

REFLEXIONES SOBRE EL FOLKLORE COREOGRAFICO

VASCO

JUAN A. URBELTZ

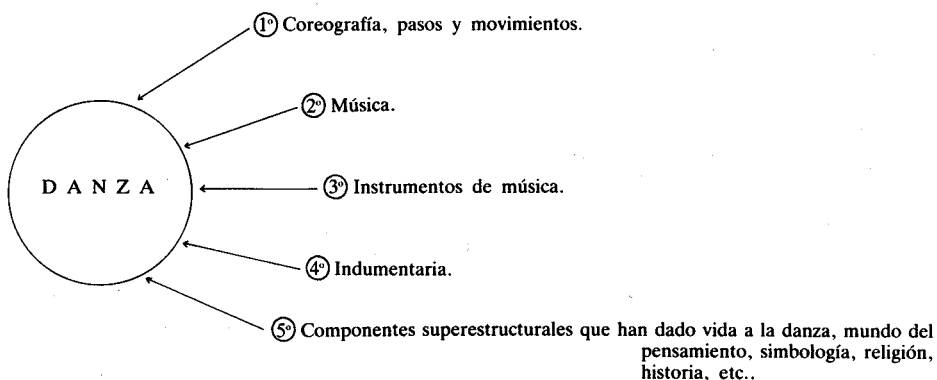
Por el título de esta ponencia cualquiera pudiera suponer que mi intención se dirigía a exponer una especie de catálogo acerca de las realizaciones habidas en el campo del folklore coreográfico vasco.

No voy a tomar ese camino pues nuestro catálogo es muy pobre, y tampoco es el momento de entrar en juicios de valor sobre el “mérito” de los trabajos realizados; pues la palabreja tiene muy poca gracia cuando se emplea en un asunto tan delicado como es el de laborar con unos materiales que se nos escapan como agua en un cesto.

Estudiar la obra de Iztueta, Donostia, Azkue, Barandiarán, Lekuona, Salaberri, Rodney Gallop, Etxebarria, Sagasetta, etc., es obligado si queremos tener una buena información, y, lo que es más importante, un método; método éste que por primario que actualmente nos pueda parecer, tiene la fecundidad que otorga la constancia y el amor a unos valores culturales.

En primer lugar, y enlazando con nuestra alusión al método, consideramos indispensable centrar aquellos elementos que resultan obligados para estudiar el folklore coreográfico de una manera satisfactoria.

Cinco pueden ser los rasgos que dan vida a una danza. En el ordenamiento que hemos llevado a cabo no hay prioridades, todos tienen importancia y su papel en la danza es incuestionable según nuestro criterio.



Consideramos que la suma de estos cinco apartados nos puede proporcionar una visión lo suficientemente completa de lo que ofrece el fenómeno coreográfico en nuestro País.

La importancia que la danza ha tenido entre nosotros ha sido muy grande, tanto, que se ha convertido en un tópico, y, como tal, ha pagado las consecuencias de una desatención rayana en la incuria.

Una vez perfilado el contorno de los elementos que se agrupan en la formación de una danza, debemos iniciar, con los materiales de los que tenemos noticia, la búsqueda de un sistema de clasificación que racionalice nuestra disciplina y permita recoger documentos con un método coherente.

Nuestro sistema de clasificación no ha tenido en cuenta, si exceptuamos el Carnaval, ninguno de los aspectos que se contemplan en el punto quinto del conjunto de rasgos que delimitan una danza. Sólo se tiene en cuenta el hombre, la mujer, o ambos dentro de las posibilidades que esta combinación pueda admitir; la línea coreográfica, y el empleo de utensilios o herramientas.

1. DANZAS MASCULINAS INDIVIDUALES

- 1.1 Txakolin
- 1.2 Almute-dantza
- 1.3 Kaxarranka de Lekeitio
- 1.4 Maiganeko
- 1.5 Entradillas de Arrastaria
- 1.6

2. DANZAS FEMENINAS INDIVIDUALES

- 2.1
- 2.2

3. DANZAS COLECTIVAS DE HOMBRES SOLOS

- 3.1 Círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj.
 - 3.11 Mutil-dantza
 - 3.12
- 3.2 Círculo cerrado y sentido contrario a las agujas del reloj.
 - 3.21 Iautziak
 - 3.22
- 3.3 En dos filas con utensilios o herramientas.
 - 3.31 Dantzari Dantza
 - 3.32 Brokel Dantza (Gipuzkoa)
 - 3.33 Danzas de Berastegui
 - 3.34 Danzas de Lizarza
 - 3.35 Danzas de Otsagi
 - 3.36 Ribera de Álava y Navarra
 - 3.37

- 3.4 Danzas de armas con pabellón.
 - 3.41 Espotadantza de Corpus
 - 3.42 Espotadantza de Xemein
 - 3.43 Espotadantza de Legazpia
 - 3.44 Espotadantza de Lesaka
 - 3.45 Espotadantza de Lakuntza
 - 3.46 Espotadantza de Zumarraga
 - 3.47 Pordondantza de Tolosa
 - 3.48

4. DANZAS COLECTIVAS DE MUJERES SOLAS

- 4.1 Círculo cerrado cogiéndose de las manos.
 - 4.11 San Juanen Kantaita de Urdiain
 - 4.12

5. DANZAS COLECTIVAS DE HOMBRES Y MUJERES

- 5.1 Danzas en cadena.
 - 5.11 Dirigidas por hombres, círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj.
 - 5.111 Branle
 - 5.112 Gizon-dantza
 - 5.113 Zortziko
 - 5.114 Sokadantza
 - 5.115 Dantzaki
 - 5.116 Gizadantza
 - 5.117 Dantza luze
 - 5.118
 - 5.12 Dirigidas por hombres, sin un sentido direccional.
 - 5.121 Biribilketa
 - 5.122 Dantza Luze
 - 5.123
 - 5.13 Dirigidas por mujeres, círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj.
 - 5.131 Sokadantza de Lekeitio
 - 5.132 Etxekoandre dantza
 - 5.133 Neskaxena
 - 5.134
- 5.2 Danzas en dos filas.
 - 5.21 Círculo abierto y sentido contrario a las agujas del reloj.
 - 5.211 Ingurutxoak
 - 5.212 Ttun-ttun
 - 5.213 Larrain-dantza
 - 5.214
 - 5.22 En dos filas enfrentadas.
 - 5.221 Esku-dantza
 - 5.222 Kadrilleak
 - 5.223

- 5.3 En círculo cerrado.
 - 5.31 Sin cogerse de la mano.
 - 5.311 Fandango-Porrusalda
 - 5.312
 - 5.32 Cogiéndose de la mano.
 - 5.321 Danzas de Urdiain
 - 5.322 Chulalai de Páganos
 - 5.323

6. DANZAS Y COMPARSAS DE CARNAVAL

- 6.1 Zuberoa
- 6.2 Benafarroa
- 6.3 Laburdi
- 6.4 Lanz
- 6.5 Zaldondo
- 6.6 Ituren y Zubieta
- 6.7 Altsatsu
- 6.8 Goizueta
- 6.9 Arano
- 6.10

7. DANZAS DE OFICIOS, DANZAS-JUEGO Y JUEGOS

- 7.1 Danzas de Oficios.
 - 7.11 Zapatain Dantza
 - 7.12
- 7.2 Danzas juego.
 - 7.21 Itsas Dantza
 - 7.22 Zartain Dantza
 - 7.23 Ezkila fraile
 - 7.24
- 7.3 Juegos.
 - 7.31 Ollasko jokuak
 - 7.32 Antzara jokuak
 - 7.33

No se nos escapa que este sistema de clasificación es incompleto, pues no tiene en cuenta la música ni los instrumentos. Pero a ambos, participantes en la vida coreográfica, se les da un tratamiento específico; tanto en cuanto al método de análisis, sobre todo para la música, como la clasificación para los instrumentos, que básicamente llevara a cabo C. Sachs.

La indumentaria requiere un tratamiento descriptivo y ha sido fijada, por principio, a zonas geográficas. La delimitación geográfica para la danza, música e instrumentos tiene un interés muy grande, por la “racionalidad” que introduce en la contemplación de estos fenómenos culturales dentro de su marco geográfico.

La distribución geográfica de nuestra música y coreografía popular nos hará comprender las grandes zonas culturales sobre las que se ha asentado nuestro País e, indudablemente, supondrá un punto de apoyo fundamental para un tratamiento científico de tan interesante material.

Soy de la convicción de que la aparente “balcanización” de nuestro País, a la vista de tan gran cantidad de morfologías coreográficas, puede quedar convenientemente encauzada si introducimos este esquema de trabajo. No debemos olvidar que estamos en el codo de Europa y que el mundo mediterráneo comienza, o acaba, como cada uno guste, en los valles de Erronkari y Zuberoa y en los puertos de Belate y Azpiroz. Esto hace que tengamos un mundo cultural que mira al Atlántico, tanto occidental como nórdico, y otro que encaja en el Mediterráneo, con el no Ebro como eje y los valles del norte y sur pirenaico como frontera.

El análisis de los documentos folklóricos dentro de estos parámetros puede ser, y suponemos que de hecho lo será, de una importancia capital para comprender esta génesis multiforme de nuestra cultura coreográfica.

Abundando más en nuestras reflexiones no debemos olvidar que nos encontramos ante un rasgo cultural que, en algunas de sus formas más elementales, no ha admitido grandes variaciones durante largos períodos de tiempo. Parafraseando a Serge Lifar podemos decir aquello... “En el principio era el ritmo...”, siendo este esqueleto, el nudo sobre el que descansa la danza.

Los esbozos comparativos, crearon la primera, y única, polémica entre Gascue y Azkue, con la intervención del antropólogo D. Telesforo de Aranzadi. Para nosotros tuvo su importancia, por la apertura que siempre supone un nuevo campo de estudio, a pesar de las parcialidades “historicistas” de Gascue, totalmente fuera de lugar; y de la incapacidad de Azkue, y del propio Aranzadi, para comprender la enorme importancia de los estudios comparados en la música tradicional; sin que la existencia de analogías o parentescos sean suficientes para despojar a un País de su propia “originalidad” cultural.

Extendiéndose un poco más en estos comentarios, hay que señalar que el intento de Azkue por desautorizar a Gascue en su búsqueda de relaciones vasco-celtas, lo llevó a establecer una hipótesis de supuesto sentido contrario. En ella Azkue trata de asentar las correspondencias de la música tradicional vasca con la griega.

El hecho real es que ambos tenían razón, si no en los argumentos que emplearon, sí en las intuiciones que los llevaron a establecer una amplia área geográfica como campo de observaciones comparadas.

Pero si los cantos pueden viajar de las gargantas a los oídos de los hombres, no es tan fácil que el movimiento coreográfico, más complejo y, normalmente, de naturaleza colectiva, se pueda desplazar con la misma libertad que el que podemos suponer para la canción. Y cuando hablamos de desplazamientos entre

áreas geográficas, no hablamos de morfologías coreográficas de tipo elemental como pudieran ser el corro, o la danza en cadena. Nos referimos a una danza que entraña en sus componentes analógicos dos de los cinco rasgos que hemos anotado. La música y los movimientos coreográficos son indispensables, pudiendo variar los otros tres como se puede entender en buena lógica.

Además ni Azkue ni Gascue hicieron alusión alguna a la polifonía popular, a la “forma” de cantar; que no está por debajo de correspondencias melódicas de tipo más formal, tal y como sucede con los cantos pirenaicos de Zuberoa y Bearn y los que se cantan entre los campesinos del Norte de Italia.

La disposición de formas coreográfico-melódicas dentro de su marco geográfico específico, es un tipo de estudio que está por realizar. Pero aún así, la danza no ha sido tenida en cuenta por otras disciplinas a la hora de afinar un poco en sus planteamientos.

Parentescos lingüísticos como el que ha existido entre los valles pirenaicos de Zuberoa y Erronkari, han sido fácilmente atribuidos a la comunicación establecida por el pastoreo o al desplazamiento de las muchachas roncalesas para el trabajo de fabricación de alpargatas en las fábricas de Maule, en Zuberoa. Argumentos parecidos hemos oído para tratar de entender el problema de la indumentaria jacetana y bearnesa. Este simplismo de tipo historicista, si es que puede atribuírsele el calificativo, o dejarlo solamente en simplismo, es una moneda bastante corriente, cuando se carece de otros puntos de observación.

El parentesco entre los dialectos vascos del norte y sur pirenaico no se establece, y desde luego no se sostiene, en un período histórico que aún siendo reciente, le podemos atribuir una antigüedad de cuatrocientos años. La razón en que nos apoyamos la encontramos en la danza. No hay entre Roncal y Zuberoa, ni entre Salazar y Aezkoa con Baja Navarra, ningún vínculo coreográfico o melódico que nos posibilite el suponer una relación de una cierta profundidad. Y, para nosotros no hay paralelismo entre la fecundidad del norte pirenaico, con la escasez de materiales que nos presenta el sur de la misma cadena montañosa.

La importancia de la danza reside, en última instancia, en que es un rasgo de cultura de una mayor afinación que el que nos puedan presentar otras manifestaciones etnográficas, y pienso en este momento en los complejos de la tecnología agrícola-pastoril, dispersos, con gran afinidad, por amplias áreas geográficas.

Pero el problema que hemos expuesto para el Pirineo vasco tiene, en otros casos, una dispersión lingüística a la que corresponde una cierta unidad tanto coreográfica como rítmico-melódica.

En la observación que vamos a comentar la danza se nos presenta como un sustrato de identidad cultural, junto con otros componentes de cultura etnográfica, en una zona geográfica donde las diferencias lingüísticas tienen una presencia histórica.

¿En qué temporalidad podemos asentar formas muy próximas de danzas que se nos presentan desde Portugal hasta Guipúzcoa y Vizcaya?

Nos referimos al orripeko (fandango) y al arin-arin, sobre los que no creemos se puedan aportar datos de tipo histórico que nos puedan colocar en el camino de una aproximación basada en la “moda”, y como tal, moda de un tiempo determinado, o en un fenómeno que se inscriba en el difusionismo cultural.

La romanización en el terreno lingüístico no es un factor de cambio cultural tan rotundo que se pueda traspasar, lisa y llanamente, a todo el campo de la cultura. Siempre quedan componentes de matiz arcaizante que, no necesariamente, tienen que sufrir una mutación de la misma magnitud y profundidad. Y este es el caso de la danza, y, más concretamente, del orripeko y arin-arin para el norte peninsular. El tipo de organografía popular, cornamusa, alboka, pandero, txistu y tamboril es muy posible que ya se encontraran afincados a la llegada de los romanos y las danzas que comentamos encajan perfectamente con este tipo de instrumentos.

Danzas muy evolucionadas en sus pasos y coreografías, así como en sus músicas, existen en nuestra provincia de Guipúzcoa. Pero nadie que haya estudiado la danza en el Renacimiento, ha tenido en cuenta la, más que probable, aportación de nuestra cultura a la de la época citada.

Sospecho que en nuestro País tenemos alguna de las llaves que posibilitan la comprensión de algunos problemas que, ni Dolmestch, ni otros estudiosos, consiguieron localizar. Un trabajo en este sentido es urgente y de gran importancia y, a no dudarlo, podría, por extensión, establecer las correspondencias evolutivas que se nos presentan entre algunas danzas de espadas propias de la provincia de Guipúzcoa con otras de Vizcaya.

Como punto final a esta ponencia, aduciremos que, para desgracia nuestra, no ha existido en nuestro País una escuela de pensamiento que hubiera llevado a cabo felizmente, los trabajos necesarios para su conservación y estudio. La danza ha quedado desarbolada y a la deriva, y no solamente la danza. Una profunda comprensión del papel de la cultura popular, y por supuesto de la danza, se encuentra en unos párrafos de Frithjof Schuon que, al menos para nosotros, y en la situación en que se encuentra nuestro País no tienen desperdicio:

“El genio étnico puede subrayar con preferencia tal o cual aspecto -con pleno derecho y con tanta más seguridad como que todo genio étnico procede del Cielo—pero su función no podría ser la de falsificar las intenciones primordiales; por el contrario, la vacación del genio consiste en hacerlas tan transparentes como sea posible para la mentalidad que representa. Por una parte, hay el simbolismo, que es riguroso como las leyes de la naturaleza, y diverso como ellas, y, por otra, el genio creador que en sí mismo es libre como el viento, pero que nada es sin el lenguaje de la Verdad y los símbolos providenciales, y que nunca es presuroso ni arbitrario.

“Un estilo expresa a la vez una espiritualidad y un genio étnico, y éstos son dos factores que no se improvisan; una colectividad puede pasar de un lenguaje formal a otro en la medida en que un predominio étnico o una floración de la espiritualidad lo exija, pero en ningún caso puede querer cambiar de estilo con el pretexto de expresar un “tiempo” y, por tanto, la relatividad y, en consecuencia, lo que precisamente pone en tela de juicio el valor de absoluto que es la razón suficiente de cualquier tradición.”

Otra importante reflexión, que revaloriza el papel de la danza campesina en la cultura de las sociedades urbanas e industriales, fue formulada por Bertrand Russell en su trabajo, “Elogio de la ociosidad”:

“Cuando sugiero que las horas de trabajo deberían ser reducidas a cuatro, no intento decir con ello que todo el tiempo sobrante habría de ser malgastado necesariamente en puras frivolidades. Quiero decir que cuatro horas de trabajo al día deberían dar derecho al hombre a los artículos de primera necesidad y a las comodidades elementales en la vida, y que el resto de su tiempo debería poder emplearlo como creyera conveniente. Es una parte esencial de cualquier sistema social de tal especie que la educación se llevara más adelante de lo que generalmente lo es al presente y se propusiera, en parte, despertar aficiones que capacitaran al hombre para usar inteligentemente su ocio. No pienso especialmente en la clase de cosas que pudieran considerarse “pedantes”. Las danzas campesinas se han extinguido, excepto en remotas regiones rurales, pero los impulsos determinantes de que fueran cultivadas deben de existir todavía en la naturaleza humana”.

Los párrafos de Schuon y Russell constituyen, a nuestro modesto entender, una buena terapia para curarnos de aquellos impulsos que nos llevan a ignorar, cuando no a rechazar, por vergonzosos complejos, aspectos irremplazables de la creatividad humana, como son las danzas de la cultura tradicional campesina.

Comprender el papel de la danza, dentro de los valores tradicionales de una comunidad, y tratar de sostenerla como preciosa herencia, es un trabajo primordial de los grupos y entidades que pretenden dedicarse al estudio del folklore. La tradición, entendida en su exacto valor semántico, es un buen instrumento para cohesionar la voluntad de ser de cualquier país.