

# EGAN



2021 - 1/2

# EGAN



LITERATURA ALDIZKARIA  
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA

**EUSKO JAURLARITZA**



**GOBIERNO VASCO**

KULTURA ETA HIZKUNTZA  
POLITIKA SAILA

DEPARTAMENTO DE CULTURA  
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA

**Gipuzkoako  
Foru Aldundia**  
Diputación Foral  
de Gipuzkoa



**ORAIN  
GIPUZKOA**

Gipuzkoako Foru Aldundiak  
eta  
Eusko Jaurlaritzaren Kultura eta Hizkuntza Politika Sailak  
lagundutako aldizkaria

Idazkaritza eta harpidetzak:  
Euskalerrriaren Adiskideen Elkartea. Gipuzkoako Saila.

Peña y Goñi 5, 2. ezk. – 3.263 posta-kutxa – 20002 Donostia

Posta elektronikoak: [egan.bascongada@gmail.com](mailto:egan.bascongada@gmail.com)  
[comisiongipuzkoa@bascongada.e.telefonica.net](mailto:comisiongipuzkoa@bascongada.e.telefonica.net)

Webgunea: [www.bascongada.eus](http://www.bascongada.eus)

ISSN: 0422 - 7328. EGAN

Legezko Gordailua: S.S. 289/1958

Inprimategia: FASPRINT-IGARA -Donostia



EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA  
EGAN Literatura aldizkaria

### **Erredakzio Kontseilua**

*Zuzendaria:*

Koro Segurola Azkonobieta  
Euskalerrriaren Adiskideen Elkarte. Euskaltzaindia

*Erredakzio arduraduna:*

Izaro Arroita Azkarate  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea – UPV/EHU

Iñaki Aldekoa Beitia  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea – UPV/EHU

Ana Gandara Sorarrain  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea – UPV/EHU

Beñat Sarasola Santamaria  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea – UPV/EHU

Joseba Sarrionandia Uribelarrea  
Idazlea

Juan Luis Zabala Artetxe  
Idazlea. Itzultzailea

Posta elektronikoa: [egan.bascongada@gmail.com](mailto:egan.bascongada@gmail.com)



*Egan* literatura aldizkaria da, eta Euskalerrriaren Adiskideen Elkartek 1948. urtetik argitaratzen du. 1953. urtean hasi zen euskara hutsez argitaratzen, Antonio Arruek, Aingeru Irigaraik eta Koldo Mitxelena aldizkariaren zuzendaritza hartu zutenean. Ordutik *Egan* euskara hutsezko aldizkaria da. Sei hilabetekaria.

*Egan* aldizkariaren aro berriko xede nagusia literatura arloko ikerketa-artikuluak argitaratzea da. Sail horretan aldizkariak leku egin nahi die saiakera eiteko idazlariari ere. Orobat argitara emango dira literaturaz diharduten liburuen aipamenak. Beste diziplina bati atxikiak izan arren, literaturarekin ageriko lotura izan dezaketen lanak ere aintzat hartuko dira. Literatura azterketen lerroa ez ezik sorkuntzarena ere zabalik du *Eganek*, eta poesia, narrazio laburrak eta itzulpenak biltzen ditu, aldizkariaren ibilbideari jarraituz.

Ikerketa-artikuluak argitaratzeko, binakako ebaluazio sistema (itsu bikoitza) erabili da, eta kanpoko bi aditu izango dira aztertzaile.

Artikuluen gaineko erantzukizun osoa egileena da.

*Egan* aldizkaria honako zerrenda, aurkibide eta datu-base hauetan dago:

Aurkinet-Euskaldok, Dialnet, EAEko webgunea,  
Euskal ondare bibliografiko digitalizatua, Inguma,  
REBIUN, SUDOC, MIAR



## AURKIBIDEA

2021 1/2

Idoia GEREÑU ODRIOZOLA, Euskal teatro amateurren definitzeko erreferentzia historikoen bilakaerarekiko hurbilpen kritikoa .....	9
Nagore FERNANDEZ-ZABALA, <i>Feminist agenda(k)</i> Eider Rodriguezen <i>Katu jendea</i> eta <i>Bihotz handiegia</i> ipuin liburuetan .....	49
Iratxe ESPARZA MARTIN, Gatazka armatuetako genero-zapalkuntzak: hurbilketa feminista Eider Rodriguezen narraziogintzara .....	83
Koro SEGUROLA AZKONBIETA eta Anton UGARTE MUÑOZ, Josef Egiategiren <i>Aberatztarzun gussién guils bakoitza</i> (1782) eskuizkribuaz gehiago .....	105

### SORTZE LANAK

#### Itzulpenak

Federico GARCÍA LORCA, Zazpi poema Itzultzailea: Juan Luis ZABALA .....	127
Philip K. DICK, Arrotz urkatua, Itzultzailea: Juan Luis ZABALA .....	153
Idazlanak aurkezteko jarraibideak .....	171





**EUSKAL TEATRO AMATEURRA**  
**definitzeko erreferentzia historikoen**  
**bilakaerarekiko hurbilpen kritikoa**

*Critical approach to the evolution of historical  
references in order to define*  
*THE AMATEUR BASQUE THEATRE*

Idoia GEREÑU ODRIOZOLA  
Irakaslea eta ikertzailea

*Arazo larriak ditu euskal antzerkiak; eta daukan armarik  
sendoena, amateurismoa besterik ez da. Horregatik da  
arazo amateurismoa. Ez da, noski, hilko euskal antzerki-  
gintza...*

(Antza, 1985, 132. or.).

Jasotze data: 2021.04.02    Onartze data: 2021.04.26

## LABURPENA

Leku nabarmena bete du teatro amateurak euskal antzerkiaren historian. Kolektiboan herrikideentzat lanean aritzeko modua izan da gurean beti. Halere, XX. mendeari erreparatu eta antzerkia egiteko erak asko aldatu izan direnez, urte gutxian amateur kontzeptuak adiera ezberdinak jaso izan ditu. Horien artean badira amateurtasuna zaletasunarekin, borondatearekin eta herrigintzarekin lotzeko joerak; eta badira, bestalde, profesionala *versus* amateurra dikotomiatik sortutako iritzi kontrajarriak, kalitate eskaseko teatro txarra definitzeko erabiliak. Euskal teatro amateurren ibilbidea ezagutzeko eta ulertzeko erreferentzia historikoak bildu dira artikulu honetan: datuak, jarrerak eta etiketa ezberdinen arteko eztabaidak.

**Gako-hitzak:** teatro amateurra, etiketak, euskal antzerkia, herrigintza, euskara.

## ABSTRACT

Amateur theater has played a significant role in the history of Basque theatre. It has always been a way to work collectively for the countrymen. However, as the twentieth century has witnessed a lot of changes in the way to do theatre, the concept of amateur has taken on different meanings in just a few years. These include tendencies to associate amateurism with hobby, will and patriotism; and there are, on the other hand, conflicting opinions arising from the professional versus amateur dichotomy, used to define poor quality theatre. This article brings together historical references to know and understand the trajectory of Basque amateur theatre: data, attitudes and discussions among different etiquettes.

**Keywords:** amateur theatre, etiquettes, Basque theatre, patriotism, Basque language.

1. Sarrera. 2. Etimologia, definizioa eta etiketak. 3. Historia. 3.1. Etiketarik gabeko antzerkia. 3.1.1. 1936 artekoa. 3.1.2. Gerraosteak eta lehen bereizketa. 3.2. Dikotomia: Profesionala vs Amateurrak. 3.2.1. 70eko hamarkadan hasitako bereizketa. 3.2.2. *Antzerkilarien Biltzarrea* eta *Euskal Antzerki Taldeen Biltzarrea* (EATB). 3.2.3. Profesionalizazioa. 3.2.4. *Antzerti Zerbitzua*. 3.2.5. Eztatbaida. 3.3. Mende berria. 3.3.1. *Euskal Talde Antzerki Amateurren elkarte*a (EATAE). 3.3.2. Etsipenaren aroan, erresistentzia. 3.3.2.1. Profamateurrak. 3.3.2.2. Iparraldea. 3.3.3. Azken saiakerak. 3.3.3.1. Herri teatroa gaur egun. 3.3.3.2. EHAZE. 3.3.3.3. Ertzak. 3.3.3.4. Besteak. 4. Hausnarketa. 5. Bibliografia.

## 1. Sarrera

Teatrogintza gizatalde orok naturaltasunez eta premiak asebetetzeko beharrak eraginda garatutako esperientzia kolektiboa da. Esperientzia horietan taldearen balioak eraiki izan dira, baita hizkuntza komunikatibo bat ere, tokian tokiko eta garaian garaiko egileek zein hartzaileek proposatutako elkartruke batean. Historiaurrean egin zen eta egiten jarraitzen dugu XXI. mendeko Euskal Herrian.

Giza sorreran hasi eta gaurko kultur adierazpen postmoderno eta postabangoardisten ibilbide kronologikoan, teatroa egiteko eta ulertzeko moduak mudatu egin dira, teatroaren esentzia kontzeptu berrietara egokitu da, taldeen zein ikusleen beharrianak aldatuz joan baitira. Horrek terminologia berriak bilatzera behartu du antzerkizalea: testuinguruen, gustuen, jarrerren, jokabideen eta kidezeen menera. Zertarako eta hizkuntza komunikatiboa balekoa izan dadin noski, eta aldi berean, giza-taldeen harreman artistikoak ondo antolatu eta identifika daitezten<sup>1</sup>.

Terminologia berrien beharrak definizioak batetik, eta kontraesanak ere bai bestetik, ugaltu izan ditu; euskaran eta euskaraz sortutakoak batzuk edo maileguan hartutakoak besteak. Gutxika, definizio berri horiei etiketak ere jarri izan zaizkie, sasoiek eskatutakoaren mengora edo joeren arabera. Termino, definizio edo etiketadun kontzeptu horien ar-

[1] Ikus euskaraz sortutako *Teatrogintza eta Yakintza* (Labayen, 1973) eta *Euskal antzertia* (Urkizu, 1984), esaterako. Edo nazioarteko *Diccionario del teatro* (Pavís, 2002), *Historia básica del arte escénico* (Oliva eta Torres Monreal, 2003) eta *History of theatre* (Brockett eta Franklin, 2003).

tean bada bat, gure teatroaren historian, ikerketa mardul eta sakona me-reziko lukeena: amateurtasuna.

Amateurismo kontzeptua ezaguna da teatrozaleon artean, garaiaren eta ikuspegiaren arabera goraiatua, eztabaidatua, ukatua eta birdefinitua izan baita euskal antzerki-ekosisteman. Hura ulertzeko, izendatzeko, bi-zitzeko eta egiteko moduak ezberdinak izan dira, ordea, hamarkada ba-koitzeko egitura sozial edo ekonomikoen arabera. Haren ospea eta erre-konozimendua gorabeheratsua izan da beti. Eta gainera, urriak izan dira haren zeregin eta garrantzia antropologikoaz egindako ikerketak.

Harriari tira egin eta erreferentzia historikoak erreparatzera eta az-tarnak biltzera dator artikulu hau. Amateurtasunari, haren historiari eta terminoari dagozkion definizioez, kontzeptuez eta etiketez esandakoak jasotzera. Datuak esku artean, gaur egungo herri teatroaz eta etiketez hausnarketa egin ahal izateko oinarriak proposatzera. Formula berrien eta antzinakoen artean lotura bat egitera. Gaiari zor zaion ikerketa mar-dulerako, akuilu xume bat aurkeztera.

## 2. Etimologia, definizioa eta etiketak

*Amateur*<sup>2</sup> hitza jatorri frantsesekoa bada ere, hizkuntza latindarreko *amatoretik* eratorritako terminoa da honakoa, eta “maite duena” esanahi du. Antzerkiaren kasuan, antzerkiarekiko maitasuna edo zaletasuna be-zala defini daiteke, beraz, amateurtasuna. Alabaina, antzerkia maite duen oro ez da amateurra. Zaletasuna ezaugarri nagusietako bat badu ere, antzerkigilea ere izan behar du etiketa hau soinean eramango duenak, eta, beraz, taula gaineko jardunean nolabaiteko partaidetza izatea ezin-besteko baldintza du amateurrak.

Are gehiago, amateurrak norbanakoaren garapenean eta gozame-nean ez ezik, taldearen eraikuntzan ere jardun behar du; eta taldearen eraikuntzaz ari garenean herrigintzaz ari gara, kolektiboaz. Herria bezala uler litezke eskola, plaza, kultur-etxea, lokala edo taberna. Herria osatzen du helduak, gazteak eta haurrak. Ondorioz, amateurtasunarekin uztartu-ta doa herriarekiko gertu-gertuko atxikimendua, eta herrigintzaz ardu-ratzen diren komunitateko antzerkigileak lirarteke, beraz, amateurrak<sup>3</sup>.

[2] Personne qui s’adonne à une activité artistique, sportive, etc., pour son plaisir et sans en faire profession, par opposition au professionnel (Larousse hiztegia).

[3] Gurean astintze edo eragite teatroa ere dei geniezaioke euskaraz egiten den antzerkiari, izan ere, euskararen aferak herria bildu eta eraiki izan du eta ia beti hertsiki lotuta egon da herriaren parte-hartzearekin. Egia da, gerta liteke, antzerki-

Amateurra, hala ere, antzerkia profesionalki bizi ez duen horiengan ezartzen den etiketa izan da historikoki; bai antzerkigintzan, bai beste arlo eta esparru batzuetan ere: izan artistikoa, edo ez. Oier Guillan antzerkilariak, esaterako, honela definitu zuen (2010): “*amateur* hitza zaku bat da, merkatuaren logikan sartzen ez den ororen meta”. Ane Zabalak, berriz, (in Garzia, 2014):

Hitz horren atzean denetariko taldeak egon daitezke, herri antzerkia, ikastetxeari loturiko taldeak, zirkuitu ez-ofizialetan dabilzan taldeak, antzerkitik bizi gabe ere profesionaltzat har litezkeen proiektuak, antzeppenetatik bizi diren antzerkigileek sortzen dituzten proiektu txikiagoak... Kalitatez eginiko lanak izan daitezke denak.

Zaku handi hori nolabait zehaztu nahian, mugak jarri zaizkio antzerki amateurraren definizioari maiz eta bete beharreko irizpideak zerrendatu izan dira, han eta hemen. Hona hemen erreferentzia ezberdin eta ugariren artean, gure teatroarekin bat datozenak eta lan honetarako garrantzitsuak direnak:

- Antzerkiak herrian edo beste nonbait, baina beti talde-izaeraz jokatu behar du.
- Herritarren kezkei, gogoetei edota gertaerei ahotsa jarriko dieten lanak sortuko dituzte.
- Taldekideek ez dute mozkin ekonomikorik jasoko emanaldien gatik edo gutxienez euren ogibide nagusia ez da antzerkigintza izango.
- Taldekideen denbora libreko zeregina izango da antzerkiarena, pasioz egina eta borondatez, betiere.
- Ikuskizunak aurkezteko ez dute obligazio instituzionalik izango.
- Taldeak berak irabazi asmorik gabeko elkartea osatuko du eta profesionalengandik bereiziko dituen forma legeletan erregistratuak egongo dira.
- Taldean parte-hartzearen helburua antzerkia egitea da, eta aldi-aldi herriarrei emanaldiak aurkeztea.

---

zalea bai baina herriarekiko ardurarik ez duenik izatea. Euskaraz bizi den komunitatean nekez gertatu izan da honakoa, ordea, *euskal teatroak jazarrita eta desagertzeko arriskuan izan diren hizkuntza eta literatura zabaltzeko xedea* izan baitu beti (Gil Fombellida, 23. or.). Horrela baieztatu zuen herrigintzaren eta antzerkiaren arteko korrelazioa Labayenek (1923, 123. or.) Francisco Cureten hitzak gogora ekarritik (1886, 402-403. or.): *Antzerkiak dirauen artean herria bizirik dago.*

Marie-Madeleine Mervant-Rouxek bere *Du théâtre amateur, Approche historique et anthropologique* (2004) liburuko sarreran dio, azken bi ezaugarriek bereizten dutela batez ere talde amateurra beste teatro genero batzuetatik. *Bizitzaren antzerkia* deitzen dio berak. Izan ere, antzerki amateurak herrian eta herriari eskaintzen dion zereginak ez omen du inolako antzekotasunik antzerki profesionalarekin alderatuz gero, egoera antropologikoa guztiz ezberdina baita. Sozializatzeko eraz mintzo da bera, izan ere, antzerki amateurra izendatutako hura bizilagunen arteko jolasa da, agertokiaren alde bietan daudenen arteko elkarrizketa etxekoi-artistiko bat, horizontala. Sendiko, lagun-arteke edo lantokiko kideak dira parean une batez jarriko direnak. Mintza garaia antzezleena izan arren, publikoarekin elkarrekintzan ariko dira, hartu-emanean, aldez aurretik errotuta dituzten harremani jarraipena emanaz. Askotan, borondatez eta denbora luzez egindako lan guztiaren emaitza behin eta egun bakarez antzeztuko da. Hori bai, ikuskizuna amaituta ere, amaierako txaloen ondoren, erritualak etxean, plazan edo tabernan jarraituko du.

Horri guztiari hizkuntzaren afera erantsi behar zaio. Teatroa euskararen eta euskalgintzaren defentsan burututako eginkizuna izan da gu-rean urte luzez. Komunitateak antzerkia euskara bultzatzeko tresna bihurtu zuen bere nortasuna, hizkuntza eta kultura galtzeko arriskua hautemandakoan, biziraupena xede bihurturik<sup>4</sup>. Hein berean, euskara ikas-teko eta euskaraz alfabetatu ahal izateko parada topatu zuten askok antzerkiaren altzoan gerra aurre eta ostean. Talde amateurrek bereziki, taldean, jolasean, testuak landuz batetik, eta bestetik publikoarekin hartu-emanetan, kolektibo oso baten helburuetara hurbiltzeko bidea eskaini zuten. Hala, teatro amateurren arrakastari hizkuntzaren premiek eman zioten bide, hamarkadetan<sup>5</sup>.

[4] Adibide franko topa daiteke hau baieztatzeko. Hona hemen Labayenek bildutako R.M. Azkueren (1918) hitzak (Labayen, 1976, 298. or.): “Gaur egunean erri hau euskaltzale egiteko, teatroa dala uste dot biderik laburrena eta errazena. Irakurri, gitxi irakurten dabe euskaldunak, eztakielako askok; neketsu dabelako gehienak. Txikitatik erderaz batera euskera begietan barrena sartu balitzakioke neke orren erdirik eleukee izango. Begiak argitzea gaitz degun ezker, belarriak gozatu dioguzan erriari. Betoz [...] idazle berriak baserritar ta nekazaleen oitura on naiz tamalgarrri mamintzat artuta, gatza ta erri usaintxo gozoa daben antzerki asko egitera. Olgetan-benetan ta ezarian-baiarian on andia egin lekiokoe erriari”. Beste adibide bat dugu Caracasen Andoni Arozenak idatzitako hau ere (1944, 76. or.): “Urte asko galdu ditugu (zortzi urte asko dira gero!) idazle asko kendu dizkigu eriotzak, euskal antzerkiak azualdi itzala izan du, egia, guzia egi aundia, [...] Gora ba biotzak; gora ta gertu gaitezen euskal antzertiaren irugarren aroaldirako. Irugarren ontan bai emango diogula benetako bultzada! [...] Eta euskeraren oñarri sendoenetako bat antzertia izango degu [...]”.

[5] “[...] herriko gazteek, euskaldunak zirenak, frantsesez eskolatua, euskaraz alfabe-

Bada oraindik, halere, gizartean amateurra ulertzeko beste era ezkor bat ere: esperientziarik gabeko eta errekurtsu gutxi duen teatrogiletzat du publikoak antzerkilari amateurra, formaziorik gabea eta kalitate eskasakoa (Taberheiro, 2018). Badira, hastapen goiztiarretan teatroa maila horretan egiten duten taldeak eta kideak taldeetan, inor ez baita ikasita jaiotzen. Baina halako balorazio orokorra eta etiketa ezkorra ezartzea antzerki amateurrari ez da bidezkoa, bai baitira antzerki amateurraren zakuan sartzen diren kalitate handiko antzeztaldeak, esperientzia handi-koak aditu bikainak. Profesional kaskarrak eta kalitate ez hain nabarmenekoak ere badiren bezalaxe.

Kontuak kontu, euskal teatroaren historian amateur terminoaren erabilera ez da hain zaharra, kontzeptu berria sortzeko premia berandu iritsi baitzen gurera. Agidanez, 80ko hamarkadan teatroa ulertzeko bi modu bereizteko beharra konpainia profesionalen sorrerak ekarri zuen. Instituzioek eta konpainiek, artearen kalitatea balioesteko aitzakian, antzerkia bizitzeko bide berriak proposatu zituztenean. Ordu arte ez zen dikotomiarik antzeztaldeetan, taldeak ona edo txarrak izan zitezkeen, eta ez zen inor euskaraz antzerkia egitetik bizi; ez zuen hortaz inork amateur etiketarik behar soinean. Laburbilduz, azken urteetan egindako idatzi eta aipuek definitu dute garai bateko teatroa amateur.

XXI. mendearekin batera, bestalde, amateur eta profesionalen arteko mugak lausoak bihurtu zirenez, terminologia berria proposatu zuten antzerkilari gazte batzuek: profatameurra. Etiketak non eta noiz erantsi jakitea ataza korapilatsua zela ohartuta, joera berriak deskribatu beharra sentitu baitzuten. Hortan mugatu da euskal teatro amateur kontzeptualaren ibilbidea egungoz.

### **3. Historia**

#### **3.1. Etiketarik gabeko antzerkia**

##### **3.1.1. 1936 artekoa**

Euskal teatroaren lehen erreferentziak baserrietako ganbaretan artazuriketetan sortutako entretenimendu eta jostaketen ingurumarian jasoa dira, lanerako auzolanean biltzen ziren kideen artean bat-batean

---

tatzeko biderik ez zutenak, hor negu guztian, astero bilduz, testu bat landuz, hiztegi bat irakurriz, elkarrizketak, emozioak, keinuak, gorputz jokoak landuz euskaraz sorkuntza bizitzeko une bereziak bizi izan zuten eta horren lekukotasuna, esperientziaren emaitza publiko baten aurrean erakusteko parada izan zuten” (Etxeberria, 2010, 31. or.).



sortutako distrazio asmatuetan oinarritutakoak<sup>6</sup>. Auzotarren arteko imintzio eta jostaketa hauetatik eratorri ziren aitzinago asto-lasterrak edo galarrotsak, toberak, libertimenduak, maskaradak eta pastoralak, besteak beste. Euren artean ezaugarri bereizgarri mardulak badituzte ere, ezaupide berari jarraikiz sortuak dira guztiak: antzerki herrikoia lantzen dute. Herrian bertan herriak, bertakoen parte-hartzea bermatuz, herriaz eta herriarentzat kontatu izan dituzte hizkimizkiak eta gertakizun garrantzitsuak: eskandaluzkoak, bidegabeak edo goretzi beharrekoak.

Gerora, XX. mende hasieran, teatro modernoa deitu izan zaion antzerki moldeak arte joera berriak ekarri zituen, baina herriarekiko atxikidura berberak iraun zuen: herriak, herrian eta herritarrentzat ondu zuen teatrogintza. Herrietan antzerki elkarte eta taldeak sortu ziren nonahi, antzerkia era egituratu eta antolatu batean egiteko asmoarekin. Esaterako, Iñaki Barriolak honela gomutatu zuen XX. mende hasierako Donostia antzerkizalea:

Sortuak ziren ordurako elkarte politikoak; batzuetan, baita beren antzerki-taldeak ere. Elkarte haien, Elizaren edo kultur taldeen babesean, Gipuzkoako herri askotan biltzen zen gazteria, antzerkiak azaltzeko. Donostian, adibidez, Círculo Jaimista, euskara-saioetan, eta Eusko-etxea, edo Batzokia zeuden. Ilusio handiz, buru-belarri, jartzen ziren horretara negu-udaberrietako igandeetan, kide, lagun eta sendiak. Antzezlariak, maiz Iztundekoak ziren; antzerkiak, berriz, xume eta arinak, zituzten lekuak ez bait ziren egokiak garrantzi handiagokoentzat (Barriola, 1985, 37. or.).

Toribio Altzagak Euskal Iztundea 1915ean sortu zuen Donostian, talde amateur egonkortuen urte luzeetako historiari hasiera emanaz. 1936 arte berrogeita hamaika obra antzestu zituen euskaraz, eta ehun eta hirurogei emanaldi baino gehiago egin zituen Gipuzkoan, Bizkaian eta Lapurdin. “Zalantzarik gabe, Gerra Zibilaren aurreko euskal antzerki amateurren aurrekaririk aipagarriena da” dio Gil Fombellidak (2009, 418. or.).

Lehen Mundu gerraren ostean eta Espainiako Bigarren Errepublika iristerako, antzerkia nabarmenki hazi eta errotu zen euskal gizarte osoan. Talde amateur deitu izan zaien kopuruak gora egin zuen. Or-

[6] “Lanean ari ziren gogor, baina lanean ziren gauzak transmititzen. “Artetik errateko” bezala, hor baitira kalkuluak, gogoetak egiten, goratik pentsatzen dena ez baita mentsa” (Luku, 2009, 27. or.).

duan ezagutu zen Euskal Herriko historiak bizitutako mugimendu antzerkizale jendetsuenetarikoa. Herri bakoitzean antzerki taldeak sortu ziren eta euskarazko ikuskizunen kontaketek emaitza ikaragarriak utzi zituzten.

Herri askok bere antzeztalde amateurra zuen urte haietan, aberkidez osatua, euskalzaletasuna eta talde lana zituztela bizkarrezur. Teatroy aitzakiaz hartuta, bolondreski herriarentzat lanean aritzeko prestutasuna agertu ohi zuten. Kultura herritik eta herriarentzat sortuz, artea eta gizartearekiko gustua, herri nortasunaren, sinesmen eta ohituren transmisioa bermatu nahi zen. Horretarako, bakoitzak zuen hortatik onena emanaz, entsegu, jantzi eta eszenografia, testu, marketing, baimen eta txofer lanak eginaz, antzerkizaletasuna hedatu zuten taldeok gizartearen (Gereñu, 2018, 111. or.).

Talde kopuruen eta mugimendu antzerkizalearen berealdiko hazkundearen adibide bilduma topa daitekeen arren, adierazgarriak diren erreferentzia batzuk aukeratu dira mugaren bi aldeetara eman zen egoera aberatsa azaleratzeko:

Ulegaitza zaigu egun 1933-34 urteetan Gipuzkoan bakarrik 500dik gora antzeztu zirela sinestea, egia izan arren. Igandero eta, Donostiaz kanpo, herri askotan ematen zirela, esan nahi du zenbaki horrek. [...] Entzun duzue, orduko berezitasunik handiena ugaritasunean zetzan: bai egile eta antzerkien, bai ikusle eta taldeen aldetik. Eta ez Gipuzkoan bakarrik; berdin zen Bizkaian eta Iparraldean ere (Barriola, 1985, 40-41. or.).

Antzerki-jai aroa bizitasun osoan darrai. Edozein igande edo jaiez ogei ta ogeitabost antzezkizun zenbatu ditezke.

Bilbao'n "Bat" ta Euzko Gaztedi'koak; Donostia'n Euzko Etxea'koak; Tolosa'n Aberri-Etxea'n; Durango'n Astarloaren-Etxean; ta Eibar, Zumai, Errenderi, Zarautz, Gernika, Lasarte, Oiarzun, Lezo, Azkoiti ta abar ta abar antzeztoki biurtuta daude lan ederra egiñaz. Ez bakarrik herri barruan baizik billandiak gertuaz beste erritara dijoaz gurdi ta guzi (*Antzerti* 13, 1933, *Ileko Berriak*).

"Antziña" ilabetekaritik artuta onoko berri auek aldatzen ditugu gure irakurleak pozik jakingo dituztelakoan. "Ez degu kasik ilabeterik igitzen nun ez degun andik eta emendik berria izaten nunbaiteko gizon gaztek edo anderek euskerazko komedia zerbait eman dutela edo bederen eskuarazko beste jostaketa zerbait.

Atarratze'n "Begiraleak" ikusgarri bat txarmanta eskañi diote beren erritarrei tokiko kantu zar bezin eder batzuekin.

Donibane-Loitzuneko lanak ezagunak zaizkigu. "Gure Etxean" zer ez dute asmatzen?

“Alegera” esaten dioten bilkuran ere ematen dituzte euskerazko kantu eta komedi politikak.

Larresoro´n ez dira bestetan baño gibelago.

Urte berriari buruz neskatxek eman dute danok dakigun “Egiazko euskaldunak” deritzan ikusgarria. Eta zein ontza! Ola, ola gazteak, zuen gurasoen urratzei jarrai zuzen zuzenik.

Ezpeleta´n, atseginez jakin degu sorterriko mintzairari egiten diotela onore beren komedietan. Ori gauza ederra eta bearra. Jarrai bide ortan. Uztaritz´en ere biziki ekarriak dira mutikoak, segurik, euskarazko gauzai. Ez da beraz arritzeko orain gertatzen duten ikusgarrian ere euskerazko zerbait ezarriko baidute.

Donibane Garazi´n ilbeltzaren amabian ezin polikiago ari izan dira: “Martzelina´ren Errumatismak” antzeturik. Irriak egin dituzte baztarrretan!

Hazparne´tzaz zer esango degu? Nere ustez Hazparne´n eta Sempere´n asi ziran lenengo orain toki guzietara zabaltzen ari diran euskerazko jostagailuak. Egun auetan ere bi komedi eman dituzte biziki politikak. Orobat Kanbo ta Lasa´n. Ez ditugu emen izen guziak aitatzen, zeren ez ditugun guziak ezagutzen.

Zer nai dela zorionak guziori. Pello Karkasa (*Antzerti* 49, 1936, *Jakingarriak*).

Garaiko euskal teatroaren (amateurren) arrakastaren beste adierazle bat da honako hau: Gerra Zibilaren atarian, 1936an, Aberri Eguna maiatzaren 31n ospatu zela eta, *Antzertiren* azken aleko (53-54 zk.) *Jakingarriak* atalean, Gipuzkoan zein Bizkaian ikusi ahal izan ziren 25 herrietako antzezkiak aitatu ziren ordena honetan: “Donostia, Lezo, Tolosa, Motriku, Legorreta, Pasai-Antxo, Zarautz, Bermeo, Durango, Elorrio, Errenderi, Mungia, Mundaka, Mendata, Markina, Forua, Zeanuri, Andoañ, Pasai-Donibane, Urretxua, Ibarrangelu, Erandio-Goikoa, Mendexa, Etxebarri, eta Enkartazioak”. Herri bakoitzeko taldeak, ikuskizun ezberdin bat jokatu zuen bere herrian.

Antzetzaldeek euren herrietan egin ohi zuten zeregin oparoaz jabetuta, 1934an, 1935ean eta 1936an zaletasuna bildu eta euskal antzerkiari bultzada emateko *Antzerti* Egunak antolatu ziren Donostian, *Antzerti* aldizkariaren babesean. Egun haien aitzakian, bi lehiaketa ezberdin iragarri zituzten: antzezlanak idaztekoa batetik eta saritutako testuaren taularatzak bestetik. Oholtza gainera saritutako testua eramatea zen zeregina, talde bakoitzak obraren moldaketa propioa eginaz. Lehiaketa horietan herri ezberdinetako 15 bat talde (amateur) aurkeztu zen urtero. Aldizkariak gomendioa helarazi zien lehiaketan parte hartu nahi zuten

antzerki-egileei, aktoreei lanak errazteko eskatuz, haiek boluntario moduan aritzen zirela ikusita.

Azkenik, gure antzez-leku geienak txikiak izanik ta atzezlariak berriz duarik lan egiten dutenak, ez bai dira ortatik bizi, idazleari eskatzen zaie antzerkiak egin ditzatela alik eta ikaserraz eta antzez-erreenak (*Antzerti 43, 1933, Jakingarriak*).

Agidanez, egoera zein zen kontuan hartuta eta euskal aktore ia guztien ibilbidea oso laburra zela ikusita, ikasten eta trebatzen ari ziren aktoreen onargarritasun maila altua zen. Hanka-sartzeak izan arren, saiakera txalotzen zen. Halere, hasiberriei emandako baimen haiek pixkanaka zorrozten joan ziren denborak aurrera egin ahala. Izan ere, antzerkigintza geroz eta txertatuko zegoen euskal bizimoduan, eta beraz, geroz eta antzezle aritu eta iaio gehiago zegoen. Antzerkia geroz eta kalitate hobekoa zen. Hala, egileengan, oholtzan taxuz eta fin aritzeko premia edo konpromisoa nabarmen hazi zen.

Herri bakoitzeko ikusleen aurrean behin eta berriz agertu beharrak, paperak hobeto ikastera, saioak gehitzera eta lana hobetzera behartu zuen. Gero, urteroko lehiaketek, norberetasuna susperturik, baldintza hauek beharrezkoago egin zituzten. Zuzendari trebe eta langilezko taldeek jokaldi hobeak lortzen zituzten, noski. Alzagaren Iztundea zen, ezpairik gabe, buru. Esan beharrekoa da, ordea, egiazko zuzendari profesionalik, gero ezagutu diren bezalakorik, ez zegoela. Antzezlari bakoitzak, bere neurrian lan eginez, ezberdintasun handiak agerterazten zituen taldean. Aukera gehiegi gabe eta gogo onez zihoazenak bateratzea ez bait zen erraza (Barriola, 1985, 41. or.).

### **3.1.2. Gerraosteak eta lehen bereizketa**

XX. mendeko gerra handiek eragindako etenek antzerkiaren norabidea eraldatu zuten. Teatroa egiteko moduak erruz aldatu ziren, baina prozesuak bere denbora behar izan zuen. Isiltasun urteen ondoren, antzeztaldeak hasi ziren herrika berriz ere bazter ezberdinetan biltzen. “XX. mendearen hasierako euskal antzerki-koadroen espiritua berreskuratatu zuten” (Gil Fombellida, 2009, 422. or.). Hasiera batean, estiloari zego-kionez, gerraurreko joeradun eta kutsuko ikuskizunak berreskuratzeari ekin zioten, denboran etenik izan ez balitz bezala. Egoera historikoak baimendu zuen huraxe egin zuten antzerkilariek: taula gainera berrekarrri euskaraz egina zena. Herri giroa bersuspertu nahirik, hizkuntza mekanikak martxan jarri zituzten eta komunitatearen bateratasuna aldarri-

katzeko gogoz, herri-antzeztaldeak atzera ernamuindu egin ziren. Gerren pairua ahazten saiatu eta euskalduntasunaz harro, herritik eta herritarrentzat kultura eta artea hedatzea xede izan zuten beste behin. Gerraurreko antzerki mugimendua gogoan, herritarrek berezko identitate-abe-rastasuna goratzearekin amestu zuten.

Ostera, Euskal Herrian antzerki-jarduera handia sortu zen 50eko hamarkadatik aurrera. Talde eszenikoen kopuruari erreparatzen bazaio, ia hogeita hamar urtez, zaletasuna gogotik hazi eta gorpuztu zela ohartuko gara. 40ko hamarkada amaieran, ia ezerezetik abiatutako antzerki-talde amateurrek bidea zabaldu zieten 60-70eko hamarkadetako antzerkilariei, zeintzuk mundu berri bat zabaldu zuten eszena arloan, Hegoaldean frankismoak eragindako zentsura gogorrei aurre eginez eta Euskal Herri osoan gizarte errebolitari erantzunez. Iparraldean *Begiraleak* taldeak hel-du zion erronkari Soubeletek gogoratu bezala (2010, 9-10. or.):

1935, urte bat eskas falta da Euskal Herriak ezagutu duen suntsitze han-dirako. Lapurdi, Xuberoa eta Baxe Nafarroatik begiradak ikaraturik dau-de eta euskal ondarea arriskuan dagoela oharturik, hasi dira Hegoaldean bizirik dauden erakundeen pareko elkarteak Iparraldean antolatzen. Begiraleak elkarteak halako zerbaitetik sortuko da. [...] Antzerkia izan zuten heien lehen zutabea eta begiraleen antzeztaldeak arrakasta handia izan zuen Iparralde guzian. [...] Hastapenean eszena bizi batzuk taularatu zituzten, komedia herrikoiak deitzen ahal zirenak. Eta hala lehen idaz-leak agertu ziren: Hillau, Leon Leon, Dominique Soubelet, Piarres Lafitte, Jean Barbier, Xabier Diharce (Iratzeder), ttanpi... bakoitza bere estilo eta nortasunarekin. Geroago antzerki lirikoak jokatu zituzten eta 1941etik aurrera Telesforo Monzon, Lafitte, Otegi (Jannick Aramendy) eta Iratzeder antzerki mota horretan buru-bihotzez sartu ziren.

Etxeberriak ere giro hori non eta nola sortu zen ikertu zuen, gero Piarres Larzabalek gidatutako gazte mugimendua oroitzuz (2010, 30. or.):

Gerla bukaeran herri guztietan apezaren inguruan gazte taldeak antolatuak ziren eta denborarekin horiek Euskaldun Gazteriaren egituran bildu ziren. Gazte talde horien ekintzetatik bat antzerkia zen, taldeak elkartzen ziren eta urtero herriari antzerki bat erakusten zuten.

Hegoaldean, berriz, gerraosteko antzerki hastapenak apurka-apurka gertatu ziren. Erreferentzien zerrendatze bat aurki daiteke Gereñuren tesian (2016, 109. or.):

Lukax Dorronsorok gerra bukatu orduko umetan eskolan ikusi zuten soldaduskari buruzko euskal antzerkia du gogoan. Eugenio Arozenak Oiartzunen 1944tik aurrera emandako antzezkizunen zerrenda argita-

ratu zuen (Arozena, 2000, 93-96). Bestalde, Nemesio Etxaniz dramagile eta zuzendariak, Deban “Alostorrea” antzerki taldea sortu zuen 1947an, eta 1950tik aurrera, Azkoitian, taldetxoa bildu zuen antzerki emanaldiak egiteko. Azpeitian, 1949. urtean, *Nekazari Alkartasuna* elkarteak sortutako sariketa gauzatu zen... Hegoaldeko antzerkilariek zereginari ekin zioten, hura biziagotzeko asmotan.

Gerora, belaunaldi gazteenek mundu ikuskera berriak ezagutu zituzten eta euskaraz antzerkia ulertzeko molde berriak taxutzen hasi ziren, antzerki genero berriak sortzen, poliki. Horrek euskal kulturgintzara eta teatrorra ikusmolde zahar eta berriraren arteko tirabirak ekarri zituen. Gerraurreko bizimoduari nostalgiaz begiratzen ziotenak ziren batetik, mundu birrinduari jarrera aurrerakoiez begiratu behar zitzaizola ziotenak, bestetik.

Bi ikusgune hauek gizartearen isla besterik ez ziren izan. Gerraurrea ezagutu zutenek euskal loraldi pozgarriaren hutsunea nabari zuten, bizi-tako tragediaren gainetik. Malenkoniak jota bizi ziren. Belaunaldi berriak, aldiz, garai zaharren xarma ezagutu gabarik eta gerrako pasadizoetatik aparte, bizi-oinarria infernua taxutu zuten eta ez zuten batere gustuko. Gizarte bera zen, baina bien arteko banaketa nabarmena izan zen. Bereizketa batez ere eta agian beste inon baino hobeto azalarazita, hasiera batean behintzat, antzertian gertatu zen. Modu begikoan, Donostian (Gereñu, 2016, 123. or.).

Horrela, teatro zaharraren eta teatro berriaren definizio antagonikoa eman zen garai hartan. Donostiako bi taldek bereizi eta nabarmendu zuten dikotomia hura, batez ere: Alde batetik, Maria Dolores Agirrek zuzendutako Euskal Izkera eta Iztunde Eskolak gerraurreko talde berarenildoari heldu zion, hasieran bereziki. Bestetik, Jarrai antzerki taldeak joera estetiko eta berritzaileak ekarri zituen euskal teatrorra, mugimendu abangoardistak euskarazko antzerkira gerturatzeko asmotan<sup>7</sup>. Liskartuta eman zituzten urteak bi taldeek<sup>8</sup> eta, hein berean, inguruko herrietan sortzen ari ziren talde berriek teatro zaharraren edo teatro berriaren arteko aukeraketa egin behar izan zuten euren jardunetan, euskal teatroan binomia sortuz.

Bi aldeak bizirik, herrietan bakoitzak bere antzerki taldea osatzeko joera 70eko hamarkada amaiera arte luzatu zen; teatro iraultzailea edo teatro tradizionala defendatuz, asmo bat edo beste izanik, baina euskal

[7] Bilboko Kriseilu taldeak ere sendoki eman zion ikusmolde berria euskal antzerkiari, teatro berriaren irizpideekin bat eginda.

[8] Ikus *Teatro zaharra eta teatro berria* atala Gereñuren tesian (2016, 151-157. or.).

antzerkiaren mesedetan betiere, antzerki amateurraren ezaugarriei jarraiki<sup>9</sup>.

Eugenio Arozenak (2006, 24. or.) bildu zuen zerrenda batean, hiru-lau hamarkadatan zehar Euskal Herriko zein herritan izan zen antzerki talderik noizbait<sup>10</sup>.

	1940-1967	1969-1980
BIZKAIA eta GIPUZKOA	Aizarnazabal, Andoain, Antzuola, Aretxabaleta, Asteasu, Ataun, Aulesti, Berastegi, Bergara, Bilbo, Brinkola, Durango, Elorrio, Errezil, Getari, Hernani, Idiazabal, Irura, Itsaso, Lazkao, Legorreta, Lezo, Mendaxa, Mungia, Nuarbe, Oñati, Ordizi, Orio, Ormaiztegi, Segura, Tolosa, Urretxu, Villabona, Zaldibar, Zaldibia, Zarautz, Zegama, Zestoa, Zizurkil eta Zumaia.	Alegi, Azpeitia, Bilbo, Deba, Donostia, Durango, Elgoibar, Errenteri, Mendaxa, Oiartzun, Ondarroa, Urmietia.
IPARRALDEA eta NAFARROA	Aiherra, Aldude, Altzai, Armendaritze, Azkaine, Baigorri, Baiona, Banka, Barkoxe, Bera, Beskoitze, Donibane Garazi, Goizueta, Donibane Lohitzune, Donapaleu, Donoztiri, Eiheralarre, Ezpeleta, Ezterenzubi, Garindañe, Gotaine, Hazparne, Ibarla, Iholdi, Irisarri, Iruña, Iruri, Itsasu, Lakarra, Landibarre, Leitza, Lekorne, Lesaka, Ligi-Athereci, Makea, Maule, Mugerre, Muskuldi, Ortaiza, Phagola, Santa Grazi, Sara, Senpere, Sohuta, Urepele, Urruña, Ustaritze.	

Euskal antzertia emankorra eta entzutetsua izan zen euskal gizartean urte haietan, antzerkizaletasuna boladan zen berriz ere, emanaldi ugari egin zen han eta hemengo herrietan, arrakasta bermatua zen euskal hitzunen artean. Izan ere, antzerkizaletasunak baino euskara zaletasunak egin baitzuen antzerkia ospetsu. Alabaina, emanaldi xume bakarra egiteko lan handiegia suposa zezakeen ekintza akigarria bihurtu zen antzerkia batzuentzat. Herritarrentzat sortutako ikuskizun haiek hedadura zabalagoa behar zutela iritzi zioten adituek.

[9] *Xoxik irabazten al zenuten?* galderari honela erantzun zion Jarrai antzerki taldeko kide zen Ramon Saizarbitoriak, amateurrak zirela eta irabazi asmorik ez zutela azpimarratzeko: “Ez, keba. Ez daukat gogoan neretzat kostea zanik, ez daukat gogoan hola ba literaturan eta aldizkarietan uste det noizbait tokatu izan zaidala pagatzea esango nuke, uste det baietz, baino teatroan ez, ez, pagatzea ez zait tokatu baino kobratzea ere ez. Nik uste det afariren bat igual, hori lehenago asko egiten zan hitzaldietara eta joaten zinen eta bueno ba afaldu eta buelta etxera” (in Gereñu, 2016, 178. or.).

[10] Antonio Maria Labayenek Mutrikun ere badela taldea aipatzen du garai honetan (Labayen, 1973, 136. or.).

Euskerari eusteko biderik onenetako bat, antzerkia dala eta orrelako gauzak askotan entzun oi ditugu. Ori egi uts-utsa dala eta gure Euskaldunetan antzerki zaletasun andi-andia arkitzen dala ere, ezin ukatu. Baño, Euskeraren alde lan egiteko, tresna ortaz baliatu al-gera ziñez? Gure Euskaldunen egarri ori asetzen, saiatu al-gera benetan? Ezetz uste nik: Orra zergatik: Antzerkilari-sail pranko sortu dira errietan ta antzerki-saio pranko egin ere, egin dira. Baño, an edo emengo sallah prestatu dituzten antzerki bakoitzak eman zezaketen ainbat fruitu eman al-dute? Erritik kanpora atera al dira? Batzuek bai, baño geienak atera diranak ere oso gutxi noski. [...] Alkartu gaitetzen eta gure alkartasun ortatik indarra sortuko da eta indar orrek Euskera bizkortuko du (Añamendi, 1963, 4. or.).

Herri bakoitzeko taldeak bere bideari soilik jarraitzeak neke gehiegi zekarrela eta, elkarte bat sortzearen ideiarri ekin zioten. Hala, herriko jendeari ez ezik, euskal jendarteari iritsiko zitzaion egindako lana. Lehen aldiz, teatroaren eta taldeen ongizatea bilatuko zuen elkarte bat osatu zuten antzerkizaleek eta “Euskal Antzerki Taldeen Biltzarra” izena ezarri zioten.

Otsaillaren 16’an, aurrez bakoitzari adierazita gero, Eibar’en izan zan Antzerkilarien Batzarra. Batu ziranak erri auetakoak izan ziran: Bilbo, Elorrio, Errenderi, Oiartzun, Ernani, Elgoibar, Deba, Andoain, Getari, Mungia, Urretxua, Ondarrua eta Donosti’ko Jarrai taldekoak. Gaztelu’koak gerotxoago eldu ziran. Ba-dira abisurik artu ez dutenak, eta baita abisua artuta, etortzerik izan ez zutenak ere. Bildu ziranen artean erabaki ederrak artu ziran. Aurrena, euskeraz egin diran antzerki guzien “archivo” bat sortzea erabaki zan. Aurrerako, bosteko Batzorde bat izendatu zan eta guzien buru Iñaki Beobide izan da aukeratua. Zer-bait dutenak esateko edo geiago jakin nai dutenak, jo dezatela zuzenbide ontara: Narrica, 31,1 izqda.-Donostia (*Zeruko Argia*, 1964ko epaillak 8, 1. or.).

Ez ziren aurrez taulan zerrendatu diren talde guztiak elkarteko partaide izan. Teatro berria defendatu zutenek sortu zuten biltzarra, euskal tradizioari lotu bai, baina garaiak eskatu zuen begirada aurrerakoia eta iraultzailea bultzatu zutenek. Horiek, gerora, 1967ko uztailean, elkarretaratze entzutetsua eta historikoa burutu zuten Zaldibarren, egitarau aberatseko hiru eguneko egonaldia<sup>11</sup>. Hegoaldeko 34 talde izan omen zen bertan eta 14 Iparraldeko<sup>12</sup>.

[11] “Gipuzkoako egoera politikoa baino hobea zegoelako hemen eta Gerediaga Elkar-tea legeztaua, Zaldibarren antolatu ziren, Iñaki Beobide eta Ricard Salvaten zuzendaritzapean Euskal Antzerki Jardunaldiak, 1967.ko uztailearen 16, 17 eta 18an, herriko



Urte berean eta ildo eta xede berari helduz, Iparraldean “Euskal antzerkilarien biltzarra” ere sortu zuten. Baionan bildu ziren bi helburu nagusirekin: batetik, Baionara, Miarritzera eta Donibane Lohitzuneko antzertokietara euskal antzerkia eramateko asmoz; eta bestetik, aktoreak eta antzerkilariak trebatzeko intentzioarekin<sup>13</sup>.

Laburbilduz, 1940ko azken urteetan hasi eta 1980 urte bitartean, bi aldi bereizi ziren euskal kulturaren. Francok 1968an Gipuzkoan eta Bizkaian ezarri zuen salbuespen-legeak eragin zuzena izan zuen. Urte hartan, zentsura gogor batek eraginda, isildu egin zen kultura hilabete luze Hegoaldean, eta horrek etena ekarri zien garaiko antzertalde ugari. Ordu artekoan dagoeneko ezberdintasunak sortzen hasiak baziren ere –aipatu diren teatro zaharraren eta teatro berriaren arteko desadostasunak pil-pilean baitziren–, salbuespen-legeak teatro paradigmak aldarazi zituen. Estetika berri bati lotu zitzaion teatroa 70eko hamarkadan. Etiketarik ez zeraman teatro amateur hark euskal antzerkiaren loraldi aberatsa eta berritzailea eragin zuen, beste behin ere. Talde kopurua eskasagoa izan arren, euren lanek oihartzun ikaragarria izan zuten, belaunaldi berria jaio zen eta euskal teatroaren zutabe berriak errotu zituen<sup>14</sup>.

Baina iritziak iritzi, euskal teatroaren kalitateaz eztabaida sortzen hasi zen. Zera idatzi zuen teatro zaharraren aldeko zen Antonio Maria Labayenek 1973an, amateurismoa defendatu bai, baina euskal teatroaren maila eskasa azpimarratuz:

Gure jende ikasia oso kontentagaitza dugu. Ez dute kontuan artzen euskal-teatroa, funtsez eta mamiz berezkoa izan bear baldin ba’du ere, bestelako neurritz, oso xume txiki ta beartsu dala. Batik bat eztugulako ofiziozko antzerkigillerik, ez antzezlari talderik, ez publikorik, ez kriti-

---

jaien egitarau babespean. Bartzelonako Adriá Gual antzerki eskolaren Salvat izan zen jardunaldion gidari, Antonio Labaien, Jone Forkada, Pierre Larzabal, Jorge Oteiza, Iñaki Barriola, Iñaki Beobide eta Salvat bera, besteak beste, izan zirelarik hizlari edo txostengile. Jardunaldiok probetxugarri izan ziren, ordurarte, bakoitzaren isolamentutik irten eta elkarren arteko loturak finkatzeko. Iñaki Beobide berak, amaieran adierazi zuenez, euskal antzerkiaz mintzatukeran, «Zaldibar aurretik eta geroztik» esan beharko dela” (Beobide, 2004, 60. or.).

- [12] Ikus *Zaldibarko Topaketak* Gereñuren tesian (2016, 147-148. or. eta 501-502. or.).
- [13] “Elkartea sortzeko ideia Jakes Abeberry Enbata mugimenduko buruzagiak eman zion Daniel Landarti, eta hark, Martxalin eta Xalbat Arbelbide Heletarrekin batera, besteak beste, elkartea osatu zuen. Monzon eta Larzabal ere gonbidatu zituzten” (Landart, 2014, 5. or.).
- [14] Esaterako, Arozenak oroitzen duenez (2006, 14), “1977 urte amaieran 28 ren bat aldiz eskainia izan ondoren, *Antzerkia deusetik izatera* plazaratzea utzi zen, 11.000en bat ikusle izan zituelarik”.

karirik. Itz batean esateko: girorik ez. Orregatik errialde eta iri aundietako teatroan bidezko danari ezin jarrai dezakeiogu gure esku ez dagoalako. Berdin esan ditekete antzerki-lanen aurkeraz...

Euskal teatroa ofiziozkoa baño “afiziozkoa” dugu, nai ta nai ez. Onek alde txarra baldin ba’du beste ainbestekoa da. Alegia; zaletasunez, amodioz, gogoz egiten diran gauzak dirala onenak (Labayen, 1973, 131-132. or.).

## **3.2. Dikotomia: Profesionala vs Amateurra**

### **3.2.1. 70eko hamarkadan hasitako bereizketa**

Antzerki amateurraren historia izan da euskal teatrogintzak ezagutu duena 70eko hamarkadan aurrera egin arte<sup>15</sup>. 80ko hamarkada hasterako, ostera, norabide berri bat hartu zuen teatroak. Teatro munduaren baitako ezberdintasunak agerian geratzen hasita zeuden ordurako, eta interesak, gogoak, ametsak edo aukerak desberdinak ziren gazte teatrogile batzuegan eta besteengan. Gizartearekin batera euskal historia eraldatzen ari zen eta euskal gobernua kultura herrira zabaltzeko asmoz hasi zen lanean. Horretan, erabaki batzuk hartu ziren<sup>16</sup> eta antzerkiaren norabidea amateur izaeratik profesional izatera antzaldatu zen, kalitatearen izenean.

Lehen aldiz, teatro profesional eta teatro amateurraren arteko binomioa egitate bihurtu zen euskaradun antzerkilarien artean. Antzerki-gintza zaletasun, militantzia edo elkarrekintza artistiko entretenigarria izateaz gain, hizkuntza heziketa helburu zuen komunitateko aktibismoa izateaz aparte, ogibide izatera pasatu zen gutxi batzuentzat, lan-duintasuna eta irabazi ekonomikoak eskainiko zituen lanbidea. Teatroaren aiurri artistikoa profesionalizazioak hobetuko zuelakoan, arte eszenikoen amarauneko sektore batek eta gobernuko baliabideek haren aldeko apustua egin zuten.

Dikotomia horren aurrean eragin nabarmena izan zuen erdal antzerkiak. Inguruko herrialdeetan ohikoa zen lehendik ere teatroan profesionaltasuna, ondorioz euskaldunen artean ere prestigio hura behar zela sinetsita, eta antzerki moderno eta sona handikoaren ustezko mesedetan, hirietako antzetzalde batzuek, euskal gobernuak eta kultur aditu batzuek,

[15] Izan dira euskal aktore bakan ezagun batzuk Euskal Herritik kanpo arte eszenikoetan profesionalizatutakoak, baina sekula ez euskaraz antzetzuz profesional bihurtutakoak.

[16] Ikus 3.2.4.

euskal teatrogintza profesionalizatzearen aldeko jarrera aukeratu zuten. Orduan hasi zen bi teatro forma hauen arteko arraidura zabaltzen. Halaz, teatroa egiteko moduan gauzak eraldatu bezala, teatroa ulertzeko era ere zeharo antzaldatu zen Euskal Herrian hamarkada bakar batean.

Euskal Herria zatikatzeko ere balio izan zuen dikotomiak agian. Izan ere, urteek aurrera egin ahala, neurri batean, ikuspuntu aldaketa hark Iparraldean zein Hegoaldean ezberdintzeko eta banatzeko ere balio izan baitzuen. Iparraldeak amateurtasunaren joerari, herri antzerkiaren estiloari heldu zion hasieratik, hura indartuz eta taldean jokatuz, ordura arteko lan-ildoari jarraiki. Hegoaldean, berriz, herrietako talde amateur gutxi batzuek gurdari indarrez heldu bazioten ere, eta Iparraldeko taldeekin senidetuz *Biltzarrean*<sup>17</sup> lanean sutsuki aritu baziren ere, hirietako antzetzaldea gazte berriek begiak atzerrian jarri zituzten, konpainiak sortu eta teatro sormen lanetan beste kosmologia berritzaile bat proposatu zuten.

Halere, esan beharra dago, Hegoaldeko talde profesional haietako batzuk, euren euskararekiko atxikimenduari esker, euskarazko teatroaren aldeko jarrera mantendu eta talde amateurekin batera norabide berean aritu zirela lanean zentzu askotan, arrakala haren prozesuan bestelako etsaiak nahikoak bazirela iritzita. Hala, dikotomia hura erdal kutsuak sortutakoa zen ala ez eztabaidatu izan da gerora. Antton Lukuk (2009, 111. or.) urte batzuk geroago definitu zuenez “amateur/profesionala ezberdintasun hau ez da gurea. Ez dugu guk egin”. Izan ere, erdal kulturei begira aritzeak euskal teatroaren pausuak eta joerak oztopatu zituela argudiatu zuen. Dena delakoan, banaketa izan zen: batetik, Iparraldeak amateurtasunaren joerari heldu zion, herri antzerkiaren estiloari helduz; bestetik, Hegoaldean bi noranzkoetan garatu zen euskarazko teatroa.

### **3.2.2. Antzerkilarien Biltzarrea eta Euskal Antzerki Taldeen Biltzarrea (EATB)**

Giroa zeharo aldatzen ari zen euskal gizartean, interes politikoak nahiz kulturalak defendatzeko beharra itxuraldatuta zetorren eta erdal antzerkigintzak eremua ixten zion euskaldunari. Egoeraz jabetuta eta euskal antzerki mundu txikia bateratzeko eta indartzeko gogoz, Ipar Euskal Herrian euskalgintzaren eta euskal teatroaren aldeko jarrera hedatzeko eta antzerkilarien duintasuna bermatzeko Antzerkilarien Biltzarra birsortu zuten, bigarren aldiz. “Indarberritze hura posible bilakatu zen bereziki hirukote batek elkartean lan handia segurtatzen zuelakoz.

[17] Ikus 3.2.2.

Hauak ziren: Daniel Landart, Koldo Amestoy eta Klotilde Sempé. Azken honek bilkuren bildumak makinaz jotzen zituen” (Landart, 2014, 19. or.).

Ondikotz, Iparraldeko euskal talde “amateur” guztiak ezagutzen nituen eta, federakuntza baten egitea beharrezkoa zela ikusirik, “Antzerkilarien Biltzarra” muntatu genuen, Baigorriin, 1976an. Elkarte horri esker, antzerkilariak berek elkar hobeki ezagutu zuten, eta erraten ahal dut, halako giro berri bat sortu zela teatro-munduan, antzerki-lanaren hobetzen hasi zirela talde gehienak (Landart, 1985, 91. or.).

1977ko maiatzaren 29an, berriz, Euskal Antzerki Taldeen Biltzarrak (EATB) bere lehen agerpeneko Biltzar Nagusia burutu zuen Urnietan. Han bildu ziren bai Iparraldeko bai Hegoaldeko antzerkigileak<sup>18</sup>. Helburutzat zuen antzerkigintza herrikoia egitea, euskaldunen interesak defendatuko zituenena. Hala, urteek aurrera egin ahala, antzerki zirkuitu egonkor bat eratzea izan zen talde haren xede nagusia eta 1984. urtean Euskal Antzerki Taldeen Biltzarra hamabost taldek osatu zuten Patri Urkizuren (1984, 147. or.) esanetan (ezkerreko taula)<sup>19</sup>.

TALDEA	HERRIA	TALDEA	HERRIA
Xirristi-Mirixiti	Baiona	Egi-Billa	Urnietan
Bordaxuri	Hazpame	Xaribari	Donostia
Makeako taldea	Makea	Ereintza	Errenteria
Aldudeko Taldea	Aldude	Hereta	Iruñea
Intxixu	Oiartzun	Goi-alde	Medexa
Goaz	Deba		
Intxurre	Alegi		
Aulesti	Aulesti		
Kresala	Ondarroa		
Txo	Ondarroa		
Buruntza	Urnietan		
(Ipar) Taupada	Elgoibar		
Txontxongilo	Donostia		
Maskarada	Bilbo		
Kimalaxo	Hazpame		

[18] “EATBren sortzeak, nahitaez, Iparraldeko ABko elkartekideei ere, halako “indar” bat eman zien, eta aspaldiko partez, bilkurak jarraituki egin zituzten” (Landart, 2014, 19. or.).

[19] Urkizuk biltzarreko partaide izan ez arren, antzetzalde hauak ere euskarazko teatroa eginez lanean zihardutela aipatzen du: Lizardi (Zarautz), Branka (Zarautz), Anxietia (Azpeitia), Sendotza (Lazkao), Sebastopoleko titiriteroak (Donostia), Txanpa (Ondarroa), Kukubiltxo (Bilbo), Keinu (Gasteiz), Ordago (Gasteiz).

Martin Idiakez, Goaz taldeko partaidea izan zen Biltzarreko lehendakaria urte haietan, eta Urkizuren zerrendari talde ezberdin batzuk gehitzeaz gain (eskuineko taula), honela kontatu zuen urte gutxi batzuk geroago elkartearen sorrera, Biltzarreak oraindik martxan jarraitzen zuen bitartean.

Elkartze-asmo honetan, lehen urratsak Iparraldean eman zituzten, 1976an “Antzerkilarien Biltzarrea” sortuz. Honen ondorioz, bazen gogorik han batasun hori honantz zabaltzeko. Burutu gabeko joaldirik izan zen hemen aurretik eta 1976an “24 ordu euskaraz”en antolaketa bikaina zela medio, antzerkiaz mahainguru bat izan zen, eta, ondoren, Iparraldekoek gehien bultzaturik, hasi ziren berriro bilerak. Eta alde bietan batzarre-piloa eginik, 1977ko maiatzaren 29an Urnietan jaio zen “Euskal Antzerki Taldeen Biltzarrea”, 17 taldek osaturik. Hona araudiak sinatu zituzten taldeak: Iparraldeko 6 talderen izenean “Antzerkilarien Biltzarrea”, “Intxixu” (Oiartzun), “Egi-billa” (Urniet), “Ipar” gaur “Taupada” (Elgoibar), “Xaribari” (Donostia), “Ereintza” (Errenteria), “Kresala” (Ondarroa), “Goaz” (Deba), “Hereta” (Iruñea), “Goi-alde” (Mendexa), “Txotxongilo” (Donostia) eta “Buruntza” (Urniet). (Idiakez, 1985, 111. or.).<sup>20</sup>

Talde gehientsuenak talde amateurak ziren EATBn, baina garai berriekin antzerkiera ikuspegi berria heldu zen. Horrek Hegoaldeko talde batzuen profesionalizatzea ekarri zuen. Arrazoa argi aurkeztu zuten: euskara eta teatroa uztartzea garrantzitsua zen, baina baita antzerkiaren kalitatea eta antzerkilarien prestakuntza ere. Jendea ez zen konforme urtean emanaldi bakarra prestatzarekin, eta antzerkia jolas soila baino gehiago zela iritzita, entretenimendu izatetik bizimodu izatera pasa zen batzuentzat. Artista multzo batek antzerkia ogibide bilakatu behar zela aldarrikatu zuen, kultura biziaren eta jantziaren zutabe izan zedin. Antzerkiaren barne muinen ezagutza garatzea ezinbestekoa zen horretarako, eta diziplinaren sustraietan arakatu beharra zegoen. Biltzarreak prestakuntza hori zuenez helburu, profesional zein amateurak nahasirik bildu zituen hasiera batean. Baina, norabidea eta antzerkia ulertzeko modua aldatu zen askorentzat.

[20] 1985ean EATBko kide afizionatuak hamabi ziren: Bordaxuri (Hazparne), Intxixu (Oiartzun), Irurak Bat (Garazi), Txotxongilo (Enkarni Genua), Aldudeko Taldea, Goaz (Deba), Iturri (Irisarri), Taupada (Elgoibar), Intxurre (Alegia), Txo kolektiboa (Ondarroa), Oztibarreko taldea, Xirristi-Mirristi. Beste lau talde independente: Lizardi (Tolosa), Xiputx (Bergara), Antxieta (Azpeitia). Profesionalak berriz lau: Maskarada, Kukubiltxo, Kamalaxo, Branka (Dorronsoro, 1985, 63-77. or.).

### 3.2.3. Profesionalizazioa

Luze eztabaidatu beharko litzateke zer den profesional izatea, edozein lanbidetan eta antzerkian. Ikusi beharko genuke profesional izatea antzerkitik bizitzea ote den, honetan dirua ematea ote den, edo beste zerbait den, horiek ere barruan daudelarik (Antza, 1985, 96. or.).

Euskal teatrorra antzerkiaren profesionaltasuna iristeak antzerki amateurrari nabarmenki eragin zion, mende hasieratik ezagututako talde generoaren perspektiba monokularrari amaiera eman baitzitzaien. 80ko hamarkada hastearekin bateratsu, profesionalizazioak teatroa lanbide bihurtu ahal izateko ametsa zabaldu zuen euskaldun gazte antzerkizaleengan. Aisialdian, borondatez eta militantziaz jokatu beharrean, belaunaldi berri batek teatroari etorkizun ezberdin bat proposatu zion: lan ildo berriak markatu eta bestelako ardurak hartu zituzten, formakuntzan setati trebatu ziren, prekaritateari aurre egiteko prestatu eta ametsei zorua jarri zieten. Prozesua ez zen egun batetik besterakoa izan, baina urte gutxitan aldaketa itzelak eman ziren. Bide horretan, faktore ezberdinek izan zuten garrantzia.

Dirua sartu zen teatro mundura gobernutik, 80ko hamarkada hasieran. Jaurlaritzak euskaltasuna sustatu nahirik, telebista sortu bai baina antzerki konpainia batzuk ere diruz lagundu zituen, eta espazioak duintzeko eta antzokiak eraberritzeko baliatu zuen ekonomiaren parte bat. Teatrogintzaren esparru batek, abandonatuta zeuden lantegiak sormen-prozesuetarako espazio bezala berrerabiltzeko aukera izan zuen laguntzei esker. Hein berean, frontoiek euskal teatroaren agertoki nagusi izateari utzi zioten. Bestalde, administrazioek babestutako *Antzerti* drama eskola sortu zen, antzerki-zirkuitu profesionalen bat egituratu zen eta Jaurlaritzak antzerkigintzara bideratutako sail berezi bat proposatu zuen.

Antzetzalde profesional haiek, amateurtasunetik urrundu asmoz, *konpainia* deitura jarri zieten euren taldeei garai bateko *elkarte* izaeratik aldentuz, izendapen berriak taldeen kalitatea eta sona hobetu zezakeelakoan. Helena Pimentak, esaterako, horrela gogoratzen du garaia:

Esan dezaket hirurogeita hamarreko hamarkadaren aurretik ez dagoela ia antzerkirik, eta existitzen dena antzerkia amateurra da. [...] Gainera hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkaden artean, konpainiek, ekoizpen-egiturek (nire konpainia amateurragoa zen une hartan) beren burua konpainia izendatzeko joera hartu zuten, guri garrantzia emateko beharragatik pixka bat; izan ere, garrantziarik ematen ez zitzaigunez, talde izena ez zen oso erakargarria. Horregatik, une batetik aurre-

ra, konpainia izena hartu zuten garrantzi pixka bat emateko (Pimenta, 2000, 119. or.).

Alabaina, antzerkigintzaren ekosisteman hizkuntzaren zentralizazioa ahultzen joan zen pixkanaka eta garai bateko helburuak aldatu egin ziren denboraren poderioz. Aurrez aipatu den Biltzarreak euskaratik amateur-tasunari heldu nahirik aktoreak formatzearen garrantzia azpimarratu bazuen ere, konpainia gehientsuenetan teatroarekiko jakinduria, sormena eta artea gailendu egin zen euskararen gainetik, eta euskaraz antzerkia egin nahi zuten talde profesionalak izan ziren arren, haiek bi hizkuntzetan antzezteari ekin zioten, euren artelanez ahalik eta ikusle gehien jaso zitzaizten. Ikusle gehiago izan eta euren gutxiengo bizi-baldintzak ziurtatu zitezten. Horrez gain, bizimodua antzeztetik eta euskaratik ateratzeko aukera nahi izan zutenek telebista publikora eta zinemara jauzi egin behar izan zuten, gobernuaren eskutik zetozen dirulaguntzez gain, sektore berriok zutabe bihurtu baitziren euskal kulturgintzan.

### 3.2.4. Antzerti Zerbitzua

Kultura Sailak Euskadiko *Antzerti Zerbitzua* sortu zuen antzerkigintza eta antzerki ekosistema koordinatu, babestu eta bultzatzeko asmoz, martxoaren 21eko 49/1983 dekretuaz<sup>21</sup>. Agidanez, halere, urte pare bat lehenago abian zen proiektua, lege babesik izan ez arren (Agra, 2002, 24. or.). Helburu nagusiak hauexek izan zituen:

- a) Antzerki-adar berezietako oinarrizko gaikuntzarako ikastaroak eratzea; Euskal Herriko Autonomia-Erkidegoan izi eta honetarako jarri daitezten Baliotze-Epaimahaien aurrean gutxienezko antzezpene-maila bat dezatenek sartu ahal izango dute horietan.
- b) Jarri aukeratze-modutan hautatutako aurreko zatian esandako ikastarotako ikasleek horietan esku-hartu dezateneko antzerki-talde iraunkorrak eratzea; ikasle horiei zehaztu dadin zenbait ikastaldi-dirutza bat emango zaie, bere gaikuntza osatu eta antzerkia Euskadin zabaltzen lagundu dezaten.
- c) Liburutegi bat eta Euskadin sortu daitezten antzerki lanak argitaratzeko zerbitzu bat eratzea, eta bai beste hizkuntzetan idatzietakoak euskarara itzultzeko zerbitzu bat ere.

[21] Garaiko Kultura Sailburu zen Ramon Labayenek sinatu zuen dekretua eta Eugenio Arozena izan zen sail honen arduraduna.

- d) Euskadin gerta daitezen antzerki-ekitaldiak eratzea eta hala egokituz gero horien eraikuntzan esku-hartzea.
- e) Euskadin herri-antzerkiak sortu daitezeneko sustapena.
- f) Laguntza eta aholkularitza-politika egoki baten bidez ogibidezkoak bestelako antzerki-taldeen ekintzabideei laguntza ematea.
- g) Bere egoitza Euskadin duten ogibidezko antzerki taldeen ekintzabideei laguntza ematea.
- h) Eta, oro har, Euskadin antzerkiaren onerako izan daitezen ekintza guztiak.

Halatan, Erkidegoko antzerki taldeei eta elkarteei dirulaguntzak eskaintzen hasi zen Jaurlaritza. Baziren antzerki-talde amateurrak euren zerrendan, baziren profesionalak tartean. Alabaina, antzerkiaren joera politiko-iraultzailea alboratu eta joera artistiko aurrerakoia soilik defendatuko zutenen mesedetan aritu zen batik bat gobernuak, profesionaltasuna babestu eta indartu nahian. Erabaki hark, gutxinaka, herri txikietako euskara-elkarteetako antzeztaldeen ahultzea ekarri zuen; baita aurrekontu publikoekiko profesionalen mendekotasun gehiegizkoa ere, konpainiak ekoizpen enpresa bilakatzera behartuz.

Dirulaguntzez aparte, *Antzerti* antzerki eskola izan zen, profesionaltasunaren bidean, Jaurlaritzaren zerbitzu berriak abian jarri zuen beste proiektu garrantzitsuetako bat. *Antzerti* Eskola Dramatikoa 1982an sortu zen. Gasteiz, Bilbo eta Donostiako eskoletan 1. eta 2. mailak irakatsi ziren eta 3. eta 4. mailak, berriz, Donostian. Aurrerago, “Antzertik 1993an eskola izateari utzi eta profesionalentzako aholku zentroa bilakatu zen. EHUK hartu zuen bere gain antzerki-irakaskuntza, 700 orduko diplomatura martxan jarritz” (Olaziregi, 2003, 397. or.). Urteak pasa ahala, berriz, *Eszenikak* hartu zuen lekukoa eta arte eszenikoen hezkuntza bere esku geratu zen.

Bestetik, gobernuak antzerki taldeen lanak ikusarazteko zirkuituak antolatatu nahi izan zituen. Horretarako, antzerki topaketan eraketari ekin zion, antzeztaldeen bat egingo zuten espazioak lotu asmoz. Azpeitiko Antzerki Topaketak izan ziren, 1983. urtetik aurrera<sup>22</sup>, euskaraz egindako antzerkiaren erakusleho eta gune estrategiko. Bertan elkartu ziren talde amateur zein profesionalak, eta antzerkizaleak orotara. Han burutu izan dira euskal antzezlarien batzarrak, hausnarketak, mahai-inguruak eta solasaldiak urteetan. Han estreinatu eta antzeztu izan dute euskal antzerki

[22] Eta hala diraute egun oraindik, 2020an, bere 38. edizioa ospatuta.



talde frankok. Hura izan da garairik zailenetan ere euskal antzerkiaren iraupenerako sustentu eta plaza. Olaziregik (2003, 404-406. or.) jaso zituen datuen arabera, 1983ko lehen edizioan sei talde amateurrek hartu zuten parte; 1984an bederatzita taldek, baina horietako hiru profesionalak ziren. 1986-2000. urte bitartean, bestalde, Azpeitiko Topaketetan parte hartu zuten antzerki talde amateurrek honakoak izan ziren: Geroa (Durango), Etxebarriako antzerki taldea, Xilipurdi (Bilbo), Antxieta (Azpeitia), Goaz (Deba), Karmakos (Urretxu-Zumarraga), Bordaxuri (Hazparne), Kalakariak (Zumaia), Lakrikun (Azpeitia), Goizeko izarra (Mutiku) eta Zurriolako Antzerki taldea (Donostia)<sup>23</sup>.

Oroitzapenean du Topaketen hasiera Azpeitiko Imanol Eliasek, antzerki amateurren garai hartako erreferenteetako zenak:

Antzerkian genbiltzan, eta hizketan hasi ginen zergatik ez antolatu aste bat antzerkiari buruz, Maria Jesus Aranburu zegoen kulturari, eta hola-ze sortu ziren. Hasi berritan talderen batek ziria sartu zigun, ze jatorriz euskarazkoa izan behar zuen obrak, ez itzulia, eta lehen saria irabazi zuen batek itzulita ekarri zuen. Denak amateurrek ziren, horretarako ziren batipat topaketak, amateurrentzako, giroa sortzeko herri ezberdinetako taldeen artean. Gero profesionalak sartu ziren eta klaro... zuk ikusten duzu egun batean profesionala, hurrengoan amateurra, eta kristoren aldea dago, horrek ez du funtzionatzen, ez dago konparatzerik. Orain antzerki taldeak non daude herrietan? Ia inon ez (Elias in Aristi, 2004, 37. or.).

Eskola antzerkia, familia antzerkiak, ikerketa lanak... ere burutu ziren Jaurilaritza eta Aldundiaren laguntzarekin urte haietan. Beraz, esan genezake gobernuak euskal antzerkigintzari bultzada eman nahi izan ziola, kulturari orokorrean. Baina, bestalde, ondorio batzuk ekarri zituen politika eremuak kulturaren kudeaketaz arduratu izanak. Antzerki amateurrek bere babesa nolabait jaso bazuen ere, ez zion batere mesederik egin diru publiko gehientsuena profesionalizaziorantz bideratzeak. Halaz, denen gustura aritzea posible ez eta iritzi kontrajarriak lehertu ziren zaleztasunaren eta kalitatearen aferak ezbaian jarritz.

### **3.2.5. Eztabaida**

Hausturak kalte egin zion euskal antzerkiari. Gainbehera etorri zen teatroarekiko zaletasuna eta antzerkiaren ospea gizartean. Zer esanik ez antzerki amateurren kasuan.

[23] Talde amateur bezala ageri diren arren zerrenda honetan, gerora profesionalizatu diren taldeetako batzuk topa daitezke: Geroa eta Xilipurdi, esaterako.

Antzerti Zerbitzuari, haren ekimen eta jardun kudeaketari, amateur-tasunaren kalterako profesionaltasuna akuilatu izana leporatu zion sektoreko jendarte batek. Zera egotzi zitzaion: entitate publikoa izan eta aginte politikoak sorturiko zerbitzua interes politiko-ekonomikoetara bideratutako muntaia bat izatea. Antzerkilari talde txikien iritzi eta esperientziak alboratu eta urteetan taldeek egindako lanari bizkarra eman omen zion Jaurlearitzak, eta zerbitzua sortzerakoan profesionalen koordina-ziora bideratutako proiektu bezala egin omen zuen lan. Horri zera gehitu behar zitzaion: *Antzerti* Euskal Autonomia Erkidegora mugatzen zen, Nafarroa eta Iparraldea kanpoan utziz. Gogoan izan Iparraldean ez zela euskarazko antzerki profesionalik orduan, eta bestalde, mugak kontuan hartzen zituenez, Biltzarrak urteetan euskal antzerki bateratuaren alde egindako lanarekin kontraesanak zituela proiektuak.

*Jakin* aldizkariak ederki plazaratu zuen egoera 1985ean argitaratu zuen 37. alean. Antzerkigintzari eskainitako liburukia izaki batik bat, aburu ezberdinetako kideek euren hitzak argitaratu zituzten. Garaiko antzerkiaren erretratua deskribatzen da bertan, eta Antzerti Zerbitzuak arte eszenikoen baitan eragindako iritzi kontrajarriak irakur daitezke. Artikulu interesgarri dago osatua agerkaria, eta jasota dago Jaurlearitzaren jarduera ardatz izan zuen mahai-inguru esanguratsu baten transkripzioa ere.

37. ale hartan amateurtasunaren eta profesionaltasunaren arloan esanguratsuak izan ziren erreferentzia batzuen hautaketa egin da jarraian, urte haietako eztabaida islatzeko balio dutelakoan.

Mikel Antza izan zen Antzerti Zerbitzuari kritika zuzena egin zionetako antzerkilari bat. Honela zioen bere *Profesionaltasuna eta amateurismoa* edo “*Antzertik*” *sortu nahi duen nahaspila* artikuluan (1985, 95-96. or.):

Euskal antzerkiak, gainera, badu beste gaitz bat. Amateurrak izatearen gaitza. Egoera horren aurrean, esan bezala, “Antzerti” izeneko zerbitzua sortzen da, teoriarik antzerkia lagundu behar duen zerbitzua. Eta, oso kontrara, egoera hori aztertu beharrean, zerbitzu hau hutsetik hasiko da; hau da, egina dagoen guztia bota egingo du, ez duela ezertarako balio esanez; hitzez-hitz esango du, Euskal Herrian ez dagoela teatrorik eta, beraz, teatroa egiten hasi behar dela. Hori da urte haietako planteamendua.

Txanponaren alde bereko Intxixuko Joxe Mari Carrerek honela zioen publiko artetik (in *Elkarrizketa*, 1985, 117-118. or.):

Ezin dezakegu hitz egin profesionalez bakarrik, euskal taldeen artean gehienak amateurrak bait dira. Euskal teatroak lehen eta orain amateurrarekin funtzionatzen du. Baina amateurrak kontutan hartzen ez badira, nola esan daiteke euskal teatroa lagundu nahi dela? Zer gertatuko litzateke euskal talde bat edo bi existituko ez balira? Ez al legoke orduan euskal teatrorik? Euskal teatroa badago, EATB ere hor dago, ez talde bat edo bi, eta, gainera, funtzionatzen duten taldeak dira.

Eztabaidaren beste aldean izan zen Eugenio Arozena (1985, 104. or.), Intxixuko kide ohia eta 1985ean Antzerti Zerbitzuko zuzendaria. Hark zera zioen *Eusko Jaurlaritzaren antzerki-politika* artikuluan:

Antzerki-taldeetan, bi mundu ditugu: amatearra eta profesionala; baina ez da erraza bien arteko bereizketa egitea, eta, horregatik, honela argitaratu da diru-laguntzetako baldintza: «Euskadin egoitza duten antzerki taldeak sustatu eta antzerki-antolaketak egiteko diru-laguntzetarako herri-lehiaketarako deia egiten da» (ikus 1985.04.25eko Agindua, 1985.05.10eko Euskal Herriko Agintaritzaren Aldizkaria).

Bestalde, amateur-elkarteei, urteko ekintzen arabera eskainiko zaizkie diru-laguntzak.

Saltsa hark zeharo banandu zuen antzerki komunitatea eta antzerki amateurraren eragin nagusi bik Jaurlaritzaren hanka-sartzeak definitu zituzten: Lukax Dorronsorok, Goaz antzerki-taldeko partaideak, honela idatzi zuen *Euskal antzerkiaren iraupenerako oinarriak* artikuluan (1985, 84-85. or.):

Kultur arlo honetan gure ahaleginak egiten ari garenon artean, oso gutxitan entzun dut Jaurlaritzaren Antzerti Zerbitzuak aukeratu duen jorkabidea egokitzat eman duen eritzirik. Okertzat kritikatu izan da zorrozki, behin eta berriz, Zerbitzu horren gestioa; bere dirutxoaren erabilera, antolatu izan dituen ihardunaldia, Antzerti Eskola eraikitzean erabili duen ikuspegia eta honen funtzionamendua bera.

Nerau ere oraindik norabide egokia aurkitu ez duelakoan nago. Badirudi, ari garenon ahalegina eta posibilitate murrizak mesprextatuz, oinarririk gabeko muntaia artifizial bat, handia eta akatsik gabea, eraiki nahi duela.

Ez litzaioke, nire eritziz, kaltegarri gertatuko Jaurlaritzaren Antzerti Zerbitzuari EATBrekiko harremanak estuagotzea, honen proiektuak abegi onez aztertzea, eta, zertu ahal ditzan, beharrezko zaizkiokeen eskuarteak oparo eskaintzea.

Bestalde, EATBko lehendakaria zen Martin Idiakez, Goaz taldeko ki-dea hau ere, horrela mintzo zen *Antzerti*-ren inguruan *Argiak* (1986) egin zion elkarrizketan, urtebete beranduago:

Gauza on batzuk eman ditu. Jende bat prestatu da eta hori hor dago. Baina planteatu behar dena da ea zer eman behar zuen. Nik uste ondo antolatu balitz emaitza askoz ere hobeagoak emango zituela. Baina, Labaienen garaia izan zen, hemen behetik gora egiteko bultzada zegoen, erabaki zuten trasto zar hori montatzea. Nik uste dut lehenik hemen zeuden eskolatxo, tailer eta horrelakoak bultzatu behar zirela eta gero egin horrelako bat.

### 3.3. Mende berria

#### 3.3.1. *Euskal Talde Antzerki Amateurren elkarte* (EATAE)

Garai kaskarra bizi izan zuen euskal antzerkiak XX. mende amaieran. Arte eszenikoen sarea, izan amateurra izan profesionala, ez zen bere onean izan azken urteetan, eta antzerki amateurrek bizirik irauten nahikoa lan izan zuen arlo profesionalaren parean.

[...] nik uste ez dugula lana ondo egin talde amateurrekin, ez dugu jakin lana ondo egiten. [...] Garai bat izan da oso ona amateurrentzat, baina nik uste orain profesionalek harrapatu egin dutela alor hori, orain bi edo hiru lagun juntatzen dira eta antzerkia egiten dute edozein tokitan. Lehen profesionalak leku handiak behar zituen bezala... afizionatu batek horien kontra ez dauka ezer egiterik (Elias in Aristi, 2004, 39. or.).

Egoera larriaz kezkatuta, amateurtasunaren alde aritzeko gogoia erakutsi zuten 1995ean antzerkizale batzuek. Artean, belaunaldi berri bat esnatzen hasia zen eta gazte haiek lehendik esperientzia zuten euskarazko antzerki taldeekin elkartu ziren. Horrela sortu zuten oraingoan *Euskal Talde Antzerki Amateurren elkarte* (EATAE). Elkarte jaioberriak 70eko hamarkadako EATBren interes edo helburu bertsuak izan zituen: euskal antzerki amateurra berrindartzea, taldeen arteko harremanak sendotzea, formazioan sakontzea, eta batik bat, sortutako lanak ikusgarri egingo zituen zirkuitu bat antolatzea. Sorreran parte hartu zuten antzerki-taldeak honakoak izan ziren: Etxebarriko taldea, Antxieta (Azpeitia), Bordaxuri (Hazparne), Ekekei (Elgoibar), Goaz (Deba), Goizeko Izarra (Mutriku) eta Xirrixti-Mirrixti (Baiona). 2004an, berriz, 6 ziren partaideak: Ekekei, Ereintza (Errenteria), Gilkitxaro (Bilbo), Goaz, Goizeko Izarra eta Lakrikun (Azpeitia). (Gurrutxaga, 2004).

Arantzazu Fernandez ikertzaileak dioenez (2016, 208. or.), “1998tik 2000. urtera bitarteko aldia elkartearen garai osasuntsua izan zen”. Aurrekoengandik ikasitakoa jaso zuten eta Topaldiak antolatzeari ekin zioten. Hala, 1998an, lehen aldiz, Saran elkartu ziren Antonio Maria Labaieni egin zitzaion omenaldia probestuz. 2000. urtean, Elgoibar izan zen topaketen bilgune, eta gerora, Bermeon, Mutrikun eta Deban ere elkartu ziren.

### **3.3.2. Etsipenaren aroan, erresistentzia**

Erresistentziatik aritu zen euskal antzerkiaren esparrua lanean XXI. mende arestian. Profesionalizazioari esker aurpegi ezagun gutxi batzuen zeregina txalotu bazen ere, batez ere telebistak eman zion jaten euskal teatrogileari garai berrietan. Euskarazko antzerkia saltzen ez zela leporatuta, programazioaren dekadentzia izugarria izan zen eta publikoa desagertu egin zen antzokietatik, baina gutxi batzuen ahalegin neurrigabeak heldu egin zion teatro zaletasunari.

Udal antzerki talde gutxi batzuk tailerrak eman zituzten, kultur elkarteko edo eskoletan aldiro aldiko ikastaro edo emanaldiak eskaini ziren, bizirik zirauten antzerkizaleek gotorlekuetatik lan egin zuten eta jende multzo txikiak biltzen saiatu ziren. Antzoki handiek ateak itxi zizkieten antzerki talde amateurrei, eta beraz, taberna, gaztetxe eta kultur etxeetako aretoak baliatu zituzten euren sormen lanak erakusteko (Gurrutxaga, 2004). Horrexegatik, EATAEk proposatutako zirkuitu amateurraren ideia izan zen berriz aro berrian azpimarratu zen xede nagusia, egiten zen gutxi hura nonbait erakutsi beharra zegoelako.

Urte haietan belaunaldi gazte hark, EATAEko kideak tartean, jauzi egin zuen taula gainera. Haietako batzuek antzerki ikasketak atzerrian egin ostean, euskaraz jokatzeko molde berritzaileak Euskal Herrira ekartzearabaki zuten, eta lanerako gogotsu agertu ziren. Bestetik, bertan trebatzeko gurariari seriooki erantzundakoak ere izan ziren. Edonola ere, gazte haiek antzerkia ogibidetzat hartu nahirik enpresak sortu behar izan zituzten autonomo gisara, zirkuitu ofizialetik at bazen ere, jardunean aritu ahal izateko. Beste batzuek, osterara, ez zuten biderik errazena aukeratu, enpresak sortu gabe, bokazioz, amateurtasunean aritu ziren.

Hala sortu zen zalantza beste behin ere. Hamarkada pareta lehenago eztabaida sortu zuen etiketen auziak, profesional versus amateurrak, ez zuen inolako zentzurik belaunaldi gazteen egoerak aztertuz gero. Baldintza errukarrietan antzeztea egokitu zitzaizen guztiei, eta euskararen,

hau da, hizkuntzaren afera lehentasun bihurtu zen berriro. Halatan, euskal teatroa konprenitzeko orduan oreka nagusitu zen taldeen artean, berez, emanaldi bakarra ala dozenaka eginagatik ere, ia denak amateurren zakuan elkartu baitziren berriz, oztopo berdinen aurrean egin baitzuten topo, eta etiketen dilema zentzurik gabe geratu zen.

Orduan, bada, galdera berrezarri zen kolektiboaren baitan: Benetako al zen profesional edo amateur izaeraren muga hura euskal teatroan? Ander Lipus aktoreak zera zioen (in Garzia, 2014) “zerbaitek bereizten bazuen afizioaren eta ofizioaren arteko desberdintasuna, hori dedikazioa zen”. Dedikazioa bera zenean, ordea, bereizketa zerk egiten zuen? Ainhoa Alberdik honako galdera proposatu zuen: “Lan bera doan egiten dugunean ez da profesionala eta dirua irabazten dugunean bada profesionala?” (in Guillan, 2010). Bestalde, Gilkitxaro taldeko Ane Zabalak (in Garzia, 2014) honela adierazi zuen: “Profesionala ez den guztia da amateurra? Profesionala enpresa da? Gilkitxaro enpresa ez den arren, bada profesionala baina baita amateurra ere. Etiketetan galtzea erraza da, arriskutsua ere bada”.

### 3.3.2.1. Profamateurra

Aipatu diren galdera horien guztien atzean bazegoen teatro ideologia bat; profesionaltasuna eta errekonozimendua aurkitu nahian zebilen sektorea zen gazte belaunaldi harena, baina antzerkia bide komertziale-tatik at egin nahi zuten. Asmo hark, talde haietako batzuk euren sormenerako askatasun gogoak eta lan baldintzek, teatro amateurre gerturatu zituen irizpide batzuetan: ekonomikoetan batez ere. Ez guztietan, ordea; aintzat hartzekoak ziren taldekide kopurua, irabazi asmorik gabeko elkarteak izatea, taldekideek mozkinik ez jasotzea eta abarrekin hautsi egiten baitzuten. Profesional ereduari heldu zioten, baina ogibide bihurtzeko aukerarik gabe.<sup>24</sup>

Iñaki Odriozolak (2013) ondo deskribatzen ditu urte haietan amateur terminoaren barruan errealitate izan ziren bi ikuspegiak:

—Asko aldatu ete da antzerki amateurra Euskal Herrian?

—Bai, asko. Eta asko galdu dala uste dot. Euskal Antzerki Talde Amateurren Alkartea sortu genduan. Hor baegoan indar bat, zirkuituak egiten

[24] Beste talde batzuek profesionaltasunera jo zuten. Terminologia berrietan sartu gabe eta euren lan-ametsa bete nahirik, euskara hutseko antzerki-enpresa bihurtzeko apustu latza egin zuten.

ahalegintzen ginan, profesionaltasunera ez ginan heltzen, baina bueno, ez genduan hori be nahi. Apurka-apurka galtzen joan da. Oraindino talderen bat badago, ez dakit Debako taldeak segiduten dauen, Mutri-kun be baegoan...

Gaur egungo gazte jentea beste modu batera dator, beste modu batera funtzionetan dabe, merkatuaren inguruan edo. Gu hortik kanpo geratzen ginan. Orain be antzera da niretzat, hau jolas bat da, ez daukat beste beharrik. Noizean behin jolas horren errekonozimendua jaso ezkeru, ba askoz hobeto.

Etsipenetik akaso, baina erresistentziatik batez ere, linbo moduko batetik egin zuten lan belaunaldi berriek. Hala sortu zen, ironiak ironia, etiketekiko jarrera ezkorra zutenen artetik, egoera hura izendatzeko ideia. Urki Muguruza aktoreak (in Guillan, 2010) aitortu egin zuen “bien tartean beste lerro bat ireki behar litzatekeela eta beste izen bat eman”. Eta ideia hari tiraka proposatu izan du Oier Guillan antzerkilariak *profamateur*<sup>25</sup> terminoa “errespetutik, baina hitz ustela eta zentzugabea dela jakinik” (2018, 119. or.).

Guillanen esapideaz baliatuta Arantzazu Fernandezek (2016, 29. eta 112. or.) honako antzetzaldeak sartu zituen kategoria honetan: Dejabu panpin laborategia, Artedrama, Metrokoadroka, Atx, Rouge Elea, Lauka Teatroa, Dxusturi teatroa, Kolektibo Monstrenko, Kamikaz kolektiboa, Gilkitxaro, Bina-Bina, amauterrak baino profamateurak deitzen ditugunak.

### 3.3.2.2. *Ipparaldea*

Hegoaldeaz mintzatu gara, halere ipparaldean egoera ez zen askoz hobeia izan urte haietan. Iragan hamarkadetako herri teatrozaleen mugimendu entzutetsuak apaldu egin ziren bertan ere. Hegoaldean ez bezala, antzerki amateurrek herritarren errespetua eta babesa mantendu bazuten ere, izan zen “mementu batean non talde tradizional egituratuak

[25] “Asko dago egiteko duintasun horren aitoparen ildoan: gure inguruan badira *profesional* hitza jaso ez duten antzerki taldeak (eta idazleak, pintoreak, dantzariak...), hau da, beren lanbide naturaetik bizitzea lortu ez dutenak baina modu profesionalan lan egin eta emaitza profesionalak eskaintzen dituztenak. Ekonomikoki ez dira profesionalak, baina modu profesionalan egiten dute lan, eta bestelako profesionalak baino emaitza profesionalagoak eskaintzen dituzte sarritan. Gure inguruan bada esparru zabal bat *amateur* eta *profesional* terminoen artean, kulturgintzan enpresa irizpideak nagusitzearen ondorioz indefiniziora kondenatua dagoena” (Guillan, 2018, 18. or.).

isildu ziren, [...] Izan zen urte bat edo bi non ez baitzen izan antzerki lanik Iparraldean” (Luku in Guillan, 2008).

Menane Oxandabaratzek honela definitu zuen Iparraldeko antzerki amateurra *Argian*:

- **Nolakoa da egun Iparraldeko talde amateurren osasuna?**
- Momentuz ez hain ona. Duela 20 urte oso garai onak bizitu genituen, baziren antzerki idazle asko antzerki amateurren emateko nahikeria handiarekin. Bi amateur talde mota bereizi behar dira lehenik: Batetik, herriko bestetan egiten diren antzezlanak prestatzeko sortutakoak eta, bestetik, Xirrixti-Mirrixti edo Bordaxuri bezalako taldeak. Garai haietan gure helburua 30-40 emanaldi ematea zen. Ez genuen sosarik jasotzen antzerkitik, baina denbora asko eskaintzen genion. Iruditzen zait talde mota hori ez dela gaur egun Iparraldean. Talde asko desagertu egin dira. Bo, Xirrixti-Mirrixti hor dago, baina bi urte-tik behin ematen dute antzerki bat. Oso ezagunak ziren Bordaxurikoak ere momentuz arrunt geldirik dira. Oztibarreko taldea, bestalde, zerbait prestatzen ari dela badakit (in Gurrutxaga, 2004).

Halako batean, belaunaldi berria heziz eta antzerkigintzaren erraiak azalaraziz, Hiru Puntu taldea sortu eta zuzendu zuen Antton Lukuk. Herri teatroa berreskuratuz, haize freskodun gazte-taldearekin arrakasta itzela izan zuen taldeak. 2008ak *Fauxto* karrusa (tobera) antzestu zuten eta herri teatroaren berpizte bat gertatu zen. Iparraldeko jendarteak gozatu egin zuen antzektokiak lepo betez; Hegoaldeko gazteek miretsi egin zuten, loriatu, teatroa egiteko era hura<sup>26</sup>. Arrastoa utzi zuen kalitadedun euskal kutsuko teatro kritikoa ondu zuen talde amateurrek, hala dei balekioke, tradizioari eutsi bitartean.

### 3.3.3. Azken saiakerak

#### 3.3.3.1. Herri teatroa gaur egun

Esan liteke etsipen eta ikuspegi nihilista batetik kontatua izan dela XXI. mendearekin hasi zen teatroaren argazkia, euskal gizarteak teatroarekiko zuen harremana azken hamarkadetako ilunena izan baitzen ziur aski. Aldiz, antzerkilariek, ereduak eredu, erne bezain kartsu jokatu zuten eta ingurumari teatro-aberatsa bezain kritikoa lortu zuten erresistentzia-

[26] Obra ikusi ostean zera idatzi zuen Guillanek (2018, 53. or.): “Euskal Herrian, gerta daiteke topatzea entretenigarria, esperimental, parte hartzailea, teatroaren sustrai propioekin ikertzailea eta undergrounda dena batera den lan bat? Euskaraz gainera? Hori gertatzekotan, ia ziur, Iparraldean gertatuko da”.



tik. Horren adibide izan ziren, esaterako, Gilkitxaro (Bilbo), Mairu (Lesaka) eta Mikelazulo (Errearteria) taldeak. Eta hauekin batera, Goaz (Deba), Lamixine (Bera), Nexo (Bilbo), Interruptus (Irun), Errail (Donostia), Lakrikun (Azpeitia), Urrup (Ordizia), Ereintza (Errearteria), Kitzikazank (Amikuze), Hiru Puntu (Donibane Garazi) eta Orratx (Lezo) bezalako antzerki taldeak, buru-belarri aritu ziren taulagainean antzetzten.

Ordutik mugimenduan diraute talde hauek, sortu dira beste berriak eta antzerki amateurrek bizirik dirau Euskal Herrian. Aipa daitezke Iduzkilore (Lapurdi), Abarka (Markina), Karrika (Durango), Taupada (Elgoibar), Katiuska (Tolosa), Mairu (Lesaka)... eta gehiago. Karrika antzerki taldeko zuzendari zenduak, Jose Martin Urrutiak *-Txotxe-*, teatro amateurren mintzo zenean “arte eszenikoen militanteak gara” zioen (in Garzia, 2014): urtetan merkatutik kanpo eta askatasunez egindako teatroaz mintzo zen. Horretan ari dira aipatutako talde guztiak eta beste asko. Azken finean, amateurrek antzerkiarekin bizi nahi du, eta ez antzerkitik<sup>27</sup>. Euskara dute hizkuntza nagusia eta antzezlanak sortu eta antzetzten dituzten irabazi asmorik gabeko elkarteak dira. Ideia horiei heldu nahirik, jolasean dihardute hainbat antzerkizalek. Herri antzerkia berpizten ari dela dirudi. Ez dute taldeen artean bestearen berririk, ordea. Euren modura herri antzerkiera gerturatuta, teatroaren ekarpen kolektiboak prestatu ohi dituzte. Isilpean eta bakoitzak bere aterpean, oraindik zirkuitu esanguratsurik gabe, txalo eta aitormen gutxi jasoz, dihardu bakoitzak bere lanean.

Halere, Iñigo Agirreren hitzok antzerkizaleak antzerkia egitera zerk bultzatzen dituen azaltzen du, dena ez baita beltz:

Antzerki amateurrek abantaila horixe dauka: edonor izan daiteke aktore. Antzerkirik demokratikoena da. Borondatea nagusitzen da, eginahala, saiatzea, eta oso aldrebesa ez bazara, eszenariora atera zintezke paper bat egitera. Dena ez delako dirua irabaztea. Beste satisfazioak baditu gizakiak, eta antzerki amateurrek asko betetzen du egiten dutenen barua, bihotza (in Aristi, 2004, 44. or.).

Mugimendu gutxi nabari bada ere egun teatro amateurren munduan, azken boladan egin da halako saiakeraren bat hura esnarazteko:

[27] Antzerki amateurrek militantziarekin duen lotura azaltzeko Imanol Eliasen hitz batzuk jarraian: “Lehen lana errazago egiten zen debalde, edo Frankoren kontra egiteagatik. Orain, berriz, pagatuta behar du denak, edo laguntzak eskatuta. Bizimodu asko aldatu da. Orain ez dago inor lehen Katxo ibiltzen zen bezala ibiliko denik, Donostiara lagundu guri eta goizeko lauretan etxera, dena debalde, borondate hutsez. Hori gaur galduta dago” (in Aristi, 2004, 42. or.).

### 3.3.3.2. EHAZE

2010ean sortu zen Euskal Herriko Antzerkizale Elkarte eta bertan biltzen dira izaera guztietako euskarazko antzerkiarekiko zaletasuna dutenak. Tartean dira antzerki amateurrek deiturikoak ere. Gaur egun, antzerkiak duen sakabanaketa eta elkar ezagutza faltaz ohartuta, azken urteotan euskaraz sortu diren antzezlanen diagnostiko bat sortzen ari da elkarte, eta hor ezagutaraziko da antzerki amateur, profamateur, profesional, elkarte edo dena delakoen presentzia<sup>28</sup>†ò46†`ò 3.3.3.3. Ertzak

### 3.3.3.3. Ertzak

2019ko martxoan (29-31) Lekeition Ibilaldia zela-eta sortu zen egitasmo berria izan zen Ertzak. Euskal eszenaren aniztasuna biltzea eta ikusaraztea zuen xede eta zaletasunetik egindako antzerkiaren gune bilakatu nahi izan zuen. Han elkartu ziren Hamaika buelta (Pasaia), Karrika (Durango), Katiuska (Tolosa), Mairu (Lesaka), Muntu (Lekeitio), Txiki bakar-laria eta Ze Onda (Donostia) taldeak. Oraingoz jarraipenik izan ez badute ere Topaketa hauek, EHAZEK azaldu izan du ideia horri aurrerago berriz heltzeko asmoa.

### 3.3.3.4. Besteak

Badira antzerki amateurrari toki txiki bat eskaintzen dioten antzerki asteak herritan... Badira sariketak edo formatu txikiko ekimenak, profamateurrek eta amateurrek ere parte har dezaketenak... Badira gazteen antzerki topaketak edo antzerki eskoletan egiten diren emanaldiak; ekitaldi kultural bereziak antzerki amateurrari tokia egiten dietenak... 3.3.3.2. atalean aipatutako EHAZEren ikerketak zehaztuko ditu datu batzuk honen inguruan. Baina, argi dago, amateurtasuna ardatz hartutako ekimenak falta direla, gaur egun.

## 4. Hausnarketa

Lohitsua zirudien erronkak orri zuriaren parean eseri ginenean, baina gaiak merezi zuen gure ahalegina. Orain arteko antzerki amateurtasunari zor zitzaien halakorik gutxienez, asko baitzegoen atzean kontatzeko eta oroitzeko; asko baitago etorkizunean hausnartu ondoren, egiteko. Historiari heldu zaio zeregin horretarako, antzerki identitatearen, ko-

[28] Ikus EHAZE, Euskarazko estreinaldiak 2016-2020.

lektiboaren eta komunitatearen erroak ulertzeko. Herrigintzak teatrotik eman duena zita eta erreferentzien bitartez lotzen saiatu gara, eta hein berean, belaunaldi ezberdinetako antzerkizaleek bizitakoa, sufritu eta gozatutakoa, kontatu nahi izan da.

Etiketak etiketa, denari zor zaio begirunea, euskaratik borondatez emandako orori zor zaio errespetua: bereizi behar horri edo bereizi gabekoari, bat ez datozen aburuei eta sortzaileen jarrera antagonikoei. Saiakeran herri xedean diharduen orok merezi du txaloa Euskal Herrian; ez baita gurean sormenaren bidea sekula samurra izan. *Euskaldun izatea zein nekeza den* dio poetak<sup>29</sup>, eta beraz, komunitatea eguneratu, indartu eta eraberritu nahian dabilen guztia eskertu behar da adeitsu. Nazioaren eraikuntzaren zutabe nagusia da kultura<sup>30</sup>, teatroa tarteko, eta zereginen diharduen orok merezi du bere tokia, garrantzia eta onespena.

Begiruneari duintasuna batu behar zaio, haatik, eta batzuetan duintasun hori ez da parekidea edo proportzionala izan guztientzat. Herri-nortasun aberatsaren eta haren ongizatearen alde lanean eginahaletan aritu izanak, ez du beti behar adina aitorpen jaso. Izan ere, politikak zuzenki eragin izan dio kulturari, kultura politika baita. Eta kultura politikoan irabazleak, galtzaileak, abangoardistak, tradiziozaleak, ardi galduak, gaingizakiak eta ustekoak daude. Gustatu ala ez, hierarkikoa izan da oso teatro-eremua gurean ere. Etiketak jarri edo kendu, izen bat edo beste merezi, ideologiek eta interesek erabaki izan dute. Erabakitzen dute. Eta asko dago ikasteko eta egiteko oraindik.

Sortzaileek bere burua antolatzekeo beharra pairatu dutelako iritsi dira etiketak aukeratzera. *Zu zer zara* galdetu zaienean, erantzun egin behar izan dutelako. Etiketak jantzi behar izan dituzte kodetze-sistema ulertzera behartuz, gizarte-sistemaren parte direlako. Gakoa, ordea, kodeen, etiketa horien antolakuntza zeinen arabera egiten den izaten da. Nork, nola eta zergatik egiten dituen. Sistema politiko eta ekonomiko batek behartu edo definitu behar al du teatroaren noranzkoa? Enpresa, elkarte, epigrafe edo etiketa juridikoaren arabera antolatu behar al da sorkuntza? Sariketa batean edo dirulaguntzetan parte-hartu nahi izateagatik, edo taldekide kopuruaren arabera al da talde bat profesionala ala amateurra? Argi geratu da artikuluan zehar, azken mende erdian egungo teatrogileen zati handi bat ez dela ados ideia horrekin. Teatrogileak sortzaileak dira, sortzeko askatasuna behar da, eta askatasuna murriztu egi-

[29] Ruper Ordorikaren *Zaindu maite duzun hori* kantaren bertsoa da honakoa.

[30] Joxe Azurmendiren ideiei jarraiki.

ten dute egitura ekonomikoek, baldintza burokratikoek, lehiakortasunak eta etiketek.

Artikuluari zehar adierazi bezala, ez dira berdinak izan antzerki talde guztien izaerak, ohiturak, lan egiteko moduak, iragana eta oinordetak. Ez dira berdinak izan artegintzari eskaini dioten denbora, mugitzeko izan dituzten baliabide eta aukerak, direla dirulaguntzak, entsegu tokiak, azpiegiturak eta antzokien prestutasuna, emanaldi kopurua... Ez dira berdinak profesionalen edo amateurren erronkak, helburuak eta egitateak; ardurak eta betebeharrak. Hala, etiketak kontzeptu hutsak izan arren, sarri nahasi eta lausoak, haietatik jan izan da, haiekin elkar komunikatu gara eta haiei esker zabaldu edo itxi dira ateak.

Alabaina, urte gutxitan antzerkiaren irudia aldatu egin da, antzokiak berriz ere euskal teatroaren aitzakian betetzen ari dira eta sarrerak agortzen. Zerbait gertatzen ari da. Badirudi laster beste kapitulu bat eskaini beharko zaiola artikulu honi. Aldaketek belaunaldi, jarrera, bizitza ikuskera edo proposamen gazteak dakartzate eta, akaso, historiak aurrera darraielako, gatazka izan zena alboratu eta bide berriak planteatuko ditu teatroak. Diziplinarteko joera berritzaileek, genero eleaniztunek eta ikuspuntu feministak bide berriak eraiki ditzaketen galdetzea dagokigu orain, historia erreparatu eta gero. Hausnarketatik abiatu eta beste galdera batzuk haizatzen. Izan ere, profamateurtasuna definitu beharra agertu zen bezala, agian antzerki amateur forma itxuraldatu baten ere espazio berri bat bete beharko luke, bete dezake, teatroaren amaraunean, euskal kulturagintzan. Etiketarik gabeko utopia eder horren barruan agian ez da erraza izango, baina ekosistema hierarkizatutik urrun astindu beharko lituzke hegoak antzerki amateurrenak, inorengandik zapaldua izan gabe eta burua harro jasoz. Gizarte eta kultura baten mesedetan, betiko lez, gozamenetik, kolektibotasunetik, auzolanean eta esku zabaltasunez. Baina, batez ere, komunitatearen babesarekin, sektorearen gorespenarekin, gobernuaren aintzatespenez eta, nola ez, egindako lanaren eta ahaleginaren truke esker ona jasoz.

Argi dago, bide horretan, gizartearen onespének naturala izan behar duela. Baina, naturala ote urteen poderioz teatro amateurrenak jendarte orokorrean izandako deslegitimazioa? Naturalki eman al dira jendemasak bizi izan dituen kultur-modak edo kultur-joerak? Ala izan da manipulaziorik, zabarkeriarik, asmo txarrik testuinguruan?

Gizartearen onespének naturala izan beharko luke. Halere, probokazioek lagun lezake antzerkiaren amarauna entzutetsuagoa izaten, eta

horretan ez dago eztabaidarik, argi eta garbi, antzerki ekosistema osasuntsuaren alde egin beharrekoa publikoa zaintzea da. Publiko heldu batek zaindu egingo du teatro amateurra, profamateurra edota dena-delakoa. Publikoa heziketatik zaletuko da, publikoaren pedagogiak goratuko du teatro amateurra eta beste, publikoak zutabe sendoak eraikiko ditu, gero antzerki amateurraren bitartez erroak sendotzeko. Ez ahaztu, teatro amateurra dela zaletasunaren garririk ugalkorrena, eskola antzerkiarekin batera<sup>31</sup>. Hortaz, kausa-efektu korrelazio estrategikoak publikoa eta zaletasuna artatzea eskatzen du.

Zaleak metatzeko kalitatea ezinbestekoa da, nola bestela. Kalitatezko antzerkia sor dadin, formakuntza, gogoia eta lana nahitaezkoak dira. Alabaina, beste guztiaren gainetik, antzerki amateurrak animoak eta gutxieneko duintasuna behar ditu, pertsona zein talde bezala baloratua sentitzea ezinbesteko baldintza da edonorentzat, pizgarriren bat behar du izan sortzailearen eginahalak. Duintasuna eman dadin, lanaren ordainetan sariren bat behar da. Saria diogu, eta ez zigorra. Duintasuna zaindu egin behar da. Zaindua izatetik urrun dago azken urteetan teatro amateurra, ordea. Euskaldun izatea nekeza bada, zer esanik ez euskaldun teatrogile amateur izatea. Antzezlanak pentsatu, muntatu, prestatu, ikasi, entseatu... ondoren, non antzeztu erregularkitza negargarria da nekeza izateaz gain; antzeztu ahal izateko gutxieneko gastuak ordaindu egin behar direla irribarre batez eskatu beharra izatea lotsagarria da. Non da hor saria? Zirkuitu baten beharra aldarrikatu izan dute talde amateurrek behin eta berriz, duintasun hori nolabait lortzeko asmotan. Mende erdia igaro da *Biltzarreak* lehen aldiz halakorik eskatu zuenetik. Alta, saiakerak saiakera, ez da egun ofizialki euskarazko antzerki amateurra egitatuko duen zirkuitu egonkorrik.

Bokazioak ez du neurrik, hori argi utzi dute teatro amateurraren alde lanean aritu direnek urte luzeetan zehar<sup>32</sup>. Nekeak pisua du, ordea.

[31] Ikus EHAZEK berriki (2021) gaiaren inguruan burutu duen ikerketa: *Euskal antzerki eskolen zentsua-2021*.

[32] Adibide bi ekarri nahi dira hona, amateurtasuna zer izan den definitzen laguntzen baitute:

“Tailerretik y/goetan etortzen nintzen etxera, hamar ordu lanean eginda, gero txirbila, zerrautsa eta egurra partitzen nuen etxeetan sutarako, karrokada hartuta ibiltzen nintzen, etxera etorri eta afaltzen ari nintzela telefonoak jotzen zuen. Imanol Elias builaka: Hire zain gatzaudek. Eta atzera hara joaten nintzen, entsaiora, eta handik hamabiak baino lehenago ez ginen ateratzen” (Bikendi in Aristi, 2004, 5. or.).

“Entsaioak, batez ere neguan, gogorak egiten ziren. Nik zazpiak arte lana egiten nuen, handik etxera, zeozer afaldu, telebisioa ikusi piska bat eta ohera. Entsaioa

Pisatu egiten du borondatezko lanak. Zamak akitu egiten du pertsona banako gutxirengan ardatzen denean. Zeresanik ez bizi garen abiadura handiko garaioetan. Horregatik ondo botatakoa zuen Ander Lipus (2007, 108. or.) aktoreak “oso erraza da artikulu batean idaztea herri honek antzerki amateurra behar duela, eta gero norberak lanik ez egitea hori hala izan dadin”. Jaso dugu mezua. Ekitea falta da. Baina dena ez da beltz, talde-babesak eta kolektiboaren parte izateak ase egiten du pertsona. Horregatik bizirik dirau egun antzerki amateurrak.

Ez zaio artikulu honen bitartez profesionalari tokirik kendu nahi. Amateurrak erreferenteak behar ditu, profesionalak ez dakit baina esperientziadun adituak behar ditu. Horiek gabe ez dago irakaslerik, ez dago eredurik. Baina profesional izendun askok amateurra jan egin dute azken urteetan, bazterrean utzi, inolako jaramonik egin gabe. Profesionalizazioak eten egin du herrigintzak teatroaren bitartez naziotasunari eman ohi ziona. Eta ez gara konturatu, laudorioen zain, kalitatearen izenean, herrigintzak galdu egin duela. Tira, konturatu, konturatu gara, baina badirudi ez zaigula gehiegi axola. Zaku horretan sar gaitezke guztiok. Horren erakusle nabarmena da, herri honen historian antzerki amateurrak izan duen ibilbidea kontuan hartuta, bere egoerarekiko gizarteak duen ezjakintasuna. EHAZEK martxan jarri duen ikerketak begiak irekitzeko balio beza... Eta artikulu xume honek, berriz, laburpena besterik ez denak, historia oroitarazten eta gertatutakoak ulertzen lagundu dezala. Besterik ez.

## 5. Bibliografia

Agra A. L. (2002). *25 años de teatro vasco. La producción escénica en la CAV (1975-2000)*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia, Kultura Saila.

Antza, M. (1985). Profesionalismoa eta amateurismoa edota “Antzerti”k sortu nahi duen nahaspila”. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, 95-98.

Antza, M. (1985). Amateurismoa versus Profesionalismoa (edo arazo hau kokatzeko saioa). In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, 129-134.

*Antzerti*. Ikus Gereñu (2007).

---

zegoenean oherako orduan jantzi eta irten egin behar izaten nuen, hotza pasa entsaioan, eta etxera etortzerako hamabiak izaten ziren. Eta hurrengo goizean lanerako jaiki behar. Baina hori hala zela pentsatuta joaten ginen” (Aizpitarte in Aristi, 2004, 5. or.).

- Aristi, P. (2004). Bokadillo baten truke. Antzerki amateurra Azpeitian. Azpeitia: Azpeitiko Udala.
- Arozena, A. (1944). Euskel-Antzertia. *Euzkadi*, 13, 74-76.
- Arozena, E. (1985). Eusko-Jaurlaritzaren antzerki politika. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, 99-110.
- Arozena, E. (2006). *Zentsuraren gurpilean. Euskarazko Antzerkia (1940-1980): Oiartzungo Antzerki Taldeak*. Oiartzun: Oiartzungo Udala.
- Auñamendi. (1963). Antzerki eta Antzerkilariak. *Zeruko Argia*, 1963-7-7.
- Barriola, I. (1985). Gerraurreko antzerkigintza. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, 31-44.
- Beobide, I. (2004). Iñaki Beobideri Elkarrizketa (Patxi Sarriegi). *Jakin*, 143, 51-83.
- Brockett, Oscar eta Franklin J. Hildy. (2003). *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.
- Curet, F. (1886). *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva.
- Dorronsoro, L. (1985). Euskal antzerkiaren iraupenerako oinarriak. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, 61-86.
- Ehaze. (2021). *Euskal antzerki eskolen zentsua 2021*. <<https://ehaze.eus/albisteak/ikerketa-laburpena-euskal-antzerki-eskolen-zentsua-2021/>>
- Ehaze. (2021). *Euskarazko estreinaldiak 2016-2020*. <<https://ehaze.eus/albisteak/ikerketa-laburpena-euskarazko-estrein-aldiak-2016-2020/>>
- Elkarrizketa. Askoren Artean (1985). *Jakin*, 37, 116-127.
- Etxeberria, I. (2010). Euskal Nortasuna Hobestuz. In *Larzabalen antzerki kaierak* (25-36. or.). Donostia: Hiria.
- Fernandez, A. (2016). *Mende aldaketako (1990-2010) euskal antzerkiaren joerak: Antzerki egitura eta korrante estetikoak*. Doktorego tesia. <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Mafernandez>>
- Garzia, M. (2014). Militantzia, ofiziokoa bezain profesionala. *Argia*, 2141, 2014-05-11. <<https://www.argia.eus/argia-astekaria/2414/antzerki-amateurra.>>
- Gereñu, I. (arg.) (2007). *Antzerti*. Lasarte: Etor-Ostoa.
- Gereñu, I. (2016). *Jarrai (1959-1968), abangoardiako euskal antzerkiaren ikur*. Doktorego tesia. <<https://core.ac.uk/download/pdf/44310132.pdf>>

- Gereñu, I. (2018). Teatroan izan ginenez. XX. mendeko hiru aro esanguratsu. In *Ekin eta Joka* (103-141. or.). Azpeitia: EHAZE.
- Gil Fombellida, M. K. (2004). *Antzerkia Gipuzkoan (1970-1986), euskal herriko antzerkigintzari buruzko historia egiteko oharra*. Donostia: Michelena artes gráficas.
- Gil Fombellida, M. K. (2009). Antzerkia eta nortasuna. Gerra Zibilaren aurreko euskal erbesteko fenomeno dramatikoa. In *Exilio y artes escénicas. Arte eszenikoak erbestean* (417-425. or.). Hamaikabide elkartea. Donostia: Saturrarán.
- Guillan, O. (2008). Etorkizunaren orena amateurren esku. *Argia*, 2161. 2008-11-30.  
<<https://www.argia.eus/argia-astekaria/2161/ipar-euskal-herriko-teatroa>>
- Guillan, O. (2010). Profamateurrak agertokira. *Argia*, 2251. 2010-11-07.  
<<https://www.argia.eus/argia-astekaria/2251/antzerkia>>
- Guillan, O. (2018). *Zauri Bolodia*. Amaiur. Tafalla: Txalaparta.
- Gurrutxaga, A. (2004). Antzerki amateurra. Teatroak behar duen hauspoa. *Argia*, 1949. 2004-05-02.  
<<https://www.argia.eus/argia-astekaria/1942/antzerki-amateurra-teatroak-behar-duen-hauspoa>>
- Idiakez, M. (1985). Euskal Antzerki Taldeen Biltzarrea eta bere asmoak. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*. *Jakin*, 37, Donostia. 111-115 or.
- Idiakez, M. (1986). Erakundeek behetik datozen taldeekin egin behar dute lan. *Argia*, 1127, 1986-11-30.  
<<https://www.argia.eus/argia-astekaria/1127/martin-idiakenez-erakundeek-behetik-datozen-taldeekin-egin-behar-dute-lan>>
- Labayen, A. M. (1923). Euskel-Antzertitzaz. *Euskal Esnalea*, 235, 121-123.
- Labayen, A. M. (1973). *Teatrogintza eta Yakintza*. Kuliska sorta. Zarautz: Auñamendi.
- Labayen, A. M. (1976). Euskal antzertiruntz. Gure teatro errikoia nolako. In *Teatro osoa euskaraz*. (287-300. or.). Zarautz: Auñamendi.
- Landart, D. (1985). Iparraldeko teatro-giroaz. In *Euskal Antzerkia (1876-1985)*, *Jakin*, 37, 89-94.
- Landart, D. (2014). Bi elkarte antzerkilarien zerbitzuko: Antzerkilarien Biltzarra, Euskal antzerki taldeen biltzarrea.  
<<https://files.eke.eus/pdf/AB-EATB.pdf>>



- Lipus, A. (2007). Jendeari ez zaio interesatzen teatroa, zer den ez dakiela-ko. Elkarrizketa (Irene Berro). *Hegats*, 40, 107-117.
- Luku, A. (2009). *Euskal kultura?* Iruñea: Pamiela.
- Mervant-Roux, M.M. (2004). *Du théâtre amateur. Approche historique eta anthropologique*. Paris: CNRS Éditions.
- Odriozola, I. (2013). Asko galdu da antzerki amateurra Euskal Herrian. Elarrizketa (Nagore Ferreira). Bizkaie!, 2013-01-28. <<https://bizkaie.biz/1462831472718>>
- Olaziregi, L. (2003). Euskal antzerki garaikideaz. *Lapurdum*, 8, 389-426.
- Oliva, C. eta Torres Monreal, F. (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pavis, P. (2002). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Pimenta, H. (2000). El euskera. Una ausencia teatral. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 24, 115-130. <<https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145600/260657>>
- Taberneiro, C. (2018). El teatro amateur ¿de qué hablamos? *Artez*, 225, azaroa-abendua 2018. <<http://www.artezblai.com/artezblai/el-teatro-amateur-de-que-hablamos>>
- Urkizu, P. (1984). *Euskal Antzertia*. Antzerti Saioak. Donostia: Euskadiko Antzerti Zerbitzua.
- Zeruko Argia (1964), 54.

***Feminist agenda(k) Eider Rodriguezen  
Katu jendea eta Bihotz handiegia  
ipuin liburuetan***

*Feminist agenda(s) in Eider Rodriguez's  
Katu jendea and Bihotz handiegia  
short-story-books*

Nagore FERNANDEZ-ZABALA  
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Doktoregaia

Jasotze data: 2021.05.03 Onartze data: 2021.06.03

## LABURPENA

Artikulu honetan, Eider Rodriguez idazlearen *Katu jendea* (2010) eta *Bihotz handiegia* (2017) ipuin liburuetan *feminist agenda* deiturikoak duen lekua eta irudikapen moduak aztertzen ahalegindu gara. Horretarako, hizpide ditugun obrak autorearen ibilbide literarioan kokatu ostean, diziplinarteko metodologian oinarrituz, idazketa feministan ardatz diren alderdi eta baliabide narratologikoei erreparatu diegu. *Modus autobiografikoa* eta honekin bat memoria, amatasuna eta emakume konstelazioa, barne-espazioak, *kairos*, gorputza eta honen irudikapenak eta genero indarkeria izan dira, besteak beste, abiapuntu ikerketa lan honetan.

**Gako-hitzak:** *Feminist agenda*, literatur kritika, Eider Rodriguez, euskal ipuingintza garaikidea, emakume protagonistak.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the presence and the relevance of the *feminist agenda* in Eider Rodriguez's *Katu jendea* (2010) and *Bihotz handiegia* (2017) short-story-books. For this purpose, first, we contextualised two works in the author's literary career. Then, by following an interdisciplinary methodology, we examined the main aspects of feminist writing and its narratological resources, such as, *autobiographical modus* in conjunction with memory, motherhood and sororities, inner spaces, *kairos*, the body and its representations, and gender violence, among others.

**Keywords:** *Feminist agenda*, literary criticism, Eider Rodriguez, contemporary Basque short-story-writing, women as protagonists.

1. Sarrera. 2. Zertaz ari gara *feminist agendaz* ari garenean? 2.1. Definizio batearantz: ezaugarri nagusiak. 2.2. *Feminist agendaren* problematika. 3. Eider Rodriguezen ibilbide literarioaz. 4. Analisia. 4.1. Ahots autobiografikoaren aniztasunaz. 4.2. Amatasuna gudu-zelai. 4.3. Beste(aren) espazioak. 4.4. *Kairos* vs *chronos*. 4.5. Aluak, bularrak eta beste. 4.6. Genero indarkeria. 5. Ondorioak. 6. Bibliografia.

## 1. Sarrera

*Feminist agendaz* hitz egingo dugu artikulu honetan, emakume protagonistaren agerpenak eta diskurtsoak eraginda, tradizio anglosaxoiak emakume idazleen joera narratologikoa izendatzeko sortutako terminoaz, hain zuzen. Gema Lasarte adituaren tesi lana abiapuntutzat hartuta, hots, *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean* (2011)<sup>1</sup>, idazketa feminista Eider Rodriguezen azken bi ipuin liburuetan, *Katu-jendea* (2010) eta *Bihotz handiegia* (2017), nola testuratzen den aztertzea da artikulu honen helburu nagusia.

Ezer baino lehen, azpimarratu nahi dugu ikerketa-lan hau ipuingintzatik *feminist agenda* egiten den hurbilpen bat baino ez dela, lehen urrats bat aipatu genero literarioari gagozkiola. Hurbilpen honetan, uste izatekoa da generoaren ezaugarri intrintsekoek gaien trataeran eragina izango dutela, bistakoa denez, ipuingintzak eleberriarekin alderatuz, laburtasunari, intentsitateari eta iradokitzeari men egiten baitie. Jarraian ikusiko dugunez, *modus autobiografikoaren* trataera eta irizpideak, esaterako, aldakorrak izan litezke genero literarioa zein den.

Lasarteren lanaren (2011) metodologiari jarraiki, egoki iritzi diogu emakumezko ipuingile bat ikerketa honen ardatz izateari. Jakina denez, euskal letretan ipuingile bezala ibilbide kontsokratua duen idazlea da Rodriguez, bai egindako ekarpenengatik, bai eta ekarpen horien kalitatearengatik, azterkizun ditugun obra biak sarituak izan baitira, *Katu jen-*

[1] Jakitun gara tesitik eratorritako bertsio laburtuago bat ere argitaratu dela (Lasarte, 2012), baina, tesia (2011) osatuagoa izanik, eta errepikapen nekosoak saiheste aldera, nahiz eta erabili dugun, analisisan zehar ez da honen aipamenik gehitu, bai, ordea, bibliografia atalean (ikus 6. atala).

deak (2010) Igartza Saria irabazi zuen 2008an; *Bihotz handiegiak* (2017) Euskadi Saria 2018an. Jakitun gara Rodriguezen ekoizpen osoan badagoe-la zer aztertua, baina, artikularen mugak kontuan izanik, idazlearen azken bi obrak, eta, gainera, saritutakoak hautatu ditugu. Dena den, idazlea bat bera izanik, eta zenbait ipuin azterkizun dugun *feminist agenda*-rekin egokitu daitezkeela ikusirik, artikuluan zehar ezinbestekoa izan zaigu, han-hemenka, azterketarako hautatu ez ditugun ipuinak, alegia, idazlearen beste obretakoak ere aipatzea, eta hauekin loturak proposatzea.

Rodriguezen lanen azterketan bertaratzeko, gaur egungo literatura-ren teoria eta kritikan nagusi den diziplinartekotasuna eta norabide kritiko desberdinen konbinazioaz baliatuko gara. Batetik, narratologia modalak (Bal, 1985; Friedman, 1955; Genette, 1989; Garrido Dominguez, 1993; Pozuelo Yvancos, 1988; Rimmon-Kenan, 1983; Villanueva, 1989) aztertu dituen alderdi eta tresna metodologikoak geure egingo ditugu testuen irakurketara pasatzean. Horrela bada, ahotsaren, fokalizazioaren, pertsonaien, espazioaren, denboraren, eta beste zenbait elementu narratologikoren bitartez, eta hauek aztertuz eta interpretatuz, ipuinen irakurketa proposamen bat egiten saiatuko gara. Bestela esan, narratologia modala izango da ipuinetara hurbiltzeko eta hauen zentzu sakonena eta hertsiena ulertzeko tresna nagusia.

Lasarteren (2011) lanean oinarrituko garelako kontuan izanik, irakurketa narratologikotik *feminist agendari* begira jarriko gara, eta honek zehazten dituen ezaugarri nagusiei erreparatuko diegu, batez ere, emakume protagonistetan. Hortaz, beheago definituko diren (ikus 2. atala) *modus autobiografikoa* eta honekin bat memoria; amatasunaren inguruko diskurtsoak eta emakume konstelazioa; espazioa eta denbora, gorputzaren errepresentazioa eta genero indarkeria bezalako alderdiak zentralak izango dira analisisian zehar.

Aurrekoarekin bat, ikasketa kulturalak, bai eta gorputzaren teoria soziala ere aintzat hartuko ditugu, ezaugarri feministei lotuta, testuen irakurketa zabalago eta osatuago bat proposatzeko. Datozen lerroetan azpimarratuko denez, Lasartek (2011) definituriko *feminist agendak* dakartzan mugak lausotze aldera, eta azterketa ahalik eta zabalena gauzatu ahal izateko, beste hainbat teoria eta hurbilpenetara begira jarriko gara. *Cultural studies* delakoari dagokionez, Barker & Jane (2016) adituek jaso duten definizioak ondo laburtzen du teoria horren muina: “a cluster (or formation) of ideas, images and practices, which provide ways of talking

about, forms of knowledge and conduct associated with, a particular topic, social activity or institutional site in society” (Hall, 1997 *apud* Barker & Jane, 2016, 6. or.). Kulturaren eta boterearen arteko harremana ardatz duen diziplinarteko teoria hau, zeinaren erroak gizarteko alderdi eta eragile askotara heltzen diren, lagungarri egin zaigu, besteak beste, espazioen inguruko irakurketan sakontzeko (Ryan, 2010). Bestetik, gorputzaren teoria sozialari ere leku bat egin nahi izan diogu, besteak beste, gorputzaren ikuskerari dagokionean, eremu akademikoan paradigma aldaketa bat ekarri baitzuen (Esteban, 2004, 11. or.). Gorputzaren inguruko aurreko hurbilpenetan, gorputza objektu soil bat bezala ulertzen eta deskribatzen zen. Ordea, teoria sozialak esku hartu zuenetik, gorputzak egituraz eta ekintzaz blaitutako identitate eta genero eraikitzaile gisa ulertzen dira, eta horrela ulertu eta interpretatu dira ikerketa-lan honetan ere.

## 2. Zertaz ari gara *feminist* *agendaz* ari garenean?

### 2.1. Definizio baterantz: ezaugarri nagusiak

Jakina denez, *agenda* terminoak, zehatzago, *agenda politikoak* delako talde batean oinarritzat hartzen diren edukiak, helburuak, eztabaidagaiak, egiteko daudenak, etab. barnebiltzen ditu (Lorenc, 2002). Horrela bada, helburu politikoa duen edozein kolektibok eta mugimendu antolatuk bere agenda propioa sortzen du. Mugimendu feministak erakutsi digu agenda horiek ez direla inolaz ere arau eta eduki multzo estankokoak, ezpada uneoro eguneratzen eta berridazten den oinarria (teoriko-praktikoa), zeinak planifikazio bat eskatzen duen: “Plantear una agenda feminista es pensar y diseñar qué se quiere conseguir y cómo hacer para conseguirlo. La planificación debe afectar a diferentes ámbitos como los movimientos sociales, el activismo, la creación artística y literaria, los medios de comunicación o las instituciones, entre otros” (Gil, 2019, 58. or.).

Dakusagunez, literatura, beste arte adierazpenekin batera, agenda feministak aintzat hartzen duen diziplinetako bat dugu, nazioarteko literaturan hainbatek aztertutako auzia (Farré, 2011; Felitti & Spataro, 2018; Jiang, 2019; Pereira-Ares, 2020; Pérez, 2020), bai eta euskal panorama literarioan ere, besteak beste, behin baino gehiagotan aipatu dugun Lasarteren (2011) lanak erakutsi diezagukeenez. Diziplinartekotasunean oinarritutako metodologiaz baliatuz, aipatu ikertzaileak erakutsi digu, bes-

te zenbait adituren lanak oinarritzat hartuz (Olaziregi, 1999; White, 1996), batetik, emakume idazleek emakume protagonistak sortzeko joera dutela nagusiki. Bestetik, idazketa feministak bere-bereak dituen ezaugarriak, tradizio anglosaxoian *feminist agenda* bezala ezagutzen direnak, emakumeek idatzitako euskal narratiba garaikidean sistematikoki identifikatu ditu Lasarterek. Ondorioz, bere ikerketei esker, ziurtasunez azpimarrara daiteke literatura anglosaxoian ez eze, emakumeek idatzitako euskal narratiba garaikidean ere *feminist agenda* delakoaz hitz egin daitekeela, emakume idazleen joera narratologikoaz diharduen terminoaz, hain zuzen.

Idazketa feministako alderdi nagusietako bat *modus autobiografiko* konta-moldea du, zeina, eskuarki, memoriaren erabilerarekin batera ezaugarritu eta deskribatu den. Lasarteren (2011) kasuan, esaterako, aipatu konta-teknika lehen pertsonako diskurtso aski autobiografikoak zehazteko erabili da: “Bizitza idaztanceraren bidez ordenatzea helburutzat duten memoria nobela hauetan, erabili diren tekniken artean, gogoetak, gutunak, eta konfesioak dira espresio modurik erabilienetakoak” (2011, 66-67. or.). Gutunez eta genero testualez dihardugula, Lanserren (1996) azalpena jarraituz, idatzizko konta-molde hauek historikoki emakumezko idazleekin harremandu izan dira, pertsonaiaren idatz ariketa pribatua izaki, ez omen zutelako hegemonia androzentriko diskurtsiboa iraultzen: “las cartas eran privadas y no amenazaban una hegemonía discursiva masculina. [...] esto es, escribir en público se convierte en sinónimo de escribir a y para los hombres” (1996, 281. or.).

Norbanakoaren eraikuntza prozesu horretan iraganari erreparatzea ezinbestekoa zaie pertsonaiei, memoria lagun, lehenaldiari begiratuko baitote nor diren argitzeko. Idatz ariketa horretan usu erabili diren espazioak barne-espazioak dira, emakumearen metafora bezala ulertuta, eta testuratutako denbora *kairos* edo barne-denbora izan ohi da, *chronos* edo denbora fisikoarekiko dikotomian.

Kritika feministan nola, Lasarteren (2011) lanean ere, amatasuna du *feminist agendako* ezaugarri zentraletako bat, ikuspegi ezkorretik, nahiz baikorretik jorratua delarik ere. Zenbait genero hurbilpenek azpimarratu dutenez, patriarkatuak amatasuna eta zaintza positiboki eta emakumeentzako maxima bezala eraikiarazi ditu, emakumea bere sareetan harrapatzeko eta are mendekoago egiteko (Lipovetski, 1999; Despen-tes, 2007; Rich, 1996; Rodriguez, 2019). Diskurtso hegemonikoak sortutako ikuskera hain erroturik geratu da gizartean, ezen, amatasunaren auzia

mugimendu feministetan ere *leitmotiv* izan baita maiz (Barker & Jane, 2016). Amatasunarekin batera, belaunez belaun eraikitzen diren ama-alaba sareak, inoiz hirukoitzak ere badirenak (ama-alaba-amona), azpimarratzen ditu idazketa feministak, *emakume konstelazio* edo *emakume genealogia* terminoen bidez izendatu direnak.

Gorputzen agerpenak, diskurtsoak eta erabilerak ere ezin ahaztuzkoak dira *feminist agendaz* hitz egiterako unean. Gorputzak errepikapenez eraikitzen eta desbideratzen diren egoera historikoak diren heinean (Butler, 2007), eta generoa eraikitzeke garrantzitsuak zaizkigun kategoria guztiz intenzional eta performatiboak izaki (Torras, 2012), ezinbestekoak izan dira pertsonaien izaeran eta karakterizazioan gehiago sakontzeko. Horrekin lotuta, genero indarkeriaren problematika ere lehen lerroan geneukake. Izan ere, Lasartek (2011) bere ikerketa lanean ondorioztatu duen moduan, memoriaren, nazioaren eta amatasunaren inguruko gaiak ez bezala, eta nahiz eta datu soziologikoetan barra-barra aipatu, aztertu dituen emakumezko idazleek horrenbeste esplizitatzen ez duten auzia da hau. Hitz egiten al du gure corpusak genero indarkeriaz?

## 2.2. *Feminist agendaren* problematika

Goikoetxeak dioskunez (2017), bistakoa da, euskal feminismoaz dihardugula, eraldaketa politikoek nolako eragina izan duten, eta gaur egun oraindik duten. Bestalde, Estebanen (2017) adierazpenak jarraituz, esan genezake Euskal Herriko feminismoaren historia ez dela inolaz ere estatikoa izan; etengabe aldatzen eta garaiko beharretara egokitzen joan den mugimendu kolektibo bat baino. Hori dela eta, ez da harritzekoa agenda feministetako edukiak uneoro birpentsatzen jardutea, bai eta bakoitzarentzat ondoen egokitzen den metodologia proposatzea. Hari horri tiraka, ikusi dugu, esaterako, Lasarteren (2011) lanak, gaur egungo ikuspegitik, mugimendu sozial eta feministetan puri-purian dauden zenbait alderdiri eta galderari erantzuteko unean, hutsuneak dituela. Esaterako, zer esan diezaguke amatasunaren problematikaz? Kontrako eta aldeko jarrez gain, badira beste hainbat jokabide ez direnak bereziki ez kontrakoak, ez aldekoak, konplexuagoak dira. Edo, zer esan genezake bestelako amatasun (eta aitatasun) erduez? Familia gurasobakarrak, bikote homosexualak eta subrogazioa bezalako auziak literatur gai al dira? Zer esan genezake maskulinitate eta feminitate erduez, hegemonikoez, nahiz ez-hegemonikoez? Eta gorputzez? Harreman afektibo eta sexual heterozuzenak ez direnez?



Aurrekoarekin bat, aintzat hartu behar dugu, Gil (2019) adituari jarraiki, mugimendu feministak, bere historia guztian zehar, aldaketa eta inflexio ugari eta garrantzitsuak bizi izan dituela, eta euretako bakoitzak, gainera, agenda espezifikoa eta egokitu bat izan duela bidelagun (*apud* Valcárcel, 2017). Kontuan izanik, Estebanek (2017) euskal mugimendu feministaren aro berri baten atarian egon gaitzkeela azpimarratzen duela, eta arestian azaldu diren problematikak eta galderak konpondu eta erantzun gabe gelditzen direla, iruditzen zaigu Lasarteren (2011) proposamena gaurkotzeko, eta egungo mugimendu feminista anitzagoetara hobeto egokitzen den agenda berri bat proposatzeko une egokian gaudela.

Halaber, narratologia feminista osatu baten eraikuntzan, bai eta, oro har, berdintasunezko narratologia bat eraikitzeke asmoz, bada aldaketa eta proposamen berrien beharra aldarrikatzen duen aditurik ere. Alderdi honetan Lanser (1996) aipa genezake, zeinak narratologia modalaren ikuspegi androzentrikoa auzitan jarri ostean, berrikuntzak proposatzen dituen ezaugarri narratologikoetan oinarriturik. Aipatutakoaz gain, kritika feministaren analisi modua ere aztertu eta kritikatu du: “Las críticas feministas tienden a preocuparse más por los personajes que por cualquier otro aspecto de la narración y hablan de los personajes en buena parte como si fueran personas” (1996, 278. or.). Kritika feministan nagusitu den norabide bakarrek *modus operandi* gainditzeko, obraren tonua, eta ahotsak eta hauen bikoiztasunak kontuan hartu beharko liratekeela azpimarratzeaz gain, pribatu/publiko dikotomiaren eguneratze eta birdefinizio baten beharra aldarrikatzen du, besteak beste. Ikusirik *femenist agendak* gure literatur sisteman hutsuneak dituela, aintzat hartzeko proposamenak dira Lanser adituarenak; izan ere, “[...] el mayor impacto del feminismo en la narratología será plantear nuevos interrogantes que se añadirán a las distinciones narratológicas que ya existen” (Lanser, 1996, 277. or.).

### 3. Eider Rodriguezen ibilbide literarioaz

Escibanoren (2016) hitzetan euskal ipuingintzak duen ahots originaletakoa bat da Eider Rodriguezena (Orereta, 1977), euskal ipuingintza garaikideaz dihardugula aipatu barik utzi ezin daitekeen sortzailea (Egaña, 2020, 14. or.). Izan ere, euskal literaturari ekarpena bide askotatik eta era askotara egin arren, itzulpenetik edo ikerketatik adibidez, euskal letretan, batez ere ipuingile izateagatik kontsaktatu den idazlea dugu Rodri-

guez (Olaziregi & Ayerbe, 2016, 60. or.). Chejov, Mansfield edo Carver bezalako ipuingileen izenak aipatzen dira maiz bere estiloa definitzerako orduan:

la narrativa de Rodriguez revela una maestría narrativa en su capacidad para poner de manifiesto las contradicciones de la realidad. Su mirada recalca en esos pequeños gestos, silencios, lapsus que pasan inadvertidos en la cotidianidad de nuestras vidas, pero en los que nuestras miserias humanas, nuestros miedos y anhelos bullen. Una narrativa en la que, como no podía ser de otra forma, la vida se impone con esas contradicciones y grietas que solo la mirada de la cuentista acierta a mostrar (2016, 61. or.).

2004an argitaratu zuen lehen ipuin liburua, *Eta handik gutxira gaur* (IV. Joseba Jaka literatur beka). Molde eta estilo askotariko 16 narrazio barnebiltzen dira lehen obra honetan, eta horietako lautan nabaria da euskal gatazkaren presentzia eta oihartzuna. Honen adibidea da “Politika albistek” ipuina. Alde batetik, biolentziaren konplexutasunaren isla (Portela, 2015), eta, era berean, amatasunaren inguruko hausnarketa biltzeagatik (Olaziregi & Ayerbe, 2016) hainbatetan izan da kritika akademikoarentzat aztergai. Bestetik, aipagarria zaigu zenbait antologietan ere bildu den kontakizuna delako, *Haginetako mina* (Soto, 2008) bildumaz gain, ingelesez 2010ean Ayerbek apailaturiko *Our Wars. Short Fiction on Basque Conflicts* (2010; 2014an gaztelaniaz, *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos* izenburupean). *Haragia* (2007) obra, aztergai dugun idazlearen bigarren ipuin liburua, berriz, gizon-emakumeen harremanetan bilbatzen da (Egimendi, 2008), eta betegarririk gabeko estilo sotilez, egunero-ko egoera itzal eta krudelak dakartza orrietara (Ayerbe, 2008).

*Katu jendea* (2010) (Igartza Saria, 2008) dugu Rodriguezen hirugarren ipuin liburua, artikuluan aztertuko duguna, hain zuzen. Egunerokotasunean hezuramaitzen diren giza harremanak eta hauen gorabeherak kontakutako zaizkigu (Landabaso, 2010; Lasarte, 2010; Lopez, 2010; Marañon, 2013). Bere laburrean erritmo bizkorra duten ipuinek (Zaldua, 2010) edertasunaren eta kapitalismoaren esklabo diren klase ertaineko pertsonaiak dakartzate ia beti, irakurlea entzungor utziko ez dituen konposizioak eskainiz (Juaristi, 2010; Landabaso, 2010). Izan ere, gogora dezagun mintzagai dugun bilduma proiektu bezala aurkeztu zela, eta ez dela harritzekoa, hortaz, adituek azpimarratzen duten ipuinen arteko lotura tematikoa. Artikuluan aztertuko den beste obra *Bihotz handiegia* (2017) da (Euskadi Saria, 2018). Kontraesan moralez (Rekondo, 2018) eta giza harremanez (Andreu, 2018; Ezkerra, 2017) diharduen testuak, emakume prota-

gonisten bidez (Alvarez, 2017), egunerokoak diren gaien aurrean harridura eta deserosotasuna sentiaraziko dio irakurleari (Agirre, 2018). Ipuinok ez digute ezer segururik eta espliziturik adieraziko; horren ordez, iradokitzea dute helburu (Jauregi, 2017).

Idazlearen estiloaz adituek azpimarratzen duten beste ezaugarri bat laburtasuna da, batez ere Rodriguezen lehen bi ipuin liburuez dihardute-la. Ayerbek (2008), esaterako, *Haragia* (2007) obrako narratzaileek soberakin guztiak labanez ebakitzen dituztela azpimarratzen digu, eta idazleak berak ere estilo zorrotz eta neurtuaren aldarria egiten du: “Izan ere, esango nuke euskal literaturaren gaitzetako bat dela soberako hitz-kopuruarena” (in Escribano, 2016). Ordea, adierazgarria da azken bi ipuin liburuetan estilo luzeago baten aldeko hautua egin duela, Alice Munro idazlearen ipuinetatik hurbilagokoa, bide batez.

Rodriguezen ipuin liburuetan, halaber, idazketa feministan ohikoak diren ezaugarriak identifikatu dituzte adituek. Esaterako, Rabellik (2004) diosku *Eta handik gutxira gaur* (2004) lanean emakumeen ahotsa nabarmentzen dela; edo Olaziregi & Ayerbek (2016) obra bereko “Politika albisteak” ipuinean ezkututzen den amatasunaren inguruko hausnarketa azpimarratzen digute. Retolazak (2008) izenburutik bertatik iradokitzen den gorpuztasuna nabarmentzen du *Haragia* (2007) bilduman; desioa eta amatasuna gai zentralak dira *Katu jendea* (2010) obran (Lasarte, 2010; Landabaso, 2010), eta emakume protagonisten nagusitasuna azpimarratzen du, beste behin, Alvarezek (2017) *Bihotz handiegiaz* (2017) diharduela. Bestetik, gogora dezagun haur eta gazte literaturan ere egin duela ekarpenik idazleak; hortxe geneukake, esaterako, *Oilasko hegalak* (2020) obra, zeinak familia bateko ama bat fokalizatzen duen, amatasunaren inguruko diskurtso eta familiaren ikuspegia erdigunera ekarriz. Gisa berean dirau *Santa Familia* komikian ere (2017, Haur eta Gazte Literaturako Euskadi Saria 2018an), izenburutik antzeman daiteke, kasu honetan, familiak duen protagonismoa. 2019an argitaratutako saiakera lanean, *Idazleen gorpuztak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* bost emakume idazle-guzti-guztiak amak- elkarriketatzen ditu, eta idazleen gorpuztasunaz hausnartzen. Ikusten dugunez, kritikak eta idazlearen ibilbide eta joera propioek, bere unibertso literarioan ezaugarri feministarik egon badagoela iradokitzen digute. Hala izanik, nola gauzatzen da literarioki ikuspegi feminista hori Rodriguezen ipuingintzan? Lasartek (2011) eleberrietan azterturiko ezaugarriak aurkituko ditugu azterkizun ditugun ipuinetan? Edo bestelako baliabideak ere erabiltzen dira? Galdera hauei lotu gaitzaizkie jarraian datorren analisisian zehar.

## 4. Analisia

### 4.1. Ahots autobiografikoaren aniztasunaz

Maiz nabarmendu denez, *modus autobiografikoa* da euskal emakume idazleek emakume protagonistaren bizitza azaltzeko erabili duten kontak-teknika ohikoena. Lasartek (2011) definitutako *modus autobiografiko* konta-moldean, esaterako, nitasunetik hitz egiten duten emakume protagonista azpimarratzen dira, memoria lagun, eta, sarri, gutunak, egunero-koak eta bestelako testu genero idatziak baliatuz, nor izan ziren begiratu eta bizitza ordenatzen saiatuko direnak.

*Katu jendea*<sup>2</sup> obrari gagozkiola, “Hazia” dugu aipatu adituak definitutako *modus autobiografikoa stricto sensu* betetzen duen adibiderik behinena. Antzezlan baten irudikapenean hezurramitzen da kontakizuna: plano extradiegetikoan dagoen emakumezko narratzaile autodiegetikoak, intradiegetikoko lehen pertsonako narratzailea autofikzionatzen du, eta ama arrunt baten bakarrizketa antzeztzen. Intradiegetikoko ama, nitasunetik, memorian oinarritzen da nor den argitzeko: “Hamairu urte eta gero ez dakit senarra edo anaia dudan. Etxe hau erosi genuen. Zidan. Ziguten.” (KJ, 58. or.). Iraganeko txatal hauek, gainera, hautatuak dira: ezkontza (KJ, 58. or.); etxearen erosketa (KJ, 59. or.); eta karrera profesionaleko aldi joriak (KJ, 59. or.). Protagonistari ez zaizkio *grand récits* gus-tatzen, *petits récits*ak baino. Iraganaren antolaketa horretan, *modus autobiografikoaren* zentzu hertsian ohikoa den bezala, genero testual idatzi bat antzeman daiteke diskurtsoaren oinarrian. Izan ere, antzezlan izanda, ez da harritzekoa aktoreak *a priori* gidoi bat izan duela pentsatzea, irakurlearentzat agerikoa ez den arren. Darabilen ikuspuntuarekin bat, estilo aldetik hari kronologiko eta narratiboaren linealtasun eza nabarmendu behar da, *stream consciousness* delako teknikatik oso gertu dagoen diskurtsoan. Bakarrizketa izanik, fokalizatu nagusiaren ahotsa soilik entzun daiteke, eta gainerako pertsonaienak ere bere hitzetatik ekartzen ditu. Mintzo horretan, orduak ez dira existitzen, apetatsu hurrenkeratzen ditu gogoan dituenak, alegia, *kairosa* nagusitzen da *chronosaren* ordez.

[2] Analisirako *Katu jendea* (2010) obraren lehen edizioa, eta *Bihotz handiegia* (2017) obraren zazpigarrena, alegia, 2019ko urtarrilekoa erabili dira. Azterkizun diren ipuin liburuen aipu testualak egiteko, hemendik aurrera KJ eta BH laburdurak erabiliko dira, hurrenez hurren.

*Katu jendeako* “Hagina” eta “Louis Vuitton” ipuinetan, bai eta *Bihotz handiegiako* “Belar moztu berria”, “Urtebetetze festa” eta “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” kontakizunetan narratzaile autodiegetikoaren aldeko hautua egiten bada ere, protagonistek ez dute konfesorik egiten, ez diote lehenaldiari begiratzen orain direna eraikitzeke, analepsiak oso urriak dira, eta bakarrizketaren jario kontrola-ezinak, gehienetan, ez du linealtasuna eteten. Eta gauza bera esan genezake *Katu jendeako* “Omarren uda”z eta *Bihotz handiegiako* “Paisaiak” kontakizunez, kasu hauetan bietan, gainera, analepsien eta memoriaren erabileran ez ezik, lehen pertsonako diskurtsoan ere huts egiten dute.

Arestian aipatu dugun bezala, jakitun gara genero literario bakoitzak berezko ezaugarriak dituela, hori dela eta, eleberria aztertu, edo ipuina, baliabide narratibo jakinak ustiatuko direla. Lasartek (2011) eleberriak aztertu ditu, eta idazketa feministaren ezaugarrietako bat elipsien agerpena dela erdietsi; ordea, ipuinen kasuan, elipsiak espero izatekoak dira edozein testutan, ezaugarri feministak izan zein ez, generoaren beraren ezaugarri intrintsekoa baita. Ez da harritzekoa pentsatzea, hortaz, delako ezaugarria ezberdin testuratu daitekeela genero literarioa zein den.

Gure corpusaren kasuan, badira zenbait ipuin, Lasartek (2011) definitutako konta-teknika *stricto sensu* betetzen ez badute ere, jarraian zehaztuko diren hainbat arrazoi direla medio, *modus autobiografiko* bezala definituko ditugunak. Euretako bat *Katu jendeako* ipuin homonimoa dugu. Protagonistaren diskurtsoa ez da nitasunetik eraikitzen, baina, narratzaile heterodiegetikoak Agnes protagonista fokalizatzen du batik bat, eta, diskurtso horretan, egunerokoaren berri ematen da. Areago, fokua protagonistaren baitara bilduta dagoenez, honen pentsamenduen eta sentimenduen berri ematen zaigu, Agnes bera hitz egiten egongo balitz bezala. Egunerokoaren errelatoan protagonistaren iraganaren berri ematen zaigu, besteak beste, alarguna dela adierazten da, bai eta oso gutxitan ikusten duen alaba bat ere baduela. *Bihotz handiegiako* ipuin homonimoa ere egoera berean dagoen kontakizuna dugu. Izan ere, gorago aipatu dugun *modus autobiografiko*aren definizio estuari heltzen badiogu, ez genuke konta-molde honetan sailkatuko, batez ere, protagonistak ez duelako niaren diskurtsoa jarraitzen. Ordea, kontuan izanik hirugarren pertsonako narratzaileak Ixabel protagonistaren bizitzaren nondik norakoak azaltzen dituela, eta jazoera horietan iraganari erreferentzia egiten zaio-la maiz, guk geuk *modus autobiografiko* bezala kontsideratu dugu. Analepsietan, esaterako, argazkiak azpimarratzekoak dira, iragana (ber)pizteko mekanismoak eta memoriaren elementu metonimikoak izaki: “[...] the

term ‘memory’ is not a metaphor but a metonym based on material contact between a remembering mind and a reminding object” (Assmann, 2008, 11. or.). Modu berean epaitu dugun azken ipuina *Bihotz handiegi*ako “Nire-gandik espero zena” da. Emakume protagonista Rodriguez beraren *alter ego*a izan litekeela kontuan izanik, bildumako konposiziorik pertsonal eta autobiografikoena begitandu zaigu. Honetan ez da metonimikoki memoria aipatzen, baina, bistakoa da protagonistaren kontatzeko beharrak, egunerokoaren errelatoak, eta iragaten ari den denborak eragina dutela. 1988an hasi eta 1995era arteko bidaia bat egiten du narratzaileak urtez urte, arrazoi hori dela medio, egunerokoaren antza har geniezaioko konposizioari. Horrenbeste urtetako narrazioa izanik, ezinbestean, elipsien erabilera errekorrentea da, eta hautatutako pasarteak soilik deskribatzen dira, idazketa feministan ohikoa den bezala.

#### 4.2. Amatasuna gudu-zelai

*Feminist agendan* epizentroan dagoen beste gai bat amatasunarena da, zentzu baikor, nahiz ezkorrean tratatua delarik ere. Azken aldiko hurbilpen feministek erakutsi dute, amatasun mitifikatua emakumeak kontrolpean izateko patriarkatuak sortu duen egitatea dela (Bengoechea, 1996, 411. or.); Rodriguezen hitzetan, “amatasuna da gorputzak kontrolatzeko dagoen gudu zelai handienetako bat” (Rodriguez, 2019, 23. or.). Eta zer dio, bada, aztertu dugun corpusak honen inguruan?

*Katu jendea* obran, lehenengo ipuinetik bertatik zaigu agerikoa amatasuna. Agnes protagonista ama alargun bat da, bakarrik bizi ez ezik, bakarrik sentitzen dena. Honen ispilu joko bezala, bestaldean, txanponaren ifrentzuan, Yves agertzen zaigu, bakarrik bizi arren, etengabe datozkio semeak bisitan. Errealitate horrek une oro gogorarazten dio Agnesi bakarrik bizi dela, alaba bat izanagatik, inoiz ere ez baitu honen bisitarik jasotzen. “Hazia” kontakizunean ama fikzional batek hitz egiten digu. Gogora dezagun, antzezlan bat irudikatzen ari den narratzaile extradiegetikokoak ama arrunt baten diskurtsoa performatzeko eta gorpuzten duela. Kasu honetan, patriarkatuaren diskurtsoaren kontra (Lipovetski, 1999, 190. or.), ama izatea ez da zoriontasunaren eta errealizazio pertsonalaren seinale, kartzela sinbolikoaren irudia baino, zenbait adituren hitzetan, patriarkatuak emakumea atxilotzeko darabilen arma bat (Rich, 1996; Despenes, 2007): “Ezin uka engainaturik sentitzen naizela. Hau al da bizitza?” (KJ, 63. or.). Guztiarekin ere, iruditzen zaigu ama arruntaren irudia antzeztea aukeratzearekin bat, emakume rol tradizionalaren, eta, era

berean, maskulinitate eredu hegemonikoaren kritika eraikitzen dela kontakizunean.

*Bihotz handiegiako* ipuin homonimoan amak sakrifizioa irudikatzen du, berak nahi duenaren kontra, alabak hala eskatuta onartzen du-eta bere senar ohia zaintzea: “Ez dakit ulertzen duzun: ez naiz aitari laguntzeko eskatzen ari, niri laguntzeko eskatzen ari naiz –ekin zion berriz alabak–.” (BH, 10. or.). Esplicituki amatasunaz ez bada ere, amatasunetik hitz egiten duen beste kontakizun bat “Urtebetetze festa” dugu. Gurasobakarra da protagonista, eta, alde horretatik, amatasun eredu ez-tradizional bat deskribatzen zaigu, gizonezko irudiaren absentsian, historikoki hegemoniaren diskurtsoak gaitzetsi izan duen familia eredu (Iturra, 2003, 35. or.), hain zuzen. Kontakizun honetan, halaber, aditzera ematen da ama-alabek mendekotasunezko harremana dutela, zenbait kasutan, amaren partetik gehiegi babesera ere iristen dena: “Kontu handiz azaldu nion niretzako astia behar nuela eta berak ere ni gabe egoten ikasi behar zuela. Ez nion kontatu urrutitik beha egoten nintzela” (BH, 65. or.). “Paisaiak” kontakizuneko protagonistak, ginekologoaren kontsultan izandako bizipenek tira eginda bezala, ama izan gabe, amatasunaren inguruko hausnarketa dakar orrietara: “Ez zenuten inoiz haur bat izatearen aukerari buruz hitz egin, arruntegia iruditu zitzaizuen. Eta zuek ezberdinak zineten, edo horretan ahalegintzen zineten.” (BH, 90. or.). Hitzotan ageri denez, protagonistak eta bere bikoteak guraso izateari konbentzionalegia deritzote, eta bi-biak tradizionalaz bestelako bikote eredu bat eraikitzen saiatzen dira. Nahiz eta askotan, zenbait irudiren bitartez, harremanaren dekadentziaren berri ematen zaion irakurleari: “Hilabetez hilabete merkeagoa zen ohiko ardo botilarekin agertu zen, eta devaluazioa zuri, berari edo harremanari zegokion zalantzak zeharkatu zintuen” (*ibidem*).

Protagonistak alabak direnean honakoa da ipuinetan eraiki den amatasunaren inguruko diskurtsoa: *Katu jendeako* “Hagina” ipuinean protagonista alaba bat dugu, zeinak, inplizituki, iraganeko une batez gogoratzerakoan, ama aipatzen duen. “Louis Vuitton”en kasuan, amaren agerpenak leku gehiago hartzen du, eta inoiz hitza ere bai, protagonista-ahotsetik egiten badu ere “Amak beti esaten dit norbaiten jatorria eskuetan igartzen dela” (KJ, 141. or.). Beherago aipatuko dugunez (ikus 4.5. atala), azpimarragarria da eskuek protagonistarengan, bai eta haren amaren diskurtsoarengan duten esanahia. “Omarren uda” kontakizuna da hiruretatik ama-alaba harremana gehien garatzen duen ipuina *Katu jendea* bilduman. Luia alaba da fokalizatu nagusia, eta maiz, amarekiko modu paralelistikoan deskribatzen zaigu, bat bestearen ispilua balitz be-



zala: “Luiak, [alabak] Amaiak oparitutako soineko zuria jantzi zuen eta Elena [ama] ere zuriz agertu zen sukaldera, kaioturik biak” (KJ, 99. or.); “Elena eta Luia ez ziren balkoira atera. Kamamila bana hartu zuten, biak eder, biak apain, bakoitza bere adin eta tamainan” (KJ, 101. or.). Dena den, hainbatetan, aurkari bezala karakterizatzen dira: “Luia jakitun zen amaren etsai txikia zela” (KJ, 81. or.). *Bihotz handiegian* bi dira alaben ahotsetatik ama-alaba harremanaren berri ematen duten kontakizunak, eta bi-bietan gatazkatsua da erlazioa. “Niregandik espero zena”ko protagonistari mingarria zaio amarekin duen tratua “aspaldi bilakatu da iseka gure arteko komunikazioaren muina” (BH, 104. or.). Eta, “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” kontakizunak ere gisa berean dirau: “[...] amaren parean ispilu deformatzaile baten aurrean bezala ikusten nuen neure burua” (BH, 131. or.). Azken honetan, gainera, alaba-ama harremanaz haratago, koinata/erraina ere aipatzen zaigu, zeinaren amatasuna auzitan jarri ez eze, irrigarri jartzen den.

Amatasunaz dihardugula, deigarria da ama-alaba sareak zenbaterainoko presentzia duen obretan. Ezaguna da *emakume konstelazio* terminoak mugimendu eta hurbilpen feministetan izan duen oihartzuna eta eragina (Lasarte, 2011, 11. or.), eta asko dira hari horri tiraka, patriarkatuaren diskurtsoa deseraikitzerako orduan, emakumeen arteko ahizpatasunaren beharra aldarrikatzen dutenak (Válcarcel, 1997, 138. or.; Rich, 1996, 417. or.). Honek euskal literaturan ere izan du islarik Lasartek (2011, 133. or.) erakutsi duen bezala, batez ere ama-alaba (eta inoiz -amona) sare bikoitzari (inoiz hirukoitza) gagozkiola. Aztertutako ipuinetan, bi emakume hauek batera agertu zaizkigu ia beti: protagonista ama den kasuetan, zeharka bada ere, alabaren irudiaren berri eman zaigu, *Katu jendeako* ipuin homonimoan<sup>3</sup>; *Bihotz handiegiako* ipuin homonimoan, eta bigarren obra honetako “Urtebetetze festa”n ikus daitekeenez. Protagonistak alabak izan direnean, ia beti, amaren irudia ikusgarri egin da; horren adibide dira, *Katu jendeako* “Hagina”, “Omarren uda”, “Louis Vuitton”; *Bihotz handiegiako* “Niregandik espero zena” eta “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuinak. Salbuespen bezala, *Katu jendeako* “Hazia” aipa genezake, ez baita haurraren generoa zehazten; bai eta *Bihotz handiegiako* “Belar moztu berria” eta “Paisaiak” ere. Lehenengoan, ez da ama-alabarik aipatzen protagonistari dagokiola, bai, ordea, honen bizilagunaren kasuan; bigarreanean, alabarik ez da ageri, baina, gorago aipatu dugunez, amata-

[3] Ez dugu uste kasualitatea denik, emakume protagonistaren kasuan, alegia, Agnesen kasuan, alaba agertzea; ordea, pertsonaia maskulinoaren kasuan, hots, Yvesi dagokionez, aita- seme harremana nabarmentzea.



sunaren inguruko hausnarketa bai. Hiru salbuespen hauek kenduta, hortaz, esan genezake ia guztiz sistematikoa dela emakume konstelazioaren erabilera. Deigarria da, baita ere, honen berri batez ere alabek ematea, emakume sareaz hitz egin duten protagonista gehienak alabak izan baitira –Lasarteren (2011) emaitzetan nola–.

### 4.3. Beste(aren) espazioak

Espazioen irudikapen eta erabilerari dagokionez, idazketa feministan behin baino gehiagotan aipatu bezala, barne-espazioak irudikatzeke jorra dago (Lasarte, 2011, 76. or.). *Katu jendea* obran ikusi dugu “Hazia” ipuina dela honen adibiderik esanguratsuen, dela espazio utilitarioari dagokionez, dela espazio sinbolikoari begira. Ryan-ek (2010) diosku espazioak generozko egiturak ere badirela, “[...] space itself is gender-inflected” (2010, 20. or.), eta, maiz, espazioak pertsonaien metonimia edo metafora bezala irakurri eta interpretatu dira. Emakumeen karakterizazioaren kasuan, diskurtso kulturalak (heteropatriarkalak) emakumeak espazio pribatuetara zokoratu ditu, eta horren inguruan ezaugarritu gehienetan (Emakunde, 2008, 13-14. or.). Irakurketa ugari, adibidez, *etxea* emakumearen metafora bezala ulertu dute (Lasarte, 2011, 77. or.). Bere baitara bilduta dagoen “Hazia” ipuineko narratzaile intradiegetikoaren karakterizazioak, aipatutako guztiari men egiten diola ikusi dugu, protagonistaren errealizatorako espazio nagusia *etxea* baita. Gainera, leihoa da kanpoko munduarekin komunikatzeko duen bide bakarra, obserbaziorako duen aukera bakarra, begiratua izan barik, begiratzeko abagunea. Azpimarragarria da ipuin honetan, idazketa feministan nola, leihoak, XX. mendeko *kronotopoak* (Martín Gaité, 1987 *apud* Lasarte, 2011, 77. or.), hartzen duen garrantzia sinbolikoa: “Gorputz erdia leihotik kanpora eta beste erdia sukaldeko lurrari itsatsita, hona hemen naizenaren metafora” (KJ, 55. or.).

“Katu jendea” ipuinean ere ezin ahaztuzkoa da *etxeak* duen protagonismoa, fokalizatu nagusia eremu horretan *soilik* karakterizatzen baita. *Etxean* pasatzen ditu Agnesek eguneko 24 orduak, noiz Yves bizilagunari zelatan, noiz *etxe*ko lanak egiten. Kasu honetan ere, leihoa agertzen zaigu, kanpoko mundurako, eta, zehazki, bizilagunaren bizitzarako lotura bezala “*La Redoute* eta saltoki handietako liburuxkak orritzatzen zituen sofa txikian eserita, hura baitzen leihotik gertuen zegoena” (KJ, 19. or.).

*Bihotz handiegia* obrara salto eginez, ez dugu barne espazioen nagusitasun erabatekorik aurkitu protagonisten karakterizazioan. Egia da, zen-

bait ipuinetan sarri agertzen dela, baina, ez da emakumea etxean espetxeratzten. Esaterako, obraren ipuin homonimoan, Ixabel bere etxean ez dagoenean Ramonen etxean dago, bi espazio pribatu horietan karakterizatzen da normalean. Dena den, gaude protagonistaren karakterizazioa hurbilago dagoela bere etxetik, senar-ohiaren bizilekutik baino, azken hau bestearen espazio bezala ikusten baitu, eta arrotz sentitzen da bertan. Senar-ohiaren etxearen deskribapenak, gainera, bat egiten du, ez Ixabelekin, ezpada Ramonen deskribapenarekin: oso gaixorik dago minbiziak jota, eta gaixotasunak eragindako narriadura esplizitatzen zaigu haren gorputzean “Agure baten gorputza zuen, orkatilak puztuta eta azal gardena” (BH, 22. or.). Era berean, senar-ohia nola, etxea ere nahiko narrras eta dekadentziaren lekuko azaltzen zaigu. Hain da bien arteko lotura estua, ezen egunetik egunera Ramonek txarrera egin ahala, etxeak ere itxura narrrasagoa hartzen baitu: “Handik bi egunetara mikatzagoa zen usaina. Egongelatik igarotzean besaulki inguruan bi makarroi eta ogi papurrak ikusi zituen, harraskan plastikozko ontziak eta katiluak gailentzen ziren, eta Osoren gopor ondoko putzuan ileak zeuden” (BH, 27. or.).

Bestalde, ikusi dugu etxeaz haratago, kalea ere agertzen zaigula protagonistaren karakterizazioan, baina, honek baino garrantzi handiagoa espazio heterotopiko batek hartzen duela: ospitaleak. Ospitaleak heriotza irudikatzen du ipuin honetan, bai eta adiskidetasuna, maitasuna; bertan hiltzen baita Ramon, baina, bertan adiskidetzen baitira Ixabel eta biak. Gainera, ez dezagun ahaztu, ikuspegi foucaultianotik, *heterotopia* hitzak boterea heltzen ez diren lekuak definitzen dituela, *beste leku* bezala ere ezagutu direnak (Toro-Zambrano, 2017, 24. or.). Eta, jakina denez, emakumeak ere, espazio heterotopikoak nola, *beste* bezala izendatu izan dira (Herrera, 2018, 233. or.). Areago, kasu honetan, Ramon bera ere maskulinitate konbentzionalaz bestelako eredu baten isla dugu, gaixorik eta endekaturik egonik, maskulinitate konbentzionalak bere-bereak dituen buruaskitasuna eta indarra galduta baititu (Despentes, 2007, 11. or.); beste la esanda, zaindua izaten ari den gizon ez-maskulinoa baita. Hau guztia kontuan izanik, zentzu batean, ospitalea, alegia, *beste lekua* protagonistaren -eta bere senar ohiaren- metaforatzat hartu dugu. “Paisaiak” ipuinean ere protagonistaren espazio nagusia etxea dugu, eta bigarren maila batean ospitalea.

Beste alde batetik, ezin ukatuzkoa da emakumeen narratiban ispiluek duten pisua, sinbolikoki emakumeei galarazita izan duten ikusgarritasuna itzultzen dioten motiboak izaki. Lasartek (2011) aztertutako corpu-

sean, esaterako, ispiluak diskurtso hegemonikoari kontra egiteko erabili izan dira, eta ez feminitate eredu hegemonikoa berriz erreproduzitzeko (2011, 75. or.). Gure corpusari gagozkiola, hiru dira aipamena merezi duten ispiluak, eta hirurak, gainera, *Bihotz handiegia* obrakoak. “Paisaiak” kontakizunean, esplizitatzen ez bada ere, ispiluak eskain diezagukeen jokoa iradokitzen zaigu: “arretatsu begiratu zenion zure buruaren irudia begitandu zitzaizun erretratu espresionista hari” (BH, 92. or.). Une horretan, protagonista arrainontziari so dago, eta objektu horrek bere irudia itzultzen dio desitxuraturik. Emakumeak bere irudia ispilu antzera diharduen objektu horren bitartez, besteak beste, (ber)eraikitzen du, zeinak espresionismoz erantzuten dion, eta honen irudi distortsionatua erakusten, arte espresionistak nola. “Niregandik espero zena” ipuinean, protagonistak duen genero auziaren erakuslea da, subjektuak bere irudiarri begiratzen dion arren, ez da kapaz bere burua bertan ikusteko “[...] konfusio handia eragiten dit nire gorputzak: ispiluak, etxeak eta gizarteak itzultzen dizkidaten irudiak ez datoz bat” (BH, 109. or.). Ildo beretik dirau “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko emakume protagonistak. Kasu honetan, bere islarekin identifikatzen dela nabaria da, baina, ez zaio gustatzen ikusten duena eta ez da ahalduntzen honen aurrean: “[...] baina ispiluan begiratzean ondoratu egiten naiz” (BH, 141. or.). Hortaz, esango genuke Rodriguezen ispiluek ez dutela deuseztatzen hegemoniaren mintzoa; kontrara, honen erreprodukzio, inoiz desitxuratua, inoiz baztergarria islatzen dute.

#### 4.4. *Kairos vs chronos*

Alderdi honetaz mintzatu aurretik, ezinbestekoa zaigu berriro ere genero literarioen exijentzien auziaz jardutea. Izan ere, idazketa feministan *kairos* denboraren aldeko hautua egin ohi da, *chronosekiko* dikotomian, eta aukeraketa honek, berariaz, beste ezaugarri kronologiko garrantzitsu bati egiten dio tira: linealtasun kronologikoa analepsiez eta iraganeko oroimenez hausten da usu. Kontuan izanik ipuingintzaz dihardugula, eta laburtasuna eta intentsitatea direla genero honen ezaugarri intrintsekoetako batzuk, espero izatekoa da, hortaz, analepsien garapen handirik ez aurkitzea ipuinetan.

Aipaturikoa kontuan izanik, ikusi dugu denboraren irudikapena idazketa feministaz bestelakoa izan dela: *Katu jendeako* eta *Bihotz handiegia*ko ipuin homonimoek, eta azken obrako “Niregandik espero zena” kontaktizunek, gorago argudiatzen saiatu garenez, iraganaz hitz egin digute eta

memorian oinarritzen dute diskurtsoa. “Hazia”n ere nabarmena da atzera begirakoa, nahiz eta, ez den aurrekoak bezala gauzatzen, besteak beste, antzezlan bat dagoelako oinarrian. Bakarrizketa bat da antzeztzen dena, hortaz, erregistroak berak behartzen du *stream consciousness* delakotik hurbil dagoen diskurtsoa erabiltzera, eta honekin bat, *kairos* denboratik gertu legokeen hurrenkera kronologikoa hautatzera. Baina, egia da, ez dela horren errekurrentea, generoaren beraren ezaugarrien mesedetan, idazketa feministan ez bezala.

#### 4.5. Aluak, bularrak eta beste

Jakina denez, gorputza elementu zentrala dugu hurbilpen feministetan, bai eta generoaren inguruko ikerketetan. Mugimendu feministen historian zehar esanahi ugari esleitu zaizkio gorputzari: batzuek gizon-emakumeen ezberdintasunerako espazio eta berme nagusi bezala definitu zuten; besteek, elementu estatiko eta material bat balitz bezala ulertu (Esteban, 2013). Gorputzaren teoria sozialak (Esteban, 2004), baina, aldaketa ekarri zuen gorputza ulertzeko eran. Teoria honi esker, gorputzek objektutasunetik *agency* delakoaren ideiarako salto egin zuten, eta “interpretazioa eskatzen duen esanahidun materializazio gisa eta kode soziokultural sorta horren emaitza bezala” (Torras, 2012, 23. or.) irakurtzen hasi ziren. Artikulu honetan geure egingo dugu aipatu hurbilpena eta gorputzak modu honetan interpretatuko: Judith Butlerren hitzak geure eginez (2007), gorputza egoera historiko bat da, errepikapenez eraikitzen eta desbideratzen dena. Honen inguruan eraikitzen da gainera generoa, gorputzezko estilo bat izaki, guztiz intenzionala eta performatiboa den kategoria, hain zuzen.

Emakume gorputzak, performatzeko eta eraldatzeko espazio ez ezik, “Niregandik espero zena” ipuinean, esaterako, erresistentziarako espazio ere bihurtzen direla ikusi dugu. Protagonista haurra zeneko garaiari erreparatuz, identitatearen inguruko talka bat irudikatzen zaigu “Mutiko gorputza duen andre nekatu bat naiz” (BH, 102. or.) dioskularik, alegia, emakumea da jaiotzez, baina, era berean, identitate maskulinoa bere sentitzen du, areago, maite du “Nire mutiko gorputza maite dut baina ezin dut nire andre nekatur jasan” (BH, 105. or.). Urteetan aurrera eginagatik ez zaio konfusio eta talka identitario hori lausotzen, areagotu baizik “Konfusio handia eragiten dit nire gorputzak: ispiluak, etxeak eta gizar-teak itzultzen dizkidaten irudiak ez datoz bat. Edonola ere, nigandik at dagoen zerbait da oraindik gorputza, ez naiz han barruan bizi” (BH, 109.

or.). Batetik, gorputzari egozten dio bere identitatearen kartzela izatea; bestetik, gizartearen kritika bat ere egiten duela esan genezake. Izan ere, poliziak dira ipuin honetako antagonistak, eta hein handi batean, beraiek bultzatuta identifikatzen da protagonista bere identitate femeninoarekin: “Haien begiradapean itxuratzen goaz, haien miatzeetan aurkitzen dugu geure burua, haien mesfidantzak ematen digu identitatea” (BH, 116. or.). Bestela esanda, poliziak bihurtzen dira protagonistari bere isla desitxuratua itzultzen dioten ispilu sinbolikoak.

Bai *Katu jendea* obran, bai *Bihotz handiegian* deigarria iruditu zaigu gorputz ez-konbentzionalek duten nagusitasuna. “Omarren uda” kontakizunean, haur biren biluztasuna eta sexualitatea esplizitatzen dira etengabe, Luia protagonistarena eta Omarrena. Gorputzaren irudikapen horretan, Omarren gorputzak bestelako protagonismoa du, atzerritarra izaki, arraza-zuri-konbentzionalaren rolaekin hausten baitu, eta horren eraginez, interes handia sortu Luiarengan. Esan genezake, hein handi batean, historikoki *beste* moduan kontsideratu izan den gorputz etorkinarekiko intrigak pizten duela haurrengan etenik ez duten jolas sexualen garra. Ipuin bereko protagonistaren amona ere fisikoki deskribatzen zaigu, eta bere bular eroriak esplizitatzen, adinean aurrera egindako gorputza izanik, edertasunaren mitoak azaltzen eta onartzen ez duena (Lipovetski, 1999, 121. or.): “Luiak amonaren ondoan pasa ohi zituen udak, haren larru belztu eta hanka pikortadunei begira, toalla gainean etzaten zenean alde guztietara hedatzen zitzaizkion bularrei [...]” (KJ, 70. or.). Adineko gorputzez dihardugula, ezin dugu ahaztu *Bihotz handiegia* liburuiko “Belar moztu berria”n agertzen den pertsonaia, protagonistaren bizilagunaren aitagarreba, hain zuzen. Karakterizazioa alderdi fisikoan zentratzen da batik bat, ez baitakigu bere izaeraz askorik, baina, bai ordea, nolako gorputza duen, bai jantzita, bai biluzik: “bularralde zabala, sabelalde puztua, ile gabeko azala, emakume gorputz bat zakilarengatik ez balitz” (BH, 53. or.). Zakila da femeninoan eta maskulinoan sexuaturako subjektuen muga korporal nagusia. Bestalde, adinean aurrera egindako pertsonaia maskulino honen sendotasuna eta “gorputz gihartsua” deskribatzen zaizkigu, gizonezkoei hegemoniak ezarri dien bezala (Valcuenca, 2003, 11. or.). Baina, adina kontuan izanik, karakterizazio maskulinoetan ohikoa ez den ezaugarri bat agertu zaigu: emakume gorputz baten antza. Guasch-ek (2003) dioskunez, gizon helduak, haurrak bezalaxe, maskulinitate hegemoniko hori jada galduta duten pertsonak omen dira gizartearentzat (2003, 120. or.), eta egiten den deskribapena ere hori azpimarratzera datorrela begitantzen zaigu. “Urtebetze festa”n ere ager-

tzen zaigu diskurtso hegemonikoak ezarritakoaz bestelako gorputzik protagonistaren alabaren lagunarengan, bai eta bere gurasoengan. Sute baten eraginez, hirurek daukate aurpegia erreta, eta alde horretatik ez-konbentzionalak ez ezik, gorputz mutilatuak irudikatzen dituzte. Deigarria da, protagonistak aurpegi osoa erreta duen senarrarekiko desioa sentitzea, eta gauza bera ikusi dugu “Belar moztu berria”ko protagonista-rengan ere, emakume gorputzez ezaugarritzen den gizon helduak uste ez zuen zirrara eragiten baitio. *Bihotz handiegia* obran, hortaz, gorputz ez-konbentzionalak biluzi dira, baina, hauekiko desioak ere bai, nahiko ez-konbentzionala ere badena, bidenabar.

Biluztu zaizkigun gorputz atalen artean eskuak era errepikakor batean agertu direla ikusi dugu. *Katu jendea* obrako “Louis Vuitton” ipuinean, esaterako, elegantziaren berme dira: “Amak beti esaten dit norbaiten jatorria eskuetan igartzen dela” (KJ, 141. or.); edo, *Bihotz handiegia* bildumako “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” kontakizunean eraldaketa gorputzen den espazio nagusia amaren eskuak dira. Gogora dezagun eskuak memoriaren eta bizitzaren metonimia bezala irakurri eta interpretatu izan direla<sup>4</sup>, eta Rodriguezen ipuinetan ere ikusi dugu loturarik eskuen eta bizitzaren artean: batetik, *Katu jendea* obrako “Loius Vuitton”en, eskuak elegantziarekin erlazionatzen ditu protagonistaren amak, pertsona bakoitzaren bizi estatusa adieraziko balute bezala, alegia, norberak duen bizi estiloaren isla bailiran. Beste era batera, baina, *Bihotz handiegia*ko “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuinean ere, eraldaketa protagonistaren amaren eskuetan gertatzen da, bitziza oso bat duten eta amaren lanerako erreminta nagusia izan den gorputz atalean. Hain zaio arrotza bere eskuek hartu duten tamaina, ezen bere ofizioa izandakoan ere trakets baitihardu, bere historiaren parte bat galdu dela iradokiz. Eskuen interpretazio eta irudikapen guztiak ere bat datoz ezaugarri batean: eskuak, gehienetan, emakumezko pertsonaiekin (protagonista izan, zein ez) agertzen dira, hauen karakterizaziorako marka dira. Young (2005) adituak (*apud* Cullell, 2011, 381. or.) diosku eskuak emakumeen desioa adierazteko sinbolo direla, hori dela eta ohikoagoa da feminitatearekin eta alderdi femeninoarekin lotzea maskulinitatearekin baino:

[...] una subjetividad femenina privilegiaría seguramente el tacto por encima de la vista (2005: 81), debido a que mientras un cuerpo masculi-

[4] Hortxe geneukake, esaterako, Karmele Jaioren *Amaren eskuak* (2006) eleberria, zeinetan eskuek, Lasarteren (2011) hitzetan, balio metonimikoz, iraganari begiratzeko aukera bat adierazten duten (2011, 134. or.).

no y su deseo se expresan a través de la vista, uno femenino lo hace a través del sentido del tacto. Citando en la misma obra a Luce Irigaray, Young alude al tacto como una orientación también hacia la sensualidad que reúne todos los sentidos, más propia de una feminidad [...] (Cullell, 2011, 381. or.).

Oro har, ikusi dugu Rodriguezen ipuingintzan emakume gorputzak ikusgarri egin direla, maiz heteropatriarkatuaren eskakizunak gauzatze-ko agertoki bihurtzen dira, emakumeak edertasunaren mitoaren esklabo direnean, esaterako (ikus 4.6. atala). Besteetan, rol hegemonikoak buruz behera jartzeko, diskurtso konbentzionalak dioena auzitan jartzeko, eta etiketen esentzialismoa iraultzeko gudu-zelaiak dira, “Niregandik espero zena” ipuina, kasu. Baina, gorpuztasunaren funtzioa edozein delarik ere, ipuinotan gorputz atalak bere gordinen esplizitatzen direla azpimarratu nahi da, gorputzak biluzik erakusten dira, eta izenburutik bertatik ere gorpuztasun hori iragartzen zaigu, *Bihotz handiegia* obraren kasuan, bederen. *Bihotzek, hankek, eta eskuek* bizia hartzen dute, eta horiekin batera, *zakilak, bularrak, eta aluak*, besteak beste, normaltasun osoz deskribatu zaizkigu. Aluez, titiburuez, klitoriaz eta hilekoaz naturaltasunez mintzatzeak ezin ukatuzko garrantzia du emakumeen ikusgarritasunari gagozkiola:

Ez da kasuala, 1960-70eko hamarkadetako artista feministen lanak hartzen baditugu, emakume gorputz berrien adierazpenak behin eta berriz ikustea. Berridazketa horietan bi elementu topatzen ditugu, batetik, emakume gorputzen irudikapenen aldarrikapen bat, biluziak, aluak, bularrak erakusten dituztenak, emetasuna aldarri dutenak; eta bestetik, salaketa bat, gorputz horiek eme bezala identifikatuak izanagatik, jendarteak ezarritako genero-karga guztia agerian uzten dutenak (Miner, 2012, 77. or.).

#### 4.6. Genero indarkeria<sup>5</sup>

Emakumeen askatasuna eta duintasuna estutzen, zapaltzen eta baldintzatzen duen ekintza oro da genero indarkeria. Indarkeria mota ho-

[5] Artikulu honetan *genero indarkeria* terminoaren alde egin dugu emakumeen aurkako indarkeriaz hitz egiteko. Hala ere, jakitun gara aniztasun terminologiko handia dagoela, besteak beste, etxeko indarkeria, familia indarkeria, familia terrorismoa, feminizidioa eta emakumeen aurkako indarkeria erabili dira aipatu ekintza izendatzeko. Lasartek (2011) nola, geuk ere, guztien artean *genero indarkeriaren* alde egin dugu, beste terminoek ez bezala, izendapenetik bertatik zehazten baitu emakumeen aurkako ekintzaz dihardugula (2011, 30-31. or.).

rren zergatia, gainera, sistemaren botere-harremanen hierarkizazioan eta antolaketa aurki daiteke: sistema heteropatriarkalean gizon eta emakumeak ez daude posizio simetrikoan, gizonak emakumearen gainetik baitihardu bizitzako esparru guztietan (Bourdieu, 2000; Emakunde, 2008). *Katu jendea*ko “Omarren uda”n aurki dezakegu genero indarkeria esplizituaren adibidea, zehazki protagonistaren amaren diskurtsoan. Luiak amari “Atzo beldurtu egin ninduen [Omarrek]” (KJ, 79. or.) diotsoanean, amak hiru aldiz galdetzen dio “Ukitu egin zintuen? Min egin zizun?” (*ibidem*), beste aukerarik ez balego bezala. Alegia, antzeman daitekeenez, ez da genero indarkeria ekintzaz gauzatzen, baina, horren inguruko diskurtsoa eraikitzen zaigu aipatu ipuinean. Areago, amaren insistentziak erakusten digu bikoitza dela beldurraren zergatia: batetik, amatasunetik dihardu, beldur delako bere alabarengatik; bestetik, nitasunetik ere asko du diskurtsoak, emakume bezala, balizko beldurren artean azaleratzen baita.

Oro har, emakume idazleek idatzitako euskal eleberri garaikideetan erreparatu handiz lantzen den gaia dela diosku Lasartek (2011, 141. or.), baina, gogora dezagun Rodriguezek euskal eremu akademikoak (Alvarez, 2012), nahiz kanpokoak (González-Allende, 2018) hainbatetan ikertutako ipuinak, hots, *Haragia* (2007) bildumako “Erle begiak” kontakizunak, bortxaketa bat kontaktzen digula, erlearen metafora eta iruditeria baliatuz: taxilari batek lan kontuengatik Euskal Herritik Argentinara joandako emakume bat bortxatzen du.

Aurrekoarekin bat, ezin aipatu gabe utzi azterkizun ditugun kontaktizunetan *indarkeria sinbolikoak* duen pisua, Plazak (2007) azpimarratzen duenez, esplizitua izan barik, hori ere genero indarkeria baita (2007, 134. or.). Alde batetik, emakume protagonista ugaritan dominazio maskulinoa (Bourdieu, 2000) nola gorpuztu den deigarria iruditu zaigu, edertasunaren mitoa baliatuz egin baitu hainbatetan. Lipovetskik (1999, 121. or.) diosku, egungo mendebaldeko kulturaren ere Errenazimentuko edertasunaren idealak indarrean jarraitzen duela. Baina, edertasun horrek emakumea era pasibo batean eta guztiz objektibizaturik ulertzen du, estatikoa eta beti gartzetasunarekin lotutakoa izaki. Hori dela eta, Sauk (2000) dominazio maskulinorako arma nagusitzat hartzen du, edertasunaren mitoiari esker emakumeek beraien mendeko posizioa onartzen dutelako, eta ondorioz, gizonen ez dutelako beraien boterea arriskuan ikusten.

Edertasun mitiko horren presioa *Katu jendea* dakusagu batik bat, eta ez da harritzekoa, kontuan izanik oinarrian proiektu bat izan zuela



obrak, Rodriguez beraren hitzetan “Nire ipuin horiek badute nahi bat agertzeko kosmetikaren eta edertasunaren diskurtso hori, emakumeengan, eta geroz eta gehiago gizonengan, eragin suntsigarria duena” (in Escribano, 2016). “Hagina” kontakizunean, esaterako, izenburuak iradoki bezala, hagin bat galtzeak hankaz gora jartzen du Ane Basabe protagonistaren bizitza, bai eta honen edertasuna ere auzitan jartzen. Besteen aurrean polita eta ederra izateak hain du garrantzi handia, ezen pertsonaia nagusiaren karakterizazio fisikoa horretan oinarritzen baita, hein handi batean: “Ederretik ederrera ari zitzaidan hizketan, baina horretaz, ederrok baizik ez gara jabetzen” (KJ, 38. or.); “[...] egin ditudan bidaia guztiak kontuan harturik, eta badira batzuk, sinetsidazu, ez dut egun hartan Ane Basabek zuen edertasunaren parekorik egundo ikusi” (KJ, 50. or.). Bilduma bereko “Omarren uda” kontakizunean ere, protagonistaren inguruan irakurleari ematen zaizkion deskribapen fisiko gehienek edertasuna dute ardatz: “Baina polita da, bai” (KJ, 81. or.). Baina, *Bihotz handiegia* lanean ere egon badago edertasunaren inguruko hausnarketarik, “Urtebetetzen festa”n, kasu. Dikotomikoki bi egoera irudikatzen zaizkigu: batetik, protagonista eta bere alabak osatzen duten familia geneukake, edertasuna badutenak fisikoki, baina, ez sinbolikoki, narratzaile autodiegetikoaren deskribapenek iradokitzen dutenez, poztasunik gabeko protagonista baita. Beste aldean, alabaren lagunaren familia legoke, arestian aipatu legez, gorputz mutilatuak irudikatzen dutenak, alegia, fisikoki edertasun mitiko eta konbentzionalik ez dutenak, baina, sinbolikoki asko, familia eredugarria baita beraiena. Ikusten den bezala, azken kontakizun honetan edertasun agerikoaren eta benetakoaren inguruko hausnarketa iradokitzen zaio irakurleari.

## 5. Ondorioak

Artikuluaren helburu nagusia berrartuz, alegia, Eider Rodriguezen unibertso literarioan *feminist agenda* nola testuratzen den aztertzea, honakoak dira corpusaren analisiak erakutsi dizkigun emaitzak: *modus autobiografikoa*, eta, honekin lotuta, memoria sistematikoki erabiltzen da idazketa feministan, eta Rodriguezen ipuinek erakutsi digute hainbatetan usiatzen den kontamoldea dela, baldin eta Lasarteren (2011) definizio hertsiaz haratago joaten bagara, alegia, ikuspegia gehiago zabaltzen badugu, eta ipuingintzaren generora moldatzen. *Katu jendeako* “Hazia” kontakizuna da *modus autobiografikoa stricto sensu* dakarren bakarra obra bietan, baina, arrazoitu dugunez, ezin daiteke ukatu, erabiltzen den ahots narratiboa edozein delarik ere, *Katu jendeako* ipuin homonimoan, *Bihotz*

*handiegi*ako izenburu bera dakarren kontakizunean, eta obra bereko “Niregandik espero zena”n *modus autobiografikorik* erabiltzen ez denik. Emakume protagonisten egunerokoak kontaktzen zaizkigu, eta mintzo biografiko horietan atzera begirakoa ezinbestekoa zaie narratzaileei, gainera, inplizituki, genero testual idatziak tartekatzen zaizkigu.

Amatasunaren auziari helduz, konturatu gara tematika horren inguruko diskurtsoak ez direla hainbeste esplizitatzen, ez da *leitmotiv* pertsonaien elkarriketetan, baina, *inplizituki* nonahi ageri zaigu, dela ama izanik fokalizatu nagusia, dela alaba izanik. Honekin batera, ia sistematikoa izan da ama-alaba/alaba-ama harremanaren eraikuntza emakume protagonisten mintzoan. Azpimarragarria zaigu, hortaz, amaren edozein irudikapenetan alabak agertu izana; eta, alaben edozein karakterizaziotan, amak. Izan ere, pertsonaia maskulinoren bat agertuz gero, honen harremana semeekin lotuago testuratu zaigu, alabekin baino. *Katu jendea*ko “Hazia” kontakizunean ez da hurraren generoa zehazten; era berean, *Bihotz handiegi*ako “Belar moztu berria”n ez da amatasunik agertzen protagonistaren mintzoan –bai, ostera, bizilagunaren bizitzan, horrenbestez, atzeko oihalean presente dagoela pentsa genezake–, eta “Paisaiak” lanean, amatasunaren inguruko hausnarketa da irakurleari mahaigaineratzen zaiona. Hauek hirurak salbu, gainerako kontakizunek erakutsi dute Eider Rodriguezen azken bi ipuin liburuetan sendo eta sistematikoki sortu direla emakume konstelazioaren irudikapenak. Esan dezakegu, horrenbestez, mintzagai dugun idazlearengan amatasunaren inguruko gaia konstante bat dela. Ez dezagun ahaztu dela saiakeran, dela haur eta gazteentzako argitalpenetan eta komikian ere epizentroan dagoen tematika dela.

Espazioaren irudikapenei dagokienez, pare bat ipuin dira barne-espazioak eskusiboki testuraten dituztenak, eta bi-biak *Katu jendea*koak. Kontakizun homonimoa da lehenengoa, zeinetan protagonista, Agnes, etxean karakterizatzen zaigun eta bertan pasatzen ditu eguneko 24 orduak. “Hazia” kontakizuna ere honen lekuko dugu, antzezlanaren agertoki nagusia etxea baita. Etxearen eszenaratzea, gainera, bi-bietan, esanahi sinbolikoa hartu duen motibo batez horniturik agertu zaigu: leihoa. Idazketa feministan konstante bat dugun elementu honengan, bai Agnesek, eta bai ama arruntak, begiratuak izan barik begiratzeko espazio bat aurkitu dute, barneko eta kanpoko munduarekiko lotura irudikatu du maiz. Gainerako kontakizunetan barne-espazioak barra-barra agertu dira, baina, gehienetan, kanpo-espazioekin batera. Hala ere, *Bihotz handiegi*ako ipuin homonimoan, bai eta “Paisaiak”en gaude agerikoagoa egin dela

espazio pribatuaren testuratzeari, zehazki etxearena. Hauetan bietan, gainera, espazio heterotopikoen agerpena esanguratsua izan da, hots ospitalearena. Boteretik apartatuta dauden espazio hauek *beste* espazio bezala kontsideratu izan dira; gauzak horrela, hertsiki espazio pribatuak ez bada ere, horrela uler daitezke espazio marjinal edo periferikoak diren heinean. Barne-espazioak, eta zehazki, etxeak, emakumearen metonimiak badira (Lasarte, 2011, 77. or.), ikusi dugu hauen laguntzaile bezala, zenbait kasutan, espazio heterotipokoek ere badutela agerpenik emakume protagonistaren irudikapenetan.

Espazioarekin bat aztertu dugun beste alderdi bat *ispiluen* bitartez erakutsi den irudia eta isla izan da. Izan ere, *feminist agendan* emakumeak bere burua ispiluaren aurrean jarri duenean, diskurtso heteropatriarkalaz bestelako irudi bat (berr)eskuratzeko izan da. Baina, gure corpusean ageri diren hiru ispilu nagusiak desitxuratzailak izan dira, irudi hegemonikoz josiak.

Alderdi kronologikoari helduz, hemen ere ezinbestekoa zaigu kontakten inguruko aldeak azpimarratzea. Izan ere, ipuinaren berezko ezaugarrietako bat laburtasuna izanik, zentzuzkoa iruditzen zaigu analapsien agerpena baldintzatuta egon daitekeela pentsatzea. Atzera saltoak egon badira, baina hari kronologikoa ez du narratzailearen barne munduak horrenbestetan eteten. Hori dela eta, *kairosa*, edo denborapertsonala, hots *chronos*, edo neurtu daitekeen denboraren dikotomia, ez da bere horretan erabili liburuetan. Salbuespena den “Hazia” kontakizunean ere, azterkizun dugun denboraren aldeko hautua eginagatik, esan daiteke darabilen joko metanarratiboak baldintzatzen duela erabakia, ipuinak pertsonaia antzeztuaren mintzoa *bakarrrik* badakar, alegia, ahots intradiegetikoaren bakarrizketa bada gehienbat, errazagoa baitzaio *kairosa* testuratzeari.

Emakume protagonisten gorputzak “zahartzaroarekin, desirarekin, amatasunarekin eta bizitzarekin lotuta” (Lasarte, 2011, 296. or.) agertu zaizkigu, eta ipuin guztietan, salbuespenik gabe, emakume gorputzak biluztu, eta begirada heteronormatibotik at, aluak, titi eroriak, eta genital femeninoak normaltasun osoz deskribatu dira. Datu azpimarragarria dugu, halaber, biluztu diren gizonezko gorputz bakarrak ez-konbentzionalak izatea, maskulinitate hegemonikoaz bestelakoak. Emakume protagonistek gorputzetik eta gorputzaren bitartez hitz egin dute, eta gorputza izan da, zenbait kasutan, erresistentzia egiteko tresna nagusia. Besteetan, patriarkatuak eraikitako botere-harremanaren ispiluak izan dira

gorputzak, genero indarkeria *sinbolikoa* argitara eman dutenak. Gure corpusean ere “Gorputza bihurtu da bai jendea kontrolatzeko bai aldarrikapenak egiteko bitarteko nagusia [...]” (Rodriguez, 2019, 17. or.).

Kontrolaz dihardugula, pare bat ohar egin nahiko genituzke azterkitzun ditugun ipuinetan genero indarkeriak duen presentziaz. Batetik, indarkeria sinbolikoa agerikoa da, batez ere, *Katu jendea*, are gehiago aintzat hartuz proiektu batetik datorren ipuin-sorta dela, eta hari-tematikoa bat edertasun mitifikatua dela. Emakume protagonista ugari edertasunaren mitoaren (Lipovetski, 1999, 121. or.) esklabo dira, eta mendekotasuna muturrera eramaten da sarri, “Hagina” kontakizunean bezala. Sau (2000) adituak esandakoa berresten digute, hortaz, ipuinek, alegia, edertasuna da dominazio maskulinoaren –eta, horrenbestez, indarkeria sinbolikoaren– arma, eta aldi berean, berme nagusia (2000, 21. or.). Iru-ditzen zaigu, Rodriguezek egoera honen kritika egin nahi izan duela, pertsonaien karakterizazio irragarriaz eta edertasunaren trataera muturrekoaz baliatuz. Bestetik, ikusi dugu genero indarkeria esplizituko agerpenik eta ekintzarik agertzen ez bada ere, ez zaigula honen inguruko iritzirik eta diskurtsorik falta. Rodriguezen sorkuntza literarioaren ikuspegi osoa kontuan hartuz, esan genezake ipuingileak nahiko ustiatu duen gaia dela, hala nola *Haragia* (2007) obrako “Erle begiak” kontakizunak aditzera ematen duenez.

Emakume berriez hitz egiten du *feminist agendak*, ahaldundutako eta era buruaskian bere bizitza nahierara eraikitzen duten subjektu femeni-noak izendatzeko –Lipovetskiren (1999, 128. or.) terminologian *hirugarren emakume* bezala izendatutakoa–. Bada, gure corpusaren kasuan ezinezkoa izan zaigu honen araberako emakume tipologiarik proposatzea. Alde batetik, iruditzen zaigu alderdi gehiago izan beharko lirakeela kontuan emakume (gizon, edo beste), hegemoniko/ez-hegemoniko bezala sailkatzeko. Alegia, identitatea besteekin, gizartearekin dialektikan sortzen dugun eraikuntza konstante eta konplexua baldin bada (Connell, 2005; Cazés, 2004; Lomas, 2004), kultura osoari, bai eta besteekin erlazionatzen gaituzten espazio, praktika eta gorpuztasunari begiratu behar diegu, identitate ereduaren argazki osatu bat lortzeko. Identitatearen eraikuntza, eta beraz, maskulinitate eta feminitate eraikuntzak kulturatik kulturara aldakorrek direla gutziz onartuta dago egungo ikerketa munduan (Essed; Goldberg & Kobayashi, 2005); hain da kultura aldagarritasunaren eragile, ezen homosexualitatea nola ikusten den ere kulturatik kulturara aldatu egiten baita (Rodrigo, 2000). Hortaz, zein dira protagonisten praktikak? Lanean, maitasunean, heziketan, kiroletan, sexualitatean nola dihardute?

Gorputzak agerian jarri jartzen dira, baina, nola deskribatzen dira hauek guztiak? Zein da deskribapenetan nagusitzen den inperatibo morala? Bestetik, ez dugu uste sailkapena horren kategorikoa denik, hots, emakume ez-konbentzionalak vs emakume konbentzionalak daudenik, askotan bietariko ezaugarri, nahiz praktikak erreproduzitzen baitira. Zer dira, bada, orduan subjektutasuna izanik, etxeko-andre bezala karakterizatzen direnak? Edo, nahiz eta sentimenduak adierazteko zailtasunak izan, etxeko zaintzaz diharduten gizonak? Azkenik, garrantzitsua deritzogu idazlearen estiloa ondo ezagutzeari, alderdi literarioak izendapen horietan aintzat hartzeari. Izan ere, askotan, ironiaren eta parodiaren erabilerekin, zentzu hertsian, emakume tradizional baten irudiaren berri ematen bazaigu ere, esanahi sakonago batean honen inguruko kritika egiten ari zaigu, eta justu kontrakoa aldarrikatzen.

Guztiarekin ere, bistakoa da Lasartek (2011) aztertu duen generoa eta hizpide duguna oso bestelako genero literarioak direla. Genero bakoitzak bere arau formalak ditu, ipuinak laburtasuna, iradokitzea, intentsitatea etab. maite ditu, eleberriarekin konparatuz gero, eta hori *modus autobiografikoaren* eta *kairos* denboraren testuratzeko *moduetan* antzeman dugu gehienbat; bide batez, barne-espazioekin batera, ezaugarri feministetatik idazteko moldearekin eta alderdi narratologikoarekin gehien lotzen direnak, hain zuzen.

Lan honen galdera nagusia, hortaz, ez da izan horrenbeste ea *feminist agenda* Eider Rodriguezen azken bi ipuin liburuetan betetzen den edo ez den aztertzea; ezpada, *nola* betetzen den argitzea. Aski frogatua gelditu da baietz, alegia, ezaugarri feministak presente egon badaudela Rodriguezen lanetan, baina, ikusi dugu genero literarioaren hautuak neurritsuak izatera garamatzala. Hori dela eta, garrantzitsua iruditzen zaigu azpimarratzea ikuspuntua zabaldu egin beharko litzatekeela, eta *feminist agendaz* hitz egin ordez, *feminist agendez* jardutea. Dena den, jakitun gara artikulu hau ipuingintzatik *feminist agend(et)ara* egiten den hurbilpen bat baino ez dela, eta interesgarria izango litzatekeela, bai Rodriguezen beraren sorkuntzaren ikuspegi osoa lortzea, bai eta ipuingintzarena ere. Lan hau izan dadila, beraz, etorkizunean luzeago eta zabalago garatzeko eta lantzeko auziaren lehen urratsa.

## 6. Bibliografia

- Agirre, K. (2018). Talentu handiegia. *111 aldizkaria* 2018-07  
<https://kritikak.armiarma.eus/?p=8092> [2021-04-22].

- Alvarez, A. (2012). Deseraiki dezagun generoa harremanak eraldatzeko. Genero performatibitatea eta botere harremanak euskal narratiba garaikidean. In A. Alvarez & G. Lasarte (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturan* (137-156. or.). Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Alvarez, A. (2017). Etxe kantoietako hasta. *Argia* 2017-12-31 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7334> [2021-04-22].
- Andreu, A. (2018). Bihotz handiegia. *Aizul* 2018-01 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7338> [2021-04-26].
- Arinas, T. (2018). Bihotz handiegia. *Uberan.eus* 2018-09-06 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7590> [2021-04-22].
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In A. Erll & A. Nünning (arg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (109-118. or.). Berlin: Walter de Gruyter.
- Ayerbe, M. (2008). Haragia. *Berria* 2008-01-08 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=4158> [2021-04-24].
- Ayerbe, M. (arg.). (2010). *Our Wars. Short Fiction on Basque Conflicts*. University of Nevada, Reno: Center For Basque Studies.
- Ayerbe, M. (arg.). (2014). *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos*. Madril: Lengua de Trapo.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madril: Cátedra.
- Barker, C. & Jane, E. (2016). *Cultural studies: theory and practice*. Los Angeles: Sage.
- Bauman, Z. (2013) [2011]. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Bengoechea, M. (1996). Postfacio a la edición española. In A. Rich, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (405-419. or.). Madril: Ediciones Cátedra.
- Bourdieu, P. (2000) [1998]. *La dominación masculina*. Bartzelona: Editorial Anagrama.
- Butler, J. (2007) [1990]. *El género en disputa*. Bartzelona: Paidós.
- Cazés, D. (2004). El feminismo y los hombres. In C. Lomas (arg.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación* (35-44. or.). Bartzelona: Paidós.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Berkley: University California Press.

- Cullell, D. (2011). Las manos que crean: Esther Zarraluki y la construcción (femenina) de un universo textual a través del tacto. In D. Falconí & N. Acedo (arg.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales* (377-388. or.). Bartzelona: Editorial UOC.
- Despentes, V. (2007) [2006]. *Teoría King Kong*. Tenerife: Melusina Editorial.
- Egaña, I. (2020). *Eskuko ekipajea. Euskal ipuin modernoan antologia*. Donostia: Alai.
- Egimendi, M. (2008). Haragia. *Aizu!* 2008-01  
<https://kritikak.armiarma.eu/?p=4161> [2021-04-26].
- Emakunde. (2008). *Gizonak, berdintasuna eta maskulinitasun berriak*. Gasteiz: Emakunde/Emakumearen Euskal Erakundea.
- Escribano, D. (2016). Eider Rodriguez. *Jakin* 2016-01-28  
<https://www.jakin.eus/jakinplaza/elkarrizketak/eider-rodriguez/140> [2021-04-26].
- Essed, P.; Goldberg, D. T. & Kobayashi, A. (2005) "Introduction: A Curriculum Vitae for Gender Studies". In P. Essed, D. Goldberg, & A. Kobayashi (arg.), *A Companion to Gender Studies* (1-29. or.). Erresuma Batua: Blackwell Publishing.
- Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bartzelona: Edicions Bellaterra.
- Esteban, M. L. (2013). Gorputzak eta politika feministak: feminismoa gorputz gisa. In I. Castillo & I. Retolaza (koord.), *Genero-ariketak. Feminismoaren subjektuak* (167-202. or.). Donostia: Edo!
- Esteban, M. L. (2017). *Feminismoa eta politikaren eraldaketak*. Zarautz: Susa.
- Ezkerra, E. (2017). Borroka, frustrazio eta iraultza isilak. *Gara* 2017-12-02  
<https://kritikak.armiarma.eu/?p=7312> [2021-04-26].
- Farré, C. (2011). *Women detectives, agents of feminism, androgynous avatars in the fiction of Patricia Cornwell and Kathy Reichs*. [Doktorego-tesi argitaragabea]. Universitat de Lleida.
- Felitti, K. & Spataro, C. (2018). Circulaciones, debates y apropiaciones de las *Cincuenta Sombras de Grey* en la Argentina. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 4, 1-31.  
<http://dx.doi.org/10.24201/eg.v4vi7.112> [2021-05-01].
- Friedman, N. (1955). Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept. *PMLA*, 70, 1160-1184.
- Garrido Dominguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madril: Síntesis.



- Genette, G. (1989) [1972]. *Figuras III*. Bartzelona: Lumen.
- Gil, J. V. (2019). Recursos educativos para una agenda feminista desde la didáctica de las ciencias sociales. *Dossiers Feministes*, 25, 57-72.
- Goikoetxea, J. (2017). Hitzaurrea. In M. L. Esteban, *Feminismoa eta politika-ren eraldaketak* (9-10. or.). Zarautz: Susa.
- González-Allende, I. (2018). Escritoras vascas y feminismo: la ubicua violencia sexual contra la mujer en los relatos de Eider Rodríguez. *UNED. REI*, 6, 109-137.
- Guasch, O. (2003). Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad. In J. M. Valcuenca & J. Blanco (arg.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades* (113-124. or.). Madril: Serie Arcoiris.
- Herrera, M. J. (2018). La otredad tiene rostro de mujer. *Cuadernos de teología*, X, 2, 224-249.
- Iturra, R. (2003). La contrucción social de la masculinidad. In J. M. Valcuenca & J. Blanco (arg.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades* (25-52. or.). Madril: Serie Arcoiris.
- Jaio, K. (2006). *Amaren eskuak*. Donostia: Elkar.
- Jauregi, J. (2017). Isileko entziklopedia emozionala. *Berria* 2017-12-03 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7313> [2021-04-22].
- Jiang, M. (2019). Female voices in translation: An interrogation of a dynamic translation decade for contemporary chinese women writers, 1980-1991. *Null*, 25(1), 1-12.
- Juaristi, F. (2010). Koskak. *El Diario Vasco* 2010-09-10 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=4961> [2021-04-23].
- Landabaso, G. (2010). Existentziaz zertzelada batzuk. *Deia* 2010-09-18 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=4959> [2021-04-22].
- Lanser, S. S. (1996). La posibilidad de una narratología feminista. In E. Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (276-283. or.). Bartzelona: Nuevos Instrumentos Universitarios.
- Lasarte, G. (2010). Aita labetik irten berria. *Argia* 2010-10-10 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=4977> [2021-04-22].
- Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakera euskal narratiba garaikidean*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.



- Lasarte, G. (2012). *Feminist agenda euskal narratiba garaikidean*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Lipovetski, G. (1999). *La tercera mujer*. Bartzelona: Anagrama.
- Lomas, C. (2004). ¿Los chicos no lloran?. In C. Lomas (arg.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación* (9-32. or.). Bartzelona: Paidós.
- Lopez, L. (2010). Beti eder ez dena. *Berría* 2010-05-02  
<https://kritikak.armiarma.eus/?p=4848> [2021-04-19].
- Lorenc, F. (2002). Agenda política, producción de sentido y conflictos sociales en la Argentina. El último año del gobierno de Menem. In B. Levy et al. (arg.), *Crisis y conflicto en el capitalismo latinoamericano: lecturas políticas* (29-56. or.). Buenos Aires: CLACSO.
- Marañon, I. (2013). Katu jendea. *Aiaraldea.eus* 2013-10-16  
<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5930> [2021-04-24].
- Miner, K. (2012). Emakume gorputzak eta gorputz emakumetuak: Leire Bilbao eta Miren Agur Meaberen gorputz poetikoen arteko elkarriketa bat. In A. Alvarez & G. Lasarte (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturaren* (71-88. or.). Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Olaziregi, M. J. (1999). Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura. *Oihenart*, 17, 1-75.
- Olaziregi, M. J. & Ayerbe, M. (2016). El conflicto de la escritura y la reescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco. In K. Moszczyńska-Dürst, K. Kumor, A. Garrido & A. Calderón (arg.), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas* (45-66. or.). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Pereira-Ares, N. (2020). Meera Syal's "The Traveller": Its Feminist Allegory and Later Echoes. *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 42.1, 1-19.  
<http://doi.org/10.28914/Atlantis-2020-42.1.01> [2021-05-01].
- Pérez, I. (2020). *Antecedents and Development of the Contemporary romance novel in English: A Study of the Contribution to the Genre by Rosamunde Pilcher and Lisa Kleypas*. [Doktorego-tesi argitaragabea]. Universidade de Santiago de Compostela.

- Plaza, M. (2007). Sobre el concepto de “violencia de género”. *Violencia simbólica, lenguaje, representación. Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2, 132-145 <http://www.uv.es/extravio> [2021-05-01].
- Portela, E. (2015). Interpretaciones del dolor y la violencia: la literatura de Jokin Muñoz, Iban Zaldúa y Eider Rodríguez. In M. P. Rodríguez (arg.), *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista* (101-120. or.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Puleo, A. H. (2000). De “eterna ironía de la comunidad” a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural. In M. Segarra & A. Carabí (arg.), *Nuevas masculinidades* (65-82. or.). Barcelona: Icaria.
- Rabelli, A. (2004). Errealitateko mamuen ifrentzua. *El País* 2004-10-10 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=1154> [2021-04-22].
- Rekondo, A. (2018). Ongizatearen arrakalak. *Deia* 2018-04-07 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7418> [2021-04-26].
- Retolaza, I. (2008). Haragia. *Sareinak* 2008-02-04 <https://kritikak.armiarma.eus/?p=4191> [2021-04-26].
- Rich, A. (1996) [1978]. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Rodrigo, A. (2000). La homosexualidad masculina, el espacio cultural entre masculinidad y feminidad, y preguntas ante una “crisis”. In M. Segarra & A. Carabí (arg.), *Nuevas masculinidades* (121-132. or.). Barcelona: Icaria.
- Rodríguez, E. (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2007). *Haragia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.
- Rodríguez, E. (2017a). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2017b). *Santa Familia*. Bilbo: Euskal Herriko Ikastolak Euro-par Kooperatiba Elkarteak.
- Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak: egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2020). *Oilasko hegialak*. Donostia: Erein.
- Ryan, M. (2010). *Cultural studies: a practical introduction*. USA: Blackwell Publishing.

- Sau, V. (2000). De la facultad de ver al derecho de mirar. In M. Segarra & A. Carabí (arg.), *Nuevas masculinidades* (29-40. or.). Bartzelona: Icaria.
- Soto, M. (arg.). (2008). *Haginetako mina*. Tafalla: Txalaparta.
- Toro-Zambrano, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michael Foucault. *Cuestiones de Filosofía*, 3, 21, 19-41.
- Torras, M. (2012). Gorputzaren (hitz) gako(n). Ekintza eta pentsamendurako paradigma bat. In A. Alvarez & G. Lasarte (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturaren* (15-25. or.). Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Unanue, A. (2004) Eta handik gutxira gaur. *Aizu!* 2004-11  
<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1171> [2021-04-24].
- Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madril: Ediciones Cátedra.
- Valcuence, J. M. (2003). A modo de introducción: una aproximación a las masculinidades. In J. M. Valcuence & J. Blanco (arg.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades* (9-21. or.). Madril: Serie Arcoiris.
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.
- White, L. (1996). *Emakumeen Hitzak Euskaraz: Basque Women Writers of the Twentieth Century*. [Doktorego-tesi argitaragabea]. University of Nevada, Reno.
- Zaldua, I. (2010). Zu ere katu. *Gara* 2010-05-28  
<https://kritikak.armiarma.eus/?p=4867> [2021-04-19].

**Gatazka armatuetako  
genero-zapalkuntzak: hurbilketa  
feminista Eider Rodriguezen  
narraziogintzara<sup>1</sup>**

*Gender oppression in armed conflict:  
feminist approach to Eider Rodriguez's narrative*

Iratxe ESPARZA MARTIN  
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Jasotze data: 2021.03.10    Onartze data: 2021.03.31

---

[1] Iratxe Retolazari eta Amaia Serranori eskerrak eman nahi dizkiet egindako ohar eta ekarpenengatik.

## LABURPENA

Irakurketa feministak eskaintzen dizkigun lanabesak oinarritzat hartuta, generoa, hitzarmen sozialak eta heteroaraua, gorpuztasuna eta maitasun erromantikoa bezalako kontzeptuei erreparatuko diegu, hau da, kontzeptu horiek nola islatzen diren *testuetan* eta zein eragin daukaten genero-kokapenean. Gatazka armatua zutabe sendoa da Rodriguezen narrazio askotan, eta emakumezko protagonistak konfliktoaren atzean irudikatzen dira, itzalpean. Hori dela eta, ezinbestekoa iruditzen zaigu haien kokapena aztertzea eta baita fikziozko lanetan arau sozialen, kulturalen eta ideologikoen aurrean emakumeei eskaintzen zaien edo beraiek hartzen duten jokaera azaltzea ere.

**Gako-hitzak:** generoa, gorpuztasuna, gatazka armatua, hitzarmen soziala.

## ABSTRACT

Based on the tools offered by feminist reading, we will focus on concepts such as gender, social agreements and heteronormativity, embodiment and romantic love, that is, how they are reflected in the texts and how they affect in the gender position. The armed conflict is a solid base of Rodriguez's narratives, and the women protagonists are represented behind the conflict, in the shadow. Thus, we consider essential to analyse their situation, as well as the behaviour of women in the face of social, cultural and ideological norms in fiction works.

**Keywords:** gender, embodiment, armed conflict, social agreement.

1. Sarrera. 2. Gerrak isildutako sexualitatearen zauriak. 3. Emakumezko protagonisten eraikuntza: ezberdintasunak eta asimetriak. 4. Ondorioak: emakumeak eta espazioak. 5. Bibliografia.

## 1. Sarrera

Eider Rodriguezen ipuingintzak emakume anitzen identitate unibertsu narratiboa osatzeaz gain, desberdintasunen kartografia ere irudikatzen du. Harreman-sareak oinarri dituzten eguneroko gertaerak dira kontagai eta, horien berri emateko asmoz, hurrengo orrialdeetan genero-erakuntzaz hitz egingo dugu, kontuan hartuta narrazio jakin batzuetan irudikatutako pertsonaien harreman-sareetan gatazka armatuek eragindakoa. Beraz, gatazka armatuaren inguruan hausnartzeko erabili diren genero-irudikapenek artikulua gogoeta nagusiak bilduko dituzte. Aztertuko ditugun narrazioei esker, argi ikus daiteke gizonezkoak eta emakumezkoak produktu aldakorrek direla eta ez betiko eta naturalki definituak dauden kategoriak (Golubov, 2012); gainera, ekintzak generoaren arabera esleitzen direnez, pertsonaien jarrerek diferentziak indartzen dituzte eta estuki lotuta daude genero-rolak.

Rodriguezen ipuingintzak sexuen arteko harremanak politikoak (Millet, 1995) direla gogoratzen digu etengabe. Halaber, genero-rol femeninoarengandik espero diren eginkizunak betetzen direnean, ezarritako genero-rolak oso markatuta daude hitzarmen sozialaren arabera. Izan ere, narrazioetan bi genero besterik ez daude eta maskulinoa da menperatzailea, femeninoa menperatua den heinean. Horrela, narrazioetan zilegi da generoen hierarkizazioaz (Tubert, 2003) hitz egitea emakumeak gizonen menpean agertzen baitira eta, aldi berean, gizonen baldintzatzen dituztelako emakumezko protagonisten etorkizuna eta bizimodua. Aukeratu ditugun ipuinetan galtzaileak ere badaude maitasun triangeluetan, pertsonaien harreman aurrefabrikatuak, esparru publikoaren eta pribatuaren artean sortzen diren desoreken seinale. Horrez gain, emakumeak zaintzaile rola dagokio, emaztea, ama edo alaba da eta, erabateko pasibotasuna jasan gabe, gizonen rolekin alderatuz gero militantziaren ibilbideak oso desberdinak direla erakusten da, zereginak ere generoaren ara-

bera banatzen direlako. Testuetan islatzen diren egoerak arau eta ohitura sozialen ondorioak dira eta hori da auzi kolektibo bihurtzearen arrazoa: gatazka armatuetan, maskarak berdin banatzen dira genero-irudikatzeen artean? Estebanek (2004) baieztatu bezala, genero-asimetria unibertsala da eta hori narrazioetan nola irudikatzen den erakusteko gorputz- eta genero-eremuetan murgildu behar gara protagonisten zaurgarritasunaren (Esteban, 2015) presentzia azpimarratzeko.

Genero-zapalkuntzak ikusgai egiten dituzten narrazio-erak aztertze-ko, Eider Rodriguezek argitaratutako lanetan oinarrituko gara. *Eta handik gutxira gaur* (2004) liburuak IV Joseba Jaka literatur beka saria jaso zuen. Hamasei ipuinek osatzen duten narrazio-bildumari Joseba Sarrionandia idazleak jarri zion hitzaurrea, irakurleari zuzendu eta ipuinetan barrena hastear dagoen bidaia arretarekin egiteko gomendatzen. 2007an, Eider Rodriguezek bere bigarren liburua argitaratu zuen: *Haragia*, aurrekoan sumatzen zen gordintasun arrastoa trinkotzen da eta, egunerokotasunak zentraltasuna galdu gabe, gaur egungo gizartearen ‘talde’ bati egiten dio erradiografia, hamabi narrazioak alde fisikoari —materiari— lotuz; liburuan, gorputzaren zirrikituetatik sartzen diren egoera arrunten oinazeak eta hustasunak hartzen dute protagonismoa. Haren hirugarren obrak, *Katu jendeak* (2010), Igartza Saria jaso zuen, eta jendearen aurpegi bi-koitza erakutsiz, idazleak urrats bat gehiago egiten du gizakien beldu-rrak, ezinegonak eta amorruak adierazteko orduan. *Bihotz handiegia* (2017) liburuarekin, Eider Rodriguezek Euskadi Saria irabazi zuen; gorputzaren orbanak, markak eta desioak islatzen dira, bizitzaren per-ferkzioak eta inperfekzioak batuz.

Artikulu honetan aztertuko ditugun ipuinak lehenengo hiru liburue-tatik hautatu ditugu, esan bezala, gatazka armatuen kanpoko eta barruko konfliktoak erdigunean jartzeaz gain, generoak ere protagonisten arteko arrakala areagotzen duela islatzen dutelako. Beraz, hasteko, aztertuko ditugun ipuinen sintesiari ekingo diogu. Ondoren, testu literarioek, gizar-teak eta literatur kritikak bat egiten duten gurutze-bidean pausatuko dugu hausnarketa.

## 2. Gerrak isildutako sexualitatearen zauriak

“Eta handik gutxira gaur” kontakizunak 2004an argitaratutako izen bereko narrazio liburua irekitzen du. Gerra Zibila jartzen da tramaren erdian, eta puzzlea osatzen duten azpi-istorioak beste bide batetik ba-doaz ere, hitzarmen sozialaren aztarnek eragin zuzena daukate pertso-

naia nagusiarengan. Oinarrian belaunaldi berriek Gerraren inguruan erakusten duten ezjakintasunaren arriskua azpimarratzen da eta Walter Benjaminek (2007) aipatzen duen basakeriaren esperientziaren<sup>2</sup> eta esperientziaren pobreziaren –gerra jasan dutenek erakusten duten krudelkeria kontatzeko ezintasuna– adibide dugu ipuina; memoria historikoa elikatzekeo beharra eta ez ahazteko gonbita iradokitzen dira. Hala ere, homosexualitateak, hitzarmen sozialen pisuak, familia-harremanek edo bakardadeak ere baldintzatzen dute gizonezko protagonistaren existentzia. Rodriguezek denboran egindako etengabeko jauzietan Florenen istorioa ezagutzen dugu. Horretarako, bi maila narratibo ezberdin sortzen ditu idazleak: lehenik, narrazioa iraganean, 37ko udaberrian, kokatzen da eta, oroitzapenei esker, Florenek Nafarroako Erriberako herri bateko faxisten sarraskiak eta bidegabekeriak gogoratzen ditu, eta baita protagonistak hartzen duen mendeku pertsonala ere:

Isiltasuna paretei itsatsirik. Harrien mututasunak herriarenarekin bat egiten zuen. Ez zen inoiz hildakoei buruz hitz egiten, eta haien senideei ez zitzaien keinu ulerkorrik eskaintzen. Alkate berriaren etorrerarekin, udal langileen berregituraketa egon zen, gaur egungo hitz bat erabiltzeagatik. Gorriak bota egin zituzten udaletxetik, edo gorria izan zitekeen oro. Faxisten lagunek bete zituzten hutsik gelditutako lanpostuak, edo beste gizagaixo batzuek (Rodriguez, 2004, 14-15. or.).

Manuel, Florenen gaztetako laguna eta amorantea, frankistek akabatu dute. Ondorioz, penaren eta amorruaren arteko sentimenduek posizioa hartzera behartu dute: protagonista lorezaina da eta udaletxeko balkoian errepublikako bandera ‘landatu’ du lore ubel, hori eta gorriekin. Bigarrenik, aipatu dugun beste maila narratiboa orainaldian garatzen da: Floren irrikan dago gaztetan ihes egin behar izan zuen herrira biloba eramateko. Gertaeren transmisioa ziurtatzea da asmoa, nondik datorren eta familiaren sustriak bilobari ezagutaraztea. Ipuinean ausentziaren eta komunikazio ezaren zama igartzen da, batez ere agureak sentitzen duen bakardadean eta alabak erakusten dion erdeinuan:

[2] *beltzuria* (2014) liburuan, Ixiar Rozas idazlea Walter Benjaminek eta geroago Giorgio Agambek aipatu zuten ‘basakeriaren esperientziaren’ eta ‘lengoiaren esperientzia’, hurrenez hurren, teoretan oinarritzen da. Lehen Munduko Gerrako gertakizunen ostean, Benjaminek azaltzen du esperientziaren transferentziaren garrantzia eta suzelaletatik itzultzen ziren soldaduek mina azaltzeko erakusten zuten ezintasuna. Rozasek liburuko Xamuio protagonista kokatzen du egoera horretan, Rifeko gudatik itzuli ostean erakusten zuen egoera fisikoaren ondorioz, bertsolaritzan topatzen du bere sentimenduak adierazteko modua, sentimenduak kanporatzeko ezintasuna bere ahotsaren eta gorputzaren blokeoaren parte baitzen.



Floren erne doa, leihotik begira, ez du egun honen segundo bat bera ere galdu nahi. Bere bizitzan egiten ari den atzera bidaia da, ilobaren esku-tik iraganera. Paisaia horitzen den heinean bizkorrago doa Florenen gogoa. Bi orduren buruan iritsi dira. Errepidetik ikusten den elizagatik izango ez balitz, ez luke bere jaioterria ezagutuko. Manex esnatu behar duela pentsatu du, baina unea luzatu du, gustura dago-eta bakarrik. Sexuan kilimak igarri ditu herrira iritsi direnean, gaztetan ere gertatzen zitzaion halakoetan, nerbioengatik. Manexi kasketa kendu dio aurpegi gainetik eta eguzkia jarri da bere gainean. Begiak kliskatuz, ezpainak adurrez bustirik, galdetu du:

— Non gaude?

— Nire herrian –esan du, eta bakarrik sentitu da bat-batean (Rodriguez, 2004, 25. or.).

Alabaina, testuan heteroarauaren garroak hedatzen dira Florenen bi-zimoduaren hautuak baldintzatzeraino eta, aldi berean, maskulinitateak inposatutako patroien ondorioak jasaten ditu gaztetako ametsak zapuz-teraino. Kontakizunean hitzarmen sozialaren zama bete-betean jasaten du protagonistak: azaldu dugunez, gizona da pertsonaia nagusiena, baina menderakuntza maskulinoak ezarritako sexu-genero asimetriaren ere-dutzat jo genezake, izan ere, heteroarauak harreman ez heterosexualak arbuizatzen dituen heinean legetatik eta kultura-eremuetatik kanpo geratzen baitira, homofobia bultzatuz (Alvarez Uria, 2013, 292. or.). Flo-renek modu bikoitzean jasaten du bazterkeria: errepublikazalea izateagatik eta, aldi berean, homosexuala. Horiengatik, hain zuzen ere, herritik alde egin behar du, Francoren diktadurak ezarritako metodo bortitzengatik ihesean. Harreman homosexuala heteroarauaren menpean estaltzen da, anormaltzat hartzen dute eta protagonistak aurrera egin behar du gizar-teak markatutako arauen mugaren beste aldean kokatzen denean:

Manuel eta gero, Florenek ez du beste gizonik maitatu. Bera baino lehen bai, 14-15 urterekin, esne saltzailearen semea, baina ez du bere izena oroitzen. Behi artean maitatzen zuten elkar, ukuiluan, pixa usaineko lastoaren gainean, azkar. Eta gero errapeetatik edaten zioten esne epela behiari, azkar baita ere. Hori ere ahaztua zeukan gaur arte. Baina Ma-nuelena ezberdina zen. Lagunak ziren. Edo oraindik inportanteago zena, lagunak izango ziren. Manuel izan da bere azken gizona. Handik gutxi-ra, herritik alde egin zuen urte berean, Ziburun ezagutu zuen Genevie-ve, eta handik gutxira ezkondu ziren. Handik gutxira jaio zen alaba, eta handik gutxira Akizen bizi den Pedro. Eta handik gutxira gaur (Rodri-guez, 2004, 25. or.).

### 3. Emakumezko protagonisten eraikuntza: ezberdintasunak eta asimetriak

Testu literarioa ezin da ulertu sortzen, zirkulatzen eta irakurtzen den ingurune soziala alde batera utziz gero. Urteetan zehar literaturak zabaldu dituen emakumeen irudiak genero-roleri estuki lotuta egon dira, eta pertsonaia horiek gizartean dituzten egin-beharrak generoen arabera banatuta azaldu dira. Horrek generoen arteko diferentziak indartu egin ditu eta haien arteko amildegia sakondu. Ipuinek eraikitako genero-sisteman pertsonaien rol-banaketa oso markatuta dago mendebaldeko kulturak ezartzen duen generoaren ikuspuntuarekin, hau da, narrazio bakoitza genero-sistemak markatzen du. Goffmanek (1997) baieztatu bezala, norbanakoak bidean topatzen dituen maskarekin osatzen du nortasuna, baina arazoa da, batetik, desberdintzea zein eremutan azaltzen diren maskara horiek eta, bestetik, kontzientzia izatea desberdinak direla emakumeentzat edo gizonentzat.

Non kokatzen dira protagonistak? Zein maitasun- edo harreman-mota irudikatzen da bikote-erlazioetan? Nola ezartzen dira emakumeen eta gizonen arteko loturak? Non daude debekuak eta zer islatzen dute? Aztertzen ari garen fikzioetan, genero femeninoarengandik sozialki espero diren eginkizunak bete ezean, emakumezko pertsonaiak kritikagarriak izango dira pertsonaiok soilik ulergarritasun-arauei lotuta dagoen genero bat daukatenean bihurtzen direlako ulergarri. Neurri handi batean, identitateak gordetzen ditu *sexu*, *genero* eta *sexualitate* bezalako kontzeptu egonkortzaileak (Butler, 2010), eta protagonistek jendartearekin lotzen dituzten esperientziak portaeraren bidez adierazten dituztenez, ezinbestean, generoak jarrerak baldintzatzen dituela hautematen da. Horrela, fikzioaren sinesgarritasuna ziurtatu eta errealitatea testuaren ispiluan islatzeaz gain, literaturak gizarte-imaginarioak ere hedatzen ditu bestelako diskurtso sozialekin eta kulturelekin batera. Emakumeak gizonen menpean daude, gizonak erabaki eta baldintzatzen dituztelako emakumezko protagonisten etorkizuna eta bizimodua; gainera, gizonetako protagonista gehienek, heroiak izatetik urrun badaude ere, nagusitasuna daukate amankomunean. Emakumezkoek bestalde, itsu sinesten dute maitasun-harremanean eta gizonak desioa eta nahia asetzeko, emakumea manipulatu eta menperatu egiten du. Desberdintasun horiek guztiak estereotipoen bidez eraikitzen ditu idazleak. Gerra Zibilaren edota ETA talde armatuaren nondik norakoak narrazioen ardatzak dira eta emakumezko protagonistak, batean edo bestean egon, gatazkaren atzean daude

kokatuta. Eromenaren ikur edo gorputz objektu bihurtzen dira emakumeak.

Ezaugarri horiez gain, badago ipuin guztietan nabarmentzekoa den beste auzi bat, bikote-harremanetan oinarria daukana. Zein da narrazio guztietan irudikatzen den lotura? Maitasun erromantikoaren ideiak eta heteroarauak ezartzen dituzten ereduekin bat egiten duena, hain zuzen ere. Hortaz, bi parametro horien –gatazka armatuaren eta bikote-harremanen– inguruan ikusten da emakumezko protagonistak gizarteko arauen kontra jartzeagatik zenbait zapalkuntza eta umiliazio pairatzen dituela; halaber, bi ardatz horiek maskulinitatearen abanikoaren azpian eraikitzen dira. Ipuinetan ardatz maskulinoak eta femeninoak menderatzailearen eta mendekoaren arteko harremana indartzen dute eta, ondorioz, baita arestian aipatu ditugun harreman asimetrikoak ere. Izan ere, narrazio guztietan genero-asimetria irudikatzen da eta, argi eta garbi, sexu-genero sistemako menderatze maskulinoa.

Baldintza horietan, zaila da emakumezko pertsonaiak gizonezkoekin parekatzea. ETA erakunde armatua agertzen den ipuinetan, emakumeak bigarren plano batean daude protagonistak badira ere, betetzen duten rola ETako gizonezko militantearekiko kontrajartzen dira eta beti jokatzen dute desabantailan. Zuriñe Rodríguezek (2015, 19. or.) aipatu bezala, gatazka armatu batean bakea *versus* biolentzia banaketa dikotomikoa areagotzen da eta emakumezkoen zein gizonezkoen sinbolikoki tasun zehatz batzuk gehitzen zaizkie. Bakeari dagozkion ezaugarri estereotipatuak egotzen zaizkie emakumeei –baketsuak, zaintzaileak, ahulezia, koldarkeria, kontziliazioa, amodioa, hitzak– eta biolentziarenak, aldiz, gizonei –biolentoak, gudariak, indarra, ausardia, borroka–.

Ezaugarri horietatik abiatzen da “Politika albisteak”, *Eta handik gutxira gaur* (2004) liburuko bigarren kontakizuna. Narrazioko protagonistak tasun hauek ezaugarritzen dituzte: ama eta alaba dira elkarren zaintzaileak, ama ahuleziaren erakuslea da, eta alaba, ordea, ikusezintasunaren ikurra, harreman frustratu baten amodioak suntsituta bizi dena. Belaualdi ezberdineko eta familia bereko bi biktimaren istorioak deskribatzen dira, Idoia eta bere amarena, ETaren borroka armatua eta Gerra Zibila etxe berean elkartuz. Idoia protagonista, Gerra Zibila pairatu duen amarekin bizi da; bestalde, Joseba, ETako kidea eta Idoiaren bikote-ohia, erre-fuxiaturik dago. Idoiak eraikitako mundu paralelo batean bizirauten du. Oraindik ere Joseba bere bikotea dela pentsatzen du, eta beti haren berrien esperoan eta iraganari kateatua ematen ditu egunak. Gatazka arma-

tuek daukaten lotura saihetsezina inplizituki islatzen da: Idoiaren amak sarritan entzuten ditu Gerran faxistek herri ondoko amildegitik botatzen zituzten gazteen oihuak, eta Idoiak, aldiz, sinesten du salbuespen egoeran bizi dela. Batasuna alderdi politikoa legez kanpo utzi zuten garaia da eta gaixotasunak eragindako obsesioaren ondorioz, protagonistak errealitatea desitxuratzen du. Ama eta alabaren arteko harremanak elkarbitzita zailtzen du bakoitzaren mamuek talka egiten dutelako: ulertzeko ezintasuna, bi gertakizun historikoen arteko erlazioa eta mina ezabatzea galarazten duten denboran iltzatutako gomutak. Idoiak seme-alabak izan nahi ditu, haiek izango baitira borrokan jarraituko dutenak, eta egunero zilborretik hautsaren antza daukan zerbait ateratzen zaio. Orduan, barrutik lizuntzen ari dela pentsatzen du, lehortzen, usteltzen. Honela baieztatzen du Josebarekin mantentzen duen elkarrizketa imajinario batean:

Barkatuko didak, baina batzuetan zalantza zaukaat egia ote den segurtasun kontuagatik ez didaala idazten, maitea. Hemen ere latza duk egoera, faxistek inguraturik gaitiztek, eta ez zigutek euskaldun bizitzen uzten. Denok gaude kontrolpean. Herria hartua zagok [...] Amaren egoera ere tristea duk. Gaixoak ez dik hitz egiten aita hil zenetik. Ohean jarraitzen dik. Triste duk gerra, maitea, eta ez gudarienzat soilik. Umea nahi diat, borrokan jarraituko duen adaska gaztea. Amets jarriko zioagu. Berandu izan baino lehen, barrendik lizuntzen ari naiz-eta... (Rodriguez, 2004, 36-37. or.).

Alabaina, albisteetan Joseba Arlesen atxilotu dutelako berria hedatzen da, antza emaztea eta hiru urteko semea izan litezkeenekin, eta Idoiak desiratzen eta inoiz izan ez duen familia ikusten du telebistan. Gerrak eta euskal gatazkak gaixotuta, ama eta alaba eskutik helduta daude, eta horrek eredu paregabea egiten du ipuina konfliktu armatuetan emakumeek eta gizonak hartzen duten rola, eta amatasunari eta gorputzari ematen zaien trataera aztertzeko. Izan ere, Ibon Egañaren (2012, 84. or.) ustez, ipuinean iradokitzen zaigu “euskal gatazka delako hori gizon-emakumeen zilborretan erauzi ezinik txertatuta dagoen lizuna dela, presentzia ekidinezin bat, gune intimoraino iristen dena, bizitza baldintzatuz”.

Bestalde, gudariaren bikotearekiko onespenik ezak Idoia eremu pribatura ia giltzaperatua bizitzera daramanean, emakumearen eredu irrazionala agerian uzten da eta herrikoek errotz hartzen dute. Lagardek (2005) berreskuratzen du Simone de Beauvoirrek *Le deuxième sexe* (1949)

liburuan erabilitako kontzeptua apurtutako emakumeari buruz hitz egi-ten duenean:

El estado de desasosiego, la depresión, la tristeza, la angustia ante la soledad, el dolor por el abandono, es desamor y los celos, producen en las mujeres rotas un estado de enloquecimiento definido por la imposibilidad de abandonar la negación de reconstruir la existencia sobre las mismas bases o sobre bases nuevas (Lagarde, 2005, 715. or.).

Idoia emakume desegituratu gisa agertzen da ama izateko aukera (betebeharra) ukatu egiten zaionean. Horrez gain, Joseba harengandik lekutzeak estutu egiten du Idoia eta *bestea* izatearen sentimenduak gero eta indar handiagoa hartzen du bere baitan. Kate banaezina izango bailitzan gizartearekiko mendekotasuna areagotzen den heinean, pixkana-ka-pixkanaka, emakumea husten doa: gaixorik dago, obsesionatuta, zauritua. Hortaz, errealitatearen eta desiratzen duen munduaren arteko muga mantentzea bilakatzen da euskarri bakarra. Lagardek baieztatzen du subjektuek zailtasunak dituztenean eromen anitzak sortzen direla, azken finean, ezinezkoa delako luzez bizitzea zama jasaten. Egoera horietan, kontraesanak gainezkutzen direnean, mugak eta oztopoak saihetsezin dira oztopoak sozialki ezarrita dauden identitatearen estereotipoak egiaztatzeko erabiltzen direlako (2005, 700. or.). Idoiak bikotea, familia eta amatasuna idealizatzen dituen unibertsoa nahi du, horregatik, arazoak ditu inguratzen duen mundua interpretatzeko. Emakumeak zergatik zorutzen diren galderaren aurrean, honela erantzuten du Lagardek:

La definición de las mujeres como seres sociales en torno a la renuncia, es una de las bases de la locura femenina, de la locura genérica, de su malestar específico. Otra de ellas se encuentra en su diferente racionalidad frente a la norma que contiene un camino de racionalidad, y somete a las mujeres al poder que las mutila. Finalmente, la locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la opresión política (Lagarde, 2005, 701-702. or.).

Idoiak ezin ditu bete genero-estereotipoek markatzen dituzten itxaropenak: bikotearekin bizitzea, seme-alabak izatea edo egoera soziopolitikoan modu pasiboan parte hartzea. Bakardadeak, ezjakintasunak eta emakume bezala huts egiteak iraganean itxarotera kondenatzen dute. Bestea falta zaio eta hura gabe ezin du aurrera eraman barneratuta dituen amodio erromantikoaren ideia eta amatasunaren senaren porrota: “En la medida que se incorpora la fantasía de que a través del amor de un hombre se pueden separar otras carencias afectivas se produce una organización de sus vidas donde lo priorizado es conseguir ese objetivo” (Es-

teban eta Távora, 2008, 66. or.). Gutxi ez balitz, ama izateko ideia ere psikosi bihurtzen da, alegia, gorputza elementu erabakigarria da eta emakumeen existentzia fisikoa zein soziala markatzen ditu (Grosz, 1994). Rodriguezen ipuingintzan, ohikoa da emakumeen gorputza erdigunean topatzea mugimenduan zein modu pasiboan, edertasunaren ikur edo desioa eta plazera sorrarazten. “Politika albisteak” narrazioan, ama izateko desioa, emakumearen ideia bereizgarria, frustrazio gisa azaltzen da. Haurdun egoteko nahia / beharra Idoiaren barrenean hazten doa sozialki behartuta dagoelako, barneratu duelako ume bat izatea dela emakume egiten duena; halaber, arrazoa eta emozioa ezin ditu banatu, ezta gorputzak bizitako esperientziak ere. Hala, protagonistak ‘presentziaren krisia’ jasaten du, non bere agentziaren gaitasuna murrizten den eta larritahunak somatizatzen hasten den:

El concepto de lo somático, desarrollado entre otros por Thomas Csordas (1993) nos orienta a pensar en situaciones donde la corporalidad se dispone, relaciona y compromete existencialmente en su presencia sensible e (inter)subjetiva con el mundo, prestando atención a las maneras mediante las cuales atendemos con y al cuerpo, que no son ni arbitrarias ni biológicamente determinadas, sino culturalmente construidas. Un cuerpo abierto siempre al entorno (Esteban, 2015, 84. or.).

Figura maskulinoari erreparatuz gero, denbora luzea pasatu da Josebak, ETako kideak, ihes egin behar izan zuela. Deserriak beste eremu bat osatzeaz gain, garai oso bat eraikitzen du irauten duen denboran zehar. Hau da, erbesteratua espazio nahiz denbora ezberdinetan kokatzen da eta horrek identitate berri bat hartzea dakarkio (Alcedo Moneo, 1996, 274. or.). Joseba erbestera joan baino lehen, bizitako eromenezko erritmoa moteldu egiten da, eta Josebari gertatzen zaion bezala, egoera berriari egokitzean ordura arte izandako rola berregituratu egiten dira.

Hainbat emakume erakundearen zuzendaritzan egonak badira ere, ETako militante prototipoa gizona izateak maskulinitatearen mitifikazioa egonkortzen du. Gainera, neurrigabea da emakumeei egotzen zaien ahultasuna, eta gizon izateagatik onartutako arriskuak. Erakunde armatuan, emakumeak ezinbesteko kolaboratzaileak izan dira, betiere atze-guardiatik. Adibidez, militante bat hiltzen denean ko-protagonista jokatzen dute, baina ez lehenengo lerroko akzioaren parte izateagatik, baizik eta emazte edo ama bezala jokatzegatik, eta hein handi batean, ugal-kortasunaren ikur bilakatuz (Alcedo Moneo, 1996). Istorioan kasu, gizonetzko protagonistak bizitza berregiten du eta erbestean atxilotzen dutenean jabetzen da Idoia Josebak ustezko emaztea eta semea dituela,

hau da, berak zuen amets idealizatua –naturalizatutako familia-eredua– ETAkide izan daitekeen beste emakume batekin burutu duela. Ihes egin eta kanpoan bitzta berrasmatzen duen ETako militantea gizona da, eta barruan, etxean, geratzen dena gaztetako oroitzapenetara kateatuta, emakumea. Kasu honetan, gainera, emakumea gaixotu egiten du besteenganako menpekotasunak:

Idoiak sabela laztandu du, zilbor zuloa urduritasunez arakatur, telebistako irudiei begira. Joseba da. Eta emakume horail bat. Aipatu duten umearen irudirik ez da inondik ere ageri, eta pentsatu du gezurra dela, manipulazioaren beste azpijoko bat dela. Baina irudiek, nahiz eta erreallitatean baino berdexeago agertu, bere gizona erakutsi dute. Eta blonda hori.

Ohartu orduko Idoiak odoletan dauka zilborra, eta azkazala odol lehorrez zikindurik. Arnasarik gabe gelditu da garrasi luze bat egin ostean. Egurrezko ama, egurrezko mugimenduak eginez jaiki da bere hilkutxa bigunetik. Crema koloreko kamisoiaren azpian aurrera egin dute oin gardenek, alabaren oihuraino, sukalderraino. Esatariak Josebaren atxilotetaren berri eman du bigarren aldiz (Rodríguez, 2004, 40-41. or.).

*Eta handik gutxira gaur* (2004) liburuan irakur daitezke “Susana, gudari eta poeta”, “Anai artea” eta “Zu eta Iban”. Nolabaiteko trilogia osatzen dute narraziook protagonistek espazioan eta denboran esperimentatzen duten bizipen bera ikuspuntu ezberdinetatik eskaintzen dizkigutelako eta ipuinetan lortzen den osotasuna perspektibismoaren erakuslea delako; hiruretan Susana besteen ahotan dago, gudariaren eta poetaren artean geldirik desiozko objektu bihurturik. Lehenengoan, “Susana, gudari eta poeta”, Susanaren istorioa daukagu eta bera da protagonista nagusia. Rodríguezek erabilitako baliabide literarioei esker, irakurleok izugarrizko empatia eta gertutasuna sentitzen dugu protagonistarenaganako. Iban, gudaria, kartzelan dago eta Susana Madrileraino doa bisitatzera, bere mutil-lagun Harkaitz poetari eta Ibanen anaiari, bidaiaren benetako arrazoia esaten ez badio ere. Susana errudun sentitzen da Iban espetxeratzen dutenean abandonatu eta Harkaitzen besoetan bilatzen duelako babes. Hiru urte pasatzen dira eta Harkaitz bikotekideari ez dio kontatzen Ibanekin bisean bisa daukala. Idazleak sortzen duen giroa Susanaren ahultasuna eta erruduntasuna igartzeko baliagarria da, ñabardurek iradokitzen baitute protagonista emakume zalantzatia dela, ‘arazo afektiboak’ dituela, eta horregatik erakusten duela beti gizon baten ondoan egoteko beharra. Horrek guztiak emakumearen alde emozionala azpimarratzen

du etengabe. Harkaitzek eskaintzen dion egonkortasunaren alde egitea erabakitzean, arazo afektiboak desagertuko direla uste du:

Inbentarioa egin duzu: Ongizatearen demokratizazioagatik abandonatu zenuen. Ikeako familien zorientasun aurpegiengatik. Landetako hondarrarekin urtean bian jolasteagatik. Etorkizuneko zure kroketek miresle bat edukitzearen truke. Eta zure hankek. Eta zure ezpainenk. Eta zure ileak. Goizeroko ohe harrotuaren mapan norbaiten zantzuekin topo egi-teagatik. Goizero bat edukitzeagatik. Nabardura domestiko zeramikazko katilu txuri-urdirin folklorikoengatik (Rodriguez, 2004, 74-75. or.).

Halaber, baieztza genezake Susanak bi hitzarmen sozialen artean erabaki behar duela: batetik, gerra edo gatazka testuinguruetan gertatu bezala, emakumeak soldaduaren edo gudariaren zain egon behar duela dioen hitzarmen soziala (mugimendu politikoaren imajinarioan indartsu egon dena) eta, bestetik, ongizate-estatuaren familia-ereduak sustatutakoa, familia-egitura egonkor bat eraikitzearen aldekoa. Esan gabe doa Susanak 'gudariaren' zaintza horren alde ez egiteak nolabaiteko arauhauste bat dakarrela.

“Anai artea” narrazioan, aldiz, Ibanek eskaintzen du bere errealitatearen begirada eta Susana desiozko objektu bihurtzen da, bi anaiiek lortu behar duten trofeoa, hain zuzen ere. Egoera politikoa dela eta, Ibanek herritik ihes egiten du eta errefuxiatu bizi da atxilotzen duten arte. Badirudi, neskarekin maiteminduta egotea baino, bere jabetza den zer-bait / norbait lapurtu diotela. Ibanek kartzelatik idazten dio Harkaitzi eta lehenengo pertsona erabiltzeak erabateko sinesgarritasuna ematen dio testuari. Oraingo honetan, Ibanek espetxeratu baino lehenagoko bizialdia klandestinitatean kontaktzen dio, non bere benetako izaera islatzen den: Iban ez da dirudien gizon sentikorra eta anaiarekiko leialtasun faltsua agerian uzten da. Azken finean, bien amaigabeko lehian garaikurra da Susana:

Putaseme deituko nizuke nire anaia bikia izango ez bazina. Urtarrilean izan nuen zuen artekoaren berri; eta zertarako gezurra esan, burura etorri zitzaidan lehenengo gauza ohe eszena bat izan zen, eta traizioaren zimikoa sentitu nuen sabelaldean. Segidan, nire mortifikaziorako, berak beti izan zaituela nahiago berresteko balio zuten aurrekari bila hasi nintzen, manito, hirurok elkarrekin igaro ditugun uneak patetikoki distortsionatuz eta, nire kalterako, gu bion arteko konparazio morbo-soak eginez (Rodriguez, 2004, 81. or.).



Ikusten dugunez, anaitasunak eta fideltasunak lehentasuna daukate eta bikote-harremana lehiaketatzat hartzen dute. Funtsean egoerak emakumeari eztanda egiten dio, Ibanek azalpen mingarriak erabiltzen dituelako Susanak jakin gabe: “... anaia konplizea lehiakide maltzur bihurtua. Jakingo ez banu nik, gure bizitzaren errepikapena besterik ez zen hura: Ihintza, Ainhoa eta orain Susana, atrapaturik, 3-1, zure sarean euforiaz gainezka” (Rodríguez, 2004, 81. or.). Ipuinean Ibanek adierazitako krudeltasuna areagotu egiten da Susana objektu sexualtzat irudikatu arte; areago, narrazioan zaurituta geratzen den bakarra protagonistaren maskulinitatea da Susanak bere ondotik alde egitea ez zaiolako batere inporta, eta bai, aldiz, lehia horretan Harkaitz irabazle izatea.

“Zu eta Iban” azken ipuina aurreko bien osagarria da, Harkaitz poetari dagokiolako hiruren arteko harremanaren ikuspuntua ematea. Krudela da, batez ere Susanaren eta Ibanen gorputzak inspirazio-elementu erabiltzen dituenean, eta bikoteak Harkaitzen gose-antsietatea asetzen duelako. Egoera eta helburu ezberdinekin, bi anaiek kontzienteki manipulatu eta erruduntasun pertzepzioarekin zamatzen dute Susana. Erraietako sentimenduak deskribatzen ditu Harkaitzek, idaztera bultzatzen dutenak, gorputzaren gordintasunpean sormen-prozesuan laguntzen diotenak. Tentsioa igotzen doa Susanari igortzen dion testuan. Ariketa morbo-soan, Harkaitz poetak anaiaren eta Susanaren arteko sexu harremanak imajinatzen ditu eta haietaz baliatzen da sormen prozesua emankorra izateko:

Zure gorpua nire tintero bilakatu izan dut eta bere torturen oihuak nire goi-arnasaren oihartzun. Zure izter esnetsuak irudikatzen ditut bere aurpegia harresituz, eta idatzi eta idatzi egiten dut, sortu, lerroen artean arnasarik hartu barik; eta zure izter esnetsuak bere aurpegia harresituz, eta bere ahoa zure ezpainak arakatzen, dena edertu izan dut horrela, zu eta Iban zu eta Iban izango ez bazinete moduan (Rodríguez, 2008, 87. or.).

Harkaitzek badaki Susana anaia-maitalea bisitatzera joan dela eta hala ere, ez dio ezer esaten, azken finean, egoerak idazten laguntzen diolako. Lehenengo ipuinean (“Susana, gudari eta poeta”) Susanak guda-riaren zaintzaren ardura ez hartzeak arau-haustea zekarrela aipatu badugu ere, Rodríguezek buelta ematen dio istorioari eta maitasun triangelu honetan argi eta garbi kaltetuta ateratzen dena Susana dela erakusten du heziketa sentimentalaren ondorioz, erruduntasunaren sentimenduak eraginda. Bestalde, sexualitateak eta maitasunak hiru protagonisten arteko harremana mugiarazten dute. Horren harira, Mari Luz Esteban

(2009) antropologoaren hausnarketari jarraituz, narrazioan argi islatzen da generoa, gorputza, sexualitatea eta maitasuna elkarri lotuta daudela. Izan ere, testuan maskulinitatearen eta feminitatearen irudikapenean, bigarrena da lehenengoaren menpe erakusten dena. Halaber, maskulinitatearen maskararen atzean Susanaren gorputza da Harkaitzek eta Ibanek desiratzen dutena, haien arteko lehia areagotzen den bitartean eszizazioaren maila igoz.

Sexualitatea eta maskulinitatea lotzean, kaltegarriak ez diren esperientzia sexualak izateko ezintasunaren eredu bilakatzen da emakumezko protagonista. Izan ere, Harkaitzekiko erakargarritasuna aspalditik dago bukatuta eta Iban kartzelan egoteak bien elkartze esporadikoak baldintzatzeaz gain, erruduntasun sentimenduak ere galarazten dio gozatzea. Alabaina, Susanari Harkaitzekiko urruntze fisikoak ziurtasuna ematen dio, espetxearen barruan, sexua lau hormak inguratuta praktikatzek sorrazten duen egoerak balizko intimotasuna bermatzen baitu, horrela Susanak uste du erlazioa sekretupean mantenduko dela.

Azkenik, Susanari buruz ematen den irudia maitasun erromantikoan oinarritzen da eta berak jakin gabe gizonekin dituen erlazioek desira-objektu bihurtzen dute: “El amor sexual, lo que se suele denominar también amor romántico o pasional, tanto por su conceptualización como por la educación y experiencias amorosas que promueve es parte intrínseca de la subordinación social de las mujeres” (Esteban eta Távora, 2008, 60. or.). Azken finean, protagonistari emetasuna eskatzen zaio, baina konplazentzia maskulinoa erdiesteko besterik ez da emetasun hori, alegia, gizonen protagonisten igurikimenak betetzeko helburua du emetasunak. Izan ere, hasiera batean gorputza agente bezala uler bagenezake ere, laster ohartzen gara Susana biktima argia dela, manipulatur dagoela eta aske bizitzeko ezinegona adierazten duela. Nolanahi ere, Teresa del Valle (1999, 9-10. or.) jasotzen duen *talde mutuak* kontzeptuaren teoria gogorarazten digu istorioak:

Edwin y Shirley Ardener proponen la búsqueda de dichos modelos (formas de percibir, procesar y transmitir la realidad) mediante formas no discursivas que permiten una incorporación más eficaz de modelos alternativos, ya que pueden expresarse mediante formas que no sean aquellas del lenguaje. Éstas, a su entender, están más influidas por los modelos dominantes. Las mujeres estarían entre los grupos silenciados o grupos mudos y por medio de la memoria no discursiva podríamos acceder a estos modelos que influirán a su vez en la nueva memoria en un proceso de retroalimentación.

Atal honekin bukatzeko, datozen narrazioek aipamen berezia merezi dute Euskal Herri borrokalariaren irudi idealizatua pitzatzen baita, kontraesanak eta zinikotasuna agerian, eta kontraesan edota zinikotasun horietako askok maskulinitatearekin dute harremana: neskatan aritzea dute lehentasuna eta estetikari garrantzi handia ematen diote. Rodriguezek borroka armatuaren imajinario idealizatuak zalantzan jartzean gizon heterosexual gudari edota borrokalariaren eredu ideala ere ezbaian uzten du.

*Haragia* (2007) liburuan daude “T’est très belle” eta “Errautsa” ipuinak. Lehenengoan, estereotipoz jositako pertsonaiek Euskal Herriari buruzko irudi borrokalari idealizatua zabaltzen dute eta narrazioa egungo gizartearen axolagabekeriaren eta nihilismoaren ikurra da. Narrazioan konflikto armatuko kontraesanak eta egoerarekiko pasibotasuna islatzen dira, eszeptizismoa eta *bizitza likido* izendaturikoa. Lukas presoaren gose greba hastear dago, eta Aitor, Lukasen abokatua, Aitziberrekin doa oportetan. Korsikan daudela, presoaren beti gogoan, pertsonaien janzkera, erreproduzitzen dituzten esaldi eginak edo independentziaren aldeko topaketetan idazten duten diskurtsoa Lukasen gose grebako egunekin kontrajartzen dira. Bigarren ipuinean, “Errautsa”, Gerra Zibilaren oihartzunak hiru belaunaldietako emakumeen istoriora hurbiltzen gaitu. Lucia Noraren amama da, eta senarra hil denetik biloba astero joaten zaio bisita egitera; zahartasuna grinatu egiten da Luciarekin, eta senarrak utzitako hustasuna astean behin betetzen du Norak. Zalantzan dago, ordea, ilobaren bisiten benetako arrazoiak, Gerra Zibilari buruzko lan dokumental bat egiten dabilelako, eta iraganeko kontakizunak eskuratzeko helburuarekin, amamaren aurrean indiferentziaz jartzen duelako grabagailua. Amonak gertuko iraganetik hitz egin nahi dio, aitona Celsoren oroitzapenak bizitu nahi dituelako, bilobarengan ez baitu kontsolamendurik topatzen.

Azkenik, *Katu jendea* (2010) ipuin bildumako “On the road” kontakizunean, protagonistak anaia bisitatzerako doaz Badajozeko espetxeraino. Euskal Herriko presoen dispertsioaren gaia azaltzen da horrela, errepidetako arriskuak eta monotonía eta bidaiaren elkar topatzen duten beste senideak. Emakumezko protagonistarik egon ez arren, kotxean gizonetzko pertsonaiek mantenduriko elkarrizketetan eskaintzen den emakumearen irudi estereotipatua eta baztertzaila nabarmentzekoa da. Harriren bikote-ohia da Aitziber eta mutilak gutxiesteko hitzak besterik ez ditu neskarentzat, batetik, Aitziberrek libre izateko beharra sentitzen

duenean mutila uzten duelako gutxiesten du Harrik, eta bestetik, harreman sexualak gizon ugarirekin dauzkalako.

#### 4. Ondorioak: emakumeak eta espazioak

Aukeratutako ipuinetako genero-irudikapenen istorioei begira, pertsonaien bizipenek maitasun erromantikoaren idealizazioan topatzen dute oinarria. Egoera gatazkatsuetan, emakumeari bigarren mailako protagonismoa eskaintzen zaio gizona izanik borrokatzeko arduraduna. Espazio horretan, emakumea *bestea* izatera deituta dago: itxaroten duen bikotea, familia zaintzen duen alaba, negar egiten duen ama.

Behin baino gehiagotan azaldu zaigu generoa erlazionala dela eta pertsonen (emakumeen eta gizonen) arteko kontaktuan identitateak eta jarrerak eratzen direla. Hitz batean, eremu publikoan ekintza-gaitasuna murriztea dakar emakume bihurtzeak (Esteban, 2015, 77. or.). Rodriguezen ipuingintzan mendebaldeko pentsamendu modernoaren dikotomia horixe gauzatzen da: maskulinoa / femeninoa, objektiboa / subjektiboa, publikoa / pribatua.

Halaber, ezin dugu ahaztu menderakuntza maskulinoaren arauak eragiten duen espazioen banaketa generikoa. Hau da, generoaren arabera espazioak esleitu eta antolatzen dituztenean, subjektibitateak ere ezberdinak dira eta haietako bat publikora bideratzen da bestea arlo pribatura mugatzen den bitartean; toki horietatik emakumeak naturari eta emozioari lotuta agertzen dira, halabeharrez (zenbaiten artean, 2018, 120. or.). Horregatik biolentzia sinbolikoaz hitz egiten dugu eta maskulinitatearen presentzia esanguratsuaz: maskulinitatea da gaitasun ugaltzaile, sexual eta soziala, eta baita borrokatzeko zantzuak eta ekintza biolentoak gordetzen dituen jarrera ere (Bourdieu, 2000, 68-69. or.). Eider Rodriguezen narrazioetan maskulinitateaz hausnartzen da ikuspegi ezberdinetatik 'trilogia' osatzen duten hiru ipuinetan. Istoriotan emakumezko protagonista desira-objektu sinboliko bihurtzen da haren dependentziaren egoera luzatuz.

Gizarte-diskurtsoetara jauzi eginez, genero-identitatea aipatzen duenean genero-rola azpimarratzen da haren arabera ekiten duelako norbanaoak. Oro har, generoari ematen zaion garrantziak dakarren arriskua nabarmena da, alabaina, berriz ere genero-rolak erdigunean jarri behar dira naturalizatuta eta barneratuta dauden rolok pertsonak ezaugarritzen eta mugatzen dituztelako. Gatazka armatuak agertzen diren na-

rrazioetan, emakumezko protagonistek, edota genero-etena erakusten dutenek batetik, feminitateari lotutako tasunak gordetzen dituzte eta, ondorioz, bizi-aukerak baldintzatuta dituzte. Bestetik, sistema hegemonikoak mantentzen eta indartzen dituen arauetatik desbideratuz gero, hau da, genero-rol estereotipatuak onartu ezean, jendartearen gaitzespena jasaten dute.

Aipagarriak dira Cabralek eta Garcíak (2000) ikertzen dituzten generoaren arteko tenkak eta kontraesanak, maskulinitatearen eta feminitatearen ereduak itsatsita dauden estereotipo sexualak eta jarraibide dikotomikoak agerian uzten dituztelako. Horren harira, Agirrek eta Eskisabel (2019, 28-29. or.), dikotomien logikari jarraituz, aipatzen dute «emakumei lotzen zaizkien ezaugarriak naturaren ildokoak direla eta gizonei emandakoak kulturakoak». Ezaugarri horiek aztertutako Eider Rodriguezen ipuinetan bizirik dira eta erabilgarriak dira egoera gatazkatsuetan emakumeek hartzen dituzten espazio eta jarrerak islatzeko eta konprenitzeko. Jakina denez, genero-rol maskulinoa hartzeak hurrengo adjektiboak barneratzea dakar: indartsua, arrazionala, aktiboa, dominatzailea, apurtzailea, independentea, irmoa, erabakitzailea, segurua, lehiakorra, zakarra, penetratzailea eta “Estereotipo horiek ekintzarekin lotutako rolekin lotzen dute maskulinoa izatea, eta, beraz, horretarako trebatzen da: borrokatzeko, irabazteko, erasorako, konkistatzeko, dominatzeko, kontrolatzeko, bere sexu desira adierazteko...” (Agirre, Eskisabel, 2019, 28. or.). Aldiz, genero-rol femeninoa hartzearekin erlazionatzen diren tasunak honako hauek izango lirateke: ahula, ederra, emozionala, erreproduktiboa, seduktorea, goxoa eta penetratua, besteak beste, eta ondorioz, “Estereotipo horiek adierazkortasun eta zerbitzu rolekin lotzen dute femeninoa izatea, eta, beraz, horretan trebatzen da: itxaroten, besteak lehenesten, galtzen, defendatzen, bere buruari mugak jartzen, konkistatua izaten, otzan agertzen, seduzitzen, bere desirak ezkutatu...” (Agirre, Eskisabel, 2019, 28. or.).

Eider Rodriguezek (2019, 512. or.) berak baieztatu zuen gatazka agertzen den literaturan maskulinitate hegemonikoa irudikatzen dela eta emakumezko pertsonaiak amak, maitaleak edo emazteak izateaz gain, pertsonaia pasiboak, subjektu protagonisten apaintzaileak eta, ondorioz, gatazkaren errealtatetik kanpo geratzen direnak direla. Edozelan ere, Rodriguezen narrazioak maskulinitatea kontuan hartuta idatzita badaude eta ikuspuntu horietatik aztertzen baditugu, argi eta garbi nabarmentzen dira eredu horrek eraikitzen dituen erlazioak (Connell, 2015, 112-117. or.): hegemonia, menpekotasuna, konplizitatea eta bazterketa.

Hegemoniak patriarkatua legitimatzen du eta, ondorioz, gizonen posizio dominatzailea dute emakumeen mendekotasunaren aurrean. Menpekotasunari dagokionez, zapalkuntza agerian dago eta testuinguru honetan gizonen artean generoaren arabera egituratzen diren menderakuntza-eta menpekotasun-harreman zehatzak gertatzen dira –“Eta handik gutxira gaur” ipuinean–, alegia, gizon heterosexual menderatzailea eta gizon homosexual menderatua. Izan ere, Connellek (2015) aipatzen du zapalkuntzak gizonen arteko generoaren hierarkiaren amaieran jartzen dituela maskulinitate homosexualak. Ideologia patriarkalaren arabera, homosexualtasunak maskulinitate hegemonikoak baztertzen duen guztia biltzen du bere baitan, eta hortaz, harreman hegemoniko horren arabera, feminitatearekin dago erlazionatuta. Era berean, protagonistak bazterketa pairatzen du, sexualitate disidentea homosexuala izateaz gain, errepublikazalea ere izateagatik. Hau da, baztertzea bikoitza jasaten du generoak beste egitura politiko batzuekin elkar eragiten dutelako. Konplizitate, ordea, maskulinitate hegemonikoaren aldarria egin ez arren, gizon gehienen mesederako sortzen da eta, oro har, emakumeek jasaten duten menpekotasunetik, hau da, hegemoniatik, etekinak ateratzen dituzten heinean.

Laburbilduz, azertu ditugun narrazioetako emakumezko pertsonaia batzuk eta identitate sexual disidenteak dituzten protagonistek *beste*a izaten jarraitzen dute eta emakumearen gorputza esentziazat hartzen da, ama, alaba eta zaintzailea izateko prest dagoen gorputza delako. Protagonistek beraien gorputza nola bizi duten azertu dugu, hitzarmen sozialek jarrerak eta pentsamoldea baldintzatzen dituztela erakutsi, eta ondorioz fikzioetako gatazka armatuetan genero-rol maskulinoa eta feminoa gehiago urruntzen dela frogatu. Gatazka armatuaren imajinario hegemonikoak maskulinitate zurrun bat irudikatzen du, gizon ekintzaile, heterosexual eta gudariaren neurrira eginikoa, eta gizon-eredu ideal hori biolentzian ardahten dela irudikatzen dute narrazioek, gizontasun-eredu horrek bestetasuna behar duelako akuilu eta zaindari. Rodriguezek sortzen dituen emakumezko protagonistak bestetasunaren eta gizartearen arauk ezarritakoaren gainean daude eraikita, hau da, besteen beharra, dependentzia, oniritzia edo babesa behar dituzte. Hitzarmen sozialak emakumeengandik espero duena betetzen da eta istorioak sinesgarritasun maskulino horretatik irakurtzen ditugu, horrela lortzen dute aztertutako ipuinek androzentrismoari maskara kentzea eta konbentzio sozialak ikusaraztea.

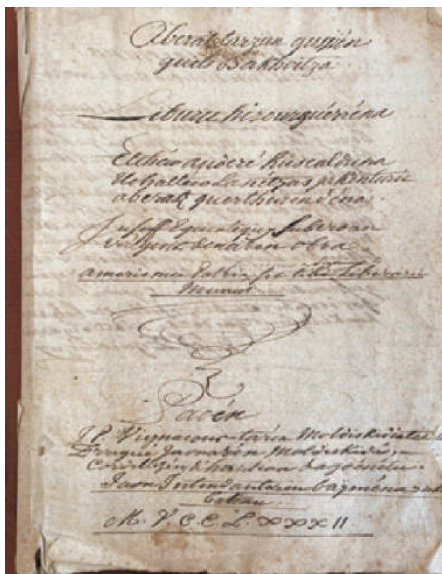
## 5. Bibliografia

- Agirre Dorronsoro, L. & Eskisabel Larrañaga, I. (2019). *Trikua esnatu da. Euskaratik feminismora eta feminismitik euskarara*. Zarautz: Lisipe-Susa.
- Alcedo Moneo, M. (1996). *Militar en ETA*. Donostia: R&B Ediciones.
- Alvarez Uria, A. (2013). Euskal trans literarioak. Trans ezkutuen kartografia bat XX. mendeko euskal literaturan. In I. Castillo Etxano & I. Retolaza (koor.), *Genero-ariketak. Feminismoaren subjektuak*. Donostia : Edo!
- Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, W. (2007). *Obras II, Vol. 1*. Madril: Abada.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Bartzelona: Anagrama.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Bartzelona: Paidós.
- Cabral, B. & García, C. (2000). Masculino/Femenino... ¿Y yo? Identidad o identidades de género. *Mérida*, 10, 1-16.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades*. Mexiko D. F.: Unibertsitate Nazional Autonomoa.
- Csordas, T. S. (1993). Somatic modes of attention. *Cultural Anthropology*, 8 (2), 135-136.
- Del Valle, T. (1999). Procesos de la memoria: Cronotopos genéricos. *La Ventana*, 9, 7-43.
- Egaña, I. (2012). Begiradak gatazkaren gainean. In J. Kortazar & A. Serrano Mariezkurrena (Koor.), *Gatazken lorratzak. Euskal arazoen isla narraitiban 1936tik gaurdaino (65-91. or.)*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- Esteban, M. L. (2004). Zôon andro-ginos: ¿Gizabere arra eta emea, politikan berdin? *Uztaro*, 48, 61-77.
- Esteban, M. L. (2009). Identidades de género, feminismo, sexualidad y amor: Los cuerpos como agentes. *Política y Sociedad*, Vol. 46, 1 eta 2, 27-41.
- Esteban, M. L. (2015). La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. Esbozo de una antropología somática y vulnerable. *Ankulegi*, 19, 75-93.
- Esteban, M. L. eta Távora, A. (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. *Anuario de Psicología*, Vol. 39, 1, 59-73.

- Gobulov, N. (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. Mexiko D. F.: Unibertsitate Nazional Autonomoa.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Mexiko D. F.: Unibertsitate Nazional Autonomoa.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Madril: Cátedra.
- Rodriguez, E. (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, E. (2007). *Haragia*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, E. (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.
- Rodriguez, E. (2017). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, E. (2019). Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura acerca del conflicto. *Fontes Linguae Vasconum (FLV)*, 128, 505-526.
- Rodriguez, Z. (2015). Gatazka, normalizazioa eta feminismoa. *Jakin*, 209, 11-27.
- Rozas, I. (2014). *beltzuria*. Iruñea: Pamiela.
- Tubert, S. (2003). La crisis del concepto de género. In S. Tubert (coord.), *Del sexo al "género": los equívocos de un concepto* (7-38. or.). Madril: Cátedra.
- Zenbaiten artean (2018). *Innovaciones democráticas feministas*. In J. Martínez-Palacios (coord.), *Innovaciones democráticas feministas*. Madril: Dykinson.







**Jusef Egiategiren  
Aberatztarzun gussién  
guils bakhoitza (1782)  
eskuizkribuaz  
gehiago<sup>1</sup>**

*More about  
Juseff Eguiatéguy's  
manuscript  
Aberatztarzun  
gussién guils  
bakhoitza (1782)*

Koro SEGUROLA AZKONBIETA  
Euskalerrriaren Adiskideen Elkartea (EAE), Euskaltzaindia

Anton UGARTE MUÑOZ  
Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko Adiskide supernumerarioa

---

[1] Egiategiren eskuizkribu honi buruz Anton Ugartek Euskalerrriaren Adiskideen Elkar-  
tearen Buletinean lan hau argitaratu berri du: El manuscrito “encontrado” de Abe-  
ratztarzun gussién guils bakhoitza (1782) de Juseff Eguiatéguy (Ugarte Muñoz, 2020).

## Laburpena

Jusef Egiategi zuberotar egilearen *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* (1782) eskuizkribua Gipuzkoako Foru Aldundiak erosi zuen 1963. urte inguruan. Handik urte gutxira “galdu” ondoren, eskuizkribua berriro agertu da Joxe Artetxe (1906-1971) idazlearen artxiboan. Lerro hauetan gaiaren egoera eta eskuizkribuaren behin-behineko deskribapena eskaintzen dugu.

**Gako-hitzak:** XVIII. mendea, Egiategi, eskuizkribua, papera, ur marka, filologia, Zuberoa, literatura.

## Abstract

The manuscript *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* (1782) by Souletin author Juseff Eguiatéguy was acquired by the Provincial Council of Gipuzkoa around 1963. Lost a few years later, the manuscript has reappeared in the archive of the writer José Arteché (1906-1971). We offer in these lines the state of the question and the provisional description of the manuscript.

**Keywords:** 18th century, Eguiatéguy, manuscript, paper, watermark, philology, Soule, literature.

Jusef Egiategi Argien mendeko idazle zuberotarraren aurkezpen publikoa –ordura arte ezezaguna zena– XX. mendeko 60ko hamarkadan egin zen, alde batetik, Frantziako Liburutegi Nazionalean (BNF) bere eskuizkribu bat agertu zelako eta, bestetik, Gipuzkoako Foru Aldundiak egile beraren beste eskuizkribu bat eskuratu zuelako.

Egiategi lehen filosofo euskaldunaren obra osoa, berandu samarrekoa izan arren, Frantziako Iraultzaren bezperakoa, euskarazko literatura profanoaren adibide bakan horietako bat delako nabarmentzen da, eta, horrezaz gainera, Zuberoako euskararen idatzia delako.

1902az geroztik BNFko eskuizkribu zeltiko eta euskaldunen funtsean gordetzen diren Antoine d’Abbadieren paperen artean (Knörr, 1986)<sup>2</sup>, Txomin Peillenek idazlan hau aurkitu zuen: *Filosofo huskaldunaren ekheia / Juseff Eguiatéguy Suberoan Erregent denaren obra*. Egiategi, beraz, irakasle zen Zuberoan, bere biografiaz dakigun apurra, eta euskarazko filosofia lan baten egilea.

Peillenek bere aurkikuntzaren berri eman zuen aldizkari honetan, *Eganen*<sup>3</sup>, 1963ko uztailleko artikulua labur batean (Peillen, 1963). Eskuizkribuaren atariko oinak 1785ean Frankfurtoko B. Edelman inprimategian argitaratua izan zela aditzera ematen zuen, baina ez da ezagutzen liburu horren, ezta Egiategiren beste ezein obraren, jatorrizko argitalpenik. Tesuaren edukia aztertu ondoren, Larramendiren *Hiztegi Hirukoitzak* (1745) izan zuen eragina ikusteaz gain, Peillenek Zuberoako eskuizkribua osatu gabe zegoela jakinarazi zuen, azken zatia falta baitzen, aurkibidearen arabera.

Testu horretan Egiategik bere beste lan bat aipatzen du, *Aberatzarzun gussién guils bakhoitza* izenekoa, ikusiko dugun bezala, emakumeek base-rria gobernatzeko eskuliburu bat dena. Txomin Peillenen aurkikuntzak interes handia piztu zuen. Koldo Mitxelenak, “Julio de Urquijo” Mintegi-

[2] Henri Omont (1857-1940) liburuzaina izan zen BNFko eskuizkribu zeltiko eta euskaldunen funtseko 114 euskal dokumentuen katalogoaren arduraduna.

[3] *Egan* aldizkariak bere ospea handitzen ikusi zuen, hamar urte lehenago Gipuzkoako Foru Aldundiak sortutako “Julio de Urquijo” Euskal Filologiako Mintegiaren eskuetara igaro zenean (Ugarte Muñoz, 2019).

ko zuzendari izendatu berriak (*Actas...*, 1964, 63-65. or.), ohar argigarri bat gehitu zion Peillenen artikuluari (Mitxelena, 1963). Ohar horretan, *Aberatztarzun gussién...* izeneko obra Gipuzkoako Foru Aldundiak eskuratu zuela jakinarazi zuen. Izenburu osoa honako hau zen: *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza : liburu hirurguérrena : etchéco anderé huscalduna etchal-téco lanétzas jakinturic aberatz guerthuren déna.*

BNFko eskuizkribu zeltiko eta euskaldunen funtsean gordetako testu filosofikoa ez bezala, Egiategiren beste lan hau, beraz, etxeko ekonomiari buruzkoa zen, eta emakume nekazariari zuzenduta zegoen, izenburuak edo, hobeto esanda, azpтитuluak dioen bezala.

Lehen orrialdearen oinak aditzera ematen zuen hura ere argitaratua izan zela, oraingoan 1782an Paueko J. P. Vignancour inprimategian. Mitxelenak eskuizkribuaren zati hauek transkribatu zituen (1963, 78-80. or.):

- lehen orrialdea;
- atzetik zetorkion sonettoa (*Hamalaorduna huscaldun etchéco andéria-ri*); eta
- hitzaurreko zenbait pasarte (*Eskiribazaliren bissaori* [sic]), Basabürüko bi emakumeren, Margaitaren eta bere lagun zahar Graciren arteko solas modukoa.

Mitxelenak aztertutako elkarrizketaren arabera, Margaita bere jaioterrira itzuli zen, alargun eta aberastuta, ia bizi osoa Frantziako tokiren batean eman ondoren. Berarekin zekarren 17 urte zituenetik zerbitzatu zuen andreak idatzitako obra bat, Zuberoan tristuraz ikusten zuten ohituren eta gizabidearen gainbehera konpontzen lagun zezakeena. Margaita liburua- ren inprimaketa finantzatzeko prest agertzen da, behin Zuberoako euskara itzulita. Herriko elizgizonekin hitz egin ondoren, itzulpena Egiategi irakasleari eskatzen zaio (Mitxelena, 1963, 80. or.).

Mitxelenak Aingeru Irigarairi egozten zion eskuizkribua aurkitu izana, dokumentuaren jatorriari buruzko informazio gehiago emateko eskatzen baitzuen, eta Egiategirenak omen ziren bi testuen kaligrafia, BNFn eta Gipuzkoako Foru Aldundian zena, erkatzeko beharra adierazi zuen.

Ondoren, Lino Akesolo karmeldarrak Euskalerrriaren Adiskideen Elkartearen 1964ko Buletinean argitaratutako artikulua batean (Aquesolo, 1964), lau urte lehenago (1960?), Irigaraireren bidez, 1782ko eskuizkribua

aztertu zuela aipatu zuen. Akcsolok hitzaurreaz egiten zuen irakurketaren arabera, *Aberastarzun guzien guiltz bakhoitza* [sic] IV liburuz osatutako lana zen, eta hirugarrena baino ez zen ezagutzen (Aquesolo, 1964, 373-374. or.). III. liburuko atalik luzeena, Akcsoloren arabera, erlezaintzari eskainia zegoen (*Erlietzas*). Akcsolok ikusi zuen bezala, Egiategik eskuizkribuaren XVI. kapituluaren Daubenton naturalista eta Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko kidea aipatzen du, *Instruction pour les bergers et pour les propriétaires de troupeaux* (1782) lanaren egilea, eta Egiategiren testuaren balizko iturri bat<sup>4</sup>. Akcsolok egiten duen transkripzioaren arabera, Egiategik “Daubanton” zioen (Aquesolo, 1964, 374. or.). Guk ere hala irakurri dugu eskuetan izan dugun eskuizkribuan: “Mosdé Daubanton”, XVI. “berezita” edo kapituluaren (*Ilhiaren errekeitiétzas*) bigarren lerroan.

Mitxelenak, BAPeko erredakzio kontseiluko kide ere bazenak, berriz ere ohar bat gehitu zuen, ezinegonez, aurreko urteko *Egan* aldizkarian jada adierazitako puntuei buruz: 1782ko eskuizkribua Aldundiko Liburutegian zegoen eta Irigarai zen jatorriari buruzko informazioa emateko pertsonarik egokiena (Mitxelena, 1964, 374. or.).

Azkenik, Irigaraik, Mitxelenak behin eta berriz egindako eskaerei erantzunez, ohar labur bat argitaratu zuen 1965eko BAPen, non Gipuzkoako Aldundiak erositako eskuizkribua Forel familia zuberotarrarena zela jakinarazi zuen (Irigaray, 1965, 249. or.). Foreldarrak Mauleko Sallaberry notarioarekin senidetuta zeuden, hau da, *Chants populaires du pays basque* (1870) bildumaren egilearekin.

Irigarairen arabera, Egiategiren eskuizkribua (*Aberatstarzun gussien guils bakhoitza*) Gipuzkoako Aldundiko liburutegian baldin bazegoen, Fausto Arozena Artxibo eta Liburutegi Zerbitzuko buruaren interesari esker izan zen. Irigaraik, Peillenen aurkikuntzagatik pozteaz gain, 1782ko eskuizkribuaren zati nagusia banatzen duten bederlatzi kapituluaren ize-

[4] Idazlanaren ondorengo edizio bat kontsultatu dugu (Daubenton, 1801 [1782]), zeinen kapituluak hain zuzen ere, Egiategiren obrakoak gogorarazten dituzten. Honela jasotzen da Louis-Jean-Marie Daubenton (Montbard 1716 - Paris 1799) Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko kide zela 1782ko lanaren azalean: “Par M. Daubenton, de l’Académie Royale des Sciences, de la Société Royale de Médecine, Lecteur & Professeur d’Histoire Naturelle au Collège Royal de France, Garde & Démonstrateur du Cabinet d’Histoire Naturelle du Jardin du Roi, des Académies de Londres, de Berlin, de Pétersbourg, de Vergara, de Dijon & de Nancy”. Martínez Ruizek *Catálogo general de individuos de la R.S.B. de los Amigos del País (1765-1793)* lanean zerrendatzen dituen EAEko kideen artean ere aipatzen du, baina “Daubanton (Mr.)” gisa (Martínez Ruiz, 1985, 44. or.).

nak eman zituen, baina ez luzatzearren, beste zenbait jaso gabe uzten zituela ere adierazi zuen:

- *Baratzias*
- *Etcheco errekeitiétzas*
- *Urdétzas*
- *Ahuntzetzas, akherras ta ahuiñetzas*
- *Khalamuetzas*
- *Irinas ta oguias*
- *Mediketzas*
- *Segretu zombaitetzas*
- *Erlietzas, Akesolok jada aipatua*<sup>5</sup>.

Irigarai euskaltzaina antzinako euskal liburuen bildumagilea zen, eta, beraz, ez da harrizkekoa bere bilaketetan Forel familiarekin harremanetan jarri izana, eta, bitartekari gisa, Arozenari eskuizkribuaren berri ematea; izan ere, Arozena “Urquijo” Mintegiaren patronatuko kide ere bai baitzen. Gipuzkoako Foru Aldundiaren garai hartako akta inprimatuak berrikusi ditugu, baina, normala denez, ez dute adierazten mota honetako erosketarik egin zenik, eta erosketa horri buruzko xehetasunak Tolosako Artxibo Nagusian-edo bilatu beharko lirateke.

1965etik aurrera, eta bilaketa bibliografiko sakonagoaren faltan, badirudi eskuizkribuaren arrastoa galdu zela, Pedro Berriotxo historialariak egindako ikerketa baten harira, Joxe Artetxe idazlearen artxibo pertsonalean agertu den arte. Artetxe 1947tik Arozenaren laguntzailea eta liburutegiko arduraduna izan zen.

Arozenak erretiroa hartu ondoren, 1967ko urrian ez zuen Artetxek ordezkatu, Milagros Bidegainek baizik, Historian lizentziadunak<sup>6</sup>. Urte horretan bertan Mitxelena Salamancako Unibertsitatera joan zen Hiz-

[5] Irigarairen ohar hori oharkabean pasatu zaie ondorengo ikertzaileei. Irigarairen obraren izaera sakabanatuaren ondorioz, zaila da gaiari buruz berriz ere idatzi ote zuen egiaztatzea (Irigaray, 1985).

[6] Iruñeko Lurralde Auzitegiak izendapena baliogabetu zuen, beste oposiziozile batek jarritako errekurtsio baten ondorioz, baina Aldundiak berretsi egin zuen Bidegain 1969ko urtarrilean, eta beste errekurtsio bat atzera bota zuten hurrengo urtean (Actas..., 1971, 180. or.).

kuntzalaritza Indoeuroparreko katedradun gisa, eta han egon zen hamar urtez. Oso deigarria da 1967an berrabiarazitako “Urquijo” Mintegiaren urtekariak (*ASJUk*) tarterik ez eskaintzea Egiategiri<sup>7</sup>.

Litekeena da Artetxek, liburuzain lanetan jarraitzen zuenak, Egiategiren eskuizkribua maileguan hartzea etxean astiro aztertzeko. 1971n heriotzak harrapatu zuenean, 1782ko eskuizkribua Artetxe familiaren esku geratuko zen, identifikatu gabe, eta, beraz, “galduta”<sup>8</sup>.

Nolanahi ere, Egiategiren obra XX. mendeko 80ko hamarkadan agertu zen berriro jendaurrean, Peillenek *Filosofo hüskaldunaren ekheia* (1785) eskuizkribuaren lehen zatia ortografia eguneratuarekin argitaratu zuenean (Egiategi, 1983). Sarreran, Peillenek garai hartan ezagutzen ziren Egiategiren hiru idazlan aipatzen ditu, euren arteko erlazio ilun samarra dutenak:

- Peillenek argitaratutako testu filosofikoa [BNFko C-155 signatura];
- Oihenarten esaera zaharren egokitzapena, Peillenek aurkitu berria, ondoren Egiategi beraren gogoeta eta maxima elebidunak dituen [BNFko C-154 signatura]; eta
- Gipuzkoako Aldundiaren eskuizkribua.

Pentsatzen dugu Peillenek *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* (1782) eskuizkribuaz galdetu zuela berriro, eta orduan UPV/EHUn zegoen Mitxelenaekin hitz egin zuela gaiari buruz, zeinak ez alferrik Peillenen 1983ko edizioa agertu zen Euskaltzaindiaren bilduma zuzentzen baitzuen. Uste dugu, halaber, Mitxelenak ez zekiela non zegoen, eta Peillenek, Mitxelenarekiko errespetuagatik, ez du Aldundiko eskuizkribua galdutzat ematen bere edizioan<sup>9</sup>.

Hala ere, Irigarai eta Mitxelena hil ondoren, Peillenek Gipuzkoako Aldundiaren eskuizkribua desagertu zela salatu zuen 1989an Baionan egindako unibertsitate jardunaldi batean (Peillen, 1991). 1782ko eskuiz-

[7] Artxibo eta Liburutegi Zerbitzuko buru berriak artikulu sakon bat argitaratu zuen (Bidegain, 1967), Mitxelenarekin erdizka (gutxienez) idatzia dirudiena, testu zaharrei buruz, non, adibidez, Larramendiren zenbait idazki aipatzen diren, baina Egiategirenak bat ere ez. Bidegainek ez zuen ezer gehiago argitaratu *ASJU*n.

[8] Argitaratutako Artetxeren bibliografian Egiategiren arrastorik ez dago, ezta Artetxeren prentsako kolaborazio ugarietan ere (Villanueva Edo, 1996).

[9] Mitxelenak oso gutxitan aipatu zuen Egiategi hortik aurrera, *Obras Completasen* aurkibideari esker egiazta daitekeenez, eta inoiz ez zuen eskuizkribuaren desagertzeaz ezer esan.



kribuak “galduta” jarraitzen zuen arren, Patri Urkizuk *Filosofo hüskaldunaren ekheia*ren azken zatia aurkitu zuen Abbadieren beste paper sorta batean [BNFko C-156 signatura], 2011ra arte argia ikusiko ez zuena, Peillenen eskutik (Egiategi, 2011). Lehenago, 2004an, Peillenek testuaren zati bat aurkeztu zuen beste biltzar batean, non Aurelia Arkotxak BNFko corpus egiategiarraren<sup>10</sup> deskribapen berri bat eskaini zuen (Arcocha-Scaracia, 2004).

2011ko argitalpenaren ondorioz, badirudi Peillenek berriz ere *Aberastartzun gussién guils bakhoitzi*ari buruzko interesa agertu zuela, eta Aingururen seme Jose Angel Irigarairekin harremanetan jarri zela, zeinak, aitarien artxibo pertsonalean bilatuz, 1782ko testuaren zati laburren bi kopia aurkitu baitzituen. Peillenek XIX. mendekotzat eta XX. mendearen erdialdekotzat jo zituen, hurrenez hurren. Kopia zabalena eta modernoena, ortografia gaurkotuarekin, Peillenek 2012ko *Eusker*a aldizkarian argitaratu zuen *Aberastartzun guzien giltz baktxa* izenburupean (Peillen, 2012)<sup>11</sup>. Hamalau orrialdeko edizioa da, eta atal hauek transkribatzen ditu:

- Azala;
- Hasierako sonetoa (*Hamalaorduna*);
- Hitzaurrea (*Ezkiribazaliaren hi(t)zaoria*);
- I. kapituluaren hasiera (*Baratziaz*); eta
- XIII. kapituluaren zatirik handiena (*Jaon erretoraren ta errejentaren elheketzaz*).

XVI-XIX. mendeetako Zuberoako literatur corpusari buruzko azken ekarpen zientifiko handia Manuel Padilla-Moyanoren doktore tesia da (Padilla-Moyano, 2017). Bere sakontasun, zehaztasun eta kalitatea gorabehera, Egiategiri dagokionean Peillenen mende dago, eta, beste behin ere, emaitzarik gabeko bilaketa baten ondoren, desagertutzat jotzen du Gipuzkoako Aldundiarena.

Aipagarria da 1782ko eskuizkribua ikusi zutenetako inork ez zuela osorik argitaratu: ez Mitxelena gipuzkoarrak, ez Akesolo bizkaitarrak, ezta Irigarai nafarrak ere. Mitxelenak eskuizkribua irakurtzeko zailtasuna ere

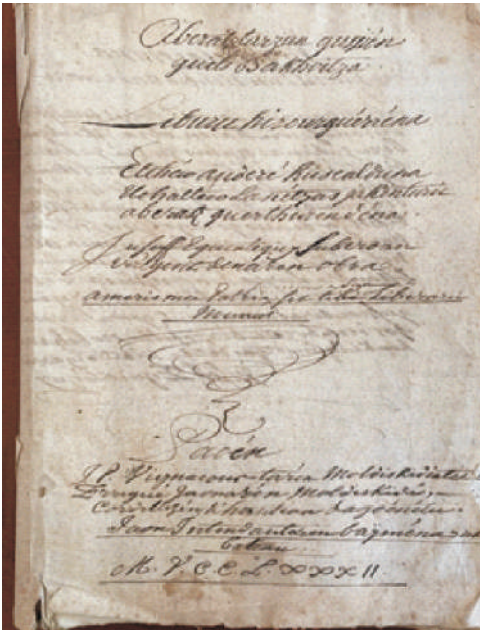
[10] 2018tik Gallica atari digitalean eskuragarri dago.

[11] Peillenek ez du ezer esaten Irigarai familiaren kopien jatorriari buruz. XIX. mendeko ustezko kopia Forel-Sallaberry familiarena izan al zen? Irigarai izan al zen bigarrenaren egilea, agian Egiategiren testua editatzea pentsatu zuelako?

aipatu zuen (1963, 79. or.), eta hori ez dator bat BNFko C-154 eta C-155 eskuizkribuen txukuntasunarekin, Joffrion kopiatzaileari zor zaiona.

Testuaren luzerari dagokionez, Akesolok XVI. kapitulua aipatu zuen eta Irigaraik, ikusi dugun bezala, bederatzi kapituluren izenak eman zituen. Peillenek argitaratutako XIII. kapituluak lau orrialde baino ez ditu. Mitxelenak lanaren hitzaurrea “luzexko”tzat jo zuen, baina Peillenen edizioan zortzi orrialde baino ez ditu.

Pedro Berriotxoaren eta Joxeren seme Iñaki Artetxeren adeitasunari esker, 1782ko eskuizkribua eskura izan dugu zenbait orduz. Hona eskuizkribuaren behin-behineko deskribapen fisikoa:



- Izenpetua eta datatua aurkitzen da: *Aberatztarzun gussién / guils Bakhoitza / Liburu hirourguerréna / Etchéco anderé huscalduna / etchaltéco Lanétzas jakinturic / aberatz guerturen déna. / Juseff Egiateguy Suberoan / errégent denaren obra / amoris mei Patria <?><sup>12</sup> sit tibi <signum><sup>13</sup> Liberarii (?) / Munus / Paoén / J.P. Vignacour-tarén Moldiskidiatic / Erregué Jaonarén Moldiskidé, / Cordeliesén khantian dagoénétic. / Jaon Intendantaren bayména-reki / batian. / M.V.C.C.LXXXII.*

- 59 orri ditu: 118 orrialde, eta ez daude zenbakituta.
- Formatua: 185 x 255 mm, baina orri guztiak ez dira erabat erregularrak.

[12] *Patria* ondoan txertaketa ikurra: goian dagoen hitza ulergaitza, tinta ahula.

[13] Lerroz kanpo, goian, gero erantsia.

- Lehen orria: ataria (aurkia, goiko irudia) eta sonettoa (ifrentzua, *hamalaorduna / huscaldun etchéco andériari*); 2-6 orriak (5 orri 10 orrialde): hitzaurrea (*Eskiribazaliren Bissaoria*); 7-58 orriak: obraren gorputz nagusia; azken orria (59.a), lehen orriarekin plegua osatzen duena, zuri dago. Eskuizkribua ikusi dugun eran, “berezita” edo kapitulu guztiak ez daude zenbakituta eta ordenatuta, ezta, dirudenez, osorik ere. Kapituluaren gaiak orriaren ifrentzuan idatzita daude, ez beti modu berean, eta aurkian, berriz, *Liburu hirourguérréna*. Hamargarren kapitulu arte zuzen antolatuta eta zenbakituta daude, eta guztiek hogeit hamar orri osatzen dituzte (7tik 27ra); hortik aurrera, 13., 14/15? (ez dago argi), 16., 17. eta 18. kapituluak daude zenbakituta, baina nahasian dira, ez ordenatuta.

[7r-12v]<sup>14</sup>: *Etcheco anderé huscalduna / etchalteco lanétan jakinturic, / laidoretzas herrian aospeturic / datékiana. / Liburu III. / Berécita I. / Baratzias.*

[13r-15r]: *Berécita II. / Etcheco errekeitiétzas (Etchéco Errekeitiétzas 13v; Etchénc Errekeitiétzas 14v)*. 15. orrian 7 lerro dira kapitulu honi dagozkionak, eta itsatsitako paper zatian idatzita daude; azken lerroaren azpian *Liburu III* idatzia dela dirudi, eta lehen lerroaren azpiko hizkien marraketagatik, azpitituluak (*Etcheco anderé huscalduna...*) idatzi zuela lehen idazketan esango genuke. Aurreko orriko (14v) azken bi lerroak ere gero erantsiak direla dirudi, hau da, kapituluaren idazketa amaitutzat eman ondotik; hargatik ziur aski paper erantsia, baina ez dirudi lehen idazketa (paper itsatsiaren azpian irakur daitekeena) hirugarren kapituluaren hasiera denik, esan dugun moduan.

[15r-16v]: *Berécita III. / Ourdétzas.*

[17r-19v]: *Berécita IV. / Ahuntzetzas, ak<h>erras<sup>15</sup>, ta ahuiñetzas.*

[20r-22v]: *Berécita V. / Poillaetzas (Poilalletzas 20v, Polailletzas 21v, Polailen Eritarzunétzas 22r)*. Orriaren goiko ezkerreko ertzean 2 zenbakia dago idatzia.

[22v-23r]: *Berécita VI. / Poloïétzas.*

[23r-24r]: *Berécita VII. / Antzeretzas ta ahatetzas.*

[24v-26r]: *Berécita VIII. / Khalamuetzas (Khalamu ta Lîétzas 25v)*.

[14] aurkia r eta ifrentzua v.

[15] akerras : <h> goian, gero erantsia : akherras

[26v-27r]: *Berécita IX. / Etchaltéco errekeítietzas.*

[27v-?]: *Berécita X. / Irinas, ta oguias* (27v: orri oinean bi lerro erantsi eta ezabatuak).

[28r?]: Lehen zortzi lerroak, hurrengo atalburuaren aurretik direnak, XVII. atalburuarekin (*Khanderétzas*) lotuta daudela dirudi.

[XI eta XII ez daude zenbakituta, ezta tartean edo ondotik ere].

[28r?-30r]: *Berecita XIII. Jaon Erretoraren ta erregentaren elhes-tétzas.*

*Berecita XIII* gero erantsia dela dirudi, orri-bazterretik idazten hasi eta izenburua jarraian baita, aurrekoetan ez bezala. 30. orrian, kapituluaren azken hamalau lerroak itsatsitako paper zati batean idatzita daude. Erantsitako paper zatiaren azpian diren lerroak ezabatuta daude eta ezin dira osorik irakurri, baina lehen bi lerroak behintzat 28r orriko berdina direla dirudi, hau da, goian aipatu dugun XVII. atalburuarekin lotuta direnak, ustez; hala ere, hemen 11 lerro dira idatziak (eta ezabatuak) eta 28r orrian 8, baina han orri-bazterreraino idatzi zuen, 30. orri honetan ez bezala.

[30r-47v]: Hamazazpi orri hauetan atalburu bakarra dago zenbakitua, 30. orrian, eta zenbakia ez dago argi, zuzendua baitago: XIV?, XV? Amaieran III (3) ikusten da, baina ezabatuak daude hiru makilak. Orriaren goiko aldean itsatsitako paper zatia dagoenez, eta lehen idazketa XVII. atalburuari bazegokion, horren arabera agian XVIII jarri zuen lehenik (?); XIII. atalburuari zegokion testua paper zatian eranstea aldatuko zuen, agian, atal honen zenbakia ere, eta ez da argi irakurtzen: *Berécita XIV?, XV? / haorren errekeítatzias (haorren eritarzunétzas 31v-40r; genten eritarzunetzas 40v-41r).*

43v-44r: *Behardunen saldac* [medicac]

44r-45r: *haorren errekeitias*(?)

45v-47v?: *Medikétzas*

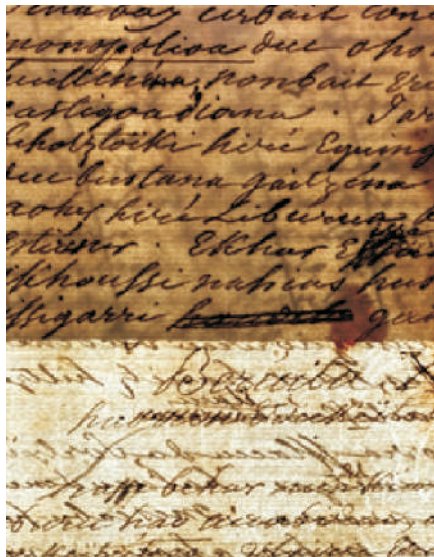
[47v-48r?]: *Berécita XVIII / Segretu sombaitétzas.* Zenbakia ezberdin idatzia da, ez da aurrekoetan ikusi dugun modu edo tipografia berean emana (beste esku batek?).

[48v-56r]: 48v orritik goiko ertzean *Erliétzas* idatzia da, eta 48r orrialdean ere gai horretaz ari dela dirudi; ez dugu kapitulu gisa zenbakitua aurkitu. 56v: *escoas* da orriaren goiko ertzean.

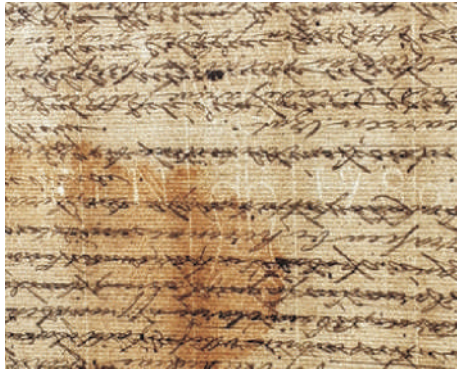
[57r-57v]: *Berécita XVI. / Ilhiaren errekeitiétzas(?)*. Zenbakia, aurreko XVIIIa bezala idatzia da; bi hauek dira, XVI eta XVIII, modu berean idatziak, gainerako guztiak ez bezala (beste esku batek?). Azken bost lerroak ezabatu tankeran daude, eta hurrengo orrian (58r) lau lerrotan errepikatzen dira, hitzez hitz ez bada ere, baina ezabatuta daude.

[58r-58v]: *Berécita XVII. / Khanderétzas*. Ez dago osorik, edo 28r orriko lehen lerroekin lotuta dagoela dirudi, goian adierazi bezala.

- Koaderno eran josita, baina etenda dago: lehen plegua (ataria eta azken orri zuria), eta barruan hiru plegua sorta edo kaier solte dira. Lehen sortak 18 orri ditu josita (hitzaurrea + I-IV *Berecita*); bigarrenak 8 (*Berecita V*-etik hasten da, eta 8. or. ifrentzuan *Berecita X* hasten da), eta hirugarrenak 31 orri. Lehenengo biak zainduago daude, eta marjinak errespetatzen ditu; azken sortako orri erdiak, berriz, eskuineko orri ertzeraino idatzita daude, gainerako guztiak ez bezala.
- Pare bat orritan behintzat itsatsitako paper zatiak daude: eskuizkribua ikusi dugun eran, 15. orrian eta 30.ean. Azpiko lehen idazketa ezabatua ikusten da 30. orrian:



- Orrien oinetan badira oharrak, batik bat lehen “berezita” edo kapituluan. Testuan zuzenketa ugari daude.
- Paper mota: ‘vergé’ edo ‘verjurado’ deituriko papera. Guztiak ez dira kalitate berekoak. Gehienak higatuak daude, eta zikinguneak ere badira 28. orritik aurrera: ur marken eta testuaren irakurketa zailtzen dute.
- Ur markak: paperaren kalitate edo egoeragatik ez dira argi irakurtzen. Horrenbestez, eta azterketa azkar batean, ur marka hauek aurkitu ditugu: FIN irudia 1780 (3. plegu sortan); J CAZAUX BEARN<sup>16</sup> (59. orrian, ataria denarekin plegua osatzen duen horretan, eta beste hamar orritan behintzat, plegu sorta guztietan); J CASAUS (eta ez Cazaux) BEARN ere irakurri dugu bizpahiru orritan, baina ez oso argi; J BRUN BEARN (hiru orritan, azken plegu sortan); beste zenbaitetan, paperaren kalitateagatik BEARN baka-rrik, hau da, paperaren jatorria besterik ez dugu irakurtzerik izan, eta ez papergilearena ere.



Urtea daraman ur marka bat baino gehiago badira eskuizkribuan, irudi ezberdinekin, baina bakarria irakurri ahal izan dugu argi (lehen argazkia): ur marka horrek papera 1780. urtean ekoitzi zela adierazten digu, eta, horren arabera, *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* eskuizkribu

[16] Oviedoko udal agiritegiko zenbait eskuizkributan birritan ageri da ur marka bikoitz hau, kaieraren Erdiko tolesturaren bi aldeetara: ezkerrean, urtea daraman marka, eta, eskuinean, papergilearen izenarekin batera papera ekoitzi zen lekua, J CAZAUX / BEARN, hain zuzen. Ezkerreko ur marken arabera, 1785ean eta 1788an ekoitzitako paperak dira, baina irudia aldatzen da, ez da Egiategirenean ikusten dugun bera, haietan “Hiru O” deituriko ur marka baita (Díaz de Miranda, M<sup>a</sup>. D. & Herrero Montero, A. M<sup>a</sup>, 2005). Galiziako artxiboetako dokumentuetan ere papergile bera ageri da 1788an ekoitzitako paperean: J CAZAUX BEARN FIN 1788 (Basanta Campos, J. L., 2000).





hau ez zen lehenago idatzi. Bigarren eta hirugarren ur markek adierazten dutenez, Bearnoko papera behintzat erabili zuen, J Cazaux / Casaus eta J Brun papergileek ekoitzia, nahiz eta garai horretan eta lehenago ere baziren paper errotak Zuberoan (Segurola Azkonobieta, 2002, 323. or.; 2013, 242. or.).

Bi papergileak 1774ko papergile maisuen artean zerrendatzen ditu A. Nicolai ikertzaileak, lehena Cazaux/Casaux gisa idatzia (Nicolai, 1935 I, 227-228. or). Zuberoako eta Bearnoko paper errotei buruz ari dela, Jean Cazaux papergilea aipatzen du 1780-1781ean Bisanosen, eta “Hiru O” motako ur markaz jardutean 1785ean (Nicolai, 1935 I, 212. or.; 1935 II, 105. or.). Paper hori, “Hiru O” deituriko ur markarekin, Espainiara saldu ohi zela ere zehazten du (ik. 16. oin-oharra; Segurola Azkonobieta, 2001, 233. or.). Jean Brun papergilea, berriz, 1780-1781ean Mirepeix herriko paper errotan aipatzen du, eta horko papera Iruñera saltzen zela ere azaltzen

du, 1782ko dokumentu batean oinarrituta (Nicolai, 1935 I, 214, 217. or.; Segurola Azkonobieta, 2013, 238. or.).

Pentsatu behar dugu, bada, eskuizkribua 1780an edo handik gutxira idatzi zela, atarian ageri den dataren garaikoa dela, jatorrizkoa alegia, baina kaieraren itxuragatik eta kapituluaren hurrenkeragatik ezin esan genezake kopia garbia denik, ezta lan amaitua ere. Bestalde, kontuan izan behar da goian aipatu ditugun baldintzak direla eta, paperari dagokionez, irakurri ahal izan ditugun ur markak direla, ez guztiak, ezta plegu guztietan ere. Gerta daiteke, izan ere, beste jatorri bateko papera ere erabiltzea, eta eskuizkribuan ageri den data baino geroago ekoitzia izatea ere, beste zenbait eskuizkributan gertatu zaigun gisan (Segurola Azkonobieta, 2013, 240-241. or.). Eskuizkribuan halako ur markarik balego, hau da, 1782 baino beranduagoko papera ere erabili bazen, kopia baten (eta ez jatorrizkoaren) aurrean egongo ginатеke edo garai ezberdinetan egindakoa litzateke.

Peillenen 2012ko edizioa 1782ko testuaren seiren edo zazpiren bati dagokio gutxi gorabehera. Azken honen letra, BNFko C-156 eskuizkribuaren oso antzekoa da, Joffrion-ek kopiatutako C-154 eta C-155 eskuizkribuekiko diferentzia nabarmenekin. Egiategi beraren eskukoa dateke, beraz.

Zer gehiago esan dezakegu Egiategiri buruz? Elkarrizketan, Margaitak eta Gracik nostalgiak hitz egiten dute 1682 eta 1735 artean Oloroeko diozesia zuzendu zuten apezpikuez, euskal dantzei erakutsi zieten estimuagatik. Aitzitik, François de Revol 1742 eta 1783 arteko diozesiko apezpikuaren jarrera kritikatzin dute, berau izendatu gabe. Egiategi al da emakumeen ahotik hitz egiten duena?

Apenas dakigun Egiategiri buruz, baizik eta irakasle izan zela Zuberoan 1780 inguruan. Beharbada “collège” edo “petite école” baten arduradun? Eskola txikietan lehen letrak, aritmetika eta katixima irakasten ziren, eta elizaren kontrol gogor baten menpe zeuden, Zuberoa eta Bearno, eragin protestante arriskutsuko lurraldetzat hartzen baitziren. Izan ere, Zuberoako euskara eta erromantze bearnesa apezpikutzatik babesten ziren ortodoxia katolikoan trebatzeko tresna gisa (Castagnet, 2012).

Peillenek 1984an Egiategiren [BNFko C-154 signatura] gogoeta moralen zati batzuk argitaratu zituen, egilearen ideologiara hurbiltzen gaituztenak (Peillen, 1984). Horietan, euskal filosofoa Luis XVI.a erregearen mendeko leiala da: monarkikoa, katolikoa eta Zuberoako usadio eta ohi-



turen maitalea. Kalbinismoarekiko etsai agertu arren, ziur aski zuberotar irakaslearen pentsamendu laiko eta ilustratua ez zen Oloroeko eliz hierarkiaren gustukoa izango.

Oihenart miretsiarengandik baino gehiago, Egiategiren tesi historikoen jatorria Sanadon beneditarrarengan dago, eta, beraz, Bela zaldunarengan. Peillenek aipatutako gogoetetako batean, Egiategik Sanadonen *Essai sur la noblesse des Basques, pour servir d'introduction à l'histoire générale de ces peuples* (1785) aipatzen du, egilea bertako apezpiku konstituzional izendatua izan baino lehenago argitaratua<sup>17</sup>.

Egiategi euskal-frantziar historiografia aristokratikoaren jarraitzaile sutsua da, non osagai mitologikoak ez duen ezkututzen tokiko nobleziaren klase interesen defentsa (Goyhenetche, 1993). Izan ere, Egiategi kexu da Zuberoako biltzarrak (“États”) Sanadonen obra argitaratzeari uko egin ziolako. Uko horren ardura D’Abense eta D’Arthez sindikoei egotzita, Egiategik amorrus barregarri uzten ditu. Sanadonena bezalako lanak Borboien monarkiaren zentralismoaren aurkako defentsarik hoberena zirela uste zuen Egiategik.

Azkenean, Sanadonen liburua 1785ean argitaratu zen J. P. Vignancourren inprimategian, non, dirudienez, Egiategik bere *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* argitaratzea nahi zuen. Garai berean, Paueko inprimategian Zuberoako euskaraz beste bi obra erlijioso argitaratu ziren:

- *Andere Dona Maria, Scapularicouaren confrariaco, bulla, decreta, statutac, eta maniac edo chediac* (1780), Alexis Mercyren itzulpena; eta
- Gaur egun galdua dagoen *Ene adisquidia, haur duçula helcen mementoua cein baitouha Eternitate battetara* (1783).

Elizbarrutiko bultzada erabakigarria izan zen XVII. eta XVIII. mendeetako Zuberoako literatur euskalkiaren sorreran, baina, Padilla-Moyano erakusten duenez (Padilla-Moyano, 2015, 2017), Revol apezpikua hil zen urteak (1783) parentesi literario bat markatzen du, 1812ra arte luzatuko dena, Frantziako Iraultzaren ondorioz, eta, horrek, bestelako arrazoi soziolinguistikoekin batera (Oyharçabal, 2001), ziur asko, Egiategiren argitalpen-planen porrota azalduko luke.

1963ko *Egane* jasotako lehen aipamen hartatik mende erdi bat baino gehiago igaro denean, *Aberatztarzun gussién guils bakhoitza* eskuizkribua

[17] Diego de Lazcano (1736-1810) Tolosako elizgizon heterodoxo eta ilustratuak berehala itzuli zuen gaztelaniara (Sanadon, 1984 [1786]).

hizgai ekarri dugu berriro aldizkari honetara. “Galdutzat” emana zen Egiategiren eskuizkribu hori esku artean edukitzeko aukera izan dugu Pedro Berriotxoaren aurkikuntzari esker, eta behin-behineko deskripzioa eta egoera azaldu dugu. Ilun uneak argitzen eta Egiategiren lana hobeto ulertzen lagunduko digun testuaren edizioa prestatzen ari gara, eta *Eganeko* orrietan emango dugu argitara.

## Bibliografia

- Actas de las sesiones celebradas por la Excma. Diputación de Guipúzcoa durante el año 1963.* (1964). San Sebastián: Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa.
- Actas de las sesiones celebradas por la Excma. Diputación de Guipúzcoa durante el año 1970.* (1971). San Sebastián: Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa.
- Aquesolo, L. (1964). Una obra vasca ignorada. Erle gobernatzalleen gidari-riya. *BAP*, 4, 367-374 [Berrarg. In L. Akesolo (1989). *Idazlan guztiak, I* (308-314. or.). Larrea-Zornotza: Bizkaiko Foru Aldundia].
- Arcocha-Scarcia, A. (2004). Eguiatéguy, lecteur de Ioannes Etcheberri de Ciboure. *Lapurdum*, 9, 49-66.
- Basanta Campos, J. L. (coord.) (2000). *Marcas de agua en documentos de los archivos de Galicia. Siglo XVIII*. Tomo V-VI. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Bidegain, M. M. (1967). Textos vascos antiguos. Crónica. *ASJU*, 1, 179-195.
- Castagnet, V. (2012). L'évaluation des enseignants des petites écoles sous l'Ancien Régime. Regards attentifs des évêques et des communautés d'habitants dans le Sud-Ouest du royaume. *Spirale. Revue de recherches en éducation*, 49, 25-36.
- Daubenton (1801) [1782]. *Instruction pour les bergers et pour les propriétaires de troupeaux*. Paris: Impr. de la République.
- Díaz de Miranda, M<sup>a</sup>. D. & Herrero Montero, A. M<sup>a</sup>. (2005). El papel en los Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. Años 1789 a 1812. In *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España* (303-384. or.). Buñol: Generalitat Valenciana.
- Egiategi, J. (1983). *Lehen liburua edo Filosofo hüskaldunaren ekheia* (1785). Bilbao: Euskaltzaindia [Tx. Peillen (arg.)].

- Egiategi, J. (2011). *Filosofo hüskaldunaren ekheia: (bigarren liburukia)*. Bilbo: Euskaltzaindia [Tx. Peillen (arg.)].
- Goyhenetche, J. (1993). *Les basques et leur histoire: mythes et réalités*. Donostia, Baiona: Elkar.
- Irigaray, A. (1965). *Erle... guidariya*. Nuevo ejemplar. BAP, 2, 248-250.
- Irigaray, J. A. (1985). Aingeru Irigaray-ren bibliografia. In *Aingeru Irigaray-ri omenaldia* (31-42. or.). Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Knörr, E. (1986). De re bibliographica: le répertoire des mss. sur la langue et la littérature basques de la Bibliothèque Nationale de Paris. ASJU, 2, 811-816.
- Martínez Ruiz, J. (1985). *Catálogo general de individuos de la R.S.B. de los Amigos del País (1765-1793)*. San Sebastián-Donostia: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones.
- Mitxelena, L. (1963). Eraskin gisa. *Egan*, 1/3, 78-81. [Berrarg. In L. Mitxelena (2011). *Obras completas*, XI (531-534. or.). Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia].
- Mitxelena, L. (1964). Aclaración. BAP, 4, 74. [Berrarg. In L. Akesolo (1989). *Idazlan guztiak*, I (314. or.). Larrea-Zornotza: Bizkaiko Foru Aldundia].
- Nicolaï, A. (1935). *Histoire des moulins à papier du Sud-Ouest de la France (1300-1800)*, I-II. Bordeaux: G. Delmas.
- Oyharçabal, B. (2001). Statut et évolution des lettres basques durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. *Lapurdum*, 6, 219-287.
- Padilla-Moyano, M. (2015). Oloroeko diozesako euskal liburuak eta zuberera idatzia. In R. Gómez eta M. J. Ezeizabarrena (arg.), *Eridenen du zertzaz kontenta. Sailkideen omenaldia Henrike Knörr irakasleari (1947-2008)* (519-536. or.). Bilbo: UPV/EHU.
- Padilla-Moyano, M. (2017). *Zuberoako euskararen azterketa diakronikoa: XVI-XIX. mendeak / Analyse diachronique du dialecte souletin: XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* [Doktorego tesia. UPV/EHU eta Université Bordeaux-Montaigne].
- Peillen, Tx. (1963). Juseff Egiateguy, Larramendi-ren zuberotar jarraikizale bat. *Egan*, 1/3, 75-77.
- Peillen, Tx. (1984). Un historien de langue basque au XVIII<sup>e</sup> siècle, Juseff Egiateguy. *Bulletin du Musée Basque*, 104, 65-96.
- Peillen, Tx. (1991). Euskarazko idazkiak eta beste, Zuberoan Iraultza garaikoak. In J. B. Orpustan (zuz.), *1789 et les Basques: histoire, langue et littérature* (195-210. or.). Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.

- Peillen, Tx. (2004). Jusef Egiategi erreformista (1785). *Lapurdum*, 9, 215-226.
- Peillen, Tx. (2012). *Aberastarzun guzien giltz bakotxa* (Zuberoa XVIII. mendean). *Euskera*, 57-3, 801-821.
- Sanadon, B. J. B. (1984) [1786]. *Ensayo sobre la nobleza de los bascongados, para que sirva de introducción a la historia general de aquellos pueblos*. Echévarri: Amigos del Libro Vasco. [Diego de Lazcano (itzul.).]
- Segurola Azkonobieta, K. (2001). Paperaren ur markak. *ASJU*, 35/1, 215-240.
- Segurola Azkonobieta, K. (2002). Jeanne d'Arc pastoralaren eskuizkribua: le plus ancien connu? *Lapurdum*, 7, 313-326.
- Segurola Azkonobieta, K. (2013). Oikiako Dotrinak: F. Antonio Agirre Gaboria (Marin 1728 - Oikia 1805). *Lapurdum*, 17, 223-253.
- Ugarte Muñoz, A. (2019). Luis Michelena (Koldo Mitxelena) y la creación del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo (1947-1956). *ASJU*, 1/2, 1-38 [https://doi.org/10.1387/asju.22410].
- Ugarte Muñoz, A. (2020). El manuscrito “encontrado” de *Aberatzarzun gussién guils bakhoitza* (1782) de Juseff Egiatéguy. *BAP*, 1/2, 561-572.
- Villanueva Edo, A. (1996). *José de Arteche Aramburu: vida y obra de un vasco universal*. Donostia: Kutxa Fundazioa.

### Jusef Egiategiren eskuizkribuen bertsio digitala BNFn

- C-154 *Recueil de sentences et proverbes basques, «de M. d'Oyhenart»* [eta Egiategiren beste testu batzuk]  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10037824n>
- C-155 *J. Egiatéguy. Le philosophe basque*  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100378253>
- C-156 *Recueil de cantiques et sermons, en guipuzcoan (1776), suivi de méditations pieuses* [gehi C-155ren jarraipena]  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10037826j>



SORTZE LANAK  
ITZULPENAK



# Zazpi poema

Federico GARCÍA LORCA  
Itzultzailea: Juan Luis ZABALA



**Paisaje sin canto**

Cielo azul.

Campo amarillo.

Monte azul.

Campo amarillo.

Por la llanura tostada  
va caminando un olivo.

Un solo  
olivo.

### **Paisaia kanturik gabe**

Zeru urdina.  
Landa horia.

Mendi urdina.  
Landa horia.

Lautada txigortuan  
olibondo bat oinez.

Olibondo  
bakarra.

**Adivinanza de la guitarra**

En la redonda  
encrucijada,  
seis doncellas  
bailan.

Tres de carne  
y tres de plata.  
Los sueños de ayer las buscan,  
pero las tiene abrazadas  
un Polifemo de oro.  
¡La guitarra!

**Gitarraren igarkizuna**

Bidegurutze  
biribilean,  
sei dontzeila  
dantzan.  
Hiru haragizko  
eta hiru zilarrezko.  
Atzoko ametsak haien bila,  
baina besarkatuak ditu  
urrezko Polifemo batek.  
Gitarra!

**Romance de la luna, luna**

La luna vino a la fragua  
Con su polisón de nardos  
El niño la mira, mira  
El niño la está mirando.

En el aire conmovido  
Mueve la luna sus brazos  
Y enseña, lúbrica y pura  
Sus senos de duro estaño.

Huye luna, luna, luna  
Si vinieran los gitanos  
Harían con tu corazón  
Collares y anillos blancos.

Niño, déjame que baile  
Cuando vengan los gitanos  
Te encontrarán sobre el yunque  
Con los ojillos cerrados.

Huye luna, luna  
Luna, que ya siento sus caballos  
Niño, déjame  
No pises mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba  
Tocando el tambor del llano  
Dentro de la fragua, el niño  
Tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían  
Bronce y sueño, los gitanos  
Las cabezas levantadas  
Y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya!  
Ay, ¡cómo canta en el árbol!  
Por el cielo va la luna  
Con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran  
Dando gritos, los gitanos  
El aire la vela, vela  
El aire la está velando.

**Ilargi, ilargiaren erromantzea**

Ilargia sutegira etorri zen  
bere zurezko polisoiarekin.  
Haurra begira du, begira.  
Haurra hari begira dago.

Aire hunkituan  
ilargiak besoak mugitzen ditu  
eta erakusten, labain eta aratz,  
eztainu gogorreko bularrak.

Ihes egin ilargi, ilargi, ilargi.  
Ijitoak baldin baletoz,  
zure bihotzarekin egingo lituzkete  
idunekoak eta eraztun zuriak.

Utzi dantzatzen, umea  
ijitoak etortzen direnean,  
ingude gainean aurkituko zaituzte  
begitxo txikiak itxita.

Ihes egin ilargi, ilargi, ilargi,  
sentitzen baititut jada haien zaldiak.  
Ume, utz nazazu, ez zapaldu.  
nire zurtasun almidoitua.

Zaldizkoa hurbiltzen ari zen  
lautadaren danborra joz.  
Sutegiaren barruan umeak  
begiak itxita ditu.

Olibaditik zetozen,  
brontze eta amets, ijitoak.  
Buruak altxatuta  
eta begiak itxita.

Nola kantatzen duen apo-hontzak,  
Oi nola kantatzen duen zuhaitzean!  
Zeruan zehar dabil ilargia  
umeari eskutik helduta.

Sutegiaren barruan negarrez  
ari dira, ijitoak oihuka.  
Aireak beila egiten dio, beila.  
Airea hura beilatzen ari da.

**Reyerta**

*A Gloria Giner y Fernando de los Ríos*

En la mitad del barranco  
las navajas de Albacete,  
bellas de sangre contraria,  
relucen como los peces.

Una dura luz de naipe  
recorta en el agrio verde  
caballos enfurecidos  
y perfiles de jinetes.

En la copa de un olivo  
lloran dos viejas mujeres.  
El toro de la reyerta  
su sube por la paredes.  
Ángeles negros traían  
pañuelos y agua de nieve.  
Ángeles con grandes alas  
de navajas de Albacete.

Juan Antonio el de Montilla  
rueda muerto la pendiente  
su cuerpo lleno de lirios  
y una granada en las sienas.  
Ahora monta cruz de fuego,  
carretera de la muerte.

El juez con guardia civil,  
por los olivares viene.  
Sangre resbalada gime  
muda canción de serpiente.  
Señores guardias civiles:  
aquí pasó lo de siempre.  
Han muerto cuatro romanos  
y cinco cartagineses.

La tarde loca de higueras  
y de rumores calientes  
cae desmayada en los muslos  
heridos de los jinetes.

Y ángeles negros volaban  
por el aire del poniente.  
Ángeles de largas trenzas  
y corazones de aceite.

**Liskarra***Gloria Ginerri eta Fernando de los Ríosi*

Amildegiaeren erdian  
 Albaceteko labanak,  
 aurkarien odolez eder,  
 distiratsu daude arrainen gisa.

Karta-argi gogor batek  
 zaldi suminduak  
 eta zaldizkoen profilak  
 ebakitzen ditu berde garratzean.

Olibondo baten kukulan  
 negarrez ari dira bi emakume zahar.

Liskarraren zezenak  
 paretetan gora egiten du.  
 Aingeru beltzek zapiak  
 eta elur-ura zekartzaten.

Albaceteko labanazko  
 hegal handiko aingeruak.

Juan Antonio Montillakoa  
 hilik doa biraka pendizean,  
 gorputza liliz beteta  
 eta mingrana bat lokietan.  
 Orain suzko gurutze gainean dabil  
 heriotzaren errepidea.

Epailea, guardia zibil batekin,  
 olibondoan artetik dator.  
 Odol irristatuak auhendatzen du  
 mutu suge-kantua.

Guardia zibil jaunak:  
 hemen betikoa gertatu zen.

Lau erromatar  
 eta bost kartagotar hil dira.

Pikondo eta zurrumurru berok  
 zoratutako arratsaldea  
 zorabiatu erortzen da  
 zaldizkoen izter zaurituetan.

Eta aingeru beltzak zebiltzan hegan  
 sartaldeko airean zehar.

Txirikorda luzeko eta  
 olioizko bihotzeko aingeruak.



**Romance sonámbulo**

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas le están mirando  
y ella no puede mirarlas.  
Verde que te quiero verde.  
Grandes estrellas de escarcha,  
vienen con el pez de sombra  
que abre el camino del alba.  
La higuera frota su viento  
con la lija de sus ramas,  
y el monte, gato garduño,  
eriza sus pitas agrias.  
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?  
Ella sigue en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
soñando en la mar amarga.  
Compadre, quiero cambiar  
mi caballo por su casa,  
mi montura por su espejo,  
mi cuchillo por su manta.  
Compadre, vengo sangrando,  
desde los montes de Cabra.  
Si yo pudiera, mocito,  
ese trato se cerraba.  
Pero yo ya no soy yo,  
ni mi casa es ya mi casa.  
Compadre, quiero morir  
decentemente en mi cama.

**Erromantze somnanbulua**

Berde nahi zaitudala berde.  
Haize berdea. Adar berdeak.  
Ontzia itsaso gainean  
eta zaldia mendian.  
Itzala gerrian, emakumea  
ametsetan dago bere eskudelean,  
haragi berdea, ile berdea,  
zilar hotzezko begiak.  
Berde nahi zaitudala berde.  
Ilargi ijitoaren azpian,  
gauzak begira daude  
eta berak ezin die begiratu.

Berde nahi zaitudala berde.  
Antzizarrezko izar handiak datoz  
goiz-albaren bidea irekitzen duen  
itzalezko arrainarekin.  
Pikondoak bere haizea igurzten du  
bere adarren lizpaperarekin,  
eta mendiak, katu isil-lapur,  
bere agabe garratzak lazten ditu.  
Baina nor etorriko da? Eta nondik...?  
Emakumeak bere eskudelean jarraitzen du,  
haragi berdea, ile berdea,  
itsaso garratzean ametsetan.

Adiskide, aldatu nahi dut  
nire zaldia haren etxearen truke,  
nire zela-aberea haren ispiluaren truke,  
nire labana haren mantaren truke.  
Adiskide, odoletan nator  
Cabrako mendietatik.  
Nik ahal banu, mutiko,  
tratu hau itxiko litzateke.  
Baina ni ez naiz jada ni,  
ezta nire etxea jada nire etxea ere.  
Adiskide, hil egin nahi dut  
duintasunez nire ohean.

De acero, si puede ser,  
con las sábanas de holanda.  
¿No ves la herida que tengo  
desde el pecho a la garganta?  
Trescientas rosas morenas  
lleva tu pechera blanca.  
Tu sangre rezuma y huele  
alrededor de tu faja.  
Pero yo ya no soy yo,  
ni mi casa es ya mi casa.  
Dejadme subir al menos  
hasta las altas barandas,  
dejadme subir, dejadme,  
hasta las verdes barandas.  
Barandales de la luna  
por donde retumba el agua.  
Ya suben los dos compadres  
hacia las altas barandas.  
Dejando un rastro de sangre.  
Dejando un rastro de lágrimas.  
Temblaban en los tejados  
farolillos de hojalata.  
Mil panderos de cristal,  
herían la madrugada.  
Verde que te quiero verde,  
verde viento, verdes ramas.  
Los dos compadres subieron.  
El largo viento, dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y de albahaca.  
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?  
¿Dónde está mi niña amarga?  
¡Cuántas veces te esperó!  
¡Cuántas veces te esperara,  
cara fresca, negro pelo,  
en esta verde baranda!

Altzairuzkoa, ahal izanez gero,  
holandazko izarekin.  
Ez al duzu ikusten nire  
bularretik eztarrirainoko zauria?  
Hirurehun arrosa beltzaran  
dauzka zure papar zuriak.  
Zure odolak jariatu eta usaindu egiten du  
zure gerruntzearen inguruan.  
Baina ni ez naiz jada ni,  
ezta nire etxea jada nire etxea ere.  
Utzidazue sikiera igotzen  
eskudel gorenetara,  
utzidazue igotzen, utzidazue,  
eskudel berdeetaraino.  
Ilargiaren eskubandak  
uraren burrunbaren leku.

Igotzen ari dira bi adiskideak  
eskudel gorenetara.  
Odol arrasto bat utziz.  
Malko arrasto bat utziz.  
Dardarka zeuden teilatuetan  
latorrizko faroltxoak.  
Nire kristalezko panderoek  
egunsentia zauritzen zuten.

Berde nahi zaitudala berde,  
haize berdea, adar berdeak.  
Bi adiskideak igo egin ziren.  
Haize luzeak zapore arraroa  
uzten zuen ahoan,  
behazun, menda eta albakazkoa.  
Adiskide! Non dago, esadazu?  
Non dago nire neskato mingotsa?  
Zenbat bider egon zen zure zain!  
Zenbat bider zure zain  
aurpegia fresko, ilea beltz,  
eskudel berde honetan!

Sobre el rostro del aljibe  
se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna  
la sostiene sobre el agua.  
La noche se puso íntima  
como una pequeña plaza.  
Guardias civiles borrachos,  
en la puerta golpeaban.  
Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar.  
Y el caballo en la montaña.

Uharkaren aurpegiaren gainean  
kulunkatzen zen emakume ijitoa.  
Haragi berdea, ile berdea,  
zilar hotzezko begiekin.  
Ilargizko izotz-kandela batek  
eusten dio ur gainean.  
Gaua intimo jarri zen  
plaza txiki baten antzera.  
Guardia zibil mozkorrek  
jotzen zuten atea.  
Berde nahi zaitudala berde.  
Haize berdea. Adar berdeak.  
Ontzia itsaso gainean.  
Eta zaldia mendian.

## Romance de la Guardia Civil Española

*A Juan Guerrero,  
cónsul general de le Poesía*

Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras.  
Sobre las capas relucen  
manchas de tinta y de cera.  
Tienen, por eso no lloran,  
de plomo las calaveras.  
Con el alma de charol  
vienen por la carretera.  
Jorobados y nocturnos,  
por donde animan ordenan  
silencios de goma oscura  
y miedos de fina arena.  
Pasan, si quieren pasar,  
y ocultan en la cabeza  
una vaga astronomía  
de pistolas inconcretas.  
¡Oh ciudad de los gitanos!  
En las esquinas banderas.  
La luna y la calabaza  
con las guindas en conserva.  
¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vió y no te recuerda?  
Ciudad de dolor y almizcle,  
con las torres de canela.  
Cuando llegaba la noche,  
noche que noche nochera,  
los gitanos en sus fraguas  
forjaban soles y flechas.  
Un caballo malherido,  
llamaba a todas las puertas.  
Gallos de vidrio cantaban  
por Jerez de la Frontera.  
El viento, vuelve desnudo  
la esquina de la sorpresa,  
en la noche platinoche  
noche, que noche nochera.

**Espainiako Guardia Zibilaren erromantzea**

*Juan Guerrero  
Poesiaren kontsul nagusiari*

Beltzak dira zaldia.  
Ferrak beltzak dira.  
Kapen gainean tinta eta argizarizko  
orbanek egiten dute distira.  
Berunezkoak dituzte burezurak,  
horregatik ez dute negar egiten.  
Txarolezkoa arima,  
errepidean datoz.  
Konkortuta eta gaueko,  
goma ilunezko isiltasunak  
eta harea finezko beldurrak  
agintzen dituzte dabilzan lekuan.  
Pusatzen dira, pasatu nahi badute,  
eta pistola zehaztugabeen  
astronomia lauso bat  
ezkututzen dute buruan.

Oi ijitoen hiri!  
Izkinetan banderak.  
Ilargia eta kuia  
gingak kontserban dituztela.  
Oi ijitoen hiri!  
Nork, zu ikusita, ez zaitu oroitzen?  
Minaren eta musketaren hiri,  
kanelazko dorreekin.

Gaua heltzen zenean,  
gau gautu gautarra,  
eguzkiak eta geziak forjatzen zituzten  
ijitoek beren sutegetan.  
Zaldi zauritu bat ari zen  
ate guztietan deika.  
Beirazko oilarrek kantatzen zuten  
Jerez de la Fronteran.  
Zoriaren izkina  
biluzten du ezustearen haizeak,  
gau gauzilarrean,  
gau gautu gautarrean.



La Virgen y San José  
perdieron sus castañuelas,  
y buscan a los gitanos  
para ver si las encuentran.  
La Virgen viene vestida  
con un traje de alcaldesa,  
de papel de chocolate  
con los collares de almendras.  
San José mueve los brazos  
bajo una capa de seda.  
Detrás va Pedro Domecq  
con tres sultanes de Persia.  
La media luna, soñaba  
un éxtasis de cigüeña.  
Estandartes y faroles  
invaden las azoteas.  
Por los espejos sollozan  
bailarinas sin caderas.  
Agua y sombra, sombra y agua  
por Jerez de la Frontera.  
¡Oh ciudad de los gitanos!  
En las esquinas banderas.  
Apaga tus verdes luces  
que viene la benemérita.  
¡Oh ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Dejadla lejos del mar,  
sin peines para sus crenchas.  
Avanzan de dos en fondo  
a la ciudad de la fiesta.  
Un rumor de siemprevivas  
invade las cartucheras.  
Avanzan de dos en fondo.  
Doble nocturno de tela.  
El cielo, se les antoja,  
una vitrina de espuelas.

Ama Birjinak eta San Josek  
kriskitinak galdu zituzten,  
eta ijitoen bila dabilta,  
ea aurkitzen dituzten.  
Alkate jantzi batez  
jantzita dator Ama Birjina,  
txokolate paperezkoa  
almendrazko lepokoekin.  
San Josek besoak mugitzen ditu  
zetazko kapa baten azpian.  
Pedro Domeneq doa atzean  
Pertiako hiru sultanekin.  
Ilargi erdiak zikoinaren estasiarekin  
egiten zuen amets.  
Estandarteek eta farolek  
inbaditzen dituzte zabaltzak.  
Aldakarik gabeko dantzariak  
ispiluetan ari dira intzirika.  
Ura eta itzala, itzala eta ura  
Jerez de la Fronteran.

Oi ijitoen hiri!  
Izkinetan banderak.  
Itzali zure argi berdeak  
benemerita dator eta.  
Oi ijitoen hiri!  
Nork, zu ikusita, ez zaitu oroitzen?  
Utz ezazue itsasotik urrun,  
artesianzako orrazirik gabe.

Binaka egiten dute aurrera  
festaren hirira.  
Betibizien zurrumurru batek  
kartutxerak inbaditzen ditu.  
Binaka egiten dute aurrera.  
Oihalezko nokturno bikoitza.  
Ezproien beira-arasa  
begitantzen zaie zerua.

La ciudad libre de miedo,  
multiplicaba sus puertas.  
Cuarenta guardias civiles  
entran a saco por ellas.  
Los relojes se pararon,  
y el coñac de las botellas  
se disfrazó de noviembre  
para no infundir sospechas.  
Un vuelo de gritos largos  
se levantó en las veletas.  
Los sables cortan las brisas  
que los cascos atropellan.  
Por las calles de penumbra  
huyen las gitanas viejas  
con los caballos dormidos  
y las orzas de monedas.  
Por las calles empinadas  
suben las capas siniestras,  
dejando detrás fugaces  
remolinos de tijeras.

En el portal de Belén  
los gitanos se congregan.  
San José, lleno de heridas,  
amortaja a una doncella.  
Tercos fusiles agudos  
por toda la noche suenan.  
La Virgen cura a los niños  
con salivilla de estrella.  
Pero la Guardia Civil  
avanza sembrando hogueras,  
donde joven y desnuda  
la imaginación se quema.  
Rosa la de los Camborios,  
gime sentada en su puerta  
con sus dos pechos cortados  
puestos en una bandeja.  
Y otras muchachas corrían  
perseguidas por sus trenzas,  
en un aire donde estallan  
rosas de pólvora negra.

Hiriak, beldurrik gabe,  
bere atea biderkatzen zituen.  
Berrogei guardia zibil  
jo eta su sartu dira haietan.  
Erlojuak gelditu ziren,  
eta botiletako koñaka  
azaroz mozorrotu zen  
susmorik ez pizteko.  
Oihu luzeen hegaldi bat  
altxatu zen haize-orratzetan.  
Sableek apatxek zanpatutako  
brisa mozten dute.  
Ilunantzaren kaleetan ihesi doaz  
emakume ijito zaharrak  
lo dauden zaldiekin  
eta txanponetzko ontziekin.  
Kale malkartsuetan zehar  
kapa makurrak igotzen dira,  
atzean utziz guraizezko  
zurrunbilo iheskorrak.

Belengo estalpean  
ijitoak biltzen dira.  
San Josek, zauriz josia,  
hildako dontzeila bat janzen du.  
Fusil zorrotz egoskorrek  
gau osoan jotzen dute.  
Ama Birjinak haurrak  
sendatzen ditu izar adurtxoak.  
Baina Guardia Zibilak  
suteak ereinez egiten du aurrera,  
haietan, gazte eta biluzik,  
erretzen da irudimena.  
Camboriotarreneko Rosa  
intziri egiten ari da bere atarian  
bere bi bular moztuak  
erretilu batean jarrita.  
Eta beste neskatxa batzuek  
korrika egiten zuten euren txirikordek jazarriak,  
bolbora beltzezko arrosek  
leher egiten duten aire batean.

Cuando todos los tejados  
eran surcos en la tierra,  
el alba meció sus hombros  
en largo perfil de piedra.

¡Oh, ciudad de los gitanos!  
La Guardia Civil se aleja  
por un túnel de silencio  
mientras las llamas te cercan.

¡Oh, ciudad de los gitanos!  
¿Quién te vio y no te recuerda?  
Que te busquen en mi frente.  
juego de luna y arena.

Teilatu guztiak  
lurrean ildo zirenean,  
egunsentiak sorbaldak kulunkatu zituen  
harrizko profil luzean.

Oi ijitoen hiri!  
Guardia Zibila urruntzen ari da  
isiltasunezko tunel batean zehar  
sugarrek inguratzen zaituzten bitartean.

Oi ijitoen hiri!  
Nork, zu ikusita, ez zaitu oroitzen?  
Bila zaitzatela nire kopetan.  
Ilargiaren eta harearen jolas.

**Gacela IX. Del amor maravilloso**

Con todo el yeso  
de los malos campos,  
eras junco de amor, jazmín mojado.

Con sur y llamas  
de los malos cielos,  
eres rumor de nieve por mi pecho.

Cielos y campos  
anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos  
azotaban las llagas de mi cuerpo.

**IX. gazela. Maitasun zoragarriarena**

Landa gaiztoetako  
igeltsu guztiarekin,  
maitasunezko ihia zinen, jasmin bustia.

Zeru gaiztoetako  
hegoaldearekin eta sugarrekin,  
elurraren zurrumurru zara nire bularrean zehar.

Zeruek eta landek  
kateak korapilatzen zizkidaten eskuetan.

Zelaiak eta zeruak  
nire gorputzeko zauriak astintzen ari ziren.





# Arrotz urkatua\*

Philip K. DICK

Itzultzailea: Juan Luis ZABALA

Bostak puntuan zirela, Ed Loycek bere burua txukundu, kapela eta txaketa jantzi, autoa atera eta hiria zeharkatu zuen bere telebista aparatuen dendarantz. Bizkarrean eta sorbaldetan mina zeukan, sotoko lurra ateratzen eta atzeko patiora eramaten ibiltzearen ondorioz. Nolanahi ere, berrogei urteko gizona izateko, oso ondo egin zuen lana. Aurreztutako diruarekin, Janetek pitxer berria erosi ahal izango zuen, gustatzen zitzaion zimenduak berak konpontzeko ideia.

Iluntzen hasita zegoen. Mendebaldeko eguzkiak izpi luzeak jaurtitzen zituen nekatuta eta umore txarrez lanetik itzultzen ari ziren langile presatuen gainera; bultoz eta paketez zamatutako emakumeak eta unibertsitateko ikasleak funtzionarioekin, exekutiboekin eta idazkariekin nahasten ziren. Gorrian zegoen semaforo baten aurrean gelditu zuen Packard autoa, eta berriro jarri zuen martxan. Denda irekita egon zen bera bertan egon gabe. Doi-doi iritsiko zen afalordura bitarteko tartean lagundu, eguneko kontaduriari gainbegiratu egin eta are berak pare bat salmenta ixteko.

Abiadura motelean gidatu zuen kalearen erdian zegoen karratu berderaino, hiriko parkean. Ez zegoan aparkatzeko leku librerik LOYCE TELEBISTA APARATUAK — SALMENTA ETA KONPONKETAK idazkunaren aurrean. Maldizio bat bota zuen ahopean eta maniobra bat egin zuen U bat marraztuz autoarekin. Karratu berde txikiaren aurretik pasatu zen berriro, iturri, banku eta farola bakartien ondoan.

Zerbait zegoen faroletik zintzilik. Bulto moldegabe eta iluna, haizeak leun kulunkatua. Maniki moduko bat. Loycek leihatila jaitsi eta burua

---

[\*] Jatorrizko izenburua: "The Hunging Stranger". Urtea: 1953

atera zuen. Zer demontre zen hura? Iragarkiren bat? Batzuetan Merkataritza Ganberak iragarkiak jartzen zituen plazan.

Beste bira bat egin zuen U forma marraztuz, Parkearen aurretik pasatu zen eta bulto ilunari erreparatu zion arretaz. Ez zen maniki bat. Eta iragarki bat izatekotan oso arraroa zen. Garondoko ilea laztu zitzaion eta listua irentsi zuen. Izerdiak aurpegia eta eskuak estali zizkion.

Gorputz bat zen. Giza gorputza.

—Begira! —oihu egin zuen Loycek—. Irten kalera!

Don Fergusson patxadatsu irten zen dendatik eta duintasunez lotu zituen txaketa marradunaren botoiak.

—Negozio bikaina zeukaat esku artean, Ed. Ezin diat morroia arreta gabe utzi barruan.

—Ikusten al duk? —Edek iluntasun gero handigorantz zuzendu zuen atzamarra. Farola ageri zen zeruaren aurrean; zutoina eta kulunkatzen ari zen bultoa—. Hor zegok. Noiztik ote dago? —Ahotsa altxatu zuen, urduri—. Itsu bihurtu al da jende guztia ala? Aurretik pasatzen dituk alegia deus ez.

Don Fergussonnek zigarro bat piztu zuen patxadaz.

—Lasai, motel! Motibo on bat egongo duk hori hor egon dadin.

—Motibo bat! Zer motibo arraio?

Fergussonnek sorbaldak altxatu zituen.

—Bide Segurtasuneko Batzordeak Buick zirtzildua ezarri zuenean bezala. Alegatu zibiko moduko bat. Nola nahi duk nik jakitea?

Jack Potter zapata-dendatik irten eta haiekin bildu zen.

—Zer gertatzen da, mutilak?

—Gorpu bat zegok faroletik zintzilik —esan zuen Loycek—. Poliziari deituko zioat.

—Jakinaren gainean egongo dituk —esan zuen Potterrek—, bestela ez zuan hor egongo honezkero.

—Dendara itzuli behar diat —Fergussonnek dendarantz jo zuen—. Lehenik, negozioak. Gero, plazera.

Loyce histeriko jartzen hasi zen.

—Ikusten al duzue? Ikusten al duzue hor zintzilik? Gizon baten gorputza duk! Hildako gizon batena!

—Jakina, Ed! Arratsaldean ikusi diat kafea hartzera irten naizenean.

—Beraz, arratsalde osoa darama hor?

—Jakina! Zerk kezkatzen hau? —Potterrek erlojuari begiratu zion—. Berandutu egin zaidak. Gero arte, Ed.

Potter espaloian aurrera urrundu eta gainerako oinezkoen artean galdu zen. Parkean paseoan zebiltzan gizonak eta emakumeak. Batzuek jakin-minezko begirada bat zuzentzen zioten bulto ilunari... eta aurrera jarraitzen zuten. Inor ez zen gelditzen, inork ez zion arretarik ematen.

—Erotu egingo nauk —xuxurlatu zuen Loycek.

Zintarrirantz jo eta kalea zeharkatu zuen semaforoari kasurik egin gabe. Klaxon-hots suminduek agurtu zuten. Azkenean karratu berde txiki-raino iritsi zen.

Adin ertainekoa zen gizona. Traje grisa zeukan jantzita, urratua eta lokaztua. Arrotza. Loycek inoiz ikusi gabekoa. Ez zen hirikoa. Aurpegia pixka bat alborantz mugitua zeukan eta jiraka zebilen, oso mantso eta isil, gaueko haizeak kulunkatuta. Ebakiak eta zauriak zeuzkan larruazalean. Arrakala gorriak, odolbilduek sortutako marka sakonak. Altzairuzko armazoidun betaurrekoak zeuzkan belarritik zintzilik, modu groteskoan. Begi irtenak zeuzkan, ahoa zabalik, eta handik mingain lodi eta urdinkara irteten zen.

—Jainkoarren! —xuxurlatu zuen Loycek, zorabiatuta.

Botagurari eutsi eta espaloira itzuli zen. Hosto baten moduan zegoen dardarka, higuinez, beldurrez... Zergatik? Nor zen gizon hura? Zergatik zegoen faroletik zintzilik? Zer esan nahi zuen? Eta... zergatik ez zen inor ohartzen?

Espaloian pauso bizian zihoan gizon txiki batekin egin zuen estropezu.

—Begiratu nondik zbiltzan! —marmar egin zuen zakar gizonak—. A, hi haiz, Ed.

Edek baiezkua egin zuen, durduzatuta.

—Kaixo, Jenkins.

—Zer gertatu zaik? —Papertegiko enplegatuak besotik eutsi zion Edi—. Itxura txarra daukak.

—Gorpua. Parkean.

—Jakina, Ed. —Jenkinsek LOYCE TELEBISTA APARATUAK — SALMENTA ETA KONPONKETAK dendaren sarreraraino zuzendu zuen—. Lasai hartu.

Margaret Henderson bitxi-dendatik irten eta haiengana joan zen.

—Zer gertatu da?

—Ed ondoezik dago.

Loyce indarka askatu zen.

—Zer egiten duzue hor geldirik? Ez al duzue ikusten? Jainkoarren...!

—Zertaz ari da? —galdetu zuen Margaret, urduri.

—Gorpuaz! —oihu egin zuen Edek—. Hor zintzilik dagien gorpuaz!

Jende gehiago bildu zen.

—Ondoezik dago? Ed Loyce da. Ondo al hago, Ed?

—Gorpua! —oihukatu zuen Loycek, eta aurrera egiten saiatu zen. Esku batzuek heldu zioten. Askatu egin zen—. Utzi joaten! Polizia! Deitu Poliziari!

—Ed...

—Mediku bati deitu behar zaio!

—Gaixorik egongo da!

—Edo mozkortuta.

Loyce jendetzaren artean aurrera egiten ahalegindu zen. Estropezu egin eta erortzeko zorian egon zen. Laino batetik zehar bezala ikusi zituen aurpegi jakingurak, kezkatuak, larrituak. Gizonak zein emakumeak gelditu egiten ziren zer gertatzen ari zen ikusi nahian. Bere dendarantz lasterka hasi zen. Fergusson barruan zegoela ikusi zuen. Gizon batekin hizketan, Emerson telebista aparatu bat erakusten ari zitzaion. Pete Foley, konponketa-mahaian, Philco berri bat prestatzen ari zen. Loycek ero moduan oihu egin zion. Trafikoaren orroak eta inguruko marmarrek ahotsa itzali zioten.

—Egin zerbait! —oihu egin zuen—. Ez gelditu hor! Egin zerbait! Zerbait gertatzen ari da! Zerbait ez dabil ondo!

Jendetzak errespetuzko korridore bat ireki zien Loyceganantz zihoa-zen bi polizia sendoei; beren lana ondo egiteko itxura dutenetakoak ziren.

\* \* \*

—Izena? —murmurikatu zuen koaderno txikia eskuetan zuen poliziak.

—Loyce —Kopeta lehortu zuen, nekatuta—. Edward C. Loyce. Entzun, han atzean...

—Helbidea? —galdetu zuen poliziak. Patruila-autoa abiadura bizian zihoan, autoei eta autobusei iskin eginez. Loycek bere aulkian erortzen utzi zuen bere burua, akituta eta nahastuta. Sakon hartu zuen arnasa.

—Hurst Road, 1368.

—Hemen dago hori, Pikevillen?

—Bai —Loyce ahalegin bortitz bat eginda agondu zen—. Entzudazu. Plazan, farol batetik zintzilik...

—Non egon zara gaur? —galdetu zuen autoa gidatzen zuen poliziak.

—Non? —errepikatu zuen Loycek.

—Ez zara zure dendan egon, ezta?

—Ez —ezezko keinua egin zuen buruarekin—. Ez, etxean egon naiz. Sotoan.

—Sotoan?

—Zimenduak konpontzen. Lurra atera dut zementuzko armazoi bat jartzeko. Zergatik? Zer zerikusi du horrek zerarekin...?

—Ba al zegoen inor zurekin?

—Ez. Emaztea erdigunera joana zen. Seme-alabak eskolan zeuden —Loycek polizia batengandik bestearengana eraman zuen begirada, itxaropen zoro batek dir-dir egin zuen haren aurpegian—. Esan nahi duzue ez dudala azalpena ulertu... han behean nengoelako. Ni ez dut ulertu, baina gainerakoek bai?

—Horixe! —esan zuen koaderno txikia zeukan poliziak, etenaldi baten ondoren—. Ez duzu azalpena ulertu.

—Zerbait ofiziala da, beraz? Gorpuak... parkean zintzilikatuta egon behar du?

—Parkean zintzilikatuta egon behar du. Denek ikus dezaten.

Ed Loycek irribarre leun bat egin zuen.

—Jainko maitea! Uste dut sumindu egin naizela. Pentsatu dut zerbait gertatu dela, Ku Klux Klanekin lotutakoa, adibidez. Indarkeriazko ekin-tzaren bat, komunistek edo faxistek eginga —aurpegia xukatu zuen zapiarekin. Eskuak dardarka zeuzkan—. Poza ematen dit dena kontrolatuta dagoela jakiteak.

—Dena kontrolatuta dago.

Autoa Justizia Jauregira hurreratzen ari zen. Eguzkia sartuta zegoen. Kaleak ilun zeuden, goibel. Argiak piztu gabe zeuden artean ere.

—Hobeto sentitzen naiz —esan zuen Loycek—. Oso urduri jarri naiz. Sekulako zirkua sortu dudala uste dut. Ulertu dudanez, ez nauzue komisariara eraman behar, ezta?

Bi poliziek ez zuten ezer esan.

—Nire dendara itzuli behar dut. Mutilek ez dute afaldu oraindik. Ondo nago. Amaitu dira arazoak. Beharrezkoa al da...?

—Ez da oso luzea izango —eten zion gidatzen ari zen poliziak. Prozesu labur bat. Minutu batzuetako kontua.

—Laburra izatea espero dut —murmurikatu zuen Loycek. Autoak frenatu egin zuen semaforo baten aurrean—. Uste dut iskanbila bat sortu dudala. Bitxia da, nerbioak aztoratzen zaizkizu eta...

Loycek atea ireki zuen. Kalera irten zen. Inguruko autoak martxan jarri ziren semaforoa aldatu zenean. Petrilera jauzi egin eta jende artean lasterka hasi zen, oinezko ugarien artean kamuflatuta. Bere atzean oihuak eta urrats presatuak entzun zituen.

Ez ziren poliziak. Berehala konturatu zen. Pikevilleko polizia guztiak ezagutzen zituen. Ezinezkoa zen hogeita bost urtez hiri txiki batean negozio bat zuzendu eta polizia guztiak ez ezagutzea. Ez ziren poliziak... eta ez zioten inolako azalpenik eman. Potter, Fergusson, Jenkins, inork ez zekien zergatik zegoen han gorpua. Ez zekiten... eta berdin zitzairen. Hori zen arraroena.

Loyce burdindegia batean sartu zen. Gezi baten pare pasatu zen harritutako saltzaile eta bezeroen artean, biltegian sartu eta atzeko atetik irten zen. Zaborrontzi bat bota zuen lurrera eta zementuzko eskailera batzuk jaitsi zituen. Hesi batera igo eta beste aldera jauzi egin zuen, arnasestuka, itotzear.

Ez zuen ezer entzuten bere atzean. Lortua zuen.

Kalexka ilun baten sarreran zegoen, taulaz, kutxaz eta hautsitako pneumatikoz josia. Amaieran irekitzen zen kalea ikusi zuen. Farol bat piztu zen. Gizonak eta emakumeak. Dendak, neonezko idazkunak, Autoak.

Eta eskuinean... komisaria.

Gertu zegoen, beldurgarri gertu. Janari-denda baten zama-plataforma bat pasatu eta gero, Justizia Jauregiaren zementuzko pareta handia zegoen. Leiho burdin-hesidunak. Poliziaren antena. Zementuzko harresi handia, zutik ilunpean. Leku txarra hain gertu egoteko. Eta bera gertuegi zegoen. Aurrera jarraitu behar zuen, haiek urrun izateko.

Haiek?

Loycek kontu handiz egin zuen aurrera kalexkan barrena. Komisariatik harago, Udaletxea zegoen, zurezko, urre koloreko latorrizko egitura horia, zementuzko maila zabalekoa, hain modaz pasatua. Ezin konta ahal bulegok osatutako ilarak ikusi zituen, leiho ilunak, zedroak eta sarrera inguratzen zuten loreontziak.

Eta... beste zerbait.

Iluntasun zati bat, ingurukoa baino trinkoagoa zen belztasunezko kono bat zegoen Udaletxearen aurrean. Zeruan galtzen zen iluntasun prisma bat.

Entzuten geratu zen. Jainko maitea, zerbait entzuten ari zen! Bizkor belarriak tapatzera bultzatu zuen zerbait, burua ixtera zarata kanporatzeko. Burrumba bat. Murmurio urrun eta itzalia, erlauntza erraldoi batenaren antzekoa.

Loycek begirada altxatu zuen, izuak izoztuta. Iluntasunak solidoa zirudien, hain zen trinkoa. Zerbait mugitu zen zurrunbiloan. Forma argitsuak. Zerutik jaitsi, une batez Udaletxe gainean gelditu, haren gainean erlauntza trinkoa osatuz flotatu eta gero teilatu gainean isilik pausatzen ziren gauzak.

Formak. Zerutik etorritako forma argitsuak. Gainean zeukan masa ilunarenak. Haiei begira zegoen.

\* \* \*

Loyce luzaz egon zen zelatan, ur apartsuzko putzu baten gainean zegoen hesi oker baten atzean makurtuta. Multzoak jaisten ziren, Udaletzeko teilatu gainean pausatzen eta barruan desagertzen. Hegoak zituz-



ten. Intsektu erraldoien antzera. Hegan egiten zuten, planeatu, lurreratu eta gero karramarroen antzera herrestatzen ziren, alboka, teilatu gainean, eta eraikinean sartzen ziren.

Ikaratuta zegoen. Eta liluratuta. Gauaren haize hotzak putz egin zuen haren inguruan eta dar-dar egin zuen. Nekatuta zegoen, nahastuta. Gizon batzuk zeuden geldirik Udaletxeko mailadian. Gizon multzoak irteten ziren eraikinetik eta une batez gelditu egiten ziren aurrera jarraitu baino lehen.

Haietako gehiago ote zegoen?

Ez zirudien. Pitzadura beltzetik jaisten zirenak ez ziren gizonak, estralurtarrak baizik. Beste planeta batetik etorriak, beste dimentsio batetik. Zirrikitu hartatik herrestatzen ziren, unibertsoaren oskoleko arrakala hartatik. Hutsunetik sartzen ziren, beste plano bateko intsektuak.

Udaletxeko mailadian gelditutako gizon multzo bat sakabanatu egin zen. Batzuk zain zeukaten autorantz joan ziren. Forma haietako beste batek berriro eraikinean sartzeko keinua egin zuen. Asmoa aldatu eta besteekin batera jarraitzeko desbideratu zen.

Loycek begiak itxi zituen, izututa. Goreneko alerta egoeran zeuzkan zentzumenak. Hesi korrokoilduari lotu zitzaion indarrez. Forma, gizon forma, hegaldatu egin zen bat-batean eta besteengana joan zen hegan. Espaloi gainean pausatu zen, haien artean.

Sasi-gizonak. Imitazioko gizonak, Gizonen forma hartzeko ahalmena zuten intsektuak. Lurrean arruntak diren beste intsektu batzuk bezalakoak. Kolorazio babesgarria. Mimetismoa.

Loycek erreakzionatu egin zuen. Zutitu egin zen pixkanaka. Eguzkia sartua zen. Kalexka erabateko ilunpean zegoen, baina beharbada haiek iluntasunean ikusteko gauza ziren. Akaso haientzat iluntasunak ez zuen inolako aldaketarik ekartzen.

Kontu handiz utzi zuen atzean kalexka eta kalera irten zen. Gizonak eta emakumeak pasatzen ziren, baina gutxi. Talde batzuk zain zeuden autobusaren geralekuan. Autobus handi bat herrestatu zen errepidetik eta haren faroek iluntasuna zulatu zuten.

\* \* \*

Loyce pixka bat baretu zen. Inguruko jendea aztertu zuen. Aurpegi nekatuak, ilunak. Lanetik etxera itzultzen ari zen jendea. Oso aurpegi

arruntak. Inork ez zion jaramonik egin. Isilik eseri ziren denak, beren eserlekuetan hondoratuta, autobusak kulunkatuta.

Haren ondoan eserita zegoen gizonak egunkari bat ireki zuen. Kiro-len atala irakurtzen hasi zen, aldi berean ezpainak mugituz. Gizon arrunta. Traje urdina. Gorbata. Exekutibo bat edo saltzaile bat. Emaztearengana eta seme-alabengana itzultzen ari zen.

Hogei bat urteko neska bat korridorearen beste aldean. Begiak eta ilea ilunak, pakete bat magalean. Galtzerdiak eta takoiak. Jaka gorria eta angorako jertsea. Bista finkoa aurrealderantz, bere baitan bildua.

Unibertsitateko ikasle bat, galtza bakeroak eta larru beltzezko jaka jantzita.

Kokospe hirukoitzeko emakume bat, paketez betetako erosketa poltsa handi batekin. Aurpegia nekeak estutua.

Jende arrunta. Gauero autobusa hartzen duen motakoa. Etxera itzultzen ari ziren, familiarengana. Afaltzera.

Etxera itzultzen ari ziren, burua hutsik zutela. Kontrolatuta, agertu eta haien, haien hiriaren, haien bizitzen jabe egindako estralurtar baten maskararekin estalita. Baita beraren jabe ere. Alde bakarra zen ez zela dendan egon, sotoan itxita baizik. Aldez edo moldez, ez zuten aintzat hartu. Haien kontrola ez zen perfektua, ez zen hutsezina.

Beharbada gehiago ere baziren.

Loycek nolabaiteko itxaropena elikatu zuen. Ez ziren ahalguztidunak. Huts bat egin zuten, ez zuten bera kontrolatu. Haien kontrol-sareak ez zuen bera harrapatu. Une hartan, sotoan egokitu zen. Bazirudien haien eragin eremua mugatua zela.

Eserleku batzuk aurrerago, gizon bat begira ari zitzaion. Loycek bere pentsamenduak eten zituen. Ile iluneko gizon argal bat, bibote txiki batekin. Ondo jantzita, traje marroia eta zapata distiratsuak. Liburu bat haren eskuetan. Loyceci begiratzen zion, arakatu egiten zuen. Berehala desbideratu zuen begirada.

Loyce urduri jarri zen. Haietako bat? Haien kontrolari ihes egindako beste bat?

Gizonak berriro begiratu zion. Begi ilun, bizi eta adimentsuak. Azkarrak. Gizon azkarregia haientzat... edo gauza haietako bat, intsektu estralurtarra.

Autobusa gelditu egin zen. Agure bat igo zen astiro, eta fitxa bat utzi zuen erortzen zirrikituan. Korridorean aurrera egin eta Loyceren aurrean eseri zen. Agureak beste gizonaren begirada hauteman zuen. Segundoko frakzio batean, korronte bat sortu zen bien artean.

Esanahi aberatseko begirada.

Loyce altxatu egin zen. Autobusak aurrera jarraitu zuen. Ate aldera joan zen lasterka. Maila bat jaitsi zuen. Larrialdietako palankari tira egin zion. Atea ireki zen.

—Aizu! —oihu egin zuen gidariak, frenatzen zuen bitartean—. Zer demontre...?

Loycek inguruetara begiratu zuen. Autobusak abiadura moteldu zuen. Etxeak alde guztietan. Bizitegi-barruti bat, lorategiak eta apartamentu-eraikin altuak. Begi biziko gizona jaiki egin zen. Agurea ere bai. Atzetik segika zetozkion.

Loycek jauzi egin zuen. Zoladuraren gainera erori zen indar beldurgarri eta zintarriaren kontra jo zuen. Gorputz osoan zeukan mina. Mina eta belztasun uholde itzela. Aurre egin zion, etsi-etsian. Belauniko jartzea lortu zuen, baina berriro erori zen. Autobusa geldituta zegoen. Jendea jaisten ari zen.

Loyce haztamuka hasi zen. Atzamarrak zerbaiten gainean itxi zitzaizkion. Harri bat, arekan utzia. Zutitu eta minezko intziria egin zuen. Forma bat hurreratu zitzaion. Gizon bat. Begi biziko gizona, liburua zeukana.

Loycek ostiko bat eman zion. Gizonak orro egin zuen eta erori egin zen. Loycek harria altxatu zuen. Gizona txilioka hasi eta, lurrean buelta-ka, Loyceren irismenetik urruntzen saiatu zen.

—Geldi! Entzun, Jainkoarren...!

Loycek berriro jo zuen. Kirrinka ikaragarria. Gizonaren ahotsa isildu eta intziri bihurtu zen. Loycek atzera egin zuen. Besteek inguratu egin zuten. Espaloitik bide partikular baterantz jo zuen lasterka. Inork ez zion jarraitu. Gelditu eta liburua zeukan gizonaren gorputz geldiarenguruan makurtu ziren, Loyceri jazarri zitzaion begi biziko gizonaren inguruan.

Hutsegitea izan ote zen?

Beranduegi zen horretaz kezkatzeko. Ihes egin behar zuen, haiengandik urrundu. Pikevilletik irten, atzean utzi iluntasunaren erdigunea, bere mundua haienarekin komunikatzen zuen pitzadura.

\* \* \*

—Ed! —Janet Loycek atzera egin zuen, urduri—. Zer gertatu da? Zer...?  
Loycek atea itxi zuen bere atzealdean eta egongelan sartu zen.

—Gortinak itxi, agudo.

Janet leihora hurreratu zen.

—Baina...

—Egin esaten dudana. Ba al dago etxean beste inor?

—Inor ez. Bikiak besterik ez. Goian daude, beren gelan. Zer gertatu da? Oso arraro zaude. Zergatik etorri zara etxera?

Edek giltzaz itxi zuen ate nagusia. Etxea arakatu eta sukaldean sartu zen. Harraskaren azpian zegoen tiraderatik harakin-aizto handia atera eta atzamar batekin probatu zuen. Zorrotza. Oso zorrotza.

Egongelara itzuli zen.

—Entzudazu —esan zuen—, ez zait denbora asko gelditzen. Badakite ihes egin dudala eta nire bila ibiliko dira.

—Ihes egin? —Janeten aurpegiak nahasmena eta beldurra adierazi zituen aldi berean—. Norengandik?

—Hiriaz jabetu dira. Kontrola hartu dute. Egiaztatu dut. Aginte nagusiekin hasi ziren, Udalarekin eta Polizia Sailarekin. Benetako gizakiekin egin dutena...

—Zertaz ari zara?

—Inbaditu egin gaituzte. Beste unibertso batetik, beste dimentsio batetik. Intsektuak dira. Mimetikoak. Eta gehiago. Buruak kontrolatzeko ahalmena dute. Zeure burua.

—Neure burua?

—Hemen dute sarbidea, Pikevillen. Dena hartu dute, hiri osoa... ni izan ezik. Etsai izugarri boteretsuari aurre egin behar diogu, baina mugak dituzte. Hori da gure itzaropena. Mugatuak dira! Huts egin dezakete!

Janetek burua astindu zuen.

—Ez dut ulertzen, Ed. Erotu egin zara.

—Erotu? Ez, zorte kolpe bat izan da. Sotoan egon ez banintz, zuek denak bezalakoa izango nintzateke —Loycek leihotik begiratu zuen—. Ez daukat hitz egiteko astirik. Hartu zure jaka.

—Nire jaka?

—Pikevilletik alde egingo dugu. Laguntza lortu behar dugu, gauza horren aurka borrokatu. Garaitu ditzakegu. Ez dira hutsezinak. Erraza izango da, baina bizkor ibili beharko dugu hori lortzeko. Agudo! —zakar heldu zion besoa—. Hartu zure jaka eta deitu bikiei. Bagoaz. Ez nekerik hartu mailetak egiten. Ez dugu astirik.

Emaztea, aurpegia zuri-zuri zuela, jantzitegira joan zen eta bere jaka atera zuen.

—Nora joango gara?

Edek idazmahaiko zorroa ireki eta edukia lurrera bota zuen. Errepide-mapa bat hartu eta ireki zuen.

—Autobidea zainduta edukiko dute, noski, baina bigarren mailako errepide bat dago, Oak Grovera doana. Behin esploratu nuen. Ia guztiz abandonatuta dago. Akaso ahaztu egin dute.

—Arrantxoko errepide zaharra? Jainkoarren, erabat itxita dago. Inork ez du erabiltzen.

—Badakit —Edek mapa jakan gorde zuen—. Gure aukera bakarra da. Jaitsi bikiak eta goazen. Zure autoaren tanga beteta dago, ezta?

Janet zur eta lur zegoen.

—Chevyarena? Atzo arratsaldean bete nuen —Janet eskailetarantz joan zen.

—Ed, nik...

—Deitu bikiei!

Ate nagusia ireki eta kanpora begiratu zuen. Ez zen ezer ikusten. Bizitza arrasto txikiena ere ez. Oraingo dena primeran zihuan.

—Jaitsi —oihu egin zuen ahots dardartiz—. Bagoaz... paseatzera goaz.

—Orain?

Tommyren ahotsa zen.

—Bizkor —zaunka egin zuen Edek—. Jaitsi behingoz.

Tommy eskaileraren goialdean agertu zen.

—Etxeko lanak egiten ari nintzen. Zatikiekin hasi gara. Parkerrek esan du egiten ez baditugu...

—Ahaztu zatikiak —jaitsi zenean Edek bere semeari heldu eta aterantz bultzatu zuen—. Non dago Jim?

—Badator behera.

Tommy aterantz joan zen poliki-poliki.

—Zer gertatu da, aita?

—Paseo bat ematera goaz.

—Paseo bat? Non?

Ed Janetengana itzuli zen.

—Argiak piztuta utziko ditugu, eta telebista martxan. Piztu itzazu —aparaturantz bultzatu zuen—. Horrela usteko dute jarraitzen dugula...

Burrumba entzun zuen. Harakin-aizto luzea atera zuen berehala. Izututa, eskaieratik berarenganantz jaisten zuela ikusi zuen, hegoak asintzen. Jimmyrekiko antz lauso bat zeukan artean ere. Txikia zen. Begirada labur bat: gauza bere gainera zetorren, begi hotz eta gizagabeak intsektuenen antzera konposatuak zituela. Hegoak, gorputza artean ere kamisetarekin eta bakeroekin estalita, karikatura bufoa. Bere ondora iritsi zenean, modu arraroan jiratu zuen gorputza. Zer asmo zuen?

Ezten bat.

Loycek indarrez sastakatu zuen. Gauzak atzera egin eta burrunba egin zuen, amorratuta, Loycek lurrera bota zuen bere burua eta bueltaka joan zen atearen pareraino. Tommy eta Janet geldirik zeuden, estatuak balira bezala, aurpegiak sorgor. Loycek berriro sastakatu zuen aiztoarekin. Oraingoan, armak bere lana egin zuen. Gauzak oihu egin zuen eta aldaroka hasi zen. Paretaren kontra errebotatu eta lurrera erori zen.

Zerbait sartu zen Eden gogoan. Indar-horma bat, energiazkoa, buru estralurtar bat bere barruan bere burua zundatzen. Bat-batean paralizatuta geratu zen. Buru hura berearekin harremanetan jarri zen une labur eta harrigarri batez. Presentzia guztiz arrotza, izugarria bere gainean pausatzen... eta gero begiak kliskatu zituen izakia alfonbra gainean abaildu zenean.

Hilda zegoen. Oinarekin bultzatuta jiratu zuen. Intsektu bat zen, euli bat. Kamiseta horia, bakeroak. Bere seme Jimmy... Burua tinko itxi zuen. Beranduegi horretan pentsatzeko. Aiztoa hartu eta aterantz jo zuen. Janetek eta Tommyk harri bihurturik jarraitzen zuten. Autoa kanpoan zegoen. Ez zuen inoiz lortuko. Zain izango zituen. Hamabost kilometro oinez. Hamabost kilometro lur zailean, amildegiekin, zelai irekiekin eta basoz hornitutako muinoekin. Bakarrik joan beharko zuen. Loycek atea ireki zuen. Une batez emazteari eta semeari begiratzeko jiratu zen. Ondo-

ren, atea danbateko batez itxi eta lasterka jaitsi zituen atariko eskailera mailak. Iluntasunean barneratu zen eta presaka egin zuen aurrera hiriarren mugetarantz.

\* \* \*

Goizeko eguzkia itsugarria zen. Loyce gelditu egin zen, arnasarik gabe, eta balantzaka hasi zen. Izerdia irristatzen zitzaion begien gainean. Arropa urratua zioten sastrakek eta elorriek. Hamabost kilometro... katuka. Gau osoa arrastaka. Zapatak lokatzez estalita zeuden. Zaurituta zegoen, hozminduta, erabat akituta.

Baina aurrean Oak Grove zeukan.

Arnasa sakon hartu eta muinoan behera jaisten hasi zen. Bi aldiz estropezu egin eta erori zen, altxatu eta oinez jarraitu zuen. Belarriek burrunba egiten zioten. Dena nahasten zen. Baina lortu zuen. Pikevilletik ihes egin zuen.

Landan lan egiten zuen nekazari batek ikusi zuen. Neska gazte bat etxe txiki batetik ari zitzaion begira. Loyce errepidera iritsi zen. Aurrerago gasolindegia bat eta taberna bat zeuden. Kamioi pare bat, oilo batzuk lurrari mokoka, txakur bat uhalarekin lotuta. Zuriz jantzitako langileak mesfidantzaz begiratu zion gasolindegira iritsi zenean.

—Jainkoari eskerrak! —paretan bermatu zen—. Ez nuen uste lortuko nuenik. Ia denbora guztian nire atzetik ibili dira. Beren burrunbak entzuten nituen. Burrunbaka eta jirabiraka ibili dira nire inguruan.

—Zer gertatu da? —galdetu zion enpleguatuak—. Ezbeharren bat? Eraso egin dizute?

Loycek burua astindu zuen.

—Hiri osoa bereganatu dute. Udala eta komisaria. Gizon bat eskegi dute farol batetik. Hori izan zen ikusi nuen lehen gauza. Errepide guztiak blokeatu dituzte. Hurbiltzen ari ziren autoen gainean hegan ikusi nituen. Goizaldeko laurak aldera lortu dut haiengandik ihes egitea. Berehala jakin dut. Alde egiten ari zirela susmatu dut. Eta orduan eguzkia atera da.

Langileak ezpainak busti zituen, urduri.

—Burutik eginda zaude. Hobe izango da mediku bati deitzea.

—Eraman nazazu Oak Grovera —esan zuen Loycek. Bere buruari harxintzarren gainean erortzen utzi zion—. Berehala ekin behar diogu.

\* \* \*

Eden kontakizun osoa grabatu zuten. Amaitu zuenean, komisarioak grabagailua itzali zuen eta zutitu egin zen. Une batez geldirik egon zen, pentsamenduetan murgildurik. Azkenik, zigarroak atera eta bat piztu zuen, bekozkoz.

—Ez didazu sinesten —esan zion Loycek.

Komisarioak zigarro bat eskaini zion. Loycek apartatu zegin zuen, ezinegonez.

—Jar zaitetz eroso —komisarioa leihora hurbildu zen eta Oak Grove hiririari begiratu zion une batzuetan—. Sinesten dizut —esan zuen bat-batean.

Loycek gorputza abailtzen utzi zuen, lasaituta.

—Jainkoari eskerrak!

—Beraz, ihes egin zenuen —komisarioak buruari eragin zion—. So-toan zeunden, ez zeure dendan. Milioi baten arteko aukera bakarra.

Loycek pixka bat edan zuen ekarri zioten kafetik.

—Teoria bat daukat —murmurikatu zuen.

—Zein da?

—Horiei buruz; nortzuk diren. Gune bakarra hartzen dute aldi ba-koitzean. Funtsezkoenetik hasten dira, autoritate garrantzitsuenetatik. Hortik aurrera, zirkuluan zabaltzen dira. Beren kontrola irmoa denean, hurrengo hirira doaz. Poliki sakabanatzen dira, pixkanaka. Uste dut prozesua aspaldi hasi zela.

—Aspaldi?

—Duela milaka urte. Ez dut uste berria denik.

—Zergatik diozu hori?

—Umea nintzela... Liga Biblikoan erakutsi ziguten ilustrazio bat. Oso antzinako ilustrazio erlijiosoa. Jainko etsaiak, Jehovak garaituak. Molok, Beltzebu, Moab, Baalin, Astarot...

—Eta?

—Irudiek ordezkutzen zituzten —Loyce komisarioari begiratu zion—. Beltzebu euli erraldoi batek irudikatzen zuen.

Komisarioak marmar egin zuen.



—Borroka zahar bat.

—Garaituak izan ziren. Bibliak haien porrotak kontatzen ditu. Batzuetan irabazten dute, baina beti amaitzen dute garaituak izaten.

—Zergatik?

—Ezin dute mundu guztia bereganatu. Nirekin huts egin dute. Eta inoiz ezin izan dituzte hebrearrak garaitu. Hebrearrek mundu osora zabaldu zuten mezua. Arriskuaren ziurtasuna. Autobuseko bi gizonak. Horiiek ulertu dutela uste dut. Ihes egin dute, nik bezala —ukabilak ixi zituen—. Bat hil nuen. Hutsegitea izan zen. Arriskatzeko beldur nintzen.

Komisarioak baiezeko keinua egin zuen buruarekin.

—Bai, zalantzarik gabe ihes egin dute. Zuk bezala. Ustekabeko istripuak, baina hiriaren gainerakoa sendo kontrolatuta zegoen —leihotik urrundu zen—. Ongi, Loyce jauna. Dena argitu duzula dirudi.

—Dena ez. Urkatutako gizona. Faroletik zintzilik zegoen gizona. Ez dut ulertzen. Zergatik? Zergatik zintzilikatu zuten berariaz?

—Erraza dirudi —komisarioak irribarre egin zuen—. Amua.

Loyce urduri jarri zen. Haren bihotzak taupa egiteari utzi zion.

—Amua? Zer esan nahi duzu?

—Zu irtetera bultzatzeko. Zuk zeure burua salatzeke. Horrela, jakingo zuten nor zegoen kontrolpean... eta nork ihes egin zuen.

Loyce uzkurdu egin zen, izututa.

—Horrek esan nahi du hutsegiteak izatea aurreikusten zutela! Aurrea hartu zuten... —eten egin zuen jarduna—. Tranpa bat zuten prestatua.

—Eta zuk zeure burua salatu zenuen. Agerian geratu zinen —komisarioak aterantz jo zuen bat-batean—. Zatoz nirekin, Loyce. Asko dugu egiteko. Martxan jarri behar dugu. Ez dago astirik galtzeko.

Loyce apurka-apurka altxatu zen, sorgortuta.

—Gizona. Nor zen gizon hori? Ez nuen inoiz ikusi. Ez zen hirikoa. Arrotza zen. Zikina, lokatzez estalia, aurpegia arramazkatuta, ebakiz be-tea...

Itxura arraroa hartu zuen komisarioaren aurpegiak erantzun zue-nean.

—Agian hori ere ulertuko duzu —esan zuen ahapeka—. Zatoz nirekin, Loyce.

Ateari eutsi zion, begiak distiratsu. Loycek kalea ikusi zuen une batez, komisariaren aurrean. Polizia-agenteak, plataforma moduko bat. Telefono-zutoin bat... eta soka bat!

—Hortxe —esan zuen komisarioak, eta irribarre egin zuen, hotz.

\* \* \*

Eguzkia sartu zenean, Oak Groveko Merkataritza Bankuko lehendakariordea ganbera korazatutik irten zen, denbora-sarraila astunak jaitsi zituen, kapela eta berokia jantzi eta kalera irten zen. Jende gutxi zebilen, denak presaka afaltzera joateko.

—Gabon —esan zuten guardiek, eta atea itxi zuten.

—Gabon —murmurikatu zuen Clarence Masonek.

Autorantz jo zuen. Nekatuta zegoen. Egun osoa eman zuen ganberan lanean, segurtasun-kutxen banaketa aztertzen, ikusteko ea beste ilara baterako lekurik ba ote zegoen. Poza ematen zion amaitu izanak.

Izkinan gelditu zen. Kaleko farolak ez zeuden piztuta artean ere. Iluntasuna zen nagusi kalean. Dena lausoa zen. Ingurura begiratu... eta harri eta zur geratu zen.

Gauza handi eta moldegabe bat zegoen komisariaren aurreko telefono-zutoinetik zintzilik. Haizeak arin kulunkarazten zuen.

Zer demonio zen?

Mason zuhur hurbildu zen. Etxera iritsi nahi zuen. Nekatuta eta goseak zegoen. Emaztea, seme-alabak, jangelako mahai gaineko janari beroa. Fardelak zerbait lotsagarria, higuingarria iradokitzen zion. Ez zegoen argi askorik; ezinezkoa zen hura zer zen asmatzea. Hala ere, erakarri egiten zuen, hobeto ikustera bultzatzen. Gauza moldegabe hark ezinego-na eragiten zion. Izutu egiten zuen... eta liluratu.

Eta arraroena zen itxuraz inor ez zela konturatzen.





IDAZLANAK AURKEZTEKO  
JARRAIBIDEAK



# Idazlanak aurkezteko jarraibideak

*Egan* aldizkari seihilabetekaria da. Aldizkariaren aro berriko xede nagusia literatura arloko ikerketa-artikuluak argitaratzea da. Sail horretan aldizkariak leku egin nahi die saiakera eiteko idazlanei eta baita ikerketa materialak (erreferentziatzko edota gai zehatz baten inguruko bibliografiak, corpus argitaragabeak...) direnei ere. Orobat argitara emango dira literaturaz diharduten liburuen aipamenak. Beste diziplina bati atxikiak izan arren, literaturarekin ageriko lotura izan dezaketen lanak ere aintzat hartuko dira.

Literatura azterketen lerroa ez ezik sorkuntzarena ere zabalik du *Eganek*, eta poesia, narrazio laburrak eta itzulpenak biltzen ditu, aldizkariaren ibilbideari jarraituz.

Jatorrizko idazlanak aurkezteko jarraibide hauek irakurgai daude Euskalerrriaren Adiskideen Elkarteko **bascongada.eus** webgunean ere, argitalpenen sailean.

## 1. Jarraibide orokorrak

- Idazlan argitaragabeak onartuko dira.
- Jatorrizkoak Internet bidez bidali behar dira, Word edo LibreOffice formatuan, helbide elektronikoa honetara:  
**egan.bascongada@gmail.com.**
- Ikerketa-artikuluak eta saiakera saileko lanak argitaratzeko, Erredakzio Kontseiluak bi kanpo-ebaluatzailearen iritzia jasoko du; gainerako idazlanek ez dute kanpo-ebaluaziorik izango. Artikuluaren testua anonimoa izango da. Egilearen datuak artikuluaren aparteko orrialde batean adieraziko dira: izen-abizenak, filiazioa (unibertsitatea, erakundea...), helbidea, telefono zenbakia eta helbide elektronikoa.

- Urteko lehen alean argitaratzeko, jatorrizkoak martxoaren amaiera arte bidal daitezke eta bigarren alerako, irailaren 15a arte.
- Testuak euskara batuan idatzita eta ondoren zehazten diren arauetara egokituta bidaliko dira.

## 2. Artikuluaren egitura eta formatua

### 2.1. Egitura

Testua ikerketa-artikuluaren ohiko atalez osatua egotea gomendatzen da: sarrera (artikuluaren gaia, helburuak eta metodologia zehaztuz), artikulatuaren erdiko atalak, ondorioak eta, amaitzeko, bibliografia eta eranskinak.

### 2.2. Formatu orokorra

- **Izenburua:** Times New Roman 14, letra xehe lodian, erdian lerrotatua. Azpian, letra mota berean, ingelesez idatziko da.
- **Laburpena** eta **gako-hitzak:** izenburuak Times New Roman 12, letra xehe lodian, ezkerrean lerrotatuak. Laburpenaren testua paragrafo bakarrean, eta ingelesez ere idatziko da. Gako-hitzak ere euskaraz eta ingelesez adieraziko dira, eta gehienez ere bost idatziko dira.
- **Testua:** Times New Roman 12, justifikatua, lerroarte bakuna. Paragrafoaren hasieran 1,25 cm-ko koska utziko da, eta paragrafotik paragrafora lerro zuri bat.
- **Atalak.** Maila hauek bereiziko dira: 1. Lehen maila (12, letra xehe lodia); 1.1. Bigarren maila (12, letra xehe lodia); 1.1.1. Hirugarren maila (12, letra lodi etzana). Guztiak ezkerrean lerrotatuta joango dira eta amaieran punturik gabe.
- **Ortotipografia**
  - Komatxo moten mailaketa: “xxx «xxx» xxx” . Komatxo bakunak ( ‘ ’ ) hitz bakanen adiera edo itzulpenak emateko erabiliko dira.
  - Puntua beti ixteko komatxoaren ondoren idatziko da: “esan zuen”.

- Letra etzanez joango dira beste hizkuntza batean idatzitako hitz solteak, metalinguistikoki erabilitako terminoak, liburuen izenburuak eta aldizkarien edo egunkarien izenak. Halaber, letra etzanez idatziko dira izen-abizenen ondoan aipatzen diren goitzenak: Juan Jose Alkain, *Udarregi*; bakarrik doazenean, letra arruntez.
- Etzanean edo komatxo artean diren hitzen ondoko deklinabide-atzizkia marratxorik gabe idatziko da: *Eganen*.
- Siglak: maiuskula txikian.

### 2.3. Aipuak

- Lau lerro baino laburragoak “komatxo” artean testuan bertan jasoko dira. Aipu luzeak aparteko pasartean idatziko dira, testuko letra-tamaina berean, 2 cm-ko koskarekin lerro guztietan eta komatxorik gabe. Aipuaren aurretik eta ondoren tarteko lerro zuri bat utziko da.
  - **Bertsoa** denean 2 cm-ko koskarekin sartuko da, baina “komatxo” artean. Bertsoen edo olerkien hitzak lerro betean idazten direnean, bertso-lerroak bereizteko zehar-marra erabiliko da eta alde banatan zuriunea utziko da: xxx / xxx.
  - Salbuespen gisa bestelako jokabideak ere onar daitezke, testuaren segidak edo bestelako arrazoiek hala eskatzen badute.
- **Aipu barruko idazketa**
    - Aipuaren barruko paragrafo artean lerro zuririk ez sartu.
    - Idatzi gabe utzi den testu zatia kako zuzenen artean hiru eten-puntu jarrita adieraziko da.
    - Jatorrizko testuan ez dauden hitzak eransteko kako zuzenak erabiliko dira.
    - Egileak nabarmendu nahi dituen hitzak letra etzanez jarriko dira.
    - Oin-oharretako aipu luzeak koskarik gabe eta komatxo artean idatziko dira.



- Aipuaren amaierako puntua erreferentziaren ondoren ipiniko da.
- *Azpirarra gurea, itzulpena gurea* moduko oharrak erreferentzia bibliografikoaren ondoren idatziko dira: (Biasi, 1998. Itzulpena gurea).

## 2.4. Oin-oharrak

- Oharren deia zenbakien bidez egingo da, eta zenbakia puntuazio-markaren aurretik joango da.
- Orri-oinetan agertuko dira, eta ez testuaren bukaeran. Orri-oinen letra-tamaina: 10.

## 2.5. Erreferentzia bibliografikoak

APA arauak jarraituko dira erreferentzia bibliografikoetarako. Oinarrizko arauak azaltzen dira hemen. Xehetasun gehiago behar izanez gero, ikus:

<[https://www.ehu.es/documents/2293351/2391784/normas\\_a\\_pa\\_tfg.pdf](https://www.ehu.es/documents/2293351/2391784/normas_a_pa_tfg.pdf)>

### 2.5.1. Testu barruko erreferentzia bibliografikoak

- Autorea-urtea sisteman antolatuko da, modu honetan: (San Martin, 2001, 195-196. or.).
- Autore ezberdinen aipamenak puntu eta komaz bereiziko dira: (Grésillon, 1990; Hay, 2002). Autore bakar baten lanak aipatzean, komaz banatuko dira: (Irigarai, 1953, 1954).
- Autorearen izena diskurtsoaren parte bada, aski da argitalpen urtea eta orriak adieraztea.
- Orrialde zenbakiak osorik idatziko dira: 316-319 (eta ez 316-9).
- Jarraikoak ez badira, komaz bereiziko dira: 5, 16.
- Liburukiak dataren ondotik jarriko dira, koma batez bereiziz: (Vinson, 1983, I, 5-46. or.).

### 2.5.2. Bibliografia

- Atal honetan zerrendatuko dira testuan zehar erabili diren erreferentzia guztiak, eta ez besterik, **Bibliografia** izenburupean: Times New Roman 12, letra xehe lodian, ezkerrean lerrotatua.
- Sarreren artean lerro zuririk ez, baina bigarren lerrotik aurrera 1 cm-ko koskarekin.
- Hurrenkera alfabetikoan antolatuko da. Autore batek lan bat baino gehiago duenean, sarrera bakoitzean errepikatuko da bere izena. Autore baten lanak kronologikoki zerrendatuko dira, eta urte bereko argitalpen bat baino gehiago aipatzen bada, letrak ezarriko dira urtearen jarraian: 1981a, 1981b... Beste autore batekin edo batzuekin egindako lanak bakarka egindakoaren ondoren joango dira, alfabetikoki eta kronologikoki zerrendatuak.
- Deitura(k) letra xehean, hasierakoa(k) salbu. Izenaren iniziala. Autore bat baino gehiago dagoenean komaz bereiziko dira, eta azken autorearen aurretik “&” zeinua jarriko da: Deitura, I., Deitura, I. & Deitura, I. Hiru autoretik gora “et al.” laburdura erabil daiteke, letra arruntez.
- **Liburuak**

Deitura, Izenaren iniziala. (Argitalpen urtea). *Izenburua*. Argitaralekua: Argitaletxea.

Artze, J. (2013). *Bizitzaren atea dukegu heriotza*. Donostia: Elkar.

- Sailak eta bildumak argitaletxearen ondotik idatziko dira, koma batez bereiziz:

Kardaberaz, A.<sup>JS</sup> (2004) [1761]. *Eusqueraren berri onac*. Bilbo: Euskaltzaindia, Euskararen lekukoak 23.

- Informazio gehigarria erantsi nahi denean, amaieran idatziko da kako zuzenen artean:

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil. [Gazt. ed., Kauf, T. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Bartzelona: Anagrama].

- **Liburuetako kapituluak**

Deitura, Izenaren iniziala. (Argitalpen urtea). Kapituluaren izenburua. In Argitaratzailearen izenaren iniziala. Deitura (arg.), *Liburuaren izenburua* (xx-xx. or.). Argitaralekoa: Argitaletxea.

Mitxelena, K. (1981). Euskal literaturaren bereizgarri oro korrak. In A. Tovar et al. (arg.), *Euskal linguistika eta literatura: bide berriak* (259-278. or.). Bilbo: Deustuko Unibertsitatea.

– Izenbururik gabeko sarrerek edo hitzaurreak kako zuzenen artean adieraziko dira:

Mujika, L. M. (1979). [Hitzaurrea]. In J. M. Lekuona (arg.), *Ilargiaren eskolan* (7-14. or.). Donostia: Erein.

- **Artikuluak**

Deitura, Izenaren iniziala. (Argitalpen urtea). Artikuluaren izenburua. *Aldizkariaren izena, zenbakia, orrialdea-orrialdea.*

Etxeberria, G. (2001). Euskal kultura eta literatura 50eko hamarkadan. *Egan*, 3/4, 5-8.  
<<http://www.liburuklik.euskadi.eus/jspui/handle/10771/28548>>

- **Egunkariak**

Egunkari baten data osoa eman behar denean, egilearen atzetik urtea bakarrik idatziko da eta data osoa egunkariaren izenaren ondotik:

Sarasola, I. (2016). Gabriel Arestiren *Harri eta Herri*-tik desgerturiko bi poema. *Berria* 2016-02-23.

- **Argitalpen elektronikoak** < > artean: <<http://journals.openedition.org/lapurdum/1211>>.

- Argitalpenari **doi** identifikatzailea (*Digital Object Identifier*) esleitu bazaio, urla ordezkaten du: doi: xx.xxxx

### 3. Artikuluen ebaluazioa

Ikerketa-artikuluak argitaratzeko, binakako ebaluazio sistema (itsu bikoitza) erabiliko da, zehazten den prozedura jarraituz. Jatorrizko artikulua jaso ondoren, lehenik Erredakzio Kontseiluak aztertuko du, eba-

luatzeko onartzen edo baztertzen den erabakitzeko. Artikulua aldizkariak ezarritako arauetara egokitu ez bada, atzera bota dezake Erredakzio Kontseiluak. Hala gertatuz gero, artikulua egileari itzuliko zaio moldaketak egin ditzan. Edozein kasutan, behin jatorrizkoa jasota, egileak astebeteko epean erabakiaren jakinarazpena jasoko du.

Artikulua ebaluatzeko onartzen bada, bi kanpo-ebaluatzaileari bidaliko zaie azter dezaten. Haiek hilabete izango dute artikulua onartu, baldintzapean onartu edo baztertu erabakitzeko. Ebaluatzaileen iruzkin eta iradokizunak egileari itzuliko zaizkio eta hamabost eguneko epea izango du testu zuzendua bidaltzeko.

Argitaratu aurretik, egileak lanaren testu maketatua jasoko du eta astebeteko epea izango du egon daitezkeen akatsen berri eman dezan. Egileak zuzenketak bidali ezean, testua ontzat eman duela ulertuko da, edo aldizkariko arduradunak egingo ditu zuzenketak, horien gainean inolako erantzukizunik izan gabe.

Argitalpenaren ondotik, egileei aldizkariaren ale bana eta haren pdfa ere emango zaizkie.

