inu  
Aïssa aqqa yuyur, mayammi tudart inu  
Ô maman. Quelle malchance j'ai !  
J'ai perdu Aïssa, à quoi sert ma vie ?*

**Le groupe Ihinajen est avec nous**

*Pour en conclure, et puisque le groupe Ihinajen est avec nous, on ne manquera pas l'occasion pour découvrir les talents des poètes de ce groupe et la poésie dite Abellel de la tribu d'Ayt Yusi, au Moyen Atlas Marocain, le groupe appartient au village Akay, il se compose de 5 poètes qui s'adonnent à la poésie traditionnelle orale.*

*Le corpus poétique d'Ihinajen traite des thèmes universels philosophiques existentiels, humains... À titre d'exemple la paix, les droits humains, la lutte contre la discrimination et la prise de conscience de l'identité Amazigh.*

*Le grand Amadyaz déclame les vers de la poésie aidé par des accompagnateurs dites iredaden (répétiteurs). Ihinajen ne prennent pas des instruments.*

*Ihinajen est un groupe professionnel qui a des enregistrements qui se vendent, ils ont un grand public et une clientèle nombreuse.*

*Tayffart ou abellel d'Ihinajen se base sur un ensemble de timan ( tivent) des refrains.*

Le fait marquant dans la poésie d'Ihinajen, c'est qu'elle est basée sur le style du récit et du dialogue, elle traite un thème sous forme d'une histoire ou un dialogue.

*Dans le Souss, le Moyen Atlas ou le Rif, et dans tous les pays de Tamazgha, et grâce aux Imedyazen et Imariren « la langue Amazighe a pu résister à tous les envahisseurs (...) Ils ont fait que cette langue soit restée dans son oralité, avec ses menaces, son aridité parfois, sa richesse et sa projection » (Youcef Merahi- Izuran N° 10. Mars/Avril 2002- P 30). Les poètes amazigh ne se fatiguent pas de satisfaire le public sans penser au sort de leurs poèmes qui se perdent dans les méandres de la langue. Cette fonctionnalité qui a sauvée la langue et la culture amazigh et lui ont permis de continuer à vivre depuis plus de six milles ans.*

*Qui peut se targuer d'une telle longévité devant tant de « civilisations» qui les a traités de barbare ; « civilisations » aujourd'hui disparues ?.*



---

**LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS  
CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ: UN RETO DE FUTURO**

AHOZKO INPROBISAZIOA ILLES BALEARS, CATALUNYA ETA VALENTZIAN:  
ETORKIZUNERAKO ERRONKA

THE ORAL IMPROVISATION IN ILLES BALEARS, CATALUNYA AND VALENCIÀ: A  
CHALLENGE FOR THE FUTURE

L'IMPROVISATION ORALE DANS LES ILLES BALEARS, LA CATALOGNE ET LE  
PAYS VALENCIÀ : UN DÉFI DE FUTUR

**FELIP MUNAR**

Doctor en Filología Catalana y Lingüística General  
Director del servicio de educación del Catalán del Gobierno de las Illes Balears  
**MENORCA**

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

*Balear uharteetako inprobisatzaileen tradizioak bainbat mendetako ibilbidea dauka; borren adierazgarri dira juglare, trobadore eta "romanços de canya i cordill" delakoen testigantza frogatzen duten milaka kantuak. Bi dira egun lantzen diren jarduera nagusiak: Mallorkako glosalari guztien inbentarioa, eta glosaren belaunaldien zaharberritzea. Glosa bezekuntza arantuan sartzeko abaleginean oinarrituz, gaur egungo beziketa zentroek uharteko ahozko tradizioaren ardatz nagusiak ezagutzen dituzte, eta glosalarien arteko guduak gizarte garaikideari egokitu zaizkie; edozein kasutan, prozesua motel samarra izan dela argi utzi behar da, uharte batean obikoa den moduan. Belaunaldi berriak astiro datoz.*

*La tradición de los improvisadores de las Illes Balears se remonta a siglos atrás; prueba de ello son las miles y miles de canciones que dan testimonio de los juglares, trovadores y de los "romanços de canya i cordill". Son dos las tareas principales que se llevan a cabo hoy día: el inventario de todos los glosadores de Mallorca, y la renovación generacional de la glosa. Basándose en la introducción de la glosa en la enseñanza reglada, los centros docentes conocen hoy los ejes más relevantes de la tradición oral insular, y los combates de glosadores se han adaptado a la sociedad actual; aun así, cabe subrayar que todo ello se ha desarrollado en un ritmo más lento, como es lógico en una isla. Las nuevas generaciones llegan poco a poco.*

*The tradition of the improvisers of the Illes Balears goes back in time; proof of it, thousands and thousands of songs give testimony of troubadours, epic singers and of the "romanços de canya i cordill". Two are the main tasks that are carried out nowadays: the inventory of all the glosadors of Majorca, and the generational renovation of the glosa. Based on the introduction of the glosa in the education, schools nowadays work on the axes of the most excellent insular oral tradition, and the glosador combats have been adapted to the present society; even so, everything in the islands has developed slower. New generations come little by little.*

*La tradition des improvisateurs des Illes Balears commence tôt dans l'histoire; il y a des milliers de chansons qui donnent témoignage des juglares, troubadours et des "romanços de canya i cordill". Voici les deux tâches principales qui sont menées à bien de nos jours : l'inventaire de tous les glosadors en Majorque, et la rénovation générationnelle de la glosa. Grâce à l'introduction de la glosa dans l'enseignement réglé, les établissements connaissent aujourd'hui les axes les plus significatifs de la tradition orale insulaire, et les combats de glosadors se sont adaptés à la société actuelle ; encore ainsi, il convient souligner que tout cela a été développé dans un rythme plus lent, comme il est logique dans une île. Les nouvelles productions arrivent peu à peu.*

## LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS, CATALUNYA I EL PAÍS VALENCIÀ: UN RETO DE FUTURO

A lo largo de este encuentro hemos tenido ocasión de compartir el estudio y la recreación con los verdaderos actantes del arte de la improvisación, los que agudizan el ingenio en un instante, los que deben rectificar a medida que van construyendo la glosa, corrandá o albada; nosotros hemos tenido el tiempo suficiente para cambiar cualquier palabra malsonante o fuera de tono, he ahí, en parte, la grandeza y la admiración que provoca este milagro oral.

La tradición de los improvisadores de las Illes Balears se remonta a siglos atrás, no en vano, las más de cien mil canciones populares recogidas en las islas dan testimonio de la vitalidad y la efectividad de esta producción. Muchas de estas canciones forman parte de producciones más largas y que tienen sentido cuando las contextualizamos. Esta circunstancia nos sirve para entrever la fuerza que, desde los juglares y trovadores, tenía el canto oral; y todavía una acepción más: los "romanços de canya i cordill" en que se escribían los romances sobre sucesos acaecidos y que luego el pueblo iba repitiendo y también cambiando palabras, hasta perderse en la colectividad.

Tenemos una circunstancia interesante en las Illes Balears: los profesores Gabriel Janer Manila, Miquel Sbert y yo mismo estamos realizando un inventario de los glosadors de Mallorca, de los que son capaces de improvisar oralmente; nos hemos remontado hasta el siglo XVII y son más de seiscientos glosadors que han dejado su huella en la colectividad a través de la improvisación. Evidentemente los glosadors de "camilla", de reposo superan en mucho esta cifra. Es curioso como en ninguna época ha habido tantos escritores populares como en la actualidad, en todas las publicaciones se colocan glosas sobre temas locales de actualidad.

Pero no queremos referirnos a este tipo de producciones, nosotros intentamos que sea la improvisación oral, el envite, el "combat" frente a frente, el que sea el revulsivo para conseguir el auge de esta producción. En Mallorca, desgraciadamente, hemos perdido dos generaciones de glosadors, ya que los que combaten actualmente tienen más de sesenta años; no sucede lo mismo en Menorca, ya que a través de la Asociación "Soca de mots" y el buen hacer de Miquel Ametler, se ha conseguido una renovación generacional. Pero vamos con los mallorquines.

Hasta hace unos diez años los combates de glosadors estaban enmarcados en la misma época de los años cuarenta, de hecho, en el escenario se encontraban los mismos improvisadores de hace cuarenta

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

años, con los mismos temas y las mismas concepciones de la improvisación. Ello provocó un rechazo tanto en la forma como en el concepto, era necesario una renovación, una nueva manera de ver las cosas; pero no había más que aquellos glosadors que dominaban el arte improvisado y les veían demasiado alejados del mundo real. Complicaba el panorama la idea que ellos mismos tenían de su arte: era un don de Dios, una providencia divina, y claro, o estás tocado por la mano divina o no sirves. El trabajo era -y es- realmente muy complejo, porque no puedes partir de cero y es difícil cambiar el concepto de la improvisación porque ello implica cambiar la manera de pensar y actuar. Además, puede resultar muy delicado romper con la única línea existente sin tener una cierta seguridad que después habrá alguien que pueda y quiera seguir. Y podría ser que pasáramos de una improvisación anclada en los años cincuenta del siglo pasado al hip-hop, sin ninguna clase de posicionamiento intermedio o que asegurara una serie de conceptos fundamentales que rigen nuestra cultura, la historia y la lengua.

Ante este panorama, apartado y encerrado en si mismo, era necesario abrir las puertas, airear e informar sobre lo que se cocía en otros lugares. Las instituciones podían dar su apoyo, pero era necesario actuar al margen de cualquier tipo de ingerencia, era necesario despojarse de las formas y tópicos. De ahí que iniciamos unos encuentros de improvisadores para que nos diéramos cuenta cómo han evolucionado y de qué manera los improvisadores en otras lenguas y culturas. Unas muestras organizadas por la Asociación Cultural "Canonge de Santa Cirga", asociación que da nombre al recreador de las Rondalles Mallorquines e iniciador del Diccionari Català-Valencià-Balear, verdadera obra monumental de la romanística: Antoni M. Alcover. Porque además, también existía el peligro de transformar nuestra manera de improvisar en una forma híbrida en la que ni la lengua ni la cultura propias fueran componentes básicos de nuestra improvisación. Por esto han pasado por los encuentros de Mallorca -que luego se han repetido en Menorca y Eivissa y Formentera-: los bertsolaris, que causaron un verdadero impacto-, los versadores de Canarias, los troveros de Murcia, los corrandistas del Principat, los cantadores de albaides del País Valencià, y evidentemente, los glosadores y cantadores de las Illes que, curiosamente, se oyeron por primera vez juntos en estos encuentros. Pero también han pasado por estas muestras los improvisadores de Madeira de Portugal y los de la Toscana de Italia.

Cabe señalar que una isla está doblemente aislada del resto del mundo; uno de los tópicos que yo todavía he oído en Mallorca es aquello de "si existe algo fuera de Mallorca", o de dividir el mundo en "Mallorca y fuera de Mallorca", o la desconfianza ante cualquier forastero, ya que la primera impresión que se saca es que éste habrá venido para quitarnos algo. Que es lo que ha pasado desde los primeros siglos de nuestra civilización. De ahí que los cambios sean más lentos, como si el tiempo se hubiera detenido en ciertas costumbres y maneras de actuar.

Hay otra circunstancia que debemos tener en cuenta a la hora de analizar el proceso de la improvisación en un "combat": fíjense que en todas las lenguas y en todas las culturas hay un reflejo

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

de esta manera de interpretar los hechos y las personas que nos rodean; un punto de vista único, que sobrepasa los límites de lo estándar o el proceso de estandarización; es el contrapunto de la globalización, de la homogeneización, del pensamiento único al cual nos vemos abocados irremediamente. Es decir: no sólo se trata del apego a una cultura o a una lengua determinadas, sino que va mucho más lejos tanto en la forma como en el fondo; ofrece diferentes caras de la realidad, conceptos escondidos u olvidados por la vorágine de la vida actual, acercamiento a la esencia del alma humana. Y esto, hoy, no es políticamente correcto en todos los lugares, pero hay que conseguir vencer los tópicos que nos han ido inculcando. Y para ello debemos manejar las estrategias que son utilizadas en la cultura de masas y massificada y conseguir que se invierta el procedimiento: no hay que olvidar o menospreciar el poder, sino que debemos ponerlo al servicio de la verdadera cultura popular.

En una visita que realizamos aquí, en este País, nuestro amigo y maestro Koldo Tapia nos enseñó como se había introducido en los currícula el bertsolarismo, la técnica de la improvisación. Y dimos en la clave: el contexto en que se producían i se generaban las improvisaciones ya no existe, o no da para más, o no puede dar cabida a la innovación que supone el cambio conceptual de la improvisación; es necesario abrir nuevos horizontes para contextualizar las producciones en el campo de la oralidad. De ahí que el primer eslabón sea la escuela, una escuela abierta y que tenga en cuenta dónde está situada, qué formas culturales y lingüísticas la conforman, qué elementos esenciales debe transmitir. Y debemos adecuarnos a la sociedad tecnológica del siglo XXI. Utilizar las técnicas de la improvisación, de la oralidad, es trabajar uno de los contenidos más importantes en el proceso educativo, que se inscribe de lleno en dos de las cuatro habilidades básicas del aprendizaje de la lengua: escuchar y hablar. Es, también, trabajar la lógica del discurso, la comunicación marginal de los diálogos, la capacidad de razonamiento, la agilidad mental, la percepción de situaciones inmediatas, y la imaginación. Y fíjense que estamos hablando de los tres grandes ejes de los contenidos que impartimos en los centros docentes:

1. Trabajamos los contenidos conceptuales, puesto que aprendemos nuevas palabras, estudiamos producciones que nos sirven de ejemplo, memorizamos y damos sentido al legado cultural, lingüístico e histórico.
2. Trabajamos los contenidos procedimentales, porque jugamos con las palabras, con su sentido, con sus formas; transformamos las producciones y las convertimos en instrumentos para conseguir un objetivo. Se aprende a hacer a través de las palabras.
3. Pero también trabajamos con las actitudes, porque, ante todo, hay que reivindicar el inmenso cabal cultural de la oralidad; aprendemos a conocer formas culturales propias y, por ello mismo, a respetarlas y seguirlas; aprendemos a argumentar a partir de la contraposición de ideas, respetando el turno y actuando dentro de unas normas que pertenecen al curriculum oculto.

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

4. I, sobretodo, aprendemos a jugar con un mundo maravilloso, y esto resulta muy agradable en la escuela. La motivación es la base para cualquier programa que se aplique en la escuela. Motivar quiere decir que el alumnado esté en tensión y con atención durante el tiempo que dediquemos a la sesión, sin ninguna clase de imposición: se debe conseguir que sean ellos que nos pidan para “seguir jugando”; ellos deben sentirse los protagonistas y los creadores.

Por ello iniciamos un programa de aprendizaje de las técnicas de la improvisación oral en las escuelas de Mallorca y esperamos que dé su fruto en los próximos años; hay que sembrar para poder recoger, pero muchas veces el campo no está del todo abonado, o ha sido descuidado en esta faceta de creación y recreación. De todas maneras hace dos años que lo iniciamos y ya empezamos a vislumbrar algunos frutos.

Cuando se rompe la cadena, cuando no hay un proceso normal de sucesión, hay circunstancias que pueden condicionar el resurgimiento de la forma tradicional; uno de estos factores es la música que acompaña la voz en el canto improvisado: al no quedar fijada a través de la música un determinado compàs, es más complejo, por su misma heterogeneidad, que se reinicie el canto oral improvisado. Por ejemplo: los glosadors menorquines han conservado el acompañamiento de la guitarra en sus glosas y ello ha facilitado la incorporación de nuevos glosadores ya que han seguido el ritmo preestablecido; en Mallorca, antiguamente, el compàs de la guitarra también acompañaba las glosas, pero se ha perdido el compàs y por esto cada glosador de Mallorca tiene su propia melodía, su propia manera de cantar, que difiere de todas las demás. Esta circunstancia no facilita la incorporación de jóvenes improvisadores porque carecen de un modelo determinado o de un compàs rítmico que les acompañe. En Eivissa y Formentera, sucede lo mismo, salvo en las canciones de “festeig” o el canto redoblado, en las cuales el ritmo del tambor abre el compàs de los improvisadores.

El arraigo del cancionero popular y de los “combats de glosadors” en una determinada zona y en unas determinadas classes sociales, también ha sido un obstáculo para el avance y el reconocimiento del arte oral improvisado. La idea del personaje que trabaja en el campo, iletrado, que se mueve en unos círculos muy concretos, todavía no ha sido superada ni en Mallorca, ni en Eivissa y Formentera. Esta circunstancia también condiciona la tipología de glosas, de producciones y, en definitiva, del espectáculo. Por esto es tan necesario el cambio de contexto para dignificar y para “urbanizar” el “glosat”, sin perder ni un ápice del arte que le da sentido. Es una cuestión de equilibrio para salvar las palabras y todo lo que conllevan, pero sin deteriorarlas.

Los corrandistas del Principat de Catalunya, acompañados de instrumentos musicales, han conseguido diversificar al máximo el arte oral improvisado, y se han formado grupos que han adquirido mucho prestigio social a partir de lo que era la esencia de las corrandas y que intercalan muchas producciones conocidas entre aquellas que son improvisadas. No obstante, hay que tener en cuenta que ni el ritmo ni la rima son equivalentes: los corrandistas juegan con la repetición,

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

acompañados de interesantes compases musicales, y solamente riman los versos pares o impares de cada producción. El Centro Difusor de Cultura Popular y Tradicional de Catalunya está realizando campañas para introducir el estudio y la producción de corrandas en las escuelas.

El proceso del País Valencià, con los “cantadors d’albades” es similar al de Mallorca, ya que todavía se está en el estadio de un contexto apegado a las zonas rurales y a un determinado tipo de actuaciones. Como los troveros de Murcia, no necesariamente el “cantaor” es el que improvisa la canción, sino que otra persona le susurra al oído la letra y éste le pone la voz. Creemos que es necesaria una labor importante y decidida, tanto de las instituciones como de los mismos actantes y responsables directos para recomponer i ofrecer nuevos contextos y temas y sacar del folklorismo estas actuaciones; de lo contrario el futuro nos conlleva un horizonte en donde los componentes del canto improvisado dejan de tener el sentido y la proyección que todos pretendemos darle.

De esta manera, la corrandas en Catalunya, el glosat en Mallorca, Menorca y Eivissa, el canto redoblado en Formentera, las albaes i el canto de estilo en el País Valencià; las jotas del Ebro y el "garrotín viejo" de Lleida, representan las formas de canto improvisado, con disputa o no, en lengua catalana; todas estas formas se encuentran en un momento histórico muy delicado, pero a la vez muy interesante por lo que se refiere a su evolución. Si por un lado podemos pensar que se trata de un género en estado de previsible extinción, también es verdad que se pueden observar algunas señales que indican una vigorosa vitalidad y unas extraordinarias posibilidades de convertirse en un elemento más útil y necesario, de comunicación y expresión social, lúdica y popular.

No debemos caer en aquel folklorismo que transporta y adapta elementos tradicionales a nuevos espacios y a nuevos tiempos, por motivos muy diferentes, y, por tanto, implica una discontinuidad en la tradición; mientras que el folklore se adapta constantemente, lo que supone una continuidad en la tradición, y no sólo una voluntat de continuidad.

A través del canto improvisado se transmiten unas enseñanzas, unos valores y unas normas de conducta; es decir, notamos una función educativa, ya que es portador de unas normas de conducta que están de acuerdo con el sistema de valores de una determinada sociedad o colectivo, un valor instructivo, además, que no está institucionalizado; i por otra parte también observamos una función proyectiva o crítica, es decir, permite que la gente pueda expresar de una manera directa su reacción contra aquellos aspectos de la cultura propia que no le resultan satisfactorios; de ahí que esta improvisación da legitimidad para hablar abiertamente de aspectos que la sociedad sanciona o que considera tabú. Y es por esto que afirmamos que este tipo de actuaciones “no oficiales”, “no institucionalizadas” de una cultura, permite transmitir los conocimientos, los valores, las actitudes, los sentimientos y las creencias que la gente tiene al margen de la acción del poder o de las instituciones vigentes.

LA IMPROVISACIÓN ORAL EN LAS ILLES BALEARS CATALUNYA Y EL PAÍS VALENCIÀ:  
UN RETO DE FUTURO  
(FELIP MUNAR)

El trabajo de estos últimos años en las Illes Balears ha dado resultados diversos, ya que la mayor parte del peso recae en aquello más fácil, más rápido y menos elaborado; pero también es verdad que surgen nuevas generaciones, contradictorias y antagónicas eso sí, pero con elementos a través de los cuales podemos vislumbrar una pequeña luz en el horizonte. Una luz que pide ser la luz de un canto, de una lengua, de una manera diferente de ver el mundo, sin salirse de él, pero con la voz que es la propia de un colectivo y que él ha querido presentarse ante las otras personas de esta manera. Ojalá nos sepamos dar a entender y que podamos ser oídos con el mismo respeto que nosotros lo hemos hecho. Sería todo un síntoma de buena educación.



---

**EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN  
ORAL EN GEORGIA**

GEORGIAKO AHOZKO INPROBISAZIOA: ESPERIENTZIA ETA EGUNGO EGOERA  
EXPERIENCE AND REALITY OF THE ORAL IMPROVISATION IN GEORGIA  
EXPERIENCE ET REALITE DE L'IMPROVISATION ORALE EN GEORGIE

**SALOME GABUNIA**

Curso sus estudios en la Universidad de Tbilisi (Georgia)  
Profesora en la Universidad Popular de Ingolstadt (Alemania)

**GEORGIA**

## EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN ORAL EN GEORGIA

(SALOME GABUNIA)

*Georgiako folklorea antzinakoa da. Ahozko inprobisazioari dagokionez, ოჰაედეჰე ჯაირი edo kopla Georgia osoan zehar zabaldua da; 8-16 silaba bitarteko bertso errimatua da, non teknika, errima eta erritmo egokiak miresten diren. Bestalde, k'apia bakarizketa edo aurka egiteko elkarrizketa izan liteke, bat-batekotasun dialektikoa eta erreflexuak kontuan hartuz beti ere. Inprobisazioak melodikoak zein hitzeginak izan litezke, baita musika-akompainamendudunak ere. Eretagileen bertsoek, hildakoen kantu georgiarrek eta beste batzuek bertako ahozko tradizioa osatzen dute.*

*El folklore georgiano parte de tiempos muy remotos. En cuanto a la improvisación oral, el ოჰაედეჰე ჯაირი o copla está difundido en toda Georgia, cuya forma tradicional se compone de versos rimados de 8 o 16 sílabas en la que son punto de atención la técnica, la rima y el ritmo. Por otra parte, la k'apia consiste en un monólogo o diálogo de confrontación entre adversarios en la que puntúan los reflejos y la dialéctica espontánea. Las improvisaciones pueden ser melódicas o habladas, con acompañamiento musical. Completan la tradición oral cantos fúnebres georgianos, versos de plañideras y otras formas.*

*The Georgian folklore was born a long time ago in history. As far as the oral improvisation, the ოჰაედეჰე ჯაირი or little song is spread in all Georgia and its traditional form is made up of verses of 8 or 16 syllables in which the technique, rimes and the tempo are keys for improvising. On the other hand, the k'apia consists of a monologue or dialogue of confrontation between adversaries where the reflections and spontaneous dialectic are the main objective. The improvisations can be sung or spoken, and sometimes with musical accompaniment. Georgian funeral songs, crying verses and other forms complete the oral tradition of this country.*

*Le folklore géorgien part de temps très éloignés. Le ოჰაედეჰე ჯაირი ou petit composition prend toute la Géorgie, dont la manière traditionnelle est composée de vers rimés de 8 ou 16 syllabes dans lesquels la technique, la rime et le rythme sont le point d'attention. D'autre part, la k'apia, c'est un monologue ou un dialogue de confrontation entre deux adversaires dans laquelle les reflets et la dialectique spontanée sont primordiales. Les improvisations peuvent être mélodiques ou parlées, avec accompagnement musical. Complètent la tradition orale géorgienne des chansons funèbres et d'autres similaires.*

## EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN ORAL EN GEORGIA

La lengua georgiana posee una larga tradición literaria escrita que se inicia en el siglo V y que ha continuado sin interrupción hasta nuestros días. En cuanto al folklore georgiano, podríamos decir que su historia parte de tiempos muy remotos, coincidiendo con la época de la formación de la nación y lengua georgianas.

La improvisación juega un papel muy importante en la tradición oral georgiana. Según las diversas regiones de nuestro país, la poesía improvisada es conocida por distintos nombres: el *šairi* o copla está difundido en toda Georgia, y su forma tradicional se compone de versos rimados de 8 o 16 sílabas, medida típica en la poesía georgiana. El término *galekseba* 'lit. versificación', '*bertsogintza*' se emplea en la provincia montañosa de *Xevsureti*, y en otra zona, también montañosa, llamada *Pšavi*, las coplas improvisadas tienen también su propio nombre, *k'apia*, y son sobre todo de carácter satírico, humorístico y amoroso, con ánimo burlón.

El *šairi* suele tratar de temas de tipo general. En cambio, la *k'apia* puede ser concreta, con un objetivo tal como una persona, una familia o un grupo social, sacando a la luz los rasgos negativos de estos. La *k'apia* se sobreentiende siempre como una competición, y por eso una *k'apia* sin respuesta se considera incompleta.

La *k'apia* es siempre improvisada y puede consistir en un monólogo o bien en un diálogo con una confrontación entre adversarios. Es una competición ante el público y tiene lugar tanto durante las fiestas y las bodas o como en los ritos funerarios.

Con motivo de las bodas, los amigos de los novios se encargan de elegir para la competición a los mejores poetas, es decir a improvisadores profesionales muy hábiles.

Durante la actuación está totalmente prohibido que el público ayude a los contendientes. De vez en cuando, la rivalidad entre los participantes suele convertirse en una verdadera guerra poética, especialmente cuando los adversarios se sienten molestos por una broma o insinuación malévola.

Si el duelo entre dos personas empieza por *k'apias*, el conflicto tiene que terminar siempre por medios verbales, ya que cualquier otro modo de venganza queda excluido. En georgiano se dice que "una lengua tierna y corta puede herir con más fuerza que una espada", por ello los

montañeses tienen miedo de ser criticados en las coplas. Ser tema de las *k'apias* es lo mismo que ser el objeto de una burla.

El poeta improvisador también hace burlas sobre sí mismo, y en este caso interviene solo, con un monólogo. Las coplas monologadas son casi siempre melódicas, y con frecuencia se acompañan con algún instrumento musical como el *ჭონგური* *čonguri*, pequeña guitarra a cuatro cuerdas, difundida en Georgia occidental, o el *პანდური* *panduri*, que se utiliza más en Georgia oriental y tiene tres cuerdas, o bien tambor, flautilla, cornamusa, etc.

En cuanto a la *k'apia* dialogada, si uno de los poetas dice su copla cantando, el otro tiene que responder igualmente por medio del canto. La melodía de las *k'apias* es, en la mayoría de los casos, monótona, y por eso lo más importante es la rima, por lo que la melodía queda supeditada a la rima.

Se da por bueno el certamen cuando la rima es idéntica en las coplas de ambos improvisadores, debiendo ser igualmente el mismo el número de las estrofas de cada cual. Si cambia la rima, el poeta muestra su debilidad y eso acarrea su derrota. El cambio de la rima y del ritmo era normal solamente durante las bodas o grandes fiestas, ante un público numeroso. En estos casos, como la competición duraba mucho tiempo, y podía llegar a ser aburrida, especialmente, cuando los participantes venían de diversos pueblos y regiones, era admisible el cambio del ritmo y de la rima.

En caso de la *k'apia* dialogada cantada, el número de coplas improvisadas no es tan importante como el contenido de la respuesta espontánea, que puede ser muy breve. Después de una respuesta bien dicha la competición se da por terminada. Si uno de los participantes dice algo muy original o con mucho humor y el otro participante siente que no puede responderle con una copla del mismo nivel, ya no continúa más, y se declara vencido. El jurado lo constituye el público.

En cuanto a la forma del verso, es más simple y más primitiva que la de otros ejemplos de la poesía oral georgiana. En el proceso de la improvisación poética, sobre todo dialogada, también se recurre a menudo a fórmulas hechas.

El gran poeta georgiano del siglo XIX *ვაჟა-ფშაველას* *Važa Pšavela* (es decir, *Važa* de la región de *Pšavi*) participaba con frecuencia en las competiciones poéticas y aunque era un poeta famoso, no siempre resultaba ganador. Como ejemplo, podemos citar este fragmento de un diálogo de *Važa Pšavela* con los *bertsolaris pšavos*:

EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN ORAL EN GEORGIA

(SALOME GABUNIA)

**ĀĀĪĀ:**

ÇŌĀĀĪÇĀĪ ĒŪĀĀĒĀĪ ĀĀĀĒĒ,  
ĀĔĒĀ ŪĒĒĀ ᄀĀĀĔĀĀĒ NŪĪᄀÇĀĪ;  
ĀᄀŪĪĀ ĀĒĒĒĒ ĀĀŌĀĀĒ,  
ĪĀŌĀĀ ᄀĀ ŪĀĒĀĒ ĒĪᄀÇĀĪ.

**važa:**

tkventan mc'adian baasi,  
exla C'liv šgxvdi sc'ortao;  
erc'oa didis baydadi,  
net'av ra C'aliam mortao.

**Važa:**

Quiero charlar con vosotros.  
Al fin he encontrado a mis iguales.  
Ertso es como un pañuelo esta mañana.  
¡Qué fuerza le ha adornado!

**ÇĪᄀŌĀĀ:**

ĀĒĀĒ ᄀĀᄀ ĀĀĪĀ ŌŌĀĀĒĒ,  
ĒᄀᄀĀĀĀĀĒĒĒĒ, ĒĪᄀŌĀĪ;  
ᄀĀĒĒŪĒŌĀĒ ᄀĪĀĀ ŌĒŌĀᄀĀĀ,  
ᄀĪ ÇĀĒĀᄀ ĒĀŌĀĒ ᄀĪÇĀĪ.

**taryva:**

didi xar važa pšavela,  
mxorbeč'iani, k'oxt'ao;  
xelmc'ipes unda umyerde,  
ro tamar mepes šotao.

**Torghva:**

Eres grande, Važa Pšavela,  
Ancho de hombros, hermoso;  
Te conviene cantar elogios al rey,  
como Šota Rustaveli cantaba a la reina Tamar.

**ĀĀĪĀ:**

ĀĒĀÇĀĪ ĀĒĒĒĀ ĀĀĪĀĒ,  
ĪĀŌᄀᄀĒĒÇĀĪ - ŪĪŌĀĪ,  
ĒĪĒĒᄀĒĒĒ ᄀᄀĀĒ ᄀŌĒŌᄀᄀĀĀ,  
ĒĀŪĀ ĀNŪĪĪĀ ÇĀĀĒĒ NŪĪᄀÇĀĪ.

**važa:**

didtan didia važai,  
p'at'arasthan – cot'ao,  
mosixles aras vumyereb,  
meca vscnob tavis sc'ortao.

**Važa:**

Važa es grande con los grandes,  
Pequeño con los menores,  
Nunca cantaré con un enemigo,  
Reconozco bien quién es mi igual.

Važa Pšavela decía: "Un montañés es libre en sus pensamientos y palabras, mientras que los habitantes del valle son más reservados. Este fenómeno se explica por el hecho que los Pšavos y Xevsures nunca han visto el poder de un Señor, el único dueño de esta gente era Dios, ya que aquí nunca se ha dado la formación de servidumbre."

Hay que señalar, igualmente, que en las provincias montañosas georgianas la poesía popular se encuentra más desarrollada que en los valles, donde por el contrario, la música popular es polifónica y de un nivel mucho más alto, y mucho más compleja que en las montañas.

Važa Pšavela decía también que "donde se encuentran dos hombres de Pšavi y tienen dos vasos de aguardiente, allí no falta una *k'apia*. Los improvisadores no se preparan de antemano, se disputan con versos, se expresan con rimas".

Aquí mismo podemos mencionar algunas *k'apias* humorísticas interpretadas en forma de diálogo:

1.-

ŪĪĒĒ NĒĪĀĒĒ ÇŌ ŪĀŪĀĒĒ?  
ŶĀĀĀĪĪ ᄀĀĪĀ ĀĒĒÇĔĪ.

1.-

coli sC'obis tu c'ac'ali?  
č'abano šena gk'itxao.

1.

Te pregunto, ¿que es mejor,  
la esposa o la amante?

2.-

ŪĪĒĒ NĒĪĀĒĀ ŪĀŪĀĒĒĀ,  
ŪĀŪĀĒĒ ᄀĀᄀĀĒ ĒĒĒĀĪ,  
ŪĀŪĀĒĒ NŶĒᄀᄀĀĀ ᄀĀᄀĪĀĀ,

2.-

coli sC'obia c'ac'alsa,  
c'ac'ali p'exze mk'idao,  
c'ac'als sč'irdeba peroba,

2.

La esposa es mejor,  
la amante no me interesa nada,  
porque necesita mucho cariño,

EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN ORAL EN GEORGIA  
(SALOME GABUNIA)

ÚÍÊÑ ÈÈ ÀÐÀÑÀ ÁÈÈÇᄁÁÍ. cols k'i arasa vk'itxao. y a la esposa, no tengo que preguntarle nada.

Ejemplos de *k'apias* dialogadas, cantadas con rima única y un mismo número de estrofas:

**ÀÈÄÖÑÈ:**

ÛÄÈÇÀÌ ÀÄÄÈÍÄÈ, ÔÐÓØÈÁÍ,  
ÕÄÈÑ ÈÍÁÚÄÈ, ᄁÍÁÍᄁÚ ÄÇÄᄁÈ.

**aleksi:**

čemtan gadmodi, prušk'ao,  
kals mogcem, rogorz eteri.

**Aleksi:**

Ven en mi casa, Pruška,  
te daré una mujer muy guapa.

**ÔÐÓØÈÄ:**

ᄁÄÄ ÈÈÌÄÄ ÈÄ øÄÌÈ ÕÄÈÈÈ,  
ÄÇÄÑÄÄÌ ÈÄᄁÚᄁÈÑ ÈÄÄÄÄÈÈÈ.

**prušk'a:**

rad minda me šeni kali,  
atasgan k'vercxis mdebeli.

**Pruška:**

No necesito a tu mujer,  
que pone sus huevos en mil lugares.

**ÀÈÄÖÑÈ:**

ÄᄁÚ ÈÍÄÇᄁÍÄÄÄÄÄ, ÔÐÓØÈÄÍ,  
×ᄁÍÈÈ ×ÍÔÈÈᄁᄁÈ, ÄÄÄÄÈÈÈ.

**aleksi:**

arc mogtxovdeba, prušk'ao,  
q'roli q'opi'xar, beberi.

**Aleksi:**

Claro que no podrás casarte con ella,  
veo que eres un hombre viejo y malo.

**ÔÐÓØÈÄ:**

ᄁÈÈÈ ÑᄁÍÄÑ ÄÄÈÛÈÕÄÄÓÈÈÈ,  
ᄁÄÇÄ ᄁÄÈ øÄÓÄÌÄÄÄÈÈÈ.

**prušk'a:**

xili sC ᄁobs damc'ipebuli,  
rota xar šeugnebeli.

**Pruška:**

Tu no comprendes nada. Tienes que saber  
que la fruta madura es mejor que la fruta verde.

\* \* \*

1.-

ᄁÄᄁÈÄØÄÈÈÈ ᄁÄÄᄁ ᄁᄁÈÈ,  
ᄁÍ ÄÄᄁÄÑ ÄÌÄÓÍᄁÄÑÄ?

1.-

C ᄁariašvili xvar ari,  
ro beravs anaporasa?

1.-

Tú, hombre, ¿de qué estás orgulloso?  
¿de tu ropa de pastor?

2.-

ÄÄᄁÄ ÑᄁÍÄÄÄÄ ×ᄁÓÄÄÍ,  
øÄÌ ×ÄÝÈÇ ÄÄÖÑÈÄ ÚÍᄁÄÑÄ?

2.-

vera sC ᄁobava q'ruvao,  
šen q'ač'it naksiv čoxasa?

2.-

¿No ves que mi ropa es mucho mejor  
que tu traje hecho de los restos de seda?

1.-

ÄᄁÄÈ ÄᄁÍÄÄ, øÄÄÄÑᄁÍ,  
ÄÈᄁÑ ÄÈÌ ÈÈÑÚÄÈÄÄ  
ÕÄÄÈÍÄÄÑÄ?

1.-

axal droeb, šegesc'ro,  
virs vin miscemda yvdlobasa?

1.-

Tienes que agradecer a los nuevos tiempos,  
porque antes un burro no llegaría a ser  
pastor.

El hombre de Pšavi no pierde el sentido del humor en ninguna situación, incluso durante el luto, pero hay que decir que las personas que están de luto, los parientes del fallecido, no pueden decir coplas, porque eso equivaldría a una distracción, y las diversiones o distracciones de cualquier tipo están prohibidas en tiempo de duelo.

Por lo general, los autores de todos estos versos folklóricos pueden ser tanto hombres como mujeres. Estas no sólo participan cuando se trata de cantos específicamente femeninos como los de plañidera, canciones de cuna, o de tejedoras, etc., sino también en cualquier otro tipo de poesía folklórica. Sin embargo, cuando se trata de competiciones de poetas improvisadores, las mujeres más jóvenes suelen tener vergüenza de participar en ellas, mientras que las mujeres ya maduras lo hacen con mucho éxito, interviniendo ante numeroso público sin ningún problema. Por el contrario, los cantos fúnebres son de exclusivo dominio femenino, y ahí las mujeres de cualquier edad juegan el papel principal. Las plañideras o lloronas cantan, improvisando el texto, coplas sobre el fallecido, llamadas en georgiano  $\text{ქმით ნატირლები}$  *xmit nat'irlebi*, equivalente a lo que en vasco antiguo se denominaban *eresiak*, y *plantos* o *lamentos* en español.

Desde el punto de vista de la interpretación, estos cantos fúnebres georgianos pueden ser individuales o colectivos. Los lamentos más arcaicos, por ejemplo los svanos, son cantados por coros de hombres y mujeres que recitan cantos-lamentaciones polifónicos sin texto.

En otra región montañosa, Xevsureti - se han conservado plantos que conservan muestras de la versificación antigua - el verso silábico sin rimas que interpreta una plañidera, a la que acompaña el coro que recita un refrán o estribillo.

Los lamentos de otras regiones están compuestos por versos rimados. Todos ellos son improvisados. Las mujeres solistas intervienen una después otra. No se permite repetir el mismo texto y tampoco un texto tradicional, siendo obligatoria la improvisación. En estos textos se habla de los méritos del fallecido, de su vida, y de sus hechos memorables. Así, gracias a estos elogios el difunto permanecerá en el recuerdo del pueblo.

Una persona estimada tenía que "ser llorada" como se merecía. Una buena plañidera decía cosas que "hacían llorar también a las piedras." En estas obras poéticas se habla no solo del fallecido y sus méritos, sino también de cosas generales como las referencias a la muerte, la vida eterna y otras similares.

Las lloronas hablan con la muerte, y le dicen lo que piensan de ella. Se acepta también decir algunas cosas negativas sobre el fallecido, sobre las personas que han jugado un mal papel en su vida o han provocado su muerte. Pero todo eso no debe violar ciertos límites éticos.

Aquí tenemos algunos ejemplos de plantos georgianos:

$\text{ქმით ნატირლები}$	$\text{ქმით ნატირლები}$	$\text{ქმით ნატირლები}$
$\text{ქმით ნატირლები}$	$\text{ქმით ნატირლები}$	$\text{ქმით ნატირლები}$

EXPERIENCIA Y REALIDAD DE LA IMPROVISACIÓN ORAL EN GEORGIA

(SALOME GABUNIA)

ႁႃႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ, - amoviq'ridi imis ႃႃႃႃႃႃႃ, - le haría lo mismo que me ha hecho ella -  
 ႃႃႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ! davak'vnesebdi čemsavita! le llegaría a llorar y gemir como lo hago yo.

\* \* \*

ႃႃႃႃႃႃႃႃ, ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ, sik'vdilo, švili gagizarde, Muerte, para ti he criado a mi hijo.  
 ႃႃ ႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ ႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, me sxva dedebs k'i ara vgevar, No soy como las otras madres.  
 ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃ, ႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ var, Me encuentro muy infeliz,  
 ႃႃႃႃႃႃ ႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ sisxlis da cremlis t'borši vzivar. sentada sobre un lago de lágrimas y de sangre.  
 ႃႃႃႃႃ. exla mnuxarebis mze var, Soy el sol de la desgracia,  
 ႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃ, dayonebis mze var, madaxrili, un sol escondido detrás de la montaña.  
 ႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃ, ႃႃႃႃႃႃႃႃႃ, gors ikit madaparebuli.  
 ႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃႃ.

La historia de la poesía popular nos ha preservado muchos nombres de autores y autoras improvisadores. Un famoso poeta-improvisador de Pšavi – ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃႃ Joseb Baiašvili - escribe en su biografía: "Yo tenía 4 o 5 años, todavía no sabía leer, pero recuerdo que todo lo que decía, lo decía en verso; mi lenguaje corriente era rimado. Más tarde improvisaba versos sobre todo lo que veía, sobre mis vecinos y mis conocidos. Una vez me pegaron muy fuerte por mis coplas; otra vez hasta me llevaron a juicio. La gente no siempre comprende el humor, pero yo nunca he dejado de pensar y expresarme en verso, porque ello es mi vida y no puedo vivir de otra manera. Me resulta imposible componer y escribir poemas sentado en una mesa, con una pluma en la mano. Los versos me vienen espontáneamente, cuando estoy trabajando en el campo, cuando estoy con la gente."

Aquí una de las poesías de este autor, improvisada en el año 1980 con motivo de una fiesta organizada en memoria de un famoso alpinista georgiano fallecido:

ႃႃႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, q'velas rata hk'lav, sik'vdilo, ¿iPorqué matas a todo el mundo  
 ႃႃႃႃႃႃႃႃ, rad ar tvitona hk'vdebio?! y no te mueres tú misma, muerte?!  
 ႃႃ ႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ?! šen verc buneba gašinebs, No tienes miedo ni de la naturaleza,  
 ႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ, verc es didroni mtebio, ni siquiera de las grandes montañas.  
 ႃႃႃ ႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, ramdeni gmiri čaq'lap'e, ¡Cuantos héroes has devorado  
 ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ, šen mainc vera byebio, y, a pesar de todo, no estás harta!  
 ႃႃႃ ႃႃႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, ertiya dagrča – saxeli, Lo único que no puedes matar es el  
 ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ - ႃႃႃႃႃႃ, verapers ver mosp'ob verc šena, nombre,  
 ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, verc sauk'uno c'lebio, contra él no puedes hacer nada.  
 ႃႃႃႃ, saxeli kveenadi rčeba, El nombre, no lo puedes exterminar,  
 ႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, mic'as – leši da mvlebio. ni siquiera los siglos pueden hacerlo.  
 ႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ ႃႃႃႃႃ, gmirebs un šavč'ideba, El nombre se queda en este mundo,  
 ႃႃႃႃႃႃ - ႃႃႃႃ ႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃ, sik'vdilo, damarcxdebio! la tierra toma el cadáver y los huesos.  
 ႃႃႃႃႃႃ ႃႃ ႃႃႃႃႃႃႃႃ, No luches contra los héroes, muerte,  
 ႃႃႃႃႃႃႃ, ႃႃႃႃႃႃႃႃႃႃႃ! que vas a salir perdiendo.



En el sur de Georgia, en la provincia de შამქე-ჯავახეთი Samtzhke-Djavakheti y sobre todo en ქართლში Tbilisi, capital de Georgia, se encuentra muy extendida un tipo distinto de poesía improvisada, denominada აშუიბა *ašuyoba*. La *ašuyoba* tiene sus raíces en las relaciones de Georgia con los países de oriente. Los más celebrados eran los poetas აშუიბე *ašuyis* improvisadores que componían a la vez música y versos. También aquí existía la tradición de organizar competiciones. El perdedor solía regalar su instrumento musical (un instrumento tradicional de cuerdas) al ganador. A menudo, los mejores *ašuyis* llegaban a poseer al final de su vida más de diez instrumentos musicales.

Según la creencia, el talento de improvisación poética era un don de Dios. Hay leyendas en las cuales se cuenta que los improvisadores recibían ese talento en sueños, por medio de algún ángel o bien de la mano de un anciano con barba blanca.

La tradición de la improvisación oral sigue viva en la actualidad. Desde los años 80 los poetas populares tienen la posibilidad de presentar su poesía ante una audiencia numerosa ya que los folkloristas vienen organizado muchas representaciones especialmente convocadas para este tipo de poetas populares de las distintas regiones de Georgia. Esos espectáculos se organizaban regularmente en las grandes ciudades de Georgia. Al comienzo, los organizadores tenían miedo de la reacción del gobierno ante el carácter crítico, el humor incisivo y abierto de las coplas improvisadas. Pero el público quedaba tan entusiasmado que la censura comunista fue incapaz de reprimirlas.

Antes de la primera representación, los agentes de los servicios secretos reclamaban poder asistir a un ensayo previo del espectáculo. Los folkloristas organizadores intentaban explicarles que eso no era posible, que la improvisación no puede tener un guión. Eran los tiempos del comunismo, y la improvisación, que sobreentiende y practica la libertad de la idea y del pensamiento, no resultaba oportuna. Pero la tradición popular, la fantasía de la gente, la literatura oral no conoce dogmas ni fronteras políticas, y ya en su propio origen, en sus raíces, es libre. Tal vez por eso la juventud georgiana sigue fascinada hasta hoy día por el impulso creativo de la improvisación de nuestra poesía oral.

## LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA

BAT-BATEKO POESIA SARDINIAN  
LA POESÍA IMPROVISADA EN CERDEÑA  
THE IMPROVISED POETRY IN SARDINIA  
LA POÉSIE IMPROVISÉE EN SARDAIGNE

**PAOLO ZEDDA**  
Olerkari-inprobisatzailea eta ikertzailea  
**SARDINIA**

---

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

*Sardiniako bat-bateko inprobisazio poetikoak ubarteak eragindako berezitasun sozio-ekonomikoak, bilakaera historiko-kultural berezia eta aboz aboko transmisioa ditu oinarri. Egun, sardoaz gain, ubarteak sardoaren lau dialekto, katalana eta genobera mintzo ditu. Neurri eta egitura dialektikoei dagokienez, inprobisazio mota arruntenak "mutettus", "ottadas", "sait repentina" eta "mutos" dira. Inprobisazioari abotsez egiten zaion akonpainamenduan soinu gutural polifonikoko "basciu e contra" nabarmentzen da batez ere. Era berean, hiru klarinete finez osatutako "launeddas" musika tresna da instrumentu bidezko akonpainamenduan gehien erabiltzen dena.*

*La improvisación poética sarda se establece sobre las bases fundadas por las peculiaridades socio-económicas de la isla, su evolución histórico-cultural y la transmisión oral. Hoy día, además del sardo, la isla acoge cuatro dialectos del sardo junto al catalán y al genovés. Partiendo de la métrica y estructura dialéctica, el "mutettus", la "ottadas", el "sait repentina" y el "mutos" son las formas improvisatorias insulares más comunes. En lo que se refiere al acompañamiento oral, destaca el "basciu e contra", sistema de polifonía gutural. Asimismo, la "launeddas", instrumento que consta de tres finos clarinetes, se consagra como el más empleado en el acompañamiento instrumental.*

*The Sardinian poetic improvisation is based on the socioeconomic peculiarities of the island, its historical-cultural evolution and the oral transmission. Nowadays, in addition to the Sardinian, the island welcomes four dialects next to catalan and genovese. Regarding the metric and the dialectic structure, the "mutettus", "ottadas", "sait repentina" and the "mutos" are the more common improvisation forms in the island. Concerning the oral support in the improvisations, the "basciu e contra", a guttural poliphonic system, is the known as the principal one. On the same way, the "launeddas", a three-clarinets instrument, is the most used in the instrumental support.*

*L'improvisation poétique sarde est établie sur les bases fondées par les particularités socio-économiques de l'île, son évolution historique et culturelle et la transmission orale. De nos jours, en plus du sarde, l'île a quatre dialectes du sarde avec le catalan et le génois. En ce qui concerne la métrique et la structure dialectique, le « mutettus », la « ottadas », le « sait repentina » et le « mutos » sont les formes improvisatoires insulaires les plus communes. En ce qui concerne l'accompagnement oral, on souligne "le basciu e contra", système de poliphonie guturale. De même, la "launeddas", instrument composé de trois clarinettes fins, est consacrée comme l'instrument le plus employé dans l'accompagnement instrumental.*

## LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA.

### *Caratteristiche generali*

In riferimento alla evoluzione storico culturale della Sardegna un ruolo rilevante è legato alla situazione linguistica.

Circa un milione di persone su un totale di 1.600.000, il 65% della popolazione sarda complessiva, parla attualmente, oltre all'italiano, una lingua locale o la conosce<sup>(1)</sup>. In ordine di diffusione le varianti lessicali<sup>(2)</sup> possono essere suddivise in (fig. 1):

- a) lingua sarda, varietà campidanese, presente nella metà meridionale dell'isola;
- b) lingua sarda, varietà logudorese, diffusa nella parte centro settentrionale;
- c) dialetto gallurese, prevalente nella regione costiera settentrionale, simile al corso;
- d) dialetto sassarese nella città di Sassari e territori limitrofi;
- d) dialetto catalano, nella città di Alghero;
- e) dialetto genovese nell'isola di San Pietro e a Sant'Antioco.

In generale l'espressione poetica popolare, diffusa nella cultura sarda in modo profondo e capillare, mostra una marcata differenziazione dei sistemi compositivi, che sono caratteristici per ogni area geografica<sup>(3)</sup>.

Alcune delle tradizioni risultano dalla sovrapposizione di un substrato endogeno e di una componente letteraria esogena (principalmente ispanica o italiana), che si è nel tempo popolarizzata, altre sono il prodotto di una evoluzione in cui gli apporti esterni paiono essere difficilmente riconoscibili e rintracciabili, e possiamo quindi definire autoctone.

Le espressioni estemporanee che accompagnano la quotidianità<sup>(4)</sup>, (le *nenie anninnias* i canti funebri *attitidus* i canti della trebbia *a s'opu* e quelli lavorativi femminili *iandimironai* e *lairellessara*) un tempo diffusissime, vanno progressivamente scomparendo o vengono banalmente trasferite ad un ambito folkloristico, perdendo così la loro più intima funzione sociale.

Questo destino accompagna il mutare dei tempi ed è in parte irrimediabile. In molti casi non esistono più le attività lavorative che venivano accompagnate dai canti, in altri la lingua sarda ha perso la funzione di lessico familiare primario a favore dell'italiano con tutte le conseguenze comunicative che ciò comporta.

Ma, al contrario, gli spettacoli pubblici di poeti improvvisatori sono ancora diffusi <sup>(5)</sup> La attuazione delle sfide in poesia è affidata <sup>(6)</sup> a una vera e propria categoria di improvvisatori che possiamo definire professionisti, i quali vengono regolarmente retribuiti per le loro prestazioni artistiche con un compenso piuttosto consistente (da un minimo corrispondente circa alla paga settimanale di un operaio ad un massimo che si avvicina ad uno stipendio mensile). Se si considera che le somme da destinare agli spettacoli vengono generalmente raccolte dai comitati senza l'ausilio di sovvenzioni pubbliche si può avere una misura di quale sia il seguito popolare.

#### MODI DI ESECUZIONE E SISTEMI DI ACCOMPAGNAMENTO

L'improvvisazione poetica in Sardegna è legata costantemente ed invariabilmente alla esposizione cantata

La forma melodica, come più in generale nella musicale tradizionale sarda, è caratterizzata dall'uso di una scala musicale poco estesa, non oltre la ottava, ma ricca di modulazioni ed abbellimenti <sup>(4)</sup>.

La impostazione vocale si ottiene attraverso una particolare compressione diaframmatica.

Estremamente inusuali paiono essere i sistemi di accompagnamento. Diffusissimo l'uso del cosiddetto "basciu e contra", cioè della voce gutturale impiegata in modo polifonico. Nel canto gutturale gli accompagnatori, due o tre a seconda della modalità esecutiva, impiegano una tecnica per il *basciu* che produce, attraverso una particolare postura della laringe, una doppia vibrazione, un suono diffonico, simile per certi aspetti a quello emesso da uno strumento ad ancia battente. La "contra" e, se presente, la "*mesu boxi*", che completano il coro, emettono delle voci altamente laringalizzate e ricche di armonici <sup>(7)</sup>.

La composizione delle due o tre voci ottiene un suono unico e diffuso, ed un timbro quasi metallico, particolarissimo ed inconfondibile.

Il coro gutturale costituisce il principale sistema di accompagnamento nel canto di *mutettus*, *ottadas* e *mutos*.

L'accompagnamento musicale vero e proprio comprende diversi strumenti.

Primo per importanza " *is launeddas*", antichissimo dispositivo a fiato costituito da tre tibie ad ancia battente rovesciata, costruite interamente in canna, di cui una emette una nota fissa con funzione di bordone e due sono invece modulabili su una scala di cinque note <sup>(8)</sup>. Vengono suonate con la tecnica della respirazione circolare o fiato continuo. La presenza in Sardegna di questo genere di zampogna è

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

attestata da una statuetta in bronzo degli inizi del I millennio avanti Cristo, possiamo quindi considerarlo uno tra gli strumenti polifonici più antichi al mondo.

All'interno della tradizione estemporanea le *luneddas* sono impiegate attualmente nell'accompagnamento della *repentina*, di alcuni tipi di *mutettus* e delle *canzonis*.

Altri strumenti non autoctoni sono di uso comune nelle gare poetiche, principalmente la chitarra (nei *versus* della tradizione a *mutettus*, nei *mutos* logudoresi) e la fisarmonica (nei *mutos* centrali e nella *repentina*).

La maggior parte dei canti improvvisati appartenenti a quella che abbiamo definito improvvisazione a carattere familiare (*anninnias*, *attittidus*, *iandimironai*, *lairellessara*) vengono eseguiti in forma monodica o con accompagnamento corale all'unisono.

Fig. 1

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Classificazione dei dialetti sardi

Diffusione

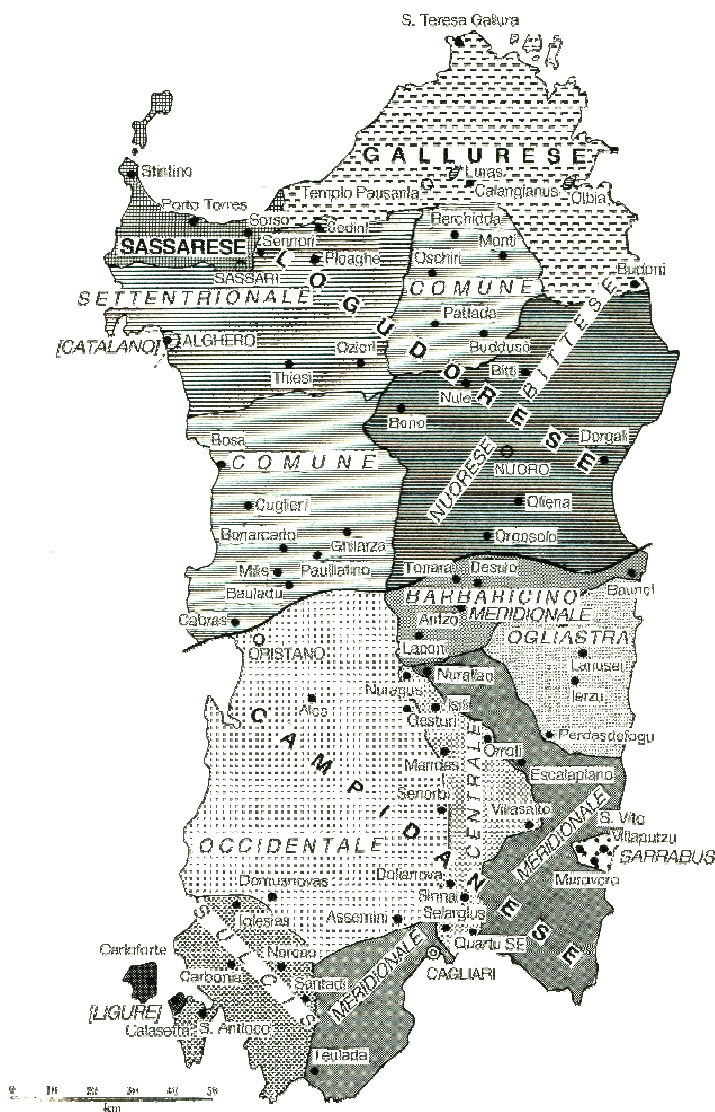
sistemi

L'arte di  
versi è  
piuttosto

di quella  
possiamo  
attività

della pratica  
estemporanea,  
principali

improvvisare  
ancora  
diffusa  
nell'ambito  
che  
chiamare



“professionale”, riservata ad una cerchia ristretta di poeti cantori di valore artistico riconosciuto.

Le *cantadas* si volgono principalmente in estate nelle piazze, durante le feste religiose dedicate ai santi, cui la popolazione sarda partecipa in gran numero. La presenza costante durante tali celebrazioni, che con cadenza annuale si ripetono nei paesi della area rurale (in modo meno esteso nei centri urbani), deve essere intesa come una istituzionalizzazione popolare.

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Ogni tradizione maggiore, con tutte le conseguenze che ne derivano in relazione alla professionalità degli artisti, competenza del pubblico, istituzionalizzazione degli eventi ecc. possiede un ben preciso sistema di regole comuni che ne definiscono l'ambito di sviluppo, le limitazioni formali e lo stile espressivo.

I sistemi estemporanei "professionali" attualmente esistenti sono così distinti:

- a) Il sistema a "*mutettus*"
- b) il sistema a "*ottadas*"
- c) il sistema a "*sa repentina*"
- d) il sistema a "*mutos*".

Gli spettacoli pubblici sono oltre 200 all'anno, distribuiti tra i vari sistemi come segue:

100 circa a *mutettus*

100 circa a *ottadas*

10 - 15 a *repentina*

5 - 10 a *mutos*.

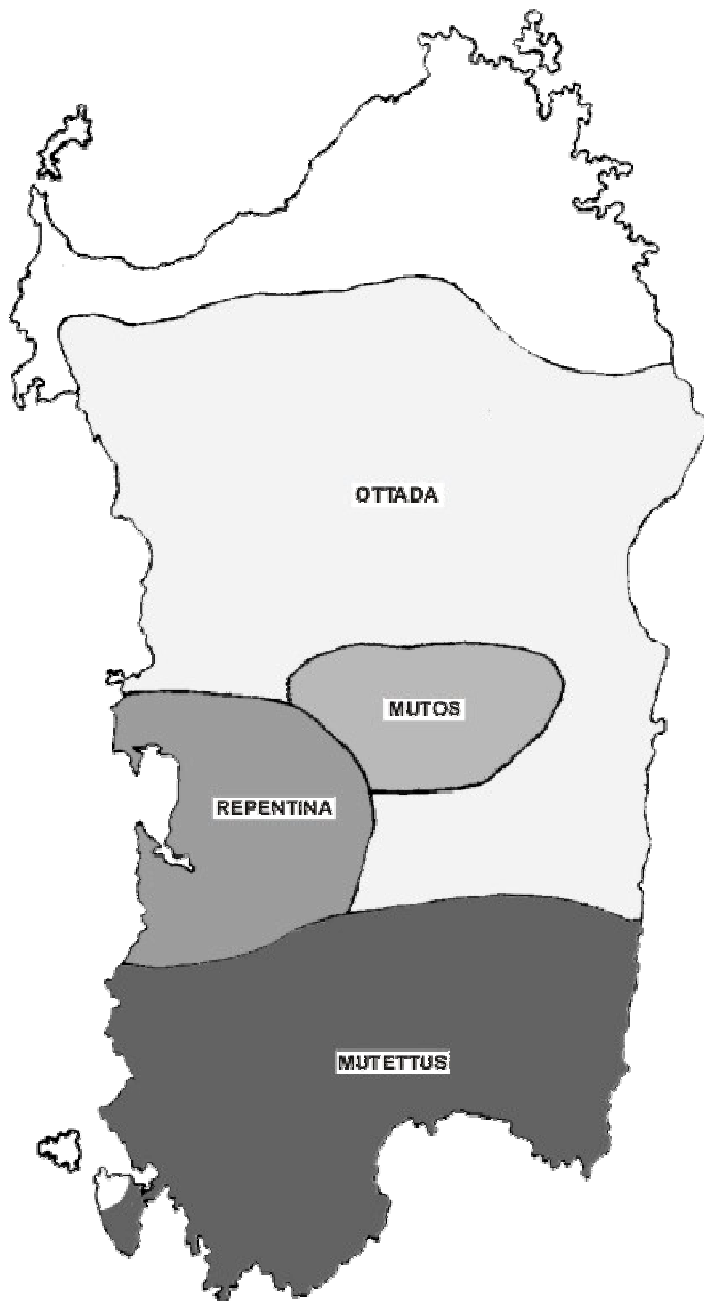
Ad ognuna delle quattro forme estemporanee citate corrisponde una varietà linguistica ed una categoria di improvvisatori capaci di impiegare esclusivamente la strutturazione metrico melica di propria pertinenza.

Fig. 2



LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Aree di diffusione delle tradizioni estemporanee



“Ottada  
”

Tecnic  
a  
diffusa  
princip  
alment  
e in  
una  
vasta  
area  
che  
compr  
ende il  
centro  
ed il  
settent  
rione  
dell’iso  
la, con  
l’esclus  
ione  
della  
gallura.  
Utilizz  
a la  
lingua  
sarda  
nella  
variant  
e  
logudo  
rese.

L’ottad  
a<sup>(9)</sup> è  
costitu

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

ita da strofe di otto versi endecasillabici, sei a rime alternate iniziali (schema ababab o ababba o abbaba o abbaab) e due a rima baciata finali (schema cc).

Es <sup>(9)</sup>:

Tres oras est durada s'agonia  
Cristos tre bortas preigadu a crese  
Tres jaos l'ana postu a su messia  
Unu per manu, s'ateru in sos pese  
Feminas pias piantu l'ana trese  
Maddalena, Veronica e maria  
Tres l'ana mortu, tres l'ana tentadu  
A sa e tres dies est resuscitadu

Il sistema della ottava logudorese per vari aspetti è simile a quello della ottava rima toscana.

Si escludono alcune regole secondarie (la concatenazione delle rime e l'obbligo di rima alternata della tradizione toscana) oltre all'uso del modulo melico e della lingua.

La dialettica si fonda sulla interpretazione di temi multipli contrapponibili (per es. forma - sostanza, donna bella - donna ricca - donna onesta), assegnati ai poeti dal comitato o dal pubblico.

Gli improvvisatori partecipano alla gara in numero di due o tre, raramente di più.

All'interno della esibizione vengono impiegati, in tempi diversi, suddivisioni della ottava (*battorinas e duinas*), versi obbligati, costruiti a partire da un sintagma iniziale, e composizioni più ampie a fine esibizione (*sonettos o modas*), correntemente non improvvisate ma preparate per l'occasione.

### “REPENTINA”

Tra le tradizioni estemporanee oggi in pericolo di sopravvivenza sa repentina conta solo tre *cantadoris* professionisti in attività. E' ancora presente nella Sardegna centro occidentale (Alto Campidano, Marmilla e Trexenta). La forma linguistica impiegata è il sardo campidanese nella subvariante occidentale.

La forma metrica si basa su un alto numero di versi settenari (oltre trenta), improvvisati in modo concatenato e strutturati secondo schemi metrici differenti, che si succedono nei quattro tempi della *cantada* <sup>(10)</sup>.

Es:

O fradi chi m'ascurtas

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Cun origas allutas / e cun sentidu scidu  
Tebidu e no fridu / po intendi s'arrexoni  
De poita in presoni / no ponint is ladronis  
Chi oi sunt a ceddonis / cun possibilidadi  
In biddas e in zittadis / e in totu is carreras  
Privas de is galleras / po i cussus onorabilis  
De dentis e cascabis / chi sempri ant abusau  
E sempri anti furau / poit'anti tentu contu  
Chi su populu e' tontu / in maner'e no crei  
No si scabullit de sei / imoi custu du scisi  
.....

I cantadoris partecipano ala gara in numero di due o tre. La impostazione dialettica può seguire un argomento libero oppure un tema, generalmente in forma multipla come per *s'ottada*, assegnato dal pubblico o dal comitato.

*"Mutos"*

Anche questa tradizione, come quella de sa repentina, è in via di estinzione. Sopravvivono alcuni poeti che possiamo definire "semiprofessionisti" nella Sardegna centrale (Barbagia e Barigadu).

Si impiega sia il campidanese alto che il logudorese. I *mutos* <sup>(1)</sup> appartengono alla stessa famiglia de i *mutettus*, sono costituiti versi settenari ripartiti in due sezioni strofiche incongruenti, *sterrina e cobertanza*, intrecciate tra loro attraverso la rima.

Somiglianti sia nella forma metrica che nella impostazione dialogica alla tradizione meridionale se ne differenziano per una differente elaborazione della struttura metrica (sono composti da *sterrina e cobertanza* che presentano un numero di versi simmetrico, non inferiore a tre)

Es. <sup>(2)</sup> (*cobertanza* in neretto):

Giovedda ses cudda  
Chi in facci fais su bellu  
E in palas tramas guerra

Giovedda ses cudda  
**Is mannus de sa terra**  
*Chi nci lompint a celu*  
**No cumandanta nudda**

Chi in facci fais su bellu

**No cumandanta nudda**  
**Is mannus de sa terra**  
**Chi nci lompint a celu**  
E a palas tramas gherra  
*Chi nci lompint a celu*  
**No cumandanta nudda**  
**Is mannus de sa terra**

Il canto a *mutos* era fino al secolo scorso la forma estemporanea più ampiamente diffusa nel territorio sardo e, se pure oggi sostituita dalla *ottada* e quasi caduta in disuso nella forma improvvisata, continua ad essere rappresentata in modo ampio e secondo svariati moduli esecutivi nei canti folkloristici.

“*Mutettus*”

Sistema diffuso nell’area meridionale dell’isola, impiega la lingua sarda nella variante campidanese centrale.

La strutturazione della strofa, *su mutettu*, risulta da due sezioni incongruenti, *sterrina* e *cobertanza*, formate da versi definiti secondo una metrica quantitativa (tetrametri acefali), non sillabica, e intrecciati fra loro in numerose e sempre differenti ricomposizioni rimanti (*arretrogas*).

Ecco un esempio (in chiaro la *sterrina* in neretto la *cobertanza*, le terminazioni che definiscono la rima sono state indicate con lettere maiuscole per la *sterrina*, minuscole per la *cobertanza*):

Es.<sup>(13)</sup>:

Po prus de dus seculus interus	A
Is feminas usanta su sciallu	B
Oi est arruttu in disusu	C
E bessint casi a nudas palas	D
A sa moda de is pariginus	E
Ma chi a is anzianus domandais	F
S’ant’a nai ca de oindì	G
Fiat meda mellus inzandu	H

Contra (coro con voce gutturale): Booo..ii llaaa booo...

Po prus de dus seculus interus	A
<b>Candu brintais in salas de ballu</b>	b
<b>Poneisì bottinus prus liggerus</b>	a
Is feminas usanta su sciallu	B

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Contra

Is feminas usanta su sciallu	B
<b>Poneisi bottinus liggerus prusu</b>	<b>c</b>
<b>Candu brintais in salas de ballu</b>	<b>b</b>
Oi est arruttu in disusu	C

Contra

Oi est arruttu in disusu	C
<b>Candu de ballu brintais in salas</b>	<b>d</b>
<b>Poneisi bottinus liggerus prusu</b>	<b>c</b>
Bessint casi a nudas palas	D

Contra

Bessint casi a nudas palas	D
<b>Prus liggerus poneisi bottinus</b>	<b>e</b>
<b>Candu de ballu brintais in salas</b>	<b>d</b>
A sa moda de is pariginus	E

Contra

A sa moda de is pariginus	E
<b>In salas de ballu candu brintais</b>	<b>f</b>
<b>Prus liggerus poneisi bottinus</b>	<b>e</b>
Ma si a is anzianus domandais	F

Contra

Ma si a is anzianus domandais	F
<b>Bottinus prus liggerus poneisi</b>	<b>g</b>
<b>In salas de ballu candu brintais</b>	<b>f</b>
S'ant'a nai ca de oindi	G

Contra

S'ant'a nai ca de oindi	G
<b>In salas de ballu brintais candu</b>	<b>h</b>

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

<b>Bottinus prus liggerus poneisi</b>	<b>g</b>
Fiat meda mellus inzandu	H
Fiat meda mellus inzandu	H
<b>Poneisi bottinus prus liggerus</b>	<b>i</b>
<b>In salas de ballu brintais candu</b>	<b>h</b>
<b>Candu brintais in salas de ballu</b>	<b>A</b>

Contra

Durante una gara i poeti espongono un mutettu a testa seguendo un ordine antiorario.

All'interno della strutturazione dialettica della gara *sterrina* (composta da otto, nove, o dieci versi) è autonoma e segue una argomentazione che ogni poeta sceglie ad libitum, slegata dal tema centrale ed esposta principalmente in tono lirico o contemplativo. La *cobertanza* (composta costantemente da due versi) invece costituisce una sezione dialettica che risponde necessariamente alla argomentazione tematica principale.

Il numero di *cantadoris* presenti in ogni gara non è mai inferiore a tre, tradizionalmente quattro, raramente cinque o sei.

I temi trattati riguardano l'hic et nunc della gara stessa o pure argomentazioni concettuali che si sviluppano a partire dalla definizione criptica ed allegorica, esposta dal *fundadori* (il fondatore), cui segue una fase dialettica caratterizzata dal ruolo guida del fondatore stesso e dalla accettazione della forma figurale e del tono espositivo da parte degli antagonisti.

Lo sviluppo di una singola argomentazione in una gara a *mutettus* si estende normalmente oltre le due ore e mezza

Alla argomentazione a *mutettus*, che apre la *cantada* e costituisce la sezione principale, segue normalmente, ma non sempre, la cosiddetta *versada*, di durata inferiore (circa 40 – 50 minuti), in cui si impiega un sistema metrico più semplice (con quattro versi, due di *sterrina* e due di *cobertanza*) ed un tono espositivo leggero, spesso comico, o pure una strutturazione dialettica detta “a tema”, in cui ad ogni *cantadori* viene assegnato dal comitato lo svolgimento di un ruolo di tipo commediale. Lo sviluppo che segue è affidato alla creatività degli improvvisatori senza ulteriori delimitazioni.

Spesso a fine esibizione i *cantadoris* eseguono delle *canzonis*, composte da loro stessi, talvolta improvvisate o pure appartenenti alla tradizione popolare. Si tratta di componimenti in versi doppi senari o tripli settenari, secondo una strutturazione strofica molto antica.

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Alcune tratti comuni avvicinano gran parte delle tradizioni orali, includendo quelle estemporanee diffuse in Sardegna ed in Campidano:

- 1) la appartenenza alla cultura della oralità, e dunque la scarsa presenza della scrittura come mezzo di apprendimento e di diffusione.
- 2) La diffusione prevalente nelle aree rurali legate tradizionalmente all'economia contadina e pastorale, e assenza o scarsa presenza nelle grandi aree urbane
- 3) La lentezza nella evoluzione delle forme metrico meliche espositive, che risultano spesso arcaiche
- 4) La scarsa presenza della donna nelle esibizioni pubbliche
- 5) Il preconcetto dell' "innatismo" riguardo alla capacità di improvvisare, che viene considerata come un "dono divino", non apprendibile con la sola esperienza.
- 6) La scarsa o nulla diffusione attraverso i mass-media, (giornali, radio e televisioni) a dispetto di una radicata presenza nel territorio
- 7) In caso di bilinguismo lingua ufficiale-dialetto o, come nel nostro caso, lingua ufficiale-lingua minoritaria, il costante impiego della variante locale.
- 8) Il basso grado di scolarizzazione dei poeti improvvisatori

Altre evidenze invece caratterizzano il canto a mutettus e gli conferiscono una particolare peculiarità:

- 1) La strutturazione interna della strofa che presenta due sezioni (*sterrina* e *cobertanza*) incongruenti, distinte ma embricate
- 2) La presenza costante di rimodulazioni della strofa, attraverso la ricomposizione dei versi (*torradas*) e delle parole interne ad ogni verso (*arretrogas*)
- 3) La lunga durata di un singolo argomento che, nel caso di mutettus longus, è di norma superiore alle due ore e mezza
- 4) La impostazione del tema centrale (*argumentu*) in modo allegorico, con una figura simbolizzante ed un senso sottinteso, talora nascosto.
- 5) La estrema complessità dello schema metrico rimico delle gare pubbliche (*su mutettu longu*), accessibile in pratica solo a pochi *cantadoris*, per lo più "professionisti",
- 6) La fine definizione stilistica nei vari tempi di sviluppo della *cantada*, all'interno di un singolo argomento (*fundada, girus de sterrimenta, girus de intricciu, preselliu, selliu*).
- 7) L'impiego dell'accompagnamento con voci gutturali secondo una disposizione polifonica, comune solo al canto a tenere ed esclusivo della civiltà sarda nel mondo.
- 8) La inammissibilità del confronto diretto uno contro uno, che nelle altre tradizioni estemporanee costituisce la formula di più frequente impiego.
- 9) La presenza di tecniche meliche particolari (*cantu a basciu e contra*) che sopravvivono esclusivamente in funzione della pratica improvvisativa.

*Trasmissione e insegnamento*

L'apprendimento della arte estemporanea si affida ancora oggi ai sistemi tradizionali tipici delle culture dell'oralità, principalmente l'imitazione di modelli ritenuti legittimi, attraverso il giudizio di quella che può definirsi "censura popolare preventiva". La rapida evoluzione delle consuetudini sociali ha di certo inaridito il terreno più fecondo nel quale si è sviluppata e riprodotta per secoli.

Fino a pochi decenni or sono la formazione avveniva già in ambito familiare e lavorativo, e nei *magasinus*, taverne in cui si serviva cibo e vino di produzione familiare. Oggi le occasioni in cui *is cantadoris* si cimentano nelle gare poetiche dilettantesche si riducono a incontri informali, spesso di carattere conviviale e riunioni tra appassionati.

Alla graduale scomparsa dei sistemi tradizionali di trasmissione non pare concomitante un parallelo sviluppo dei nuovi mezzi di formazione:

La programmazione didattica e la formazione accademica sono quasi del tutto assenti e lo spazio riservato alla espressione estemporanea nei mass media è molto limitato; i quotidiani dedicano spazi di commento e critica solo in occasioni particolari con scarsa competenza ed attenzione; la speculazione accademica, in specie da parte degli etnomusicologi, è tuttora insufficiente e pionieristica, se pur in rapida crescita; la televisione dedica una certa attenzione alle espressioni musicali e tradizionali legate al folklore ma relega ad apparizioni frammentarie e saltuarie le esibizioni estemporanee, sia per la difficoltosa adattabilità dei tempi espositivi alle esigenze televisive che per la paura dei produttori di non corrispondere ai desideri degli utenti.

### **Ruolo sociale del canto improvvisato**

La "*cantada*" è principalmente uno spettacolo, come tale deve essere intesa ed interpretata la sua funzione principale, ma porta con sé e conserva una gran quantità di informazioni linguistiche e di formule musicali e meliche. Possiede quindi un valore didattico intrinseco insostituibile.

Perché possa conservare tale ruolo negli anni futuri sono indispensabili due condizioni:

- 1) che la lingua sarda, veicolo di base, continui ad essere viva e vitale;
- 2) che la tradizione dei poeti improvvisatori non si interrompa, poiché è solo attraverso la trasmissione diretta che questa arte popolare può continuare il suo antico viaggio attraverso il tempo senza venire irrimediabilmente corrotta e defunzionizzata.

I mutamenti temporali porteranno i sardi, se non si interviene, ad un progressivo abbandono della madre lingua e, conseguentemente, di tutti i suoi impieghi comunicativi, per uniformarsi a quei modelli comportamentali che oggi chiamiamo occidentali.



LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

Alla nuova e apprezzabile attenzione da parte di istituzioni sia governative che didattiche non corrisponde un intervento multilaterale di valorizzazione e salvaguardia, necessario e non ulteriormente procrastinabile.

Un intervento efficace non può prescindere dalla tutela della lingua sarda attraverso l'inserimento sistematico nei programmi didattici, la garanzia di spazi divulgativi attraverso la televisione, la stampa ed i mezzi di comunicazione in genere.

Altri interventi paiono essere opportuni a difesa della tradizione estemporanea in modo specifico:

- 1) Insegnamento delle nozioni base in ambito scolastico
- 2) Promozione della produzione scientifica come incontri di studio, sia a carattere specifico che multidisciplinare e multiculturale, classificazione di supporti documentali, elaborazione ed analisi delle strutture poetiche ecc.
- 3) Interventi di finanziamento diretto per le manifestazioni pubbliche che prevedono la presenza delle gare poetiche.

Esperienze concrete e nuove acquisizioni.

A partire da alcuni anni a questa parte diverse e concomitanti iniziative di carattere individuale e istituzionale rivelano la presa di coscienza intorno alla questione delle produzioni immateriali, che paiono gradualmente scomparire schiacciate sotto il peso dei grandi sistemi di comunicazione. Al complesso mediatico, istituzionale che impone una evoluzione caratterizzata dal progressivo uniformarsi dei sistemi espressivi è seguita una tensione diffusa mirata alla creazione di nuovi meccanismi di tutela e protezione delle realtà particolari.

Questa attenzione ha riguardato enti soprannazionali, e locali. Unione Europea e Consiglio d'Europa hanno dichiarato il 2001 "anno europeo delle lingue comunitarie", l'UNESCO a partire dal 2000 concede il titolo di "patrimonio dell'umanità" ad una categoria di beni immateriali, in cui le espressioni culturali non ufficiali occupano un ruolo di assoluta preminenza.

In ambito più ristretto sono sorte numerose iniziative che testimoniano della rinnovata attenzione istituzionale nei riguardi delle espressioni tradizionali e della arte repentinistica in particolare. In Sardegna, a partire dagli ultimi anni, si sono svolti numerosi incontri di studio dedicati ai poeti improvvisatori, cui hanno partecipato studiosi, poeti e storici. Sono stati dati alle stampe i primi saggi, particolarmente in riferimento alla consuetudine poetica campidanese e logudorese (11, 12.)

***"Musa e Terras"***

Si è tenuto a Sinnai nel novembre 2002 "Musas e Terras", un incontro in due giornate dedicato interamente alla poesia estemporanea. Presenti i gruppi rappresentanti delle due tradizioni sarde più

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

rilevanti, quelle logudorese della ottava e campidanese dei *mutettus* oltre ai cantanpanca toscani e ai decimistas di Cuba e delle Isole Canarie.

L'iniziativa faceva seguito ad altri due incontri (Gibellina 2000 e Evora 2001) cui aveva partecipato una rappresentanza di *cantadoris* campidanesi. Lo svolgimento, diviso in conferenze di studi alla mattina e spettacoli serali ha visto una partecipazione di personalità del mondo accademico e istituzionale, studiosi, giornalisti televisivi e della carta stampata ed ha ottenuto un buon successo di pubblico.

Questo avvenimento può considerarsi all'interno di un più ampio movimento che si va creando negli ultimi anni in varie nazioni e comunità il quale ha contribuito ad indurre una svolta nel modo prevalente di concepire la tradizione estemporanea, sfatando alcuni luoghi comuni che parevano incontestabili e aprendo il campo a nuove prospettive.

Ecco alcune importanti dettagli che hanno caratterizzato la manifestazione sinnaese:

#### Uditorio

La composizione e la partecipazione del pubblico alla rassegna, principalmente giovane e di buon livello culturale, non era quella usuale per gli spettacoli poetici tradizionali, seguiti in genere da una cerchia di appassionati e cultori di età media elevata.

#### La scoperta di non essere soli

Non esiste nei sardi la consapevolezza intorno alla diffusione della pratica estemporanea nel mondo. Essi sono convinti che esista solo in Sardegna. Io stesso, cresciuto in un paese in cui ogni anno si tengono numerose gare poetiche, nipote di *cantadori*, non conoscevo nessun altro sistema improvvisativo se non quello campidanese fino a non molti anni fa. L'incontro di differenti tradizioni è stata per i cultori la scoperta di un nuovo universo, ha creato nuovi stimoli e consapevolezza, nuove possibilità di confronto e di crescita

#### Visibilità

La poesia popolare vive una condizione schizofrenica: stimata ed apprezzata dalla popolazione rurale, quasi sconosciuta negli ambienti accademici, ignorata dalle istituzioni e dai mass media. La unione durante l'incontro di Sinnai, tra poeti e studiosi di diverse culture ha attirato l'attenzione di TV e stampa e dato alla poesia una ampia visibilità, quella visibilità che sino ad ora è spesso mancata.

#### Incontro con le istituzioni

L'incontro tra cultura popolare e quella accademica ha portato anch'essa una ventata di novità. Da una parte ha avvicinato gli studiosi al mondo della poesia popolare, creando le condizioni per uno studio sul campo e la produzione di supporti documentali, dall'altra ha elevato la dignità della arte di

LA POESIA ESTEMPORANEA IN SARDEGNA  
(PAOLO ZEDDA)

improvvisare nell'immaginario collettivo ed ha fornito ai poeti nuove fonti di ispirazione e modelli compositivi.

Incontro con le amministrazioni

L'arte dei poeti improvvisatori della Sardegna, pur provenendo da un passato glorioso, mostra oggi sintomi di vecchiaia. Una tradizione così arcaica, giunta fino a noi quasi per miracolo, parrebbe troppo vetusta per adattarsi e sopravvivere nelle attuali condizioni del mondo moderno, che cambia a velocità irraggiungibile, spinto dalla incontrastata potenza del progresso scientifico, dalla pressione dei mezzi informativi, dalla evoluzione dei sistemi di linguaggio a favore di un modello comune e dominante. L'avvicinamento tra personalità rappresentanti delle istituzioni amministrative ha prodotto un sincero interesse per l'arte dei trovatori e la consapevolezza della necessità di interventi pubblici a favore della tutela e della salvaguardia di una tradizione che rappresenta lo spirito e la sensibilità più profonda del popolo sardo. La decisione del comune di Sinnai di finanziare con un contributo le manifestazioni estemporanee è stato un primo passo al quale, credo, ne seguiranno altri.

Riferimenti bibliografici

- 1) CIP minoranze linguistiche, sardu, [www.uniud.it/cip/min\\_tutelate\\_scheda.htm](http://www.uniud.it/cip/min_tutelate_scheda.htm),
- 2) **E. Blasco Ferrer**, *Storia linguistica della Sardegna*, Niemeyer ed.
- 3) **A. Deplano**, *Rimas*, AM&D edizioni
- 4) **D. Carpitella**, P. Sassu e L. Sole, *La musica sarda*, Albatros
- 5) **G. Solinas**, *Comenti nascit e crescit sa poesia de Sardigna*, Edizioni Castello
- 6) **M. Madao**, *Le armonie de' sardi*, Ilisso
- 7) **A. Deplano**, *Tenores*, AM&D edizioni
- 8) **A. F. W. Bentzon**, *Launeddas*, S'iscandula
- 9) **P. Pillonca**, *Chent'annos*, Soter editrice
- 10) **F. Onnis** et al., *Attoppus*, Grafica del parteolla
- 11) **A. M. Cirese**, *struttura e origine morfologica di mutos e mutettus*, La Torre
- 12) **A. Cuccu**, *Canti popolari, arregorta de Piras e Olata*, TEA
- 13) **A. Cuccu**, *Gara poetica tenutasi a S. Sperate il 18 maggio 1961*, TEA

---

## DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS

DENGBEJ, INPROBISATZAILE KURDUAK  
DENGBEJ OR KURD IMPROVISERS  
LES DENGBEJ, LES IMPROVISEURS KURDES

**RAHMI BATUR**

**Kazetari Kurdoa**

*(Jardunaldietan Zekine Turkerik irakurria)*

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

*Dengbej: "deng" abotsa eta "bej" esan. Artista profesionalak dira dengbejak. Kantuen hitzak doinua baino garrantzitsuagoak dira. Kondaira, ipuin eta istorioak jatorri izanik, maitasuna, heroitasuna eta natura dira baién kantugai nagusiak. Arau zehatzik ez badute ere, erritmoa ez galtzea derrigorrezko baldintza da. Bertsoen abiadura euren luzeraren arabera izaten da. Inprobisazio luzeak hitz hutsez eta kantu tarteka litezke. Kurduen inprobisazioa euren herriak bizirik izandako errepresioari lotzen zaio: horrela adierazten dute hainbat eleberririk eta kurdurik. Dengbejen tradizioak hamaika bide egin zituen bere hedatze-prozesuan XXI. mendera arte iristeko, gaur egun soinu-euskarrian baino ez badu bizirauten ere.*

*Dengbej como palabra viene de la unión de "deng" (voz) y "bej" (decir). Los dengbej son tan profesionales como cualquier otro artista. En sus canciones la letra tiene mucha más peso que la melodía. Sus temas son el heroísmo, la naturaleza, y el amor. Sus fuentes son leyendas, cuentos, historias, elegías. No tienen reglas rígidas. Lo más importante es no perder el ritmo de la melodía. La velocidad de los versos varía según su longitud. Las improvisaciones largas pueden tener partes cantadas y partes habladas. La trayectoria de la improvisación kurda va ligada a la represión de su pueblo. Los dengbej fueron un fenómeno del que varias novelas turcas y kurdas dejan constancia. Su difusión recorrió los caminos más singulares para intentar llegar al siglo XXI, en el que sobrevive en formato audio como testigo de lo que fue.*

*Dengbej means "deng" voice and "bej" say. Dengbejs are as professional as any other artist. In their songs, lyrics have much more relevance than melody. Their subjects are the heroism, nature and love. Their sources are legends, stories, history and tails. They do not have rigid rules. The most important is not to lose the tempo of the melody. The speed of verses varies according to their length. Long improvisations can have sung-parts and spoken-parts. The trajectory of the Kurd improvisation goes closely linked to the repression of their country. Dengbej is a phenomenon mentioned in several Turkish and Kurd novels. Its diffusion crossed the most singular ways to arrive at the XXIst century, in which it survives in audio format as a witness of history.*

*Dengbej, comme mot, vient de l'union de "deng" (voix) et "bej" (dire). Les dengbej sont tellement professionnels comme tout autre artiste. Dans leurs chansons la lettre a beaucoup plus de poids que la mélodie. Les sujets sont l'héroïsme, la nature, et l'amour. Leurs sources sont des légendes, des histoires, des comptes. Ils n'ont pas de règles rigides. Le plus important est de ne pas perdre le rythme de la mélodie. La vitesse des vers varie selon sa longueur. De longues improvisations peuvent avoir des parties chantées et des parlées. La trajectoire de l'improvisation kurde va liée à la répression de son peuple. Les dengbej ont été un phénomène dont plusieurs romans turcs et kurdes rendent compte. Sa diffusion a parcouru les chemins les plus singuliers pour essayer d'arriver au XXIème siècle, où il survit en format audio comme témoin de ce qui a été.*

## DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS

Dengbej como palabra viene de la unión de "deng" (voz) y "bej" (decir). Surge del encuentro de las leyendas, los cuentos, las historias, con la melodía, sin ayuda de ningún instrumento musical. El producto de este encuentro en árabe se llama kelam, en kurdo lawje. Y el profesional que lo hace y canta es dengbej. Mucha gente cree que los dengbej son unos aficionados, pero no los son. No son menos artistas que el pintor, el cineasta, o el escultor. Son tan profesionales como cualquier otro artista .

Sus temas en su mayoría son el heroísmo, la naturaleza, y el amor. Sus fuentes sobre todo son leyendas, cuentos, historias, elegías. No tienen reglas rígidas. En un tema puede haber versos de sólo dos palabras, pero también los de 60-70 palabras. A la hora de improvisar o hacer canción de una historia lo más importante es no perder el ritmo de la melodía. Así que los versos cortos son tratados despacio, los largos muy rápido, tan rápido que casi los cantan sin respirar; intentan que quepa en una misma melodía. Por eso, para entender bien las partes de versos largos hay que escucharlos varias veces, en la primera muchas veces apenas se entiende nada. En las canciones largas, las que son leyendas por ejemplo, tienen partes melódicas y partes que cuentan sencillamente, sin melodía.

Sus canciones son un encuentro de la cultura oral con la música. La cultura oral, que es un espejo de la vida social, al mismo tiempo tiene una influencia muy importante en ella, y esto es mucho más importante todavía en el caso de los kurdos.

Casi todos los viajeros occidentales que han pasado por la zona reconocen y subrayan la riqueza del folklore y la cultura oral kurda. Incluso algunos lo exageran hasta llegar a decir que tanto las mujeres como los hombres, todos los kurdos son unos poetas de nacimiento, unos bardos, en el sentido clásico de la palabra.

Pero lo que no se dice mucho es que la historia del pueblo kurdo es la de una represión continua. Y dividir su país entre cuatro estados fue el colmo de esta situación. Concretamente, el estado turco, que ha actuado y actúa como si su existencia no tuviese sentido sin la negación de lo kurdo, lleva 80 años practicando una asimilación brutal, intentando hacer desaparecer los valores sociales y culturales de este pueblo. Con la prohibición de la lengua kurda se llegó a límites inimaginables. En una situación así, a los kurdos no les quedó más remedio que hacer continuar su existencia con la cultura oral. Los kurdos mantuvieron su identidad gracias a su cultura oral y una pieza muy importante de ella que es el fenómeno de improvisadores. Por eso, sus canciones, en parte, son certificados de una historia no oficial. Durante años y años, tanto sus peleas internas como tantas rebeliones que acabaron con el fracaso se reflejaron en sus canciones, y con la voz de sus improvisadores amenizaron noches interminables.

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

Antes de continuar hay que subrayar que sobre los improvisadores kurdos hay muy poca información. Por una parte, carecemos de investigadores de este campo, y por otra, deberíamos hablar de las condiciones de vida actuales.

Los pocos que tenían capacidad de hacer investigaciones o han dado la vida en las montañas de su país, en las cárceles, en el exilio, o dedicándose a la política acompañada con una pobreza que nos les deja ni tiempo, ni condiciones ni para éste ni para muchos otros campos de la cultura kurda.

Los dengbej son artistas viajeros. Antiguamente iban de aldea en aldea, de ciudad en ciudad, recitando en los divanes de los agás y señores. De este modo se ganaban la vida. Por una parte, allá en donde se presentaban cantaban sus temas y recitaban las largas partes poéticas de éstos, por otra, recopilaban las leyendas de la comarca, y de este modo enriquecían su repertorio. Ninguno de ellos hacía aquellas recopilaciones por escrito, por lo menos que lo sepa yo. Pues ninguno sabía leer y escribir como la mayor parte de la población. El método de aquellas recopilaciones era hacerlo de memoria, por eso casi todas aquellas obras fueron alteradas según la memoria y la capacidad de creatividad del dengbej que las hacía. Algunos se limitaban a cantar sólo lo que recordaban, lo que habían memorizado, pero otros componían por sí mismos partes nuevas para sustituir los pasajes olvidados.

En estas visitas o viajes también mucha gente, sobre todo las mujeres, se acercaban a ellos, empezando con la frase clásica "mi vida es una novela", y continuaban contándoles sus problemas para que de ellos hicieran canciones. O les contaban otras historias que pensaban que merecían ser tratados por los improvisadores. Las mujeres no sólo de este modo, sino también con sus elegías fueron una fuente muy importante de la improvisación. De no haber sido convertido en canciones muchas historias habrían acabado en las tumbas junto con sus creadores, que frecuentemente eran mujeres. También había agás y otros ricos que les encargaban temas por sus familiares muertos, especialmente si el perdido era un hijo. Y estos hacían canciones que hablaban de la valentía, la belleza y generosidad de los fallecidos.

El hecho de que los dengbej fueran analfabetos no significaba que fueran incultos o ignorantes. Cada uno de ellos por lo general había sido aprendiz de un maestro. Todavía no se sabe de qué maestro fue aprendiz. Evdale Zeyne, un dengbej que fue alabado tanto en las novelas del famoso escritor Yasar Kemal, pero fue el mejor conservador de la tradición del fenómeno de la improvisación. Y su influencia hoy en día también sigue.

Sakiro, el dengbej más grande de nuestros tiempos, que hace unos años murió lejos de sus tierras, era un gran representante de la escuela de Evdale Zeyne. Fue discípulo del dengbej Reso, que a su vez fue aprendiz de la tercera generación de Zeyne. Lo que enseña un maestro a un joven aprendiz es cómo educar su voz, cómo usarla y cómo dar una interpretación personal a una canción.

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

El encuentro casual de dos improvisadores es una fiesta. Compiten como dos boxeadores furiosos en la arena. A veces estos desafíos pueden durar dos días. También hay veces que algunos jóvenes que tienen mucha confianza en su voz, y que quieren demostrar su talento, buscan caminos de encuentros con uno ya conocido. Quieren cantar en presencia de él, con él. Y en estos encuentros no vale todo. Los jóvenes por un lado intentarán que el maestro consagrado aprecie su voz, su interpretación, pero sin faltarle el respeto en ningún momento. Sus rivales son los nuevos como él, no el maestro.

En cuanto a los temas de los improvisadores en su mayoría son el heroísmo, la naturaleza, y el amor. Los improvisadores han hecho temas fuera de sus temas habituales que me parecen interesantes, como el de la siguiente historia:

Se llama Metran Isa . En esta leyenda al pachá otomano de Van le gusta la hija de un monje. Y le encarga a su edecán kurdo que se la lleve. Éste irá a la casa de la chica para gestionar el enlace. Pero ella dice que no quiere al pachá. Al escuchar la respuesta de la chica el

pachá se pone furioso, y manda al edecán que la lleve la chica como sea y dice "si se opone su padre hazle volar su cabeza". El monje, por miedo a la tiranía del pachá otomano, intenta convencer a su hija.

La chica, cuando ve que no le queda escapatoria alguna, se dirige al edecán: " Vale, voy. Pero con una condición, primero me tienes que llevar de paseo en barca por el lago Van". Durante el paseo la chica empezará a rogar al edecán: "No me llevas para un pachá cruel que ni tiene dientes en la boca". Además, le cortejará utilizando mil y un métodos, "llévame contigo".

Finalmente el edecán se rendirá ante la propuesta de la bella chica. Y se escaparán juntos. La barca se dirigirá a la Isla Akdamar. Una vez allí se refugiarán bajo la protección del patriarca de la isla. Al enterarse de lo sucedido el pachá con su ejército se dirigirá hacia la isla, y al mismo tiempo mandará decir al patriarca que le entregue los dos fugitivos o que se prepare para la guerra. Ante la respuesta negativa empezará la guerra. La leyenda así continuará, contando las valentías del patriarca y la crueldad sin límite del pachá.

Creo que no hay otro pueblo musulmán que tenga una leyenda donde se alabe la humanidad de un cristiano, y mucho menos si es un sacerdote, y que hable su valentía, por lo menos que sepa yo. No sé si en el mundo cristiano ¿habrá alguna leyenda que haga elogios a un religioso musulmán? Lo dudo.



DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

Y la siguiente historia es una que va sobre las peleas conocidas entre los kurdos como "odio de sangre". Se llama Sahino. Es una de las más conocidas y queridas. Cuenta de la boca de una mujer la siguiente historia:

su hijo de 14 años, resulta gravemente herido en una pelea por disputas de tierra. La mujer cuenta las últimas horas del hijo herido y el sufrimiento de su nuera en referencia a que se habían casado hace muy poco tiempo: "Mi nuera miraba a la jena de sus manos que todavía no se le había borrado, suspirando, sin remedio". La noche anterior de la boda, se hecha jena a las manos de los novios, a esta fiesta, que es un especie de despedida de soltería, se le llama "la noche de jena". Al final el joven muere. Y la madre cuenta que no tiene quien tome venganza por él, que el islam no puede ser un refugio al dolor de la pérdida de su hijo, y dice que tomará de la mano a su nuera para refugiarse juntos en la vecina aldea cristiana.

Que una anciana abjure de su religión y refugie entre los cristianos es muy humillante para los musulmanes, y puede que para un cristiano no sea muy diferente.

Hoy en día, comparando con la vida que se lleva en la ciudad, los kurdos que viven en las aldeas llevan una vida mucho más tranquila, y excepto unos pocos intelectuales, se puede decir que mucho más social. Los kurdos que viven en las ciudades de tanto pelear para ganar el pan de cada día no tienen tiempo para las actividades sociales. Además, qué importa la actividad social para la mayoría de éstos, si el objetivo diario es cómo silenciar el hambre del estómago.

Antiguamente, en las aldeas, especialmente en los inviernos duros, las noches serían mucho más largas si no fuera por los cuentos y las canciones, ya que casi nadie trabajaba ni podía viajar si la nieve cerraba los caminos. Se reunían en alguna casa, preferiblemente en la que tenía huéspedes. Allí pasaban horas y horas contando cuentos, cantando canciones de improvisadores. Cuando tenían un huésped se dirigían a él con la frase preparada, refiriendo a la comida consumida hace un rato: "Ya es la hora de pagar la deuda". Con eso pedían que les cantara algo.

Insistían hasta conseguirlo. El mayor logro era una canción. Si no, el huésped tenía que "pagar" con un cuento o una historia. No había escapatoria alguna. En el peor de los casos la negociación se cerraba con contar un chiste. Luego le tocaba el turno al que tenía más confianza en sí. Así toda la noche. Y cuando un improvisador venía a la casa de agá eso significaba que iban a disfrutar a lo grande. Esto siguió así durante años y años, hasta que la televisión entró a las aldeas también.

Antes de contar lo que ha hecho la televisión a los improvisadores, no estaría de mas aunque sea, mencionar algunos otros factores que influyeron en este fenómeno.

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

En los años 50 Radio Erivan (de Armenia, entonces en la Unión Soviética) empezó a abrir sus puertas a los improvisadores, a protagonizar caminos nuevos: cantar en un estudio, además en compañía de los instrumentos musicales como la flauta, la tambora, la dulzaina, el saz (instrumento músico de cuerda con mástil largo), el violín, que en su mayoría son orientales. Las radios kurdas de Irán e Irak también siguieron este camino. Pero la más influyente fue Radio Erivan, aunque por su línea socialista no les permitía cantar algunas temas que consideraba "no progresistas". Años después, por ejemplo Garabate Xacho, contaría que la primera vez que estuvo en Radio Erivan, antes de que empezara el programa, el presentador le dijo que no podía cantar temas sobre los agás, los señores, el odio de sangre, etc. Tachando todo eso, naturalmente, sólo le quedaron los de amor. Y él así lo hizo. Al volver a su casa su familia y los vecinos que le recibieron se rieron de él, dijeron que había estado muy bien cantando Laweke Metino, pero ¿sí había olvidado todo lo que no fuera de amor? Laweke Metino (Hijo Metin) es un tema clásico. Y Garabate Xacho es una leyenda viva. Este hombre de origen armenio, que vivió el exterminio de armenio, hoy en día sigue cantando con sus casi 100 años.

En los años 60 a medida que los jóvenes kurdos universitarios empezaron a simpatizar con las ideas socialistas, se alejaron de los improvisadores. Ya estaban empezando tiempos modernos. A los mediados de los 70 Sivan Perver al empezar a agitar con su voz potente también surgiría una alternativa importante en los improvisadores. Eran los tiempos de agitación en la música. Cantar en estudios había abierto un camino nuevo para los improvisadores. En Turquía también ejemplos como Mahmut Kizil, Zulfikar Yumruk habían tenido éxito en ello. Pero el golpe de estado de 1980 cortó estas novedades. Un golpe que también significaba una represión a gran escala sobre la lengua, la música, la cultura, en resumen, sobre todo lo kurdo.

Aunque la gran mayoría de los kurdos no entendiera el turco a mediados de los 80 la televisión entró hasta las cuevas, esta vez con tantos colores y cadenas. Esto fue, tal vez, el mayor golpe para los improvisadores kurdos, además de la prohibición de la lengua y música kurda. Por estas fechas también empezó la guerra contra el estado conducida por el Partido de los Trabajadores de Kurdistan (PKK). Se puede pensar que una lucha nacionalista que obtuvo el apoyo de la mayoría de los kurdos, como la del PKK, podía ayudar a recuperar lo perdido en el fenómeno de los improvisadores. No fue así, entre muchas otras por las siguientes razones: hacía tiempo que la música se había politizado, y la favorita era la música protesta. Si las condiciones no estaban para ocuparse, por ejemplo, en buscar soluciones para una pobreza que había llegado hasta niveles de miseria pura y dura para una gran parte de la población, a la cual el estado le había obligado a abandonar sus tierras, ¿cómo y con qué se podía luchar para salvar el folklore? El ejemplo de Celal Bedirxan, un personaje histórico en la cultura kurda, en estas condiciones, sólo era un recuerdo agri dulce. Bedirxan, en los años 40, cuando era buscado por Turquía, que le había condenado con pena de muerte, vino de Siria y llevó al improvisador Ehmede Fermane Kiki. Allí, publicó sus canciones en la revista kurda Hawar (Socorro).

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

Hablemos de los años 90. Los improvisadores por estas fechas eran parte de folklore, unos hombres que habían sido mortalmente heridos por dos acontecimientos contra los que nada se podía hacer: la televisión y la modernización. De hecho unas personas, parte de la lucha nacionalista, en el umbral de siglo XXI intentaron hacer algo para recuperarlos, sin gran éxito.

Podríamos hablar también de Yasar Kemal, el escritor más conocido en la lengua turca en nivel internacional, que es kurdo. En algunas novelas ha escrito la grandeza de los improvisadores kurdos como poetas, bardos. Un día, en un restaurante de Estambul, aunque su kurdo no era bueno, me cantó una parte de la leyenda Siyabend u Xece, que es muy conocida. Mi admiración hacia él se duplicó.

La única canción de los improvisadores sobre la lucha nacionalista de los últimos 20 años, es una que habla irónicamente de una parte de los kurdos que trabajan para el estado. El estado les llama "protectores de aldeas", los kurdos les llaman Cas, que significa "burro". La copia que tengo yo es una mala grabación, algunas partes ni se entienden bien.

Al principio yo tampoco escuchaba mucho a los improvisadores. Mi padre algunas veces se desvanecía al escucharlos y me decía, "nadie canta tan bien como ellos las canciones de amor". En 1992, mi hermano, que trabajaba en una cabaña vendiendo cintas de música, me contó la siguiente historia:

mi hermano tiene puesto la cinta de un improvisador famoso llamado Sakiro. Y en la calle de frente, ve un mercedes frenando de golpe. Otro coche le da a éste por detrás. Mi hermano, al ver bajar el conductor de mercedes, piensa que se va a armar un buen lío. Pero el hombre rápidamente hecha un vistazo a su coche y enseguida se dirige hacia mi hermano, "dame todas las cintas de este hombre".

Al escuchar esa historia, empecé a tener curiosidad por la cinta que tanto había afectado a aquel conductor. La escuché una y otra vez. Cantaba tan rápido que las primeras veces no llegué a enterarme de ni una tercera parte de la letra. Al final logre entenderla de todo, y me convertí en un admirador suyo.

Quise hacerle una entrevista, escribir su vida. Me costó dar con él. Al final me enteré que vivía en Esmirna, una ciudad turca del Mar Egeo. Yo esperaba un hombre viejo, y cuando me presenté en su casa vi un hombre alto, delgado y enérgico. Lo primero que me llamó atención fueron las fotos de un cantante popular turco, Ozcan Deniz, colgado en las paredes. Hice una frivolidad, "¿qué hacen aquí las fotos de este tonto?". Su respuesta me hizo avergonzarse, "es mi primo". Con la emoción de estar con Sakiro, no me detuve en pensar que los tiempos habían cambiado tanto.

Hice todo para convencerle hacer una entrevista, en vano. Estaba ofendido, y como todo gran artista convencido de su arte, le costaba conformarse con el abandono, el olvido que le habían condenado.

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

Más tarde, fui a Unkapani donde están la mayor parte de las productoras de música a nivel estatal. Hablé con un productor kurdo que entendía mucho de dinero, poco de música. Intente convencerle para que hiciera una cinta con un improvisador, por ejemplo, con Sakiro, argumentando que vendería mucho. Finalmente me contestó con una sonrisa: " Hace dos años que tengo una grabación con Sakiro, pero no la he publicado, porque no se vendería". No pude creerlo. Le pedí que me la pusiera. Aquella voz tan potente por fin había cantado en un estudio moderno. A ver cómo suena! Cuando la escuche, mi primera reacción fue una gran desilusión: "Este no es Sakiro". Pero escuchando un poco más, me dí cuenta de que "el falso Sakiro" aunque no tuviera una voz tan bonita como el verdadero, tampoco cantaba mal, lo hacía correctamente por lo menos. Así que intenté convencerle para que la publicara. Lo hizo, y vendió más de lo previsto. Y así empezó la moda de los improvisadores. Salieron sus cintas uno tras otro.

Un paréntesis para explicar un poco lo de "los falsos" de los famosos. Este fenómeno es parte de la realidad kurda. En los años 90, a medida que la lucha nacional de los kurdos avanzaba, el estado turco no pudo impedir algunas novedades. En el campo de la música empezaron a salir cintas en kurdo, muchas de ellas nada más llegar a la calle fueron prohibidas, fueron procesados sus cantantes, productores etc. Pero había un hueco que no lo pudieron tapar de todo. Por otro lado había músicos kurdos exiliados que no podían atravesar las fronteras del estado turco, aunque mayoría de sus oyentes se encontraban en este estado. Eran tiempos duros, y lo que menos importaba era respetar sus derechos. Así que algunas discográficas se aprovecharon de la situación, empezaron a sacar cintas utilizando el nombre, la fama de ellos. Sacaban discos que en la portada aparecía el nombre y la foto de, por ejemplo, de famoso cantante Ciwan Haco, en realidad el que cantaba era otro. Aunque suena raro por un lado estas falsificaciones prestaban un servicio importante. Y ha habido casos que no era fácil distinguir con el verdadero.

Volviendo al tema, a los finales de los 90 las discográficas empezaron a producir cintas de improvisadores, independientemente de la calidad. La palabra dengbej se hizo familiar en el vocabulario de ambientes intelectuales y/o políticos. Nuestro periódico, el único diario de los kurdos aunque saliera en turco, llegó a publicar una serie sobre las improvisadoras kurdas, a pesar de que en realidad no existían. Porque aunque las mujeres fueron creadoras de muchas canciones, no llegaron a ser improvisadoras. En una sociedad feudal, como la kurda, las mujeres no podían cantar sin más en los divanes de los agas y señores. No les permitirían hacerlo. Y viajar de aldea en aldea, de pueblo en pueblo, compilando canciones era algo que con el cual una mujer ni podía soñar. Las mujeres que la serie citaba eran cantantes modernas.

En los ambientes políticos empezaron a invitar los improvisadores a los celebraciones con comida. Y en ellos les subieron a los escenarios donde les hacían cantar, mientras el resto comía. Esto fue otra muestra de mala educación por nuestra parte. Porque los improvisadores no son de los que pueden cantar en la compañía del ruido de los cubiertos. Pues en sus canciones la letra tiene mucha más peso que la melodía. Por lo tanto, para disfrutar de ellas habrá que escucharlas con atención.

DENGBEJ, LOS IMPROVISADORES KURDOS  
(RAHMI BATUR)

Por último, la improvisación ha muerto en estas tierras, aunque sus cintas venden bien. Los tiempos y la sociedad han cambiado. Actualmente hay pocos improvisadores que hacen canciones, otros sólo cantan.

---

**ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY**

AHOZKO POESIAREN EDIZIO ELEKTRONIKOA  
EDICIÓN ELECTRÓNICA DE POESÍA ORAL  
ÉDITION ÉLECTRONIQUE DE POÉSIE ORALE

**JOHN MILES FOLEY**

Doctorate from the University of Massachussets

He is a specialist on oral tradition

**EEUU**

ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY  
(JOHN MILES FOLEY)

*Komunikazio hau abozko poesiaren prozesua hedatzeko baliabide elektronikoen estrategiak aztertzean datza. Internetek eta bestelako sistema elektronikoei inprobisazio-saioak ikusteko aukera berri eta zigarriak eskaintzen dituzte. Teknologia berriek, bideo edo audio fitxategi bat erantsi diezaiokegu edizio elektronikoko bati. Testu baten irakurleak, ondorioz, saio osteko partaide biltzen dira edizio mota horren bitartez. Gainera, historia, kultura edo esanabi bereziko esaldiei buruzko biztegiak biltzen dituzten dokumentu atxikiak gehi diezaiokegu edizio-testuari. Bestela esanda, entzule hobeak izan gaituzke baliabide berriak erabiliz. Adibideak eskuragarri daude [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org) webgunean.*

*Esta comunicación se concentrará en las estrategias que tratan el uso de nuevos medios electrónicos para representar el proceso y dinámica de la poesía oral. Internet y sistemas electrónicos de todo tipo ofrecen nuevas y emocionantes posibilidades para la recepción de una actuación. Gracias a las nuevas tecnologías, podemos incluir un archivo video o audio como parte de una edición. Los lectores de un texto pueden convertirse entonces en post-participantes de la actuación editada. Además, podemos facilitar al lector archivos adjuntos que incluyen información sobre fondos históricos y culturales, información lingüística, y un "diccionario" de los significados idiomáticos de ciertas frases. Dicho de otro modo, podemos ser una audiencia mejor para la poesía oral usando nuevos medios. Los ejemplos prácticos están disponibles en [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org).*

*This communication will concentrate on strategies for using the new electronic media to represent the process and dynamics of oral poetry. The internet and electronic facilities of all sorts now offer new and exciting possibilities for performance reception. Now we can include a video or audio file of the performance as part of an edition. Readers of a text can thus become latter-day participants in the performance. Furthermore, we can also provide the reader with linked files that include information about historical and cultural backgrounds, linguistic information, and a "dictionary" of the idiomatic meanings of phrases. We can, in other words, become a better audience for oral poetry by using the new media. Practical examples are shown from the [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org) website.*

*Cette communication se concentrera dans les stratégies qui traitent l'utilisation de nouveaux moyens électroniques pour représenter le processus et la dynamique de la poésie orale. L'Internet et des systèmes électroniques de n'importe quel type offrent des possibilités nouvelles et émouvantes pour la réception d'une activité. Grâce aux nouvelles technologies, nous pouvons inclure des archives vidéo ou audio comme une partie d'une édition. Les lecteurs d'un texte peuvent alors devenir en « post-participants » de l'activité publiée. En outre, nous pouvons fournir au lecteur des archives jointes qui incluent une information sur les fonds historiques et culturels, de l'information linguistique, et un "dictionnaire" des significations idiomatiques de certaines phrases. En d'autres termes, nous pouvons être une meilleure audition pour la poésie orale en utilisant de nouveaux moyens. Les exemples pratiques sont disponibles à [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org).*

**ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY**  
**for the session on *The Future of Oral Improvisation***

This contribution to “The Future of Oral Improvisation” will concentrate on strategies for using the new electronic media to more faithfully represent the process and dynamics of oral poetry. Whereas in the past we have been forced to reduce the reality of performance to an item or fossil for publication in printed books, the internet and electronic facilities of all sorts now offer new and exciting possibilities. Instead of merely transcribing the live improvisation for the printed page, we can include a video or audio file of the performance as part of an edition. Readers of a text can thus become latter-day participants in the performance. Furthermore, we can also provide the reader with linked files and pop-up explanations that include information about historical and cultural backgrounds, the poet’s life and times, linguistic information about the specialized language in which he or she is composing, and a “dictionary” of the idiomatic meanings of phrases, scenes, and whole stories. All this can be done easily and in a user-friendly manner – without resorting to the awkwardness of appendices, footnotes, separate volumes of commentary, and other book-specific strategies. Such features can help to turn a merely textual representation into a living and many-faceted re-creation of the performance arena. We can, in other words, become a better audience for oral poetry by using the new media to fill in many aspects of the performance’s original context.

In what follows, I will discuss some of these innovations as they relate to South Slavic oral epic poetry, which has been so important to the international study of oral traditions. Toward the end of my presentation I will illustrate the first stages of an electronic edition, now available at [www.oraltradition.org/performances/zbm](http://www.oraltradition.org/performances/zbm).

**Background**

In the mid-1930s Milman Parry journeyed to the former Yugoslavia to test his hypothesis that Homer was a traditional oral poet, and that the *Iliad* and *Odyssey* that have reached us bear the unmistakable signs of an oral traditional heritage. Together with Albert Lord and their native assistant Nikola Vujnović, he recorded hundreds of epic narratives from South Slavic *guslari*, or oral poets, and samples of these performances from the regions of Novi Pazar and Bijelo Polje have been transcribed, edited, and translated in the series *Serbo-Croatian Heroic Songs*. It is chiefly on this evidence – most of which remains unpublished in the Milman Parry Collection of Oral Literature at Harvard University – that Lord based his epochal book, *The Singer of Tales*, and from which the comparative field of studies in oral tradition has since taken root. To say that the South Slavic oral epic tradition was instrumental in rediscovering ancient Greek orality is thus a vast understatement; from a historical perspective the *guslar*’s performances were from the beginning a crucially important witness.<sup>1</sup>



ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY  
(JOHN MILES FOLEY)

The project on which I am reporting today has four linked aims. First and most generally, I aspire to increase the limited number of translations of non-canonical works of verbal art. The available selection has of course long been dominated by Western works accepted as “part of the heritage,” silencing many other voices – especially the voices of oral traditions – in the process. In an era of rapidly evolving globalization, these other voices need and deserve to be heard, by both scholars and students.<sup>ii</sup>

Second and more specifically, I want particularly to add to the available sample of editions and translations of South Slavic oral epic. It is a continuing irony that, since the work of Milman Parry and Albert Lord in the 1930s, so much has been based upon the epic tradition of the *guslari* when so little of its riches have stood open to anyone but specialists.

Third, and relatedly, the present project responds to a need to bolster existing *theory* by a fresh emphasis on *practice*, an emphasis that the present international conference has clearly taken to heart. That is, instead of beginning with scholarly perspectives, it will return to the performances themselves in order to avoid the automatic, “default” assumptions we too often make about works of verbal art we encounter only as texts.

Fourth, and potentially most significantly, this project will engage what must amount to the core challenge in any such endeavor: to *translate the implications*. Here, a great many problems present themselves. Most generally, the same questions emerge as with any work of verbal art, oral or written, performed or inscribed – the many dimensions of its idiomatic character. How does one convey even a partial sense of cultural context, historical framework, relationship to other works, and so forth? Some of these concerns can be addressed via conventional strategies, including an introduction and running notes to the text. But for South Slavic oral epic the implications do not end here, since any edition and translation that aspire to faithful representation must also confront the traditional poetics that informs both the composition and the reception of the given performance or text. Not only are the units of meaning – the formulaic phraseology, the typical scenes, the story-patterns – fundamentally different from the words, sentences, paragraphs, chapters, and books of written literature. Beyond what these units literally mean lies the further challenge of what they imply. Because “oral traditions work like languages, only more so,” they possess what I have elsewhere called *traditional referentiality*, the value-added layer of idiomatic meaning indexed or cued by their units.<sup>iii</sup> To handle such dimensions, we must devise a new kind of presentation, one that uses the resonance of the tradition to bring the individual performance or text back to life.

Let me stipulate before proceeding farther that the focus of this essay and the project as a whole will be on South Slavic Moslem epic from the Milman Parry Collection.<sup>iv</sup> That is, we will be concerned with the same subgenre of epic that served as the sole comparand for the foundation of the Oral-Formulaic Theory. Notwithstanding this constraint, I offer South Slavic Moslem epic both as a suitable text case, hopefully generalizable (with adjustments) to other oral traditions, and as an end in

itself. We need to know more about this fascinating mode of verbal art – as a window on oral traditions worldwide and as what the medieval English poets called a “word-choard” in its own right.

### From performance to page

Scholarship has established the importance of what is lost in the trajectory from the experience of a live performance – in this case by a South Slavic *guslar* – to the silent codification of a printed edition.<sup>v</sup> In the present state of knowledge, no one seriously contests the cost of this primary stage of translation; the only question is how to minimize its effect or compensate for at least part of the inevitable loss.

For my edition of South Slavic epic from the Stolac region, I have created a resource to do exactly that: to assist the reader in re-creating something of the original context, in co-creating what I have called the “performance arena.”<sup>vi</sup> The performance in question is Halil Bajgorić’s *The Wedding of Mustajbey’s Son Bećirbey (Ženidba Bećirbega Mustajbegova)*, sung to the instrumental accompaniment of the *gusle* on June 13, 1935. It consists of 1030 decasyllabic verses and recounts a typical wedding song, a genre that calls for a massive army to gather and then to rescue a kidnapped fiancée after a prolonged battle against the Christian enemy. Bajgorić came from a small village named Dabrica in the region of Stolac in central Hercegovina, and was 37 years old (unusually young for an accomplished epic bard) at the time that he performed this song for Parry, Lord, and Vujnović. The printed edition and translation houses a portrait of the singer, a transcription and English translation, a performance-based apparatus, and other features, some of which will eventually be transferred to the internet site (or E-companion).

Readers of the printed book will be invited to visit the E-companion at [www.oraltradition.org](http://www.oraltradition.org), the website for our Center for Studies in Oral Tradition. That site includes an E-companion to my 2002 book, *How to Read an Oral Poem*,<sup>vii</sup> and to Mark Bender’s study of Chinese storytelling, *Plum and Bamboo*, published in the series *Voices in Performance and Text*.<sup>viii</sup> At the present time that site also contains a complete transcription and translation, configured in Acrobat Reader (pdf) format to avoid problems with character translation, and a streaming sound-file of the entire 1030-line performance in RealPlayer. What the reader can do, then, is to scroll down through the transcription/translation text as the sound-file plays, listening to as well as silently reading Bajgorić’s performance. We need not formulate theories about how the performance sounded; visitors to the site can actually hear a digitally clarified version of exactly what he sang as they scroll through the original-language and translated texts. This part of the E-companion is ready now, and will be illustrated this afternoon.

### Future initiatives

1. Multiple versions. One of the most severe limitations that the format of the book places on the representation of oral traditions is the necessity of choosing one version of a poem or song and consigning all other versions to inferior places in the appendix, notes, or separate volumes. The

development of hypertext media permits us to go beyond such limitations. Instead of being constrained by the spatialized format of the conventional book, where one version must be epitomized and other versions relegated to secondary status in notes or an appendix, an electronic edition can present multiple performances concurrently. Within a conventional printed volume, we are limited to visually signalled cross-references and other cues. Within a hypertext “volume,” however, we can imitate the original dynamics of oral tradition by networking all available performances together, thus restoring their parallel status and collective context. Instead of an artifact, we can re-create the reality of a performance within a larger poetic tradition.

2. Links and pop-ups. Pathways to contextual information, such as the singer’s background and perspective, the history of the tradition, and so forth, can be made an easily accessible part of the presentation by installing them as links and pop-ups on the performance web “pages.” Hand in hand with electronic recensions of hypertext media will go the installation of such pathways. To my mind, it is no accident that the Internet and hypertext hold enormous promise for new levels of fidelity in representing oral traditions: the pathways that constitute the web closely resemble the *oimai* that Homer describes as the singer’s compositional avenues of structure and function. Both kinds of pathways facilitate process and provide access; likewise, the product (or individual performance-text), so highly valued in late twentieth-century textual culture, is revealed as merely the one-time outcome of following the given route.<sup>ix</sup> Such strategies will help to expose the twin illusions of object and fixity that force impertinent methods on the reader of South Slavic oral traditional performances and other oral traditions. They will move us back toward the reality of experience and process.

3. Traditional implications. In addition to performance and process, a edition-translation of South Slavic oral epic must pay due attention to the dimension of traditional implications. The core challenge here is to ask not only *what* the poems mean but also, and more fundamentally, *how* they mean. Because the singers’ own cognitive units of utterance, the “words” of their storytelling language, constitute a specialized code, we need to be aware of their structure and their idiomatic meanings.<sup>x</sup>

But to become aware of this expressive organization is one thing; to ask what difference it makes to our understanding of performances and texts is quite another question, one that has been only relatively recently addressed in any thoroughgoing way. Even after scholars had identified at least the outlines of these units of utterance, research was bogged down in fruitless argument over the ‘limitations’ of stereotyped diction and narrative structure. Now scholarship is starting to move beyond this naive view of oral traditions in general, and of South Slavic epic in particular, and to ask more interesting and incisive questions. If heroes are named repeatedly with the same noun-epithet formulas, what do these phrases index? How does the traditional framework of a shared typical scene interact with details used by only one singer or within only one tale? What do the largest-scale structures offer an epic performance other than a blueprint for sequencing the hero’s adventures?<sup>xi</sup>

Some examples of the idiomatic implications of traditional language in South Slavic epic will help us appreciate the natural resonance of this dedicated medium, as well as the challenge of representing that resonance in an edition and translation. At the uppermost level, the story-pattern that underlies the narrative shape of an epic performance contributes a great deal to its impact as verbal art. Far from merely limiting the poet's options, story-patterns provide frames of reference, "maps" that establish horizons of expectation. Thus, if a given performance identifies itself as a Wedding Song, or the Siege of a City, or the Return of a Hero, something important happens: the listener or reader begins to expect the story to follow a familiar pathway. There may be many twists and turns, not to mention alternate destinations, along the well-worn route, and there may be characters, situations, and events that the listener or reader has not met before. But behind this surface of individualistic, sometimes unprecedented details lies the unifying, idiomatic force of the story-pattern – setting certain aspects into relief even as it explains certain other aspects by traditional reference. Simply put, a story-pattern is a constitutive part of the communicative process.

Just as the audience comes to expect an overall sequence of events, so each event itself tends toward a traditional, idiomatic, and therefore expectable shape. When the captive hero begins to shout in prison in the South Slavic Return Song, for instance, we may be sure of a couple of things. First, his captor, the enemy Christian ban, will personally or vicariously refuse to release him. Second, the captor's wife, the banica, will then take her husband's place and succeed in negotiating a bargain that silences the prisoner's intolerable noise and frees him to return to his homeland. Details may change from one realization to the next – the ban may threaten the captive's immediate or longer-term demise, the banica may taunt her husband, the prisoner may gain only a conditional release – but the overall pattern of the scene varies only within limits, retaining enough of its recognizable shape to bear the burden of traditional referentiality. Its characteristic and idiomatic variability thus mirrors that of language itself. Whatever the names of the characters, the location of the jail, the specific verbal commerce between ban and banica, or the prisoner's particular promises, the ultimate meaning of this "word" is clear: from the time the captive hero starts to shout, his eventual freedom and return home are assured.<sup>xiii</sup> Traditional implication guarantees it.

In addition to story-patterns and typical scenes, simple phrases may bear idiomatic implications that cannot be accounted for by combining the literal meanings of their components.<sup>xiii</sup> For example, when a South Slavic epic poet says "But you should have seen [Character X]," he is ending one narrative increment and bridging the gap to the next, which will feature Character X. Should the *guslar* portray one person saying to another "San usnila, pa se prepanula" ("You've dreamed a dream, so you're frightened"), he is creating a recognizable scenario in which an older male speaker berates a young woman whose report of an impending crisis he does not believe. Furthermore, and ironically, the report will prove true and many lives will be lost. As a third example, the returning hero will always address the woman from whom he has been long separated by calling her "truelove"; whether she proves faithful or not, this is the reverberative, emblematic term that identifies the most pivotal of all characters in the Return Song epic.<sup>xiv</sup> Such value-added meanings are part of the South Slavic

ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY  
(JOHN MILES FOLEY)

epic idiom; without a sense of their contribution, the listener or reader remains unaware of the full richness of the performance in its traditional context.

All three levels of “words” carry implied meanings that play a large part in the *guslar’s* artistry, in his meshing of traditional and individual. To put it another way, as in the homemade proverb cited above, “oral traditions work like languages, only more so.” Of course, we should be quick to acknowledge that all verbal art depends upon idiomatic meaning to a degree. But oral traditions make especially heavy and particularly frequent reference to more-than-literal signification; it is the method by which they engage the poetic tradition, which both dwarfs and enormously expands any one of its performed instances. Because of the resonance of the bards’ specialized register, we must understand that “composition and reception are two sides of the same coin.” Both singer and audience/reader must play by the same rules. To enable readers of editions and translations to join the exchange, to converse in the same idiom, we need to devise strategies that allow them to “hear” at least some of these traditional implications.

I plan two sets of strategies to meet this challenge. The first, already mentioned above, will include providing the reader alternate versions of a given song by the same and different *guslari*. The same initiative will also open pathways to other songs with the same or related characters, situations, and events, thus exposing some of the traditional network of referentiality on which they all depend.

Second and perhaps more importantly, I will provide not a critical apparatus, which illuminates one text by comparison to other texts, but an *apparatus fabulosus*, or story-based apparatus. It will be the function of this part of the E-companion to expand the “words” of any given performance from inadequate, literal meanings to traditional, idiomatic meanings. Thus the *apparatus fabulosus* will open up formulaic phraseology, typical scenes, and story-patterns, explaining their non-literal signification by referral to the poetic tradition. These value-added meanings will be recovered by collating multiple instances of such “words” in different narrative settings, and then by inquiring what more-than-literal force they contribute to the mesh of traditional and individual. Through this second strategy – implemented by placing links and pop-ups in hypertext – the reader of South Slavic oral epic will be able to move beyond phrases and scenes and story-patterns to their indexed connotations, simply by moving the mouse or clicking on a highlighted link. In short, that reader will be able to understand how “oral traditions work like language, only more so.”

SAMPLE TEXT

*Instrumental introduction* (29 secs.)     1/0:00

*»Oj!*	Rano rani Djerdelez Alija,	<u>0:30</u>	Oj! Djerdelez Alija arose early,
»Ej!	Alija, careva gazija,		Ej! Alija, the tsar’s hero,
Na	Visoko više Sarajeva,		Near Visoko above Sarajevo,
Prije	zore ni bijela dana --		Before dawn and the white day --

ELECTRONIC EDITIONS OF ORAL POETRY  
(JOHN MILES FOLEY)

Još do zore dva puna sazata, Dok se svane i sunce vograne /I danica da pomoli lice. Kad je momak dobro vuranijo, vU v odžaku vatru naložijo vA vuz vatru dževzu pristavijo; Dok je momak kavu zgotovijo, */I* jednu, dvije sebi natočijo -- */I* jednu, dvije, tu ćejifa nije, Tri, četiri, ćejif ugrabijo, Sedam, osam, dok mu dosta bilo.	5     10    15	Even two full hours before dawn, When day breaks and the sun rises And the morning star shows its face. When the young man got himself up, He kindled a fire in the hearth And on the fire he put his coffeepot; After Alija brewed the coffee, One, then two cups he poured himself -- One, then two, he felt no spark, Three, then four, the spark seized him, Seven, then eight, until he had enough.
---	---	--

<sup>i</sup> On the history of the Oral-Formulaic Theory, see J.M. Foley, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology* (Bloomington, 1988, repr. 1992); for bibliography, J.M. Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography* (New York, 1988), with updates in *Oral Tradition* 1 (1986), 767-808, 3 (1988), 191-228, and 12 (1997), 366-484 – also available online at [www.oraltradition.org/bibliography/](http://www.oraltradition.org/bibliography/). Publications of the Parry-Lord materials to date include six volumes edited and translated by M. Parry, A.B. Lord, and D.E. Bynum of the series *Serbo-Croatian Heroic Songs* 1-2, 3-4, 6, 14 (Belgrade and Cambridge, Mass., 1953). The English-language volumes are 1: *Novi Pazar: English Translations*, and 3: *The Wedding of Smailag Meho* by Avdo Medjedović.

<sup>ii</sup> See especially L. Haring, “What Would a True Comparative Literature Look Like?”, in J.M. Foley (ed.), *Teaching Oral Traditions* (New York, 1998), 34-45, as well as the entire collection *Teaching Oral Traditions*, which offers introductions to dozens of oral traditions, living and textualized, as well as methodological essays.

<sup>iii</sup> For a comparative view of ancient Greek, South Slavic, and Anglo-Saxon epic, see J.M. Foley, *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song* (Berkeley and Los Angeles, 1990; rpt. 1993); on traditional referentiality, see Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic* (Bloomington, 1991), especially 6-8, and *The Singer of Tales in Performance* (Bloomington, 1995). This homemade proverb – “oral traditions work like languages, only more so” – is one of ten such nuggets of pseudo-folk wisdom that were formulated to emphasize various aspects of traditional poetics; see further Foley, *How to Read an Oral Poem* (Urbana, 2002), especially 125-45.

<sup>iv</sup> For a sense of the immense archival holdings of the Parry Collection in South Slavic epic, see M. Kay, *The Index of the Milman Parry Collection 1933-35: Heroic Songs, Conversations, and Stories* (New York, 1995).

<sup>v</sup> On the history of editing folklore performances to texts, see E.C. Fine, *The Folklore Text: From Performance to Print* (Bloomington, 1994) and “Leading Proteus Captive: Editing and Translating Oral Tradition,” in J.M. Foley (ed.), *Teaching Oral Traditions* (New York, 1998), 59-71, and Foley, “Folk Literature,” in D.C. Greetham

(ed.), *Scholarly Editing: A Guide to Research* (New York, 1995), 600-26. For a magisterial account of textualizing oral epic in many different traditions all over the world, see L. Honko, *Textualising the Siri Epic* (Helsinki, 1998), especially 169-217.

<sup>vi</sup> Foley, ed. and trans., *The Wedding of Mustajbey's Son Becirbey, as Sung by Halil Bajgoric*, Folklore Fellows Communications. Helsinki, forthcoming; E-companion at [www.oraltradition.org/performances/zbm](http://www.oraltradition.org/performances/zbm). For a full discussion of the term and concept of "performance arena," see Foley, *Singer*, 47-49.

<sup>vii</sup> Visit [www.oraltradition.org/hrop/](http://www.oraltradition.org/hrop/).

<sup>viii</sup> Visit [www.oraltradition.org/books/bamboo/](http://www.oraltradition.org/books/bamboo/).

<sup>ix</sup> For a comparison of oral tradition and the Internet as against the Alexandrian Library, see J.M. Foley, "The Impossibility of Canon," in J.M. Foley (ed.), *Teaching Oral Traditions* (New York, 1998), 13-33.

<sup>x</sup> On register, performance arena, and communicative economy, see Foley, *Singer*, especially 47-56; also *How to Read an Oral Poem*.

<sup>xi</sup> For full-length answers to these kinds of questions, see J.M. Foley, *Homer's Traditional Art* (University Park, Pa., 1999), chapter 4 (for South Slavic epic) and chapters 5-7 (for Homeric epic).

<sup>xii</sup> Even within the typical scene of Arming the Hero, which always forecasts an immediate journey as well as rehearses a familiar inventory of clothes and weapons, traditional form allows for – and deeply contextualizes – wide variation. The many instances of women assuming the hero's role, and therefore undergoing a modified Arming the Hero type-scene, are evidence of both the structural flexibility and the traditional implications of this multiform.

<sup>xiii</sup> On these and additional examples, see Foley, *Homer's Traditional Art*, chapter 4.

<sup>xiv</sup> A survey of the traditional morphology of the Return Song pattern in the South Slavic epic tradition (and more widely in Indo-European narrative) highlights the absolute centrality of the woman's role; everything, including the hero's reassumption of his place in society, is directly dependent upon her actions. See further Foley, *Homer's Traditional Art*, chapter 5.

**AMESTEN DUDAN IKERGUNEA**

EL CENTRO DE INVESTIGACIÓN CON EL QUE SUEÑO  
THE RESEARCH CENTER OF WHICH I DREAM  
LE CENTRE DE RECHERCHE DONT JE RÊVE

**JOXERRA GARZIA**  
Euskal Herriko Unibertsitatean Doktoratua  
Idazlea eta bertsolaritzaren ikertzailea  
Komunikazio zientzien Irakaslea  
**EUSKAL HERRIA**



*Ahozketasunaren inguruko esparru akademikoaren jakintzagaien artean badira abozko tradizioa ikertzeko baliagarriak izan daitezkeenak: pertsuasioa eta genero erretoriko epidiktikoaren ikuspedia; psikologia soziala eta emozioen ikerketa; soziologia eta testuinguruaren lotura; poetikaren bidetik egindako lana; eta komunikazio zientziak. Diziplinen arteko koordinazioa bideratzeko sistema bat eratu beharko litzateke, baita sistema horren ekarpenak antolatzeko marko teoriko zabal bat ere.*

*Entre las diferentes áreas que se dan cita en el ámbito académico sobre la oralidad, existen disciplinas que pueden realizar grandes aportaciones a las investigaciones sobre la tradición oral: la persuasión y la perspectiva de la retórica epidictica; la sicología social y el análisis de las emociones; la sociología y los vínculos con el contexto; el trabajo realizado mediante la poética; y las ciencias de la comunicación. Por consiguiente, se debería crear un sistema para impulsar la coordinación interdisciplinaria, así como un marco teórico que abarque todas las aportaciones provenientes de dicho sistema.*

*Among the different areas that meet in the academic scope on orality, there are some disciplines that can make great contributions to the investigations on oral traditions: persuasion and the perspective of rhetoric and ephidictics; social phsycology and the analysis of emotions; sociology and the bonds with the context; the work made by poetry; and communication sciences. Therefore, a system should be established in order to impel the interdisciplinary coordination, as well as a theoretical frame that includes all the originating contributions of this system.*

*Entre les différents secteurs qui se donnent rendez-vous dans le cadre académique de l'oralité, ils existent des disciplines qui peuvent effectuer de grandes contributions aux recherches sur la tradition orale : la persuasion et la perspective de la rhétorique épidictique ; la psychologie sociale et l'analyse des émotions ; la sociologie et les obligations avec le contexte ; le travail fait par la poétique ; et les sciences de la communication. Donc, on devrait créer un système pour promouvoir la coordination interdisciplinaire, ainsi qu'un cadre théorique qui comprendra toutes les contributions provenant de ce système.*

## AMESTEN DUDAN IKERGUNEA

Gaur egungo gizarte prozesuen erdigunean agertzen zaigu ahozketasuna, eta apenas dagoen esparru akademikoan jakintzagairik alde edo moldez ahozketasunaz arduratzen ez denik. Hau bezalako biltzarretan sarrien aipatzen direnak aipatuko ditut aurrena: Performancearen Teoria, Etnopoetika, Antropologia, Cultural Studies...

Horrez gain, ordea, aitortu behar dut horietan guztietan hainbat —eta haiek bezain interesgarri diren— ekarpen aurkitu izan dudala nik arrazoi batengatik edo besterengatik ustez ahozketasunaren alorrekoak ez diren jakintza alorretan mokoka ibili izan naizenetan. Luzeegi joko lidake horiek guztiak hemen zerrendatze hutsak ere, eta nire ustez nahitaez gurera ekarri beharrekoetan behinenak direnak baizik ez ditut aipatuko:

— Persuasioa. Gaur egun Psikologia Sozialaren alorrean dihardu diziplina honek, eta egundoko azterketa zehatzak eskaintzen ditu mezua jasotzean hartzaileak egiten duen (edo ez duen) lan kognitiboari buruz. Publizitatean eta propagandan ditu noski persuasioak bere jardun esparru paradigmaticoak, baina gogora dezagun Aristotelesek berak hirugarren genero bat ere aipatzen ziola Erretorikari —persuasioari, beraz—: epidiktikoa, ustez denbora pasa beste xederik ez duena. Beste lan batean saiatu naiz bistaratzen bat-bateko bertsolaritza genero erretoriko (persuasibo) epidiktikoaren ikuspegitik kontsideratzeak argi dezente egin dezakeela gure aztergaia ulertzerakoan. Eta, egia esan, harritzen naiz “performance” kontzeptuaren jiran nola ez den inoiz horrelakorik aipatzen, nik dakidala behintzat.

— Psikologia oro har, eta soziala bereziki. Badirudi aski adostasun zabala lortu dugula bat-bateko bertsolariaren xede nagusia ez dela maila poetiko bikaineko testuak sortzea, baizik eta tokian tokiko entzuleengan emozioak sortaraztea. Badirudi, ordea, hori esanda lasai gera gintezkeela. Hala, ez dakigu bertsolariak eragiten duen emozioa kantari batek (edo arte plastikoek edo musikak) eragiten dutenaren berdina den, antzekoa edota zeharo bestelakoa. Japonian, esaterako, hitz berezi bat dute lagunarte bat beraren partaide izateak sortarazten duen emozioa izendatzeko: “amae”. “Adimen emozionala” hain modako dagoen honetan, emozioen ikerketan hainbeste aurreratu den honetan, badukegu hortik geurera zer ekarri asko.

— Soziologia. Testuari bezainbateko garrantzia ematen diogu orain testuinguruari, eta ongi dago hori. Baina testuinguruak halako garrantzia badu, entzuleen emozioez esan dugun gauza bera esan beharko dugu: sakonago ezagutu behar genuke. Gurean, esaterako, Torrealdaik eta Jakinen egindako ikerketaren tankerakoak behar ditugula, alegia, eta maiztasun jakin batekin. Soziologoez, bestalde, arreta handiz aztertu izan dituzte ahozketasunarekin zer ikusi zuzena duten fenomeno batzuk, hala nola hirizurrumurruea, bat baino ez aipatzearren.

— Poetika. Bat-bateko bertsolaritza aztertzeke ikuspegi nagusia poetikatik erretorikara zabaldu badugu ere, horrek ez liguke aitzakiarik eman behar gure aurrekoen lanari segitzeko. Kostatu behar zaigu ederki Lekuonatarrek eta alderdi testualak aztertzean erakutsi izan duten finezia eta zehaztasun mailara iristen, baina lan horri segi egin behar zaio. Ez dago dena testuinguruaren aipamena eginda kitatzerik. Bat-bateko bertsoa ez da testu hutsa, baina testua ere bada, eta sakondu egin behar dugu nahitaez alderdi testualen ezagutzan: estrofismoa, errima, eta abar. Poetika berrietan bada aukerarik aski, lan hori hartu dugun ikuspegi erretoriko berriari dagokion moduan egiteko. Gainerakoa, zabarkeria baino ez da.

—Komunikazio zientziak. Hedabide berrien ikerketa komunikazio zientzien esparrutik egiten da nagusiki, eta, nire ustez, ahozkoztatunaz arduratzen garenok badukegu alor horretan zer jaso eta zer eskainia ugari. Historian beste inoiz baino hedabide berri gehiago sortzen ikusteko zoria egokitu zaigu, eta, jakina denez, hedabide sortu berriari kostatu egiten zaio dagokion hizkera bilatzen. Horretan dihardute kazetari eta injinariak. Hedabide berriok gehienok, ordea, ahozkoak dira (edo ahozkoak ere bai behintzat): sakeleko telefonoa, bideo konferentzia, irratia, zinea eta telebista ez aipatzearren. Oraingoz idatzizko mekanika darabiltenak ere, ordea, ahozko moldea eskatzen diete beren bidez harat-honat dabilzan mezuei: e-maila, WWW, txat... Eta, gainera, itxura guztien arabera, oraingoz mezuen moldean ahozko baina mezua sortzeko moduan idatzizko diren horiek ere guztiz ahozkoak izango dira urte gutxi barru. Harrigarri egiten zait, berriro ere, zein gutxi aipatzen diren kontu hauek hau bezalako forumetan.

Aspertu arte segi nezake, nahi izanez gero, gure aztergaia tajuz ulertzen lagungarri gerta daitezkeen ekarpenak egiten dituzten jakintza alorrek aipatzen, baina uste dut aski dela orain arte aipatuekin.

Ahozkoztatunaren mapa zabaltzeko proposamentxoak egin nuen lehen eguneko neure txostenean. Oraingo honetan, berriz, ahozkoztatunaren azterbideak ugaritu eta zabaltzeko, oralisten artean ohikoak ez diren disziplinetara begi-belarriak zabaldurik. Mugatuegia, estuegia ikusten dut nik, egia esan, ahozkotasun akademikoaren azterbidea.

Gaitz zabaldua —aukeran zabalduetia— da hori, bestalde, gure esparru akademiko-unibertsitarioan. Jakintza alorka antolatuta, apenas dugun beste jakintza alorretakoei begiratzeko modurik, edo kemenik, edo gogorik.

Esan esaten da, noski, jakintza alor orok disziplina-artekoa behar duela gaur egun, hain da gure mundu hau konplexua. Baina esatea da bat, eta izatea, berriz, beste bat, oso ere bestelakoa. Elkarri ez-ikusiarrena eginez dihardugu, nork bere alortxoak, aurrean duen ildoak baizik ikusten ez duen idiaren gisa. Eta ildoak ulertuko bada, ildoak kanpo begiratu behar da, horrela baino ez baitaiteke uler nondik nora doan eta zertarako dagoen marra hori dagoen lekuan.

Ez dakit harira datorren, baina bereziki adierazgarria iruditzen zaidan adibide bat ekarri nahi nuke hona, diodana frogatze aldera edo. Halabeharrez zein bere aldetik ezagutu behar izan ditudan bi jakintza alorretakoak dira: Persuasiokoa bata, eta Testuaren Zientziarena bestea. Bietan ala bietan aldarrikatzen da Aristotelesen Erretorikaren egitasmoa osatu eta zaharberritzeko ahalegina dela bai bata eta bai

bestea. Eta izan ere hala dira nire ustez: guztiz osagarriak. Eta hala ere, elkarren berri ez dutela dihardute biek.

Hona hemen, Persuasioaren alorretik, Petty y Cacioppo (1986) ikerlari sonatuek diotena:

One of the least researched and least understood questions in the psychology of persuasion is: what makes an argument persuasive? (...) Literally thousand of studies and scores of theories have addressed the question of how some extra-message factor (e.g., source credibility, repetition etc.) affects the acceptance of a particular argument, but **little is known about what makes a particular argument (or message) persuasive** in isolation.

Eta, Atlantikoaren beste aldetik, hona orain Teun A. Van Dijk, (1995) testuaren zientzien aitak zer dioen:

Por el momento, existe alguna evidencia conductista acerca de las relaciones entre estructura discursiva y el cambio de creencias y actitudes, pero **hay poca investigación explicativa dentro de los procesos cognoscitivos** y sociales subyacentes.

Hots: Aristotelesek Erretorikan diseinatu zuen egitasmoa osatu eta zaharberritzen ari direla, bakoitzak berea baizik ez du ikusten, edo ezagutzen, garbi dagoen arren elkarren osagarri bete-betekoak direla.

Horra zertan geratzen den disziplina-artekotasunaren aldarrikapena. Eta nago ez ote zaigun guri ere, ahozkotasuna ulertu nahirik gabiltzanoi, alegia, beste horrenbestetsu gertatzen.

Gauzak horrela, uste dut badela ordua urrats batzuk egiteko esana eta izana berdintzeko bide horretan. Nire ustez, honako bi urratsok dira une honetan premiazkoen:

- 1) Ari diren jakintza alorrean ari direla ere, ahozkotasuna hobekiago ulertzeko ekarpen baliagarriak dituztenak koordinatzeko sistemaren bat asmatu eta eratu.
- 2) Ekarpen orotarikook ordenatu eta integratzeko bidea emango ligukeen marko teoriko zabal bat, ekarpen bakoitza non kokatu eta nola ulertu jakin dezagun.

Bistan denez, elkarren osagarri dira bi urratsok, eta biak ere lehenbailehen egitekoak, nire ustez. Ekarpenok ordenatu eta integratuko lituzkeen marko teorikoari dagokionez, esana dut lehen ere (Garzia, Egaña eta Sarasua, 2001) ez dudala Erretorika Zaharraren bost kanonena bezalakorik ezagutzen. Aipatu obra horretan bertan ikus daiteke zeinen argigarri gerta daitekeen marko teoriko hori bat-bateko bertsolaritza aztertzeke garaian.

Baina topaketa hauetan bertan egin da bestelako proposamenik ere, hala nola Foley irakaslearen irizpide eta kategoriena. Bata zein bestea izan, edo bien arteko sintesia, uste dut aurrera begira hemen bilduok geure buruari jarri beharreko lehentasunetan lehenetako behar lukeela marko teoriko horrek.

Ekarpenak inguratzeko sistemari dagokionez, berriz, Arantza Mariskal Bertsozale Elkarteko Xenpelar Dokumentazio Zentroaren arduradunak badu proposamen zehatz eta aski interesgarria hemen bertan egiteko, eta aurki izango dugu zehatz-mehatz zertan den jakiteko aukera.

Bi puntu horietan gutxieneko adostasun batera helduko bagina, egia bihurtzen hasita ikusiko nuke nik aspaldidanik amesten dudan ikergunea. Gure horretan, jakina, hemen bildu zareten guztiok nahi zintuzketet gune horretan ikerkide. Seguru nago aurki bilduko litzaizkigukeela beste asko ere, munduko bazter guztietatik.

#### Bibliografia

- ARISTOTELES** (1971), *Retórica*, Madrid, Instituto de estudios políticos.
- CASTELLS, Manuel** (1998), *La era de la información. Economía Sociedad y Cultura*, (bi liburuki), Madrid, Alianza Editorial.
- CRUZ PIÑOL, Mar**, “Un nuevo medio de comunicación: la Internet. Su utilidad en el mundo de las lenguas”, in GARRIDO MEDINA, Joaquín (1999), II. liburukia, 558-565 orr.
- CRYSTAL, David**, 2001, *Language and the Internet*, Cambridge, University Press.
- EVANS, Dylan** (2001), *Emotion. The Science of Sentiment*, Oxford U.P.
- FOLEY, J.M.** (2003), “Comparative Oral Traditions”, Kultur Arteko Topaketa hauetarako txostena.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín** (1999), *La lengua y los medios de comunicación*, Madrid, U. Complutense, (1996ko Biltzarraren Aktak) (bi liburuki). Autorearena berarena, ikus obra honetan bertan “Oralidad, escritura, imagen: discurso y texto”, I. liburukia, 65-74 orr.
- GARZIA, Joxerra** (2000), *Gaur egungo bertsoariari baliabide poetiko-erretorikoak. Marro teorikoa eta aplikazio didaktikoa*. Bilbao, UPV/EHU, Tesis Doctorales.
- GARZIA, Joxerra** (ed.), **SARASUA, Jon** y **EGAÑA, Andoni** (2001), *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Donostia, Bertsozale Elkartea.
- MOLINÉ, Marçal** (1988), *La comunicación activa. Publicidad sólida*, Bilbao, Ediciones Deusto.
- MONDELO GZALEZ, Elisa**, eta **RODRIGUEZ GARCÍA, Teresa**, “Internet: de la oralidad telemática al hipertexto audiovisual”, in GARRIDO MEDINA, Joaquín (1999), II. liburukia, 565-575 orr.
- MORRIS, Steve**, 2000, *Perfect E-mail*, London, Random Hous Business Books.
- MORTARA GARAVELLI, Bice** (1988), *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- O’KEEFE, Daniel J.** (2002), *Persuasion. Theory and Research*, London, Sage publications.
- OLSON, David R.**, eta **TORRANCE, Nancy** (biltz.)1998/91, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- PERELMAN, Ch.** y **OLBRECHTS-TYTECA, L.** (1976 [1958]), *Traité de l’argumentation: La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Editions de l’Institut de Sociologie (Editions de l’Université de Bruxelles).
- PERLOFF, Richard M.** (1993), *The Dynamics of Persuasion*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- PETTY, Richard E.** y **CACIOPPO, John T.** (1986), *Communication and Persuasion. Central and Peripheral Routes to Attitude Change*, New York, Springer Verlag.
- RAIBLE, Wolfgang.** (1996), “Orality and Literacy. On their Medial and Conceptual Aspects”, in SCHEUNEMANN, Dietrich (ed.) (1996), 17-27 orr.

- REYNOLDS, John Frederick** (ed.) (1993), *Rhetorical Memory and Delivery. Classical Concepts for Contemporary Composition and Communication*, New Jersey, Hillsdale.
- SCHEUNEMANN, Dietrich** (ed.) (1996), *Orality, Literacy and Modern Media, USA*, Columbia, Camden House INC.  
Autore honena, ikus bereziki “Collecting Shells in the Age of Technological Reproduction: On Storytelling, Writing and the Film”, 79-95 orr.
- SIMONE, Raffaele**, 2001, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid, Taurus.
- VAN DIJK, Teun A.** (1995), *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

**ARGO: AHOZKO INPROBISAZIO KANTATUAREN DATU  
BASERAKO PROPOSAMENA.**

ARGO: LA BASE DE DATOS DE LA IMPROVISACIÓN ORAL CANTADA  
ARGO: THE DATA BASE OF SUNG ORAL IMPROVISATION  
ARGO : LA BASE DE DONNÉES DE L'IMPROVISATION ORALE CHANTÉE

**ARANTZA MARISKAL**

Bibliotekonomia, Dokumentazio eta Kultur Baliabideen Kudeaketan Diplomata  
EHBEren Xenpelar Dokumentazio Zentroaren zuzendaria

**EUSKAL HERRIA**

*Ahozko inprobisazio kantatuaren web txokoa da Argo proiektua. Mundu berezi hau osatu, eragin eta ikertzen duten barreman eta informazio trukaketarako gunea izateko asmoz jaiotzen da. Munduko edozein lekutatik edozein bizkuntzatan edonork erabil dezakeen datu basea da; aholkularitza batzorde bat izango du dokumentuen galbabe lana egiteko. Datu baseak egitura sendoa du, interfaz eulerterraza eta elikapen sistema automatikoa. Bertsozale Elkartearen zerbitzarian ostatuta egongo da. Informazioa aztertu, bilatu, kendu edo gehitzeko sistema egokia du.*

*El proyecto Argo consiste en crear un rincón en internet para la improvisación oral cantada. Nace con la intención de consagrarse como centro de investigación y documentación, así como lugar de encuentro internacional. Se trata de una base de datos accesible para todos, desde cualquier parte del mundo y en cualquier idioma; un comité de expertos se encargará de analizar toda la información que vaya a ser introducida en Argo. La base de datos se caracteriza por su estructura firme, interfaz fácil de manejar y su sistema de alimentación automática. Se alojará en el servidor de Bertsozale Elkarte. Es un sistema capaz de analizar, buscar, quitar o agregar información.*

*The project Argo leads the creation of a web space about any type of oral sung improvisation. It is born with the intention to create a research and documentation center, as well as international meeting point. The data base is accessible for everyone, from any part of the world and in any language; a committee of experts will be in charge of analyzing all the information that is going to be uploaded in Argo. The data base is characterized by its firm structure, easy interface and its automatic feeding system. It will be lodged in the server of Bertsozale Elkarte. It is a system able to analyze, search, delete or to add information.*

*Le projet Argo consiste à créer un coin dans internet pour l'improvisation orale chantée. Il est né avec l'intention de se consacrer comme centre de recherche et documentation, ainsi que comme lieu de rencontre internationale. Il s'agit d'une base de données accessible pour tous, dans tout le monde et n'importe quelle langue ; un comité d'experts se chargera d'analyser toute l'information qui va être introduite en Argo. La base de données se caractérise par sa structure ferme, son interface facile et son système d'alimentation automatique. Il se logera dans le site de Bertsozale Elkarte. C'est un système capable d'analyser, chercher, enlever ou ajouter information.*



## ARGO:

# AHOZKO INPROBISAZIO KANTATUAREN DATU BASERAKO PROPOSAMENA.

### Sumarioa:

1. Zer da Argo
2. Ezaugarriak
3. Egitura
4. Bilaketak
5. Informazioa gehitu/aldatu
  - 5.1. Norbanakoa
  - 5.2. Organismoa
  - 5.3. Dokumentua
  - 5.4. Ekitaldia

## 1. ZER DA ARGO

Ahozko inprobisazio kantatuaren web txokoa da Argo proiektua. Mundu berezi hau osatu, eragin eta ikertzen duten harreman eta informazio trukaketarako gunea izateko asmoz jaio da.

Ahozko inprobisazio kantatuaren inguruan dauden aditu eta inprobisatzaileek sortzen dituzten ikerketa, azterketa, bilketa eta beste zenbait lanen, gai honetan lanean diharduten organismoen, eta munduan zehar antolatzen diren jardunaldi eta ekitaldien inguruko informazioa bildu eta zabalduko duen datu basea da, oinarrian, Argo proiektua.

Bertsozale Elkarteak 2003ko udazkenean antolatutako *Ahozko Inprobisazioa Munduan* jardunaldietako aurrera begirako proposamenetan aurkeztu da proiektua. Ahozko inprobisazioaren egoera aztertzearekin batera, aurrera begirako proiektu eta plantemenduei erantzuteko helburua du.

Gaur egungo aurkezpen hau hasiera bat besterik ez da; Argo proiektu erraldoi eta zabala denez, denborarekin garatzen joatea da helburua. Ahozko inprobisazio kantatuaren inguruan interesa duten guztien parte hartzea ezinbestekoa izango da aurrera egin nahi bada, eta informazioz hornitzea eta aurrera begira interesgarritzat jotzen diren aholku eta iradokizunak ezinbestekoak izango dira.

Oraingo, proposamen gisa datu gutxi batzuk sartuta, aurrera begira Argo proiektua izango denaren oinarri teknologikoa definitu besterik ez da egin. Proiektu honen eztabaida zabalago baten hasiera besterik ez du izan nahi Argok.

## 2. EZAUGARRIAK

### EZAUGARRI OROKORRAK

- Orain lau hizkuntzatan funtzionatuko badu ere (euskara, gaztelania, frantsesa eta ingelesa), aurrera begira beste hizkuntzetan funtzionatzeko egitura prestatuta dago. Horretarako dago “Aukeratu zure hizkuntza” atala.
- Munduko edozein lekutatik elikatu ahal izango da datu base hau, horregatik proposatzen da web bidez elikatzea.
- Argo, proiektu kolektiboa da: edozein pertsonak erabil dezake, bai biletak egiteko, baita informazioa sartzeko ere.
- Munduan zehar banatutako aditu talde batek oniritziko du bertako informazioa. Talde honen osaketa ikusi nahi izanez gero, ikus “Aholku Batzordea” atala.

### EZAUGARRI TEKNIKOAK

- Datu basearen egitura sendoa: aurrera begira, datu base honek izan ditzakeen egokitzapen, eguneraketa eta hobekuntzak kontuan izanik, moldatu eta egokitu ahal izateko prestatuta dago, aldaketa bakoitza proposatzerakoan datu basea goitik behera aldatu beharrik izan gabe.
- Interfazea: ahozko inprobisazioan adituak direnentzat mundu zabalera aurkezten den proiektua denez, eta kontraesan kulturalak sor ez daitezzen, interfaze ulerterraza proposatzen da.
- Elikapen sistema automatikoa. Proiektu honen lehen etapa hau fase irekia da, eta interesatu gehienak parte hartzea da helburua. Honek muga bakar bat dauka: Aholku Batzordea. Batzorde honen oniritzirik gabe ez da informaziorik eguneratuko.
- Bertsozale Elkartearen zerbitzarian ostantuta egongo da. Etorkizunean, iturrien mantenua eta datu basearen eguneraketak Bertsozale Elkartek ziurtatuko ditu.

## 3. EGITURA

2003ko udazkenean aurkezten den Argo proiektuaren lehen fase honek lau atal nagusi ditu: “Mapa”, “Lurraldeak”, “Bilaketak” eta “Informazioa gehitu/aldatu”.

- **“Mapa”** atalean munduko lurralde desberdinetan ahozko inprobisazio kantatuaren errealitatea aurkezten da, grafikoki. Lurraldetasuna kontuan izanik, ahozkotasun kantatuaren informazioa biltzeko modu erraz bat da.
- **“Lurraldeak”** atalean munduko lurralde desberdinen zerrenda aurkezten da, lurralde bakoitzeko norbanako, organismo, dokumentu eta ekitaldieen kopuruak emanez. Jarraian, erabiltzaileak hala nahi izanez gero, kopuruak izen zerrenda bihurtzen dira, bakoitzaren fitxarekin lotuz. Zerrenda hau, Argo datu basean sartutako informazioaren araberakoa da.
- **“Bilaketak”** aukera, informazio zehatz bat bilatzen ari diren adituei erantzungo dien atala da. Zortzi informazio multzoren araberako bilaketak egin ahal izango dira: dokumentuen izenburua, pertsona-izenak (egile eta norbanakoak), organismoa, lurraldea, dokumentuaren generoa, indizazio berba, funtzioa eta alorra. Atal hauek guztiak beraien artean erlazionatuta daude.
- **“Informazioa gehitu/aldatu”:** atal honetan norbanako, organismo, dokumentu eta ekitaldietako datuak sartu ahal izango dira, bai eta zuzenketak proposatu ere. Hauetako atal batetik abiatuta beste atal batera sar gintezke, behar izanez gero. Hau da, ikerlari baten datuak sartu ondoren, bere lanen informazioa sartu nahi izanez gero, sistemak berak gidatuko du erabiltzailea informazio hori sar dezan.  
Informazioa zuzentzeko aukera ematen du. Kasu honetan Argo proiektuaren kudeatzaileak (Xenpelar Dokumentazio Zentroa), proposatutako aldaketekin mezu bat jasoko du, informazio hau Aholku Batzordearen esku jarritz. Informazio gehiketa eta aldaketa proposatzen den kasu guztietan Aholku Batzordearen oniritzia ezinbestekoa izango da.

#### 4. BILAKETAK (KONTSULTAK)

Bilaketak (Kontsultak) aukera informazio zehatz bat bilatzen ari diren adituei erantzungo dien atala da. Zortzi informazio multzoren araberako bilaketak egin ahal izango dira: dokumentuen izenburua, pertsona-izenak (egile eta norbanakoak), organismoa, lurraldea, dokumentu generoa, indizazio berba, funtzioa eta alorra. Atal hauek guztiak beraien artean erlazionatuta daudenez, atal bakarra edo gehiago bete daitezke kontsulta egiteko.

**IZENBURUA:** dokumentu eta ekitaldien izenburuaren arabera kontsultak egiteko aukera ematen du. Titulu edo izen osoa idatz dezakegu, edo hitz bakar bat.

Dokumentu eta ekitaldien ataletako informazioa agertuko da emaitzetan.

**NORBANAKOA:** “Norbanakoa” edo dokumentuetako “Egileak” ataletan egiten du bilaketa. Izenak zerrendatuta daude, eta bertatik aukera bat eginez emaitza ikusiko da.

**ORGANISMOA:** zerrendan agertzen denetako bat aukeratu edo idatzi behar behar da.

**GENEROA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan interesatzen dena aukeratu besterik ez da egin behar.

**INDIZAZIO BERBA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan interesatzen dena aukeratu besterik ez da egin behar.

**FUNTZIOA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan interesatzen dena aukeratu besterik ez da egin behar.

**ALORRA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan interesatzen dena aukeratu besterik ez da egin behar.

## 5. INFORMAZIOA GEHITU/ALDATU:

Atal honetan norbanako, organismo, dokumentu eta ekitaldietako datuak sartu ahal izango dira, bai eta zuzenketak proposatu ere. Hauetako atal batetik abiatuta beste atal batera sar gintezke, behar izanez gero. Hau da, ikerlari baten datuak sartu ondoren bere lanen informazioa sartu nahi izanez gero, sistemak berak gidatuko du erabiltzailea informazio hori sar dezan.

Informazioa zuzentzeko aukera ematen du. Kasu honetan Argo proiektuaren kudeatzaileak (Xenpelar Dokumentazio Zentroa), proposatutako aldaketekin mezu bat jasoko du, informazio hau Aholku Batzordearen esku jarritz. Informazio gehiketa eta aldaketa proposatzen den kasu guztietan Aholku Batzordearen oniritzia ezinbestekoa izango da.

- **INFORMAZIOA ALDATU:**

Norbanako, organismo, dokumentu edo ekitaldi bat aukeratu eta informazio zuzenketak, aldaketak edo eguneraketak proposa daitezke. Egindako aldaketei buruzko iradokizunak ere gehitu daitezke. Informazioaren aldaketak onartzeko ahalik eta argumentu gehien edukitzea lagungarri izango zaio Aholku Batzordeari.

- **INFORMAZIOA GEHITU:**

Norbanako, organismo, dokumentu eta ekitaldien informazioa sartzeko bidea da hau. Lehenik izenburu bat aukeratu behar da eta jarraian informazioa sartu ahal izateko bete beharreko fitxa agertuko da.

### 5.1. NORBANAKOA:

**IZEN-DEITURAK:** izenak sartzen diren neurrian destolestu egingo den zerrenda da hau. Lehendik sartutakoa izanez gero, zerrendatik hartu eta idatzitako datuak agertuko dira. Derrigorrez bete beharreko atala da.

**EZIZENA:** norbanakoek erabilitako ezizen guztiak sartzeko txokoa da.

**JAIOTZE DATA:** urtea lau zenbakiz idatzi behar da; hilabetea eta eguna birekin. Hala nahi izanez gero, aski da urtea bakarrik sartzearekin.

**HERIOTZA DATA:** urtea lau zenbakiz idatzi behar da; hilabetea eta eguna birekin. Hala nahi izanez gero, aski da urtea bakarrik sartzearekin.

**HELBIDEA:** kalea, zenbakia, auzoa... Norberak erabakitzen du zenbat informazio jarri.

**POSTA KUTXA:** helbidea osatzeko informazioa da.

**HERRIA:** harremanetan jarri ahal izateko beharrezkoa da informazio hau. Bizilekua kokatua dagoen herria eskatzen da, ez jaioterria.

**LURRALDEA:** norbanakoa bizi den lurraldea jartzeko eremua da hau, ez bere lan edo ikerketen lurralde eremua.

**TELEFONOA:** zenbakiz osatu beharrekoa. Idazkera librea uzten da.

**FAXA:** zenbakiz osatu beharrekoa. Idazkera librea uzten da.

**E-POSTA:** internetek eskaintzen duen harreman sistemaz baliatu nahi denez, ezinbestekotzat jotzen da helbide elektronikoa jartzea.

**URL:** norbanakoak web txokoa edo web gunea izanez gero eskatzen den informazioa edo jarri beharreko helbidea.

**BIOGRAFIA:** testu librean sartuko da hemen informazioa. Hizkuntza desberdinetan sartzeko aukera dago. Ez dago luzeera mugarik.

**FUNTZIOA:** aldeztatik erabakitako zerrenda honetan norbanakoen jardura(k) zein/zeintzuk den/diren aditzera ematen da; zein funtzio edo lan betetzen duen/dituzten ahozko inprobisazio kantatuaren eremuan. Derrigorrez bete beharreko zerrenda da.

**ALORRA:** aldeztatik erabakitako zerrenda honetan norbanakoen lan alorra(k) zein/zeintzuk den/diren aditzera ematen da. Ahozko inprobisazio kantatua hain zabala denez, pertsona bakoitzaren espezialitate edo trebakuntza(k) aditzera emateko atala da hau. Bakarra edo nahi hainbeste aukera egin daitezke. Derrigorrez bete beharreko atala da.

**LANTOKIA:** batez ere ikerlarien kasuan, inportantea da zein erakundetan lan egiten duten adieraztea (unibertsitatea, iker taldea, departamentua...). Hautazko atala da.

**ARGAZKIA:** norbanakoen datuak irudi batekin lotzea inportantea izaten da. Nahi izanez gero, argazkia jartzeko aukera dago. Irudiaren artxiboa bidali behar da (jpg, tif, gif...).

## 5.2. ORGANISMOA:

**ORGANISMOA:** ahozko inprobisazio kantatuan lanean jarduten duen talde edo elkartearen izena jarri behar da atal honetan. Derrigorrez bete beharreko informazioa da.

**ERAKUNDEA:** “Orgasnimo” atalean onartutako talde eta elkarte ugari organikoki nagusiagoa den erakunde baten menpe aritzen dira lanean.

### SINADURA (SIGLAK):

**HARREMANETARAKO PERTSONA:** organismo horri zuzendu behar izanez gero, harremana zein pertsonarekin egin behar den jakin ahal izateko norbanako horren izen-deiturak edukitzea inportantea da.

**SORTZE DATA:** urtea sartzarekin aski da. Lau zenbakiz idatzi behar da.

**DESAGERTZE DATA:** urtea sartzarekin aski da. Lau zenbakiz idatzi behar da.

**HELBIDEA:** kalea, zenbakia, auzoa... Zenbat informazio jarri, norberak erabakitzen du.

**POSTA KUTXA:** helbidea osatzeko informazioa da.

**HERRIA:** harremanetan jarri ahal izateko beharrezkoa da informazio hau. Egoitza kokatua dagoen herria eskatzen da.

**LURRALDEA:** organismoa kokatua dagoen lurraldea jartzeko eremua da hau, ez bere lan edo ikerketen lurralde eremua.

**TELEFONOA:** zenbakiz osatu beharrekoa. Idazkera librea uzten da.

**FAXA:** zenbakiz osatu beharrekoa. Idazkera librea uzten da.

**POSTA-E:** internetek eskaintzen duen harreman sistemaz baliatu nahi denez ezinbestekotzat jotzen da helbide elektronikoa jartzea

**URL:** organismoaren web txokoa edo web gunea izanez gero eskatzen den informazioa edo jarri beharreko helbidea.

**HISTORIA:** organismoaren historia, helburu, zeregin, lan ildo, funtzionamendu eta abarri buruzko informazioa testu librean sartzeko atala. Hizkuntza desberdinetan sartzeko aukera dago. Ez dago luzeera mugarik.

**FUNTZIOA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan, norbanakoen jardura(k) zein/zeintzuk den/diren aditzera ematen da; zein funtzio edo lan betetzen duen/dituzten ahozko inprobisazio kantatuaren eremuan. Derrigorrez bete beharreko zerrenda da.

**IZAERA:** organismoaren izaera aditzera emateko atala da. Gehienetan izaera juridikoarekin bat egingo du.

**ALORRA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan, organismoen lan alorra(k) zein/zeintzuk den/diren aditzera ematen da. Ahozko inprobisazio kantatua hain zabala denez, organismo bakoitzaren espezialitatea edo lan alorra(k) aditzera emateko atala da hau. Bakarra edo nahi hainbeste aukera egin daitezke. Derrigorrez bete beharreko atala da.

### 5.3. DOKUMENTUA:

**EUSKARRIA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan, dokumentuen euskarri fisikoa ematen da aditzera. Dokumentua euskarri fisiko bakar batean edo gehiagotan egon daiteke. Derrigorrez bete beharreko zerrenda da.

**GENEROA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan, dokumentuen edukien sailkapen nagusi baten barruan aukeratu behar da. Derrigorrez bete beharreko atala da.

**ARGITARATUA:** bai edo ez erantzun beharreko atala. Derrigorrez bete beharrekoa.

**AZALA:** dokumentuaren azalaren irudia sartu ahal izateko txokoa. Deskribapenari osotasun bat ematen dio. Artxibo atxikia bidali behar da.

**IZENBURUA:** lanaren izenburua jartzeko atala.

**EGILEA:** egilearen izen-deiturak sartzaren neurrian, destolestu egingo da zerrenda hau. Lehendik sartutakoa izanez gero, zerrendatik hartu eta idatzitako datuak agertuko dira. Gehienez hiru egile sar daitezke dokumentu bakoitzean.

**HERRIA:** dokumentua sortu edo/eta argitaratutako herriaren izena.

**ARGITARATZAILEA:** dokumentua argitaratua izanez gero (norbanakoak, argitaletxeak, erakundeak...) jarri beharreko informazioa.

**DATA:** argitalpen edo sortze urtea.

ISBN/ISSN: dagokion kasuetan bakarrik jarri beharreko informazioa.

**SUMARIOA:** testu librean edo artxibo atxiki bezala gehitu daiteken informazioa. Nahi hainbeste hizkuntzatan jar daiteke.

**IRUZKINA:** dokumentuaren edukiaren nondik norakoak adierazteko dagoen atala. Testu librean edo artxibo atxiki bezala bidal daiteke informazioa. Nahi hainbeste hizkuntzatan jar daiteke.

**INDIZAZIO BERBA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honen bidez dokumentuen edukia ematen da aditzera. Bakarra edo nahi hainbeste aukera egin daitezke. Derrigorrez bete beharreko zerrenda da. Informazioaren bilaketak egin ahal izateko ezinbesteko informazioa da.

**TESTUA:** nahi izanez gero, dokumentua osotasunean sartzeko aukera ematen duen atala da. Artxibo atxiki bezala bidal daiteke (word, pdf...), edo esteka jarrita Interneteko sarean dagoen txokoarekin lotu.

**KRITIKA:** dokumentuari buruz egin daitezkeen balorazioak sartzeko atala da. Testu librean eta nahi hainbeste hizkuntzatan sartzeko aukera dago. Aportazio hauek sinatuta egitea proposatzen da.

**NOLA ESKURATU:** dokumentu osoa eskuratu ahal izateko bidea zehaztea eskatzen da hemen. Argitaratzailearekin edo/eta egilearekin harremanetan jartzeko datuak sartzeko txokoa da hau.

#### 5.4. EKITALDIA:

**IZENBURUA:** ekitaldi, jardunaldi, mintegi eta abarren izena jartzeko atala. Derrigorrez bete beharreko atala da.

**ZENBAKIA:** zenbatgarren ekitaldia den adierazteko behar den zenbakia.

**HASIERA DATA:** urtea lau zenbakiz idatzi behar da; hilabetea eta eguna birekin. Derrigorrez sartu beharreko informazioa.

**AMAIERA DATA:** urtea lau zenbakiz idatzi behar da; hilabetea eta eguna birekin.

**ORGANISMO ANTOLATZAILEA:** ekitaldia antolatzen duen taldearen izena.

**HARREMANETARAKO PERTSONA:** antolatzaileengana zuzendu behar izanez gero, harremana zein pertsonarekin egin behar den jakin ahal izateko norbanako horren izen-deiturak edukitzea inportantea da.

**LABURPENA:** jardunaldien edukien nondik norakoa adierazten duen atala. Informazioa testu librean edo artxibo atxikian eta nahi hainbeste hizkuntzatan sar daiteke.

**EGITARAUA:** jardunaldien egunez eguneko ekintzen deskribapen orokorra. Testu librean edo artxibo atxikian bidal daiteke.

**ALORRA:** aldez aurretik erabakitako zerrenda honetan ekitaldien lan alorra(k) zein/zeintzuk den/diren aditzera ematen da. Ahozko inprobisazio kantatua hain zabala denez, ekitaldien espezialitatea edo lan alorra(k) aditzera emateko atala da hau. Bakarra edo nahi hainbeste aukera egin daitezke. Derrigorrez bete beharreko atala da.

**IDEIA BATZUK BAT-BATEKO KANTUAREN  
ETORKIZUN- IKUSPEGIRAKO**

**JON SARASUA MARITXALAR**  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEAN DOKTORATUA  
BERTSOLARITZAREN IKERTZAILEA  
MONDRAGONO UNIBERTSITATEA - PENTSAMENDUAREN HISTORIA IRAKASLEA  
**EUSKAL HERRIA**



## IDEIA BATZUK BAT-BATEKO KANTUAREN ETORKIZUN- IKUSPEGIRAKO

Hautu terminologiko bat eginez, *bat-bateko kantua* terminoaren bidez zedarrituko dut gogoeta honetarako interesatzen zaidan alorra. Jardunaldiari gerok jarritako goiburua aldatzea da, badakit, eta pena apur bat ematen du “ahozko” terminoa baztertzeak, baina uste dut baztertu beharrekoa dela, gure arloa hobeto fokalizatzeko. Batetik, ahozkotasanak alde guztietatik gainditzen du gure esparrua, ahozkotasuna askoz gehiago da (hitz egitea bat-bateko ahozkotasuna da, eta kultur sorkuntza mailan, gure esparrutik aparteko jardun pila bat dira bat-bateko ahozko jardun) eta, ondorioz, zehazgabetasun eta nahaspilara garamatza terminoak. Bestetik, esan beharrik ez dago, “kantua” esateak ahozkotasuna berez biltzen duela.

Bat-bateko kantuaren etorkizun-ikuspegia lantzea eskatu zaigu atal honetan. Uste dut, une honetan, ideia batzuk zirriborratzea dela egin dezakegun gauza bakarra. Izan ere, oraindik bat-bateko kantuaren mapa mentala egiten hasteke gaude, ez dakigu zehazki munduan zein eta zenbat garen, gutxiegi dakigu elkarren berri, eta errealtate horren lehen sistematizazioa ere ez gara iritsi. Hala ere, orain arte dakigunetik, -gure kasuan bertsolaritzan izandako esperientziatik, gatzelaniaren munduko bat-bateko kantuarekin izandako harreman zuzenetik, eta munduko beste esperientziez izandako zeharkako informaziotik- ez dago sobera, ariketa bezala, etorkizun-ikuspegirako zirriborroak lantzea.

Bederatzi ideia zirriborratu zaizkit niri. Ez dute marko oso bat sortzeko usterik. Idatziz paragrafo labur moduan botako ditut, eta, beharbada, (ahozko mundukoak garenez) ahoz zabalduko azalpena.

1. Bat-bateko kantuari masa-kulturaren itsaso mugikorrean nabigatzea tokatuko zaionez, ez da txarra izango, iparrorratz moduan erabiltzeko bada ere, ahalegin bat egitea formulatzen (edo gutxienez zirriborratzen) zein ote diren **bat-bateko kantuaren balio propioak**. Balio horiez ohartzeak, batetik, masa-kulturaren nabigatzeko galdu behar ez ditugun erreferentziak zeintzuk diren jakiteko balioko digu. Bestetik, itsaso horretan gure ekarpenak zein izan daitezkeen asmatzen lagun diezaguke. Goraxeago esan dugun moduan bat-bateko kantuaren ezagutzaren eta sistematizazioaren hasieran egonik, zaila da biltzen gaituzten balioak zeintzuk diren indarrez formulatzea. Hala ere, hasteko, geure esperientziaren gogoetatik eta batean eta bestean ikusitakotik, bat-bateko kantuaren balioak lau multzo nagusitan banatuko nituzke:
  - a) Sorkuntzaren **izaera bat-batekoa**, serieko erreprodukziorik gabe une-gune errepikaezinean oinarritua.
  - b) **Izaera dialogikoa**. Hitzeko komunikazio ireki eta dialektikoa sorkuntzaren material gisa erabiltzea.
  - c) Sortzailearen eta hartzailearen **harreman gertukoa**, feed-backaren garrantzi funtsezkoa. Eta izaera honi lotutako hainbat balio: taldekotasuna, kalekotasuna, zuzenekotasuna.
  - d) Kultur **sorkuntzaren subjektua** gizarteko partaide arrunt izatea, arrunt hitzaren status-adierari dagokionean. Sortzailearen eskuragarritasun sozial eta ekonomikoa, eta, ondorioz, performancearen izaera xumea.

Bat-bateko kantuaren muineko balioa izan gabe, zeharkako balio bat ere erantsi zaio aro honetan:

- e) Aniztasunaren garatzaile izatea. Hizkuntzei darien sorkuntza-bide bat izanik, bere jarduna hizkuntzen aniztasunaren garatzaile da. Berau babestea hizkuntzen eta kulturen aniztasuna babestea da.
2. Egun kultur produkzioa sortzen eta kultur kontsumoa gertatzen den **bideetan behar du sortu eta hedatu** bat-bateko kantuak. Bat-bateko kantua bizi den ingurune desberdin bakoitzean egin beharko dira ondorengo galderok. Ingurune horretan zenbateraino daude martxan eta zenbateraino dira etorkizunerako bideragarri masa-kulturaren heda-bideez (hedabideez eta gainerako hedatzeko bideez) aparteko beste zirkuitu eta hedapen moldeak? Aparteko molde horiek badaude, zenbateraino hauek indartu eta zenbateraino masa-kulturaren heda-bideetan txertatu?
3. Lehen puntuan formulatu ditugun bat-bateko kantuaren balioetatik begira, **joera kezkarriak eta aukera interesgarriak** erakusten ditu XXI. mendearen hasierak. Batetik, mediatizazio hazkorra erakusten du kulturak, zenbait aspektutan (sare sozialen galera, hedabideekiko mendekotasun hazkorra, hedabideen kontzentrazio eta uniformizazio prozesuak...). Bestetik, uniformizazio horren aurrean bada aukera interesgarriak aipatutako balio horien ildotik joateko: teknologia berriek eskaintzen dituzten aukera horizontalak eta ahozko baliabideen funtzionaltasuna indartzea, edota uniformizazioaren aurkako erreakzioak sortu dituen sentsibilitate eta espazioak.
4. Bat-bateko kantuak **ekarpen bereziak** egin ditzake kultura *humanizatzaile*tzat uler dezakegunaren alde. Lehen puntuan formulatu ditugun lau balioek, aniztasunaren garatzaile izaerak, eta bere mediatizazio apalak potentzial berezia ematen diote horretarako.
5. Masa-kulturaren hedapen bideetan nabigatzea konplexua da, eta kultur mundu mediatizatu honetan erraza da bat-bateko kantuaren balio interesgarriak lortzea, **desbirtuatzea**. Masa-kulturaren logikak (bere merkatu-logikak, bere arrakastaren abiadura azkarrak, bere mediatizazio garaiak) erasan egiten die bat-bateko kantuaren lau balioei: gerta liteke baliook epe laburrean ustiatu, arrakastarako zurrupatu eta luzerako baliogabetuta uztea.
6. Lorrintze arrisku hori saihesteko **bi antidoto** landu daitezke. Bata, gure funtsen eta balioen **kontzientzia argia** hartzea eta horiek garatzeko borondatea izatea. Bestea, **antolatuta egotea**, mugimendu soziokultural moduan. Ez hainbeste sortzaileen interes 'sindikalak' babesteko, baizik eta bat-bateko kantuaren norabidea gidatzeko, mediatizatutako ingurune zail batean.
7. Egungo kultura munduan bat-bateko kantuak **oreka** gaiztoa egin behar du. Batetik, bizi egin behar du, eta ez iraun. Hau da, arriskatu, modu berrietan sartu, bere tradizioaren senari eutsiz baina berau bide berrietan garatuz. Bestetik, mesfidatia izan behar du masa-kulturaren hedatzeko bideekin, eta bereziki hedabideekin. Hedabideen funtzionamenduak desitxuratu egin dezake bat-bateko kantuaren izaera bera.

Zentzu honetan, bat-bateko kantuaren ekarpenetako bat izan daiteke tarteko zirkuitu izatea: hedabide mediatizatuen eta harreman intimoen tarteko zirkuitu bezala funtzionatzea. Eta zirkuitu horretan bi ezaugarri garatzea: gertutasuna eta bazterrekotasuna. Etorkizunerako gogoetagai interesgarria da bat-bateko kantariaren bazterrekotasuna: gizarte zirkulu eta heda-bide nagusietatik edota diskurtso eta ahots onetsien gunetik aparte, beraien ertzean, bazterrean egoteko joera. Ez da dilema-izaerarik gabeko oreka, beraz, planteatzen dena. Bat-

IDEIA BATZUK BAT-BATEKO KANTUAREN ETORKIZUN- IKUSPEGIRAKO  
(JON SARASUA)

bateko kantari moduan, zenbateraino izan guneko izar eta zenbateraino ertzeko ahots? Ertzeko ahots posea duen guneko izar? Zenbateraino geure gain hartu ertzeko ahots izateak bozgorailuak murriztea dakarrela?

8. Seigarren puntuan esan dugu etorkizunera begira on zaiela bat-bateko kantuaren adierazpideei antolatuta egotea, mugimendu soziokultural moduan artikulatzea, mediatizatutako ingurune zail batean norabideak markatzeko. Ideia horren jarraipen gisa, eta sorta honetako azken ideia moduan, esan dezadan hemen landutako bat-bateko kantuaren etorkizun-ikuspegian lagungarri handia izan litekeela nazioarte mailako **harreman sarea** osatzea. Uste dut, elkarrekin behar ditugula formulatu gure erreferentzia nagusiak, elkarrengandik zerbait daukagula ikasteko bai sorkuntzan eta bai antolakuntza estrategietan, elkarrengandik arnasa eta bultzada har dezakegula eta, azkenik, sarea sortzeak gure ingurunetan eragiteko beste indar moral bat eman diezagukeela.



*Juan Kruz Igerabide, Jesús Mari Larrazabal, Joxerra Garzia, Jon Miles Foley.*



*Guillermo Velásquez, Linda White, Maximiano Trapero, Andoni Egaña, Alexis Díaz Pimienta.*



*Miquel Sbert, Fito Rodriguez, Jon H. MacDowell, Eneko Olasagasti, Añfonso Sastre.*



*Felip Munar, Latif Jatabi, Karlos Aizpurua, Paolo Zedda, Salom*

AHOZKO INPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORALE EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSITA 2003 – 11 – 3/8



*Sabih Paya, John Miles Foley, Joxerra Garzia, Arantza Mariscal, Jon Sarasua.*



*Yeray Rdríguez, Alexis Díaz Pimenta (Canarias-Cuba)*



*African Simba, Kurando Shoji (Jamaica)*



*Roderico Iburguengoitia, Marta Suint (Argentina)*



*Armando Rodríguez, –traductora–, Adilia Bastos, Fernando Freitas (Portugal)*

AHOZKO INPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORALE EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSITA 2003 – 11 – 3/8





*Mario González, José Inés Suárez, Guillermo Velázquez, María Isabel Flores, Javier Rodríguez (México)*



*Goggi Džodžuashvili, Rati Amaglobeli –Salome Gabunia de traductora– (Georgia)*



*–Laxaro Azkune conductor de temas– Amets Arzallus, Unai Iturriaga, Josee Agirre, Maialen Lujanbio (Euskal Herria)*



*Pilar Pons, Miquel Ametller, Carlos Mangado (Menorca)*



*El grupo "El cor de la carxofa" (Barcelona)*



*Paolo Zeda, Aldo Pitirra, Antonio Pani, Pier Paolo Pilleri, Manuele Saba.*

AHOZKO INPROBISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORALE EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE  
DANS LE MONDE DONOSITA 2003 – 11 – 3/8

