

Multilingüismo en el teatro vasco

Patricio URQUIZU

RÉSUMÉ

Dans cet article l' auteur critique le cliché habituel concernant la littérature basque: son isolement. Il considère que dans le monde occidental il n' existe aucune littérature nationale qui soit isolée et présente des interférences linguistiques qui se produisent dans le théâtre populaire (farcas, mascarades, pastorales ...) où diferentes langues sont utilisés en plus du basque —le latin, l' espagnol, le français, le bearnais et dernièrement l' anglais—, en fonction du contexte où interviennent les personnages.

Palabras clave: Littérature basque, théâtre basque, multilinguisme.

Deseo agradecer a la Directora del departamento de Filología Románica y Filología Eslava de la UCM Dra Eugenia Popeanga, y a la Dra. Julia Butiñá así como a todo el equipo que ha organizado este Seminario Internacional e Interuniversitario sobre Intercambios Lingüísticos y Literarios en el Ámbito Románico su amable invitación a participar en él.

Harkaitz Cano, joven escritor y licenciado en Derecho —caso que demuestra cómo se puede vivir sólo de la literatura en euskera sin ejercer la abogacía—, que participó en la última Feria de Frankfurt en el acto organizado por la Asociación de Editores en Lengua Vasca, citando al poeta inglés Auden, y sus *Cartas desde Islandia*, hablaba **de la soledad de la literatura vasca** y la comparaba con la soledad de las islas.

Es una imagen y una idea similar la que desarrolla María José Olaziregi¹ en su artículo sobre la narrativa vasca contemporánea. **El sistema lite-**

¹ M. J. Olaziregi, «Canonical and non-canonical narrative in the basque context». *Revista Internacional de Estudios Vascos*. En prensa.

rario vasco es una isla, y la novela vasca contemporánea tiene un carácter insular. Y al buscar las razones del hecho, piensa que además de las razones extraliterarias (falta de curiosidad de la institución literaria española hacia las literaturas periféricas —y no digamos de la institución literaria francesa—, o el continuo bombardeo de noticias que asocian lo vasco únicamente al terrorismo) tendríamos que encontrar en el propio sistema literario vasco las razones de este aislamiento.

Una isla a la que arriban muchos barcos pero de la que zarpan pocos. Es decir, que se traduce mucho al euskera pero poco del euskera.

Se ha repetido con frecuencia que la lengua vasca es una **lengua isla**, y hasta llegó esta idea a Saussure que consideraba que *on ne pouvait rien tirer du basque, parce que étant isolé, il ne se prête à aucun comparaison*. Es decir, que nada se podía deducir del euskera porque siendo una lengua aislada no se prestaba a ninguna comparación.

Contra esta idea ya se alzó Michelena² en su obra *Lenguas y protolenguas* de 1963 —algo así como *El Discurso del Método de la Reconstrucción Lingüística*—, al considerar que el euskera no es una lengua isla, y que sí se puede comparar con el latín y las lenguas romances vecinas, y sacar conclusiones importantes para su historia.

El asentamiento de distintas lenguas y culturas durante la Edad Media en el territorio vascón, y el ser el País Vasco un lugar de paso hacia Santiago de Compostela, uno de los lugares de religiosidad y peregrinación más importantes de la Edad Media, lógicamente, han hecho que quien más quien menos, haya dejado su huella en los territorios por los que pasaban. Un estudio a fondo tanto del léxico como de la toponimia nos llevaría a concluir sobre la importancia del multilingüismo en estos lares, y descartar la idea tópica de su carácter insular.

En este sentido pero refiriéndonos a la literatura hay que recordar aquello que dice René Wellek. Que es evidentemente falsa la idea de **una literatura nacional aislada**, porque la literatura occidental, al menos, forma una unidad, una totalidad, ya que no sólo emigran temas y motivos, formas y géneros, ideas y símbolos sino que hay un desarrollo general europeo y americano de la literatura.

En este sentido Lotman ve la literatura (*The Structure of the Artistic Text*), como una totalidad, es decir un sistema supralingüístico³.

² L. Michelena, *Lenguas y protolenguas*. Filosofía y Letras, t. XVII, n.º 2. Salamanca, 1963.

³ Donwe Fokkema, «La literatura comparada y el nuevo paradigma», in Dolores Romero (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Arco, Madrid, 1998, p. 153, n. 5.

En el teatro castellano del Renacimiento podemos hallar personajes que como recurso cómico dicen palabras y frases sueltas de otros idiomas extraños del Imperio, como es el caso del refrán en euskera que aparece en la *Tinelaria* (1517) de Torres Naharro.

La abundancia de vascongados y criados en la corte de Carlos V y posteriormente en la de Felipe II, provocó al parecer que éstos tuvieran en la literatura castellana un tratamiento cómico, no muy airoso. Es el caso del criado vasco, que se llama generalmente Perucho, o sea, Perico. Este personaje ya aparece en la *Tercera parte de la Tragicomedia de la Celestina* (1536) de Gaspar Gómez con una canción de amor en euskera. Y reaparece también en la *Comedia Rosabella* (1550) de Martín de Santander, en unos diálogos en los que en euskera dice.

Ago, ixilik, juduori
Judu txakurrori.

[Cállate judío, / perro judío.]

Exponente claro del espíritu antijudío que tan frecuentemente aparece en el teatro renacentista castellano.

En el teatro francés contemporáneo de Molière en Francia hallamos dos piezas teatrales, una de Hugues de Picou, titulada *Le poète basque* (1663), y otra de Raimond Poisson del mismo título (1668), en el que el autor se ríe del autor dramático vasco que aspira a triunfar con sus comedias en la corte parisina.

Como podemos ver no sale muy bien parado el vasco desde la perspectiva francesa o castellana. Esto, evidentemente cambia cuando la perspectiva y el punto de partida varían. ¿Cómo se ve el Otro desde el teatro vasco?

En los villancicos del siglo XVIII, y concretamente en el escrito por el jesuita De La Gandara para el año 1764, titulado *Gernikako Gabon Kante*, aparece la contra imagen de Perutxo en el personaje de Mutxila, el criado que habla mal euskera⁴.

El primer texto teatral en euskera que conocemos es del siglo XVII, y es una pastoral suletina, que cuenta la vida y muerte de Santiago Apóstol, titulada, *Jundane Jakobe Handiaren Trajeria* (Atharratze, 1634).

⁴ M. Telletxea-M. Lekuona, «Gabon-kantak de Guernica, 1764», *BRSVAP*, 2. Donostia, 1966, pp. 157-171.

En esta obra al margen de la *abundancia lujuriente, digamos incluso excesiva de los préstamos, en expresión* de A. León, pero que se hallan asimiladas en el léxico con la adecuación a la fonética suletina, podemos hallar también canciones en latín como el *Ave Maris Stella*, y expresiones habituales como la de decir *In nomine Patri...*, al santiguarse.

Pere Ramirez i Molas al hablarnos de la gracia del teatro bilingüe menciona el bilingüismo castellano-italiano del teatro de Bartolomé de Torres Naharro, el castellano-portugués de Gil Vicente, el castellano-catalán de Lluís del Milà y de Joan Fernández de Heredia subrayando que la comicidad de este teatro se halla en su popularidad, pero que cuando se da el teatro políglota se aleja de los modelos populares para entrar dentro de las convenciones cultas.

El teatre escrit en dues llengües pot mantenir, i sovint mante, un caracter popular o popularitzant [...] En canvi, el teatre políglot s'allunya de les arrels populars i incorpora convencions cultes⁵.

Pero en este caso tenemos que disentir con Ramirez i Molas en lo que respecta al teatro suletino, porque aquí siendo popular es multilingüe, claramente como lo podemos comprobar en las mascaradas, farsas y pastorales.

He aquí cómo era la canción que daba entrada a la farsa escrita por Etchahun de Barcus (1786-1862):

*Sed libera nos a malo sit, nomen Domini,
Vamos a cantar un canto para divertir,
Jan dügünaz gerozti xahalki huneti,
Eta edan ardua Juranzunekoti.
Chantons, mes chers amis,
Je suis content pardi,
Trinquam d'aquest bun bi,
Eta dezagün kanta khantore berri⁶.*

En esta estrofa, como podemos ver, hallamos no sólo el latín, sino también el castellano, el francés, el bearnés y el euskera que se dan la

⁵ P. Ramirez i Molas, «La gràcia del teatre bilingüe», II Simposi de teatre medieval et dil·l nasença. Barcelona, 1988.

⁶ J. Haritschelhar (ed.), *L'oeuvre poétique de Pierre Topet-Etchahun*. Euskera, Bilbao, 1970, p. 268.

mano. Hoy día se halla grabada en disco pero además cien años después de crearla su autor Pierre Topet Etchahun, en 1813, vivía en la memoria suletina de donde la recogió con su melodía Resurrección María Azkue en su Cancionero⁷.

Cada una de estas lenguas, además, tiene una función determinada en las farsas o charivaris.

El latín deformado sirve como motivo de mofa creando la risa popular. Es la inversión de lo sagrado como señala Bajtin en su estudio sobre Rabelais⁸. Por ejemplo en la Primera Predica de la farsa de carnaval *Jaun Phantzart* se dice:

*Esterqus canis in ore vestro
Et lepus meus in ore meo,
St. Fouren lehen kapitulian
Ageri dira hitz horik oro*⁹.

[Que la mierda del can sea para vosotros, y la liebre para mi boca. Son las palabras del primer capítulo de St. Fou (San Loco).]

La no comprensión del latín ha dado lugar a la división arbitraria de las palabras latinas, y a juegos de palabras como es el caso de, *Fiat volunt astua*, donde tu voluntad se convierte en la del burro.

El castellano, cuya influencia en los dialectos vascos del Noreste es muy grande, es utilizado en personajes de poca relevancia y en los saludos de éstos, como cuando se encuentran en la farsa de *Xiberu eta Marzelina*, Xiberu y Española, uno de los amantes de Marcelina, donde se ve que el suletino tiene al menos algunas nociones de castellano:

*Xiberu: Ave María puisima.
Españula: Sen pecado concebida*¹⁰.

⁷ R. M. Azkue, «141. Sed Libera nos a malo...», *Cancionero popular vasco*, reed., 1968, pp. 64-65.

⁸ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral, Barcelona, 1974.

⁹ I. Mozos, *Ihauteria Euskal Literaturan*. Eusko Ikaskuntza. Donostia, 1986, p. 190.

¹⁰ Xiberua eta Marzeline, in P. Urkizu (ed.) *Zuberoako Irri teatroa. Recueil de farces basques charivariques basques*. Préface de Jean-Baptiste Orpustan. Izpegi, Baigorri, 1998, p. 136.

En la obra *Petit Jean eta Sebadina*, representada en Zalgize en 1769, encontramos a un personaje llamado Ricolor, al que se le pide una estrofa en español, que es la siguiente y donde le contesta a Carlomagno:

*Calla uste, Xarlemagna,
Si no kieres ente(nde)r berdat,
A mi parçe que tous es
Una çambomba¹¹.*

La traducción que hace la farsa de *zambomba* es *tupina utsu*, es decir, una imagen del charivari, o del puchero ciego. Como señala Corominas¹², la palabra *zambomba* surge del cruce entre *zampoña*, que viene de la forma clásica *symphonia* y de *bomba*, instrumento abultado conocido. Hermosa imagen para representar al emperador de los franceses

El francés se halla en boca de los que representan el estamento judicial: jueces, secretarios, gendarmes, notarios y abogados. En expresiones coloquiales, como *alé, ebien, futre, jarnibleu* (< *je renie Dieu*), *marble* (< *mort Dieu*), *parbleu* (< *par Dieu*), *parlesacrableu* (< *par le sacre Dieu*), *ventrebleu* (*ventre Dieu*), *voila*,..., y en frases enteras donde se demuestra el conocimiento más bien escaso del autor, y la fonética con la que se pronunciaba el francés en Zuberoa. He aquí cómo se expresa el juez cuando mide los golpes de la herida que Xilloberde le ha propinado a Bubane, su pobre marido:

*Il y a cinq cou de baton,
Trois pouce de longur,
Deux pouce de largur,
Et uen pouce de profundur¹³.*

[Hay cinco golpes de bastón, tres pulgadas de longitud, dos de anchura y una de profundidad.]

El bearnés, que es el vecino más próximo de los suletinos, muestra su lengua con frecuencia cuando los matrimonios son mixtos, como sucede en la farsa casi bilingüe de *Bala eta Vilota*, donde le dice Bala:

¹¹ Idem, p. 275.

¹² J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Gredos, Madrid, 1973, p. 621.

¹³ *Boubane eta Chilloberde*, ídem, p. 112.

*A diablesa flambesa,
Et que mas getat
Lou toupin you crei
Belein houradat*¹⁴.

[Ah, chocho loco, me has echado el puchero al suelo tras agujerearlo]

O se utiliza a veces con valor críptico, como en el caso de la farsa de *Saturno eta Benus*, en la que el cura Belot, anima a la pareja recién casada que se apresuren a la labor procreadora, porque él está deseando cobrar por el casamiento e irse a comer.

*Siela nuela,
Nuela siela,
Siqua mila muchacha
Una donseilla.
Tun yan se grise
Machana Biarne
Cosi padre dinero
Quie vente*¹⁵.

Como se puede ver la imagen de los curas no queda muy bien parada en las farsas, ya que estos aparecen como mujeriegos, golosos y avariciosos.

Encontramos también este refrán conocido entre varios en otra farsa: *Pai de ventura, mai de segura [Si el padre es de ventura, la madre segura]*¹⁶.

También puede aparecer el bearnés en las mascaradas como este invierno el 25 de febrero, en la representación que dieron los de Liki en el precioso pueblo de Atharratze. El eskech representaba la conversación en bearnés de dos aldeanos en el mercado.

El teatro farcesco según Lafitte, sacerdote y crítico literario, usa un euskera aún mejor que el de las pastorales, sin vanas pedanterías ya que mana del tesoro cotidiano en términos claros y sonoros, aunque sea exagerando, a la manera rabelesiana.

Esta tradición del multilingüismo sigue teniendo su influencia en el teatro popular actual, ya que, por ejemplo en la obra representada en Eskiula el 23 de julio de 2000, titulada *Madalena de Jaureguiberri*, escrita por

¹⁴ *Bala eta Bilota*, idem, pp. 20-24.

¹⁵ *Saturna eta Benus*, idem, p. 365.

¹⁶ *Chiveroua eta Marzeline*, idem, p. 146.

Pier Paul Berzaitz, encontramos frases, además de en castellano y en francés, en italiano y en inglés, como no podía faltar, ya que como bien sabemos el teatro es el espejo de la sociedad.

He aquí un ejemplo de lo último. Dice uno de los Satanes:

Wouah, nausiak entzün banintza
Adio, ene abantzamentüa,
Goazen goazen lanealat,
*War, blood and tears*¹⁷.

[Wouah, como me oiga el patrón! / Adiós, mi ascenso / Venga, a trabajar! / Guerras, sangre y lágrimas.]

Como sabéis los diablos son los únicos personajes de la pastoral que no cantan, ya que el canto significa armonía, y el Señor no podía concederles este don a quienes trataban de arrebatarla a los hombres, por eso, están condenados a danzar por toda la eternidad con el programa mencionado.

¹⁷ P. P. Berzaitz. *Madalena de Jauréguiberry pastoral*. Eskiula, 2000, pp. 18-19.