

**LAS PASTORALES MODERNAS: FENÓMENO
MULTITUDINARIO EN EL PAÍS VASCO. LA PASTORAL
XAHAKOA**

THE MODERN PASTORAL: A MASS PHENOMENON IN
THE BASQUE COUNTRY. THE PASTORAL XAHAKOA

Arantzazu FERNÁNDEZ IGLESIAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia
fernandezarantzazu@flog.uned.es

Resumen: Las pastorales gozan hoy en día de la consideración de Teatro Nacional Vasco. La modernización del género se debe a la sustitución de los temas tradicionales ligados a la religión o a modelos identitarios franceses por temas relacionados con la identidad vasca. Esa evolución es clave para entender el éxito de estas representaciones. El artículo tiene por objetivo describir los cambios que se han producido desde los años cincuenta y prestar atención a *Xahakoa*, la pastoral que teatralizó *Etxahun*, la primera pastoral

moderna, para perfilar la modernidad del género. El artículo concluye, entre otras ideas, que la posición central que ocupan en el canon vasco se debe no sólo a su excelente acogida por parte del público, sino al mantenimiento del verso y el estilo tradicional de enunciarlo.

Abstract: The *Pastoral* is considered nowadays the Basque National Drama. The modernization of the genre is due to the substitution of the traditional issues, religious and French national identitarian models, by those relating to Basque identity. That evolution is the key to understanding the Basque *pastorala*'s success. The paper aims to explain the changes that have occurred since the fifties and to shape what a modern *pastoral* is, paying particular attention to *Xahakoa*, the *pastoral* which has theatricalized *Etxahun*, the first modern *pastoral*. The article concludes, among other ideas, that the central position of this kind of drama in the Basque canon is due not only to the audience's warm reception but also to the maintenance of the traditional verse and the style of playing it.

Palabras clave: Pastorales modernas. Teatro popular vasco. *Xahakoa*.

Key Words: Modern *pastoral*. Basque popular drama. *Xahakoa*.

Los desafíos entre *bertsolaris* (improvisadores de versos) y la representación de las *trajeriak* o pastorales son los dos fenómenos que cuentan con el mayor favor del público en el sistema literario vasco. Se trata de dos expresiones literarias tradicionales que coinciden en la utilización del verso cantado como su característica esencial, aunque lo hagan de manera distinta. Los *bertsolariak* han de demostrar su pericia en la improvisación, a diferencia de los actores y actrices de las pastorales cuya virtud más apreciada es, además de su buena voz, la capacidad de memorización para la repetición del contenido de su papel.

Tanto la celebración de un certamen de versificación como la representación de una *pastoral*, constituyen en la actualidad un fenómeno multitudinario comparable al que suscitan ciertas manifestaciones deportivas o musicales en la sociedad occidental. Según datos del diario *Berria*, 14.500 espectadores acudieron a la última final del campeonato de *bertsolaris* de Euskal Herria, celebrada en 2009 en el Bilbao Exhibition Centre (BEC) de Barakaldo. Y aunque en el caso de las pastorales las cifras son más modestas, no son por ello menos significativas. Así, la *pastoral Telesforo Monzón* (2011), cuyas dos primeras representaciones tuvieron lugar el 3 y 7 de agosto en Larrain (la Soule), contó con unos tres mil espectadores («hiru mila la-

gun inguru»)¹ según datos del diario *Berria*. Hay que tener en cuenta, para apreciar más ajustadamente la relevancia de esta última cifra que la localidad encargada de organizar la representación mencionada, cuenta con una población de 200 habitantes según datos del citado periódico.

El mundo académico ha estudiado estas dos manifestaciones debido a su carácter tradicional desde, además de la historia de la literatura, la lingüística, la antropología, la etnología, el estudio del folclore y la sociología. Así las cosas, en un sistema literario que se describe como todavía en vías de consolidación (Olaziregi, 2003: 413-422) y en cuya centralidad la narrativa ocupa el lugar canónico, dos géneros en principio condenados teóricamente a la marginación en las sociedades postindustriales tales como la poesía oral y el teatro, curiosamente no sólo resisten, sino que avanzan y se consolidan como expresiones centrales del sistema vasco².

Se podría argumentar a este respecto que, como la salud de la literatura vasca se halla indefectiblemente unida a la salud del euskara, no se cuenta con el suficiente número de receptores potenciales que hagan de la narrativa el fenómeno de consumo característico de las sociedades modernas occidentales pero este último es un fenómeno que ya se está dando. Al hilo de esta idea el éxito del verso cantado en el País Vasco podría ser interpretado como un índice que revelara la falta de madurez lingüística de un público adulto que prefiere escuchar a leer, puesto que los datos sobre los hábitos de lectura revelan que es una dedicación que disminuye con la edad (Olaziregi, 2000: 79-93). Sin embargo, las razones que explican la excelente recepción del verso cantado en euskara son de otra índole y nos llevan a reflexionar sobre la configuración del sistema literario vasco contemporáneo, en el que la dicotomía literatura popular/ literatura culta no se sostiene en términos de exclusión y en el que lo canónico incluye estas producciones literarias vinculadas con la oralidad y por tanto apegadas a prácticas anteriores al siglo XX.

La *bertsolaritza* (versificación improvisada) y las pastorales han trascendido el ámbito rural del que son originarias y gracias a su evolución han mantenido la atención de sus receptores naturales, al tiempo que han capta-

¹ Bergara (Guipúzcoa), la villa natal del protagonista, fue sede de la tercera representación de la pastoral el 17 de septiembre del mismo año. El aforo previsto fue de 3.000 plazas al descubierto y de 2.300 en caso de lluvia. Fuente: http://berria.info/albisteak/53797/jendetza_teleforo-monzonen_pastoralean.htm (consultado el 29 mayo de 2012).

²Las investigaciones sobre el teatro vasco son escasas, pero entre ellas llama la atención la gran proporción dedicada a las pastorales tal y como documenta Urquizu (2002: 101-106).

do el interés de los *euskaldunes* (vascoparlantes) cultos urbanos quienes gracias a su formación consiguen, por ejemplo, descodificar las diferencias dialectales que hubieran sido disuasorias para generaciones anteriores. La mayor parte de los versificadores de hoy en día son hombres y mujeres con estudios, que resuelven los dilemas del desafío con las herramientas intelectuales de una persona culta; las pastorales han dejado atrás el tema de las vidas de los santos o héroes y eligen las biografías de personajes vascos que los organizadores sienten más cercanos.

Además, como resultado de la intermediación de Internet, la prensa y la televisión vasca, acude a las actuaciones un público de ambos lados de la frontera vasco-española. Las pastorales y los concursos de *bertsos* son un motivo de encuentro, fiesta o celebración al tiempo que afirmación y reivindicación, una marca identitaria, el euskara, que se eleva por encima de las diferencias administrativas, político-ideológicas o sociales. La afición al verso cantado ha aumentado porque, publicitado por los medios, éste es el cauce en el que se expresa la cohesión social de los *euskaldunes* en tanto que vascoparlantes y llama la atención que estas manifestaciones se mantengan dentro de patrones tradicionales³ en los que, sin embargo, se han dado ciertos cambios que explican su éxito.

El objeto de estas líneas es, además de exponer las características generales de las pastorales, explicar los cambios que se han producido en ellas e ilustrarlos desde la obra *Xahakoa* (2010).

1. LAS PASTORALES

El nombre de *pastoral* o *trajeria*⁴ hace referencia a una representación teatral de carácter serio en la que se escenifica por medio de un recitativo sal-

³ El éxito del verso cantado no tiene que ver con las nuevas formas de poesía urbana relacionadas con la *slam* o *dub poetry*; a mayor apego a la tradición, mayor es la asistencia del público. Así, aunque se experimente con cruces entre la versificación tradicional y el *rap* o el *hip-hop* (sesiones de *bertso-hop*) la audiencia de esas manifestaciones es minoritaria.

⁴ La denominación más común hasta hoy tanto en los medios de comunicación como en el ámbito académico es *pastoral* y por ello así nos referiremos a esta representación dramática a lo largo del artículo en la mayoría de las ocasiones. No obstante, no podemos dejar de lado aquí la crítica que se hace a la misma ni el equívoco que se suscita al asociar esta modalidad dramática con los misterios gascones relacionados con la Natividad —las *pastourades*—, o las representaciones en torno al mismo tema en la corte de Margarita de Navarra (1492-1549) conocidas como *pastorales*. «Le mot 'pastorale' est un terme générique par lequel les basque désignent n'importe quelles pièces de leur répertoire. C'est un mot évidemment emprunté au français; mais il a subi dans la Soule une déviation de sens» (Hérelle, 1919).

modiado la biografía en verso de un personaje ejemplar relacionado con la antigüedad profana, el Antiguo o Nuevo Testamento, la Iglesia primitiva, los cantares de gesta, las novelas de aventuras y la historia legendaria. Se define en los estudios académicos como la fórmula teatral contrapuesta a las relacionadas con el carnaval (*Astolasterrak* o farsas chariváricas y tragicomedias de carnaval) y son consideradas en los mismos, de manera unánime, como *el teatro tradicional popular vasco*.

Se trata de representaciones en verso fuertemente codificadas cuyo origen se encuentra en los misterios franceses de la Baja Edad Media con claras coincidencias con los misterios bretones (Gavel, 1911) en la manera de entonar el verso. Las vidas que escenifican los habitantes de Zuberoa (La Soule, en francés) se articulan siempre sobre un patrón dicotómico que no es otro sino la lucha entre el bien y el mal, la batalla entre los personajes que pertenecen a la órbita de lo cristiano contra los *turkoak* (los turcos). Su función original fue la de reforzar los presupuestos ideológicos de la Contrarreforma y, tras la revolución de 1789, también los del nacionalismo francés. Sin embargo, la adopción de biografías de personajes de la cultura local ha sustituido esos presupuestos por otros que reivindican la identidad cultural vasca.

Las pastorales son representadas en Zuberoa (La Soule), la provincia más oriental de las provincias vascofrancesas donde atrajeron la atención del estudioso Guillermo de Humbolt (1767-1835):

La Soule es el único sitio donde todavía se representan de continuo piezas de teatro vascas. Se les llama Pastorales, pero no son siempre églogas, sino mucho más propiamente pretendidas acciones de Estado, en las que entran en escena reyes y emperadores. Hechos de Roldán desempeñan a menudo especialmente un gran papel en ellas. Los actores [...] en su mayoría no saben leer; les instruyen personas, que llaman Instituteurs des acteurs de pastorales, pero que de ordinario son también aldeanos. El instructor es también, según genuina costumbre clásica, el autor de la pieza la mayoría de las veces (Urquizu, 2009: 55).

La descripción, «después de dos siglos se mantiene en lo fundamental» (Urquizu 2009: 55), y sirve por ello todavía hoy para definir este género dramático sobre el que escribieron otros viajeros eruditos tales como Francis Michel, J. Vinson, W. Webster y G. Hérelle (1848-1935)⁵. Al segundo de

⁵ El vascólogo e hispanista francés G. Hérelle marca un antes y un después en los estudios sobre las pastorales (Loidi, 2008: 2). Sus trabajos sobre ellas se culminan con la obra de «obligada consulta»: *Répertoire du théâtre tragique. Catalogue analytique*, donde da detallada descripción de los manuscritos de los siglos XVIII y XIX de los que se ofrece asimismo una clasificación por ciclos que sigue utilizándose

ellos se debe la edición del primer manuscrito en 1891, *Saint Julien d'Antioche*, basándose en la versión que se conservaba de la biblioteca municipal de Burdeos. Sin embargo habrá que esperar hasta 1991⁶ para encontrarnos con lo que se considera la publicación íntegra de «una pastoral con fines filológicos y lingüísticos» (8). Dieciséis años más tarde, con la edición de diez pastorales del siglo XVIII (Urquizu, 2007) aumentó considerablemente el número de ediciones de los textos objeto de este artículo, aunque es un campo en el que todavía queda mucho por hacer.

El mundo académico se interesó en un principio por las pastorales desde una óptica impregnada de romanticismo. Hubo de servir de acicate a su curiosidad, la persistencia en el cultivo de su folclore y el supuesto aislamiento en el que se vivía en las provincias vascas con respecto al desarrollo de otras provincias francesas o vasco-peninsulares. La distancia de su dialecto en relación al resto de los dialectos del euskera consolidaba asimismo su carácter «singular». La «pureza» de esta sociedad rural ajena al desarrollo económico del XIX es el factor que ha contribuido a exotizarla —incluso todavía hoy en el imaginario popular vasco— y considerarla como cuna de un patrimonio folclórico que los euskaldunes contemporáneos admiran y consideran que debe conservarse. De hecho, si en términos estrictamente científicos hablamos del teatro de *Zuberoa*, hoy en día es una idea extendida considerarlo un patrimonio cultural que ha trascendido la Soule para ser considerado el teatro popular y tradicional de todos los vascos: «La pastorale est devenue l'emblème du théâtre basque, le théâtre du Pays Basque» (Etchekopar, 1999: 72).

hoy en día. La primera tesis doctoral fue escrita por A. Léon en 1909 bajo el título *Une pastorale basque. Hélène de Constantinople. Étude historique et critique*. En 1927 el hispanista Saroïhandy publicó *La pastorale de Roland; texte basque établi à l'aide de plusieurs manuscrits*, segundo estudio dedicado a una pastoral determinada. El paréntesis que suponen las guerras europeas se dilata hasta los años setenta en cuanto a las tareas de investigación. Los trabajos en este campo se retoman en 1976 cuando Lafitte escribe la introducción a la pastoral *Sainte Engrace* de Junes Casenave, y en 1981 Txomin Peillen clasifica las pastorales en orden, no ya a los temas, sino a la cronología que hace abarcar desde el siglo XV al XX. El libro *La Pastorale: Théâtre populaire basque en Soule* de Jean Haritschelar se publicó en Bayona en 1987. En 1991 ven la luz las tesis de Beñat Oyharçabal en la que se incluye una edición crítica de la pastoral dedicada a Carlomagno y la de Miren Arene Garamendi, titulada *Teatro popular vasco. Semiótica de una representación*; además es también de esa fecha la publicación del suletino Allande Agergarai *100 urteetako pastoralak 1901-2000*. En 1992 está fechada la tesis «*Santa Grazi Pastoralak*», a *critical study of the basque pastorale*, de Carol Ann Harrington de Alaiza. Como fácilmente se puede deducir, desde los años 90 del siglo pasado los artículos y publicaciones sobre el tema son numerosos tanto en el ámbito académico como en el divulgativo y su descripción minuciosa excedería el propósito de estas líneas.

⁶ Se trata de la edición paleográfica de la obra *Charlemagne* que B. Oyharçabal incluyó en su tesis doctoral.

La provincia cuna de las pastorales es una de las más pobres y des pobladas de Francia. Ajena al desarrollo industrial o tecnológico de hoy en día, gran parte de sus escasos 15.000 habitantes viven de las tareas agrícolas en la zona⁷. Al igual que en su provincia vecina, Nafarroa Beherea (La Baja Navarra), la población sigue una tendencia a la pérdida que se repone temporalmente los veranos con la vuelta de los emigrantes o la visita de los turistas. El panorama, en un país en el que el euskara no es lengua oficial, no es nada alentador en cuanto al mantenimiento de la lengua vasca se refiere. Si en el resto de las administraciones vascas hay una tendencia al alza en el número de bilingües, en Zuberoa no ocurre así. Aunque en el País Vasco continental hay una pequeña incorporación de alumnos a los modelos de enseñanza bilingüe (el 15,9 % en el año 2005) no es suficiente para frenar la pérdida alarmante de hablantes⁸.

En este contexto la puesta en pie de una obra dramática por más de cien personas *amateurs* se convierte en un acto de cohesión y afirmación social en la propia comunidad, en el conjunto de las poblaciones suletinas y en la comunidad vasca en general (Etchekopar, 1999: 71).

2. ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LAS PASTORALES Y LOS CAMBIOS QUE SE HAN PRODUCIDO EN ELLOS

La representación de las pastorales se caracteriza por ciertos elementos que son los que vamos a reseñar en este apartado. También señalaremos las desviaciones de la tradición que han ido sufriendo en su evolución.

El *errejent* o *pastoraliere* es el equivalente al director de escena contemporáneo. Antiguamente eran los depositarios de los manuscritos que ellos mismos habían escrito inspirándose en fuentes bíblicas, vidas de santos, la mitología, la historia antigua y la *Bibliothèque bleue*. En ocasiones, en lugar de crear una nueva pastoral remodelan la que custodian para adecuarla a las condiciones de la representación. Es tarea suya, asimismo, escoger a los actores y actrices, y organizar los ensayos. Situado en escena, marca la en-

⁷ La emigración es un tema constante en el cancionero de los siglos XIX y XX.

⁸ Según datos de la V Encuesta Sociológica (Gobierno Vasco, 2008) el conjunto de bilingües y bilingües pasivos en La Comunidad Autónoma Vasca ha aumentado del 34,1 % en el año 1981 al 48,4% en el 2006. En Navarra, para las mismas fechas, el aumento no es tan marcado pero sí claro: han pasado del 14,1% al 18,7%.

trada de los personajes al escenario levantando una banderola azul o roja⁹. Hoy en día sus tareas siguen siendo las mismas¹⁰ a excepción de las relativas al texto que se encarga a un escritor.

La pastoral pertenecía, hasta pasada la primera guerra europea, a un mundo en el que el analfabetismo era regla general, pero el *errejent* era o un clérigo, o bien un laico de extracción popular que sin embargo sabía leer. La pastoral estaba ligada a la oralidad, además de por su pertenencia al género dramático, por el analfabetismo de los actores quienes habían de aprender sus papeles de memoria. En la actualidad se está produciendo un fenómeno similar en torno al conocimiento del euskara. Algunos de los participantes no lo dominan bien —o no lo dominan en absoluto— y han de aprender su texto (incluimos los cantos) de manera semejante; el conocimiento del euskara se convierte así en un elemento determinante para la elección de los actores principales.

Los actores y actrices son escogidos en función de su memoria y su buena voz; la interpretación que se exige de ellos no ha de mostrar sutilezas psicológicas, sino precisión mecánica en la ejecución y, a decir de la mayoría de las literatura académica, «hieratismo» y solemnidad. La incorporación de las mujeres a escena ha sido gradual, la *trajeria* en su origen solo era representada por hombres¹¹.

Otro tipo de participantes son los *satanak*¹², los bailarines asociados por el color rojo de sus casacas a la facción del mal. Bailar es su función exclusiva, nunca participan del recitativo.

Los personajes se dividen en dos grupos encabezados cada uno de ellos por un jefe de grupo que blande la bandera del color correspondiente. El protagonista principal pertenece al grupo de los *kiristiak* (cristianos). Existe

⁹ Ese código de colores se aplica a las vestimentas de los actores, actrices y bailarines. Los últimos visten de rojo, pero el resto, independientemente de su traje, habrá de llevar una banda o cinta de uno u otro color que facilite su identificación.

¹⁰ Los detalles coinciden con los que se proporcionan en el XIX por el autor de *Le Pays Basque*: «[...] on convient des honoraires à payer au directeur de la troupe, qui remplira en même temps les fonctions de copiste, de répétiteur, de régisseur et de souffleur» (Michel, 1857: 46).

¹¹ Los primeros datos sobre la participación de las mujeres se remontan a la representación de *Klovís* (1799) en la que participaron dos mujeres (Casenave-Harigile, 2011).

¹² La traducción para el término en español es «satanes», lo que nos lleva a concebirlos como «diablos»; sin embargo —aun a pesar de su adscripción formal al mundo del mal (utilizan el rojo en sus vestimentas y la puerta de los *turkoak* para sus apariciones)— el origen de su denominación se admite comúnmente en la palabra «sautant» del francés, es decir, «saltarín», algo que cuadra mucho mejor con su papel, que no es otro que el de ser los bailarines que aparecen en las pastorales.

asimismo un coro de *angüriiak* (ángeles) al que se contraponen el grupo de *satanak* (satanes). El grupo de *artzainak* (pastores) que irrumpen en escena con su rebaño se explica como de factura moderna. Los *turkoak* son el grupo que encarna el mal. Estos últimos en principio eran aquellos personajes enemigos de la religión católica, pero, con el paso del tiempo, los enemigos del protagonista principal se han identificado con los enemigos de Francia o de los vascos, a medida que el tema de las pastorales evolucionaba.

El espacio escénico es atópico e intemporal: un tablado elevado del suelo, a veces por toneles con una pared de fondo sin tramoya ninguna, y situado en un prado. Se accede al mismo por dos puertas tapadas con una cortina; la de la derecha mirando al espectador es azul y sirve de acceso para los *kiristiak* (cristianos); la de la izquierda es roja y es utilizada por los *turkoak* (turcos) y los *satanak*, es decir, por los servidores del mal. En las pastorales modernas se ha dispuesto otra entrada, entre las dos mencionadas, tapada con una cortina blanca por la que acceden los *angüriiak* (los ángeles) y sobre la que figura el título de la pastoral y en el número de la escena encima de uno de sus ángulos¹³; también son de factura moderna la pequeña escalera o rampa de acceso en el centro del tablado que utilizan los *artzainak* (pastores) para que el rebaño acceda al escenario y la trampilla por la que desaparecen los personajes ligados al infierno. El *errejent* está, en las pastorales contemporáneas, acompañado de las *teatre andere* (mujeres del teatro), encargadas de retirar el poco *attrezzo* que se utiliza en la representación.

Sobre la pared en la que se encuentran los vanos de acceso al escenario se sitúan hoy en día el espacio para los músicos cuya interpretación sirve para marcar los momentos de cambio. El número de instrumentos ha ido aumentando con el tiempo: si en un principio se utilizaban tan sólo una flauta, un salterio y un atabal, hoy en día se han incorporado otros instrumentos de cuerda y viento, lo que ha obligado a que abandonen el escenario desde donde actuaban en las pastorales a la antigua usanza. Se encargan de animar el desfile (*zintzarrada*) que precede a la representación y de anunciar entre escena y escena la llegada de los turcos con música rápida, agitada y la aparición de los cristianos con una melodía más pausada y armoniosa. No acompañan a ninguna de las canciones ni a los recitativos de la obra.

¹³ Es una manera de facilitar el seguimiento de la obra en el libreto que se puede adquirir a la entrada. En éste, el texto va acompañado de llamadas con la traducción al euskara estandar de algunas palabras ~~subrayadas~~ así como de la versión en francés del mismo.

La pastoral tradicionalmente se representaba exclusivamente en el municipio de La Soule que la organizaba; sin embargo, desde la década de los 90 estos espectáculos se han venido ofreciendo de manera irregular fuera de la provincia de Zuberoa. En 1991 se representó en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián y en el teatro Arriaga de Bilbao la pastoral *Harizpide*, escrita por Pantxo Etchegoin. En 1994 los vecinos de Donaixti (Baja Navarra) tuvieron la oportunidad de asistir a la pastoral *San Mixel Garikoitz*, de Junes Casenave-Harigile. Sin embargo, la representación está ligada a Zuberoa hasta tal punto que hay quien se plantea si una pastoral puede ser tal fuera del lugar en el que esta práctica teatral ha sido concebida. Subyace bajo esta duda la concepción de la pastoral como un patrimonio privado de los suletinos que sólo ellos descodifican en toda su complejidad. El traslado de este código simbólico, estético y lingüístico fuera de su contexto cultural primigenio fue advertido por algunos como una de las señales que indican el fin de la pastoral como tal (Fernández de Larrinoa, 1998: 186). En la década de los 2000 esta circunstancia se presenta tan sólo ocasionalmente porque el aumento del número de participantes —entre unos sesenta y ciento veinte— no hace viable el traslado de su representación. El público se desplaza hasta el pueblo donde la pastoral es representada, lo que constituye el acontecimiento cultural vasco de mayor porte durante la temporada estival¹⁴ en la zona vasco-francesa. La audiencia la constituyen mayoritariamente los habitantes de la provincia de Soule y vascos del otro lado de la frontera¹⁵ junto con los turistas que veranean en la zona.

La duración de las pastorales ha sido con el tiempo reducida considerablemente de las ocho o diez horas originales. Aun así, si bien la puesta en escena propiamente dicha del texto elegido dura entre tres y cuatro horas, no hay que perder de vista que es una jornada prácticamente entera de fiesta la que se dedica a este acontecimiento. El día comienza con una misa, le sigue de una comida popular y se completa con un desfile de todos los participantes de la pastoral que finaliza en el lugar elegido para la escenificación. Una vez terminada ésta, tiene lugar la *antxera*, una subasta en la que los pueblos de Zuberoa pujan para que sus *dantzariak* (bailarines) puedan demostrar

¹⁴ Son las pastorales del siglo XX las que han pasado a representarse en la época estival. Se ofrecen una media de dos o tres representaciones durante julio y agosto para un aforo medio de unas dos mil personas.

¹⁵ La pastoral *Ibañeta*, de Junes Casenave Harigile, toma su nombre del paso entre la Baja y Alta Navarra en el que los vascones derrotaron al ejército de Carlomagno en la batalla de Roncesvalles en el año 778. Fue representada en 1978 en Garindañe. Es la representación a la que se alude como la primera en la que se registra una notable participación de público vasco-español reseñada en la prensa (Etxebarria, 2012).

sus habilidades en el tablado¹⁶. En las pastorales modernas la duración ha disminuido, pero el número de bailes —además de las *satanerías*— y canciones es mayor. Los *satanak* bailan al son de la conocida pieza francesa *Bon voyage, monsieur Dumollet* como parte imprescindible de la pastoral, pero es característico de las pastorales modernas introducir nuevas coreografías.

El texto consta de tres partes: la primera de ellas es la *lehen perediküa* (primera prédica) en la que se nos da cuenta del argumento; a continuación le sigue el desarrollo dividido en más de 20 *jelkadiak*¹⁷ (escenas) entre las que se intercalan las danzas de los *satanak* y las canciones del coro de los ángeles. El cambio de ritmo en los movimientos de uno y otro bando y las imprescindibles guerras o peleas junto con la inserción de los cantos *a capela* rompe la monotonía de un verso que mantiene su tipo de enunciación como una de las características que permanece por encima de otro tipo de cambios. La última parte del texto, llamada *azken perediküa* (última prédica), repasa los acontecimientos que se han representado, al tiempo que se insiste en el mensaje ideológico, para finalizar con un agradecimiento al público al que se ofrecen excusas por cualquier contratiempo que hay podido ocurrir.

3. EL VERSO CANTADO, EL MOVIMIENTO

Los actores declaman sus versos mientras caminan en una precisa coreografía al tiempo que marcan el ritmo de su recitativo con sus pasos y una *makila* (vara). Los desplazamientos sobre el escenario están estrictamente pautados por la tradición: siguen esquemas determinados que se transmiten de generación en generación y que han de ejecutarse con rigor (Casenave-Harigile, 2010). Además, existe diferencia en la ejecución de movimientos: los turcos avanzan con mayor determinación, y sus zancadas son mayores que las de los cristianos, quienes evolucionan con mayor suavidad; tampoco son iguales el tipo de recorridos que siguen sobre el escenario. En ocasiones determinadas, los cristianos levantan los brazos al término de su intervención, mientras que los turcos agitan sobre sus cabezas la *makila* con movimientos circulares. La importancia de la coreografía es tal que el autor Casenave-Harigile (2010) concibe la pastoral como un *ballet*.

¹⁶ Los participantes en la subasta aceptan la convención de que la gane el pueblo que se hará cargo de la puesta en escena de la siguiente pastoral.

¹⁷ Las pastorales de corte tradicional no estaban divididas en escenas, pero sí en las mismas tres partes que las modernas.

Los pasos marcan el ritmo y ayudan a la memorización de las cuartetos cuyo número de sílabas tiende a ocho y riman en asonante en los versos pares. Los versos 1, 2 y 3 se declaman en un tono idéntico; el tercer verso se enuncia en un tono más alto. El esquema recitativo se repite siempre y la monotonía que provoca se altera con la aparición de los *satanak*, la música entre escenas, así como con la interpretación de canciones conocidas¹⁸, además de las consabidas batallas entre los *crístianos* y los *turcos*.

La melodía del prólogo y el epílogo sigue siendo descrita bajo los términos que utilizó H. Gavel en 1911¹⁹: «[...] l'air sur lequel se récite ou plutôt se chante le prologue, a une allure de récitatif grégorien qui nous fait croire qu' il n' est pas postérieur au XV siècle» (la cursiva es mía).

4. NUEVOS TEMAS: NUEVAS PASTORALES

Los cambios que se han ido produciendo en las características descritas en el punto anterior no han sido óbice para que la pastoral mantuviera su estatus de pastoral tradicional; la pastoral *moderna* o *nueva* se describe como tal cuando a partir de la segunda guerra europea comienza a alejarse de los temas religiosos o de la historia de Francia, en la que la vida de los personajes servía para adoctrinar al público como católico y/o como ciudadano de la República. El objetivo didáctico se sigue manteniendo pero la *trajeria* va a nutrirse de las historias de personajes locales, de las biografías de los vascos notables o de índole popular. El carácter épico-histórico se va diluyendo en una reivindicación más acorde con la contemporaneidad: el pueblo que dramatiza para la propia comunidad las historias que siente como propias y eleva a la categoría de héroes a los suyos. Es el cambio de *sujet* (tema) lo que marca la diferencia.

Aunque había habido indicios de los cambios que se avecinaban²⁰ es comúnmente aceptado que la pastoral *Etxahun koblakari*, de Pierre Bordazaha-

¹⁸ Las canciones que se insertan en la pastoral puede que tengan o no que ver con el argumento de la misma. Se trata de canciones populares en cuya ejecución el público llega a participar.

¹⁹ La descripción tenía lugar en el contexto de la comparación entre «un récitatif du théâtre basque et d' un récitatif du théâtre breton», desde el punto de vista musical, que le llevó a concluir que, a pesar de la mejor conservación de la melodía original en el teatro vasco, «ont un fond commun, qui en peut leur venir que des anciennes représentations du Nord et du Midi de la France».

²⁰ La aparición de temas más profanos se toman de la Revolución Francesa; las pastorales *Bonaparte*, *Le Consulat*, *L' Empire* o *Napoleón* son buen ejemplo de ello. Además, contamos con *Uskaldunak Ibañetan* (1908), de C. D' Andurain y dos pastorales que se deben al *errejent* Pierre Salaber, una de antes de la guerra, *Don Karlos* (1925), y la otra, *Berterretxe*, de 1949, que introducen el tema puramente vasco.

rre²¹, representada en Barkoxe (Barcus) en 1953, marca el hito a partir del que se considera que ha comenzado el nuevo periodo para las pastorales. El protagonista principal, Pierre Topet «Etxahun» (1786-1862), es un versificador e improvisador popular nacido en Barkoxe cuya vida ha sido mitificada desde la literatura vasca hasta convertirse en el epítome del artista romántico:

La vie d' Etxahun ne relève pas du traitement mythique et encore moins hagiographique. Sur le plan social, elle correspond au parcours d' un déclassé qui, tout au long de sa vie, descend irrémédiablement les marches de la respectabilité en passant du statut enviable de riche héritier [...] à celui de poète populaire marginal, 'sans domicile fixe'. Paradoxalement sa fortune littéraire est inversement proportionnelle à celle de sa déchéance sociale (Casenave, 2002: 185-189).

Desde que el pueblo de Barkoxe representara esta pastoral, han sido escenificadas otras cuarenta y una *trajerías* en el periodo 1953-2011. En todas ellas el personaje elegido²² tiene que ver con la cultura vasca sin excepción.

Este desplazamiento en la temática que comienza en la década de los 50 es descrito como la vehiculación del ideario nacionalista o la vasquización (*basqueattitude*) de las pastorales (Etchecopar, 2002: 68-85). En nuestra opinión es más apropiado el segundo término, ya que la adopción del ideario nacionalista se suele asociar con la adopción de la reivindicación política en la que se reclama una reunificación administrativa de los territorios vascos. Las pastorales nuevas, hay que distinguirlo aquí, no se corresponden en bloque con el ideario *abertzale* (nacionalista), pero sí con el vasquista. Es fácil deducir que el nivel de coincidencia de su mensaje con la ideología nacionalista dependerá del *sujet* o tema de la historia, de la biografía elegida. Así, la pastoral *Xahakoa* (2010), cuyo protagonista es un bardo local, no se asimila al ideario *abertzale* (nacionalista) en la manera en la que sí lo hacen las pastorales *Agirre presidentea* (1995), escrita por J. L. Davant, *Sabino Arana* (1996), de A. Bordaxar o *Telesforo Monzón*²³, de J. Bordaxar, repre-

²¹ Este autor también es conocido con el apodo de *Etxahun-Iruri*, denominación con la que aparecerá como uno de los protagonistas de *Xahakoa* y con la que nos referiremos a él en ocasiones.

²² *Santa Grazi* (1976) e *Ibañeta* (1978), ambas de Junes Casenave y *Eiiskaldünak Iraultzan* (1993), de J. L. Davant eligen no una individualidad sino a un personaje colectivo que tiene que ver con la historia del pueblo de Santa Grazi, la participación de los vascos en la batalla de Roncesvalles y en la revolución francesa, respectivamente.

²³ Aguirre (1904-1916) fue el primer presidente del Gobierno Vasco de Euzkadi; Sabino Arana fue el fundador del PNV/EAJ y Telesforo Monzón (1904-1981), también militante del mismo partido, fue miembro del Gobierno Vasco de Euzkadi durante la República y en el exilio posterior a la guerra. Es un político y escritor de referencia en el nacionalismo vasco.

sentada en 2011, cuyos protagonistas fueron cargos del Partido Nacionalista Vasco. El temor a perder la lengua y su defensa, la aversión a la aculturación y a la desintegración de la comunidad suletina sí son, en cambio, comunes a todas las nuevas pastorales.

El cambio en la década de los noventa se justifica en el contexto de la globalización caracterizado por dinámicas contrarias y dependientes: aquéllas que conducen a la uniformización cultural y aquéllas que reivindican la distinción de lo local ante la amenaza o la inminente extinción de sus lenguas y/o sus culturas (Crystal: 2005). Las pastorales de la década de los noventa se insertan, sin duda alguna, en esta última tendencia social. Sin embargo, esa percepción de disolución de la identidad vasca y la marginación económica que empujaba a la población a la emigración tuvo otro momento álgido entre los finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando el turismo de la costa creaba puestos de trabajo a los que los habitantes del interior no tenían acceso. La falta de empleo, la desintegración del mundo rural y la marginación sociocultural de los años sesenta en La Soule coinciden con el cambio de *sujet* en las pastorales.

En 1955 Piere Bordazarre escribió *Matalas*, la pastoral dedicada a la vida del párroco suletino Bernard de Goyheneche. Éste se enfrentó en 1661, junto con los campesinos de la zona, a los decretos de Louis XIV que obligaban a vender las tierras comunales de Zuberoa en beneficio de la Corona y hacían perder a la Soule su régimen foral. El punto álgido del argumento refleja el asedio al castillo de la capital, Maule, en contra de la nobleza expropiadora. En 1958 este autor es también el responsable de la puesta en escena de *Bereterretxe*²⁴, la escenificación del asesinato del joven agramontés del mismo nombre a manos del beamontés conde de Lerín en el contexto de las luchas banderizas del siglo XV.

Las pastorales modernas reescriben la historia de la Soule en un principio, pero con el tiempo desbordan este marco geográfico con la elección de personajes cuyo ámbito de actuación trasciende los límites de la provincia y más tarde la frontera vasco-pirenaica. Así sucede, por ejemplo, en 1963, con *Santxo Azkarra*, donde se representa la biografía del rey navarro Sancho el Fuerte (1194-1234). Bordazarre mantiene este halo historicista y heroico hasta que opta en 1967 por la figura de Txikito de Cambo, un famoso cam-

²⁴ La traición que condujo al asesinato se conserva en la memoria colectiva gracias a una de las piezas más conocidas de la baladística popular suletina, *Bereterretxe Kantoria* (la Canción de Bereterretxe).

peón de pelota labortano fallecido en 1950. El personaje ya no es suletino, no pertenece ni al clero ni a la nobleza, aunque sí participó en la guerra como granadero del ejército francés. Su fama, además de a sus proezas deportivas, se debe a que lanzaba las granadas en el frente utilizando la *txistera*²⁵ que tanta éxito le había proporcionado en los frontones. Es un *héroe* de corte popular, alejado tanto de la pompa y magnificencia de los personajes de las pastorales tradicionales como de las élites de la cultura vasca, cuyas biografías narran una gran parte de las pastorales modernas.

Desde la década de los 70 los temas optan definitivamente por la adopción de personajes ligados a la historia o la cultura local y las representaciones con personajes de corte tradicional desaparecen de las programaciones. En 1976 Junes Casenave escribió *Santa Grazi*, donde se narraba la historia por primera vez con un protagonista colectivo: el propio pueblo de Santa Grazi que ponía en pie la obra y del que además el mismo autor es oriundo.

Además del mencionado Pierre Topet «Etxahun», se han dedicado pastorales al bardo guipuzcoano Iparragirre en 1980, al escritor suletino Chaho en 1988, al benefactor de las letras vascas Antoine d'Abbadie en 1990, al *bertsolari* Xalbador en 1991, así como a personajes carlistas (Zumalakarregi en 1989 y Santa Kruz en 1992) y a los nacionalistas vascos citados líneas más arriba.

Belagileen trajeria en 2009 recoge las torturas y juicios que bajo la acusación de brujería del inquisidor Lancre sufrieron cientos de vecinas de País Vasco-Francés a principio del XVII, que concluyeron con la muerte en la hoguera de una veintena de ellas. En un panorama en el que las *trajerías* modernas tienen por sujeto a personajes masculinos se considera que esta obra de Tittika Recalde es la pastoral que hace justicia a las mujeres (Aurkerena, 2009) en un doble sentido, ya que reivindica la inocencia de aquellas labor-tanas, al tiempo que les ofrece el mayor protagonismo a modo de colectivo en la puesta en escena.

Con la representación de *Ramuntxo*, de P.P. Berzaitze, en 2003, se abre un nuevo camino a la temática de las pastorales ya que este texto se basa en la novela homónima (*Ramuntcho*) de Pierre Loti (1850-1923). Es la primera vez que se toma una novela como trama de los versos de la *trajeria*, pero la

²⁵ *Txistera* es la herramienta con la que se lanza y recoge la pelota en una de las modalidades de los juegos de frontón.

naturaleza del personaje, un contrabandista vasco de noble corazón²⁶, mantiene la constante que se advierte en los *sujets* modernos que no es otra que el que sean vascos o relacionados con la cultura vasca.

Las modificaciones aunque han favorecido el aumento de público y participantes dividen las opiniones sobre las pastorales modernas. Los críticos y estudiosos tanto como los autores y el resto de implicados en su representación basculan entre la aceptación y la expresión del temor que les suscitan las mismas. Entre quienes aceptan de buen grado los cambios, está extendida la idea de que éstos son adaptaciones necesarias que dan cauce a las preocupaciones del entorno social y que tales alteraciones del patrón tradicional actúan como garantes de la pervivencia de las pastorales²⁷. La posición de renuencia extrema al cambio defiende la tesis de que la pastoral moderna *no* es pastoral:

[...] la llamada pastoral moderna, por ejemplo, no es la pastoral auténtica. Ésta es un género del teatro postbarroco que se ha mantenido prodigiosamente vivo hasta mediados de nuestro siglo [XX]. Todo intento de renovarlo alterando sus contenidos está llamado irremediabilmente al fracaso. Engendrará, eso sí, otro tipo de espectáculo, pero considerará a éste como una prolongación en el tiempo del género que denominamos pastorales, sencillamente, absurdo (Garamendi, 1991: 103).

En opinión de Fernández de Larrinoa, la sensación de que la pastoral estaba a punto de desaparecer ha sido una constante en la segunda mitad del siglo XX:

Zuberoakoa pastoralaren folk antzerkia desagertzeaz dagoela erran da lehen. Eta erraten da orain. Pastoralaren desagertpen-zentzazioa dago, eta egon da. Pastoralak bere esangura galdu duelako, alegia²⁸ (Fernández de Larrinoa, 2002: 184-188).

²⁶ P. Loti difunde en Francia la idea de un País Vasco en el que se mantienen las costumbres ancestrales y se habla una lengua misteriosa; el valor moral del personaje Ramuntcho radica en la pureza que le otorga en vivir al margen de la sociedad moderna.

²⁷ Pertenecen a ese primer grupo P. Urquizu y J. Haritschelhar; T. Peillen (1992: 443) expresó su miedo a que « Beldur gara batzutan idazle ikasiegi batzuek ez ote duten, maila altxatuz nahi, intelektualetan antzerki bat sortuko» (traducción: En ocasiones tenemos el temor de que algunos escritores con demasiados estudios, con la intención de elevar el nivel, creen un teatro de intelectuales). La postura de Junes Casenave-Harigile resume la preocupación por las proporciones que están adquiriendo las representaciones y la posible mercantilización del género: «Pentsatzen dut pastoralak behar lukeela arruntago izan; bai jantzietan, anitz kostatzen baitira [...] orain duela 30 urte [...] ez genuen holako dispendiorik egiten» (traducc.: pienso que la pastoral tendría que ser más normal; también en los trajes porque son caros [...] hace treinta años [...] no incurriamos en tales dispendios) (Etxeberria, 2012).

²⁸ Traducción: Que el teatro folclórico de Zuberoa está a punto de desaparecer se ha dicho antes. También se dice ahora. Hay, y ha habido, una sensación de desaparición. Porque, precisamente, la pastoral ha perdido su significado.

Las razones que extendían este argumento se basaban en creencias tales como que la industrialización acababa con el modo de organización de las sociedades rurales que hacía posible la existencia de la pastoral en Europa o que la elección de héroes contemporáneos no casaban con lo que se consideraba una *trajeria*.

A estas apreciaciones había que añadir la situación de la lengua vasca: excluida del sistema de enseñanza pública francesa por su condición de «patois», no tenía — ni tiene — garantizada su transmisión en el ámbito de la comunidad lingüística suletina. Cuando a mediados del siglo XX el estilo de vida que se impone en la campiña francesa es el de los núcleos urbanos, la organización de la sociedad rural, se debilita hasta el punto de que la supervivencia de sus manifestaciones culturales se percibe amenazada:

*[...] XX mendearen erdialdean portamolde eta eginbide urbano frantziarrak, kanpaina osoan bezala Zuberoan ere nagusitzeko joerak duintasun soziala kendu zien laborarien hizkuntzei, pentsakerei, eta ekoizpen kulturalari [...] Gero eta herri gutxiago ziren gai pastoralak edo maskaradak antolatze-ko, gero eta dantzari, kantari, baserri eta iiskaz ele-emale gutxiago baitzegoen Zuberoan. Ostera esanda, belaunaldi berriek gero eta gogo gutxiago zuten gurasoen mundu ekonomiko eta kulturalari eusteko*²⁹ (Fernández de Larrinoa, 2002: 186).

Sin embargo, a pesar de las circunstancias sociales adversas la pastoral suletina no sólo se ha mantenido como representación colectiva y *amateur* sino que con el cambio de *sujet* el número de participantes en la organización y el público han aumentado considerablemente. Durante los años 1991, 1992, 2001 y 2006, en lugar de pastoral por año, los suletinos han tenido la capacidad de montar dos espectáculos en dos localidades distintas, detalle éste que nos da una idea de la fortaleza de las estructuras sociales que permiten su puesta en marcha. Asimismo, se conoce el tema y localización de las representaciones venideras hasta el año 2016.

²⁹ [...] A mediados del siglo XX el predominio de las maneras y actividades de la forma de vida urbana francesa que se impusieron en el mundo rural y también en Zuberoa despojaron a las producciones culturales, formas de pensamiento y lenguas de los agricultores de su dignidad social [...] El número de pueblos capaces de organizar pastorales o mascaradas disminuía debido a que cada vez contaban con menos bailarines, cantantes, caseríos y vascoparlantes en Zuberoa. Dicho de otra manera, las nuevas generaciones se mostraban cada vez menos deseosas de dar continuidad al mundo cultural y económico de sus padres.

5. XAHAKOA³⁰: SUJET EN EL KILÓMETRO CERO

En el año 1953 los pueblos de Ligi y Larraun pusieron en escena dos pastorales de corte tradicional. Se trataba de *Sainte Hèlène* y *Napoleon*. Sin embargo, el pueblo de Barkoxe optó por representar la obra *Etxahun koblakari*, en la que se representaba la azarosa vida del versificador Pierre Topet *Etxahun* (1786-1862), oriundo de la localidad que montaba el espectáculo. La figura de Etxahun, que ya había sido protagonista de la obra de teatro homónima, escrita por Pierres Larzabal en 1951, se perfiló a partir de ese momento como un creador romántico que avanzaba hacia posiciones centrales en el canon de la historiografía literaria vasca. En 1955 el donostiarra Jon Etxaide escribirá la novela *Joanak Joan* con la que la vida y obra de este bardo suletino termina de popularizarse en el resto del territorio vasco. La comunidad de Barkoxe había decidido buscar el tema de la *trajeria* en el *kilometro cero*, es decir, surtirse de lo más cercano, buscar entre sus convecinos el *sujet* del montaje.

La pastoral *Etxahun koblakari* es reconocida como el punto de inflexión del que arranca la renovación del modelo de preguerra que ya se encontraba desgastado; su autor, Pierre Bordazarre (1908-1979), conocido también como *Etxahun-Iruri*, será señalado a partir de ese momento como el renovador del género (Sudupe, 2011: 38). El pueblo de Barkoxe representó esa pastoral en otras tres ocasiones: 1962, 1974 y 1986.

Entre julio y agosto de 2010 más de seis mil personas se acercaron a esta localidad suletina de menos de ochocientos habitantes³¹. El motivo no era otro que asistir a una de las tres representaciones de *Xahakoa*, la pastoral basada en la vida de Alexis Etchekopar, *Attuli*, que tuvieron lugar el 25, 31 de julio y el 8 de agosto. El *protagonista* era otro versificador popular cuyas *koblak* (versos cantados) pertenecen —como las de Pierre Topet *Etxahun*— al acervo popular suletino. La *trajeria* incluiría sus composiciones más conocidas, entre ellas una que el propio *Attuli* dedicó a la memoria de Etxahun en 1989, y otra, la más conocida que da título a la obra: *Xahakoa*³². Por razones

³⁰ <http://www.eitb.tv/es/#/video/911492943001> es la dirección en la que la Radio y Televisión Vasca, EITB, ha alojado la grabación de la representación.

³¹ Datos del INSEE arrojan la cantidad de 741 habitantes en el censo de 2006.

³² *Bedatsean, Erresñola, Goizean Goiz, Sorlekü kitatu, Bestak Herriko, Zahar Oiliar* son piezas que se conocen y se cantan en la Soule aunque se desconozca quién las compuso. Así lo explica Patrick Keheille, el autor de *Xahakoa*, en la entrevista dedicada a la gestación de la pastoral que se puede ver en la web de la entidad organizadora, la asociación Etxahun; reconoce también que al elegir el título ponía a la audiencia sobreaviso del *sujet* de ese año: <http://www.etxahun.org/index.php/xahako-pastorala/ar-gazki-eta-bideoak> (consultado el 25/5/2012).

obvias esta pastoral iba a contar con un gran número de canciones populares insertadas en ella que el público podría entonar.

Barkoxe cuenta con una asociación cultural—Etxahun elkarte— que dedicada fundamentalmente al canto y la danza ha canalizado los esfuerzos para la puesta en pie de la pastoral objeto de estas líneas. El *errejent* Jean Fabien Lechardoy y el autor Patrick Keheille contaron con la colaboración de Sophie Larrandaburu como responsable de los cantos y a Catherine Arçanthurry de los bailes.

Patrick Keheille, ya había escrito para Barkoxe, su localidad natal, la obra *Herriko semeak* en 1998. En ella los tres personajes principales eran oriundos de la población citada y dos tenían que ver con el mundo de la literatura popular, puesto que se trataban de Beñat Mardo, un *bertsolari* del siglo XVIII y —otra vez— el anteriormente mencionado Pierre Topet «Etxahun»; junto con ellos la presencia de Leon Üthürbürü, un indiano que se enriqueció en las Américas en el siglo XIX, permitía exponer el tema de la inmigración. Son personajes vascos en la pastoral pero son, como Etxahun y *Attuli*, personas que nacieron y se criaron en Barkoxe.

En el caso de *Xahakoa* la biografía de Alexis Etchekopar (1924-2005), *Attuli*, permite repasar la historia local reciente. Así, los recuerdos de la infancia dan paso a los de la segunda guerra mundial. Si los primeros traen a la memoria los castigos en la escuela por hablar en euskara, los segundos permiten traer a escena la ocupación alemana, la movilización de los varones, los sucesos en torno al paso de la frontera de los perseguidos por los nazis, la ejecución de jóvenes vecinos del pueblo y el asesinato de uno de ellos a manos de las SS. Cuando Barkoxe representa *Xahakoa* lleva a las tablas su propia memoria y levanta testimonio —con nombres y apellidos³³— de lo que sus mayores, muchos de los participantes o miembros del público todavía recuerdan³⁴. Es de esta manera cómo la comunidad rememora, aprende y transmite su historia por medio del género del que se ha apropiado.

³³ Los alemanes sospechaban que la familia Kotobarren había alojado a judíos que buscaban la manera de pasar la frontera y como represalia ejecutaron a su hijo Jean Pierre de dieciocho años; *Attuli* mismo estuvo bajo sospecha de ser *mugalar* (persona que conoce la zona y ayuda a cruzar la frontera clandestinamente). En el texto se ofrecen detalles tales como que jóvenes del barrio de Aranbeltza se unieron al maquis o que algunos de los vecinos pertenecientes a la «berrogeiata biko 'klasa'» (la clase 42) quisieron huir a España para no cumplir con el servicio militar obligatorio (STO).

³⁴ En la primera prédica explican así el tema: [...] Hogeigerreneko gei bat/dügu egün plazalaten// Herriko bizian sortü/ pastoral honen herroak/aipatuko beütütügu/egün gure etxeoak (Traducción: Hoy sacamos a la luz un tema del siglo XX// las raíces de esta pastoral nacen de la vida del pueblo/ ya que hoy mencionaremos a nuestros familiares).

Xahakoa es una pastoral puesta en escena con gran vistosidad³⁵ tanto por el número de participantes como por la variedad del vestuario con el que se identifica a los personajes. El desfile previo a la llegada al escenario se hace por muchos de los actores en coche de época. La presencia de los nazis uniformados causa asombro en los espectadores. Es también una obra en la que la danza y el canto ocupan un lugar especial. Sirvan de ejemplo la escena 9 en la que se escenifica la alegría de la liberación el 8 de mayo de 1945 por medio de un baile colectivo a los compases de la música de la época y las 22 canciones que se ensartan en las escenas.

Pero si algo tiene *Xahakoa* de especial y que merezca ser reseñado, son los aspectos que la dotan de un carácter metalitarario y metateatral mayor que el de otras pastorales modernas. La biografía de *Attuli* sirve de trama para representar acontecimientos de la literatura popular en los que él participó. De esta forma se justifica la inserción en *Xahakoa* de la pastoral que inició la nueva época, esa *Etxahun kantoria* de 1953, en la que *Attuli* intervino como actor.

La conciencia de las pastorales como artefacto teatral se explicita generalmente en la primera prédica en la que se suele adelantar el tema y en la última, en la que se piden excusas por los errores cometidos en la ejecución de la obra. Subyace en este tipo de discurso la conciencia en las pastorales de la vida como ficción o como teatro que las hace coincidir con una de las estrategias ficcionales del teatro áureo. Sin embargo, en el caso de *Xahakoa* —y a diferencia de otras pastorales—, esa conciencia rebosa su presencia más allá de las dos prédicas y salpica el resto de las escenas de dos maneras distintas.

Por un lado, *Xahakoa* convierte en ficción teatral acontecimientos documentados de la literatura popular: la génesis y parte de *Etxahun koblakaria* (escenas 13, 14 y 15³⁶), la mascarada de 1946 en la que las mujeres participaron por primera vez (escena 10 y escena 11); asimismo el público asiste a la representación del concurso de canto celebrado en San Juan de Luz en el que intervienen Etxahun-Iruri y *Attuli* (escena 20), donde explica el origen de la can-

³⁵ La URL www.etxahun.org ofrece vídeos sobre la gestación y numerosas fotografías de *Xahakoa* que permiten hacerse una idea de la magnitud del montaje. Es la pastoral que más contenidos ofrece en YouTube, donde basta con introducir su título como término de búsqueda para visionar muchas de sus escenas.

³⁶ En las escenas 13 y 15 se escenifica la génesis de aquella innovadora pastoral *Etxahun koblakari* de 1953, en las que *Attuli* había participado como actor. P. Keheille versifica el diálogo en el que el maestro de baile Eihartzet convence a Etxahun-Iruri para que escriba *Etxahun koblakari*. El diálogo alude al aburrimiento que provocan en el primero los antiguos temas religiosos, en la necesidad de renovación que él creía necesaria en el género, de la afrenta que supondrá para los ancianos del pueblo, de la fama de la que gozaría el autor si lleva a buen fin su propósito.

ción *Xahakoa* que se cantará antes de la escena siguiente. En la misma línea se inserta la referencia al concurso de *bertsolaris* que tuvo lugar en Hazparren en 1946, en el que coincidieron Etxahun-Iruri, *Attuli*, Xalbador, Mattin y M. Jaureguierry³⁷ y en el que resultó vencedor el autor de *Etxahun koblalaria*.

En la segunda escena, que transcurre en el cielo, los ángeles despiertan a cinco personajes porque la pastoral va a comenzar y les anuncian que van a contar su historia: «Zuen historia düe/gogobihotzez antzeztu»³⁸. *Attuli*, Lohidoi, G. Lexardoi³⁹, Bidegain y M. Eiharzet son, por este orden, dos de los actores principales, el *errejenta*, el cura y el maestro de baile que organizaron la pastoral *Etxahun koblalaria* en 1953.

«Gurekin pastoralean/ oro düe peazgoratu» (traducción: con nosotros en la pastoral van a revolucionarlo todo) es la réplica de Lexardoi a los ángeles. Los versos de Eiharzet y *Attuli* sirven para redefinir el lugar desde el que el público ha de entender el discurso:

Eiharzet

*Plazerez ezin bestean
jarraikiko dütiüt gazteak.*

Attuli

*Nik aldiz gaine hontarik
so eginen gosez etenik
haiek ez beitaiküe
girela iratzarririk⁴⁰.*

³⁷ Salvo Madelein Jaureguierry (1884-1977) escritora y promotora de la cultura vasca el resto son *bertsolaris* de renombre. *Attuli* reconoce que no es improvisador: «bat-batean aritzeko/ ez dit halako dohainik». Traducción: Para dedicarme a la improvisación/ no estoy dotado. Madelein Jaureguierry es la *suje*t de la pastoral que el pueblo de Eskiula represento en 2000 escrita por Pier Paul Berzaitz.

³⁸ Traducción: Van a representar vuestra historia con valentía

³⁹ No es la primera vez que Lexardoi y Lohidoi aparecen citados en la literatura popular. Con ocasión de la representación del año 1974, R. Idiart publicó unos versos en los que se les mencionaban (Idiart, 1974: 4). Este sacerdote autor de *trajerias* es pieza fundamental de la *pastoralizacion* de la literatura popular a la que estamos asistiendo puesto que a él se debe —además de la citada *Xalbador* de 1991— *Etxahun-Iruri*, la *trajería* que tiene por protagonista a Pierre Bordazarre. Los dos personajes son *bertsolaris* y el segundo, ya lo venimos repitiendo aquí, el renovador de la pastoral.

⁴⁰ Traducción: Eiharzet- Seguiré a estos jóvenes/ con placer//*Attuli*- Yo por mi parte desde este alto/ los observaré con ansia/Ellos no sospechan que estamos avisados.

Es decir, la audiencia ha de descodificar una obra marco en la que se ha insertado una pieza teatral con la particularidad de que los personajes de la obra enmarcada son los *mirantes*⁴¹.

Por otra parte, se explicita en varias ocasiones la conciencia del cambio en el patrón de la tradición. Los satanes de la segunda escena se alegran de que se haya decidido innovar la pastoral porque eso aumenta las posibilidades de que ésta fracase:

Piñolet

Idazleak ekarri dū
pastoralean iraiültza
Ifernua nahi badū
*emanen deiogū giltza*⁴².

Además, junto a las composiciones de *Attuli*, el texto incluye otras composiciones conocidas de los espectadores tales como la pieza *Bi bertset dolorusik, nahi dizut kantatu* en la pieza enmarcada *Etxaun-koblakaria* y el conocido texto de Artze sobre la pérdida de la lengua vasca en la *Ama hizkuntza* a modo de estribillo.

Xahakoa no avanza en la vida de *Attuli* más allá del momento en que deja de cantar en las pastorales. La razón arguye que G. Lexardoi tiene que ver con la mercantilización de las mismas pero sin embargo Eihartzet piensa que debe de ser otra la causa que lo empujó a hacerlo. La cuestión queda sin dilucidar.

Antes de la prédica final, cantan diez composiciones de *Attuli* que el público en su mayoría conoce.

⁴¹ En la explicación originaria del metateatro (Abel, 1963: 59-72) el *mirado* es el personaje de la obra enmarcada, el *mirante* el personaje de la obra marco y el *archimirante* el público que asiste a la función. En *Xahakoa* este último presupuesto se mantiene pero la obra marco que incluye la obra enmarcada *Etxahun koblakaria* coloca a sus personajes en dos lugares: en la obra enmarcada y fuera de ella, en un plano superior, en ese cielo desde el que observan cómo les representan. De esa manera hay por encima de *Xahakoa* otro punto de observación que parece ser «la realidad».

⁴² Traducción: El autor ha traído/ la revolución a la pastoral/ Si desea ir al infierno/ le daremos las llaves. Esta alegría de los personajes que pertenecen a la órbita del mal a favor de las novedades se repite en la escena 10 cuando las «ifernuko neskatilak» (Traducción: las muchachas del infierno) disfrutaban de que las mujeres participaran en la mascarada.

6. REFLEXIONES FINALES

Las pastorales tradicionales no coinciden sólo en el nombre con las pastorales modernas, porque a pesar de los cambios que se están dando en ellas, siguen manteniendo en su puesta en escena la fuerte codificación formal que las caracteriza. Con respecto a esta última hay que recordar que mantiene el verso cantado como forma de expresión, es decir, que la salmodia con la que se declaman los recitativos no se ha perdido y que la complejidad en las reglas de las evoluciones en escena no ha variado significativamente. Hay por tanto un mantenimiento de la convención formal proveniente de los misterios que no se modifica y la pauta rítmica de la enunciación se mantiene. Otra cosa es que el número de actores, cantos y bailes aumente, que se produzcan cambios en el *atrezzo* o espacio de la representación, que se acorte el tiempo de la misma, etc. pero serán alteraciones que no modifiquen la esencia de este tipo de dramatización.

Ese mantenimiento del código formal tiene —en mi opinión— otra tarea además de facilitar la memorización y la ejecución del papel: actúa como mecanismo de seducción para las élites intelectuales, quienes, en última instancia, son los responsables de la canonización del género. Así, mientras que el teatro producido en el País Vasco continental ocupa en el sistema literario una posición marginal de gran precariedad, la producción de las pastorales —provenientes de un subsistema cultural minorizado y débil— se coloca en la centralidad del sistema, fuera de la periferia y «no presenta signos de fragilidad» (Fernández Iglesias, 2011: 186).

La función de las pastorales es ser el eje de una cohesión social cuya centralidad está ocupada por la defensa de los valores de una sociedad rural que se ve en peligro de desarticulación. La comunidad que la representa se apropia de las formas de lo que fue un discurso ajeno (el de la Iglesia, el del Estado francés) y las recicla para verter en ellas sus preocupaciones y sus reivindicaciones. La pastoral —el teatro en realidad— ofrece ese espacio necesario para que el «discurso del subalterno» (Spivak, 1998) pueda ser escuchado. La visión dialógica del mundo se mantiene, pero al servicio de otra causa. Y esa causa, dependiendo del *sujet* elegido para la obra, será más o menos nacionalista pero claramente vasquista sin excepción, porque la desintegración de la sociedad es tanto económica como cultural y la pervivencia de la variante suletina del euskara está seriamente amenazada.

La defensa de la cultura vasca, junto con la intermediación de los medios de comunicación, garantiza el éxito de la pastoral moderna. La *trajeria* es la

vía de un discurso en el que encajan dos piezas aparentemente antagónicas: las formas de los misterios medievales con la reivindicación contemporánea de lo local frente a la fagocitación que supone la globalización.

El pueblo de Barkoxe, como entidad organizadora de *Xahakoa*, se reivindica a sí mismo como narrador no sólo de la historia política sino de la historiografía literaria, ya que es consciente y nos recuerda que esa localidad es la cuna de las pastorales modernas. El mantenimiento de éstas posibilita el acceso de los pueblos de La Soule a la narración de la que se erigen en sujetos.

La tendencia a literaturizar la tradición oral ya la planteó R. Idiart con *Xalbador* en 1991 y *Etxahun-Iruri* en 2001, pero *Xahakoa* lleva más allá la *pastoralización* de la literatura oral y se carga de mayor número de elementos metateatrales. Señala, asimismo, un camino específico a estas *traje-rias*, la senda que en el ecosistema cultural vasco comienza en el kilómetro cero.

Queda por ver cuánto de literario, cuánto de teatral tendrán las biografías de las pastorales futuras para que *Xahakoa* avance hacia posiciones centrales en el canon de este género y si el partir de lo literalmente inmediato tendrá continuidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, L. (1963). *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill&Wang.
- AURKENERENA, J. (2009). «Lapurdikoko emakumeei justizia egiten dien pastorala». *Karmel* 4, 128-135 (también en <http://www.karmelaldizkaria.com/aldizkaria.php?id=22&y=2009&n=4>).
- BERRIA (ANÓNIMO) (2011). «Jendetza Telesforo Monzonen Pastorallean». *Diario Berria*
http://berria.info/albisteak/53797/jendetza_telesforo-monzonen_pastorallean.htm.
- CASENAVE, J. (2002). «Etxahun-Barkoxe (1786-1862). Du poète populaire au mythe littéraire». *Iker* 7, 185-199 (también en <http://lapurdum.revues.org/989>).

- CASENAVE-HARIGILE, J. (2011). *Xiberoko antzerkia edo pastoralara*. Bilbao: Euskaltzaindia.
- CRYSTAL, D. (2005). *La revolución del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- ETCHECOPAR, H. (2002). «Ambivalence du théâtre populaire basque» . *Oihenart* 19. *Cuadernos de Lengua y Literatura*. *Euskal kritika gaur*, 63-85. Zarautz: Eusko Ikaskuntza.
- ETXEBERRIA, J. (2012). «Pastoralara ez da eginik sobera kostatzeko, ez sos egiteko ere». *Diario Berria* (también en http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-05-02/032/001/pastoralara_ez_da_eginik_sobera_kostatzeko_ez_sos_egiteko_ere.htm).
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, K. (2002). «Pastoralaren azken zentzazioak». *Oihenart* 19. *Cuadernos de Lengua y Literatura*. *Euskal kritika gaur*, 181-188. Zarautz: Eusko Ikaskuntza.
- FERNÁNDEZ IGLESIAS, M. A. (2011). «El teatro en el sistema literario vasco peninsular». *RLLGV XVI* 185-20. Madrid: UNED (también en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcv-2011-vol.16-2110&dsID=Documento.pdf>).
- GARAMENDI, M. A. (1991). «El teatro popular vasco: Semiótica de la representación» . *Suplementos del ASJU XXI*. Donostia-SS: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- GAVEL, H. (1911). «À propos du chant du prologue dans les pastorales basques» . *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos* 5. 3, 533-537 (también en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/05/05533537.pdf>).
- HÉRELLE, G. (1919). «Études sur le théâtre basque (I). Les problèmes relatifs aux “pastorales”». *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos* vol. 9. 1, 80-140 (también en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/09/09080140.pdf>).
- IDIART, R. (1974). «Eta nik ordin holaxe deiet eman arraposti». *Berria* 1240, 4.
- MICHEL, F. (1857). *Le Pays Basque. Sa population, sa langue, ses moeurs, sa literatura et sa musique*. París: Firmin Didot Frères.
- OLAZIREGI, M. J. (2000). «Aproximación sociológica a los hábitos de lectura de la juventud vasca». *Oihenart*. *Cuadernos de Lengua y Literatura* 18, 79-93. Donostia: Eusko Ikaskuntza (también en [---

© UNED. Revista Signa 22 \(2013\), págs. 33-58](http://www.eus-</p></div><div data-bbox=)

ko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/publicacion.php?o=1397#art).

- (2003). «The Basque Literary System at the gateway to the new millennium». *ASJU XXXIV.2*, 413-422. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.
- PEILLEN, T. (1992). «Zuberotar antzerkiaren Europagandiko eta Europaganako eraginak». *Eusko Ikaskuntzen Kongresua 11*, 439-447 (también en http://www.inguma.org/produkziodatuakgako.php?produkzio_gakoa=9332&hizkuntza=fr).
- QUEHEILLE, P. (2010). *Xahakoa pastoral*. Ozaze: Ideki.
- SPIIVAK, G. (1998). «¿Puede hablar el subalterno?». *Orbistertius. Revista de Teoría y Crítica literaria* 6 (también en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/sumario>).
- SUDUPE, P. (2011). *50eko Hamarkadako euskal literatura. III antzerkia eta hamarkadaren ikuspegi orokorra*. Donostia: Utrisque Vasconiae.
- URQUIZU, P. (1984). *Euskal Antzertia*. Donostia: Euskadiko Antzerti Zerbitzua.
- (2002). «Algunas investigaciones sobre teatro vasco». *Oihenart. Cuadernos de Lengua y Literatura. Euskal kritika gaur* 19, 197-202. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- (2007). *Teatro popular vasco. Manuscritos inéditos del siglo XVIII: estudio y edición*. Madrid: UNED.
- (2009). *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas, antología bilingüe, catálogo e ilustraciones*. Madrid: UNED.

Recibido el 7 de julio de 2012.

Aceptado el 17 de septiembre de 2012.