

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Identitatearen eraldatzea XXI. mendeko euskal narratiban: subjektu literario postmoderno

Transformación de la identidad en la
narrativa vasca del siglo XXI: el sujeto
literario postmoderno

Doktoregaia: Iratxe Esparza Martin

Tesi zuzendaria: Jon Kortazar Uriarte

Hizkuntzalaritza eta Euskal Ikasketak Saila

2017

Un Anillo para gobernarlos a todos.

Un Anillo para encontrarlos,
un Anillo para atraerlos a todos y atarlos en las tinieblas
en la tierra de Mordor donde se extienden las Sombras

J.R.R. Tolkien, *El señor de los anillos*

Aurkibidea

Eskerrak	10
Prólogo	11
Introducción	13

A. MARCO TEÓRICO

Capítulo 1: Sociedad y cultura en el debate sobre la postmodernidad 31

1.1. Rasgos de una sociedad postmoderna	31
1.1.1. Aclaración de conceptos básicos	32
1.1.2. Perspectivas sobre la postmodernidad y ciclos del postmodernismo	43
1.1.2.1. La Postmodernidad cálida	46
1.1.2.2. La Postmodernidad fría	47
1.1.2.3. Vuelta a la realidad: el arte de lo postmoderno	52
1.1.3. El carácter de la sociedad postmoderna	54
1.1.3.1. David Harvey y la condición de la postmodernidad	56
1.1.3.2. Matei Calinescu y la hibridación postmoderna	59
1.1.3.3. El universo líquido de Zygmunt Bauman	62
1.2. Hacia una cultura postmoderna	70
1.2.1. Descripción de la cultura contemporánea	72
1.2.2. Recorrido de la cultura en el campo de poder	76

Capítulo 2: El postmodernismo en el contexto de la literatura vasca

contemporánea	82
2.1. Literatura vasca del siglo XX	83
2.2. Historias de la literatura vasca: una mirada puesta en el siglo XXI	89
2.2.1. Tipología de la novela vasca del siglo XX: Mari Jose Olaziregi	93
2.2.2. Iñaki Aldekoa y la permeabilidad de la literatura vasca	96
2.2.3. Jon Kortazar y el movimiento del sistema literario vasco	98
2.3. Identidad y nación en el sistema literario	102
2.3.1. Identidad colectiva y literatura	103

2.3.2.	Nación, lengua y literatura	109
2.3.3.	Teoría de los Polisistemas en la construcción nacional de un territorio.....	115
2.4.	Literatura vasca y postmodernismo	121
2.4.1.	Jon Kortazar y el dilema del postmodernismo	122
2.4.2.	La visión del Otro en el pensamiento de Joseba Gabilondo	125
2.4.3.	El fin de la utopía en la reflexión de Iñaki Aldekoa	130
2.4.4.	Gorka Mercero y el recuerdo de los personajes postmodernos	133
Capítulo 3: Transformación identitaria en la construcción del personaje literario postmoderno en la literatura vasca actual		137
3.1.	Identidad y Literatura: el texto como lugar común en la transformación identitaria	137
3.1.1.	La construcción de la identidad en la nueva situación postmoderna ...	139
3.1.1.1.	Loredana Sciolla	142
3.1.1.2.	Stuart Hall	142
3.1.1.3.	Charles Taylor	143
3.1.1.4.	Erving Goffman	145
3.1.1.5.	Peter L. Berger y Thomas Luckmann	148
3.1.1.6.	Kenneth J. Gergen	149
3.1.1.7.	Diego Bermejo	150
3.1.2.	Semiología del personaje e identidad en el texto literario	156
3.2.	Introducción y transformación del sujeto literario postmoderno en la narrativa vasca	166
3.2.1.	La estructura interna de la novela a través del personaje literario	166
3.2.2.	Identidad moderna e identidad postmoderna	173
3.2.3.	El sujeto literario vasco protagonista	176
3.3.	Tres conceptos de identidad palpables en la narrativa vasca: del sujeto de la ilustración al sujeto postmoderno	185
3.3.1.	El sujeto ilustrado: Joanes, <i>Garoa</i> (1912)	187
3.3.2.	El sujeto sociológico: Carlos, <i>El hombre solo</i> (1994)	191
3.3.3.	Sujetos postmodernos en las obras de Ixiar Rozas, Harkaitz Cano y Eider Rodríguez	193

B. ATAL ENPIRIKOA

4. Kapituluua: Ixiar Rozas, identitatearen aniztasuna eta ahotsen

berreskuratzea.....197

4.1. Biografia eta lanak 198

4.2. Erresistentzia postmodernismoa: *Periferiak*, *Gau bakar bat* (2004) eta *Negutegia* (2006) 200

4.2.1. Artearekin lotura duen ekintza kritikoa: *Periferiak* 204

4.2.2. *Gaur bakar bat* (2004): estetika postmodernistaren adierazgarria 208

4.2.3. *Negutegia* (2006): aniztasunetik eraikitako identitate postmodernoa . 215

4.2.3.1. Mugimenduan dagoen literatura 217

4.2.3.1.1. Abiatzea 221

4.2.3.1.2. Bidaiatzea 221

4.2.3.1.3. Itzultzea 222

4.2.3.2. Hiri postmodernoen itzala 226

4.2.3.2.1. Turkia: Istanbul 232

4.2.3.2.2. Alemania: Berlin 234

4.2.3.2.3. Italia: Genoa 236

4.2.3.2.4. Katalunia: Bartzelona 238

4.2.3.3. Pertsonaien identitatearen krisia 240

4.3. *beltzuria* (2014): identitatea iradokitzen ahotsak berreskuratuz 244

4.3.1. Testuaren identitaterantz 245

4.3.2. Denbora anakronikoa eta denbora erreala 254

4.3.3. Hitz egiten duen ahotsa 256

5. Kapituluua: Harkaitz Cano, identitatearen zatiketa eta testuartekotasuna 264

5.1. Biografia eta lanak 264

5.2. Testuartekotasunaren presentzia obraren sorkuntzan 269

5.3. *Belarraren ahoa* (2004) 274

5.3.1. *Belarraren ahoa*, narrazioa 275

5.3.2. *Belarraren ahoa*, eleberri laburraren ertzetan 277

5.3.3. Historiaren eraldatzea istorioa idatziz 279

5.4. *Twist* (2011), izaki intermitenteak 281

5.4.1. Egitura identitatearen sinboloa	283
5.4.1.1. <i>Cambalache, 1983</i>	285
5.4.1.2. <i>Lehen difuminazioak</i>	290
5.4.1.3. <i>Legis Silva</i>	291
5.4.1.4. <i>Harien hari</i>	292
5.4.1.5. <i>Paper Requiem</i>	292
5.4.1.6. <i>Ready-made</i>	293
5.4.1.7. <i>Urpeko munduak</i>	294
5.4.1.8. <i>Hiru lagunak</i>	295
5.4.2. Identitatearen auzia	296
5.4.2.1. Diego Lazkanoren aldakortasuna	297
5.4.2.2. Roberto Bolaño eta obraren zatiketa	304
5.4.2.3. Paul Auster, zoriaren maisua	306
5.4.2.4. Jorge Luis Borges, ispiluen artean jolasean	311

6. Kapituluak: Eider Rodriguez, generoaren identitatea eta gorputz-ibilbideak .. 319

6.1. Biografia eta lanak	320
6.2. Euskal emakumezko idazleei buruzko zenbait ohar	322
6.2.1. Emakumeek emakumezko idazleen lanen inguruan egindako ikerketak.....	323
6.2.2. XXI. mendeko hasierako euskal emakumezko literatura	325
6.2.3. Idazkera femeninoaren eredu biologikoa, linguistikoa, psikoanalitikoa eta kulturala	328
6.2.4. Idazkera femeninotik ihesean	331
6.3. <i>Eta handik gutxira gaur</i> (2004), <i>Haragia</i> (2007), <i>Katu jendea</i> (2010): hiru liburu batera irakurrita	333
6.3.1. <i>Eta handik gutxira gaur</i> (2004)	334
6.3.2. <i>Haragia</i> (2007)	344
6.3.3. <i>Katu jendea</i> (2010)	351
6.4. Emakumezko protagonistak semiotika feministaren eraikuntzan	355
6.4.1. Generoaren identitatearen markak Eider Rodriguezen ipuingintzan ...	356
6.4.2. Hitzarmen sozialak eta heteronormatibitatea	361
6.4.3. Emakumearen gorputza: amatasuna, edertasuna, sexua eta	

bortizkeria.....	367
Ondorioak	371
Bibliografia	382

Eskerrak

Eskerrik asko ikerketa lan honetan nire ondoan egon diren guztiei.

Jon Kortazarri, nigan jarritako konfiantzagatik.

Oihana Amundaraini, nire begiak izateagatik.

Roberta Gozziri, bere ekarpenengatik eta aholkuz betetako gosariengatik.

Beñati, bizitzaren lehentasunak gogoratzeagatik.

Imanoli, une latzetan erakutsitako babesagatik, denboragatik eta ondoan egoteagatik.

Azkenik, amari, bizitzaz erakutsi zidan guztiagatik.

Prólogo

Cuando empecé a redactar esta tesis, todavía pensaba que a través de la investigación y la educación podía cambiarse el mundo. Siempre he creído que la enseñanza requiere de una gran responsabilidad, e incluso vocación, porque la transmisión de conocimiento puede ser tan manipulable y manipulada que asusta. Hace poco leí en un libro de primaria que Federico García Lorca había muerto después de escribir *La casa de Bernarda Alba* en un pueblecito cercano a su aldea natal, se les olvidó decir contra que muro le fusilaron. Me impresiona pensar que al otro lado del texto hay un lector al que le puede influir fácilmente lo escrito, y aunque pueda ser un tópico, es excitante saber que el texto, por sí solo, cobra vida propia y toma movimiento con tan solo encontrar un lector que le preste atención. Ese fue el motivo principal que me impulsó a escribir este trabajo, y el que en numerosas ocasiones me ha servido para no renunciar a ello. El proceso ha sido arduo, y muchos los acontecimientos que han atravesado mi cuerpo, unos para quedarse, y otros, aunque para pasar de largo, dejando siempre un rastro en la memoria.

Durante el proceso, me he preguntado en qué momento de la historia se ha producido el cambio que nos ha hecho perder el rumbo, qué lugar queda para las discusiones fuera del campo de un sistema competitivo supeditado a las normas del mercado. Me costó, pero acepté, por salud mental más que por convicción, que lo ocurrido también me había arrastrado; como dijo mi amigo Santiago Alba Rico “vendrá la realidad y nos encontrará dormidos”. Y así ha sido, anestesiados hasta un punto insospechado y alienados bajo los caprichos de una sociedad hecha a medida del grande.

Me han parecido sumamente interesantes el proceso y la transformación que ha experimentado esta tesis, la variedad de temas y puntos de vista que han ido surgiendo y mutando con el paso de los años. Sobre ello, podría hacer otra tesis, demostrando que lo que era en un principio se ha diluido y ha dejado de ser, revistiéndose de matices y ramificaciones, pero conservando su esencia, el rizoma del que partieron cada una de las bifurcaciones. A la hora de redactar, me preocupó el lenguaje, el tono, el rol que yo como autora iba a adquirir en la creación: dejar mi huella en la tesis, o utilizar un lenguaje distante y asertivo; dudaba, porque cada vez más el cometido final es publicar artículos académicos en revistas científicas, lo que nos hace desaparecer como creadoras. Nunca he visto más clara la muerte del autor a la que Barthes hace referencia, me pareció una buena interpretación. Las Letras también están obligadas a convertirse en ciencia para asegurar su supervivencia, pero yo no quiero renunciar a la pasión que me provoca escribir, ni tampoco a que ello no quede plasmado en el texto.

Aquí hay mucho de los inicios, hasta que las innumerables lecturas me volvieron a recordar que la ignorancia es atrevida, y que tildar de frívolo lo que yo entendía por postmodernismo me sirvió para analizar varios textos narrativos que en el contexto de la literatura vasca actual marcaban la diferencia. Así, empecé a investigar el fenómeno contrario y, ahora, el tema principal de la tesis: el postmodernismo como lugar de resistencia, como espacio de permanencia ante lo que se nos ha venido encima frente a las transformaciones sociales, económicas y políticas y, sobre todo, como lugar de transformación de la identidad.

Introducción

Las discusiones establecidas en torno a la postmodernidad y el postmodernismo y las transformaciones acaecidas en el marco social, político y económico, han sido de gran relevancia en el contexto de la literatura vasca. Nos referimos a la influencia que dichos cambios han tenido sobre las creaciones literarias, expresiones culturales de la época y, en general, entre los diferentes componentes del sistema literario. A medida que profundizamos en la investigación, observamos que el argumento principal de la tesis se centra en las alteraciones a las que se ve expuesto el sujeto literario en el ámbito narrativo y en el continuo proceso de la construcción de la identidad a la que es sometido en la obra.

Hablamos de tres objetivos primordiales: en primer lugar, subrayamos lo que la postmodernidad nos deja de heterogéneo y cómo los mecanismos producto de las transformaciones sociales, políticas y culturales revierten en el personaje literario; porque al mismo tiempo que entendemos la postmodernidad como un cambio de actitud en la sociedad occidental, las manifestaciones artísticas de la época se van adaptando mientras reflejan las inquietudes de cada periodo. En ese escenario, el siguiente objetivo es diferenciar entre dos tipos de postmodernismo. Por un lado, el marcado por las pautas de la postmodernidad fruto de las políticas neoliberales que generan un efecto en la sociedad de talante frívolo y banal, contraproducente en la consecución de procesos y creaciones inclusivas; por otro lado, hablamos de la existencia de una postmodernidad de resistencia en donde se ponen en marcha otras reflexiones y propuestas, que surge de la pluralidad y trata de cuestionar los códigos culturales establecidos planteando una crítica al momento histórico en el que aparecen. La diferencia entre ellos es la respuesta que se da a través de dichas creaciones, entendidas como las manifestaciones físicas

atravesadas por los acontecimientos de la época. El punto de eclosión entre postmodernidad y postmodernismo (el momento de la historia de la civilización occidental y la estética que se desarrolla como resultado) es el que nos interesa en esta tesis.

Derivado de los anteriores, el siguiente objetivo trata de especificar los perfiles más relevantes del sujeto literario postmoderno centrándonos en la semiología del personaje narrativo. De tal forma, entendemos la literatura como mecanismo de representación y el personaje de ficción o protagonista de la obra poseedor de un valor semiótico y una significación que le capacita a la hora de establecer un mensaje.

En consecuencia, formulamos la hipótesis central de nuestro trabajo de la siguiente manera: los cambios económicos, políticos y sociales vinculados a la postmodernidad han generado una transformación de la identidad del sujeto en la narrativa vasca de comienzos del siglo XXI, que se evidencia en la aparición de un nuevo tipo de personaje denominado postmoderno. Para analizar el concepto de identidad y su alteración en la narrativa, es imprescindible hablar de postmodernidad en el intento de hacer una descripción global de la sociedad actual y de postmodernismo como marco en el que se materializan las creaciones artísticas. Nuestra investigación en el contexto literario profundiza e intenta explicar la aparición, características y tipos del sujeto postmoderno. Afirmamos entonces que la crisis de identidad que experimentan los sujetos protagonistas de las obras corresponde con el desequilibrio identitario que genera la postmodernidad en la cultura occidental, constituyéndose como identidad múltiple y transitoria.

En concreto, en el contexto de la literatura vasca partimos de las últimas investigaciones y ofrecemos una nueva panorámica de obras y autores nacidos a partir de la década de

los años setenta que expresan la transformación del personaje postmoderno. Dando un paso más, la segunda hipótesis plantea que las obras de los autores elegidos son tres casos significativos de una nueva tendencia en la narrativa vasca caracterizada por la creación de lo que pasamos a llamar “literatura proyecto”. Proponen otra conciencia que permite conectar con realidades, que aún desarrollándose en espacios cercanos, se apoyan en la complejidad de la identidad de los sujetos protagonistas prototipos de una identidad global. Además, emplazamos sus obras dentro del postmodernismo que opta por la elaboración de un discurso crítico que utiliza los materiales culturales disponibles y se acopla a la heterogeneidad.

Sin embargo, a pesar de que esas dos hipótesis son los dos pilares centrales de la tesis, a lo largo de la investigación aparecen otras cuestiones a las que también daremos respuesta: si se puede hablar de texto postmodernista dentro de la narrativa vasca actual, diferenciaremos entre texto postmodernista y texto de lo postmoderno o, en relación a la denominada ‘literatura proyecto’, emplazaremos los trabajos analizados dentro de la estética del realismo postmoderno.

Hacemos confluir el marco teórico y el metodológico a través de la sociología y el pensamiento postmoderno realizando un detallado pero breve repaso entre las diferentes disciplinas que se han visto atravesadas por el fenómeno de la postmodernidad. Así, el marco teórico está formado por tres capítulos en los que describimos la sociedad y la cultura, nos acercamos a un planteamiento sobre la existencia del postmodernismo en la literatura vasca y finalizamos con una aproximación al texto literario como lugar común en la transformación identitaria. En el primer capítulo ofrecemos una perspectiva sobre la situación postmoderna para luego explorar con detenimiento de qué manera las nuevas tendencias aparecen en el contexto literario. Analizamos la postmodernidad como un modo de ver y entender el mundo con sus alteraciones profundas ocurridas en la

economía y sociedad en general, y el postmodernismo como la corriente artística y estética consecuencia directa de la postmodernidad. Después de hacer un breve repaso de las variaciones experimentadas en el ámbito cultural de las sociedades occidentales, nos referimos a los diferentes ciclos del postmodernismo –cálido, frío, vuelta a la realidad– (Guasch, 2001) y además señalamos la diferenciación que va a ser de suma importancia tanto a la hora de seleccionar los textos del corpus como de trasladar la reflexión al contexto literario vasco: distinguir entre un postmodernismo de cariz neoconservador y otro que trata de cuestionar los códigos culturales establecidos, explorándolos y planteando una crítica a la tradición (Foster, 2008); es lo que denominamos postmodernismo de resistencia. A continuación, hacemos una descripción de la sociedad postmoderna basándonos en las teorías de Harvey (1998), Calinescu (1991) y Bauman (1996, 2006, 2007). Si con el primero contextualizamos las transformaciones económicas, políticas y sociales de las últimas décadas que nos introducen en el ciclo de la postmodernidad, con Calinescu citamos las contradicciones que surgen entre modernismo y postmodernismo, acabando la explicación con la teoría de Bauman sobre la modernidad líquida tan presente en los espacios sociales, políticos y culturales del siglo XXI. En la última parte del capítulo, nos centramos en la cultura postmoderna desarrollando el concepto de ‘cultura’ desde diferentes perspectivas (Connor, 1996; Jameson, 1998; Bauman, 2006), y destacando la definición de Bourdieu (2002) respecto al campo literario y la cultura actual, estableciendo además una relación estrecha entre el canon literario y el campo de poder.

En el segundo capítulo, nos introducimos en el contexto de la literatura vasca contemporánea. Para ello recogemos las reflexiones historiográficas de la literatura (Kortazar, 2000; Aldekoa, 2008) y narrativa (Olaziregi, 2002) vasca que definen los periodos que corresponden a las distintas etapas literarias. Revisamos la literatura vasca

del siglo XX: Kortazar subraya el fortalecimiento del sistema literario y propone cuatro estéticas literarias: la narración fantástica, el texto realista, el realismo sucio y la narración de índole absurdo. En cuanto a la propuesta de Olaziregi, la tipología de la novela se basa en un principio temático-formal: las novelas que toman como referente la subjetividad, las novelas realistas, las históricas, las fantásticas, etc. Sin embargo, habla de dos grandes bloques, por un lado, las novelas que miran hacia adentro y lo hacen de forma subjetiva; y, por otro, las que ponen la mirada hacia afuera y de carácter realista. Aldekoa afirma que en las últimas décadas del siglo XX, se vuelve a recuperar el gusto por la narración y los personajes bien perfilados, aunque reflexiona sobre la tendencia de una producción enfocada por un lado al entretenimiento y, por otro, a la realidad. Los tres trabajos sobre la historia literaria se cierran con las menciones, entre otros, de los autores que conforman el corpus: Ixiar Rozas, Harkaitz Cano y Eider Rodríguez. Es al final de este apartado en donde incluimos las obras de estos tres autores dentro de la estética del llamado realismo de lo postmoderno que refleja una realidad anti-mimética y distorsionada.

Seguidamente, nos preguntamos si como ocurre en otros contextos literarios podemos hablar sobre la existencia del texto postmodernista en la literatura vasca. Partimos para ello de la siguiente premisa: hablar de postmodernismo dentro del contexto literario vasco se entiende como una amenaza desestabilizadora del sistema establecido. Consideración que nos lleva a explicar el sesgo ideológico de las creaciones artísticas (Said, 2008, 2010) y la importancia de la literatura en la cohesión socio-cultural. Así, a través de la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 1997b, 1999) continuamos destacando la estrecha relación entre literatura y sociedad, y por tanto de la contribución de la literatura en la construcción del concepto de nación y la influencia socio-política a la que se ven expuestos los textos literarios. Para finalizar, mencionamos las

investigaciones realizadas sobre literatura vasca y postmodernismo (Kortazar, 2007; Gabilondo, 2008; Aldekoa, 2008; Mercero, 2013).

Es en el tercer capítulo en el que presentamos las bases metodológicas de la tesis en torno a la transformación identitaria desde un aspecto sociológico primero y aplicado a la construcción del personaje literario después. Por lo tanto, empezamos analizando la construcción de la identidad en la situación postmoderna para seguidamente trazar una semiología del personaje literario basándonos en su identidad. Así, si en el primer capítulo citamos las características concernientes a la sociedad postmoderna, en este detallamos las consecuencias que la nueva situación social provoca sobre la existencia del individuo, refiriéndonos al yo performativo, lo que nos lleva a repensar el concepto de identidad. El carácter relacional, dialógico y plural que defendemos de la identidad es el que nos sirve a la hora de analizar las obras elegidas, así como el concepto de identidad transversal propuesto por Bermejo (2011). Tras las reflexiones de índole sociológica y teóricas sobre la materia, consideramos que la literatura es portadora de diferentes modelos explicativos de la forma en que se crea la identidad que se materializa en el sujeto literario. Por lo tanto, es un elemento de indiscutible importancia de la estructura narrativa y teniendo en cuenta los códigos socio-culturales de la época en que es representado, resolvemos que el personaje literario es portador de los estigmas de su tiempo.

El último apartado del capítulo lo dedicamos a la transformación del sujeto literario postmoderno en la literatura vasca, y para ello sintetizamos lo ya estudiado (Otegi, 1976; Kortazar, 2015; Apalategi, 2015) sobre la identidad de los personajes protagonistas de las narraciones. Teniendo en cuenta las estrategias literarias utilizadas en las últimas décadas, tanto Kortazar como Apalategi finalizan sus reflexiones mencionando al sujeto postmoderno protagonista, y es en ese punto en donde retomamos nuestra investigación.

Aplicamos en la narrativa vasca la división que hace Hall (1992) sobre los tres conceptos de identidad: el sujeto de la Ilustración, caracterizado por su centralidad y unidad que no demuestra ninguna posibilidad de cambio, prototipo que encontramos en la obra de Txomin Agirre, *Garoa* (1912); el sujeto sociológico, que refleja la complejidad del mundo moderno y se va modificando a medida que entra en diálogo con los mundos culturales que le rodean, pero sigue creyendo que el *yo* lo conforma un centro o una esencia, lo ejemplificamos con el personaje de Carlos de la obra de Bernardo Atxaga *El hombre solo* (1994); por último, aparece el sujeto postmoderno que debido a la variabilidad de las identidades culturales muestra una identidad plural y fragmentada.

El marco empírico consta de otros tres capítulos asignados a cada uno de los autores. Hablamos por lo tanto de sujetos postmodernos, en plural, porque en las obras que analizamos no encontramos un patrón común de identidad, lo que nos sirve para justificar el corpus elegido. Son escritores nacidos en la década de los años setenta en cuyos trabajos se pone en duda el concepto homogéneo de identidad y constituyen un ejemplo de la tendencia en la literatura vasca en lo referente a la constitución de los sujetos postmodernos. Nos centramos en la narrativa que nos permite ampliar la radiografía que se ofrecen hasta ahora en las historiografías de la literatura vasca, todo ello a través de la explicación del concepto de identidad y su transformación. Algunas de las obras seleccionadas ponen en duda la propia identidad del género literario: novela corta, *nouvelle*, autobiografía, narratividad del *yo*, etc. Por otro lado, remarcando también la identidad heterogénea del corpus, hemos elegido los tres libros de narraciones de Eider Rodriguez, porque se puede hacer de ellos una lectura conjunta y destacar las diferentes perspectivas del sujeto protagonista femenino permitiéndonos reflexionar sobre la identidad y el sistema de género.

Ixiar Rozas nos transporta a través de sus historias y personajes hacía esa necesidad casi

vital de la reconstrucción de la identidad individual: con *Negutegia* (2006) a través de un viaje entre las ciudades europeas y con *beltzuria* (2015) a través de la memoria en el esfuerzo de constitución de la identidad personal. Harkaitz Cano se vale de la fragmentación identitaria actual para reconstruir la historia amparándose en el imaginario colectivo europeo en el caso de *Belarraren ahoa* (2004) —de aquel surgido tras el genocidio de la Segunda Guerra Mundial— y con *Twist* (2011) de lo acontecido en la sociedad vasca en los años 80 con la aparición del GAL y la guerra sucia contra ETA, resaltando así la identidad colectiva nacional. Eider Rodriguez construye con sus relatos *Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007) y *Katu jendea* (2010) una imagen heterogénea dentro la identidad de género, con sujetos o personajes femeninos que son el reflejo de la sociedad de lo postmoderno y cuya pluralidad nos permite reconocer la diversidad. Así, cada uno de los autores con sus creaciones ocupa lugares diferentes en el sistema literario, quizá porque el tratamiento que se le da al concepto de identidad también es muy distinto en cada uno de los casos.

En la obra de Ixiar Rozas se refleja el desequilibrio que la situación postmoderna ha introducido en la sociedad actual. Destaca la crítica social que la autora recoge en sus diferentes trabajos, una crítica inherente al texto y basada en los cambios sociales estrechamente ligados a la globalización. Podemos distinguir dos caminos que nos permiten hablar de postmodernismo de resistencia en la obra de Rozas, y a pesar de que en esta investigación nos vamos a centrar en el análisis de *Negutegia* (2006) y *beltzuria* (2014), no podemos dejar a un lado el trabajo de la autora en *Gau bakar bat* (2004) como reflejo de teatro postmoderno rompedor con las formas tradicionales de la obra dramática. La autora se vale de temas que podemos considerar universales para construir un mundo de ficción que concede a la narración un fuerte grado de realidad, e impulsa al lector hacia un análisis crítico de las circunstancias que asolan a los

protagonistas. Mediante la sencillez y claridad del lenguaje, la autora hace visibles a muchas personas obligadas a vivir en la periferia, desviando la mirada hacia historias y personajes fácilmente identificables en cualquier país de occidente como consecuencia directa de la globalización y el desarraigo social.

Las ciudades son de gran relevancia en la obra de Ixiar Rozas y especialmente importantes en *Negutegia*. La autora transmite la imagen de la nueva ciudad que hace su aparición alrededor de los 70 (según contextos) coincidiendo con la crisis del modelo industrial –paso del fordismo al postfordismo– (Letamendia, 2009). La ciudad antes símbolo de seguridad y protección pasa a convertirse en un espacio urbano en el que imperan la inseguridad, el miedo hacia el ‘otro’ y la pérdida de la identidad (Venturi, 1980; Bauman, 2003). Recogemos algunos de los rasgos que definen la ciudad postmoderna (Amendola, 2000): indeterminación, falta de profundidad, fragmentación, ironía, hibridación, decanonización, crisis del yo (la identidad como problema), reducción del pasado al presente o casualidad. Ante todo, es preciso mencionar la diferenciación entre *cityscape* y *mindscape*: el *cityscape* sería el panorama físico de la ciudad y el *mindscape* el alma de la ciudad conformada por las nuevas culturas, sueños, deseos y miedos de sus habitantes; este último es sin duda, el protagonista en *Negutegia*. Las ciudades postmodernas están construidas por identidades múltiples. Utilizando la metáfora de Walter Benjamin (2005) sobre la ciudad legible basada en el análisis de los signos inherentes a la ciudad de París a través de la obra de Baudelaire, las ciudades que aparecen en *Negutegia* también se prestan a ser leídas por la autora.

Ante las tesis postmodernas de la disolución del sujeto y la desvinculación social, es normal que los protagonistas tengan la necesidad de socializarse y de fijar su identidad cultural, porque creen que la recuperación de la identidad es garante de claridad,

definición y estabilidad. Como es común en muchas de las novelas postmodernas, Ixiar Rozas introduce el problema identitario como tema literario concebido desde la memoria o desde la mirada del otro; en este caso destaca la individualidad del sujeto por encima de la identidad colectiva. Los protagonistas son tres ejemplos de identidad quebrada, ya que al vivir en constante búsqueda y desplazamiento no pueden ser las mismas personas a través del espacio y del tiempo. Son la representación fiel del sujeto en continua transformación y de los modernos individuos líquidos carentes de autoestima.

En cuanto a *beltzuria* (2014) la narradora es la propia autora, y ella misma no deja lugar a la ficción; incluso en los momentos en que se abre una brecha en la búsqueda, es Ixiar Rozas la que nos advierte de aquello que puede resultar un problema y que le lleva a la incertidumbre; cuestiones que resolverá por medio de la intuición o de su determinación. El autor textualizado, es decir, el autor implícito del que nos hablaba Wayne Booth (1974) no tiene espacio en *beltzuria* ya que es sustituido directamente por la voz de la autora. A pesar de ello, no hablamos de autobiografía, ya que el cometido del texto no es narrar retrospectivamente su vida, sino más bien rebuscar en el pasado haciendo un ejercicio de memoria y retomando las voces que son parte de la suya propia. Desde el punto de vista del lector, en un principio *beltzuria* puede ser un texto desconcertante si se limita a la búsqueda de los rasgos específicos de un género literario. Al referirse a la poética de la novela, Culler (1978) nos recuerda que el lector espera reconocer un mundo y Barthes (1980) explica la importancia de desafiar al lector cuando se encuentra ante un texto, algo que en los textos legibles (tal y como él los denomina) o tradicionales es algo complicado e inusual, porque son bastante más predecibles que los ilegibles; estos últimos son los textos con sombra, esa sombra que es un poco de ideología, un poco de representación y un poco de sujeto. De ese modo nos

introducimos en el análisis de *beltzuria*, dejándonos llevar por su sombra y por el encantamiento de las voces que aparecen en el texto.

En la construcción de la identidad, la voz es un elemento de suma importancia; la primera obviedad es que cada individuo tiene una voz característica e irrepetible, la segunda puede ser que, junto a la presencia física, la voz es el instrumento (de no haber ningún problema) que nos permite una parte de la comunicación verbal. Quizá es que al hablar de identidad, nuestra atención siempre recae sobre otros aspectos más convencionales que nos convierten en lo que somos y que por suerte (o no) se van transformando, en la mayoría de los casos, sumando y enriqueciendo a la vez que nos acercamos al conocimiento de nosotros mismos y de «los otros». La voz es uno de los elementos de la identidad que más ha pasado desapercibido, sobre todo en el ámbito literario en el que generalmente se asocia a los personajes que aparecen en la obra, unida al dialogismo y a la heteroglosía a la que se refería Bajtin (1989); es decir, voces que se identifican y encuentran su corporalidad en los personajes literarios. *beltzuria* nos concede un espacio en el que entender la voz de forma diferente, un punto de vista que hace especial hincapié en la voz como creadora de identidad. La autora sufre una transformación a lo largo del texto que va a ser real al ser atravesada por las voces que se esfuerza en recuperar de la memoria reconociéndolas, re-viviéndolas y alejándolas del olvido. Por lo tanto, se tiene en cuenta toda la amplitud de la palabra y de su significado, también su tactilidad: voces que se pueden oír y tocar.

Harkaitz Cano es un escritor de referencia en la literatura vasca actual, autor polifacético creador de una obra interdisciplinaria que se ha ido transformando de acuerdo a los cambios sufridos en una sociedad que vive en constante multiplicación. Hablar del trabajo de Harkaitz Cano es hablar de una obra aglutinadora, portadora de la

escritura de muchos que se conforman de indefinidas y heterogéneas lecturas y de la influencia confesada de autores como Charles Bukowsky, John Cheever y Raymond Carver. En un principio, analizamos la obra *Belarraren ahoa* (2004), ganadora del Premio de Narrativa de Euskadi en el año 2005. Es el marco de una ucronía en la que se narra un suceso que cambia el curso de los acontecimientos históricos: ¿qué hubiera ocurrido si Hitler hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial? La respuesta que encontramos en la novela reescribe los hechos a la vez que deja a un lado la historia oficial. Así, se evidencia la desaparición de los grandes relatos de los que nos hablaba Jean-François Lyotard (1986) superponiendo el tiempo de la ficción al tiempo histórico, deformando la realidad y disminuyendo su credibilidad, situando dentro de la incertidumbre la propia historia. En la novela *Twist* (2011) también surgen mundos paralelos en los que se entrelazan el pasado y el presente mientras se va tejiendo la trama; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Belarraren ahoa*, el autor no transforma los acontecimientos, sino que toma como punto de partida la propia realidad deconstruyendo la imagen surgida de una realidad ya pasada. Cuando Linda Hutcheon (1989) habla de metaficción historiográfica, explica que ante la crisis de la historia, la literatura puede ser la única capaz de dar respuestas a nuestras dudas y preguntas. Según Hutcheon, los trabajos literarios que ponen de manifiesto esta especie de crisis histórica gozan de una estructura fragmentaria, se emplazan dentro del discurso histórico sin olvidar las diferentes interpretaciones que ofrece el lector y no coartan la autonomía intrínseca a la ficción; por lo tanto, se puede afirmar que Cano se encarga de narrativizar la realidad y el pasado.

En *Twist*, no existe el héroe tal y como se ha entendido en la novela de la modernidad, hablamos de héroe postmoderno que busca la complicidad del lector, quien, al estar el texto construido a base de microrrelatos en los que tienen cabida toda clase de voces, se

da cuenta de que la historia no es como se le ha contado. La obra está dividida en ocho partes sin ningún indicio de linealidad, una novela fragmentaria construida a base de simetrías —opuestas en muchos de los casos— y relatos que casi se pueden leer de forma independiente, demostrando la genialidad del autor como cuentista. Estamos, por tanto, ante una narración en la que se reflejan diferentes realidades y en donde abundan las miserias y virtudes tan características del género humano. Es una estructura rizomática, que a pesar de no presentar un sentido lógico (linealidad), mantiene conectados todos los eslabones. Un rizoma del que se van ramificando las múltiples historias que se narran en la novela.

Nos centramos, sin embargo, en la identidad de los personajes y de la propia obra poniéndola en relación con los trabajos del chileno Roberto Bolaño (2007, 2009), el argentino Jorge Luis Borges (2007, 2011) y el estadounidense Paul Auster (2007, 2008). De hecho, la cuestión de la identidad es lo que hace de denominador común entre los cuatro autores; en el caso de Cano, se puede hablar de un estilo que en cada obra es reflejo de la identidad fragmentada de los protagonistas, y el texto una cohesión entre historia, sociedad y cultura. Literatura como enfermedad, amasijo de verdades imposibles e identidades en disolución. Lazkano, protagonista principal de la novela, se nos presenta como el escritor de las mil caras que reescribe y adapta los manuscritos de su amigo muerto; una identidad fraccionada y esquizofrénica a la que se ven expuestos los personajes, y que se manifiesta en la estructura del propio texto, creando una simetría entre los seres intermitentes que habitan la novela y la propia obra que los acoge; una novela escrita a imagen y semejanza de sus moradores. Por lo tanto, destacamos la importancia que tiene la estructura en la definición de los personajes, extendiéndonos en la primera parte de la novela, por su originalidad y carácter catártico que posibilita el inicio de la trama, pero sobre todo, enfatizamos el tema del Doble y del

Otro, las simetrías y el juego de espejos que cobran tanta fuerza en la novela del escritor vasco.

Para finalizar, la pregunta que Simone de Beauvoire lanzaba en *El Segundo Sexo* (2008) ¿qué es ser mujer? nos acerca a reflexiones actuales: ¿qué es un sujeto sexuado?, ¿dónde se asientan las complejidades de esos sujetos?, ¿cómo se conforman?, ¿cómo conseguir un pacto entre ellos? (Vega, 2011). Damos respuestas a todas esas preguntas a través de las narraciones –*Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007), *Katu jendea* (2010)– de Eider Rodriguez creando una cartografía de las diferencias. Para hacer nuestro el trabajo de esta autora, en un primer lugar debemos reflexionar sobre la identidad de género, para dejar claro que los personajes de las narraciones no tienen una única identidad, sino que es múltiple y moldeable dependiendo del modo de vida y de la estabilidad de cada una de las protagonistas. La mujer ya no es el reflejo y la representante de todas las mujeres, y es esa reflexión la que nos sirve de punto de partida para obtener conclusiones fundamentales. Dibujamos un mapa lleno de peculiaridades para conformar el universo narrativo de las identidades heterogéneas de diferentes protagonistas: la identidad fragmentada de la mujer transformada y opuesta dependiendo del contexto en el que se construye. Además, en las vivencias creadas por la autora el cuerpo es el protagonista; el cuerpo de las mujeres que viven bajo las normas impuestas por la sociedad. En consecuencia, en el primer apartado, teniendo en cuenta los tres libros elegidos, ofrecemos un resumen de cada narración para posteriormente proponer una clasificación en base a la situación del sujeto protagonista y el tema o temas trasladados en el texto; todo ello bajo el prisma de la crítica literaria feminista (Showalter, 1999; Borrás Castanyer, 2000; Wittig, 1992; Golubov, 2012).

Centramos nuestra atención en las mujeres protagonistas de los textos, porque como exponemos en los primeros capítulos de esta investigación, la postmodernidad lleva a la sociedad a un contexto de crisis y ese salto ayuda, en cierta manera, a reconocer las diferencias variando la percepción tan arraigada sobre la concepción de la identidad homogénea de la mujer (en singular). Estos son los criterios a subrayar en las narraciones de Eider Rodríguez:

- La identidad de género.
- Los pactos sociales y la heteronormatividad.
- El cuerpo de la mujer: maternidad, belleza, sexo y violencia.
- Relaciones de pareja y amor romántico.

En el posterior análisis, confirmamos cómo se consolidan y toman protagonismo los cuatro planteamientos ofrecidos, y para ello intercalamos en el texto explicaciones teóricas: reflexiones sobre la identidad de género (Connell, 1987; Grosz, 1994; Lauretis, 2000; Tubert, 2003; Butler, 2010); unidas a la politización de las experiencias (Millet, 1995; Miller, 1998); definiciones sobre el cuerpo-sistema y sistema de género (Stolcke, 2003; Esteban 2014); reparto de los roles de los personajes debido a la importancia que el género adquiere en las culturas occidentales (Amorós, 2008). De hecho, teniendo en cuenta que en el capítulo dedicado a la identidad trabajamos la semiótica de los personajes literarios, en este análisis entendemos que los hombres y mujeres protagonistas son signos a los que hay que completar con un significado.

Para poner punto y final a la tesis doctoral, terminamos con unas conclusiones de carácter general en donde reunimos las reflexiones y aportaciones realizadas así como las propuestas que han surgido durante la investigación y que pueden abrir el camino en posteriores estudios.

Respecto a las referencias bibliográficas de la tesis, apuntar que se citan teniendo en cuenta el año de publicación de las ediciones utilizadas.

A. MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

SOCIEDAD Y CULTURA EN EL DEBATE DE LA POSTMODERNIDAD

1.1. Rasgos de una sociedad postmoderna

En las últimas décadas, la discusión en torno al postmodernismo dentro de la literatura vasca contemporánea se ha presentado con fuerza para instalarse entre los diferentes componentes del sistema literario. Teniendo en cuenta los cambios sociales acaecidos a finales del siglo XX y comienzos del XXI, es imposible obviar la influencia que dichas transformaciones han originado en muchos de los trabajos literarios y expresiones culturales de la época. Sin dispersarnos en la delimitación y concreción de los términos en que se ha definido la postmodernidad, ni aspirando a fijar los márgenes históricos de aquello que algunos han calificado como cambio de paradigma a pesar de no haber obtenido un acuerdo definitivo, el objetivo de esta primera parte es, sobre todo, explicar cuáles son los mecanismos que derivados de las transformaciones socio-políticas y culturales hacen que el texto literario se nutra de lo que ocurre fuera de su dominio pudiéndole así añadir el adjetivo de postmodernista. El argumento fundamental de la tesis gira en torno a la transformación a la que se ve expuesto el sujeto en las distintas narraciones literarias, y al proceso de construcción de la identidad a la que son sometidos los personajes principales, con todos los dilemas que ello conlleva. Por otro lado, distinguimos también entre la forma y el contenido de las obras narrativas (novelas o cuentos), es decir, por un lado, reconocemos en el texto esas particularidades estéticas que definen una obra postmodernista, y, por otro, nos centramos en la temátología (Naupert, 2001) –temas recurrentes que son el trasfondo de las preocupaciones sociales del momento–, inclinándonos hacia esta última opción y

reflexionando sobre los temas principales que confluyen en una cuestión abordada de diferentes maneras pero a través del mismo procedimiento: la continua transformación identitaria del personaje. En ningún caso olvidamos las características estéticas reconocidas por los expertos en crítica literaria, a pesar de no ser el punto de unión entre las obras del corpus. En la mayoría de las investigaciones realizadas en el campo literario sobre el postmodernismo la cuestión principal de análisis es el de la estética de la obra, a partir de la cual se revela el grado de 'postmodernismo' del texto, nosotros, sin embargo, subrayamos el contenido de la narración que nos permite trabajar sobre la visión y transformación del mundo que el autor o autora quieren reflejar a través de los personajes creados estableciendo, así, una tematología comparatista.

1.1.1. Aclaración de conceptos básicos

Para algunos expertos en la materia, la postmodernidad es una continuidad directa de la modernidad, para otros, sin embargo, implica una ruptura determinante con la anterior episteme. Más que entender la postmodernidad como un cambio de paradigma consecuencia de la ruptura con la modernidad, en esta tesis la interpretamos como una forma o modo de ver el mundo con sus alteraciones profundas acaecidas en la cultura, la economía y la sociedad. Hay que tener en cuenta que es imposible establecer una división temporal exacta entre modernidad y postmodernidad, porque creemos que tanto en el ámbito artístico como social se retroalimentan la una de la otra. Al hablar de postmodernismo, nos referimos a la corriente artística y estética, efecto directo de la postmodernidad que a partir de la década de los años 70 y en lo referido al arte, se convirtió en tema de discusión y característica indiscutible en las producciones de los países occidentales. Por lo tanto, el postmodernismo hace referencia a la corriente artística y estética, es decir a la teoría crítica, al arte y a la literatura contemporáneas.

Dentro de la postmodernidad, sin embargo, ubicamos la economía y lo referido a la sociedad en general, utilizando dicho término para explicar la nueva situación, que, como ya hemos apuntado, toma prestadas características provenientes de la modernidad. En cuanto a los adjetivos a utilizar no carentes de polémica, manejamos indistintamente *postmoderno* y *postmodernista* para referirnos a la producción artística (teniendo en cuenta que *postmodernista* únicamente se utiliza para calificar al arte) y solo empleamos el adjetivo *postmoderno* al hablar de otros campos semánticos¹.

Los términos utilizados por los teóricos y expertos de las Ciencias Sociales para referirse a esta nueva situación característica de las sociedades occidentales también han sido variados: Gilles Lipovetsky (1986, 2006, 2013) habla de Hipermodernidad, Zygmunt Bauman (1993, 1996, 2006, 2007a) de Modernidad Líquida, Ulrich Beck (1998, 2004) de Segunda Modernidad y Anthony Giddens (1998, 2001) de Modernidad reflexiva; además, son incontables los ensayos y trabajos que han aparecido sobre el tema con argumentos absolutamente dispares. Sin embargo, paradójicamente, toda la literatura escrita en torno a dicho fenómeno expresa claramente la fragmentación del sujeto, la disolución de los valores que tenían su expresión culminante con el ‘Proyecto’ de la Modernidad, y, en algunas circunstancias, el carácter innato del todo vale con el que se ha intentado subrayar el lado más negativo de esa nueva situación al afirmar que se sustenta en la confusión e inestabilidad del momento social e histórico en que vivimos.

¹ «Se utilizarán indistintamente los adjetivos *postmoderno* y *postmodernista* siempre que se apliquen a entidades de referencia artística (novela, pintura, personaje, arquitectura, ficción), ya que ambos remiten, en último término, a la posmodernidad como episteme. Es decir, *novela posmoderna* significa texto narrativo cuyas características son consecuencia de la episteme posmoderna; y *novela postmodernista*, texto narrativo perteneciente al posmodernismo, esto es, a la consecuencia de la episteme posmoderna en el arte. Nótese que, aplicados a otros campos semánticos, la distinción entre los dos adjetivos es importante, ya que *postmodernista* siempre es relativo al arte; así, debe decirse *filosofía posmoderna*, y no *filosofía postmodernista* (a no ser que queramos referirnos metafóricamente a la estética posmoderna), o *guerra posmoderna* (en este caso, el uso de *postmodernista* nos conduciría al sinsentido» (Lozano Mijares, 2007: 8-9).

La renovación surgida de la Ilustración miraba atentamente hacia los tres grandes pilares de la Modernidad: la razón, la libertad individual y el progreso. Sin embargo, el proyecto universal creado en la Modernidad y sus valores entraron en crisis. Durante largas décadas sus bases se asentaron firmemente en la sociedad, llegando a institucionalizar dicho proyecto a un nivel mundial en donde «lo moderno se convierte en predominante y, por tanto, de acuerdo con los principios de superación del paradigma convencional que señalan Kubhn y Vattimo², queda expuesto al análisis crítico de orientaciones que cuestionan su dominio y se oponen a él» (Navajas, 1994: 22).

Al hablar de postmodernismo, es imprescindible echar una mirada a la transformación que en el ámbito cultural han sufrido las sociedades occidentales. Recogemos la idea de Andreas Huyssen (1998a: 193) cuando menciona que hablar de un cambio de paradigma supondría afirmar demasiado, sin olvidar en ningún momento las profundas modificaciones que se establecen a nivel social, cultural y económico: «En un sector importante de nuestra cultura se está asistiendo a un notable cambio de sensibilidad de prácticas y formación de discursos que distingue a un conjunto postmoderno de supuestos, experiencias y proposiciones del que era propio de un periodo precedente».

En cualquier caso, continuidad histórica o ruptura, no hablamos de esta nueva situación desde una concepción dualista, inclinándonos hacia el pensamiento derridiano tras el cual se ponen en duda los modelos dicotómicos que ya deberían haberse superado en la sociedad occidental. A su vez, queremos dejar claro desde el principio que el

² En el libro *El fin de la modernidad* (1990: 9-20), Vattimo toma como referencia las reflexiones de Nietzsche y Heidegger con el fin de relacionar las discusiones surgidas en torno a la postmodernidad con el fin de la modernidad. Según Vattimo, las situaciones se transforman y lo postmoderno, además de suponer una novedad respecto a lo moderno, también está caracterizado por la negación de lo nuevo, es decir, aparece como experiencia del final de la historia y no como una fase diferente de la propia historia.

postmodernismo abarca diferentes ámbitos, y aquí destacamos aquellos que encuentran su espacio político y crítico a través de distintas acciones artísticas y contestatarias (Huysen, 1998a: 195).

En lo concerniente a la crítica literaria, y con la intención de denunciar las limitaciones del movimiento modernista, Irving How (1959) y Harry Levin (1960) utilizaron este vocablo a finales de la década de los años 50. Sin embargo, el término apareció con fuerza en el mundo de la crítica literaria (Fiedler, 1964; Hassan, 1982) a partir de los años 60, a pesar de que ambos ofrecieron definiciones y lecturas bien contradictorias en lo referente a lo que hacía que un texto fuera tachado de postmodernista. En el marco angloamericano, además de la teorización sobre el tema expuesta por Hassan, no hay que olvidar los trabajos de Brian McHale (1992), Linda Hutcheon (1984, 1989, 2000) y Fredric Jameson (1991, 2001). La diferenciación entre los juicios de los dos primeros y los dos últimos quedó clara desde un primer momento, ya que mientras Hassan y McHale intentan diferenciar lo estético de cualquier otro ámbito, Jameson y Hutcheon rompen una lanza a favor de una posición historicista entrelazando el postmodernismo con otros discursos que van más allá del espacio literario y que forman parte del entramado social. En la década de los años 70, tomó fuerza la discusión en torno al propio término, primero en arquitectura, con el tiempo en la danza, en el teatro, la pintura y la música. En la arquitectura se reflejó de forma evidente la ruptura con el modernismo, pero en la literatura fue más difícil ver con claridad dicha desconexión. A finales de 1970, se trasladaron hacia Europa aquellas discusiones que sobre el postmodernismo hacía años habían comenzado en Estados Unidos: en París, Julia Kristeva (1974, 1979) y François Lyotard (1986, 1987) fueron sus acérrimos defensores, en Alemania Jürgen Habermas (2008a, 2008b) mostraba su descontento con los postulados de la postmodernidad ya que lo consideraba un pensamiento antimoderno y

neoconservador (recordemos que Habermas hace una defensa autocrítica de la Modernidad como si se tratase de un proyecto histórico aún inacabado). En los años 80 el modernismo y el postmodernismo en el arte y la modernidad y la postmodernidad en la teoría social, se colaron con fuerza en el campo intelectual de las sociedades occidentales y desembocaron entre las reflexiones y las dudas de si no estaríamos ante un nuevo estilo y paradigma: «Quizás la postmodernidad, la conciencia postmoderna, consista sólo en la teorización de cambios y modificaciones» (Jameson, 2001: 9). Según Jameson (1991: 21) el posmodernismo no se trata de un estilo, sino de un modelo, un subsuelo emocional del todo nuevo en la sociedad.

Han sido muchos críticos y pensadores los que han intentado incluir al postmodernismo dentro de unos parámetros fijos y definiciones exactas, a pesar de ello, es complicado de definir una situación caracterizada por la falta de arbitrariedad, sobre todo en campos tan diversos y heterogéneos como son el del arte y la literatura, ya que una de las vertientes del postmodernismo tiende a dimensionar una actitud lúdica, a la vez que, en general, rechaza cualquier explicación basada en la razón. En cualquier caso, creemos que lo llamativo de la postmodernidad es la resistencia mostrada hacia la sistematización, y, observando el fracaso que hace tiempo desarrollaron los grandes proyectos ideológicos, se apoya en esa parte de la sociedad en la que se agrava cada vez más la necesidad de cierta realización personal.

Antes de entrar de lleno en lo que las transformaciones sociales, económicas y políticas han tenido de destacado en el campo artístico, y en concreto en el literario, es interesante realizar un breve y detallado repaso entre las diferentes disciplinas que se han visto atravesadas por el fenómeno de la postmodernidad. Al utilizar el concepto de ‘habitualización’ a la hora de definir tal coyuntura, Fernando de Toro (1991: 443) habla

de una «actividad de “recodificación iluminada, integrativa y pluralista” que retoma y reconsidera un amplio paradigma, donde se termina con los discursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la “paralogía”, por el disenso y la cultura del debate» que nos aleja de las estrecheces de la modernidad. En lo referente al concepto como parte de la Historia, después de la Segunda Guerra Mundial la modernidad aparece con rasgos negativos y caracterizados por el agotamiento de las innovaciones, la falta de creatividad e ilusiones que impiden el surgimiento de nuevos ideales desligados del aparato socio económico que no hacía más que alimentar a las masas. Compartimos con Toro la aseveración de que la postmodernidad histórica comienza a ver la luz con la revolución del 68, los movimientos pacifistas, la caída del muro de Berlín y la paulatina transformación de los sistemas estalinistas de los países de Europa del este ya en la década de los 90. Los siguientes datos nos facilitan el camino hacia el entendimiento y desarrollo de la postmodernidad y el postmodernismo en diferentes terrenos, tales como la sociología, arquitectura, arte y teatro.

En el ámbito sociológico, el término de postmodernidad comienza a tener relevancia en EEUU con los trabajos de David Riesman (1958), siendo continuada la investigación por Amitai Etzioni (1968) y Daniel Bell (1991); mientras que en Europa son destacables las teorías de Alain Touraine (1969) y Jean Baudrillard (1971, 1981). En cuanto a la filosofía, despuntan los estudios de Michel Foucault (1999a) y Jacques Derrida (1967), además de ser remarcables los trabajos de, Gianni Vattimo (1980), Jean-François Lyotard (1986) y Gilles Deleuze (1993). Quedan atrás los tiempos del pensamiento cartesiano, el racionalismo y la metafísica: «Ahora se da preferencia a la pluralidad de paradigmas concurrentes, a la diferencia, a la diseminación, a la heterogeneidad, a las distribuciones nómadas, a la “deconstrucción”, a la interculturalidad e intertextualidad, al disenso y al antagonismo» (Toro, 1991: 446). La inauguración en el campo de la

arquitectura sobre el debate de la postmodernidad aparece con Nikolas Pevsner (1966) y Roberto Venturi (1980), pero podría hablarse de su verdadero auge a partir de los años 70 con el trabajo de Charles Jencks (1987). La arquitectura postmodernista hace acopio de diferentes estilos y elementos en los que se pretenden recuperar las formas históricas junto a lo individual y a lo local de cada espacio. Un estilo integrador y plural que refuerza el concepto de 'legibilidad', la metáfora utilizada por Walter Benjamin (2005) sobre la legibilidad de la ciudad, creando un metalenguaje a la vez lúdico y de carácter descriptivo. Conjunción de materiales y ornamentos que demuestran la ahistoricidad de las formas recuperadas y utilizadas para construir un tipo de arquitectura que va desde la búsqueda más banal de la estética con la combinación de la funcionalidad.

Es en los años 60, con las creaciones de Andy Warhol y el Pop Art, se comienza a hablar de arte postmoderno; incluyendo dicho término en la crítica del arte a partir de 1980. Los artistas postmodernos también recurren a las técnicas utilizadas en el pasado integrándolas en nuevos proyectos caracterizados por la inclusión. La práctica del teatro postmodernista comienza en los años 60 con el *Living Theatre*, el *Happening* y el *Open Theatre* en New York. Sin embargo, es a partir de la década de los 70 cuando se habla como tal de teatro postmodernista: «ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, “deconstrucción”, “decreación”, es antimimético y se resiste a la interpretación» (Toro, 1991: 447-449). Un teatro en el que el texto en sí mismo deja de tener importancia, concediéndosela en ese caso al proceso desde el principio al fin con todos sus códigos y elementos: la música, la danza, el cuerpo, la gestualidad, el sonido y el silencio; es decir, la palabra pierde estatus, valor y fuerza. En cuanto a la literatura, Toro retoma el término de Fiedler (1964) 'anti arte' y 'doble codificación' para hablar de la literatura norteamericana, tachándola de apocalíptica, irracional o desconfiada y, a la vez, de romántica y abierta. Además de

esto, la doble codificación recae sobre el lector y la importancia que se da a la experimentación lectoral, pasando a ser uno de los actos más relevantes dentro de la crítica postmodernista.

Siguiendo a McHale (1992), la gran diferencia entre ambas formas de ver el mundo demuestra un carácter teórico: si el elemento dominante en el modernismo es epistemológico (basado en la razón relacionada con la metafísica, la lógica y la teoría del conocimiento), en el postmodernismo es de carácter ontológico (destacando las reflexiones sobre el ser y sus propiedades trascendentales). Lo que está claro es que hace tiempo que se entró en un momento de transformación en todos los ámbitos de la existencia, el nombre utilizado para denominar dicha nueva situación, si se quiere, es lo de menos, ya que lo que intentamos es hacer de observadores de lo que prolifera a nuestro alrededor y de cómo todo ello tiene su razón de ser dentro del contexto de la literatura vasca actual, que al igual que los demás sistemas literarios también trata de encontrar y tener su lugar en el mundo. Hay por lo tanto unos principios que son francamente diferentes a los que se trataban en la novela de la modernidad, y todos ellos son valiosos para notar el cambio de percepción que tenemos sobre el mundo y de la metamorfosis sufrida en lo inherente a la sensibilidad artística. Dicho esto, reiteramos que la literatura no puede concebirse sin tomar en cuenta su contexto de producción y recepción (Benson, 1994: 56). Es la naturaleza ontológica la que nos acompaña a lo largo de esta investigación, y desde ese punto de vista nos fijamos en el carácter no lineal y no periodizado, ávido de abolir las ataduras que significaban los discursos de la modernidad basados en la historia y su imposibilidad de cuestionarla.

Por lo tanto, creemos que en esta situación que se ha ido fraguando tiene espacio el pensamiento crítico que hace que se liberen algunos de los discursos que se establecían

distantes y en la periferia del canon y del sistema cultural. Un postmodernismo que más allá del talante irracional, descuidado y banal, ofrece un espacio diverso y de reflexión. Como apunta Racionero (1999: 132), «la realidad se efectúa, plural, contingentemente, bajo las circunstancias concretas de la autocomprensión humana»; es decir, nos encontramos ante una situación en la que también existe un espacio para la realidad plural, y aunque circunstancial, en la que tienen cabida muchos puntos de vista. No como en plena modernidad que a consecuencia de la obsesiva búsqueda de la verdad y perfección absoluta, se restringe lo que dentro de esa gran verdad, de ese gran relato, no encuentra su espacio por estar compuesto de la diferencia y la pluralidad del discurso.

Las transformaciones sufridas en la ciencia, el arte y la literatura después del siglo XIX son evidentes. A finales de la década de los años 50, la pérdida de legitimación de los metarrelatos acarrió una doble alteración en las reglas y en el estatus del saber: por un lado, la sociedad entra en la era postindustrial, y, por otro, la cultura se ve inmersa en la época postmoderna (Lyotard, 1986) tras la cual los grandes relatos o metadisursos entran en crisis. Entre otros motivos, esto ocurre por la influencia que los cambios tecnológicos tuvieron sobre la ciencia y la sabiduría, y, como consecuencia directa, suscitaron el claro condicionamiento sobre la transmisión del conocimiento. Los metarrelatos (Lyotard, 1987: 29-30) serían los encargados de establecer el modelo a seguir en la modernidad:

Emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la salvación de las almas.

El objetivo de dichos metadisursos se basaba en que las instituciones y las funciones

sociales y políticas legitimaran la forma de pensar de la sociedad, la legislación y la ética; sin embargo, se trataba de una legitimación concebida a ser realizada en un futuro, es decir, basada en la concepción de una Idea; una Idea de carácter universal y por tanto poseedora de un valor verdadero. A consecuencia de ello, el concepto de Idea sirvió de guía a las realidades sociales concediendo a la modernidad su propio distintivo: el ‘Proyecto’, el ‘Proyecto de la modernidad’.

En ese gran entramado que se va forjando con los años, un importante y antiguo principio: pensar que la adquisición de conocimiento era indisociable de la formación del espíritu (*Bildung*), queda relegado por la mercantilización del saber, es decir, por las normas del mercado. Los autores y artistas comienzan a producir bajo la presión de esas ‘normas’, con la intención de vender y crear productos de consumo; se habla entonces de la mercantilización del saber condenado a un estado continuo de intercambio, lo cual impulsa la pérdida de su principal objetivo y esencia. Igualmente, con el tiempo, ya casi olvidada la esencia primigenia de *Bildung*, el saber se utiliza para la adquisición del poder y se convierte en un instrumento mediante el cual la información pasa a ser manipuladora y engañosa.

Desde un punto de vista occidental, el saber es el resultado de la unión creada entre la ciencia, la ética y la política, de ahí que la legitimación y la aceptación de la ciencia tenga una estrecha relación con la legitimación que surge desde el poder. Además, en la sociedad occidental los países ya no están tanto bajo el mandato de los políticos, sino subordinado a las decisiones de los empresarios y funcionarios de alto nivel, es decir, se pasa a formar parte de una sociedad tecnócrata (Del Agila, 2002). No tenemos más que recordar la reflexión de Francis Fukuyama (1992) sobre la democracia liberal y el fin de la historia una vez caído el muro de Berlín.

Ya apuntaba Lyotard que la esencia de la legitimidad de la ciencia moderna se fundamenta en dos de los grandes metadisursos de la historia: por un lado, en el progreso del saber resultante de la Revolución francesa; y, por otro, en el Idealismo alemán, con su desarrollo y expansión en lo referente a la verdad del espíritu. Pero en la sociedad postindustrial, comienza a surgir cierta incredulidad hacia los grandes discursos; en un primer lugar, dicho escepticismo se traslada a la exclusión de elección entre el comunismo y el desarrollo capitalista. En un segundo lugar, en vez de poner al servicio del individuo los adelantos tecnológicos, es el ser humano el que se tiene que amoldar a los avances de la tecnociencia y, por último, los acontecimientos históricos aceleran tal deslegitimación que provocan la implantación de una sociedad mayormente nihilista.

Además de dejar a un lado los grandes discursos, la sociedad sufre una gran transformación, siendo la organización social una de las piezas más afectadas: la unión entre los diferentes colectivos que conforman la sociedad queda anestesiada, desintegrada, y, a consecuencia de ello, se pasa de una sociedad en que tienen mucho más peso los valores colectivos, a otra en la que van a imperar los individuales (Bauman, 2003). La nueva organización social tendrá efectos adversos en el campo cultural; se magnifica la aparición de las nuevas tecnologías y se crea un clima social de vulnerabilidad e indecisión.

Mientras que las nuevas condiciones de vida hacen que también cambie nuestra subjetividad, la incesante información virtual atraviesa los continentes; asistimos a la inauguración de un futuro incierto, enfrentándonos a una fluidez constante de movimiento que en la mayoría de los casos nos supera; en el tiempo cultural los mitos y los símbolos aparecen variables y la imaginación de la sociedad comienza a ser un tanto

resbaladiza. Los cuerpos se estancan en una etapa de juventud infinita mientras se vuelven símbolo de felicidad, y el tiempo multidimensional del ciberespacio nos acerca al deseo que nos produce gozar de la rapidez. Para afrontar todo eso, el ahora es lo único a lo que podemos aferrarnos, a la instantaneidad del momento. Sin lugar a dudas, tanto el postmodernismo que hace referencia a la cultura y a la estética, como la postmodernidad que atañe a la economía y a la sociedad son de gran influencia en las formas de vivir, pensar y actuar, y, por ello, una tendencia tan arraigada en nuestra vida y una manera de ver el mundo tan socializada se plasman en la creación literaria.

1.1.2. Perspectivas sobre la postmodernidad y ciclos del postmodernismo

Dentro del debate que se genera a nivel cultural y social, François Lyotard (1986) afirma que en la situación contemporánea los metadisursos de legitimidad entran en crisis. Es la propia postmodernidad la que representa la crisis de dichos metarrelatos, ya que la desconfianza de observar los grandes principios modernos desde un punto de vista crítico, pone en duda la legitimidad de los discursos de la modernidad. Así, se dice que el saber postmoderno demuestra una mayor sensibilidad ante la diferencia y aquellos que están instalados en la periferia (Cabo, Cebreiro 2006: 147). Pero afirmar que ciertos elementos o creaciones instalados en la periferia de los sistemas encuentran una posibilidad de comenzar su recorrido hacía el centro, no significa que el postmodernismo sea sinónimo de pluralismo ya que tal como leemos en Foster (2008:10):

...no todas las posiciones en la cultura son abiertas e iguales. Esta creencia apocalíptica de que nada marcha, de que ha llegado el «fin de las ideologías» no es más que el reverso de la creencia fatal de que nada funciona, que vivimos bajo un «sistema total» sin esperanza de rectificación, la misma aquiescencia que Ernest Mandel denomina la «ideología del capitalismo tardío».

Quizá habría que hacer una retrospectiva hasta el punto más álgido de la modernidad en busca de una respuesta para averiguar cuáles fueron los errores que hicieron naufragar dicho Proyecto. A nivel individual, sin embargo, lo que le queda al ser humano es ofrecer resistencia individual contra el sistema estando lógicamente dentro del mismo. Es lo que desde una perspectiva sociológica Beck (1998) denomina soluciones autobiográficas a contradicciones sistémicas.

Al revisar la teoría y propuesta de Matei Calinescu (1991) sobre las cinco caras de la modernidad, la adaptamos a nuestra investigación cuando explicamos las dos fuerzas antitéticas que proponemos al hablar de postmodernismo: una variedad crítica y resistente y otra acrítica respecto de la cultura hegemónica. En el momento en que se cuestionan el sistema y los discursos universales que contaban con el beneplácito del poder en la modernidad, entran en juego otras reflexiones y planteamientos que hasta entonces se habían mantenido fuera del campo institucional y cultural. El tipo de postmodernismo crítico es la representación que se desliga de lo banal y de una postmodernidad ‘oficial’ que deja entre ver el lado positivo y recuperable de la sociedad mientras se muestra crítico con lo que sucede a su alrededor. ¿Cuál es la paradoja? Que, como vemos al adentrarnos dentro de las teorías sistémicas, el arte y la literatura aún intentando demostrar el carácter más crítico, también aparecen irremediabilmente unidas a las reglas impuestas por el mercado.

La otra perspectiva del postmodernismo es contraproducente en la consecución de procesos y creaciones inclusivas, y, a menudo, censurada por sociólogos, filósofos y críticos literarios, es tachada de embaucadora por destacar sus posicionamientos más frívolos, además de ser fácilmente manipulable desde las instituciones dada su máxima dependencia hacia ellas. De hecho, en la mayoría de los casos el adjetivo ‘postmoderno’

se utiliza o para calificar los aspectos tecnológicos de las cosas nuevas o como recriminación de tildar a una filosofía o cosmovisión de relativista que «complacientemente se deleita con el final de la verdad y de los valores trascendentes» (Jameson, 2012: 24). La forma en que optamos por ver y encarar la nueva situación es esencial para analizar el presente y el pasado, y, por lo tanto, condicionante de la elección, lectura e interpretación que hacemos de los textos elegidos en el corpus.

Hal Foster (2008) subraya la existencia, por un lado, de un postmodernismo de cariz neoconservador en el que se preserva la tradición humanista concibiéndose desde un punto de vista terapéutico proponiendo un retorno (y no una crítica) a los orígenes; y, por otro, un postmodernismo que trata de cuestionar los códigos culturales establecidos, explorándolos y planteando una crítica a la tradición. Es decir, se manifiesta interesado en la deconstrucción crítica de la tradición y de los orígenes, no en una vuelta a ellos tratando de cuestionar lo creado. La mejor manera de concebir el postmodernismo es la de «considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello» (Foster, 2008: 11-12). El postmodernismo de cariz neoconservador se caracteriza por su retorno a la figuración narrativa y a la representación, por la reivindicación del autor y por el eclecticismo histórico que ayuda a huir y evitar el presente tal y como lo vivimos y a través del cual «El pastiche y la textualidad en tanto que signos de la fragmentación del capitalismo tardío se convertían en síntomas de un desfondamiento esquizofrénico del tema y de la narración históricas» (Guasch, 2001: 357).

A pesar de esa cara negativa del postmodernismo vocera de discursos manipulados mientras se nutre de la estandarización de la cultura bajo las leyes del mercado, aquí

defendemos lo que el postmodernismo nos deja de heterogéneo, admitiendo la visibilidad de lo invisible, la polifonía de las voces que se convierten en protagonistas de las enunciaciones (narraciones) que en nuestro caso se propagan en la textualidad para conformar las distintas escrituras personales que posibilitan la diversificación postmodernista. Profundizando en la reflexión que queremos trasladar sobre el arte o, en su caso, literatura postmodernista, tomamos como base la recepción y el contexto mundial en el que se genera ese estadio en dónde las categorías sociales se fusionan con las categorías conceptuales y mediáticas, permitiéndonos diferenciar entre la postmodernidad³ caliente y la postmodernidad fría que se desarrolla en Europa a principios de siglo (Guasch, 2001). Anna María Guasch trata de entender y establecer el arte a través de la historiografía del siglo XX traspasando los límites de la crónica y difundiendo la historia en lo que concierne a la creatividad y a los artistas. Tal y como propone Foster, Guasch menciona tres tipos de postmodernismo que dependen del momento histórico en el que aparecen.

1.1.2.1. La postmodernidad cálida

En un primer lugar, en la postmodernidad ‘cálida’ se niegan los distintivos más característicos del modernismo de vanguardia: la tendencia universalista y generalista, el racionalismo, la idea de progreso, la mirada puesta en el futuro, el pensamiento lineal, el darwinismo lingüístico, la obsesión por la novedad e innovación, etc. y se tiene una nueva actitud ante la historia en la que los autores reclaman el derecho de ser libres en las creaciones y tienden a volver la mirada hacia el pasado. Recordemos que al hablar

³ Teniendo en cuenta las definiciones que en un principio de la investigación hemos dado sobre Postmodernidad y Postmodernismo, deberíamos hablar de un postmodernismo cálido y un postmodernismo frío, ya que la autora se refiere en todo momento a las producciones artísticas. Sin embargo, Guasch habla de Postmodernidad fría y Postmodernidad cálida, por lo que al mencionarlos y explicar sus diferencias en nuestro texto respetaremos la denominación que usa la autora.

de postmodernidad cálida, Guasch (2000: 21) recoge la actividad artística acontecida entre los años 1980 y 1985,

... el pensamiento débil corre a la par con el eclecticismo histórico que recicla sin pudor los estilos viejos y nuevos, el arte elevado y el kitsch en aras de lo visible y del ilusionismo. Es una postmodernidad sometida también al debate, calificada por algunos como neoconservadora, como un movimiento retrógrado y autoritarista, una «regresión» comparable a la vuelta al orden de los años veinte.

Lo expuesto coincide con la primera mitad de los años ochenta en los que se reivindica la cita y en consecuencia el pastiche del que nos hablaba Fredric Jameson (2012: 22) al referirse a ese postmodernismo de los 80 frívolo, entretenido y decorativo que en la actualidad ha dejado de ser hegemónico. Si en la Modernidad se producía la diferenciación de las experiencias, campos, actividades, etc.; en la postmodernidad vista como colapso no existen las barreras entre disciplinas, todo existe simultáneamente y, por lo tanto, lo cultural y lo económico permanecen inevitablemente fusionados. Jameson va más allá al afirmar que la globalización y la postmodernidad son lo mismo: las dos caras del presente, reflejos del momento histórico único que compartimos, «un fenómeno que es tan económico como cultural, tan psicológico como estético, tan político como filosófico» (Jameson, 2012: 27). Es en esa fase de la creación postmodernista, sobre todo en Estados Unidos, en donde se plasma la concepción más negativa de la misma, es decir, el arte (la creación artística) convertido en sinónimo de mercancía sujeta a las expectativas y alteraciones del mercado.

1.1.2.2. La postmodernidad fría

En la segunda postmodernidad, o postmodernidad fría (1985-1990), la realidad aparece bajo el dominio del simulacro, avivándose las teorías de los pensadores posestructuralistas: Roland Barthes (2009) y el discurso de la muerte del autor, o Jean

Baudrillard (1978) y la hiperrealidad de la idea de simulacro. Entre todas esas especulaciones, se niega la subjetividad del arte y la capacidad expresiva del yo, además de poner en duda la realidad que se ve, es decir, ya no es fidedigna la representación visual. Por lo tanto, siguiendo los planteamientos del teórico francés Roland Barthes, se ponen en entredicho conceptos como el de originalidad y se aboga por la combinación de estilos y estéticas diferentes que derivan en una heterogeneidad y eclecticismo:

De la «muerte del autor de significados únicos» o, lo que es lo mismo, de la «muerte del artista», y de ese sustituir el «crear» por el «combinar, el escoger o el seleccionar» derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas [...] El autor — el artista— ya no crea, sino que, como apostilló Julia Kristeva siguiendo a R. Barthes, produce: «Escribir (o cualquier otra actividad creativa) genera un espacio productivo que evidencia la actitud de un escritor respecto a los procesos sociales de significación, entendiendo la subjetividad como un efecto de significación y textualidad (Guasch, 2000: 382).

En ese contexto se observa que el pensamiento postestructuralista está vigente en la llamada segunda postmodernidad, que si por un lado, siguiendo a Guasch, recuperaba ciertos paradigmas discursivos de la modernidad tales como la naturaleza transgresora y rupturista, por otro, sustituye el concepto de ‘obra’ característico de la modernidad, por el de ‘texto’⁴. Sin olvidar la teoría que desarrolla Baudrillard en torno a la realidad textuada, que creemos merece un breve espacio a continuación, por haber sido representativa y referente en muchos trabajos de este periodo y, además, soporte para interpretar los difuminados caminos entre la realidad y el imaginario de alguno de los textos que forman parte del corpus elegido.

El teórico francés desarrolla uno de los puntos de vista más escéptico en torno al

⁴ “Si por «obra» se entendía un todo estético y simbólico con un origen (el autor) y un fin (la realidad representada), por «texto» se entiende un espacio de dimensiones múltiples que potencia un libre juego de significantes y que, por ello, destruye la unidad que parecía indisoluble entre el significante y el/los significado/s de un signo. Para R. Barthes, el texto es, en definitiva, un espacio «antiestético» en el que una variedad de escrituras, ninguna original, se mezclan y se contraponen” (Guasch, 2000: 382).

pensamiento postmoderno: la fina línea que separa el arte de la realidad se difumina colapsándose ambos en un simulacro universal. En este caso, el concepto de simulacro se entiende como si fuera la última fase de la imagen, es decir, el simulacro ocurre cuando la propia imagen anula su referente, por un lado, deconstruyendo la desigualdad reinante entre la realidad y la representación, y, por otro, poniendo fin a la desigualdad entre los signos y su propia referencia en el mundo real. De hecho, Baudrillard investiga qué tipo de relación establecen las imágenes y los signos con la etapa contemporánea, ya que, sustituida la realidad por el significado de los signos y los símbolos, la experiencia humana se convierte en la simulación de la realidad, es decir, en su propia simulación. En ese estadio, el único simulacro de realidad que recibimos los individuos surge de los significados que difunden los medios de comunicación y la cultura; así, la vida está repleta de construcciones simbólicas y debido a esa inestabilidad del significado, en la mayoría de los casos, pierde su sentido o esencia.

La representación material del mundo es consecuencia de que todo lo existente se oculta bajo su apariencia, «la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Ya no puedo soñarlo ya que ella es su realidad virtual» (Baudrillard, 1996: 15). La representación absorbe la simulación interpretándola como una falsa imagen y la simulación abarca toda la construcción de la representación entendiéndolo como un simulacro (Baudrillard, 1978: 13-14); y para que surja el simulacro, la imagen tiene que atravesar cuatro fases: (i) Ser el reflejo de una realidad profunda; (ii) Esconder la realidad profunda y desnaturalizarla de tal modo que la realidad representada aparece vacía; (iii) Enmascarar la ausencia de la realidad o de la verdad profunda; (iv) Además de negar cualquier forma, la imagen no tiene nada que ver con ninguna realidad, convirtiéndose en su propio simulacro.

La representación sustituye a la simulación, y la realidad, al volverse redundante, se extiende en la hiperrealidad, en donde las imágenes se mezclan con la realidad o con un significado carente de referencia; la hiperrealidad⁵ de la que nos habla Baudrillard, será la consecuencia o constructo de la interacción de los *mass media*. El pensador se refiere a la época postmoderna como periodo de la hiperrealidad, subrayando en su trabajo una de las características más destacables de dicho ciclo: la ruptura de los límites entre el espacio público y el espacio privado:

Así la sociedad de consumo vivía también bajo el signo de la alienación, como una sociedad del espectáculo. Pero precisamente mientras hay alienación hay espectáculo, acción, escena. No es obscenidad... el espectáculo nunca es obsceno. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación (Baudrillard, 2008: 193).

El concepto de hiperrealidad está especialmente unido a la teoría de la filosofía sobre la postmodernidad: el mundo en el que vivimos es sustituido por un mundo copiado, en donde no buscamos más que un estímulo simulado. El consumismo ahoga lo que es de verdad y traga a la sociedad actual mientras se mide lo que un individuo es por su grado de consumo, imponiéndose de esa forma la copia. Sin embargo, hay que puntualizar que a pesar de que el consumismo fortalece la categoría de la hiperrealidad, los *mass media* son los que también manipulan y construyen una sociedad a la medida del poder, todo ello mientras los sujetos vivimos bajo el imperio del simulacro. La sociedad occidental,

⁵Dejando a un lado las diferencias, la teoría de la hiperrealidad propuesta por Baudrillard, en cierta medida, nos puede recordar la teoría de las Ideas expuesta por Platón. Según Platón, las ideas además de existir, están divididas de las particularidades que representan. Platon hablaba de dos mundos claramente diferenciados: por un lado, el mundo de los sentidos, en donde están las realidades particulares y, al mismo tiempo, en donde se instalan la abundancia, el cambio, la creación y la destrucción; por otro lado, cita el mundo de la significación o mundo de las Ideas, en el que conviven las realidades universales y la unidad es mayoritaria. En este caso, las ideas son inalterables y constantes. Pero con la separación de esos dos mundos no se puede obviar la similitud entre el concepto de hiperrealidad de Baudrillard y el mito de la caverna de Platón: al igual que los prisioneros de la caverna, que solo ven la sombra del objeto, nosotros únicamente percibimos las imágenes que se construyen en la realidad. En la hiperrealidad de Baudrillard, recibimos la simulación que es sustituida por la representación, y, en consecuencia, una realidad deformada.

como consecuencia de su servilismo al consumo y al capitalismo desarrollado, entra en un nuevo periodo en dónde no tienen lugar los referentes de la sociedad moderna, ya que los *mass media* los han aniquilado (Bauman, 2003). Como hemos explicado, será el simulacro quien gobierne el mundo en que vivimos una vez deconstruida la diferencia entre ficción y realidad, incluso también la propia intención de ficción. Si Barthes proclamaba la muerte del autor, Baudrillard anuncia la muerte de la realidad debida a la acción del capital, porque además de borrar las diferencias entre lo falso y lo verdadero, también se encarga de difuminar la división entre lo bueno y lo malo: «Esto es la historia de un crimen, del asesinato de la realidad. Y del exterminio de una ilusión, la ilusión vital, la ilusión radical del mundo. Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral» (Baudrillard, 1996: 1).

La pérdida de lo real acrecienta el ansia de realismo, y al carecer la sociedad actual de un centro en torno al que girar, el hiperrealismo resulta dominante en los espectáculos artísticos y humanos. El bombardeo de signos impide establecer cierta distancia crítica con lo que ocurre a nuestro alrededor, los niveles sociales van desapareciendo y sucede la muerte del individuo que pasa a formar parte de la muchedumbre: el individuo se coloca bajo la red del poder que hace desaparecer la diferencia entre la realidad y la irrealidad (realidad deformada). Nos encontramos ante una sociedad que apuesta a favor de una cultura homogénea y vivimos en un universo cuyo parecido es idéntico al universo original: una vez transformada la masa social, pasamos a formar parte de una cada vez más fuerte y desarrollada cultura homogénea. La nueva ciudad postmoderna (Amendola, 2000; Soja, 2008; Muñoz, 2010) que analizaremos más adelante es uno de los ejemplos más significativos de la simulación e hiperrealidad en el pensamiento de Jean Baudrillard, en ella «El artista ya no debe, pues, imitar, duplicar o parodiar la realidad, sino extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad. La hiperrealidad y

la simulación son dos de los factores que distinguen la cultura contemporánea de la del pasado...» (Guasch, 2000: 383).

Antes de finalizar con esta segunda fase de la postmodernidad, sin embargo, es de obligada mención el pensamiento de Jacques Derrida (1967) en torno al término de deconstrucción (y que más adelante volvemos a retomar con el análisis literario de las obras de Eider Rodríguez), estrategia que más que destruir, deshace, y cuya finalidad es descomponer la tradición, “desmoronarla y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de verdad, razón, globalidad y totalidad” (Guasch, 2000: 408). No lo tomamos como una acción negativa, sino como parte de un proceso en el que se desbaratan las teorías de los discursos absolutos de la modernidad y se diseccionan para observar y analizar sus contenidos y estrategias, cuestionando así sus significaciones y finalizando con los discursos lineales.

1.1.2.3. Vuelta a la realidad: el arte de lo postmoderno

Continuando con la clasificación entre las que hemos denominado postmodernidad cálida y postmodernidad fría, hacia la década de los años 90, el arte comienza a construirse por encima del simulacro ya explicado conduciéndose de nuevo hacia la realidad (teniendo en cuenta lo que tal concepto encierra de polémico), de tal forma que el arte vuelve a entrar en contacto con el concepto de mimesis en lo que atañe a la representación del mundo, dejando al descubierto una realidad plural y heterodoxa. En torno a esta nueva situación florecen discursos que engloban posiciones críticas y acontecimientos de relevancia social, tomando en cuenta por lo tanto reivindicaciones que tienen incidencia en contextos tales como el cuerpo, la sexualidad, el género y el multiculturalismo:

El multiculturalismo se aborda considerando las relaciones que se dan entre las estructuras dominantes y los márgenes, y la emergencia del arte de las culturas colonizadas, de las minorías y de las áreas periféricas. Con la llegada del 'otro' múltiple y transgresor en el dominio del mainstream occidental se producen interesantes fenómenos [...] como el de la desterritorialización, el nuevo internacionalismo, la globalización, etc. (Guasch, 2000: 23).

Algunos estudiosos hablan del arte postmoderno activista (Foster, 1985) basado en aquellas prácticas críticas en las que en el caso de la literatura se replantean las relaciones que surgen entre el objeto de arte (el texto) y su audiencia (el lector), «relaciones que se pueden resumir en la trilogía de valores que Walter Benjamin había establecido en “El autor como productor”: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica» (Guasch, 2001: 471). De nuevo se aviva la eterna discusión en torno a la autonomía de la literatura y del arte en general en la que los autores se ven casi obligados a dar una respuesta inconformista de lo que ocurre a su alrededor. Walter Benjamin (1990: 115-135) habla sobre el autor como productor, viniendo a remarcar la importancia del trabajo colectivo y la necesidad de que los autores tomen conciencia de sus creaciones y así tengan conocimiento de la función que ocupa la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Tal y como propone Benjamin, se trata de conferir a la obra un carácter contestatario sin que ello signifique la pérdida de calidad artística o el olvido de los componentes intrínsecos a la creación literaria.

El arte activista al que hemos hecho referencia está cargado de reflexión con una dirección de ida y vuelta, la del creador y la del receptor, es decir, hablamos de una literatura crítica que hace meditar o recapacitar al lector, por un lado, y reflexionar al escritor, por otro, sobre la posición que ocupa en el proceso de producción. En cierta forma, Walter Benjamin (1990: 119) está haciendo referencia al sistema cultural o literario que en cada época y momento de creación envuelve las obras artísticas: «Las relaciones sociales están condicionadas, según sabemos, por las relaciones de

producción. Y cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época».

1.1.3. El carácter de la sociedad postmoderna

Es conveniente recopilar algunas de las reflexiones que han aparecido hasta ahora: ¿de qué hablamos cuando nos referimos al postmodernismo? ¿Se trata de una ruptura radical con el modernismo, o, sin embargo, de una variedad surgida dentro de este último para hacer frente al alto modernismo? ¿Es un estilo independiente? ¿Una periodización de la que se deben precisar sus fases y ciclos? ¿Tiene connotaciones revolucionarias por negar la existencia de cualquier metarrelato y por mostrar su preocupación hacia aquellos colectivos que se han mantenido en la periferia? O, por el contrario ¿estaríamos hablando de la comercialización y domesticación del modernismo, eclecticismo mercantil del ‘todo vale’? (Harvey, 1998: 59).

Pensamos que la condición postmoderna es la consecuencia directa de las transformaciones económicas, políticas y sociales que se han dado en las últimas décadas. Partimos de la imposibilidad de hacer una línea divisoria entre tales transformaciones —que como bien explica David Harvey (1998) son la consecuencia de los muchos años en que se han producido cambios casi de forma imperceptible para nuestros sentidos hasta encontrarnos en un mundo y en una situación que se nos escapa de las manos— con lo ocurrido en el ámbito de la estética cultural que, aunque casi siempre a posteriori, tiene relación directa. Por lo tanto, en este nuevo contexto que nos deja la postmodernidad cargado de diversidad tendrán cabida toda clase de creaciones artísticas que gozan de igual legitimidad. El modernismo, que se reconocía como

positivista, tecnocéntrico y racionalista, fundamentaba sus creencias en verdades absolutas y planificaciones racionales de regímenes sociales generalmente utópicos. En el postmodernismo se redefinen los discursos culturales, pero sin establecerse una clara ruptura con el modernismo, ya que el primero (postmodernismo) se retroalimenta de las producciones y categorías estéticas que vieron la luz en el modernismo. Fredric Jameson (2012: 13) explica que la nuestra es una época marcada por la preeminencia de categorías espaciales en las que se interconexionan los diferentes periodos –modernismo y postmodernismo– y distintos ámbitos en lo referente a la política, economía, arte y cultura.

Si identificamos la postmodernidad como un modo de producción, o con la tercera fase del capitalismo (asociación ya mencionada), tras ella se incluyen los estilos artísticos y culturales del momento histórico en el que vivimos. En cuanto a la estética, si en el modernismo se establece una búsqueda incesante de la originalidad, es decir, la pretensión de buscar un estilo personal único para lograr la distinción con los otros artistas; el postmodernismo no se caracteriza por la búsqueda de un estilo único. Jameson (2012: 66) nos habla de ausencia, de la volatilización del «objeto-arte», algo que se expande a todas las creaciones artísticas: en ausencia de pintura, los autores utilizan fotografías, y en el caso de la literatura, en ciertos casos, se da una sustitución de la ficción por la no ficción, la metaficción historiográfica o una autoficción. Estas reflexiones pueden llevarnos a concluir que el punto de partida del postmodernismo no es estético sino económico, al fin y al cabo desde un principio hemos afirmado que el postmodernismo es consecuencia de la postmodernidad:

El texto postmoderno –por usar un término más neutral que obra–, el postmoderno efecto artístico de singularidad si se prefiere, es el del mismo tipo único que ese instrumento financiero de una única ocasión llamado derivado, eso es lo que quiero afirmar aquí. Ambos son, al menos en parte, el resultado de una

situación de globalización en la que múltiples determinantes, en constante transformación a diferentes velocidades, a partir de este momento convierten en problemática cualquier estructura, salvo que sea simplemente un pastiche de formas del pasado. El mercado financiero mundial se encuentra reflejado en el mercado mundial del arte (abierto por el fin del modernismo y de su eurocéntrico canon de obras maestras junto con la teleología –explícita o implícita– que lo informaba) (Jameson, 2012: 74).

Por lo tanto, es indispensable explicar cómo hemos llegado a hablar en estos términos en donde lo cultural (la literatura) más que formar parte queda supeditado al entramado económico y en consecuencia político de la postmodernidad. Para ello, a continuación, revisamos algunas de las investigaciones que mejor plasman las relevantes transformaciones ocurridas en la sociedad postmoderna. Es curioso observar como muchos de los términos utilizados por ciertos teóricos (Calinescu, 1991; Harvey, 1998) y que fueron válidos para describir la modernidad, pueden aplicarse a la condición postmoderna: mutabilidad, fugacidad, inseguridad, caos, brevedad, fragmentarismo, ruptura; el propio Marx (1973: 70) decía que «todo lo sólido se disuelve en el aire», idea que además de parecernos bien postmodernista, nos recuerda el pensamiento ‘líquido’ desarrollado por el sociólogo Zygmunt Bauman (2006). Estos son algunos de los aspectos que analizaremos en este apartado y que resultan indispensables para entender las transformaciones que se han generado en las creaciones literarias.

1.1.3.1. David Harvey y la condición de la postmodernidad

Después de 1848 el modernismo fue un fenómeno urbano efecto de la estrecha y compleja relación con la transformación de las ciudades en aquella época, los movimientos migratorios y masivos a la ciudad, la reorganización del espacio, la industrialización y mecanización de la mano de obra, etc., todos ellos fueron elementos que tuvieron relación directa con los movimientos revolucionarios de 1848 y 1871 en la Comuna de París: «El modernismo era un arte de las ciudades y evidentemente hallaba

su hábitat natural en las ciudades» (Harvey, 1998: 41). Después de 1848, la única forma posible de representación que tenía cabida en el proyecto de la Ilustración, comenzó siendo cuestionada por escritores como Baudelaire, lo que conllevó a que se empezaran a utilizar formas de representación diferentes promulgando así una fuerte experimentación artística. Siendo conscientes de que la producción cultural generaba efectos políticos, los artistas comenzaron a vincularse a los acontecimientos y los problemas que los rodeaban mientras construían maneras de ver y representar que tenían significados sociales. En la década de 1960, comenzaron a destacar los movimientos contra-culturales y anti-modernistas:

Era como si las pretensiones universales de la modernidad, combinadas con el capitalismo liberal y el imperialismo, hubieran tenido un éxito capaz de proporcionar un fundamento material y político a un movimiento de resistencia cosmopolita, transnacional y, por lo tanto, global, a la hegemonía de la alta cultura modernista (Harvey, 1998: 55).

Se concibe la revolución del 68 como precursora política y cultural en el surgimiento de la postmodernidad y del postmodernismo. Harvey relata con absoluta claridad la transformación económica que pensamos ha sido decisiva en la metamorfosis que tanto sociedad y cultura han experimentado con la llegada del capitalismo tardío en el siglo XX. Inevitablemente, las reglas del modo de producción capitalista siguen definiendo el desarrollo histórico y geográfico; lo que Harvey denomina el boom de posguerra, de 1945 a 1973, se construye sobre las prácticas de control del trabajo, de hábitos de consumo y de configuraciones del poder económico-político, la estructura fordista-keynesiana. La producción, comercialización, la movilidad geográfica, los desplazamientos, es decir, el nuevo régimen de acumulación junto al giro cultural hacia el postmodernismo conlleva a una nueva regulación de los mercados. La habituación de los trabajadores asalariados al capitalismo forma parte de un largo proceso histórico que permitió la alienación de los empleados no sólo en su lugar de trabajo, sino también en

la sociedad en general, permitiendo así el control social:

La educación, el entrenamiento, la persuasión, la movilización de ciertos sentimientos sociales (la ética del trabajo, la lealtad a la compañía, el orgullo nacional o local) y tendencias psicológicas (la búsqueda de identidad a través del trabajo, la iniciativa individual o la solidaridad social), todo esto desempeña un papel y está íntimamente mezclado con la formación de las ideologías dominantes cultivadas por los medios masivos, las instituciones religiosas y educativas, las diversas ramas del aparato estatal, y afirmado por la simple articulación de su experiencia, por parte de aquellos que hacen el trabajo (Harvey, 1998: 146).

Esa etapa denominada fordista-keynesiana se va fragmentando a partir de 1973, en donde el paso del fordismo a la denominada acumulación flexible es de suma importancia en las modificaciones a las que se ven sometidas las reglas del arte y la estética del momento. La acumulación flexible en contraposición a la rigidez de ideas y acciones imperantes en el fordismo «apela a la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas del consumo» (Harvey, 1998: 170). Dicha flexibilidad posibilita altos niveles de despidos (desempleo estructural) y la pérdida de gran parte del poder del que gozaban los agentes sindicales en la anterior etapa fordista (Jessop, 2002; Letamendia, 2009).

Ante ese panorama, la acumulación flexible favorece desde un principio la aceleración de las modas (banales) y la instauración de ciertas necesidades (consumo innecesario) a la población, lo que también deriva en una transformación cultural, así si en el modernismo de la etapa fordista la estética era más o menos estable, la postmodernista destaca por su aproximación a la diferencia, el espectáculo, la moda y la mercantilización de las formas culturales. En nuestro caso, tal y como hemos apuntado con anterioridad al proponer dos caras opuestas dentro del postmodernismo, hablamos también de una estética que se vale de su propia singularidad para crear espacios de resistencia y denuncia del momento histórico en que viven los artistas; es decir, un arte

que aglutina muchas de las cualidades de naturaleza modernista, mientras acepta las profundas renovaciones económicas y en consecuencia sociales tan relevantes en la segunda parte del siglo XX y principios del XXI. Si consideramos la postmodernidad como un cambio de actitud en la sociedad occidental, vemos cómo las manifestaciones artísticas se adaptan evidenciando las inquietudes de cada periodo. Así, la ficción (en este caso literaria) es de suma importancia a la hora de ofrecer un espacio a esas incertidumbres que imperan en el marco cultural. Harvey (1998: 334) asevera que la ficción postmoderna es mimética de algo, al igual que ocurre con lo efímero, la fragmentación, la incesante búsqueda de identidad y la dispersión del pensamiento filosófico y social que se encargan de mimetizar las condiciones de vida que se producen en la etapa de la acumulación flexible: una época de incertidumbre, inseguridad y división. Sin lugar a dudas, las épocas marcadas por esta clase de emociones han estado históricamente abocadas a una transformación en el campo estético con todas las discusiones y teorías que ello entraña.

1.1.3.2. Matei Calinescu y la hibridación postmoderna

Reiteramos que la postmodernidad ha sido y es un concepto tan discutido como lo ha sido el de la modernidad. El componente cíclico de la historia certifica de nuevo la polémica que hace décadas surgió en torno a los términos de modernidad y moderno, además de acentuar la transcendencia que dicha época y movimiento tuvieron a nivel social, económico y cultural:

El modernismo literario, por tomar un ejemplo rápido, es así ambas cosas, moderno y antimoderno: moderno por su compromiso con la innovación, por su rechazo de la autoridad de la tradición, por su experimentalismo; antimoderno por su rechazo del dogma del progreso, por su crítica a la racionalidad, por su sensación de que la civilización moderna ha acarreado la pérdida de algo valioso, la disolución de una gran paradigma integrado, la fragmentación de lo

que fue una poderosa unidad (Calinescu, 1991: 257).

Las palabras de Calinescu enfatizan la polémica, ya que propone una clara diferenciación entre aquella modernidad que se refiere al momento de la historia de la civilización occidental entendida como un producto del progreso científico y tecnológico, sin olvidar la revolución industrial, la economía y los cambios sociales producidos por el capitalismo, y aquella en que se subraya la modernidad como un concepto estético. En la primera de las dos acepciones encontramos la idea burguesa de la modernidad como sinónimo de ciencia, culto a la razón, acción y éxito; en la segunda, sin embargo, nos topamos con la modernidad de las vanguardias, de cariz anti burgués. Recordemos de nuevo a Baudelaire tachado de antimoderno y, sin embargo, personificación de la modernidad e inseparable de la resistencia al mundo moderno:

Los antimodernos —no los tradicionalistas por tanto, sino los antimodernos auténticos— no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alertas. Uno imagina en principio que debieran ser diferentes, pero pronto nos damos cuenta de que son los mismos, los mimos vistos desde un ángulo distinto, o los mejores de entre ellos. La hipótesis puede parecer extraña y exige ser comprobada. Poniendo el acento sobre la antimodernidad de los antimodernos, demostraremos su real y perdurable modernidad (Compagnon, 2007: 12).

Retomando la reflexión que hemos explicado anteriormente sobre el postmodernismo siguiendo el patrón que usa Calinescu, diferenciamos entre el postmodernismo que perpetua y afronta los patrones de la postmodernidad fruto de las políticas neoliberales que proyectan un efecto directo e inmediato en la sociedad de talante frívolo y decorativo, y aquel que busca vías de escape y va más allá de convertirse en un ‘simple’ periodo estilístico reafirmando como un momento conflictivo en el que se articula un pensamiento crítico. Lo que es diferente es la respuesta que se da a través de las creaciones artísticas en el momento histórico en el que se conciben, entendiendo dichas creaciones como las manifestaciones físicas atravesadas por los acontecimientos de la

época. El punto de eclosión entre postmodernidad y postmodernismo (el momento de la historia de la civilización occidental y la estética o tematología que se desarrolla en consecuencia) es el que nos interesa en esta tesis.

Llegados a este punto, es indispensable hacer una matización entre las vanguardias y la corriente postmodernista aplicable dentro de la literatura occidental. Así, la vanguardia la entendemos como el lado experimental de la modernidad que nació con un doble objetivo: destruir e inventar (Calinescu, 1991: 268), rechazar lo viejo acabando con ello y permitiendo que lo nuevo aflorase por sí solo. Al centrarnos en nuestro análisis y en la tematología de los textos, hablamos de un realismo postmoderno para diferenciar entre el postmodernismo y la vanguardia, ya que en el primero se cuestiona el aspecto destructivo latente en el vanguardismo para centrarse en la renovación y recuperación de lo viejo y el pasado. Es una idea que ya hemos mencionado y aparece con frecuencia: el postmodernismo también se trata de una vuelta al pasado, no con intención de ser innovador, sino casi de reciclaje y reencuentro con la memoria. Lo personal se hace casi necesario para la auto reafirmación, abriéndose así un camino hacia la búsqueda y afianzamiento de una identidad disgregada. Por eso, en las obras narrativas elegidas en la tesis se entrelazan los acontecimientos que marcan una nueva forma de ver, entender y estar en el mundo con algunos rasgos estéticos que a su manera son también un reflejo de la realidad imperante en que se desarrollan las historias y que son conocidas e identificadas por los autores.

Según Calinescu (1991: 271), el postmodernismo «no es un nombre nuevo para una nueva “realidad”, o “estructura mental”, o “descripción del mundo”, sino una perspectiva desde la cual uno puede preguntarse ciertas cuestiones acerca de la modernidad y sus diversas encarnaciones». Hablando del postmodernismo literario hay

que aceptar que los textos tachados de postmodernistas utilizan ciertas técnicas y recursos estructurales y estilísticos recurrentes, a pesar de que los objetivos sean diferentes y los resultados manifestaciones estéticas opuestas. El uso psicológico inherente al modernismo se aleja de uno de los recursos representativos del texto postmodernista como es la nueva forma que se da a la utilización existencial (ontológica) del perspectivismo narrativo: duplicación y multiplicaciones de comienzos, finales y acciones narradoras, la tematización paródica del autor, la tematización del lector (es más que conocida la implicación e importancia del lector en los textos de índole postmoderna), la autorreferencialidad y la metaficción (Calinescu, 1991: 293). Si una de las particularidades de la escritura modernista es de carácter epistemológico: «Es decir, los escritos modernistas están diseñados para elevar cuestiones tales como: ¿qué hay que saber ahí?, ¿quién lo sabe?, ¿cómo lo sabemos y con qué grado de certeza?, ¿cómo se transmite el conocimiento de un sabedor a otro y con qué grado de fiabilidad?, etc.» (Calinescu, 1991: 295 apud. McHale); los textos postmodernistas están dominados por el carácter ontológico que da cabida a preguntas tales como: «... ¿qué es un mundo?, ¿qué clases de mundo existen, cómo están constituidos y cómo los diferenciamos?..., ¿cuál es el modo existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta?, etc.» (Calinescu, 1991: 296). Volvemos a subrayar la intención de destacar el carácter ontológico de los textos del corpus y la visión que ofrecen del mundo, además de la realidad representada en cada uno de ellos.

1.1.3.3. El universo líquido de Zygmunt Bauman

Si con David Harvey contextualizábamos las transformaciones económicas, políticas y sociales acaecidas en las últimas décadas, que poco a poco nos fueron introduciendo en la nebulosa de la postmodernidad, y con Matei Calinescu citábamos las contradicciones

lógicas surgidas entre modernismo y postmodernismo, no podemos cerrar esta sección sin explicar la teoría en torno a la modernidad líquida del sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1996, 2006, 2007) tan presente en todos los ámbitos sociales, políticos y culturales de los inicios del siglo XXI.

Ya hemos mencionado la relación entre sociología y literatura, sobre todo, teniendo en cuenta el nexo de unión entre la temalogía de las narraciones seleccionadas y la reflexión que Bauman hace sobre la modernidad líquida (2006, 2007a). Lo primero de todo es entender que los individuos no necesitamos de una teoría sociológica postmoderna, sino de una sociología de lo postmoderno ya que la propia postmodernidad se visualiza como una situación social enmarcada dentro de sus propias características diferenciadas:

Una adecuada teoría de la posmodernidad solo puede ser construida en un espacio cognoscitivo marcado por un conjunto de premisas diferentes y por exigencias de su propio lenguaje. Esta teoría será relevante en la medida en que se libere de conceptos y problemas generados por el discursivo de la modernidad (Bauman, 1996: 83).

Hagamos un breve paréntesis, aprovechando la idea que plantea Bauman sobre la sociología de lo postmoderno. Aplicando la misma teoría al contexto literario, desarrollamos la noción de 'texto de lo postmoderno' diferenciándolo del llamado 'texto postmodernista', hipótesis que ejemplificamos en el apartado práctico de la tesis. Con esta afirmación cabe preguntarse a qué nos referimos cuando catalogamos a un texto de postmodernista. En la mayoría de las ocasiones, tales obras se nutren de cuantiosos elementos estilísticos: antiformalidad, juego, azar, ausencia, dispersión, retórica, metonimia, esquizofrenia, rizoma, indeterminación, etc. (Hassan, 1985: 123-124). Sin embargo, en lo concerniente a la temalogía, es necesario replantearse la afirmación del concepto de ahistoricidad en la literatura, ya que, tal y como estamos comprobando, aunque el

análisis del contexto es necesario, cada época llega a ser la acumulación de muchas, lo que afecta a las obras literarias. Desde un principio, hemos querido subrayar que decir 'texto postmodernista' es referirse a un texto que se rige por ciertas reglas ligadas a la estilística o estética: estructura, sintaxis, utilización lúdica del lenguaje —proposición y revisión de una forma nueva de lenguaje—, fragmentación, metaficción historiográfica —poniéndose en cuestión lo histórico y lo literario—, se subraya la importancia del lector en la interpretación del texto, la indefinición del género literario, los juegos intertextuales, etc. Sin embargo, aquí destacamos el 'texto de lo postmoderno' como aquel que trata de recoger las transformaciones ocurridas en el contexto social y que afectan de lleno al individuo y, por tanto, al personaje de la narración cuya identidad será objeto de estudio.

Si anteriormente se planteaba que lo histórico era lo que realmente pasó, en la situación postmoderna se habla de construir un relato, una narrativa de lo que pasó cargada de ideología y subjetividad. El texto de lo postmoderno no prioriza los juegos narrativos característicos del texto postmodernista (lo que no quiere decir que los descarte), así, nos centramos en un texto cuya temalogía es singular de la nueva situación postmoderna (como es el tratamiento de la identidad). El texto de lo postmoderno refleja la reciente tesitura, formas de vivir y de estar en el mundo tras la metamorfosis que lentamente ha hecho mella en la vida de cada sujeto. 'Lo postmoderno' es aquello de lo que Zigmunt Bauman (1992: 2) nos habla cuando expone los acontecimientos en términos sociológicos: lo postmoderno consecuencia de lo que la modernidad ha ido produciendo, la condición postmoderna como «modernismo liberado de la falsa consciencia y como un tipo nuevo de condición social que destaca por su manifiesta institucionalización de aquellas particularidades que la modernidad intentaba eliminar de sus proyectos y prácticas de manejo y, cuando esto no dio resultado, camuflarlas».

El estudio que Bauman realiza de nuestro mundo real de la sociedad occidental describe a la perfección el universo de ficción en el que se mueven los personajes de las narraciones analizadas. Experimentamos, por tanto, cómo a través de la teoría de la modernidad líquida nos introducimos en un mundo de ficción. Hace tiempo que la metamorfosis acaecida en los llamados países desarrollados está permitiendo la aparición de nuevos escenarios que promueven y acentúan el fortalecimiento del individualismo, convirtiéndose al mismo tiempo en lugares específicos de la sociedad postmoderna. Algunas de las características definitorias de esta nueva situación son verdaderos desafíos para los miembros de la sociedad.

Para empezar, nos encontramos con esa transformación producida en la modernidad en la que se pasa de una fase 'sólida' a una fase 'líquida', y en donde las formas sociales, entendiendo como tales «Las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables» (Bauman, 2007a: 7), ya no pueden mantenerse porque desaparecen antes de conseguir asentarse y de ese modo no son válidas como referencias a largo plazo de las acciones humanas. Es destacable también la drástica separación entre el poder y la política: si en la modernidad el poder estaba bajo la supervisión del Estado, en la nueva situación postmoderna el poder pasa a posicionarse al espacio global, que resulta incontrolable (Held, 2007). La pérdida de control político por parte del Estado crea una situación de incertidumbre que se traduce en la cada vez menor credibilidad de los ciudadanos hacia las instituciones. El abandono de las funciones antes asumidas por el Estado hace que dichas competencias queden bajo el poder del mercado, «abandonadas a la iniciativa privada y al cuidado de los individuos» (Bauman, 2007a: 9). En cuanto al individuo, cada vez se ve más desamparado, de tal forma que la significación de la palabra 'comunidad' «como modo de referirse a la

totalidad de la población que habita en el territorio soberano del Estado, suena cada vez más vacía de contenido» (Bauman, 2007a: 9). Los individuos quedan expuestos a los caprichos del mercado laboral, en donde se promueve el camino de la división en vez de la unidad, y en donde se premian además las actitudes competitivas. No podemos olvidar el llamado colapso del pensamiento, porque ya no queda espacio para la planificación a largo plazo: «Olvidar por completo y con rapidez la información obsoleta y las costumbres añejas puede ser más importante para el éxito futuro que memorizar jugadas pasadas y construir estrategias basadas en un aprendizaje previo» (Bauman, 2007a: 10). Esta situación de inseguridad se ve reflejada en las dificultades que se le imponen al individuo a consecuencia de la vida fragmentada tan característica de la modernidad líquida. Las dudas e incertidumbres generadas de las transformaciones continuas responsabilizan a los propios individuos pidiéndoles flexibilidad y aprovechamiento al máximo de las oportunidades que aparecen en el camino obligándoles a dejar a un lado la toma de decisiones que puedan ser portadoras de compromisos duraderos (Sennet, 2000).

El efecto de dichas variaciones que componen la sociedad líquida se ha arraigado de tal forma en el estrato social que nos conviene hablar de una ética postmoderna. A pesar de que los problemas éticos tales como los derechos humanos, la justicia social, el equilibrio entre la cooperación pacífica y la autoafirmación siguen estando en circulación, en esta nueva situación ocurre que se encaran de forma diferente a como se hacía en la modernidad, rechazando las típicas formas modernas de abordar los problemas morales (Bauman, 1993). En el intento de aclarar la nueva realidad nos ceñimos a la definición que Bauman construye en torno a la postmodernidad como el cambio de condición social que tiene lugar en el siglo XX. Una vez más, observamos la ambigüedad del término, ya que haciendo mención tanto a la continuidad como a la

ruptura con la modernidad el concepto demuestra las relaciones cercanas y genéticas entre la nueva condición social posmoderna y la modernidad. Lo mismo que ocurre en el marco literario ya que es equivocado afirmar que los trabajos analizados son creaciones que demuestran una tendencia puramente postmodernista, a pesar de incluirlas dentro del marco de la postmodernidad; siendo fieles a lo sugerido, la cuestión no es, como ocurría con el modernismo, la búsqueda de formas puras y verdades absolutas.

Rasgos como el pluralismo institucionalizado, la diversidad, la casualidad y la ambivalencia se oponen a los tres grandes pilares en los que se sustentaba el modernismo: el universalismo, la unidad y la claridad. En consecuencia, las transformaciones económicas, políticas y sociales que veíamos con Harvey y que obtuvieron su algidez en los modelos de la modernidad, impulsaron los preceptos de la condición postmoderna mientras tendía a desaparecer la «sistematización, la universalización y la racionalización». Como adelantábamos al comienzo de la investigación, la nueva condición social cuenta con una esencia «permanentemente desequilibrada; está compuesta por elementos tan ampliamente autónomos que esto justifica que se vea la totalidad como resultado calidoscópico, pasajero y casual de las interacciones» (Bauman, 1996: 83); dicha esencia será la que guardan los textos del corpus tal y como los analizamos a través de la semiótica de los personajes.

En la nueva situación el ambiente se transforma, pudiendo desarrollar un paralelismo a través de la ciencia matemática entre los sistemas complejos, equivalentes al entorno de la condición postmoderna, y los sistemas mecánicos, equiparables a los que la teoría modernista sistematizó en la sociedad (Bauman, 1996: 22). Los sistemas complejos son imprevisibles y no se pueden medir a través de datos estadísticos, por lo que los

fenómenos sociales ocurridos en la nueva situación quedan fuera de cualquier lógica determinista. Lo que nos lleva a una vida líquida en una modernidad líquida, siendo esta última «aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas» (Bauman, 2006: 9). Una vida, por tanto, cargada de incertidumbre que se alimenta de «la insatisfacción del yo consigo mismo» (Bauman, 2006: 21); una sociedad en continuo movimiento e individualizada en la que se nos niega ser individuos distintos de los demás. Bauman describe una sociedad subyugada al consumismo en la que se intentan satisfacer nuestros deseos que, en la mayoría de los casos, son imposibles de saciar; una sociedad que a consecuencia del capitalismo global produce lo que se denomina ‘desechos humanos’, refugiados e inmigrantes a los que se arrebató su lugar en el mundo, expulsados de su país natal y a su vez obstaculizados para entrar en otros: solicitantes de asilo e inmigrantes económicos como «réplicas colectivas» (Bauman, 2007a: 71).

Por otro lado, vivimos en un tiempo líquido en donde se hace imprescindible saber gestionar los miedos, lo que automáticamente conlleva a la obsesión por la seguridad. Todo ello es consecuencia de una vida cada vez más individualizada en la que se tiende a la eliminación de las comunidades o colectivos que establecían ciertas normas de protección y cuidado de los unos con los otros. Actualmente, dichas asociaciones se han sustituido por el «deber individual de ocuparse cada uno de sí mismo y de sus asuntos» (Bauman, 2007a: 85). Es en la ciudad postmoderna en la que se avivan los miedos y las inseguridades creadas en la sociedad, en donde la masa humana interacciona irremediabilmente y se multiplica esa sensación de desasosiego y necesidad de búsqueda y encuentro de refugio. Profundizamos en las transformaciones ocurridas en la ciudad y el espacio urbano en la transición ocurrida de la modernidad a la

postmodernidad, aunque ahora, desde un punto de vista sociológico, afirmamos que la fragmentación de las redes sociales, la extraterritorialidad y el surgimiento de los guetos tanto voluntarios como involuntarios son más acusados en los grandes centros metropolitanos. Voluntarios son aquellos guetos que se construyen mediante edificios altamente fortificados, a pesar de querer dar una imagen de normalidad, y se camuflan dentro del propio paisaje de la ciudad; guetos involuntarios son los creados a la fuerza por aquellos habitantes sin medios que no pueden vivir en el centro urbano, obligados a vivir en las afueras generalmente en condiciones ínfimas, y convirtiéndose en los extraños y misteriosos de los que hay que protegerse. La idea de intentar entender y vivir con la diferencia haciendo que la condición misma de vivir sea más tolerable se sustituye por el rechazo a lo desconocido reforzando la segregación espacial:

Las ciudades contemporáneas son vertederos para los problemas producidos globalmente; pero también pueden verse como laboratorios en los que los modos y las maneras de vivir con la diferencia, que todavía tienen que aprender los habitantes de un planeta cada vez más superpoblado, se inventan día a día, se prueban, memorizan y asimilan (Bauman, 2007a:131).

Este análisis sobre la vida líquida tiene su fundamento a la hora de analizar las obras literarias de la autora Ixiar Rozas y el escritor Harkaitz Cano, ya que como veremos los personajes son fruto de la incertidumbre e individualidad creada. En la investigación interrelacionamos diferentes campos y disciplinas, tales como la literatura y la sociología, porque es en dicha coexistencia en donde la representación juega un papel determinante. Históricamente se ha asistido a una discusión aún no resuelta sobre la responsabilidad de la literatura y del arte, de sus niveles de compromiso o despolitización; así, Said (2008) asegura que las teorías literarias contemporáneas asumen también la autonomía parcial e incluso casi total de la representación literaria sobre todos los demás conocimientos, lo que conlleva a considerar que el estudio de la literatura no debiera de ser político:

[...] si el estudio de la literatura trata “solo” de la representación literaria, resulta entonces que las representaciones y actividades literarias (escribir, leer, producir “humanidades”, artes y letras) son esencialmente ornamentales, y poseen como mucho características ideológicas secundarias (Said, 2008: 226).

En esta tesis defendemos que la interrelación de las diferentes disciplinas, en donde el análisis de lo político y lo social no puede dejarse a un lado, no está reñida con el nuevo contexto postmoderno en el que se ubican los textos de Rozas, Cano y Rodriguez.

1.2. Hacia una cultura postmoderna

Lo que hemos pretendido en la sección anterior es constatar que, independientemente de que lo postmoderno en la literatura pueda ser objeto de periodización o de que según algunos teóricos no se trate más que de una moda pasajera, los textos elegidos en el posterior análisis revelan una realidad discontinua y cuestionan la credibilidad de la historia, rompiendo con el orden y la solidez que se había impuesto en la novela de la modernidad y representando mediante la palabra generadora del texto la distorsión que diariamente sufre nuestra realidad. Por supuesto, teniendo en cuenta todo lo que el concepto de realidad conlleva, ya que ¿no es la propia realidad (o lo que nosotros creemos que es realidad) una ficción? Edward Said (2008: 200) se hace preguntas tales como: ¿quién escribe? ¿para quién se escribe? ¿en qué circunstancias? Compartiendo la principal idea del humanista de que «la cultura trabaja con mucha eficacia para hacer invisible e incluso “imposible” las verdaderas *afiliaciones* que existen entre el mundo de las ideas y la intelectualidad, por un lado, y el mundo de la política bruta, del poder empresarial y estatal y la fuerza militar por el otro», se hace indispensable ofrecer un espacio al tipo de cultura que se está gestando dentro del contexto postmoderno, porque entendemos que la literatura no deja de ser un elemento esencial dentro de la producción cultural que, como veremos en el tercer capítulo dedicado a la literatura vasca, es

determinante en la construcción nacional de cualquier territorio, país o estado-nación.

El autor estadounidense John Barth (2000), considerado uno de los escritores de literatura postmodernista americana, afirma que es más interesante reflexionar sobre el arte postmodernista no como un conjunto de características específicas, sino como «la conexión de estos elementos distintivos con el postmodernismo como dominante cultural» (Barth, 2000: 27), es decir, la creación artística es una respuesta indiscutiblemente ligada a los cambios sociales, culturales y políticos que en las últimas décadas se han vivido en occidente, y, en consecuencia, se trata de una visión del mundo transformadora de las normas estéticas y culturales hasta el momento dominantes.

La pretensión tan humana de intentar poner nombre o clasificar todo aquello que destaca por su diferencia con lo anterior goza de un indudable peso en el espacio literario y cultural en general. Al reflexionar sobre el porqué de la aparición de términos tales como romanticismo, modernismo o postmodernismo queda claro que a pesar de intentar huir de las etiquetas, dichas categorías son necesarias a la hora de movernos dentro del campo de la teoría literaria y de la cultura; es menos rebuscado, por ejemplo, hablar de arquitectura postmodernista que hacer una lista con los títulos o nombres de los edificios que comparten ciertas características comunes (Barth, 2000: 42). Queda reflejada también en el tiempo postmoderno la necesidad casi innata —así es como se ha venido estableciendo en la sociedad— de estructurar y encasillar los cambios ocurridos en la realidad que percibimos y nos rodea. Sin embargo, lo más importante, sin duda, sería reconocer que la obra, la creación, merece la pena por muchos otros aspectos ajenos a las imposiciones sociales⁶: es buena o no, es significativa por la

⁶ Afirmar que habría que valorar otros aspectos ajenos a las imposiciones sociales, implica una reflexión llena de dudas, ya que no esperamos que esos otros rasgos en los que se debería de hacer hincapié queden excluidos o herméticamente aislados de lo que ocurre en la sociedad. Al fin y al cabo, su observación y

historia, por el marco histórico en que se escribe, por cómo la recibe el autor, por convertirse en un best-seller... y después vendrá clasificarla en tal o cuál estilo, generación o tendencia. Lo evidente es que la cultura vive su tiempo y que lo ideal sería que la novela postmodernista «estuviera por encima de la lucha entre realismo e irrealismo, forma y contenido, literatura pura y comprometida, novelas literarias y populares...» (Barth, 2000: 55). Se quiera o no, el postmodernismo sigue en cierta manera al modernismo, porque, para empezar es imposible hacer borrón y cuenta nueva, pero también tiene mucho de romanticismo, y, remitiéndonos a la metáfora tan borgiana, goza igualmente de la riqueza de la biblioteca personal leída y releída por cada escritor que en cada creación deja una huella impresa.

1.2.1. Descripción de la cultura contemporánea

A la hora de hablar de cultura, conviene recordar brevemente la historia y transformación a la que se ha visto sometido tal concepto: ‘cultura’ «como modo abreviado de referirse a la gestión del pensamiento y el comportamiento humanos» (Bauman, 2006: 74). Desde el tercer cuarto del siglo XVIII hasta la actualidad, fue al paso de un siglo cuando el término de ‘cultura’ vino a considerarse como lo ya creado, convirtiéndose al «modo en que un tipo de conducta humana regular y “normativamente regulada” difería de otros tipos gestionados de manera distinta» (Bauman, 2006: 74). Entró a formar parte del grupo de términos relacionados con la mejora y enriquecimiento del ser humano, pero para ello tenían que ser guiados por aquellos mentores que les educaban y formaban. Aún así, sobre el concepto de cultura surgieron dos discursos caracterizados por su disparidad: por un lado, aquel que relacionaba la

análisis están expuestos a la subjetividad de cada individuo, por ello, en más de una ocasión puede suceder que un texto se catalogue dentro de, por ejemplo, diferentes movimientos literarios dependiendo de los ojos con los que se estudie.

idea de cultura con el espíritu libre del ser humano, unido a la creatividad, autocrítica y autotrascendencia, es decir, el que traspasa las normas y se vuelve atrevido e inconformista ante la tradición, pero que a su vez queda excluido para la gran mayoría, porque la cultura se piensa como un don que permite la creación de obras de arte. Se conforma, a su vez, un tipo de ‘alta cultura’ en la que los lectores, espectadores y oyentes continúan siendo receptores más o menos pasivos. En cuanto al segundo discurso, plantea la cultura como un elemento de continuidad puesto al servicio del orden social y la rutina siendo ésta modalidad el referente de la antropología ortodoxa, dentro de la cual la cultura se rige por unas normas y significa regularidad y modelo, perpetuando así en el tiempo la tradición por la continua repetición de las conductas individuales y la monotonía de su reproducción:

La «cultura artística» explicaba por qué los modos y medios humanos resultan efímeros; por el contrario, la cultura de la antropología ortodoxa explicaba por qué eran duraderos, obstinados y tremendamente difíciles de cambiar. La primera constituía la historia de la libertad humana, de lo aleatorias y contingentes que eran todas las formas de vida construidas por el hombre; la segunda asignaba a la libertad y a la contingencia un papel similar al de mitos etiológicos, concentrándose en cómo se podía difuminar y neutralizar su potencial de disrupción del orden (Bauman, 2002: 28).

Hay quién afirma (Connor, 1996: 51) que vivimos en una post-cultura: post-Holocausto, post-humanismo, post-industrial etc. En ese aspecto también proponiendo una dualidad sobre lo postmoderno en las Ciencias Sociales y Humanidades; es decir, por un lado se proclama *post* a cualquier cosa reconociendo cierta decadencia, y, por otro lado, se entiende como un renacimiento que deja de estar situado en las últimas filas de la modernidad. Sin embargo, Jameson (1998: 101) considera que la cultura «no es una sustancia o un fenómeno propiamente dicho; se trata de un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos. Es decir, que ningún grupo “tiene” una cultura sólo por sí mismo: la cultura es el nimbo que percibe un grupo cuando entra en

contacto con otro y lo observa».

Mencionando la metáfora utilizada por el sociólogo (Bauman, 2006: 74) si la ‘agricultura’ implica ver el maizal desde el punto de vista de quien lo cultiva, la idea de ‘cultura’ aplicada a los seres humanos supone ver el mundo social con los ojos de los ‘cultivadores de humanos’, es decir, los gestores. Siendo así, se puede afirmar que el concepto de ‘cultura’ incluye una relación desigual entre los agentes y los receptores, «entre los gestores y los gestionados, entre los conocedores y los ignorantes, entre los refinados y los primitivos» (Bauman, 2006: 75). De hecho, la cultura y la gestión viven enfrentadas, más aún cuando ésta (la gestión) intenta retraer y controlar una cultura que puede ser provocadora y molesta. Sin embargo, y de nuevo topamos con la paradoja, los creadores de cultura necesitan de los gestores para que sus proyectos salgan adelante sin caer en el olvido.

Teniendo en cuenta la visión antropológica en la que una sociedad es igual a una cultura, en ese caso, la cultura funciona al servicio del sistema gestor siendo valiosa para mantener el equilibrio del sistema. Cualquier conducta que muestre un ápice de desviación, incomode o ponga en peligro la estabilidad del sistema correctamente gestionado, se detecta y aplaca, de tal modo que lo que creemos que es un sistema autoequilibrante engloba una «cultura [que] representa el sueño de los gestores hecho realidad: la resistencia eficaz al cambio» (Bauman, 2006: 79). Si es así como hace unas décadas se concebía la noción de cultura, con las políticas sociales neoliberales (que son también parte activa de las transformaciones más profundas en lo económico, lo político y lo social) se produce un cambio sustancial en las formas de hacer de los gestores:

[...] de la “regulación normativa” a la “seducción”, de la vigilancia policial diaria a las relaciones públicas, y del imperturbable, excesivamente regulado y

rutinario modelo panóptico del poder a la dominación por medio de la incertidumbre difusa y desenfocada, la precariedad y la caprichosa alteración de las rutinas (Bauman, 2006: 79).

En ese contexto, la prioridad ya no es intentar disimular o extinguir aquellas ideas, creaciones y conocimientos transgresores que llegan para quedarse e incluso para desestabilizar el autoequilibrio conseguido en la fase anterior. Ya no importa que la conducta de las personas, que hasta entonces habían sido domesticadas para mantener la estabilidad del sistema, se vuelva flexible e inquiriente, ya que «los humanos han sido reciclados, por encima de todo, en forma de consumidores» (Bauman, 2006: 81), y el mercado de consumo da prioridad a la rentabilidad instantánea en el que ya no se satisfacen las necesidades a largo plazo, haciéndose común la práctica de comprar, usar y tirar. Sin lugar a dudas, la noción primera de cultura choca con la nueva estrategia del mercado, porque en tales circunstancias cabría preguntarnos si la cultura puede sobrevivir a las reglas del mercado de consumo que anula cualquier atisbo de infinitud y durabilidad: «Supeditar la creatividad cultural a los criterios del mercado de consumo significa exigir que las creaciones culturales acepten el prerrequisito de todo producto de consumo tradicionalmente *serio*: legitimarse en términos de valor de mercado (y, en concreto, de su valor de mercado *actual*) o morir» (Bauman, 2006: 82).

De hecho, resulta viable hablar de la cultura como *sistema* en el que todos los elementos culturales –valores, normas de comportamiento, artefactos– forman parte de él y están interconectados, además de ser de gran eficacia en el mantenimiento del modelo estable de sociedad. Así, el estado de cada elemento depende del asumido por los demás, con lo que esa organización de dependencias en la que se ven envueltos todos los elementos condiciona las variaciones que puede sufrir el estado de cada uno de ellos. De esa forma, el sistema está en equilibrio y a pesar de las variaciones locales consigue preservar su identidad sin mayor alteración. Por el contrario, si en algún momento uno

de los elementos no contribuye a la estabilidad de dicho sistema, entonces se prescinde de él, ya que «En su esencia, lo sistémico es la manera de subordinar la libertad de los elementos al “patrón de mantenimiento” de la totalidad» (Bauman, 2002: 34).

1.2.2. Recorrido de la cultura en el campo de poder

Gran parte de la denominada cultura moderna líquida no se concibe como en un principio hemos señalado bajo una esencia de sabiduría, aprendizaje y acumulación, por el contrario se habla de una cultura que cae rápidamente en el olvido, desvinculada de muchas de las situaciones que mellan en la sociedad. Sin embargo, en esta tesis defendemos que en la modernidad líquida, a pesar de no vivir ni enfocada ni obsesionada con el concepto de lo eterno, sí se encuentra el modo y la forma de reproducir la preocupación que se genera de toda esa nueva situación, reflejándose «los rasgos definatorios de la experiencia moderna líquida» en cada una de las obras. Justamente, la simple condición de escribir está condicionada por la posición que el autor, aún siendo de forma inconsciente, toma respecto al mundo, «respecto a una serie de estructuras que lo sitúan en un tiempo y lugar determinados: ideología, lenguaje, idiosincrasia, la perspectiva del autor termina por ser traducida en la representación vital que es el texto narrativo» (Linares: 123). Este es uno de los principales motivos que justifican la elección del corpus: cada autor y autora, a su manera, toma posición ante el mundo y ante el sistema ortodoxo que una vez sobrepasado los límites económicos y políticos se asienta en el espacio cultural. Así es como lo explica el profesor, poeta y filósofo Jorge Riechmann (2015):

Yo creo que esa es una dimensión muy importante que ha ido incluso ganando peso por los procesos culturales de los últimos decenios. Es cierto que cada sociedad genera los objetos que necesita, o los objetos congruentes con ese orden social. Eso, de hecho, es un proceso en bucle. Las personas somos

generadas por la sociedad, la sociedad genera sujetos y los sujetos reproducen, producen y cambian la sociedad. Es un bucle de realimentación. Pero lo nuevo, que es muy tremendo en esta situación en la que nos encontramos, es que a medida que se ha afianzado la versión neoliberal del capitalismo, éste entra mucho más hondamente en la constitución de la subjetividad. Hay una frase, de estas inmortales que produjo Margaret Thatcher, que venía a decir algo así como: “La economía en realidad no importa tanto, en realidad donde nos jugamos todo es en el alma humana”. Esto Margaret Thatcher y otros teóricos del neoliberalismo lo tenían muy claro.

Va a ser en el campo literario, uno de los componentes clave del campo intelectual, en donde se refleja el carácter efímero de los objetos, pensamientos y convicciones, así como del tiempo y del espacio. Al centrarnos en la creación vasca, vemos cómo algunos críticos literarios revelan su inquietud ante las publicaciones de narraciones adulteradas por cierto grado de banalidad y nihilismo que a su vez invitan a una lectura fácil y responden al reclamo de un considerable sector entre los lectores. Recordemos la reflexión de Riechmann del efecto bucle existente en la sociedad: la sociedad produce sujetos y los sujetos producen y reproducen en la mayoría de los casos lo que la sociedad (no olvidemos que estamos hablando de una sociedad neoliberal) necesita para arraigarse en el modelo creado. Frente a esa situación, hacen su aparición pequeñas islas que, a pesar de formar parte del sistema, intentan incluir discursos críticos en sus textos.

Pero antes de nada es conveniente hacer un pequeño análisis tomando como referencia la visión de Pierre Bourdieu (2002) sobre la cultura actual y la interacción inequívoca entre el campo intelectual y el campo de poder. Siguiendo la idea de Bauman cuando habla de sistema cultural, y que más adelante desarrollamos al centrarnos en la importancia del campo literario en el surgimiento de la noción de nación a través de las teorías sistémicas aplicadas por Itamar Even-Zohar, la cuestión que queremos subrayar se basa en la relación que el autor establece con su obra, pero sobre todo cómo la obra se encuentra afectada por el «sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación...» (Bourdieu, 2002: 9). Tal y como expresa

Bourdieu, el campo intelectual está formado por un conjunto de agentes que interrelacionados entre sí se oponen y se agregan, siendo remarcables las relaciones que experimentan las posiciones que ocupa cada pieza en dicho campo. Campos que a su vez constituyen microcosmos sociales, es decir, espacios separados y autónomos pero que muestran un alto carácter relacional. Así, cada campo viene a atestiguar ciertas propiedades que comparte con el resto de los demás.

Nos interesa en este caso el concepto de campo porque permite superar la oposición entre lectura interna y externa que proponen Réne & Welleck (1979), para lo cual, Bourdieu (2002: 318) expresa que las obras culturales requieren de tres operaciones necesarias en su investigación: primeramente, el análisis de la posición del campo literario tomando como referencia tanto el campo de poder como la evolución del primero en el transcurso del tiempo. En segundo lugar, es indispensable el análisis de la estructura interna del campo literario, de las relaciones que ocupan los individuos que se disputan la legitimidad del mismo. Por último, se trata de examinar el habitus o posición variable de cada uno de los ocupantes. Con la reflexión de la estrecha relación entre el autor y su visión del mundo que se plasma en la obra literaria, hemos partido de la siguiente definición de campo de poder (Bourdieu, 2002: 319-320):

El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los «burgueses» del siglo XIX, por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas.

Recordemos que al aludir a la diferencia entre un postmodernismo dependiente absolutamente del sistema establecido y aquel que podemos describir como crítico en el

que se constituye un espacio para la resistencia, mencionamos que este último también ocupa una posición dominada en todo este entramado y que por muy independiente que pretenda situarse de las exigencias externas, «están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico y político» (Bourdieu, 2002a: 321).

Asumiendo que los campos de producción cultural ocupan una posición dominada dentro del campo de poder, tal y como vimos anteriormente con la afirmación de Edward Said (2008) todo es político y todo puede analizarse desde el punto de vista que el crítico y escritor nos propone. En ese contexto, se produce una lucha continua entre dos principios de jerarquización, la división entre el principio heterónomo y el autónomo; lo cual, una vez más, nos proporciona la posibilidad de establecer un paralelismo y aplicar lo dicho en la diferenciación realizada entre los dos tipos de postmodernismo ya explicados. Siguiendo a Bourdieu (2002b), el principio heterónomo es favorable para aquellos que dominan el campo económico y político (arte burgués) y que sería homólogo al arte mundano que carece de valores. El principio autónomo, sin embargo, defensor del arte por el arte, potencia un sentimiento de rebeldía que convierte el fracaso temporal en un rasgo característico de compromiso con el mundo; es en ese marco del arte por el arte en donde pese a las diferencias que se pueden establecer entre éste y el arte social (que se centra exclusivamente en las funciones externas de la literatura), se comparte el carácter anti burgués en lo referente al desinterés que caracteriza la obra literaria. Dentro del campo literario que analizamos en esta investigación y dentro de la teoría de la postmodernidad, hemos elegido a aquellos autores que no dominan el campo ni económica ni políticamente, es decir, creadores que no han ocupado (todavía) el centro del campo literario y a pesar del claro movimiento experimentado por el escritor Harkaitz Cano, aún no forman parte del canon oficial establecido.

¿Por qué establecemos una relación tan estrecha entre el canon y el campo del poder? Porque si la definición sencilla e inocente del concepto de canon sería la de una lista de obras que se consideran merecedoras de ser estudiadas, comentadas y recordadas con el paso de los años, el sentido se complica al considerarlo también el espejo cultural e ideológico de la identidad nacional (Sullá, 1998: 10). En los próximos capítulos intentamos responder algunas de las dudas que nos asaltan al tratar un tema como es el del canon literario, ya que, una vez más, el postmodernismo deja al descubierto dos aspectos: por un lado, es cierto que la apertura hacía una heterogeneidad de textos y pensamientos críticos asegura el movimiento de escritores y obras instaladas en la periferia y en consecuencia en el centro del campo literario; pero, por otro, también se produce una transformación en los mecanismos que intervienen en la selección del proceso. Es decir, ¿cuáles son las obras que sobreviven?, ¿las de mejor calidad?, ¿cómo se mide la importancia estética de la obra? Son preguntas que siempre han desatado discusiones en torno a la elección del canon que marca el desarrollo de la literatura de cada nación; pero, en el postmodernismo, si cabe, la conexión que se constituye entre el poder y la ideología dominantes con la elección del canon literario, y así lo hemos visto con la teoría de Pierre Bourdieu, se ha vuelto mucho más extrema y acarrea la preocupación por el declive del nivel cultural de las creaciones. Deducimos con ello que «Todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula» (Pozuelo Yvancos, 1998: 236).

A modo de conclusión, subrayamos de nuevo la importancia de la literatura en la creación del contexto cultural que no es tan inocente e imparcial. De hecho, entendemos la cultura como un medio de actuar sobre lo social y manejarlo:

Los efectos políticos de la cultura son el resultado de las formas en que se ha hecho un “uso gubernamental” de ciertos campos específicos de las prácticas culturales. En consecuencia, según esta historia, la cultura es un conjunto de recursos, técnicas, herramientas, conocimientos específicos, programas, tecnologías, que apuntan a manejar a las poblaciones, a cambiar sus hábitos de conducta, de sentimientos, de expresión y de pensamiento (Grossberg, 2012: 208).

CAPÍTULO 2

EL POSTMODERNISMO EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA VASCA CONTEMPORÁNEA

Comenzamos este capítulo haciendo un breve recorrido entre algunos de los distintos enfoques que se han realizado sobre la historia de la literatura vasca y que definen los periodos correspondientes a las distintas etapas literarias. De esa forma, será más sencillo comprender y reflexionar sobre los motivos que han ido transformando la estética y tematología de los textos de finales del siglo XX y principios del XXI. Teniendo en cuenta los cambios de carácter literario que se han llevado a cabo dentro de las literaturas occidentales, y centrándonos en el devenir de la literatura vasca cabría preguntarnos si dentro del contexto narrativo tiene cabida el texto postmodernista o el texto de lo postmoderno.

Antes de afrontar esa cuestión, hay que considerar las circunstancias de índole política y lingüística a las que se ha visto expuesta la literatura vasca en general y la narrativa en particular, y que han influido en la inestabilidad del desarrollo de la propia literatura. Estamos hablando, por lo tanto, de una literatura escrita en una lengua minoritaria, fuertemente marcada por los hechos históricos y socio-culturales que como consecuencia de la situación del idioma respecto a las dos lenguas mayoritarias dentro del territorio vasco (castellano y francés), se ha situado fuera de los ámbitos socio-culturales y económicos de relevancia. De hecho, la diglosia (Kortazar, 2002) existente en una literatura requiere un tratamiento especial, es decir, cuando en una sociedad conviven dos idiomas y uno de ellos es más fuerte que el otro, el escritor se ve obligado a elegir entre ellos, con las consecuencias que acarreará en su carrera literaria predisponiéndole a pertenecer a uno u otro sistema literario, o a los dos pero

seguramente ocupando posiciones diferentes.

Todos esos componentes repercutieron en el universo literario que quedó relegado a la escritura de epístolas, catecismos y otros textos de carácter religioso; más adelante, la literatura vasca sufre los avatares de la dictadura franquista y se sume en el silencio de las letras, pasando a formar parte de lo privado y de lo oral. Hay que comprender que los acontecimientos extraliterarios fueron cruciales en el desarrollo no natural que padeció la literatura vasca en el marco histórico, y que, aún así, a su ritmo, ha mostrado ese carácter transformador y variable característico de toda literatura: “Hay, sin duda, una sustantiva identidad estructural que siempre ha sido la misma a través de los tiempos. Pero esa estructura es dinámica; cambia en todo el curso de la historia al pasar por la mente de lectores, críticos y artistas” (Wellek, Warren, 1979: 306).

2.1. Literatura vasca del siglo XX

Esta visión de la literatura vasca estática y contenida en la periferia entre dos literaturas de producción mayoritaria, es representada por Jon Kortazar en la primera edición de su libro —publicado en castellano— *Literatura Vasca. Siglo XX* (1990). Si analizamos el paratesto, observamos que es de gran significación: en la portada aparece un dibujo del pintor bilbaíno Alberto Arrúe, *La sirga* (1919); se trata de una imagen sugerente en la que dos hombres tiran de una sirga (cuerda gruesa) desde tierra arrastrando en su camino una embarcación que va por la ría de Bilbao. La pintura sugiere e invita a una interpretación simbólica de lo que el lector descubrirá entre las páginas del libro, ya que seguramente así es como su autor percibía la realidad en la que estaba sumida la literatura vasca, es decir, demasiado estancada en la orilla –periferia– comparándola con los sistemas consolidados de las literaturas española y francesa. Se trata de una llamada

de atención, un emplazamiento a examinar la literatura vasca de una forma diferente, así, ofreciendo una radiografía del sistema literario Kortazar comienza hablando de los principios filológicos que fueron la fuente principal de las publicaciones de escritores como Resurrección María de Azkue (1864-1951) y Sabino Arana (1865-1903), y finaliza con un acercamiento a la producción teatral y el trabajo de Gabriel Aresti (1933-1975) en dicho género; entrelazando en tal recorrido prosa y poesía.

La que habitualmente es considerada la primera novela en la literatura vasca, *Auñamendiko Lorea* [La flor del Pirineo], se publica en 1898 de la mano de Txomin Agirre (1864-1920), quien dará continuidad a su trabajo a través de la novela de carácter costumbrista y cuya evolución iniciará el camino hacia la prosa realista. Testigos de esa transformación fueron los poetas postrománticos que enlazaron con lo que más adelante, en época republicana, sería la poesía postsimbolista: una poética renovada «que parte de una concepción de la poesía como un instrumento que permite un vago conocimiento metafísico y ético [...] permite situar sus orígenes en el prerromanticismo europeo y conectar así el movimiento lírico vasco con otros movimientos poéticos y pensamientos filosóficos» (Kortazar, 1990: 59), sin olvidar la clara influencia del Krausismo que fortaleció las bases ideológicas de la poesía postsimbolista. Jose Maria Agirre, Lizardi (1896-1933) y Esteban Urkiaga, Lauaxeta (1905-1937) reciben sendos capítulos en el libro: si los poemas de Lizardi son influidos por el postsimbolismo y desde el idealismo confiesan «que el arte es una transposición que nos lleva desde lo material a lo espiritual» (Kortazar, 1990: 68), la creación poética de Lauaxeta estará cercana a la modernidad, ofreciendo también un pensamiento idealista, neoplatónico y simbolista a través de su obra. Nikolas Ormaetxea, Orixe (1888-1961) y los poetas de los Olerti Egunak también se encargan de la creación poética de preguerra en donde además de tener cabida diferentes corrientes literarias, la novela consigue su propio espacio.

Tras los oscuros años de la Guerra Civil, Jon Kortazar recuerda, por un lado, a toda una generación, novelistas y poetas, que pasaron la postguerra en el exilio, y por otro, la importancia del movimiento literario que surge en torno a una revista, *EGAN*, tras la cual estarían los que se aferran a la tradición, y los que «desde la poesía social o el existencialismo transformarán la tradición y darán pie a la nueva y moderna literatura vasca» (Kortazar, 1990: 109). Con esas reflexiones el autor nos introduce en la prosa moderna y en la poesía contemporánea: la primera estrechamente ligada a los acontecimientos socio-políticos y con la que comenzamos a hablar de existencialismo, experimentación y fantasía; la segunda, a la que se le acuña el epígrafe de ‘la última poesía vasca’, se caracteriza por la inclusión de distintas estéticas, y para comprenderla es necesario una vez más volver la mirada hacia Europa.

Así, se ofrece una panorámica de los autores, las obras y los movimientos literarios que se han sucedido en la literatura vasca del siglo XX. Es destacable que la palabra ‘historia’ no aparezca en el título del libro, con lo que el autor supera el concepto de ‘historia literaria’, si entendemos ésta como una clasificación cronológica de escritores, estableciendo con esa elección una metodología en la que se combinan la historia de la literatura con la crítica literaria, sin pasar por alto aquellos elementos extraliterarios que condicionan y son inseparables al analizar la tradición y desarrollo de cualquier literatura. En un principio, es destacable el punto de partida por el que opta el autor: el estudio de los autores y de los libros que se publicaron con una intención estética. Estética a la que se le añade el adjetivo de ‘relativa’, ya que quedará condicionada, por un lado, por el gusto, criterio y subjetividad del autor del susodicho ensayo y, por otro, por la dificultad que entraña delimitar cuáles son las características de lo bello, deliberar sobre la literariedad de la obra, conocer el objetivo del escritor, justificar la utilización de determinados recursos estilísticos o establecer la función del lenguaje empleado;

entendemos que todos ellos son algunos de los supuestos que engloba la mencionada relatividad que abarca la noción de estética.

A continuación, eludiendo la periodización estricta tan singular de toda historia política y social que a menudo olvida los componentes literarios —el estudio intrínseco de la literatura—, nos encontramos ante un manual que de forma medida enlaza teoría, al centrarse en las diferentes corrientes literarias del siglo XX, y crítica e interpretación del texto; además de permitirnos tener un conocimiento más profundo de la obra mientras se ubica en su contexto histórico. Tal y como afirman Warren y Wellek (1979: 303), la mayoría de las historias de la literatura se convierten en historias sociales o historias del pensamiento o en un estudio sobre ciertas obras literarias agrupadas cronológicamente. Nos remiten a esos que a través de la literatura intentan fortalecer la historia nacional o social de un determinado territorio o a aquellos que no olvidan que la literatura es ante todo un arte, pero que se ven incapaces de escribir una historia literaria.

Desarrollamos en este punto el trabajo Jon Kortazar porque se enfrenta a esos problemas, los combina y equilibra destacando la evolución que experimenta la literatura vasca del siglo XX y subrayando el dinamismo inherente en la literatura, sin olvidar algo tan importante como es el proceso de interpretación —lo que es de sumo interés en esta tesis—. Centrándonos en la recepción y atendiendo al procedimiento que debiera seguir la ciencia literaria, hay que recordar la capacidad dialógica de la historicidad de la literatura que va más allá del estudio riguroso de la estética de la producción y de la exposición. Así, se establece una continuidad entre la obra y el público ya que tal y como afirma Jauss (2000: 158), «la historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecida *post festum*, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores».

Al hablar del canon literario ya hemos mencionado que la ejecución de las historias literarias marcan un antes y un después al establecer y reforzar un grupo canónico de textos y autores que se perfilan como transmisores de la cultura y la literatura de un territorio determinado, y ese es uno de los primeros obstáculos, el proceso de interpretación y de crítica, con los que se encuentra Kortazar, el de decidir qué textos serán los no elegidos, y, por tanto, los que quedaran sin posibilidad de formar parte del canon del sistema literario vasco. Es de mención el criterio que sigue el autor en la selección de las obras porque quedan fuera aquellas que aunque escritas en euskera no cumplen las normas estéticas establecidas. Se entiende la tradición –concepto que permite poner en relación los textos en los que se evidencia una clara evolución literaria– como aquella relación que la obra tiene con otras formas existentes antes que ella y considera que no tienen cabida aquellos trabajos que en otro contexto histórico hubieran formado parte de la historia literaria vasca pero que no son elegidos bajo parámetros estrictamente literarios, sino por haber sido escritos en euskera; por lo tanto, el primer criterio a seguir en la selección es el puramente literario. La consecuencia de tal decisión es la transformación del repertorio de la literatura vasca, es decir, se produce un cambio en las leyes y elementos que rigen la producción de textos (Even-Zohar, 1979).

Otro criterio y cuestión a destacar es el intento exitoso en la búsqueda de una posición para el sistema literario vasco que al verse rodeado por otros sistemas –español y francés– que le son de gran influencia, toma como referencia la evolución que experimentan las corrientes literarias vecinas y que más tarde o más temprano llegan al contexto de la literatura vasca. Al hablar de postmodernismo en la literatura vasca, nos interesa el punto de vista que da Jon Kortazar al recoger en su obra una historia literaria del siglo XX que reconoce la necesidad que tiene toda literatura de salir de su

aislamiento y convivir y nutrirse de aquellos estilos y tendencias que fluyen y se modifican a su alrededor. Las denominaciones que se utilizan al referirse a las diferentes corrientes que coexisten dentro de la literatura vasca son las mismas que designan a los movimientos literarios del siglo XX en un contexto general europeo. El propio autor expone su punto de vista sobre

... los movimientos europeos, que ofrecen sustento ideológico y estilístico, y la tradición literaria, que se produce en el interior de su desarrollo. He intentado trabajar sobre el diálogo que se establece en los autores vascos entre el contexto estético en que se mueven y la tradición literaria en la que se insertan (Kortazar, 1990: 8).

Queda claro que la literatura vasca, a pesar de su enriquecedora evolución, es una literatura instalada en la periferia. La producción literaria no está marcada exclusivamente por una ideología: el nacionalismo, como tampoco por la urgencia que tiene una literatura anclada en la tradición de salir en busca de la modernidad. El vínculo existente en la creación escrita vasca del siglo XX se basa en «el esfuerzo por construir una literatura, que partiendo de un romanticismo conservador, avanza hasta el simbolismo, conectando así con las raíces idealistas que lo sustentan, y, más tarde, se producirá la ruptura con el idealismo como idea para la interpretación del mundo» (Kortazar, 1990: 11). Además del esfuerzo, que no es poco, de construir una literatura, añadiría la exigencia que ello conlleva en la responsabilidad de crear un sistema literario fuerte y estable, en donde sin lugar a dudas el influjo de la ideología nacionalista tuvo mucho que ver.

Una de las reflexiones que nos brinda Jon Kortazar y que hemos querido subrayar al hablar sobre el concepto de ‘cultura’ y la que defendemos basándonos en la Teoría de los Polisistemas, es la de pensar la literatura como elemento esencial dentro de la producción cultural, además de convertirse en un principio determinante en la

construcción nacional de cualquier territorio. Tenemos, pues, constancia del peso que tienen los respectivos sistemas y culturas al redactar la historia literaria, porque al construir una literatura las actividades textuales además de convertirse en una institución esencial, pasan a formar parte de la cohesión socio-cultural de un país (Even-Zohar, 1994: 360). Es en esa comunicación continua en la que nos apoyamos al subrayar los factores que conviven y condicionan un sistema literario.

2.2. Historias de la literatura vasca: una mirada puesta en el siglo XXI

Uno de los objetivos principales de esta tesis es el de constituir una nueva panorámica entre aquellas obras narrativas y autores de la literatura vasca que parte en donde otros lo han dejado. La primera elección está limitada por el condicionante temporal, ya que las obras elegidas son publicaciones del siglo XXI escritas por autores nacidos en la década de los años setenta, sin olvidar los trabajos que conforman nuestra tradición más cercana y contemporánea que sin duda han hecho mella en las narraciones que componen el corpus. Un segundo requisito, más que un tema recurrente que puede ser variable según la interpretación, es el de la esencia protagonista que de forma reiterada aparece en todos ellos, como es el tratamiento e importancia que se le da al concepto de identidad.

Esa sería sin duda la clave y el punto de unión de cada una de las obras, indistintamente si se tratan de novelas o narraciones cortas, es decir, con independencia de su identidad o 'afiliación' a un género literario determinado, la particularidad que analizamos será el tratamiento que se le da al concepto de identidad en la nueva situación postmoderna y cómo se verifica a través de los personajes de la obra. Nuestro estudio comienza con la aparición del sujeto postmoderno en la literatura vasca, justo en el momento en que se

pone punto y final a la historia de la literatura vasca del siglo XX; no sería más que un pequeño fragmento de lo que en un futuro podría pasar a formar parte de la literatura vasca del siglo XXI.

Tomamos como referencia tres historias de la literatura vasca: la versión revisada de la obra de Jon Kortazar publicada en euskera *Euskal Literatura XX. mendean* (2000), traducida por Axun Aierbe; *Euskal Eleberraren Historia* (2002), de Mari Jose Olaziregi; y, por último, la de Iñaki Aldekoa *Historia de la literatura vasca* (2004). En el siguiente cuadro hemos reproducido los índices de cada publicación con la intención de mostrar los autores, trabajos y secciones o capítulos a los que se hacen referencia⁷. Si bien la diferencia obvia es que Mari Jose Olaziregi desarrolla la historia de la novela vasca del siglo XX, mientras que Jon Kortazar e Iñaki Aldekoa exponen la diversidad de la literatura vasca en general diferenciando géneros, épocas y autores. Sin embargo, Kortazar se limita al siglo XX y, entretanto, Aldekoa extiende el abanico de estudio hasta la tradición oral vasca y el comienzo de la literatura escrita en los siglos XVI y XVII. La característica común es que en los tres trabajos, como es lógico por otro lado teniendo en cuenta que se publican a principios del siglo XXI, se finaliza haciendo una mención especial a aquellos autores noveles que comienzan a publicar sus obras a principios de este siglo. Es en ese punto en concreto en donde recogemos el testigo e intentamos dar respuesta a algunas de las cuestiones y perspectivas de las nuevas tendencias literarias.

⁷ Excepto la historia de la literatura de Iñaki Aldekoa que se escribe en castellano, los trabajos de Mari Jose Olaziregi y Jon Kortazar se publican en euskera, por lo que hemos traducido los índices de estas dos ediciones. A pesar de que Kortazar publica su primera historia de la literatura en castellano, la última versión en euskera de la editorial Prámés nos parece mucho más completa.

<p>Mari Jose Olaziregi: <i>Euskal eleberraren historia (2002)</i></p>	<p>Jon Kortazar: <i>Euskal literatura XX. Mendean (2003)</i></p>	<p>Iñaki Aldekoa: <i>Historia de la literatura vasca (2004)</i></p>
<p>0. Introducción.</p> <p>1. Sistema literario vasco.</p> <p>2. Transformación de la narrativa vasca.</p> <p>3. Transformación de la novela vasca hasta la mitad del siglo XX.</p> <p>4. Novela moderna vasca:</p> <p>a) Novela existencialista: J. L. Alvarez Enparantza, «Txillardegí».</p> <p>b) Novela psicológica: J. Miranderen <i>Haur besoetakoa</i> (1970).</p> <p>c) Novela social (Gereño, Peillen, Amuriza...); alegórica (Zarate, Lertxundi...); policiaca (Gereño...).</p> <p>d) Novela y narración experimental (Saizarbitoria, Urkizu, Izagirre, Atxaga)</p> <p>Diferentes caras de la novela vasca después de la modernidad (1976-2000):</p> <p>a) Novela vasca que tiene como centro la subjetividad: novelas poemáticas, psicológicas, de recuerdos y testimoniales (Joxe</p>	<p>1. Resurrección María de Azkue y Sabino Arana. Orígenes filológicos.</p> <p>2. Novela costumbrista.</p> <p>3. De la prosa costumbrista al realismo.</p> <p>4. Poesía después del Romanticismo.</p> <p>5. “Aitzol”.</p> <p>6. José María Agirre “Lizardi”.</p> <p>7. Esteban Urkiaga “Lauaxeta”.</p> <p>8. Nikolas Ormaetxea “Orixe”.</p> <p>9. Primera etapa posterior a la Guerra.</p> <p>10. Tras la guerra en Euskal Herria.</p> <p>11. Prosa moderna: novela existencialista: Txillardegí; ‘nouveau roman’: Ramon Saizarbitoria; de la alegoría al símbolo: Arantxa Urretabizkaia, Mikel Zarate, Anjel Lertxundi, Joxe Austin Arrieta.</p> <p>12. Poesía actual.</p> <p>13. Jean Dihartze “Iratzeder”.</p> <p>14. La narrativa de Bernardo</p>	<p>1. Literatura de tradición oral.</p> <p>2. Humanismo y Renacimiento.</p> <p>3. Reforma y Contrarreforma.</p> <p>4. Siglo XVIII y la crisis del Antiguo Régimen (1700-1833).</p> <p>5. La modernización del País Vasco, Fuerismo, industrialización y nacionalismo.</p> <p>6. Entre dos siglos: el florecimiento de los estudios filológicos.</p> <p>7. Costumbrismo y novela.</p> <p>8. La generación poética de la República.</p> <p>9. La literatura vasca bajo el franquismo y el exilio.</p> <p>10. La modernidad en la poesía vasca.</p> <p>11. La modernidad en la novela vasca: La novela existencialista de Txillardegí y Ramon Saizarbitoria.</p> <p>12. Otros nombres de la poesía, la novela y el teatro de los años sesenta y setenta (Xabier Gereño, Mikel Zarate, Luis Haranburu Altuna, Anjel</p>

<p>Austin Arrieta, Arantxa Urretabizkaia, Ramon Saizarbitoria, Laura Mintegi, Juan Luis Zabala, Lourdes Oñederra, Ixiar Rozas).</p> <p>b) Novelas realistas (Joxemari Iturralde, Koldo Izagirre, Edorta Jimenez, Pako Aristi, Xabier Mendiguren Elizegi, Bernardo Atxaga, Joan Mari Irigoien, Anjel Lertxundi).</p> <p>c) Novelas policiacas (Gotzon Garate, Itxaro Borda, Hasier Etxeberria, Aingeru Epaltza, Harkaitz Cano).</p> <p>d) Novela histórica (Patxi Zabaleta)</p> <p>e) Otras novelas de género.</p>	<p>Atxaga.</p> <p>15. La literatura de la década de los 80: poesía.</p> <p>16. Narrativa en la década de los 80: incremento de tendencias literarias: la aparición del eclecticismo y tendencias diferentes en la literatura vasca; distintas formas de fomentar la literatura: surgimiento de otras propuestas estéticas; Joan Mari Irigoien; Pako Aristi (ruralismo negro); Inazio Mujika (realismo simbólico); Juan Luis Zabala; Xabier Mendiguren Elizegiren, Arantxa Iturbe y Edorta Jimenez (literatura urbana).</p> <p>17. De 1990 al año 2000: Canonización y reforzamiento del sistema literario; las posiciones literarias y socio literarias son abundantes y diversas; afianzamiento de la literatura de género; división entre los géneros; Pako Aristi, Aingeru Epaltza, Joxe Mari Iturralde, Xabier Mendiguren, Jon Arretxe, Yolanda Arrieta, Harkaitz Cano, Javi Cillero, Andoni Egaña, Karlos Linazasoro, Xabier Montoia, Jabier Muguruza, Lourdes Oñederra.</p> <p>18. Teatro del siglo XX.</p>	<p>Lertxundi).</p> <p>13. La literatura vasca desde la transición (1975-2000). Introducción.</p> <p>14. Años de experimentación y vanguardia.</p> <p>15. La novela de la transición: Arantxa Urretabizkaia y Joxe Austin Arrieta.</p> <p>16. La novela de los años ochenta: Anjel Lertxundi, Joan Mari Irigoien y Pako Aristi.</p> <p>17. El cuento en euskera: Bernardo Atxaga, Joseba Sarrionandia y otros.</p> <p>18. La poesía vasca de los años ochenta y noventa.</p> <p>19. La literatura infantil y juvenil en euskera.</p> <p>20. La novela vasca de los años noventa: Bernardo Atxaga, Anjel Lertxundi, Ramon Saizarbitoria, Aingeru Epaltza, Harkaitz Cano, Jon Alonso, Joxemari Iturralde, Edorta Jimenez, Andoni Egaña, Koldo Izagirre, Lourdes Oñederra.</p> <p>21. Últimas consideraciones.</p>
---	--	--

2.2.1. Tipología de la novela vasca del siglo XX: Mari Jose Olaziregi

Mari Jose Olaziregi se centra en el desarrollo y los cambios que experimenta la novela vasca en las últimas décadas comenzando no con la que es considerada por la mayoría de los entendidos la primera novela de la literatura (*Auñamendiko Lorea*, 1898) vasca escrita por Txomin Agirre y de claro carácter histórico y costumbrista, sino, con aquella que constituye la primera novela moderna del sistema literario vasco, de trasfondo existencialista y publicada en 1957 por José Luis Enparantza “Txillardegi”. Ese sería el punto de partida hasta llegar a la década de 1970 en la que se abre un panorama literario tan diverso y variado que es complicado definir el rumbo y las singularidades propias de la novela. Debido a ello, Olaziregi trata de reunir las novelas publicadas en los últimos años del siglo XX ofreciendo un punto de vista tipológico mientras da a conocer las principales tendencias.

En esa clasificación temático-formal aparecen novelas que se pueden aglutinar en diferentes tipologías: novelas que toman como referencia la subjetividad, ya sean líricas, psicológicas, testimoniales...; novelas realistas, novelas históricas, fantásticas, etc. Aprovechando la complejidad tipológica y sin profundizar en el contenido de los conceptos, Olaziregi habla de la postmodernidad como ese periodo que se instala entre nosotros después de la modernidad y que supera las diferencias. Aunque la prioridad de la autora no es hacer una investigación exhaustiva, sí que menciona tres elementos (2002: 94) comunes en los que coinciden la mayoría de los expertos al hablar de postmodernismo: en un primer lugar, se considera que en cualquier trabajo artístico de marcada estética postmodernista no hay por qué buscar un sentido o mensaje oculto, ya que la obra de arte es lo que se ve, y no más. Seguidamente, apunta que el objeto artístico es el reflejo del mundo interior y de los deseos del protagonista; y, por último,

que la jerarquía imperante sufre un vuelco para tener en cuenta a los escritores y trabajos instalados en la periferia en detrimento de la literatura canónica y hegemónica. A consecuencia de ello, es normal que pongan en entredicho los modelos literarios establecidos de un modo preceptivo y que se barajen otros patrones a los dominantes hasta ese momento en lo referente a la calidad y estética de la literatura.

Aprovechamos para comentar en este apartado lo que Mari Jose Olaziregi (2002: 94) escribe sobre el postmodernismo y la literatura vasca, porque a pesar de tratarse de una breve mención sobre el tema, lo incluye a la hora de clasificar tipológicamente los textos citados. Al hablar de postmodernismo, afirma que en la actualidad literaria se corre el riesgo de seguir estrictamente lo que ya se ha vuelto una consigna: el ‘todo vale’, ante lo cual, quizá nos debiéramos preguntar si en el proceso estético experimentado no ha desaparecido el presupuesto dicotómico entre buena y mala literatura, es decir, trae a colación lo que ha sido el centro de discusión entre los críticos y pensadores de la época: la diferenciación del arte (la literatura) culto y del arte de masas; todo ello unido a la fuerza que en el sistema literario han obtenido las leyes del mercado que marcan el ritmo y los criterios de calidad.

Es muy interesante el planteamiento que ofrece Olaziregi al establecer una tipología de la novela basada en un principio temático-formal. Así diferenciando entre aquellas que toman como referente la subjetividad (liricas, psicológicas, testimoniales...), las novelas realistas, las históricas, las fantásticas, etc., parece que en una primera lectura abre el abanico de posibilidades a la hora de clasificar los trabajos que analizamos en el marco empírico. Olaziregi refleja dos grandes bloques al hablar de la novela vasca actual: por un lado, las novelas que miran hacia adentro, y que cataloga como aquellas que tienen de referencia la subjetividad; y, por otro, las que ponen su mirada hacia afuera,

tratándose de novelas realistas que van más allá de ofrecer un punto de vista objetivo. La intención fundamental es la de superar las estrecheces de las clasificaciones establecidas hasta ese momento, ya sean las que tienen en cuenta las características formales de la obra (pastorales y folletines), la tipología realizada según el contenido (novelas de sentimiento o educación), las que se centran en los personajes (de caballería o picarescas) o las que reflejan un ambiente determinado (novela negra, fantástica, de ciencia ficción) (Olaziregi, 2002: 97). Sin embargo, la creación de nuevos textos reflejo de una realidad postmoderna hace que sea cada vez más difícil encasillar a un autor u obra dentro de los parámetros citados:

Oinarrizko desberdintasun batetik abiatu gara bi tipologia nagusiok bereizteko garaian: subjektibitatea ardatz duten eleberriek narratzailearen barne munduan arakatu nahi dute, gero eta ulergaitzago bihurtu den “ni” horren maskara desberdinak azaleratu nahi dizkigute.

Eleberri horiekin konparatuz gero, bestelakoak dira gaurko narrazio errealistek eraikitzen dizkiguten munduak. Eleberriok bizitzari begiratzen badiote ere, mimesi modu subjektibo proposatzen digute gehienetan eta pertsonaia baten ikuspuntutik antolatutako unibertso narratiboak aurkezten dizkigute (Olaziregi, 2002: 98)⁸.

¿Qué espacio ocuparían las obras que hemos elegido en esta tesis? No podemos encasillar dichas narraciones dentro de una tipología que se sostiene en la subjetividad, a pesar de que hablamos de un ‘yo’ cada vez más ininteligible y de la multiplicidad del sujeto en tiempos postmodernos, y de que subrayamos las dificultades que ello entraña a la hora de definirnos ante los otros. Sin embargo, los textos elegidos sí que responden a un realismo tal y como lo explica Olaziregi, es decir, no se trata de un realismo objetivo,

⁸ Traducción propia: «Hemos partido de una diferencia obligada a la hora de diferenciar entre dos grandes tipologías: las novelas que toman como referencia la subjetividad quieren explorar el mundo interior del narrador, nos quieren enseñar las diferentes máscaras de ese ‘yo’ que se ha convertido en algo cada vez más incomprensible. Comparándolas con esas novelas, las otras son las que nos construyen las narraciones realistas de la actualidad. Aunque las novelas le miran a la vida, en la mayoría de los casos nos proponen una mimesis de carácter subjetivo y nos presentan universos narrativos que se organizan desde el punto de vista del personaje» .

sino de mirar la vida y reflejar la realidad pero subjetivamente creando así universos literarios desde el punto de vista de uno o varios personajes y al que incluimos dentro del llamado realismo postmoderno.

2.2.2. Iñaki Aldekoa y la permeabilidad de la literatura vasca

La modernidad llega a la literatura vasca de la mano de Jose Luis Enparantza 'Txillardegi' y de Ramon Saizarbitoria en la década de los sesenta y setenta, y las vanguardias y la experimentación van perdiendo intensidad hasta que en los años ochenta y noventa, las creaciones destacan más por la consolidación obtenida en el sistema literario y por la diversificación de los planteamientos que por su vanguardismo, «se asumen influencias y se busca una personalidad propia» (Aldekoa, 2004: 204). La variedad de propuestas van desde el realismo mágico hasta la producción de una literatura intimista de clara tendencia reflexiva sobre la condición del individuo. Pero, Aldekoa (2004: 205) cita que en el transcurso de los años ochenta «se vuelve a recuperar el gusto por la narración, la trama y los personajes bien perfilados. Se vuelve a representar el mundo exterior con unos personajes que cuentan más por lo que dicen y hacen que por lo que piensan y sienten». Sin embargo, en la siguiente década el público se decanta por una narrativa cercana, por un lado, al entretenimiento, y, por otro, a la realidad, ya que no faltan aquellas obras cuyo eje temático gira en torno a ETA, la Guerra Civil o la posguerra a través de distintas representaciones que aportan diferentes puntos de vista.

Aldekoa agrupa y hace un breve comentario de las publicaciones del autor Harkaitz Cano de finales de los 90: *Beluna jazz* (1996), *Pasaia blues* (1999) y *Piano gainean gosaltzen* (2000), aunque las palabras con las que se cierra esta historia de la literatura

vasca nos resultan ciertamente inquietantes por como describen el panorama literario vasco de comienzos del siglo XXI, coincidiendo con la idea que más adelante expone sobre la aparición de la postmodernidad y el desarrollo del postmodernismo en el País Vasco:

En lo que llevamos de siglo, son pocos los autores que gozan del favor del público. Los grandes nombres de la literatura vasca —Atxaga, Saizarbitoria, Lertxundi, Sarrionandia— siguen despertando interés entre muchos lectores, quienes, junto a sus autores predilectos, van creciendo y haciéndose mayores. A éstos les sucede un lector más joven que creció ajeno a las vanguardias y a las utopías literarias de los años sesenta y setenta: son hijos de la televisión y optan sin complejos por una literatura que no necesariamente ha de ser seria y profunda. De ahí la irrupción de autores jóvenes que producen literatura fácil de digerir para lectores de su mismo gusto (Aldekoa, 2004: 287).

Entre los nombres de escritores noveles que se van consolidando en el sistema literario, Aldekoa menciona a los novelistas Unai Elorriaga, Julen Gabiria e Ixiar Rozas y a los poetas Kirmen Uribe, Castillo Suárez, Pello Otxoteko o Edu Zelaieta. La nostalgia que emana de las últimas consideraciones que hace el autor viene a reivindicar el canon vigente en los años setenta y ochenta marcado por escritores como Bernardo Atxaga, Ramon Saizarbitoria, Anjel Lertxundi y Joseba Sarrionandia; escritores que siguen manteniéndose en el centro del sistema literario, además de ser imprescindibles si hablamos de la tradición literaria más cercana y contemporánea vasca de la que se nutren los autores que van estabilizando su actividad en el siglo XXI.

Somos conscientes de que la literatura abarca creaciones de mejor y peor calidad y de una gran diversidad estética, y que tal y como hemos detallado en el primer capítulo, en la mayoría de los casos las leyes del mercado se imponen dejando a un lado los preceptos explícitamente literarios y estéticos. Pero, a pesar de ello y además de estar viviendo de pleno en esa generación que a principios de siglo auguraba Aldekoa cada vez más alejada y desconocedora de las vanguardias y de la utopía, en la creación de

nuestra literatura más reciente topamos con trabajos cargados de mensajes que también se pueden pensar utópicos e ideológicos —como defendemos al analizar la obra de Ixiar Rozas, no percibimos la utopía como una representación o proyecto exclusivo del idealismo y de la Modernidad—. No olvidemos que también con la llegada del postmodernismo los autores obtendrán un espacio en el que maduraran los discursos críticos y contestatarios.

2.2.3. Jon Kortazar y el movimiento del sistema literario vasco

Jon Kortazar subraya el fortalecimiento del sistema literario vasco, ya que al convertirse la literatura en un componente indispensable en el terreno económico, intermediarios como las editoriales pasan a ocupar un lugar privilegiado. Sin dejar de defender el valor e importancia cultural —recordemos la dialéctica de Bourdieu sobre el campo intelectual, y esa afirmación en la que demuestra que los campos de producción cultural ocupan una posición dominada dentro del campo de poder—, creemos que en la actualidad el trabajo de las editoriales se ha alejado de aquel originario sentimiento militante con el que surgían en las últimas décadas del pasado siglo, por ser una de sus prioridades actuales la obtención de beneficios económicos (siendo lo normal si se quiere estar en circulación y conformar un sistema literario que se parezca lo más posible al que sostienen las literaturas vecinas y occidentales). A pesar de la transformación que han experimentado las reglas del mercado suponiendo la alteración de la forma de hacer y escribir literatura, tal y como apunta Kortazar (2003: 270) la narrativa ha experimentado un considerable crecimiento dentro del sistema. Por un lado es destacable el desarrollo de las narraciones cortas o cuentos, y por otro la apertura sufrida en el género novelesco con la aparición de nuevos autores que aún hoy en día no han conseguido el nivel marcado por los escritores canónicos precedentes.

Por lo tanto, la canonización de autores y textos también ha fluido de forma rápida en un relativamente breve periodo de tiempo, a pesar de que tanto las fuerzas que ocupan el centro como la periferia siguen manteniendo la tensión necesaria para garantizar la existencia de un sistema activo. Cuando Kortazar (2003: 272) referencia las obras narrativas publicadas en los 90 nombra autores como Harkaitz Cano, Joxe Belmonte, Xabier Montoia, Karlos Linazasoro, Jon Alonso, Jokin Muñoz, Patxi Iturregi, Jabier Muguruza, Paddy Rekalde, Ur Apalategi, Jon Arretxe, Yolanda Arrieta, Antton Luku, Jasone Osoro, Unai Iturriaga, Javi Cillero, Ana Urkiza. La actualidad y el paso del tiempo nos permiten conocer con más exactitud los diferentes recorridos y trayectorias que han experimentado dichos autores, unos más prolíferos que otros.

Nos interesan las cuatro estéticas de la literatura vasca de finales del siglo XX destacadas por Kortazar (2003: 273), a pesar de que el autor subraya la dificultad de aglutinar la totalidad de textos publicados debido a la diversidad mostrada y que hacen su aparición amoldándose al contexto socio-político y cultural. Aún así, tal clasificación es de gran ayuda a la hora de estudiar las nuevas estéticas teniendo en cuenta los textos narrativos que ven la luz en el siglo XXI. Según Kortazar, la primera de ellas sería la estética conformada por la *narración fantástica*, aquella compuesta por autores como Bernardo Atxaga y Joseba Sarrionandia influidos por los relatos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre otros, y aunque la base principal es la literatura fantástica las historias se desarrollan en ambientes realistas cargados de contenido misterioso y oscuro que permiten superar el realismo acusado del siglo XIX. En un segundo lugar, Kortazar habla del *texto realista* en donde el objetivo primordial es el reflejo de la realidad expuesta y conocida del lector, una estética, por tanto, lógica y de carácter mimético. A continuación, nos encontramos con el *realismo* denominado *sucio* característico de la literatura norteamericana, y que en nuestro caso es evidente en los

relatos del escritor Harkaitz Cano en la época en que se inclinaba por autores como Raymond Carver. Por último, Cortázar trae a colación la *narración* de índole *absurdo* reflejo del universo literario conocido como kafkiano; se trataría de ofrecer una visión de un mundo impenetrable, confuso e incomprensible. La realidad absurda en la que vive el personaje es caótica y le hace moverse entre el desconcierto y la frustración por no entender lo que ocurre a su alrededor.

Sin embargo, centrándonos en las obras de Ixiar Rozas, las más recientes publicaciones de Harkaitz Cano, y las narraciones de Eider Rodríguez es complicado encasillar el trabajo de dichos autores dentro de una de las estéticas planteadas por Jon Cortázar. A pesar de ello, cuando el autor hace referencia a la literatura en la que la memoria tiene un papel protagonista, ya que dicha memoria se convierte en una forma de cuidar la identidad colectiva, nos acercamos a uno de los puntos claves a desarrollar en nuestra exposición. Cortázar puntualiza que cuando la sociedad pone en entredicho la identidad del individuo también entra en crisis la idiosincrasia colectiva, y es entonces cuando florece una literatura con la que se intenta fortalecer la valoración de la lengua, la memoria y la idea de pertenencia a un territorio. Seguramente estas últimas ideas recuerdan la clasificación del sociólogo Castells (1998) sobre los tipos de identidad, de resistencia y proyecto, que explicaremos con más detalle en el siguiente apartado. En nuestra investigación partimos de la literatura que toma como base la identidad proyecto y que nos habla de la crisis de identidad o de la identidad en crisis que experimentan los sujetos protagonistas de las obras. Una identidad que está más acorde con el desequilibrio identitario que sufren los individuos a nivel global.

¿Cuál es nuestra propuesta estética para las narraciones elegidas teniendo en cuenta que no encuentran su espacio dentro de las planteadas anteriormente? Seguimos hablando de

realismo, pero de un realismo de lo postmoderno; la realidad expuesta es esa que ve el autor y describe en el texto, una realidad tal y como la percibe, distorsionada y por lo tanto no mimética, pero casi siempre global a pesar de poder desarrollarse en un espacio conocido para el lector o de contar historias que han marcado el transcurrir de la sociedad vasca. Así, en vez de destacarse una realidad válida en la consolidación de la identidad colectiva del País Vasco, la transformación identitaria que sufren los sujetos de la obra está más cercana a una identidad colectiva de marcado corte occidental y global. De hecho, las narraciones que analizamos nos hablan de la crisis del individuo desde las diferentes perspectivas ofrecidas por la sociedad de lo postmoderno.

Finalizamos con otra de las cuestiones planteadas por Kortazar (2003: 305) al hacer referencia a la tematología de los textos. El dilema de si los temas desarrollados en las narraciones deben de situarse en el País Vasco o, por el contrario, se debe importar a nuestras novelas, por ejemplo, el ambiente neoyorquino tan característico en la situación espacial de las primeras obras del autor Harkaitz Cano, nos hace reflexionar sobre la importancia que adquieren la tematología y el espacio de una narración a la hora de posicionar dicha obra o autor en el sistema literario.

Veamos cuál es el tratamiento que se da a la identidad en las obras del corpus: mientras Harkaitz Cano se vale de la fragmentación identitaria actual reconstruye la historia amparándose en el imaginario colectivo europeo en el caso de *Belarraren ahoa* (2004)—de aquel surgido tras el genocidio de la Segunda Guerra Mundial— y con *Twist* (2011) de lo acontecido en la sociedad vasca en los años 80 con la aparición del GAL y la guerra sucia contra ETA resaltando así la identidad colectiva del País Vasco. La autora Ixiar Rozas nos transporta a través de sus historias y personajes hacía esa necesidad casi vital de la reconstrucción de la identidad individual: con *Negutegia*

(2006) a través de un viaje entre las ciudades europeas en el que se da prioridad al individuo pero que únicamente puede construir su identidad a través de la memoria de carácter colectivo, y con *beltzuria* (2015) el viaje se realiza en este caso a través de la memoria, pero a diferencia con la anterior el objetivo es comprender y completar la propia identidad personal / individual profundizando en el pasado a través de lo que llamamos 'narrativa del yo'. Por último, la escritora Eider Rodríguez construye con sus relatos *Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007) y *Katu jendea* (2010) una imagen heterogénea dentro la identidad de género, con sujetos o personajes femeninos que son el reflejo de la sociedad de lo postmoderno y cuya pluralidad nos permite reconocer la diversidad y poner en duda las construcciones sociales, reflexionando sobre la identidad desde un punto de vista de la crítica literaria feminista.

Así, cada uno de los autores con sus creaciones ocupa lugares diferentes en el sistema literario, porque el tratamiento que se le da al concepto de identidad también es muy distinto en cada uno de los casos ¿Será que la construcción identitaria de los personajes está relacionada —es directamente proporcional— al espacio que ocupa en el sistema?

2.3. Identidad y nación en el sistema literario

Si hasta ahora todo lo mencionado ha sido decisivo en la creación de las obras literarias, no es para menos la situación socio-política del territorio, el llamado conflicto vasco, la aparición de ETA y la violencia sufrida durante tantos años, ya que todo ello ha quedado reflejado en una narración realista a través de la cual se ficcionan los hechos ocurridos. En tal coyuntura la discusión sobre la condición postmoderna que en otros países occidentales —o en aquellos lugares poseedores de un consolidado sistema literario— venía dándose hacía décadas ha sido más bien nula. Teniendo en cuenta lo ya dicho en

la investigación, la literatura vasca ha sido considerada una literatura periférica en donde lo postmoderno y lo relacionado con el postmodernismo y la postmodernidad se ha visto, en la mayoría de los casos, como una amenaza a la cultura y la tradición de un pueblo, construyendo un paralelismo casi inmediato entre postmodernismo y superficialidad o banalidad, atribuyéndole un escaso interés cultural o incluso reprochándole la falta de apego por tratarse de un obstáculo en la perpetuidad de la tradición.

Teniendo en cuenta las transformaciones de carácter literario en que se han visto sumidas las literaturas occidentales, cabe preguntarse si dentro del contexto narrativo vasco podemos hablar de la existencia de un texto postmodernista. Partimos de la siguiente reflexión: hablar de postmodernismo dentro del contexto literario vasco se entiende como una amenaza desestabilizadora del sistema establecido. Por el contrario, no es la primera vez que en esta tesis entendemos la nueva situación no como un fantasma arrollador que intenta poner fin a todo aquello relacionado con la cultura vasca e incluso con el nacionalismo, sino como algo que nos ayuda a reconocer que no somos más diferentes que los demás territorios que tienen su propia literatura; y que se puede estar en el mundo celebrando una apertura que nos deje ver más allá de nuestras fronteras. Sobre todo, y trasladado a cualquier literatura, entender lo postmoderno como un proceso enriquecedor que nos invita a hacer una revisión de nuestra propia identidad y no como un discurso vacío y sin compromiso.

2.3.1. Identidad colectiva y literatura

Aunque el fundamento principal de esta tesis es el de mostrar los diferentes semblantes del sujeto postmoderno centrándonos en la semiología del personaje y, por tanto, insistir

en la transformación identitaria que ha experimentado el sujeto protagonista en la narrativa vasca actual, incidiendo en las posibilidades de construcción identitaria que nos brinda la postmodernidad, comenzamos este apartado con una definición sobre la identidad colectiva que nos servirá para establecer una analogía entre dicho concepto y la que pensamos ha sido la situación de la literatura vasca al hablar de postmodernismo:

Por identidad, en lo referente a los actores sociales, entiendo el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido. Para un individuo determinado o un actor colectivo puede haber una pluralidad de identidades. No obstante, tal pluralidad es una fuente de tensión y contradicción tanto en la representación de uno mismo como en la acción social [...] quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella. Puesto que la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder... (Castells, 1998: 28-29).

Castells (1998: 30-34) nos habla de tres formas posibles en la construcción de la identidad: en un primer lugar, encontramos la *identidad legitimadora* que es introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para racionalizar su dominación entre los diferentes agentes sociales. La segunda es la *identidad de resistencia* creada por aquellos actores que se encuentran en una situación estigmatizada por la lógica de la dominación, y que como autodefensa construyen espacios de resistencia. Por último, hablamos de la *identidad proyecto*, aquella en la que los actores sociales se apoyan en los materiales culturales disponibles construyendo así una nueva identidad que redefine su lugar en la sociedad. Por supuesto, tal y como defendemos en el próximo capítulo sobre la transformación continua de la identidad, con el transcurrir de la historia se hace evidente la dinámica de las identidades, y aquellas que comienzan siendo de resistencia pueden convertirse en proyecto o dominantes.

Creemos que es posible hacer una analogía entre la propuesta de Castells sobre la

constitución de identidades y el desarrollo de la literatura vasca si proponemos la existencia de una literatura de resistencia y de una literatura proyecto aplicadas en el contexto de la nueva situación postmoderna. La literatura de resistencia frena cualquier asomo de novedad o intrusión del exterior a la transformación estética y temática, algo que también se puede aplicar a los componentes del sistema literario que en ocasiones evidencian su endogamia. Sin embargo, es más adecuado para nuestro análisis referirnos a una literatura proyecto, ya que nos hemos posicionado por el postmodernismo del discurso crítico que utilizando los materiales culturales disponibles no se aferra al pasado, creando un texto que aprovecha lo diferente mientras se va redefiniendo y asentando, transformando a su vez la estructura del sistema literario. Por otro lado, esto no significa que los creadores renuncien a su identidad o pertenencia a una colectividad, sino que se acoplan a la heterogeneidad imperante y, por lo tanto, rompen con el sentido de una identidad homogénea en la que no tiene cabida aquello que se ve diferente; es decir, lo que puede desequilibrar nuestro espacio más cercano. Si Castells afirma que en la identidad proyecto los sujetos no se conciben per se, sino que son sujetos de la historia porque se constituyen en contextos sociales; partiendo de esa idea, diremos que el planteamiento de literatura proyecto se produce en un contexto social determinado, en un contexto postmoderno cuya influencia, tanto estética y tematólogica, es evidente en la obra literaria.

La influencia y estética desarrollada en la modernidad tardía se manifiesta en la mayoría de los textos que ocupan el centro del sistema literario vasco. A pesar de que hace unas pocas décadas se comenzaron a observar ciertas innovaciones –en la mayoría de los casos unidas a la estética y forma de la obra–, la literatura contemporánea vasca sigue sin poder romper del todo la unión con la armonía y el equilibrio que impulsa y marca la tradición. En consecuencia, la tendencia predominante en otras literaturas en las que se

garantiza el desarrollo de una estética postmodernista o la aparición de un discurso crítico de lo postmoderno, se enfrenta a un elevado número de lectores y críticos literarios que continúan sin aceptar los cambios relevantes ocurridos en el ámbito de la literatura: la estructura del texto, el campo lingüístico, el formal, el análisis narratológico, etc.

Según el escritor Joseba Sarrionandia (2010: 432), aunque a lo largo de la historia se ha dicho que la literatura vasca se trata de una literatura pobre y débil, el verdadero problema no es que haya habido pocos escritores, sino que únicamente los escritores escribían en euskera, es decir, que los vascos (euskaldunes) al obtener cierto nivel socio-económico y cultural, pasaban a leer y escribir en otro idioma (supongamos en castellano y francés). Del mismo modo, mientras que en las grandes literaturas se escribe mirando a la historia, en las literaturas pequeñas se hace teniendo en cuenta el pueblo; Sarrionandia afirma que la literatura es el pueblo (hacer el pueblo), y que la gente del pueblo se inclina hacia su literatura (2010: 433). Por ello, la enunciación de las literaturas pequeñas y minoritarias es colectiva:

Literaturan bilatzen da suspertzea, oharkabeen, literaturaren enuntziarioa kolektiboan. Eta idazlea politikoa da, sinesgabea denean ere, literaturaren erantzulea kolektiboa delako eta, berez, gizarte kontzientziaren artikulazioan parte hartzen duelako. Idazlea kolektibo horretatik apartatzen denean ere politikoa da. Are politikoagoa da orduan, beste sentsibilitate eta beste kontzientzia bat proposatzen ari delako komunitate hori antolatzekeo (Sarrionandia, 2010: 659)⁹.

Si recordamos nuestro argumento cuando trajimos a colación el pensamiento de Edward Said (2008) sobre el sesgo ideológico de la creación artística, veremos que uno de los

⁹ Traducción propia: «En la literatura se busca la activación, sin querer, en la enunciación colectiva de la literatura. Y el escritor es político, aunque lo sea sin creerlo, porque la respuesta de la literatura es colectiva y, por tanto, porque toma parte en la articulación de la conciencia social. Cuando el escritor se aparta de ese colectivo también es político. Incluso más político si cabe, porque está proponiendo otra conciencia para organizar dicha comunidad».

cometidos de la literatura –y por supuesto también de la interpretación o crítica literaria– es el de tomar conciencia del momento histórico en que ha sido creada, sobre todo, tras confirmar la estrecha relación de la literatura con el fortalecimiento de la nación. Tomemos como referencia la última frase de la cita de Sarrionandia: «Cuando el escritor se aparta de ese colectivo también es político. Incluso más político si cabe, porque está proponiendo otra conciencia para organizar dicha comunidad». Ixiar Rozas, Harkaitz Cano y Eider Rodriguez, en sus obras, están proponiendo con lo narrado otra conciencia que permite conectar con realidades que aún siendo cercanas (unas más que otras) dan una vuelta de tuerca y se apoyan en la complejidad de la identidad de los sujetos que permite reflejarnos en una colectividad global que ya no se limita a las fronteras del territorio vasco.

La cita de Sarrionandia también pone en evidencia la importancia que conceptos tales como nación, pueblo o etnia han tenido y tienen dentro de la cultura. Lo que está claro es que cada nación hace todo lo posible por impulsar su cultura, y si hablamos de una nación sin estado, como es el caso del País Vasco, son aún más si cabe los mecanismos de defensa que se desarrollan, llegando a ser comprensible el recibir lo que viene de fuera como una amenaza. Ya hemos apuntado el relevante papel que en una situación de diglosia recae sobre el idioma, por ser sin duda el primer dilema con el que debe de hacer frente el escritor, sobre todo, teniendo en cuenta la escasez de las traducciones de euskera a otras lenguas extranjeras; de no formar parte del mercado de traducción, el escritor debe de asumir el formar parte de una literatura minoritaria en la que el número de lectores no llega ni a la mitad de la población.

No hay que olvidar el ingrediente político que inevitablemente siempre ha estado unido al idioma; de hecho, los grupos nacionalistas, a la hora de incidir en la reivindicación

identitaria, han utilizado en su mayoría aquellos espacios en los que el número de sujetos que hablan euskera es superior. No es desacertado pensar que la variación cultural está compuesta a la vez por un grupo de individuos que comparten la esencia de una cultura común y por ciertas diferencias conectadas entre sí que distinguen a esa cultura del resto. Teniendo en cuenta la definición clásica e ideal de grupo étnico utilizada para designar a una comunidad que se auto perpetúa biológicamente, que comparte valores culturales fundamentales que se manifiestan en distintas formas culturales y que integra un campo de comunicación en donde sus miembros se identifican a sí mismos y son a la vez identificados por otros (Barth, 1976:11), es fácil pensar en la ecuación de una raza, una cultura y una lengua. Lo que tratamos de recalcar es que normalmente lo que hace que un grupo conserve su identidad no es el estar establecido en un territorio delimitado y exclusivo, sino el mantenerse en continua ratificación de sus expresiones identitarias.

Desde el punto de vista de la perspectiva ecológica, es decir, de las interdependencias que surgen entre los diferentes grupos étnicos, cada uno con su cultura mientras interaccionan en un mismo espacio, Barth (1976: 23) menciona la perspectiva de la ecología cultural a través de la cual «los sectores de actividad donde se articulan otras comunidades con otras culturas pueden ser considerados como nichos a los cuales debe adaptarse el grupo». Dicha interdependencia puede basarse en diferentes formas: por un lado, pueden ocupar espacios totalmente distintos estando en competencia mínima; por lo tanto, a pesar de compartir una misma región la interdependencia será limitada. En un segundo lugar, si monopolizan territorios que están separados, entran en competencia por los recursos, lo que conlleva seguramente también a disputas políticas en torno a sus fronteras. Otro de los casos es el de una estrecha interdependencia en la que comparten lugares recíprocos, diferentes pero en continua relación en la que se dan bienes y

servicios los unos a los otros. Si el equilibrio es lo normal en estas tres formas singulares de interacción entre distintas culturas, en la cuarta dos grupos entran en conflicto porque compiten dentro de un mismo territorio. Lo que ocurre en este caso es que con el tiempo uno de los grupos desplaza al otro, o se van adaptando hasta producirse tal complementariedad que se reabsorben el uno al otro.

Todas las interrelaciones étnicas conllevan una variedad de procesos que van transformando la identidad del grupo o del individuo. La cuestión está en analizar cuáles son las estrategias utilizadas por aquellos grupos, etnias o culturas en que la transformación de su identidad queda expuesta y es más evidente: pueden incorporarse al grupo cultural preestablecido, aceptar el estatus de minoría o pueden

Optar por acentuar su identidad étnica y utilizarla para desarrollar nuevas posiciones y patrones que organicen actividades en aquellos sectores que, o no estaban presentes anteriormente en su sociedad, o no estaban lo suficientemente desarrollados para sus nuevos propósitos [...] La tercera estrategia genera muchos de los movimientos interesantes que hoy pueden observarse y que van desde el nativismo, hasta la creación de nuevos estados (Barth, 1976: 42).

2.3.2. Nación, lengua y literatura

¿Pero qué entendemos por nación, etnia, pueblo, estado-nación y nacionalismo? El objetivo de acercarnos brevemente a dichas definiciones es el de seguir destacando la importancia de la cultura, y por ende de la lengua y de la literatura, en todas ellas. Una vez hayamos definido esos términos, llegamos a la conclusión de que la construcción de la nación política se produce a través de características objetivas (Caminal, 2008), es decir, entendemos la nación como artefacto, y en su creación la cultura, la lengua, la tradición y la literatura como mecanismos imprescindibles que posibilitan el surgimiento de una nación. Explicaremos las cuatro condiciones que siempre aparecen en la definición de 'nación' (Villoro, 1999: 13-29): comunidad de cultura, conciencia de

pertenencia, proyecto común y relación con un territorio.

En un primer lugar, comunidad de cultura porque es casi imposible hablar de culturas aisladas; ya hemos visto como las culturas pueden superponerse, interactuar e influirse recíprocamente, sufriendo transformaciones continuas, sobre todo, porque en cada país conviven culturas diferentes que tienen que ver con las clases sociales existentes, los grupos o las diferentes regiones. Aún así, por encima de todo cada nación tiende a recoger y preservar una cultura común propia de la mayoría de sus miembros: «una nación es, ante todo, un ámbito compartido de cultura» (Villoro, 1999). La nación necesita de una conciencia de pertenencia, porque es una gran oportunidad compartir una forma de vida, formar parte de la cultura e interiorizar la historia colectiva del grupo, es decir, es imprescindible la integración a una identidad cultural:

La pertenencia de un individuo a una nación tiene, por lo tanto, un aspecto subjetivo. Implica una actitud en la persona que considera como elemento de su identidad ser parte de un sujeto colectivo. Una nación es, pues, una entidad con la que se auto-identifican un conjunto de personas, por distintas que puedan ser sus características individuales o de grupo (Villoro, 1999: 17).

En tercer lugar, la nación entendida como tradición y como proyecto dota de valor a los fines colectivos comunes; así, sentir que nuestra suerte personal depende de una colectividad, de un destino común nos ayuda a reafirmarnos en nuestras convicciones. Pero más allá del tiempo, de los acontecimientos pasados relevantes en el presente y de la proyección de futuro, hablamos de la nación como espacio, como territorio. Es un lugar de referencia que puede presentarse de diferentes maneras: limitado con fronteras, también aquel en donde se asienta la cultura de dicho grupo de personas, puede tratarse de un espacio transformable y abierto, parte del territorio ocupado, incluso consolidarse en el espacio de la memoria, etc. «de cualquier modo, la unidad de la nación se concibe como una continuidad en el tiempo referida a un espacio» (Villoro, 1999: 14). Los

teóricos (Breuilly, 1990; Anderson, 1993; Hobsbawm, 1998; Gellner, 2001;) coinciden en la afirmación de que la identificación del Estado con la nación –una nación un Estado soberano o un Estado una nación unificada– es una creación moderna. Si la pertenencia a una nación viene definida por la autoidentificación que el individuo realiza con la opción de vida y con la cultura, la dependencia a un Estado es consecuencia de la sumisión a una autoridad y al sistema normativo.

El concepto de ‘etnia’, sin embargo, «suele aplicarse al conjunto de individuos vinculados por el uso de una lengua y dialecto particular [...] sólo tiene aplicación en la interrelación entre distintos grupos, de raíces culturales, en un mismo espacio» (Villoro, 1999: 9). Dependiendo de la autoidentificación cultural y de las distintas reivindicaciones sociales y políticas, una misma cultura puede calificarse de ‘nación’ o de ‘etnia’ (minoría); por lo tanto, el término genérico de ‘pueblo’ puede utilizarse para referirse a ambas concepciones. Hablar de ‘pueblo vasco’ conlleva a pensar en una cultura e identidad propia que posee un proyecto histórico definido y que muestra una relación con un territorio específico. Con todo ello, y atendiendo al derecho internacional, las naciones deben considerarse como pueblos con derecho a la autodeterminación.

Como hemos apuntado, el Estado-nación es una invención que se consolida con las revoluciones democráticas de los siglos XVIII y XIX. Se trata de aplicar la soberanía no únicamente a un grupo del territorio, sino a la totalidad de los ciudadanos, lo que deriva en la homogeneidad de una sociedad heterogénea, llegando a desatender e incluso a desmoronar las diferentes culturas y asociaciones intermedias (si es que no se gestiona como debiera). Es en el nivel cultural en donde la homogeneización necesita arraigarse con más fuerza, concretamente en el idioma, en la unidad de la lengua, y en la

educación (a modo de ejemplo reciente tenemos la ley Wert aprobada en el 2013, tras la cual el propio ministro afirma que su objetivo es ‘españolizar’ a los escolares catalanes y vascos), porque la educación es un instrumento perfecto para conseguir la homogeneización social. Así, Euskal Herria, que como nación histórica¹⁰ está provista de una matriz cultural propia, se vio desplazada por la cultura hegemónica que desde el poder central fue homogeneizando la sociedad, siendo el idioma y la cultura en general las primeras víctimas de tal estandarización.

Dicho esto y recordando las transformaciones acontecidas a nivel global, pensamos que la reivindicación de un Estado-nación es lícita, pero que debe compartir espacio con una sensibilidad, consecuencia del mundo globalizado, de empatía hacia los grandes problemas planetarios. La apertura al mundo choca a menudo con los sentimientos nacionalistas que en muchos de los casos ven como un desafío aquella cultura que viene del exterior, al considerarse como un acto amenazador en vez de integrarse con sus diferencias se rechaza. De hecho, tal y como apunta Isasi (2015: 175) al referirse al aspecto ímplicito que aparece en las distintas definiciones ofrecidas sobre el concepto de nación como «una entidad que presenta una homogeneidad, social y cultural (histórica o actual, real o superpuesta por el propio nacionalismo), y que rechaza la diversidad o la pluralidad».

Ese es el denominador común en los textos analizados, ya que centrándonos en la identidad que nos viene dada por la construcción de los personajes, la visión que se ofrece del mundo es aquella que se comunica directamente con la transformación

¹⁰ Villoro (1999: 6) distingue entre nación histórica y nación proyecto. En la nación histórica, el origen y la continuidad cultural determinan la identidad nacional; la nación se basa en las costumbres y creencias colectivas que se han instaurado a través de la historia. Sin embargo, en las naciones proyectadas, la identidad debe de construirse y la pertenencia a una nación está ligada a la adhesión de un proyecto hacia el futuro que se decide conjuntamente. Si en la primera el proyecto nacional nace de la historia, en la segunda el proyecto nacional tiene su origen en la interpretación de la historia.

identitaria que de forma generalizada ha ocurrido en las sociedades occidentales. En nuestra opinión, este ha sido sin duda uno de los motivos por los que el postmodernismo –sin olvidar que estamos hablando de aquel que ofrece un espacio de reflexión y crítica sin caer en construcciones apocalípticas o textos carentes de calidad literaria– se piensa negativamente en el contexto de la literatura vasca y se analiza desde la superficialidad, percibiéndose como un reto que entra en conflicto con la tradición y estética literaria vigente. Hay que tener en cuenta que mientras las discusiones en torno a la postmodernidad y el postmodernismo entraban con fuerza en los sistemas literarios enraizados hacía la década de los años 60, en el contexto de la narrativa vasca se comenzaba a hablar de realismo. Por otro lado, creemos que el nacionalismo como tal deja de ser autosuficiente en un mundo globalizado y el aislamiento a nivel cultural nos llevaría, de nuevo, a un acusado retroceso.

Hablamos de nacionalismo como un principio que afirma que la unidad política y nacional debería ser congruente. Destacamos el elemento artefacto que interviene en la construcción de las naciones, y, por lo tanto, entendemos que el nacionalismo antecede a las naciones ya que es ello el que las construyen y no al revés. Sin duda, la lengua es de suma importancia en la construcción nacional por funcionar como transmisora cultural y herramienta, y, por lo tanto, indispensable a la hora de colocar la cultura de una nación en el mundo. Contrariamente al ideario concebido por la mitología nacionalista, Hobsbawm (1998:62) plantea la lengua nacional como un concepto semiartificial: «los cimientos primordiales de la cultura nacional y las matrices de la mente nacional». Basándonos en el patrón seguido por el euskera –el italiano sería también válido para analizar como ante la multiplicidad de dialectos que convivían en el país se tuvo que estandarizar la lengua en la búsqueda de un idioma literario y cultural común–, está claro que generalmente lo que se entiende por lengua nacional es un idioma

estandarizado que parte de los idiomas o dialectos que se hablan en el territorio (Zuazo, 2005, 2008).

La historia de casi todas las lenguas europeas ha pasado por tal proceso en el que la discusión principal trata de esclarecer cuál de todos los dialectos es el idóneo para la construcción de la lengua estandarizada y homogeneizada. El País Vasco y el euskera sirven una vez más como modelo de la mencionada situación, incluso permitiéndonos hablar de ‘nacionalismo filológico’ (Hobswman, 1998: 64) cuando Sabino Arana y apologistas de la lengua insistían sobre la pureza del vocabulario del euskera rechazando todas aquellas palabras de origen y raíz latina. Así, entra dentro de la normalidad que las lenguas que no han sido portadoras principales de cultura y que se han visto relegadas a un espacio periférico (recordemos la cita de Joseba Sarrionandia) reivindicuen su lugar y aspiren a convertirse en lenguas vehiculares y transmisoras de la cultura de su nación o pueblo (considerando las definiciones dadas anteriormente). Según Figueroa (2016: 21), las lenguas minoritarias están ‘marcadas’ en el hecho de usarlas:

Se trata, en el fondo, de la huella del discurso de orden político que acompaña o acompañó los procesos de instauración o restauración de ámbitos culturales y artísticos (y literarios), como pueden ser los casos de Cataluña, País Vasco o Galicia. Esta huella político-ideológica funciona como un repertorio complejo de temas, formas, actitudes... que por supuesto se mantiene en el tiempo más allá de sus funciones iniciales, que sobre todo puede persistir en el espacio público como modo (“político”) de entender el arte, o incluso desapareciendo de la escritura puede subsistir como cultura ideológica de lectura que interpreta los textos (Figueroa, 2016: 22).

La cuestión es que en aquellos territorios en donde no se oyen otras lenguas, el idioma propio no tiene tanto criterio de grupo porque no es necesaria su preservación, ni se ve amenazada. Sin embargo, en aquellos lugares en donde coexisten varias lenguas y una es la dominante por ser la oficial del estado que impone su centralidad y si las políticas

lingüísticas no son las adecuadas, es normal que la lengua que está en inferioridad se convierta en el ingrediente político-ideológico indispensable y en consecuencia en el instrumento decisivo en la construcción nacional e ideológica. Compartiendo la afirmación de Barth (1976), la base principal de un grupo étnico sería la forma de organización social cultural y no, como en ocasiones se ha pretendido afianzar, la biológica. Teniendo en cuenta todos estos aspectos y retomando la idea principal de la nueva situación postmoderna ligada a la transformación identitaria, observamos que en la literatura vasca se produce cierto rechazo a hablar de postmodernismo siendo inevitable la resistencia que ciertos grupos defensores de la tradición, la cultura y la visión homogénea de la identidad han demostrado hacia la apertura que en la literatura y en la sociedad, en general, puede suponer la postmodernidad.

2.3.3. Teoría de los Polisistemas en la construcción nacional de un territorio

Al hablar de nación, etnia y nacionalismo, no se puede pasar por alto la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar en la que se subraya la importancia que las narraciones adoptan en la mayoría de las culturas a la hora «de transmitir sentimientos de solidaridad, de pertenencia, y fundamentalmente de sumisión de leyes y decretos que no podrían ser impuestos sólo con la fuerza física» (Even-Zohar, 1994: 360). A través de los textos se crea una cohesión socio-cultural que si no es lo único, sí de lo más relevante en el surgimiento del sentimiento de empatía y pertenencia a un colectivo o grupo. Lo destacable es que la literatura también fue de gran importancia en esa cohesión socio-cultural vasca; factores tales como la eclosión de las ikastolas, o la estandarización del idioma son indispensables en el impulso de las creaciones literarias de los años 80, si entendemos por literatura todas aquellas actividades que incluyen íntegramente el entramado del polisistema literario: la producción y el consumo, el

mercado y las relaciones de negociación entre normas.

En cuanto al idioma, recordemos que su estandarización supuso una herramienta de arraigo y unificación, ya que «Los textos, producidos con una lengua nueva o nuevamente estandarizada, funcionaron en todos los casos como un destacado vehículo de unificación para gente que, en principio no se consideraría como “perteneciente a” determinada entidad» (Even-Zohar, 1998: 368). No ocurre de forma distinta en el caso vasco, en donde por falta de una sólida tradición y al encontrarse situada entre dos literaturas estables, la española y la francesa, los escritores cuyos únicos modelos eran los textos de carácter religioso tomaron como referentes los repertorios de los sistemas literarios vecinos. Al desarrollar el apartado sobre la literatura vasca del siglo XX, vimos como ésta se situaba en la retaguardia de las corrientes literarias occidentales, arrastrando a los escritores a impregnarse de los contenidos de aquellos sistemas poseedores de una tradición consolidada:

Para buscar los orígenes de las ideas comunes, de las actitudes cotidianas de poblaciones enteras, sus simpatías y antipatías, sus preferencias y prioridades volvemos la cabeza casi automáticamente y sin sospechas a los productos de estos fabricantes de ideas y narraciones. A lo largo de los siglos esta gente ha acumulado no solo un enorme capital simbólico, sino en muchos casos también una posición social que puso en sus manos el poder de dictar ideas a través de varias instituciones y redes sociales parcialmente creadas con su ayuda o por su iniciativa [...] En nuestra tradición cultural no hay dudas en lo que concierne a la posición de los variados integrantes de este grupo, que han sido denominados con diversos apelativos, como sabios, profetas, filósofos, escritores, poetas, artistas, ideólogos, intelectuales, religiosos, figuras espirituales, etc. Su trabajo puede ser definido como “ideacional”, y sus productos ulteriores deben ser escrutados en las mentes y los comportamientos de las poblaciones en las cuales trabajaron (Even-Zohar, 2016: 379).

Examinando la literatura en su globalidad, a medida que la situación socio-política se va modificando, los agentes socio-semióticos (Even-Zohar, 1998: 369): escritores, sociólogos, artistas, filósofos... empiezan a reforzar la idea de una nación, una lengua,

una literatura, poniendo de relieve la significación de sus creaciones en la recuperación del idioma y el alcance de la literatura en la instauración del sentimiento para con la nación:

Para la nueva cohesión socio-cultural a la que aspiraban los agentes de tal empresa, el establecimiento de una lengua nacional y una literatura nacional es equivalente al hecho de adquirir bienes para la propia identificación y la propia construcción, que en otros periodos caracterizaban sólo a los grupos dirigentes. El sentimiento del dirigente se ha trasladado, o debería decir ha sido trasladado, del dirigente individual y del noble, a todo un cuerpo anónimo llamado “la nación” (Even-Zohar, 1998: 370).

Tenemos que continuar destacando la estrecha relación entre sociedad y literatura, es decir, entre la contribución de la literatura en la construcción del concepto nación y, por lo tanto, de la influencia socio-política a la que se ven expuestos o con la que son creados los propios textos. La diferenciación hecha sobre la cultura de bienes y la cultura de herramientas (Even-Zohar, 1997b, 1999) y su posterior analogía en la literatura, es interesante para seguir analizando el entramado del contexto vasco. Así, el concepto de cultura como bienes trata a la cultura como un conjunto de haberes valiosos, que dan prestigio y riqueza a aquél que los posee; estos bienes pueden ser materiales o semióticos, independientemente de ello lo importante es que a la hora de asignarles un valor, sean evaluados por un mercado acreditado.

Puede darse el caso de que en ciertas sociedades o entidades se hable de carencia de ‘cultura’ por no estar en posesión del conjunto de bienes requerido para ello. Es decir, la cultura entendida como una caja de herramientas, de hábitos y habilidades a través de las cuáles los individuos construyen estrategias de acción y, tanto a nivel colectivo como individual, son importantes para la organización de la vida; a su vez, las herramientas pueden ser pasivas y activas. Las pasivas pertenecen a ese grupo en el que se unen los procedimientos que ayudan a entender la realidad, analizándola y explicándola para

conseguir dotarla de un sentido ante los ojos de los individuos; se analizan las señales para otorgar un sentido a la vida. Por el contrario, a través de las herramientas activas el individuo se dota de ciertos mecanismos valiosos en el manejo de cualquier tesitura y para producir también cualquier tipo de situación. Ni que decir tiene que la posesión de dichos bienes es propagada por aquellos que tienen sobrado interés en la creación o mantenimiento de la entidad colectiva que fortalece la nación.

Even-Zohar traslada ese análisis al ámbito de la literatura, literatura entendida como una red y no únicamente concebida como un conjunto de textos. Literatura como producción de bienes que dan estatus a una nación, y por ende, a aquellos individuos que pertenecen a ella reforzando el sentimiento de orgullo de formar parte de esa nación: desde el siglo XVIII la consolidación de las lenguas nacionales y de las literaturas nacionales es una forma efectiva de adquirir bienes para la propia identificación de la nación. En todo caso, lo que nos concierne es la explicación de la literatura como herramienta, por un lado, para entender el mundo y, por otro, para proporcionar modelos de actuación.

En cuanto a la primera cuestión, se trataría de la utilización de la literatura como explicación de lo que acontece a nuestro alrededor y como descripción de la realidad compleja; la literatura como un modelo de explicación del mundo que interpreta gran parte de los hechos y aspectos que pueden ser o no cotidianos —remitiéndonos a las obras de Cano, Rozas y Rodríguez, hablamos de aquella literatura que nos muestra la cotidianeidad compleja que nos rodea: la constitución de una identidad múltiple y transitoria; además de ofrecernos esquemas de acción aplicables a dicha cotidianeidad—. El segundo aspecto de la literatura como herramienta, es relevante para considerar a la literatura como mecanismo para actuar en el mundo. De hecho, ese es el tratamiento que queremos dar en esta tesis del texto literario y su significación:

literatura como disfrute, como diversión, como juego, pasión y evasión, como instrumento estético, pero ante todo, como reflejo de una realidad ficcionada que da un giro a la historia y nos cuenta a través de unos personajes que ponen en entredicho su identidad y se mueven y existen entre las luces y las sombras de una sociedad cada vez más voluble y ligera: «Se trata [...] de una institución social muy poderosa e importante, uno de los instrumentos más básicos de la mayoría de las sociedades humanas para ordenar y manejar su repertorio de organización de vida, es decir, su cultura» (Even-Zohar, 1999: 33).

¿Cuál es el papel en la sociedad vasca de los escritores y generadores de cultura ante tales circunstancias?

Rodeados por dos lenguas tan pujantes e intrusivas, y por dos nacionalismos estatales como el francés y el español, tan poderosos que sus representantes pueden permitirse el lujo de sentirse «nacionalistas», con tan poca sensibilidad hacia las lenguas pequeñas dentro de sus territorios –bien es cierto que mucho menor en el caso francés–, es difícil que nadie que pretenda vivir y escribir en euskera se sienta, de vez en cuando, un poco nacionalista al menos (Zaldua, 2012: 56).

Así es como el escritor Iban Zaldua explica la coyuntura a la que se ve expuesto cualquier escritor vasco. De hecho, tal y como es habitual en sus textos, Zaldua resume de forma irónica las once decisiones cruciales que un escritor está obligado a tomar dentro de la realidad del País Vasco. Ya hemos mencionado que la primera elección es la concerniente a la lengua, un dilema que no es fácil porque escribir en euskera, castellano o francés marcará la trayectoria profesional del escritor. Al elegir escribir en euskera se abren otros frentes no menos complicados, así, el término de ‘la infame colonización cultural’ que utiliza Iban Zaldua resume la idea que hemos querido transmitir anteriormente al utilizar el símil de literatura de resistencia y literatura proyecto. El escritor cita la intransigencia que algunos muestran hacia las corrientes

estéticas llegadas de las literaturas occidentales —irónicamente calificadas por Zaldúa como la infame colonización cultural— que en ningún caso son desafiantes para la creación cultural vasca y en relación a ello reivindica «una concepción no agónica de la literatura vasca, más atenta a la creación en sí que al contexto que la rodea, más expansiva que concentrada en su propia agonía, más crítica y menos autocompasiva: menos proteccionista, ya lo he dicho» (Zaldúa, 2012: 37).

Otro de los requisitos del que nos habla Zaldúa es el de decidir si se es un escritor nacionalista o no nacionalista, algo indispensable en la consecución de la identidad vasca contemporánea y también a la actitud del escritor y su nivel de compromiso:

... un escritor vasco habrá de considerar si debe convertirse en escritor «comprometido» o no, es decir, si va a mostrarse como tal. Se me dirá, con razón, que este es un dilema que se le plantea a cualquier escritor de cualquier punto del planeta, pero no es menos cierto que en el País Vasco la palabra «compromiso», cuando va unida a la palabra «literatura», tiene unas resonancias muy concretas: casi sin excepciones designa a aquellos escritores que hacen causa común y manifiesta con los postulados de la izquierda nacionalista vasca, e, incluso, puestos a ser más concretos, con los de la izquierda abertzale «tradicional» u «oficial» —esa que fue ilegalizada durante casi diez años por nuestra estupenda y modélica democracia, por cierto— (Zaldúa, 2012: 59).

Este es un tema que también hemos recogido con anterioridad al mencionar la que en nuestra opinión debería ser uno de los objetivos de la literatura, que ya ha quedado claro con las palabras de Edward Said no creemos que resulte ‘apolítica’ y como Zaldúa (2012: 60) expone «Si, como he dicho antes, no elegir es una manera de elegir, no comprometerse es también una manera de comprometerse: según Rafael Chirbes, tras la reivindicación de la literatura pura suele esconderse en no pocas ocasiones un compromiso con el conservadurismo y la defensa del orden actual», es decir, un acuerdo con el sistema. Abogamos por la diferenciación sugerida entre literatura comprometida, partidista o panfletaria porque las narraciones que analizamos destacan por su carácter

comprometido en diferentes manifestaciones. 'Decir sin decir' afirma Ramon Saizarbitoria e incluye Zaldúa, «*Decir sin decir*, por lo tanto, y dejar que sea el lector quien decida: puede que esa sea la manera de practicar un compromiso literario que, al realizarse, no dañe la literatura misma» (Zaldúa, 2012: 66). Buscar el equilibrio y no subestimar al lector en la mayoría de los casos capaz de recibir el mensaje político (o comprometido) sin necesidad alguna de rebajar la calidad o el contenido literario del texto. Esta ha sido una de las premisas al elegir los trabajos que conforman el apartado empírico de la tesis.

2.4. Literatura vasca y postmodernismo

Al comienzo de esta investigación hemos dejado claro que para poder hablar de identidad y de la transformación visible que se ha experimentado en las construcciones narrativas del siglo XXI, es imprescindible hablar de postmodernidad en el intento de hacer una descripción global de la sociedad actual y de postmodernismo como marco en el que se materializan las diferentes creaciones artísticas. Ante todo, hemos querido subrayar que entendemos la postmodernidad como esa nueva situación afectada por las transformaciones socio-políticas y económicas que repercuten en el contexto cultural, y, en particular, nos centramos en esa visión del mundo que concretándose en la literatura está cargada de discursos críticos consecuencia directa del reflejo de la realidad de lo postmoderno. Además, hemos aclarado que en la trayectoria de la literatura vasca, delimitándola al marco narrativo, han sido de gran influencia los hechos políticos y lingüísticos, lo que sin duda deriva en la creación de una literatura de resistencia que se aferra también a las prácticas de la modernidad. Si bien hasta ahora nos hemos centrado en su mayoría al ámbito sociológico, primeramente a un nivel global –occidental– y seguidamente al espacio del País Vasco.

Lo recogido en el siguiente capítulo es lo que sobre postmodernidad y postmodernismo se ha dicho en lo referido a literatura vasca. Tomamos como referencia las investigaciones realizadas por profesores y críticos literarios con una marcada trayectoria en la materia: el texto de Jon Kortazar *Postmodernitatea euskal kontagintzan* (2007) y tres trabajos que fueron publicados en el libro *Postmodernitatea eta globalizazioa* (2008), cuyos autores son Joseba Gabilondo, Iñaki Aldekoa y Gorka Mercero (de quién también mencionamos su posterior tesis doctoral sobre el tema). Han pasado casi diez años desde la publicación de estas reflexiones, y quizá echando la vista hacia atrás algunos de sus autores cambiarían determinadas opiniones, al fin y al cabo, el movimiento al que está sujeto el sistema literario vasco es incesante; aún así, sus criterios son imprescindibles para sostener y continuar con nuestros argumentos.

2.4.1. Jon Kortazar y el dilema del postmodernismo

En una de las lecturas que hace Jon Kortazar en el libro *Postmodernitatea euskal kontagintzan* (2007: 24) al manifestar que dentro de la literatura vasca el postmodernismo se encuentra ante una clara disyuntiva, nos encontramos dos posibilidades: por un lado, la existencia de una postmodernidad basada en la democracia y la sociedad de consumo ante la cual los individuos no muestran desacuerdo; y, por otro, tenemos una situación política deficiente, por lo menos la que actúa en contra de los movimientos democráticos o en contra de la democracia liberal mientras intenta dar una salida totalitaria al conflicto vasco. Teniendo en cuenta ambas tesis, Kortazar afirma que el postmodernismo hace su aparición en la literatura vasca gracias al choque que se produce entre ambas posiciones, surgiendo un tipo de literatura en donde el enfrentamiento ideológico se vuelve indispensable. Con tales reflexiones, entra en juego una vez más el tema de la identidad colectiva, porque son muchos los que piensan que

una vez aceptada la postmodernidad se pondría en peligro la identidad colectiva de todo un ‘pueblo’.

Siguiendo el razonamiento de Jon Kortazar entendemos que es a comienzos del siglo XXI cuando se instaura en la literatura vasca la discusión en torno a la modernidad, postmodernidad y postmodernismo. El autor menciona tres características que propician la aparición de la estética postmodernista: en un primer lugar, el *boom* de escritores que comienzan a escribir y publicar en euskera en un sistema literario coherente. En segundo lugar, es destacable la convivencia que surge dentro del sistema entre escritores de diferentes generaciones; tres son los periodos que cita Kortazar: los nacidos hacia 1950, los que nacen en 1964 y los que lo hacen alrededor de 1975. Aunque hace unos cuantos años resultó preocupante no observar relevo entre los jóvenes escritores, en la década de los noventa, hacia 1997, empiezan a publicarse trabajos de escritores noveles. Esto conlleva al surgimiento de ‘literaturas’ diferentes que acarrear una nueva característica, como es la inestabilidad de distintivo, es decir, la pérdida de idiosincrasia o el desequilibrio en la personalidad del texto. Tales circunstancias originan la jerarquización entre los escritores, situando en la cúspide a Bernardo Atxaga, Ramón Saizarbitoria, Anjel Lertxundi, Joseba Sarrionandia, Arantxa Urretabizkaia, Koldo Izagirre y Juan Mari Irigoien. Esos escritores ocupan el centro del sistema literario, y a pesar de que ya han pasado los años, la mayoría de ellos no han sido desplazados hacia la periferia. Por último, en tercer lugar, Kortazar menciona la pluralidad estética (2007: 53) con la aparición de múltiples voces narrativas que concluyen en distintas formaciones que ocupan espacios diferentes dentro de la novela vasca: realismo, realismo sucio, literatura fantástica, absurda, etc.

Kortazar toma como punto de partida de la estética postmodernista las obras de

Bernardo Atxaga y Ramón Saizarbitoria, destacando además dos fechas: la primera sería la que comienza a principios de 1970 y cuya particularidad principal es despreocupación reflejada en los textos. La segunda fecha reseñable concuerda con la mitad de la década de los ochenta en donde las características estilísticas postmodernistas se vuelven imprescindibles en el ámbito cultural. Ante esta afirmación sobre la despreocupación del individuo de la nueva situación postmoderna, Kortazar (2006) hace una apreciación diciendo que la indiferencia aparece ante los grandes valores y pilares de la modernidad, y no como a menudo se ha pensado ante la vida; es decir, hablar de indiferencia no quiere decir que al sujeto le da todo igual, sino que ante los grandes problemas le es imposible elegir entre las diferentes ideologías. En *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90* (2006: 28), Kortazar reflexiona también sobre las particularidades que definen al sujeto postmoderno, así como sobre las distintas manifestaciones de la identidad sujeta a la hibridez, la complejidad del sujeto y su disolución, mientras se reconstruye gracias y a través de la memoria –ejemplo de tal recuperación lo encontramos en la obra de *beltzuria*, de Ixiar Rozas– que se construye una vez más a través de la memoria.

Mediante las palabras de Javier Gómez-Montero, Kortazar (2006: 31) analiza otro término de gran interés en esta tesis como es el de la postutopía:

Múltiples razones –no solo la indiferencia postmoderna– han propiciado hoy el desprestigio de discursos identitarios monologizantes, esencialistas, homogeneizantes en beneficio de posiciones postutópicas y conscientes de la hibridación, alteridad y globalización culturales. Pero sigue habiendo razones para inventarse y reinventarse [...] Es decir, se trata de posiciones sabedoras de que la identidad es una quimera, un imposible, una entelequia, un sueño, pero que la identidad es un paradigma necesario, que exige ser cultivado y que es imprescindible como principio de autoafirmación subjetiva. En una palabra: pensar la identidad hoy en día es posible, pero como sueño, como pérdida, como compensación de su pérdida o simplemente como el juego de pensar lo propio como ajeno y viceversa.

Siguiendo el modelo de Montero, Kortazar concluye diciendo que la construcción del sujeto postmoderno ocurre en la memoria y que como consecuencia se podría hablar del sujeto postutópico, polifónico e híbrido; recordemos que acabamos de tomar como característica indiscutible de la postmodernidad la multiplicidad del sujeto. Entre otras, estas serían las características que Kortazar apunta en su trabajo una vez que la postmodernidad de origen político y filosófico se traslada a la literatura, es decir, cuando habla de postmodernismo (2006: 15-21): pluralismo estético y político (no existe un único estilo para expresar la realidad), constructivismo (se rompe con el mimetismo y el realismo), intertextualidad y polifonía, anacronismo, agnosticismo del narrador (como es imposible reflejar la verdad, surge cierta desconfianza ante lo que el narrador nos cuenta, es decir, no es un narrador fiable), se disipan los límites entre los géneros literarios y se escribe sin un motivo claramente marcado (las vanguardias desaparecen), alienación y otredad, indiferencia y permutabilidad (se produce una relatividad de los valores morales), se remarca la importancia del lector y se constata la presentación ideológica del ser humano.

2.4.2. La visión del *Otro* en el pensamiento de Joseba Gabilondo

Al hablar de postmodernismo en literatura vasca hemos destacado la influencia de la tardía modernidad que se extiende todavía hoy en día a lo largo de nuestra literatura, siendo detectable en muchos de los textos publicados a fines del siglo XX y ya en el siglo XXI. Queremos centrarnos en la idea que desarrolla Joseba Gabilondo (2008: 37-67) porque la concebimos como una de las bases de nuestro trabajo, en el que en más de una ocasión se ha hecho y se hará referencia al *Otro*, al multiculturalismo, a la diversidad de discursos y a la heterogeneidad que encuentra su lugar en la denominada literatura de lo postmoderno. Gabilondo establece la relación entre multiculturalidad y

globalización, ya que según el crítico, una de las consecuencias directas de la globalización, después de la crisis de los estados-nación y de la modernidad, es la de la multiplicidad del sujeto, pluralidad que se multiplica completando un universo basado en las diferencias características de la situación postmoderna. Según Gabilondo, en el País Vasco se puede empezar a hablar de postmodernidad a partir de 1945 y, por tanto, la cultura y literatura vascas de después de la guerra pueden considerarse postmodernistas.

Tal y como planteábamos al citar las distintas fases del postmodernismo (frío, cálido y vuelta a la realidad) y la oposición entre vanguardia (destruir para volver a crear) y postmodernismo (reconsiderar lo ya hecho), creemos que el periodo al que Gabilondo hace coincidir con el comienzo del postmodernismo en la literatura vasca, es al que daríamos un tratamiento característico de la vanguardia. En la década de los 80 la globalización hace su aparición a nivel mundial y, en consecuencia, es a partir de los 90 —coincidiendo en esta afirmación con Iñaki Aldekoa y Jon Kortazar—, cuando se puede empezar a hablar de literatura postmodernista, o, mejor dicho, de literaturas postmodernistas, en plural, porque siendo la heterogeneidad una de sus principales señas de identidad, ¿cómo no destacar que el postmodernismo no es uno, definible e invariable, sino aquel que se vale de formas y estéticas diferentes? Mientras que en la modernidad se defendía la consecución de un sujeto único y hegemónico, en la postmodernidad se abre la posibilidad a la complejidad del sujeto y el pluralismo se convierte en una de las marcas distintivas de la sociedad postmoderna; esto es lo que hace que la nueva situación se convierta en un universo plural y variopinto reconociendo

... el derecho a la alteridad, la que acepta la cohabitación de etnias, voces, lenguajes, ideas, naciones, sexualidades heterogéneas, la que sustituye el

principio de la asimilación del otro [...] La ética de la diferencia es una ética de la hibridez, de la mezcla, del intercambio. Todo lo contrario de aquella ética modernista de la pureza, pero también todo lo contrario de una ética de la superioridad racial o de la limpieza étnica (Oleza, 2003: 135).

Por otro lado, la diferenciación que Joseba Gabilondo establece entre conceptos tales como biopolítica y geopolítica nos es favorable para apoyar la aserción de que el multiculturalismo¹¹ ocupa un lugar fantasmagórico en el País Vasco por lo que en el terreno cultural se acentúa el modelo geopolítico. ¿Cuál es la diferencia entre la geopolítica y la biopolítica? Mientras que la primera enfatiza el Estado-nación entendiéndolo como un organismo geográfico en el que se da prioridad a la unidad; la biopolítica hace referencia a la salud del pueblo, destacando que la sociedad no se caracteriza por la permanencia de un solo poder, sino por una yuxtaposición entre diferentes poderes que conviven en el cuerpo social del Estado. Aquellos que se muestran a favor de la segunda, se posicionan al lado de las diferencias y por tanto toman como punto de partida la tendencia del multiculturalismo. Sin embargo, cuando se prioriza el Estado-nación y la geopolítica, la multiculturalidad puede quedar relegada a un segundo plano (en el caso del nacionalismo).

Gabilondo resuelve que a partir de la década de los 90 lo destacable de la literatura vasca es la multiplicación de la diferencia, por lo que el modelo geopolítico que habría salvaguardado la cultura vasca se pone en entredicho cuestionando de tal forma el canon literario predominante en nuestro sistema. Una vez más, los términos propuestos por

¹¹Queremos puntualizar que en la mayoría de las políticas llevadas por los Estados occidentales / europeos el cosmopolitismo está mal entendido y gestionado, derivando en la negación de la cultura del *Otro*. El ideal sería el que nos propone Ulrich Beck (2005, 2006) contraponiendo las definiciones que da sobre el nacionalismo, el universalismo y el cosmopolitismo: el Universalismo deja a un lado lo que las personas y las culturas tienen de plural y no toma en cuenta ni la alteridad ni la diferencia, por lo tanto, subraya la comunidad y la igualdad por encima de todo. El Nacionalismo, por el contrario, declara que la igualdad y la *otredad* son de suma importancia, pero los coloca a un nivel nacional, lo que conlleva a que en su proposición principal se intensifique la diferencia entre 'nosotros' y 'los otros'. Sin embargo, en el Cosmopolitismo se llega a un acuerdo con la *otredad*, es decir, no es absorbida por el observador, sino que pasará a ser parte integrante y protagonista directo de la experiencia mientras se respetan sus diferencias intrínsecas y culturales.

Castells sobre la identidad proyecto e identidad de resistencia y que extrapolamos al campo literario —literatura proyecto y literatura de resistencia— son equiparables a la lectura realizada por Joseba Gabilondo, o, por lo menos, todo queda englobado en lo que podría ser una misma reflexión cuando se refiere a la biopolítica y geopolítica.

Paradójicamente, una de las conclusiones a las que llega Gabilondo (2008: 63) nos sirve como punto de partida en uno de los objetivos de nuestro trabajo: «Kritikari dagokionez, bi proposamen ditut. Lehen proposamena zera litzateke: kanona dekonstruitzea-historizatzea eta kanonikoak ez diren idazleen berrirakurketa ez-kanoniko bat egitea. Kritikoak dira kanonaren erlijioari apostasia egin behar dioten lehenak»¹². Es decir, Gabilondo propone que quizá haya llegado el momento desde el punto de vista de la crítica literaria de dar una vuelta al canon omnipresente e historicista prestando atención y releendo a aquellos autores que no son canónicos, es decir, los que casi siempre han ocupado la periferia del sistema literario.

Esa es una de las prioridades en esta tesis (a pesar de que para cuando este trabajo vea la luz será discutible la posición que ocupará el escritor Harkaitz Cano dentro del sistema literario vasco, todo ello debido a su trayectoria en el ámbito de la creación artística en general, lo que le sitúa cada vez más alejado de esa posición periférica), resolviendo poner nuestra mirada en: autores nacidos en la década de los 70, fecha en la que algunos críticos dan por finalizada la denominada Generación Tropel/Pelotón¹³; analizar algunas

¹²Traducción propia: «En lo relativo a la crítica, tengo dos propuestas: por un lado, deconstruir e historiar el canon, y, por otro, realizar una relectura no canónica de aquellos escritores que no son canónicos. Los críticos son los primeros que deberían de hacer apostasía de la religión del canon».

¹³El escritor Iban Zaldúa recoge en el “Apéndice 2. Las cuatro «generaciones» (196-208) de la literatura vasca actual”, del ensayo *Ese idioma raro y poderoso* (2012) con el que ganó el Premio Euskadi, la idea de que una de las características destacables de la literatura vasca es que actualmente conviven y comparten sistema literario diferentes generaciones de autores. Siendo consciente del malestar que produce tal denominación, Zaldúa distingue entre cuatro generaciones: (i) La de la autonomía la forman los escritores nacidos durante la década de 1950 que comenzaron a tener presencia en la literatura vasca en los años setenta y ochenta. Hoy en día, son los encargados de ocupar la centralidad del sistema:

de las narraciones publicadas en el siglo XXI y que pueden tomarse como ejemplo de esa forma de postmodernismo que ofrece un espacio al discurso crítico y heterogéneo, y que subraya la transformación continua de la identidad polifacética de los personajes.

Otra de las premisas de Gabilondo a la hora de elaborar una exhaustiva investigación sobre la literatura vasca que nos ofrezca una visión más histórica y real, es la de efectuar un estudio comparativo en el que junto a la vasca se analicen la literatura catalana y la gallega —algo que tendremos que dejar para una posterior investigación, ya que a pesar de que son cada vez más cuantiosos los estudios comparatísticos que engloban los tres campos literarios, ofrecería una sustanciosa aportación hacerlo desde los puntos de vista que expone Gabilondo—. Sin embargo, sí que nos hemos centrado en una cuestión a la que hacer referencia:

Azkenik, uste dut idazleek esfortzu bat egin behar dutela, merkatuaz gain, hitzaldi ofizialez gain, sari nazionalez hartago, merkatutik kanpo dauden diferentzia sozial horien gozamenaren sortzeko, lekune berriak asmatzeko. Hau ez da ezer berria. Hain zuzen maila honetan emakumezkoen literatura eredu dukegu: kanonak eta instituzioek onartzen eta apoiatzen ez zituzten garaietan, bide berriak jorratu zituzten, askotan merkatutik pasatzen zirenak, beren diferentzien literatura gozamen bezala hedatzeko (Gabilondo, 2008: 63)¹⁴.

Bernardo Atxaga, Koldo Izagirre, Anjel Lertxundi, Ramón Saizarbitoria y Joseba Sarrionandia. Hay que añadir los nombres de las escritoras Arantxa Urretabizkaia y Mariasun Landa, además de los novelistas Josemari Iturralde, Joan Mari Irigoien, Joxe Austin Arrieta, etc.; los poetas Xabier Lete, Mikel Lasa, etc., o el ensayista Joxe Azurmendi. A pesar de empezar a publicar en euskera en tiempos del franquismo y de la transición, contribuyeron en la consolidación de la autonomía del campo literario respecto al de la construcción nacional. (ii) La generación del pelotón corresponde a los escritores nacidos a finales de los cincuenta y sesenta y que empezaron a publicar en la década de los ochenta. Impulsores de las revistas literarias, según Zaldúa, les une el resentimiento, es decir, la sensación de que la historia de la literatura vasca les ha pasado por encima y de que el éxito ha saltado una generación: entre otros, Iñigo Aranbarri, Aingeru Epaltza, Mikel Hernandez Abaitua, Karlos Linazasoro, Juanjo Olasagarre, Jokin Muñoz, Lourdes Oñederra, Jon Arretxe, Itxaro Borda, Arantxa Iturbe, Teresa Irastortza, el propio Iban Zaldúa. (iii) La generación Lubaki hasta ahora venía siendo la más joven. Sus miembros nacieron en la década de los setenta y empiezan a despuntar en el 2000: Harkaitz Cano, Unai Elorriaga, Kirmen Uribe, Ur Apalategi, Lander Garro, Karmele Jaio, Goizalde Landabaso, Jasone Osoro, etc. (iv) La generación Erasmus no carente de polémica nos acerca a los escritores más jóvenes. Uno de los rasgos comunes es el talante europeo que aparece en sus obras, además de los ambientes cosmopolitas, cierto sentimentalismo. Destacan entre otros Beñat Sarasola, Uxue Apaolaza, Katixa Agirre, Harkaitz Zubiri, Garazi Goia, Uxue Alberdi, Irati Jimenez, Hedoi Etxarte, etc.

¹⁴Traducción propia: «Por último, creo que los escritores deben de hacer un esfuerzo para inventar nuevos espacios y para crear el placer de esas diferencias sociales que están fuera del mercado, más allá de los

Por lo tanto, entendemos que las investigaciones críticas sobre la literatura vasca deben de dar un paso hacia adelante y que dentro del contexto académico ha llegado el momento de ocuparse de aquellos escritores que están empezando a tomar nuevas posiciones dentro del sistema literario, realizando el consabido esfuerzo de ser diferentes y abarcando en sus textos la pluralidad, mientras incluyen descontentos y preocupaciones fruto de la nueva condición postmoderna.

2.4.3. El fin de la utopía en la reflexión de Iñaki Aldekoa

Cuando Iñaki Aldekoa (2008: 19-35) habla de postmodernidad se topa con el inconveniente de periodizar las últimas décadas del siglo XX en la literatura vasca; reconoce los quebraderos de cabeza que ello le supuso en el momento de escribir el libro *Historia de la literatura vasca* (2004) que tomamos como referencia al principio de este capítulo. Dificultad por la imposibilidad de verificar la ruptura con el patrón seguido en la modernidad teniendo en cuenta el contexto artístico y social, por la estrecha relación instaurada entre producción y consumo y por la imposibilidad de explicar con claridad los distintos niveles de conciencia, ética y moral.

Según Aldekoa, hasta la segunda parte de la década de los 80 no se atisba señal alguna del capitalismo tardío al que hace referencia Fredric Jameson (1996) cuando identifica la postmodernidad con la fase del capital multinacional, en donde la cultura y la economía aparecen irremediabilmente unidas e influenciadas —no olvidemos el último trabajo de Jameson que ya hemos mencionado y en el que iguala globalización y postmodernidad—. Sin embargo, lo que en occidente estaba en pleno apogeo, es decir,

premios nacionales, de las charlas oficiales, del mercado. Esto no es nada nuevo. De hecho, a ese nivel tenemos la literatura de las mujeres [escritoras]: en los tiempos en que no eran apoyadas por el canon y las instituciones, cultivaron nuevos caminos, en muchas ocasiones pasando por el mercado, para extender su literatura de la diferencia como placer».

la época de la economía globalizada, en el territorio vasco hace su aparición en la década de los 90. Aldekoa fija su mirada en el contexto económico, y más adelante se centra en el marco político haciendo alusión, con cierta nostalgia, a la utopía y libertad social y nacional que fueron de gran relevancia en el ideario de la modernidad:

Modernitatearen paradigma horren aurrean, postmodernitateak utopiaren eta historiaren [...] ahultze bat dakar, historiaren sekularizatzeko bat. Gauzak horrela, arrazoimenaren eta eskabide historiko tradizionalen alboan, ordu arte ikusezinak ziren errealitate berriak plazaratuz joango dira: gutxiengo etnikoak, gutxiengo sexualak, ekologia, emakumeen mundua eta abar (Aldekoa, 2008: 143)¹⁵.

Así, puntualiza que ante ese paradigma de la modernidad, la postmodernidad acarrea un debilitamiento de la utopía y de la historia trayendo consigo la posibilidad de que salgan a la luz nuevas realidades como las minorías étnicas, sexuales o se intensifique la preocupación por los temas ecológicos, ‘el mundo de la mujer’ (traduzco textualmente), etc. Queremos hacer una puntualización, sin embargo, al respecto, porque tal y como entendemos, defendemos y explicamos la postmodernidad, si un discurso crítico puede mantener o renovar su espacio, también lo conserva igualmente aquel que se mueve dentro de los parámetros de la utopía; lo cual no significa que la utopía (que analizaremos en la obra de Ixiar Rozas) se construya bajo los fundamentos establecidos en la modernidad. Suponemos, entonces, que un proyecto como la utopía, un plan como la revolución o una acción reivindicativa no son excluyentes en la postmodernidad, sí, sin embargo, son distintas las formas en que se elaboran, efectúan y entienden.

Coincidimos con la fecha que propone Aldekoa, la década de los 90, atribuyendo a la inauguración del museo Guggenheim la superación de los límites de la modernidad¹⁶, y

¹⁵Traducción propia: «Ante el paradigma de la Modernidad, la postmodernidad trae consigo un debilitamiento de la historia y de la utopía, una secularización de la historia. Así, al lado de la reivindicación y la razón histórica tradicional, van apareciendo nuevas realidades que hasta entonces habían sido invisibles: minorías étnicas, minorías sexuales, la ecología, el mundo de las mujeres, etc».

¹⁶Podemos en este caso hablar del emplazamiento del Guggenheim como de un espacio simbólico: en

como a partir de ese momento el salto esperado del postmodernismo más que sobrepasar el campo arquitectónico hacia el resto del entorno cultural como ocurriría en la mayoría de los países occidentales, se redujo al contexto económico (postmodernidad) que por otro lado sí demostró una profunda repercusión en las costumbres sociales y en el sistema literario. Son los trabajos de Bernardo Atxaga y Ramon Saizarbitoria los que marcan la transformación acaecida en la novela vasca entre los años 1975 y 2000, sin duda una época marcada por el debilitamiento de la influencia de las vanguardias y también por el uso del experimentalismo en los trabajos de esos autores, hasta que progresivamente se da un giro en la estética literaria de ambos (Aldekoa, 2008: 24). Es cierto que tanto en los años ochenta como noventa, la literatura comprometida aún ocupa una buena parte de la producción literaria, ya que la dura situación política con la que conviven varias generaciones queda plasmada en la ficción:

Honekin guziarekin esan nahi dudana hauxe da: iraultzak, utopiak eta gure herrian indarrean zeuden ETAREN borroka harresi irmoa ezarria ziotela ahultasun, bigunkeria, arintasun, erraztasun, kontsumo eta, hitz batean esateko, MERKATUAREN sarearekin kateatzen zen ikuspegi salduari (Aldekoa, 2008: 153)¹⁷.

A través de este mensaje, se puede entender que Aldekoa intenta describir la literatura de finales del siglo XX y principios del XXI y, de paso, explica lo que la postmodernidad ha generado respecto a la pérdida de valores y los cambios nefastos que ha ocasionado en la literatura postmodernista. Sin embargo, tal y como el autor manifiesta, la postmodernidad ha posibilitado que en la literatura vasca ocupen su sitio otras realidades antes inexistentes portadoras de un discurso idealista o utópico,

donde durante décadas se asentó la industria de la fábrica Euskalduna (fordismo), que fue uno de los últimos vestigios e iconos de la lucha obrera (y de clases) modelo de las reivindicaciones de la ciudadanía en su conjunto, se construye el museo (postfordismo), paradigma del arte postmoderno y augurio de lo que iba a convertirse la ciudad de Bilbao (ciudad postmoderna).

¹⁷ Traducción propia: «Con todo esto lo que quiero decir es lo siguiente: la revolución, la utopía y la lucha de ETA que estaban en activo en nuestro pueblo, le impusieron un fuerte muro a la debilidad, a la comodidad, a la ligereza, a la facilidad, al consumo y, por decirlo en una palabra, a la perspectiva traidora que se enlazaba con la red del mercado».

haciéndole un hueco a la *Otredad* desde un nuevo punto de vista.

Podemos sacar dos mensajes claros de la propuesta de Aldekoa: por un lado, nos recuerda la observación que hicimos sobre los obstáculos con los que se topa la postmodernidad y, sobre todo a un nivel cultural, el postmodernismo por parte de la resistencia declarada de ciertos sectores de cariz más conservador, o de nacionalistas y abertzales a los que cualquier manifestación de cambio dentro de la cultura vasca que haga tambalear el discurso de la modernidad les hace temer por la identidad monolítica (cultura y literatura de resistencia). Por otro, es muy interesante la lectura realizada por Aldekoa al afirmar que tanto la idea de revolución y utopía como las luchas que surgieron en torno a ETA levantaron un muro para hacer frente a la debilidad, comodidad, frivolidad o consumo que se disputaban su entrada en el contexto cultural bajo la sombra de la postmodernidad. Creemos así que a través de esas calificaciones se define lo que el postmodernismo aporta de negativo a la literatura vasca, que a consecuencia de la globalización y nueva situación postmoderna acentúa la devaluación de la literatura y rebaja los valores estéticos de la modernidad que aún hoy en día siguen siendo válidos a la hora de medir la calidad literaria de un texto.

2.4.4. Gorka Mercero y el recuerdo de los personajes postmodernos

Una de las más recientes y profundas reflexiones que se han hecho sobre el postmodernismo en la literatura vasca es la expuesta por el profesor Gorka Mercero fruto de su tesis doctoral *Oroimena eta postmodernismoa euskal nobelagintza garaikidean: errealitatea, nitasuna eta nazioaren auziak* (2013) [Recuerdo y postmodernismo en la novela vasca contemporánea: realidad, cualidad del yo y las cuestiones de la nación]. Al comienzo de la investigación, el autor se hace dos

preguntas: ¿por qué en las últimas décadas de la literatura vasca el recuerdo de los personajes abarca el protagonismo de la obra? Si en los sistemas literarios vecinos hace ya tiempo que se marcó una clara tendencia hacia una corriente postmodernista, ¿cómo se declaró y hasta dónde se ha desarrollado en el género novelesco dentro del contexto literario vasco? Al contrario que Mercero, pensamos que para responder a esas preguntas es prioritario ofrecer un análisis sociológico de la época de las obras estudiadas en la que se desarrollan las historias y viven los personajes de las narraciones; aún así, ambos coincidimos en la no relación del postmodernismo con la indiferencia, o por lo menos de aquel que analizamos en esta investigación; un postmodernismo que se sitúa más allá del ‘todo vale’.

Cuando Mercero se refiere al proyecto postmodernista, al que denomina ‘recuerdo postmodernista’, parte de la idea de que el recuerdo aunque no nos revela una verdad absoluta tampoco nos empuja hacia un nihilismo descuidado caracterizado por despreciar la propia memoria. De hecho, y siempre siguiendo el trabajo de Mercero, el postmodernismo se trata de una acción infinita de recuerdo que nos sirve para ofrecer una interpretación coherente de un mundo cada vez más justo. Sin embargo, bajo nuestro criterio hablar de una visión del mundo significa dibujar la realidad de lo postmoderno a través del relato o la narración que experimenta cada uno de los escritores, pero, ¿cómo describir esa visión del mundo que se refleja en el texto postmodernista, sin hacer una descripción de lo que entendemos cuando hablamos de postmodernidad? Hemos demostrado que en el caso de la literatura vasca (como en muchos otros sistemas literarios) las transformaciones socio-políticas han influido en gran manera en las producciones artísticas, hablando así de postmodernismo y, si los primeros trabajos teóricos y críticos al respecto se intentan centrar en el plano estético de la obra, ahora señalamos cómo la visión del mundo se refleja en la identidad de los

protagonistas.

Para Mercero (2008: 72) la Verdad es de gran importancia en el postmodernismo, ya que a partir de ella, y siguiendo el patrón de tradición occidental, la Verdad trata siempre de hacer una descripción de la realidad. Sin embargo, en la situación postmoderna que se nutre de las diferencias es imposible definir y concretar la realidad que nos rodea, por ser múltiple y aparecer dividida (lo cual no hay que tomarlo siempre como algo negativo) mientras el peso recae sobre esa *Otredad* fundamental para definir la sociedad que nos rodea y, en teoría, que nos debería hacer más respetuosos y solidarios con ‘el otro’:

... ni beti naiz ‘ni’ eta *beste* bat, *aldi berean*, gainera; ez dago gizarte-eraketarik –ez marxista, ez liberal– gizartea *benetan* den hori gorpuztu duela aldarrika dezakeenik, gizartea ere beti da *beste*; nazioek ez dute *berezko* mugarik, nazio bakoitza eta arrotzaren arteko mugak, une historiko jakinetan oso beharrezkotzat jo daitezkeen arren, ez dira esentzialak, nazioari ere bezain berezkoa zaio bere mugetatik kanpoaldean zein barrualdean dagoena (Mercero, 2008: 73)¹⁸.

Ideas claves que desarrollamos en nuestro trabajo al hablar de identidad y que hemos puesto de manifiesto en el apartado de las literaturas nacionales con el concepto de nación, al subrayar la pluralidad del ‘yo’ siempre construido como parte del otro y en donde las fronteras nacionales pierden su esencia, ya que pasa a ser imprescindible tanto lo que está dentro como lo que está fuera. Pero, ¿qué ocurre en la literatura vasca? Al igual que Joseba Gabilondo, Mercero repite que el estilo y las ideas postmodernistas ocupan aún hoy en día un espacio artístico e intelectual un tanto reducido en el mundo de las letras vascas. Aún así, teniendo en cuenta la rapidez con la que surgen, se transforman y desaparecen conceptos, estilos y modas sí que es legítimo hablar de

¹⁸ Traducción propia: “... yo siempre soy ‘yo’ y, encima, *otro* más, *al mismo tiempo*; no hay organización social –ni marxista, ni liberal– que pueda proclamar que ha constituido lo es de *verdad* la sociedad, la sociedad también será siempre *otro*; las naciones no tienen una frontera *natural*, aunque las fronteras entre cada nación y el extranjero fueron de gran importancia en un determinado momento histórico, no son esenciales, a la nación le es tan imprescindible lo que hay fuera como lo que hay dentro de ella”.

postmodernismo, porque además podemos calificar al mundo que nos rodea de postmoderno, a pesar del surgimiento de parcelas y 'guetos' que intentan salvaguardar la identidad propia que se desplaza hacia la variedad cuando 'sucumbe' ante lo postmoderno; aunque a dicha coyuntura se suma el miedo a lo desconocido, lo de fuera no tiene porqué verse de forma negativa y falta de seguridad.

CAPÍTULO 3

TRANSFORMACIÓN IDENTITARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE LITERARIO POSTMODERNO

3.1. Identidad y literatura: el texto como lugar común de la transformación identitaria

En este capítulo se pretende dar un primer paso en el campo de la literatura vasca contemporánea partiendo de lo ya dicho desde la perspectiva de la Teoría de los Polisistemas y la teoría literaria. Nos centraremos en la relación establecida entre la Literatura y la Identidad Cultural, y por tanto, será imposible obviar el nexo existente entre la literatura (y el arte) con el momento social en que son creados. Escribiremos sobre literatura entendiéndola como expresión del entramado cultural de un territorio, es decir, «la literatura como un práctica cultural particular» (Culler, 2000: 58). Literatura y textos que funcionan como espejos de lo que somos y nos hemos ido transformando, de los cambios culturales, económicos y políticos que han hecho mella y han posibilitado que la literatura sea, además de una expresión estética, una disciplina que engloba diferentes discursos definidos socio-culturalmente, y que no puede concebirse sin tomar en cuenta su contexto de producción y recepción (Benson, 2004). Se hace del todo indispensable dar un espacio a la cultura dentro del contexto postmoderno, porque entendemos que la literatura no deja de ser un elemento esencial dentro de la producción cultural, además de un principio determinante en la construcción nacional de cualquier territorio.

Hace tiempo que se produjo un cúmulo de transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad occidental; el nombre utilizado para denominar la nueva situación, si se quiere, es lo de menos, ya que lo que intentaremos es hacer de observadores de aquello que

prolifera a nuestro alrededor y de cómo todo ello tiene su razón de ser dentro del contexto de la literatura vasca, de percibir la metamorfosis sufrida en lo inherente a la sensibilidad artística. Podríamos discutir sobre la cara negativa del postmodernismo, de la que tanto se ha hablado, vocera de discursos manipulados en nombre de la igualdad y de la libertad, y casi siempre fundamentada en la mercantilización y estandarización de la cultura; el tipo de postmodernidad cuya característica principal es la falta de compromiso, constructora de historias banales que se disipan casi más rápido de lo que se han creado; sin embargo, aquí tenemos en cuenta lo que la postmodernidad nos deja de heterogéneo.

David Harvey (1998) constata cómo las formas de espacialización, tales como la escritura, la escultura, la arquitectura o la pintura, que forman parte de la teoría de la posmodernidad «inhiben o facilitan» los procesos de transformación social; de la misma forma que la teoría estética también tiene mucho que asimilar de la teoría social. Con ello, la idea que queremos remarcar es que el cambio económico-político generador de una nueva forma de ver y estar en el mundo, influye determinantemente en las prácticas culturales. De hecho, si consideramos la postmodernidad como un cambio de actitud en la sociedad occidental, vemos cómo las manifestaciones artísticas se van adaptando mientras reflejan las inquietudes de cada periodo. Así, la ficción (en este caso literaria) es de suma importancia a la hora de ofrecer un espacio a esas incertidumbres que imperan en el marco cultural. Indiferentemente de la posición que tomemos en torno al postmodernismo, tanto sus defensores como sus detractores lo consideran un reflejo de la crisis de la autoridad cultural, de la autoridad otorgada a la cultura de Europa occidental y sus instituciones (Owens, 2008). La cuestión es que la pluralidad implica convertirnos en ese ‘otro’ entre ‘otros’, y, por tanto, a una experimentación del miedo a lo desconocido en donde se pone en ‘peligro’ nuestra identidad cultural y también el

sentimiento de pertenencia a una cultura. Se trataría de una crisis cultural en la que se entremezclan discursos y disciplinas que huyen del encasillamiento en límites rígidos. Es en la coexistencia entre la literatura y la sociedad en donde la representación desempeña un papel determinante al conjugarse las características ideológicas de primer grado con las teorías literarias contemporáneas.

Otra de las teorías surgidas en torno a la creación cultural y postmodernidad es la planteada por Fredric Jameson (2008) sobre la muerte del sujeto o el fin del individualismo. Este teórico defiende que el modernismo artístico se caracterizó por la búsqueda de un estilo propio y personal que servía para constituir un carácter inconfundible generador de una visión única del mundo; de esa forma, quedaba claro que la estética modernista estaba ligada a la proyección de un yo, de una identidad única y bien definida. Sin embargo, al referirse a la estética actual de la condición postmoderna, reconoce que el antiguo individuo ha muerto, y con él el valor que toma la originalidad de la obra y el estilo inconfundible; es decir, expone la idea apocalíptica de que a los artistas ya no les queda nada por inventar, siendo el único recurso posible aquel de combinar los diferentes mundos que ya los creadores y escritores de la modernidad habían inventado. De ahí la idea que Jameson formula sobre el ‘pastiche’ y la necesidad artística de imitar estilos muertos en donde la innovación estilística ya no es posible; se refiere al desarrollo de un arte postmodernista con un mensaje claro: el fracaso de la estética y de lo nuevo, «el encarcelamiento en el pasado» (Jameson, 2000: 171-172).

3.1.1. La construcción de la identidad en la nueva situación postmoderna

Al reflexionar sobre el nuevo marco social y sus consecuencias en la existencia de los

individuos, se hace indispensable referirse a un concepto tan utilizado y a su vez tan desconocido como es el de identidad. Nos referiremos a la identidad y al interés *in crescendo* que sobre tal concepto se ha generado en la sociedad occidental tras la transición sufrida en el campo económico, político y social. Al mencionar la existencia del individuo, nos referiremos al *yo performativo* que nos obliga a repensar el concepto de identidad, y aún a sabiendas de que tal controversia ha estado presente en la mayoría de las discusiones filosóficas a lo largo de la Historia, va a ser en las últimas décadas cuando se manifiesta de modo contundente el carácter relacional, dialógico y plural de la identidad que, en cierta manera, se mantenía silenciado bajo el peso social y político vigente en las denominadas sociedades arcaicas, tradicionales y modernas (Berger, 1974).

Los cambios surgidos a nivel mundial (Arfuch, 2005) han puesto de manifiesto un profundo interés por el concepto de identidad, lo que, en nuestro ámbito concreto, nos permite trasladar dicha inquietud a la transformación de la que ha sido objeto en el campo literario: se produce un retorno al sujeto que se va a identificar con el individuo protagonista de la narración. No olvidamos que la literatura misma es generadora de identidad (a veces como proceso inconsciente), es decir, es productora de muchos de aquellos significados que sirven de aportación a la identidad cultural de una comunidad o pueblo. Al hablar de identidad cultural, sin embargo, hay que matizar que su materialización se produce al aparecer contrapuesta a otras identidades diferentes y, por lo tanto, dentro de un proceso de interacción social; así, matizaremos lo que la identidad tiene de interrelacional e intersubjetiva, y que lejos de constituirse como una esencia, atributo o propiedad intrínseca del sujeto, queda expuesta al cambio constante como consecuencia de la comunicación ininterrumpida con los otros. Mucho se ha especulado con el acuciante interés que en los últimos tiempos ha suscitado tal concepto; por un

lado, podría tratarse de la preocupación de los poderes públicos por las consecuencias que la globalización ha generado sobre la idiosincrasia nacional, que tiende a la transnacionalización y la homologación cultural. Por otro, ese interés podría deberse a una crisis general de identidad que afecta a todo el sistema de identidades tradicionales que se ven expuestas a las transformaciones derivadas del paso de la modernidad a la postmodernidad, así como también a la crisis del sistema de identidades ideológicas, políticas y religiosas salvaguardadas por el discurso de la modernidad basado en la razón, la unidad y en la idea de un sujeto centrado y estable que se constituía arropado en los grandes relatos y discursos (Giménez, 1996).

En este estudio, nos inclinamos por la segunda opción, ya que desde un principio hemos defendido el peso que tienen los cambios sociales sobre la construcción y transformación de la identidad; por tanto, y como más adelante vemos plasmado en la producción literaria, la identidad del sujeto de la sociedad tradicional se manifiesta en la literatura de carácter costumbrista; la sociedad moderna conforma un sujeto caracterizado por la unidad y homogeneidad que le aleja del caos y le somete al orden social de la época; y, por último, como reflejo de la sociedad postmoderna, prevalece el individuo de identidad plural y dialógica que tiene que adaptarse y hacer frente a la complejidad del mundo que le rodea, ya que «una identidad que pretendiera continuar tal como es, mantenerse sin cambios, correría el riesgo de marginalización o de cristalización» (Arfuch, 2005: 34). Tomando como referencia las transformaciones acontecidas en el ámbito social, político y cultural, constituiremos el análisis del 'yo' o del sujeto a través de la historia.

Estas son algunas de las reflexiones teóricas sobre la materia:

3.1.1.1. *Loredana Sciolla*

La socióloga italiana Loredana Sciolla se refiere a tres dimensiones de la identidad: la locativa, la selectiva y la integradora. Una dimensión *locativa*, ya que a través de ella el individuo define el campo (simbólico) en el que situarse; el individuo asume y define la situación en que se encuentra, delimitando su estado. La dimensión *selectiva* aparece cuando el individuo ya ha definido sus límites y va a ser capaz de ordenar y elegir entre diversas opciones, lo que conlleva que tendrá que rechazar otras. La dimensión *integradora* de la identidad es la capacidad del individuo para conectar las experiencias pasadas, presentes y futuras que conformarán su biografía. Tal y como afirma Sciolla, a través de la dimensión locativa el individuo establece una diferencia entre sí mismo y el otro, «entre sí mismo y el mundo»; y será por medio de la dimensión integradora por la que el individuo mantiene la continuidad de sí mismo en el tiempo.

3.1.1.2. *Stuart Hall*

Stuart Hall menciona tres conceptos de identidad completamente diferentes entre sí que desarrollaremos en el apartado 3.3 (“Paso del sujeto de la ilustración al sujeto postmoderno en la literatura vasca contemporánea”) de este capítulo y en los que nos apoyaremos a la hora de describir los tres principales tipos de sujeto dentro de la narrativa vasca actual: el sujeto en la Ilustración, el sujeto sociológico y el sujeto postmoderno. El primero de ellos aparece como un individuo centrado y unificado, sin posibilidad de cambio y dotado de la sombra del esencialismo rígido y consistente; un sujeto idéntico a lo largo de toda su existencia que reniega de cualquier transformación. El sujeto sociológico, sin embargo, refleja la complejidad del mundo moderno en el que se empieza a tener conciencia de que el núcleo interior del sujeto no puede establecerse

y desarrollarse con independencia de lo que ocurra a su alrededor. Se tiene en cuenta la interacción del yo con los otros que le rodean, a pesar de que todavía se cree que el yo está conformado por un centro o esencia, que se modifica al ponerse en contacto con los 'otros'. En tercer lugar, hablamos del sujeto postmoderno como consecuencia de la multiplicación y variabilidad de las identidades culturales que vuelve más problemática la proyección de la identificación que elaboramos en relación a los otros; Hall habla del sujeto postmoderno como aquel individuo caracterizado por la falta de identidad fija y esencial.

Lo que tienen en común los estudios anteriores es que se basan en el carácter relacional de la identidad, y, por lo tanto, en la simbiosis existente entre sociedad e identidad. Arfuch (2005) ya menciona tres niveles de análisis que definen a la identidad no como un conjunto de cualidades predeterminadas, sino como una posición relacional y condición inacabada en estrecho contacto con la temporalidad. Así, para hablar de identidad hay que enfatizar, en primer lugar, el nivel en que uno se reconoce a sí mismo; seguidamente se hace necesario un reconocimiento hacía los otros, lo cual nos acerca a un tercer nivel en el que se produce el reconocimiento de los otros hacía nosotros mismos.

3.1.1.3 Charles Taylor

Al hablar de la política del reconocimiento, es Charles Taylor (1993) quien crea un nexo palpable entre el reconocimiento y la identidad. Definiendo la identidad como la interpretación que hace una persona de quién es y de sus características definitorias, Taylor afirma que dicha identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la ausencia del mismo. No profundizamos aquí sobre el falso reconocimiento, aunque sí

merece un breve apunte, ya que es el falso reconocimiento el que deforma el modo de ser de una persona o un colectivo, casi siempre con un objetivo de naturaleza opresora; se trata de un tipo de identidad impuesta y destructiva, que impulsa a los afectados a interiorizar una imagen despectiva de sí mismos. Sirva como ejemplo el caso de las mujeres como reflejo de una identidad impuesta y moldeada acorde con la sociedad patriarcal.

Pero sería a partir del siglo XVIII cuando podría hablarse de la nueva interpretación de la individualidad. Si hasta aquella época para ‘ser’ con plenitud había que estar en contacto con alguna fuente (Dios o la Idea de Dios), a partir de ese momento será indispensable encontrar ese contacto dentro de nosotros mismos, lo que formará parte «del enorme giro subjetivo característico de la cultura moderna, es una nueva forma de interioridad en que llegamos a pensar en nosotros como seres con profundidad interna» (Taylor, 1993: 48). Para ello, es indispensable romper con la tendencia homogénea subyacente y mayoritaria de la filosofía moderna, pasando así a hablar de dialogismo y de pluralidad. Mediante la relación y el intercambio con los demás, nos vamos definiendo y elaborando nuestros diferentes modos de expresión; todo ello demuestra una vez más que la identidad es objeto de una transformación continua, debido al constante diálogo con los significantes que nos rodean: «Mi propia identidad depende en forma crucial, de mis relaciones dialógicas con los demás» (Taylor, 1993: 55). Reconocer que cada uno de nosotros descubre su propia identidad no quiere decir que tal reconocimiento se haya producido de forma aislada; al contrario, no hay duda de que también se produce en fase de negociación y diálogo con los individuos que nos rodean.

Reconocida la naturaleza dialógica de la identidad, su mutación continúa, la dependencia de los avatares históricos y del paso del tiempo, así como su condición no

esencialista es propuesta por Stuart Hall (2003: 18) como una situación cada vez más fragmentada construida por el acoplamiento y la superposición de los discursos. Hall habla de identidades que surgen de la narrativización del 'yo': «... debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas», lo que nos permite considerar la literatura como una de esas estrategias enunciativas que se mencionan. Será Ricoeur (1996) quien introduzca en el campo filosófico la noción de identidad narrativa en la obra *Temps et récit III* (1983); tras preguntarse si sería posible una estructura de la experiencia capaz de incorporar el relato histórico y el de ficción, se plantea la hipótesis de la identidad narrativa como punto de encuentro entre ambas (historia y ficción):

[...] la comprensión de sí es una interpretación; la interpretación de sí, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada; esta última se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica, entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias. Lo que falta a esta aprehensión intuitiva del problema de la identidad narrativa, es una clara comprensión de lo que está en juego en la cuestión misma de la identidad aplicada a personas o a comunidades (Ricoeur, 1996: 107).

3.1.1.4. Erving Goffman

Erving Goffman (1997) es uno de los teóricos que desarrolla la explicación de la esencia relacional de la identidad, y para ello su discurso y las consecuencias sobre la identidad de las actuaciones de éste en la vida cotidiana se centran en el individuo. Encuentra en el teatro de la vida su mejor aliado y metáfora, ya que a través de la representación teatral pone de manifiesto las estructuras de las interacciones sociales que se producen cuando los individuos se relacionan entre sí. Se evidencia cómo los seres humanos seleccionan la máscara que más les conviene según la escena que tengan que representar

y el público ante el que actúan. Dichas aseveraciones y comprobaciones una vez más reconocen el aspecto múltiple, intersubjetivo y relacional de las diferentes identidades conformadas y seleccionadas en la situación postmoderna; el mayor problema al que se ven expuestos los sujetos es la variedad de máscaras a elegir dependiendo del momento. Se trata de la misma idea que subyace en la descripción que el antropólogo Alberto Melucci (1996, 1999) realiza de las sociedades complejas, en donde los espacios de experiencias sociales e individuales se multiplican y, por ello, en la vida cotidiana los sujetos deben saber manejarse entre multitud de códigos y significados en virtud de cada escenario. Tal coyuntura exige al individuo una mayor capacidad cognitiva, porque de ella dependerán las diferentes transformaciones operadas a nivel social y personal. Pero, sobre todo, lo que se necesita es poseer una gran capacidad de elección, elegir la máscara correcta en cada momento, mientras de ese modo se multiplica también la obligación de elegir con cierta celeridad en casi todos los ámbitos y aspectos de la vida. Matizando el concepto de complejidad, Melucci (1999) apunta hacia tres procesos sociales fundamentales: diferenciación, variabilidad y exceso cultural.

El proceso de diferenciación se produce cuando los ámbitos de las experiencias individuales y sociales se multiplican, y cada uno de esos espacios se organiza dependiendo de lógicas, formas de relaciones, culturas y reglas diferentes unas de otras; por lo tanto, es imposible moverse de un ámbito a otro transfiriendo los mismos modelos de acción, es decir, cada vez que se opera un cambio de espacio deben adoptarse las reglas, códigos y lenguajes que lo conforman (debe optarse por otra máscara dependiendo del público). La variabilidad del sistema hace referencia a la rapidez y la frecuencia con que se producen los cambios, que son dinámicos y acelerados, lo que deriva en una necesidad de modificar el tiempo de acción. En tercer lugar, el exceso cultural significa que el individuo tiene más amplitud de acción, pero al

mismo tiempo se sobrepasa la capacidad de acción que tienen los sujetos, es decir, más capacidad de elección traducida en una mayor imposibilidad de abarcar todas esas posibilidades. Así, la incertidumbre sería la situación permanente en la que viven los actores del sistema complejo.

Resulta muy interesante la paradoja que ofrece Melucci a partir de la teorización de dichos conceptos: por un lado, esa condición de incertidumbre, que en la mayoría de los casos se ve como algo negativo y desestabilizador, por otra parte ofrece una mayor capacidad de decidir y libertad individual, porque en teoría la vida dependerá de las decisiones que el individuo tome sin ningún tipo de coacción externa. Sin embargo, en la práctica, la necesidad de elegir entre más cosas también hace al individuo más responsable de sus decisiones, lo que es percibido como una imposición del sistema social. Una idea parecida es la formulada por Bauman (2007) por medio de sus reflexiones sobre los tiempos líquidos que habitamos, refiriéndose a lo anteriormente expuesto como «colapso del pensamiento». Es decir, las sociedades complejas de las que nos habla Melucci fomentan el colapso referido por Bauman: la vida de los individuos está formada por innumerables proyectos a corto plazo, de modo que ellos, bajo la engañosa máscara de «electores libres», pasan a considerarse a sí mismos los únicos responsables de dichas elecciones, a la vez que se les exige una gran flexibilidad y capacidad de adaptación a las transformaciones fugaces. Dependiendo de las elecciones y de los ámbitos de acción por los que el sujeto se vaya desplazando, la identidad individual se irá forjando y transformando, construyendo así su propia realidad.

3.1.1.5. *Peter L. Berger y Thomas Luckmann*

Realidad que, tal y como Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2003: 11) apuntan, se construye socialmente, «[...] bastará con definir la “realidad” como una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición (no podemos “hacerlos desaparecer”) [...]»¹⁹. Así, el individuo lejos de nacer miembro de una sociedad, nace con cierta predisposición hacia la socialidad, para con el tiempo pasar a formar parte de una sociedad. Estos autores subrayan la importancia de la secuencia temporal en la vida del individuo, en cuyo transcurso es estimulado a formar parte de la dialéctica de la sociedad:

La identidad constituye, por supuesto, un elemento clave de la realidad subjetiva y en cuanto tal, se halla en una relación dialéctica con la sociedad. La identidad se forma por procesos sociales. Una vez que cristaliza, es mantenida, modificada o aun reformada por las relaciones sociales. Los procesos sociales involucrados, tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social. Recíprocamente, las identidades producidas por el interjuego del organismo, conciencia individual y estructura social, reaccionan sobre la estructura social dada, manteniéndola, modificándola o aun reformándola. Las sociedades tienen historias en cuyo curso emergen identidades específicas, pero son historias hechas por hombres que poseen identidades específicas (Berger y Luckmann, 2003: 214).

¹⁹ Afirman que entre las múltiples realidades hay una que se presenta como la realidad por excelencia: se trataría de la realidad de la vida cotidiana. Dicha realidad se ofrece ya objetivada, nos viene dada, ya que existe independientemente del individuo; pero, además de ello, la realidad de la vida cotidiana se presenta también como un mundo intersubjetivo estableciendo una diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que el individuo tiene conciencia. No estamos solos en la vida cotidiana, sino que ésta es una realidad que se comparte con otros; al igual que Goffman al desarrollar su tesis sobre la representación de la persona en la vida cotidiana, Berger y Luckmann mencionan la importancia del «cara a cara» como prototipo de interacción social, en el que se da un «intercambio continuo entre mi expresividad y la suya» (2003: 44).

3.1.1.6. Kenneth J. Gergen

Una vez más queda demostrada la dialéctica que surge entre la identidad (el individuo) y la sociedad, siendo indispensable ubicarla en un mundo y en un espacio que la dote de sentido. Kenneth J. Gergen (1992), sin embargo, elabora un punto de vista bastante pesimista sobre el desarrollo, transformación y posterior surgimiento del individuo postmoderno, proponiendo su división y multiplicidad. Al igual que Melucci y Bauman, este sociólogo también habla de saturación social, lo que provoca en la sociedad un cambio profundo en el modo de comprender el «yo»; se anuncia una visión del yo postmoderno afectado por la nueva situación social que estallará en un futuro apocalíptico: en su análisis del yo a través de la historia, hace referencia al yo romántico, al yo moderno y al yo postmoderno.

Del yo romántico heredado del siglo XIX (apasionado, espiritual, creativo), se pasa a la visión moderna en la que el yo ocupa la esfera del raciocinio. Como derivación de la instauración de las alteraciones socio-político-económicas surgidas en el ámbito de la postmodernidad, Gergen plantea la imposibilidad de manejar de forma positiva tanto la multiplicidad del yo como la pluralidad del sujeto, enfatizando que aceptar la nueva situación e intentar adaptarse a ella produciría la desestabilización de los sistemas anteriores que quedaban al amparo de la rigidez, la razón y la unidad, siendo estas los verdaderos motores de la aparición de un «yo auténtico». Estas son algunas de las certezas a las que se refiere Gergen cuando habla del sujeto postmoderno: las concepciones anteriores sobre el yo corren peligro, se pone en tela de juicio el concepto de la esencia personal, desmantelamiento del yo, erosión, pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia, subversión de lo que parecía correcto, justo y lógico, existir en un estado de construcción y reconstrucción permanente etc., a través

de las cuales se ingresa en la nueva conciencia postmoderna.

Ante tal saturación social se produce la colonización del yo, y el individuo se convierte en un ser pastiche, adquiriendo múltiples maneras y posibilidades de ser que le empujan a una continuada imitación de las personas que tiene a su alrededor, impidiendo de esa manera asegurarse una perdurabilidad. Así, al desaparecer los límites de la definición (Gergen, 1992: 190), también desaparece la identidad del yo, dejando de concretarse como una esencia y pasando a ser un producto de las relaciones. Gergen apunta que la construcción del yo se produce en tres fases: el manipulador estratégico, el de personalidad pastiche y el yo relacional. La primera de ellas, la personalidad del manipulador estratégico, se trata de una construcción ilimitada del yo, es decir, un proceso que siempre busca la forma de proceder más adecuada en cada momento (recordemos la metáfora del teatro de la vida desarrollada por Goffman). La personalidad pastiche usurpa fragmentos de otras identidades para adecuarlas a cada situación por conveniencia; por lo tanto, el buen manejo y consecuente elección de la identidad condiciona la vida del individuo, pudiendo ser beneficiosa, o no. En cuanto al yo relacional, aparece en el momento en que, una vez pasado por los dos estadios anteriores, todo se vuelve imagen, y tal y como Jean Baudrillard (1978) contempla en su teoría del simulacro, lo que percibimos como real se confunde con la imagen hasta tal punto que dejamos de diferenciar los límites entre ambos.

3.1.1.7. Diego Bermejo

Sin embargo, entre todas estas reflexiones, algunas más alentadoras que otras, en torno a la identidad, haremos hincapié en la teoría expuesta por Diego Bermejo (2011), en la que se plantea un nuevo término que nos parece muy adecuado teniendo en cuenta el

carácter no catastrófico y no apocalíptico con el que queremos cuestionarnos la metamorfosis y visión del sujeto en el nuevo contexto postmoderno de la literatura vasca. Vivir en una sociedad en que la identidad se ha vuelto un problema quizá signifique que ha llegado el momento de repensarla dentro de claves postmodernas, es decir, teniendo en cuenta la nueva situación, proponiendo en este caso el concepto de *identidad transversal*.

Según Bermejo, vivimos en el tiempo en que la identidad ha pasado a constituirse como un concepto que está en crisis permanente, ya que lo que con anterioridad se consideraba como un proceso de la etapa adolescente, en la actualidad pasa a convertirse en una constante generalizada en casi todos los estadios de la vida del individuo. La identidad se presenta fragmentada y plural, es decir, el sujeto postmoderno vive entre tal saturación social en la que es imposible recibir una experiencia unificada del mundo; ello hace que la pluralidad que se percibe en el exterior pase a penetrar en lo más profundo de la conciencia, convirtiéndose así en una pluralidad también interna dentro del individuo. Por otro lado, se destaca la imposibilidad que experimenta el sujeto a la hora de mantener relaciones duraderas, prevaleciendo la rápida creación y destrucción de amistades y redes a una gran velocidad. Además, también se hace referencia al carácter estético de la identidad, porque, en cierta manera, el individuo postmoderno vive la identidad como si se tratara de un proceso creativo con el que poder experimentar en todo momento. Por último, se insiste en la aparición de una identidad vulnerable y débil, porque vivir sometido a los cambios expuestos significa hacerlo de forma inesperada y precaria (de nuevo aquí podríamos retomar conceptos como el de sociedades complejas, o colapso del pensamiento), lo que, en la mayoría de los casos, deja al individuo sumido en un sentimiento de soledad, inseguridad e incertidumbre.

Reconocer que tales transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales tienen su influjo sobre la identidad del sujeto, hace que de nuevo tengan su impulso conceptos como el de nación, pueblo o, al menos, la necesidad de sentirse parte de una comunidad que respalde al individuo y tenga sus mismas preocupaciones e inquietudes. Encontrar el término medio en dicho campo es complicado, ya que lo que por un lado se convierte en requisito para la obtención de cierta estabilidad, por otro nos impide ver el mundo real tal y como es, con sus transformaciones, diversidades y dificultades. Por el contrario, al idealizar la identidad desde una visión estática,

[...] se olvida que cualquier supuesta identidad es una construcción dinámica, hecha de préstamos, intercambios, mestizajes y discontinuidades; que no es posible el acceso a un momento fundacional prístino; que la uniformidad y homogeneidad se pagan al precio del sometimiento; que la pretendida exclusividad descansa en la exclusión de los otros y que la exhibición de fortaleza delata más bien impotencia y debilidad (Bermejo, 2011: 52).

No se puede olvidar que las formas de identidad esencialistas son incapaces de dar respuesta a la complejidad y pluralidad que demuestra la sociedad actual, produciéndose entonces un desencaje en el que es imposible ofrecer un mínimo de solidez que haga frente a las condiciones actuales. Tras el término de *transversalidad* se responde positivamente «al reto de pensar la paradoja de la identidad concebida y experimentada en condiciones de movilidad, complejidad y pluralidad radicalizadas. Se tratara propiamente de una *identidad en tránsito* y de una *identidad como tránsito*, transitiva, transida, atravesada, transversal» (Bermejo, 2011: 57).

Uno de los desajustes imperante en la actualidad es la insuficiencia que demuestran los modelos filosóficos tradicionales y modernos en el planteamiento y posterior desarrollo de la problemática en torno al sujeto. Lo que actualmente necesita el individuo es saber actuar en el medio de la pluralidad, obligándole a revisar el concepto de identidad que

se adapte lo mejor posible a la diversidad y la situación plural. Que en el nuevo contexto postmoderno la pluralización sociocultural aparece de forma extensa es obvio y ha quedado comprobado, lo que hay que entender y saber gestionar es que la pluralización externa conlleva la pluralización interna del individuo:

Puesto que las diferentes formas de vida no son simplemente legítimas, sino que representan posibilidades de vida asumibles y practicables, ya no hay en principio ninguna distancia ni razones últimas para ser de un modo y no de otro. Puede haber buenas razones para ser *de un determinado modo*, pero habría igualmente buenas razones para *ser de otro*. Ni existe la absoluta distinción de una posibilidad de existencia ni una *equidistancia* respecto de todas las posibilidades de existencia, sino que se dan grandes y pequeñas afinidades y una *acumulación* e intercambio fluidos entre diferentes identidades. Las preponderancias devienen desplazables y se descubre —con un sentimiento de sorpresa y liberación— que se puede ser de otro modo. (W. Welsch, citado en Bermejo, 2011: 59-60).

La pluralidad interna reclama al individuo una alta capacidad para el movimiento y el tránsito, de ahí el concepto de transversalidad que debe asumir el sujeto para el desarrollo de su identidad. Al hablar de crisis de identidad, no tiene por qué hacerse desde un punto de vista adverso, sino que debe entenderse que la identidad ha perdido su centro y su núcleo, que las referencias estables sobre las que se construía se han desestabilizado y que por lo tanto debemos encontrar la manera de comprender la nueva concepción plural y dinámica del sujeto. Una de las novedades que aborda Bermejo (2011: 61) en lo referente a la pluralización subjetiva es que en la actualidad se plantea como pluralización interna y simultánea de la vida individual. Es decir, la pluralización de la vida social ya se había experimentado y estudiado con anterioridad, sin embargo, «la internalización de la pluralidad y la experiencia de la pluralización simultánea en un mismo individuo, es decir, el reconocimiento de la pluralidad interna como criterio configurador de la identidad individual, es un fenómeno nuevo».

Ya los estructuralistas y posestructuralistas comenzaron a discutir sobre la disolución o

muerte del sujeto, para con el postmodernismo referirse al sujeto pastiche y polifrónico. Lo que todas esas teorías tienen en común es que anticipan la desaparición del pensamiento de la subjetividad del sujeto de carácter monológico, reconociendo la pluralidad de la existencia y su relación con un amasijo de redes que se van metamorfoseando desprovistas de un centro fijo. Así, vemos en la subjetividad plural y simultánea una oportunidad para reformular la subjetividad del sujeto en el nuevo escenario postmoderno huyendo de la

Hipostatización de un hipersujeto, tanto en la fórmula tradicional —sujeto con facultades— como en la fórmula moderna —hipersujeto con subsujetos—, en las que la centralidad y superioridad recae sobre la instancia reflexiva; ni la disolución del sujeto, defendida por alguna fórmula posmoderna extrema, en la que el sujeto es dinamitado y reducido a fragmentos incoherentes; ninguna de estas tesis —decimos— serían válidas para dar cuenta del estado actual de la subjetividad (Bermejo, 2011: 62-63).

Ante dos opciones tan extremas, se propone la hipótesis del la *transversalización* del sujeto y de la identidad. No se trataría de un sujeto camaleónico, sino de alguien que es capaz de distanciarse, y que a pesar de estar sometido a un cambio constante y al deber de la elección, no pierde la coherencia ni el criterio: «Justamente la relación interactiva en el seno de la pluralidad interior es garantía de la capacidad de distanciamiento. Una subjetividad camaleónica es la imagen deformada de un sujeto disuelto en la pluralidad exterior, sin que la pluralidad haya llegado a ser una estructura interior» (Bermejo, 2011: 66). Por otro lado, la transversalización del sujeto permite reinterpretar la idea del yo como «identidad narrativa». Así el individuo mismo es creador de identidad, pero de una identidad plural, reconociendo que la identidad se construye a través de diferentes historias sobre nuestro yo, historias que serán distintas dependiendo del momento y de la situación en que se encuentre el sujeto. De nuevo, podemos hablar de una

construcción de la identidad de carácter procesual.

Es importante subrayar la relevancia de la flexibilidad que debe demostrar el individuo tanto ante la pluralidad y la complejidad externas, como ante la capacidad de aceptación de su yo en continuo movimiento. Si con anterioridad habíamos mencionado al sujeto débil como un tipo de sujeto perdido e incapaz de asumir las transformaciones ocurridas a su alrededor, podríamos entenderlo ahora como la caracterización de un sujeto propicio para el desarrollo de la pluralidad y la transversalidad, ya que es más consciente de la diferencia. En cuanto al sujeto estético mencionado, que se crea a sí mismo, será imprescindible entender la reformulación de la identidad teniendo en cuenta las claves estéticas postmodernas. Cabe mencionar dos tipos de estetización que, aunque ya han sido expuestos y definidos antes de forma parecida, coinciden con dos conceptos diferentes de postmodernidad: «uno más estetizante y frívolo y otro intelectualmente más riguroso y comprometido: la *estetización superficial* de la vida —estetización como diseño y decoración— y la *estetización epistemológica* —estetización profunda de la constitución del pensamiento y de la realidad» (Bermejo, 2011: 71-72).

Tomando en consideración todos los puntos de vista aquí mencionados, creemos legítimo afirmar que las identidades no se pueden tratar como fenómenos contradictorios, sino complementarios que se van atravesando los unos a los otros. Así, si al comienzo de esta reflexión colocábamos en un papel principal a la cultura, ahora será la identidad cultural, es decir, «las descripciones que hacemos de nosotros mismos y con las que nos identificamos» (Barker, 2003: 32) la que recuperaremos al hablar de literatura, de la conexión existente entre literatura e identidad.

3.1.2 Semiología del personaje e identidad en el texto literario

Si las identidades no pueden existir fuera de las representaciones culturales y de la aculturación, hay que colocar a la literatura en el punto central de la cultura, entendiéndola como una *fuerza de capital cultural global*. Los paisajes culturales se están fragmentando desde finales del siglo XX, así puede observarse la creación de una identidad cultural que tiene sus raíces en el ámbito en que se constituye, pero también puede interpretarse la literatura misma como productora de identidad y de imágenes que contribuyen a conformar la realidad social. El lenguaje por el que se construye la literatura no es un medio neutral en la formación de significados, y es esta creación de significados y representaciones que se manifiestan en el campo literario la que nos interesa a la hora de establecer cuál ha sido la metamorfosis que ha experimentado el sujeto literario en la narrativa vasca contemporánea.

El objetivo es ofrecer un amplio abanico de las diferentes manifestaciones del personaje postmoderno en las obras narrativas, considerando que la literatura es portadora de diferentes modelos explicativos de la forma en que se crea la identidad que se materializa en el sujeto literario. Además, a través de los textos compilados, concretamos cómo reflejadas en las variables de la identidad de los individuos del siglo XXI, las diferentes representaciones del sujeto literario se han ido alterando y reformando. De hecho, damos por supuesto que acentuar la trascendencia del personaje es indispensable en un análisis profundo de la identidad en el campo de la literatura. Subrayamos su importancia en la narración como elemento indiscutible de la estructura narrativa, teniendo en cuenta los códigos socio-culturales de la época en que es representado y del lugar que ocupa en ella; partiendo de la premisa de que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo:

Así, pues, sobre el personaje pesan en primer término las imposiciones de cada período artístico y, sobre todo, las propias del género correspondiente [...] Pero el personaje responde, además, a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos: político, económico, social, ético, religioso, ecológico, etc. En este sentido sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo. Es la presencia e intervención de códigos tan diversos lo que hace del personaje una realidad tan compleja y de difícil explicación (Garrido Domínguez, 1996: 103).

Dentro de este debate teórico, ante la pregunta «¿Qué es ese “yo” que yo soy y qué lo hace ser lo que es?», se han producido cuatro posibles respuestas. La primera defiende que el yo es algo dado e individual, independientemente de los actos que el individuo realice; la segunda simultanea lo dado y lo social, es decir, el yo está definido por los orígenes y cualidades sociales (negro, blanco, mujer, hombre, etc.); la tercera resolución se refiere al yo como algo individual y constituido, que se va construyendo y modificando por sus actos individuales. La cuarta defiende que la combinación de lo social y lo construido subraya que se llega a ser lo que se es a partir de las diferentes posiciones que se ocupan como sujeto. Culler (2010: 131) afirma que la tradición hegemónica en los estudios literarios modernos ha considerado la individualidad del sujeto como algo dado cargado de una esencia «que se expresa en actos y palabras». Desde antiguo el tema de la identidad ha sido abordado desde el punto de vista literario, ya que los textos literarios son valiosos a la hora de encontrar respuestas implícitas o explícitas a este tipo de asuntos:

Muy especialmente, la narrativa ha seguido las peripecias de los personajes y cómo se definen a sí mismos y son definidos por combinaciones variables de su pasado; las opciones que han escogido y las fuerzas sociales que actúan sobre ellos. ¿Los personajes *producen* su destino o lo *sufren*? La narrativa ha ofrecido respuestas diferentes y complejas. En la *Odisea*, Ulises es caracterizado como «multiforme» (polytropos), pero lo que lo define es su lucha por salvarse a sí y a sus compañeros y regresar a Ítaca. En *Madame Bovary* de Flaubert, Emma pugna por definirse (o «encontrarse») en la tensión entre sus lecturas románticas y las circunstancias insignificantes de su vida (Culler, 2010: 133).

Las narraciones literarias ofrecen materiales valiosos si se observan los diferentes modelos que aparecen en los textos y que conforman los procesos identitarios; «la reciente explosión en el campo de los estudios literarios de teorías sobre raza, el género y la sexualidad obedece en gran parte al hecho de que la literatura proporciona materiales valiosos para la problematización de las explicaciones políticas y sociológicas del papel que desempeñan esos factores en la construcción de la identidad» (Culler, 2010: 133). Por lo tanto, a partir de aquí nos centraremos en los conflictos internos que a su vez son los conflictos de identidad que trastocan a los personajes de los textos literarios. Es lógico deducir que en la literatura vasca contemporánea, como en cualquier otra literatura, tienen cabida aquellos textos que, además de su valor estético, reflejan las transformaciones socio-políticas-culturales que se han operado (y siguen operándose) en mayor grado en todas las sociedades occidentales. Textos que ofrecen un espacio ideal al nuevo individuo o sujeto postmoderno que ha visto metamorfoseada su identidad.

Sin duda alguna, el personaje de ficción es un ser imaginario que alcanza un valor semiótico en la obra, lo que ofrece grandes posibilidades en el discurso narrativo, ya que es el personaje el que adquiere una significación propia que le capacita a la hora de establecer un mensaje. Así, entendemos la literatura como un mecanismo de representación, haciendo extensible al texto narrativo la afirmación que De Lauretis (1992: 63) hace sobre el cine:

[...] máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes o visiones de la realidad social y el lugar del espectador [lector] en ella. Pero, en la medida en que el cine [la literatura] está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una realidad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve

continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología.

Los manuales de teoría literaria han hecho extensos y profundos estudios sobre los diferentes tipos de personajes en los textos narrativos de ficción, para llegar, en la mayoría de los casos, a reducir a una lista de carácter tipológico (simples / complejos, planos / redondos, estáticos / dinámicos etc.) ciertos elementos comunes que aparecen en un consolidado número de trabajos literarios. Casi siempre binomios que, a la hora de examinar detalladamente los personajes protagonistas de las obras contemporáneas, quizá necesitarían de una revisión, ya que, tal y como hemos afirmado anteriormente, si el sujeto postmoderno se caracteriza por una identidad transversal y plural en la que tienen cabida infinidad de discursos y actuaciones dependiendo del momento histórico y de la realidad a la que está sometido, diríamos que el personaje postmoderno debería ser analizado revisando los modelos clásicos de construcción que dentro del análisis del sujeto postmoderno no son tan factibles a la hora de dar cuenta de su realidad. Es decir, dependiendo de cada momento histórico, el personaje narrativo de la obra literaria también sufrirá las correspondientes transformaciones.

A lo largo de la historia y la crítica literaria, muchos teóricos han antepuesto la acción de la narración por encima de la trascendencia de los personajes. Ya desde la *Poética* de Aristóteles, la acción de los sujetos sería el primer objeto de imitación; el capítulo II comienza diciendo que los que imitan (personajes), imitan a hombres que actúan. La idea que los formalistas y ciertos estructuralistas concibieron sobre los personajes fue una continuación revisada del pensamiento de Aristóteles, en la que se limitaban los quehaceres del personaje a las funciones que ejercía en la obra (Chatman, 1990). Según Vladimir Propp (1985), el personaje es un producto de su actuación en el cuento indiferentemente de su raza, sexo, estatus, etc; la acción es lo importante a la hora de analizarlo. Para Boris Tomashevsky (1978), al contrario que en la narrativa del

Modernismo, en la que pasa a ocupar un lugar determinante, el personaje también es secundario y está supeditado a la trama, de modo que son definidos como meros soportes que desempeñan un papel de hilo conductor en la obra. El protagonista abstracto es aquel al que únicamente se le atribuye un nombre sin conferirle ninguna otra característica; otros, sin embargo, requieren de un desarrollo psicológico, formando de ese modo una construcción compleja. El protagonista es aquel personaje que recibe una carga emocional más intensa, pero, aún así, seguiría siendo un soporte de la anécdota y estando supeditado a los intereses de la narración.

Sin embargo, siguiendo la lógica de Chatman (1990: 121) «las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez», por lo que entendemos la relación simbiótica que existe entre todos los componentes significativos que forman parte del texto literario. El estructuralista Tvetan Todorov (1970) distingue dos categorías dentro del texto a pesar de defender la teoría de Propp: las narraciones que se centran en la trama, o apsiológicas, y las que se centran en el personaje, o psicológicas. Del mismo modo, Roland Barthes (2004) pasa de tener una opinión en la que el personaje es de carácter funcional, a lo que podría entenderse como un punto de vista psicológico. Según el teórico, cuando semas²⁰ idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje. Así, se refiere al personaje como un «producto» resultante de la combinación estable de los semas que se van repitiendo a lo largo del texto. Por otro lado, alude a la combinación compleja que experimentan los

²⁰ En la teoría de Greimas, que retoma la hipótesis establecida por Hjelmslev, quien afirma que el signo lingüístico es el producto de la forma de la expresión y la forma del contenido, se sostiene que en cada texto existe una estructura que explica el modo de producción; es decir, Greimas se interesa por el estudio de lo existente con anterioridad al signo. La unidad mínima de la semántica es el sema: cuando estos sentidos mínimos se organizan es cuando se forma una narrativa. Es de suponer que Barthes se refiere metafóricamente a los rasgos que configuran un personaje denominándolos semas. Ver: Greimas, Algirdas Julien (1989): *Del sentido II: ensayos semióticos*. Madrid: Gredos. Greimas, Algirdas Julien (1990): *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.

semas y que está formada por rasgos que pueden resultar contradictorios; dicha complejidad sería, según Barthes, la que constituye la personalidad del personaje. Coincidimos con Chatman (1990: 21) cuando afirma que «Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama». Por lo tanto, se define al personaje como un paradigma de rasgos²¹ que se van transformando, apareciendo y desapareciendo en el transcurso de la narración; sin olvidar que los rasgos deben diferenciarse de aquellos otros fenómenos psicológicos de carácter pasajero: pensamientos, motivos personales, actitudes etc., ya que puede ocurrir que no coincidan con los rasgos definitorios del personaje.

Siguiendo con el breve recorrido entre los diferentes análisis que se han hecho sobre los personajes de la obra literaria, R. Wellek y A. Warren (1979: 181, 262-264) afirman que «un personaje de novela solo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él. Tiene una estructura indeterminada en comparación con una persona biológica que tiene su pasado coherente». Unidades de

²¹ Al hablar de la relación del personaje entre la personalidad real y la ficción, Chatman (1990: 131) se refiere al concepto de «rasgo» para definir la cualidad mínima del personaje ficticio. Para ello utiliza la caracterización psicológica del «rasgo» hecha por Gordon W. Allport, siendo las siguientes propiedades relevantes en la teoría de la narrativa: «1. Un rasgo está más generalizado que un hábito... [es un] gran sistema... de hábitos independientes [...] 2. La existencia de un rasgo puede establecerse empíricamente o estadísticamente... para saber si un individuo tiene un rasgo es necesario tener evidencia de reacciones repetidas que, aunque no sean necesariamente de tipo constante, parezcan a pesar de todo que están consistentemente en función del mismo elemento determinante fundamental... 3. Los rasgos son sólo relativamente independientes uno de otro [...] 4. Actos, e incluso hábitos, que no son coherentes con un rasgo no son prueba de la no existencia del rasgo... Puede haber componentes opuestos, es decir, rasgos contradictorios, en una única personalidad... En toda personalidad hay casos de actos que no están relacionados con rasgos existentes, producto del estímulo y de la actitud del momento». Tanto la distinción entre «rasgo» y «hábito», como la representación del rasgo como un sistema de hábitos interdependientes, son muy interesantes para la teoría narrativa. Así, a la hora de examinar la teoría moderna del personaje, hay que tener en cuenta que tanto los actos como los hábitos pueden ser contradictorios a un rasgo, y que además dentro de una misma personalidad pueden darse rasgos antagónicos. Esto será de gran importancia a la hora de explicar la aparición del sujeto postmoderno en la obra literaria.

sentido que constituyen imágenes y son consideradas como inherentes a las estructuras lingüísticas. Visto desde esta perspectiva, se vuelve a reforzar la teoría del personaje como signo complejo al que se le van incorporando una serie de caracteres mientras se convierte en una unidad semiológica imprescindible en el estudio de la naturaleza y formas de la ficción narrativa. El carácter semiológico y sintagmático del personaje se refuerza al identificarlos «como unidades de descripción y de función y establecen relaciones que se transforman en el transcurso del tiempo» (Bobes Naves, 1985: 77). El nombre sería aquello que en un principio aparece vacío de contenido y en el transcurso de la obra se le van adhiriendo datos que «lo sitúan como sujeto de acciones y de atributos» en torno a los cuales se va estructurando el discurso. Forster (1983: 49-71) nos introduce en la paradoja que surge en torno al personaje y la persona, refiriéndose a los personajes como «los actores» o «gente», como «masas de palabras» a los que el escritor da un nombre, sexo, raza, gestos, sentimientos, etc. Destacando en su estudio el carácter psicológico de los personajes y estableciendo la diferencia entre ellos y la gente de la vida cotidiana:

En la vida diaria nunca nos entendemos, no existe ni la completa clarividencia ni la sinceridad total. Nos conocemos por aproximación, por signos externos, y éstos funcionan bastante bien como base de la sociedad, e incluso para la intimidad. Pero la gente de una novela, si el novelista lo desea, puede ser comprendida del todo por el lector. Su vida interna puede revelarse tanto como su vida externa. Y por eso es por lo que a menudo parece más definida que los personajes de la historia o incluso que nuestros propios amigos; se nos ha dicho de ellos todo lo que puede decirse; incluso si son imperfectos o irreales no esconden ningún secreto, mientras nuestros amigos sí lo hacen (Forster, 1983: 53).

De hecho, Forster es el teórico que introdujo la clasificación entre personajes planos y personajes redondos. Los primeros se construyen alrededor de una sola idea, pero aun así son muy utilizados por algunos autores ya que no necesitan ser descritos, introducidos, no requieren explicaciones de su presencia; además, al permanecer

inalterables sin sufrir ningún tipo de transformación hacen que sean fácilmente recordados por el lector. Los personajes redondos, sin embargo, son difícilmente previsibles, sometidos a transformaciones, sorprendentes o no, a lo largo de la narración, cuestionables, aquellos que a menudo provocan la reflexión del lector, y a la explosión de sentimientos diferentes hacia ellos; «Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida» (Forster, 1983: 84).

Desde el punto de vista ideológico, es interesante el tratamiento que Lucien Goldmann (1967) ofrece en torno a la construcción de los personajes en las obras de Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet, recalcando el poder de este género literario como crítica, oposición y resistencia a la sociedad burguesa de su tiempo que estaba en pleno desarrollo. Utilizando la expresión de disolución del personaje, Goldmann (1967: 199) describe la narrativa de Sarraute como aquella que «busca lo humano auténtico, lo inmediatamente vivido, mientras que Robbe-Grillet busca lo humano también, pero como expresión exteriorizada, como realidad inserta en una estructura global». La denominada desaparición del personaje queda desplazada por otra realidad autónoma como es la del «universo cosificado de los objetos» enfatizando el valor de la colectividad dentro de los mundos que el escritor representa en la obra.

En la novela de idealismo abstracto, Georg Lukács (1970)²² destaca, por un lado, la

²² El autor sugiere que dependiendo de la época histórica que nos toque vivir, tenemos una visión diferente del mundo; así, en la primera parte de su teoría sobre la novela (28-40), Lukács diferencia entre aquellas civilizaciones acabadas o cerradas marcadas por una época feliz en las que «los tiempos pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que le están abiertos y que deben seguir por la luz de las estrellas. Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece [...] tal es la edad de la epopeya.», y las problemáticas: «El círculo metafísico en el interior del cual viven los griegos es más estrecho que el nuestro; es por eso que nosotros no podemos jamás encontrar nuestro lugar; o mejor, ese círculo cuya finitud constituye la esencia trascendental de su vida, lo hemos quebrado; no podemos ya respirar en un mundo cerrado. Hemos descubierto que el espíritu es creador; y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo, el camino infinito de la aproximación siempre inacabada».

inadecuación del héroe en el mundo que le ha tocado vivir, lo que le permite conservar el equilibrio entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo, y, por otro, la novela psicológica de la desilusión, en la que el sujeto demuestra su incapacidad de actuar ante la realidad dada. Si el héroe épico nace para ser protagonista de una serie de aventuras en un mundo cerrado, el héroe de la nueva novela es inquieto, destinado a ser el protagonista de una búsqueda que nunca termina dentro del mundo problemático que le ha tocado vivir y que está condenado a no encontrar los valores absolutos que se conocieron en sociedades anteriores.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, el concepto de personaje literario ha ido adquiriendo otro tipo de concepción y condición que obliga a recalcar otros aspectos además de su practicidad e idiosincrasia funcional dentro de la obra. Si con los formalistas de principio de siglo XX la idea de personaje quedaba supeditada a la trama, con el tiempo el proceso de construcción introdujo a través del romanticismo la percepción subjetiva que iba a poner en un primer plano el mundo interior del sujeto; así, en la novela existencialista el personaje va alimentándose y creciendo a lo largo de la experiencia de que se le va dotando en la narración:

El concepto de persona ha cambiado, y el de personaje también; en la novela del siglo XX, los personajes son vagos, diluidos, no tienen un carácter permanente en la obra, sus perfiles y sus nombres cambian... Diferentes corrientes del pensamiento han intervenido en estos cambios (marxismo, sociología, psicoanálisis...) La valoración que la subjetividad y el mundo interior del hombre encuentra en el Romanticismo —especialmente desde el Idealismo alemán—, durante el siglo XIX, y en la obra de psicoanalistas como S. Freud (1900), K.G. Jung y J. Lacan, en el siglo XX, representa hacia los conceptos de persona y personaje no sólo una atención creciente desde el punto de vista artístico y creativo, sino también en lo que se refiere a sus posibilidades de expresión y conocimiento científico (Maestro, 1994-1995: 447).

La novela psicológica, como uno de los géneros del realismo literario, ofreció un nuevo enfoque sobre el estudio y el conocimiento de la experiencia subjetiva del pensamiento

humano. En cambio, los autores que escribieron su obra y los críticos o planteamientos que las analizaron desde el punto de vista sociológico, subrayaron la presencia de un personaje encasillado dentro de un sistema ideológico que en la mayoría de los casos era portavoz de una colectividad; así, tanto la crítica sociológica como la sociología de la literatura,²³ tuvieron sus defensores más radicales en los críticos marxistas, que, en ocasiones, llegaban a olvidar los elementos literarios de las obras estudiadas. La novela de finales del siglo XX y ya del siglo XXI no prescinde de la interioridad de los personajes, que si cabe puede aparecer de una forma aún más subjetiva y personal, pudiéndose hablar incluso de literatura del «yo»; lo que ocurre es que la conciencia del sujeto se presenta desde otras perspectivas que le dotan de mayor independencia en cuanto a la estructura del texto y lo vinculan de una forma más auténtica con el lector y con el propio escritor. El estudio del personaje va más allá de la estructuración de una tipología que puede quedar reducida a la exclusividad de las características formales del texto.

Hay que destacar que el personaje queda expuesto, por un lado, al periodo artístico al que pertenece, y, por otro, al género en el que hace su aparición: serían los géneros literarios los que favorecen la aparición de un tipo de personaje, permitiendo hablar de personajes renacentistas, románticos, de posguerra, personajes característicos de la novela policiaca, etc. (Garrido Dominguez, 1996:103). De esta forma, también podría hablarse de un personaje postmoderno vinculado a la época socio-cultural en la que

²³ Robert Scarpit habla de la distinción entre ambos fenómenos en *Sociología de la Literatura* (1971). A pesar de que los teóricos marxistas Marx y Engels en su *Sobre la literatura y sobre el arte* tienen en cuenta las cuestiones literarias, Scarpit menciona el trabajo de Plekhanov como una absoluta teoría marxista de la literatura en la que se hace un exhaustivo estudio de la sociedad reflejada en las obras literarias. Scarpit, sin embargo, al estudiar el efecto de la literatura en la sociedad destacando sus integrantes y actuaciones (la producción: el escritor en el tiempo y el escritor en la sociedad; la distribución: publicaciones y circuitos de distribución; y el consumo en que se consideran la obra y el público) ya nos está adelantando y describiendo lo que posteriormente y en la actualidad es uno de los temas recurrentes dentro de la crítica literaria, como es el del sistema literario.

hace su aparición. Sin olvidar el papel y el valor del personaje en la estructura narrativa, subrayaremos su carga de significación en la construcción de identidades.

3.2 Introducción y transformación del sujeto literario postmoderno en la narrativa vasca

Siguiendo la metodología elegida en los anteriores capítulos, una vez concluido el análisis en torno al concepto de identidad y sus variaciones en el contexto de la teoría literaria respecto a los distintos caracteres que muestran los personajes, el objetivo de este apartado es sintetizar lo ya estudiado sobre la identidad de los personajes protagonistas de las narraciones. Nuestro punto de partida a la hora de analizar la aparición del sujeto postmoderno emprenderá su camino en donde otros los han dejado y siendo el trabajo más reciente el publicado por el profesor y catedrático en literatura Ur Apalategi (2015), será su reflexión la que ponga punto final a esta segunda parte del capítulo.

3.2.1. La estructura interna de la novela a través del personaje literario

Karlos Otegi (1976) realiza un estudio sobre el tratamiento que se le da al personaje en la novela vasca bajo un razonamiento fundamental para esta tesis: si analizamos el personaje novelesco tendremos mucha más información sobre la estructura interna de la obra. Otegi plantea que el personaje es un elemento como los demás de imprescindible dentro de la novela y que está estrechamente unido al resto de los otros componentes del texto, decimos entonces que la novela se estructura siguiendo un sistema de relaciones. Así, el tratamiento que se da al personaje en esa estructura interna del texto va desarrollándose y variando dependiendo de la situación de cada época.

El autor clasifica los personajes de la novela vasca en cuatro grupos: los dos primeros se

centran en el personaje de carácter individual, la diferencia entre ambos, sin embargo, es que en la primera categoría incluye aquel sujeto que es construido de forma estable y duradera, poniendo como ejemplo a Joanes, personaje principal de la obra *Garoa* (1912) de Txomin Agirre. El segundo personaje individual pero que en este caso está caracterizado por el conflicto existencial es el protagonista de la obra de Jose Luis Enparantza 'Txillardegí' *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957). En la tercera parte del libro, Otegi se centra en la trayectoria que recae sobre un personaje colectivo desgarrado en su interior que se rebela contra el mismo; en este caso, la novela elegida es *Ajea du Urturik* (1971) del escritor Anjel Lertxundi. Por último, se analiza el personaje que se muestra indefenso y falto de personalidad; para ello, Otegi profundiza en las características internas del protagonista de la obra de Martin Ugalde *Itsasoa ur-bazter luzea da* (1973).

Las reflexiones que Otegi realiza sobre el sujeto individual y el sujeto colectivo son apropiadas para nuestra investigación, ya que en ocasiones es difícil separar tales conceptos. En el caso de la escritora Ixiar Rozas y la obra *Negutegia* (2006) nos encontramos con unos protagonistas que tienen la necesidad de definir su identidad individual, pero siempre aferrándose a la identidad colectiva que supone la pertenencia a una nación europea; en *beltzuria* (2014), sin embargo, se puede utilizar la denominación 'narración del yo' (Hall, 1992), en la que se intenta reconstruir la identidad personal e individual a través de la memoria colectiva. En la obra *Belarraren ahoa* (2004) de Harkaitz Cano, nos adentramos en la fragmentación y usurpación de la historia tomando como referentes personajes construidos a partir del imaginario colectivo; con *Twist* (2011), sin embargo, la polifonía narrativa es consecuencia del protagonista dividido que roza una realidad esquizofrénica. Con los trabajos de la autora Eider Rodriguez, *Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007), *Katu jendea* (2010),

nos hemos permitido la licencia de trabajar con cada personaje de forma individual para construir la representación del sujeto desde el punto de vista colectivo de género.

Otegi parte de la siguiente premisa: en cada época los individuos hacen su aparición de forma distinta en la sociedad y es lo que se refleja en el tratamiento que se da a los personajes de los textos. Tal y como afirma Otegi (1976: 26), la estructura de los personajes procede de maneras diferentes, es decir, la persona cambia y en el mismo intervalo de tiempo también lo hace el tratamiento que se le da al personaje en el texto. En el siglo XIX se tiene una visión individualista de la persona que va unida a la representación: para la burguesía el individuo es representación de una clase social y no un ser autónomo. Se trata de un mero representante de los valores de un segmento de la sociedad, juicio que muy pronto van a poner en duda los novelistas de la época por medio de sus creaciones impulsados por la necesidad de búsqueda de una verdad universal, rechazando el carácter represor que trae consigo el individualismo. En el siglo XX, sin embargo, existe una tendencia a reflejar el mundo que empieza a distorsionarse, y es en el intento de buscar la unidad que se presiente perdida cuando surgen temas que tocan la conciencia; emergen los monólogos interiores con la misión de expresar lo que ocurre en el interior del personaje y de recoger lo que acontece a su alrededor. Con el tiempo, esa búsqueda se traslada al exterior de cada individuo para mirar a la realidad y defender que la verdad demandada es de carácter extrínseco. A mediados de siglo, y con la llegada del teatro del absurdo, cabe mencionar la presentación que hacen los novelistas de un personaje carente de sentido dudando sin cesar ante la vida incierta que les rodea.

Al reflexionar sobre los tratamientos que se le da al personaje y al observar cómo se construye dentro de la estructura de la novela, el primer estudio que encontramos es el

del pastor Joanes Etxeberri en la novela de *Garoa* de Txomin Agirre. Se trata de un protagonista individual, estable y que no se ve afectado por transformación alguna a lo largo de la trama. Es descrito a través de sus características físicas, morales y espirituales, al igual que el resto de los personajes de la obra que se agrupan a su alrededor; además, el protagonista se convierte en representante del autor y narrador (Otegi, 1976: 76). Al igual que ocurría en muchas de las novelas del siglo XIX, en las llamadas novelas de tesis, todos los personajes, incluso el principal muestran una constitución simple, es decir, las alteraciones que sufren a lo largo de la novela son mínimas y, sobre todo, es evidente que no experimentan ninguna crisis ni lucha interna. Joanes es un personaje estático y modélico que constituye el ideal de estabilidad, fuerza y tradición, características que unidas a las de estar totalmente entregado a la fe católica son parte de la novela costumbrista, en la que se describe un mundo ideal con el que los personajes no entran en conflicto.

Por otro lado, son destacables los tres elementos que Otegi apunta sobre la obra: los personajes, el narrador y el autor. Como marcan las novelas de tesis, el narrador es el propio autor que en muchos fragmentos deja su huella impresa al compartir las impresiones propias e inducir la defensa de su ideología. En ocasiones, incluso, deja de ser un mero observador y aparece como si fuera un personaje suscribiendo y garantizando a modo de testigo lo que está ocurriendo (Otegi, 1976: 93). Pero, casi siempre lo hace por encima de los personajes llegando estos a convertirse en marionetas manipulables y adecuadas a su conveniencia para desarrollar y afianzar los valores que protege. Como observamos, es una novela dualista en la que aparecen dos mundos contrapuestos, es decir, la dicotomía, por un lado, entre el mundo de arriba, el del caserío y la montaña cuyas cimas tocan el cielo y, por otro, el de la ciudad, la recién estrenada industrialización y el trabajo de las minas en las entrañas de la tierra claro

símbolo del infierno. Siguiendo el esquema expuesto por Otegi (1976: 107), el espacio de arriba es símbolo del bien, la religión, la lengua vasca, de paz y estabilidad; el de abajo es significado del mal, la falta de fe, de la lengua castellana, el odio y la violencia; dualidad que también se manifiesta a través del espacio físico entre la oposición del País Vasco y Castilla.

El siguiente personaje individual al que se refiere Otegi es el principal de *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) del autor Jose Luis Enparantza ‘Txillardegi’. En este caso estamos ante un personaje ‘redondo’ que entra en conflicto consigo mismo y con el ambiente que le rodea.

A una nueva situación, a una nueva conciencia de lo que es la novela, de las relaciones que sostiene con la realidad, y de su estatuto, corresponden asuntos nuevos, corresponden por lo tanto formas nuevas al nivel que sea: lenguaje, estilo, técnica, composición o estructura (Butor citado en Otegi, 1976: 120).

Es dentro de esa estructura del texto en donde situamos a los personajes de la obra. Para empezar, en la obra de Txillardegi encontramos un personaje que nos habla en primera persona y del protagonista son las palabras que dan comienzo al libro. A ese respecto se ofrece un tratamiento nuevo en la novela vasca que coincide con una de las características principales de la novela moderna: es el propio personaje el que nos habla y el que se define, convirtiendo así el relato en una narración personal y renovando la relación anterior (*Garoa*) entre narrador y personaje. Excepto en dos momentos de la novela —en la estación estival no se encuentran los papeles que escribe el protagonista y al final del libro para corroborar su suicidio—, es Leturia el que nos cuenta su propia historia plagada de experiencias personales a través de un diario, poniendo fin a la barrera establecida entre personaje y lector.

La diferencia primordial entre el personaje de Joanes y Leturia (Otegi, 1976: 130) es

que mientras el primero es el epicentro de la vida familiar al que todos acuden, el segundo es quién se lanza en una búsqueda constante y sin apoyo alguno debe de resolver en soledad su problemática personal. Con Leturia nos encontramos ante un personaje cuyo movimiento y evolución es directamente proporcional a la problemática de la vida que le rodea, una batalla personal que le transporta a una lucha existencial constante, lo que le supone vivir en una continua metamorfosis. Decide por sí mismo dejando atrás cualquier manipulación por parte del autor a la que estaba expuesto Joanes, el pastor de *Garoa*.

Pertsonaiaren biziune existentzial horiek, bilaketak, zoriontasun irrikak, hautatu beharrak, zorion egarria ase ezinak... egitura bat muntatzen dute gaiaren aldetik, gataska sare bat, pertsonaiaren kontzientzian finkatua. Herstsuki loturik dira guzti horiek. Bere barrunpe propioan urratua dakusagu Leturia. Bere gataska ebaki nahi du, baina bakarrik dago hortarako (Otegi, 1976: 143)²⁴.

Compartimos la reflexión de Otegi, ya que los cambios y conflictos internos a los que se ven sometidos los personajes muestran una nueva visión del mundo en la cual se insiste en la necesidad de integrar sus pensamientos para amoldarse a la mutabilidad incesante de la sociedad.

El siguiente personaje tipo que nos presenta es de carácter colectivo, aquel que se rebela y tiene quebrado su interior. Toma para ello como objeto de estudio la obra de Anjel Lertxundi *Ajea du Urturik* (1971), en donde por primera vez aparece el nombre de un personaje colectivo en el título de la obra, ya que la historia no cuenta la evolución de uno o varios personajes atendiendo a su individualidad, sino que se relata la crónica de un grupo, y aquellos personajes que aparecen con nombre propio lo hacen

²⁴Traducción propia: «Esas zonas existenciales de los personajes, el proceso, el deseo de felicidad, la necesidad de elegir, la incapacidad de satisfacer la sed de felicidad... conforman una estructura alrededor del tema, una red de conflicto, situada en la conciencia de los personajes. Todas ellas están unidas estrechamente. Vemos un Leturia dañado en su propio interior. Quiere cortar su conflicto, pero, para eso, está solo».

perteneciendo, al fin y al cabo, al constructo de una colectividad.

Con la presentación del personaje desprotegido y abandonado, Otegi (1976: 193) hace referencia a la obra de Martín Ugalde *Itsasoa ur-bazter luzea da* (1973), cuyo personaje se ve totalmente perdido y solo en una situación difícil, sin ninguna posibilidad de compartirlo con alguien. Sin embargo, y así lo recoge Karlos Otegi, son muchos los héroes novelescos que a lo largo de la literatura vasca se mueven indecisos sin saber ni de dónde vienen ni cuál será su destino. Métafora entre la vivencia del personaje y el título de la novela: el protagonista vaga perdido en un mundo (la mar) vasto e infinito moviéndose entre desconocidos que no hacen sino recalcar su estado en el anonimato. De hecho, el no tener ni una descripción física ni una historia personal, esa falta de caracterización hace que el personaje se salga de los cánones tradicionales, sobre todo si lo comparamos con Joanes de *Garoa*. Los rasgos físicos, las referencias sobre su familia u origen, e incluso el nombre son datos que aparecen en un segundo plano como si no tuvieran importancia a la hora de construir su identidad. La diferencia fundamental con la obra de Agirre y de Txillardagi es que si en ellas el personaje se nos presenta como tema de la construcción de la propia novela, es decir, aquello que nos interesa son sus respectivas historias personales; en la obra de Martín Ugalde la historia personal del protagonista queda difuminada. Lo importante es cómo se cuenta, haciendo de ello una técnica y convirtiendo al personaje en un elemento técnico de la propia novela (Otegi, 1976: 211). Estas son las palabras con las que Otegi finaliza su investigación:

Pertsonaia literarioaren tratamenduan eboluzioa eta gure nobelagintzaren eboluzio orokorra, pertsonaren ikusmolde aldaketaren eta gure herriaren prozesoarekin lotu behar dira. Nobelagileak egungo errealitatean murgildurik dira. Hartara, egungo gizakiaren egoera eta gure herriaren problematika adierazi nahi dituzte literatur moldez²⁵.

²⁵ Traducción propia: “La evolución en el tratamiento literario del personaje y la evolución general de la

“La situación del ser humano actual y la problemática de nuestro pueblo” es la enunciación de Otegi, que hacemos nuestra, sin embargo, desde otro punto de vista. A través de la literatura vemos cómo se incorpora la situación del individuo actual pero rebasando la problemática de ‘nuestro pueblo’ para describir y recoger el conflicto y el estado por el que pasa el sujeto actual pensado desde la globalidad –recordemos los conceptos de Gabilondo sobre geopolítica y biopolítica– que hace que los personajes se vean sumidos en una crisis de identidad, o bien, reforzados por la exteriorización y visualización de su identidad.

3.2.2 Identidad moderna e identidad postmoderna

Teniendo en cuenta la idiosincrasia de la identidad o identidades dentro de la sociedad vasca y sin olvidar la identidad colectiva, Jon Kortazar describe cómo se desarrolla el concepto de identidad en el paradigma de la modernidad y dentro del contexto postmoderno para luego plasmar la presencia de tales juicios en la literatura vasca. La diferencia primordial entre la identidad moderna e identidad postmoderna recae en la construcción de la identidad personal del individuo, ya que la primera se destaca por un ‘yo’ racional y autónomo que cree en la emancipación del individuo y en la existencia de una identidad cerrada. Sin embargo, la identidad postmoderna se caracteriza por la consecuencia de un individuo fragmentado que experimenta una transformación continua, llegándose a plantear la identidad casi como si fuera un proyecto sumido en una interminable búsqueda y en una constante reinterpretación.

Estas son las pautas que recoge Kortazar (2015: 68-69) para identificar la constitución de los diferentes sujetos: si el individuo de la modernidad se ve marcado por la

novela, se tienen que relacionar con el cambio de visión de la persona y con el proceso de nuestro pueblo. Los novelistas se mueven dentro de los parámetros de la realidad. Es decir, de forma literaria quieren representar la situación del sujeto de hoy en día y la problemática de nuestro pueblo”.

conciencia, la razón, la autonomía, la autorreferencialidad, la emancipación, la perfectibilidad y la creencia en el arte y en la revolución, el de la postmodernidad lo hace por la abolición, la disolución, la ironización y la simulación, la reconstrucción postutópica del sujeto en máscaras como experimentos y juegos del lenguaje, así como por medio de la recuperación de la memoria. Con todo, en el texto se plantea la identidad como una quimera imposible de conseguir pero, a la vez, se subraya su trascendencia en la autoafirmación subjetiva del individuo. Tales circunstancias son las que observa Kortazar (2015: 70) dentro de la literatura vasca:

... mostraremos ese proceso de disolución y de construcción en la literatura vasca contemporánea. Veremos cómo se produce la disolución del sujeto en la obra *El hombre solo* de Bernardo Atxaga, cómo comienza la construcción en *Esos cielos*, del mismo autor, con el cambio de un compromiso ideológico por un compromiso social, veremos la crítica a las identidades colectivas en *Guárdame bajo tierra*, de Ramon Saizarbitoria y la construcción de la identidad personal a través de la subjetividad, y terminaremos el recorrido de autoconstrucción con la escritura de Miren Agur Meabe.

Dejando a un lado personajes e historias que ponen en evidencia la identidad colectiva, el tipo de protagonistas de las obras citadas por Kortazar son el ejemplo de identidades fragmentadas y rotas que «se desplazan hacia la identidad postmoderna» (2015: 71). Por un lado, tenemos a Carlos en *El hombre sólo* (1993); tal y como lo analiza Kortazar (2015), es un sujeto que va cambiando de identidad como le va conviniendo para acoplarse a las circunstancias que le sobrevienen, «... un hombre que a la vez, renuncia a su pasado y duda sobre su futuro, un hombre sólo, que es dueño de muchas identidades, algunas pasadas, otras esbozadas hacia el futuro que terminarán con su muerte, en una duda que lo traslada a varias instancias identitarias». El camino marcado por la soledad acentúa la importancia que la sociedad tiene en los individuos y dentro de los parámetros de una lectura simbólica, Kortazar resalta la denuncia que aparece de telón de fondo hacia la sociedad que ha perdido la ilusión en los movimientos revolucionarios

y la crítica hacía la omisión de valores vinculados a la modernidad en beneficio del materialismo. Topamos al hombre sólo que no puede esquivar el trágico destino al que ha quedado expuesto en su condición de aislamiento. Se trata de una identidad que fluye y varia pero es incapaz de asumir los cambios ocurridos a su alrededor.

Al comentar el personaje principal de *Esos cielos* (1996), Irene, podemos situarla en una situación (a nuestro parecer) muy parecida a la de Carlos, es decir, rompe con el pasado marcado por la pertenencia a ETA y tras el paso por la cárcel se enfrenta a un futuro incierto. A pesar de todo, Irene no muestra el carácter fragmentado de Carlos originado por un pasado sin resolver; aunque Cortázar la considera una novela de transición en la que se presenta un personaje seguro de sus ideas dispuesto a todo por unos ideales (se vea como se vea constituidos en clave del discurso utópico de la modernidad), aunque pasa a formar parte de la incertidumbre que le ofrece el nuevo panorama. Con Irene, por tanto, vemos el previo y desconocemos como resolverá la nueva situación aunque sí es consciente de ello; a Carlos lo descubrimos ya inmerso en pleno proceso de adaptación.

Con la obra de Ramon Saizarbitoria, *Guárdame bajo tierra* (2002), Cortázar estudia las nuevas formas de concepción de la identidad que nos ofrece el autor a la hora de crear los personajes. A pesar de que la identidad colectiva en la literatura de Saizarbitoria es destacable porque permite observar como los sujetos de las obras se van amoldando a la época contemporánea, nos interesa la significación que en sus obras se le da a la memoria, «La reflexión sobre el pasado y cómo la narración del pasado tiene influencia sobre nuestro presente es una de las claves de esta colección de relatos» (Cortázar, 2015: 75). En el caso de Saizarbitoria se trata de una acepción de la memoria colectiva: reflexionar sobre el dolor ocurrido en la realidad de forma irónica, sobre la angustia que atraviesa a las personas en la guerra. Puede ser discutible afirmar que los sujetos que

aparecen en la obra de Saizarbitoria puedan tacharse de postmodernos, sin embargo, la recuperación de la memoria con todo lo que ello entraña sí que es destacable en la temática que aparece en muchos textos postmodernos. Lo propuesto en los textos de Saizarbitoria es la recuperación de una memoria colectiva en la que se entremezclan la realidad y la ficción, lo personal y lo ajeno; no como veremos en la obra de *beltzuria* (Ixiar Rozas, 2014), por ejemplo, en la que se intenta recuperar una memoria colectiva para construir y dar sentido a la identidad individual del sujeto de la obra.

Al destacar el trabajo de la escritora Miren Agur Meabe, *Oi, hondarrezko emakaitz!* (1991) [Oh, mujer indómita de arena] y *Azalaren kodea* (2000) [*El código de la piel*, 2002)], Kortazar (2015: 78-79) se refiere a la reconstrucción que se realiza de la identidad femenina y que se constituye desde tres puntos de vista:

- a) Desde la nueva erotización del cuerpo femenino, con una sexualización evidente, que termina en lo que llamaría «biologización»: respuestas desde el cuerpo a situaciones de injusticia,
- b) Con una respuesta ideológica frente al mundo contemporáneo,
- c) Con una escritura del cuerpo.

Menciona la aparición de un nuevo lenguaje poético, el lenguaje del cuerpo femenino, que viene a sustituir o, si se quiere, a completar el lenguaje y en donde la autora no se muestra cómoda por tratarse de un lenguaje creado por un sistema patriarcal. Ideas que desarrollamos más adelante al hablar del sujeto postmoderno y de cómo se visualiza y corporiza en los textos de la autora Eider Rodríguez.

3.2.3 El sujeto literario vasco protagonista

El profesor y escritor Ur Apalategi (2015) hace referencia a los diferentes modos y

evolución que experimenta el sujeto vasco dentro del marco narrativo. Su reflexión gira en torno a la singularización del personaje teniendo en cuenta, por un lado, cómo marca la diferencia recalcando su calidad de sujeto vasco —vasquismo— y, por otro, cómo busca cierta aprobación u homologación respecto al resto de literaturas occidentales. Es en esta segunda opción en donde el concepto de vasquismo o el sujeto vasco se difumina o desaparece en su totalidad. Tal y como propone Apalategi, esa búsqueda de homologación va unida al reconocimiento literario del autor y su obra fuera de las fronteras del País Vasco, generalmente dentro del Estado español. Es por lo tanto una propuesta estrechamente unida a la sociología de la literatura, ya que mientras trae a colación el desarrollo experimentado por el género novelesco escrito en euskera, nos habla de la evolución romanesca del sujeto vasco tomando como punto de partida la función que éste cumple en la construcción de sujeto nacional. ¿Qué es lo que entendemos por sujeto vasco? Aquel «que se considera o problematiza a sí mismo como vasco» (Apalategi, 2015: 39), dejando claro que la historia de la novela vasca y el sujeto vasco no comparten el mismo inicio, ofrece su punto de vista sobre la metamorfosis que el sujeto literario ha experimentado en la literatura vasca hasta llegar al sujeto postmoderno.

Desde un punto de vista histórico, es a partir de la ideología romántica cuando el sujeto vasco se convierte en el protagonista de la propia literatura. Hasta el momento no se había experimentado la necesidad de que la literatura escrita en lengua vasca tuviera que calificarse de diferente. Son destacables dos formas contrapuestas en el modo en que el sujeto vasco hace su aparición en el texto literario: por un lado, estamos ante aquellos que pretenden conseguir la universalización del sujeto, y, por otro, los que pretenden acentuar la diferencia nacional apoyándose en la lengua y la cultura popular, sobre todo en la literatura, y que viene a destacar el pensamiento pluralista que ofrece a cada

nación su derecho de ser diferente y que huye del universalismo que tiende a constatar y deshacer las diferencias. Ese sería en cierta manera la hipótesis principal del texto de Ur Apalategi, y que leído en profundidad, sin duda alguna, contrasta con la idea que en este trabajo queremos transmitir y hemos propuesto sobre el postmodernismo.

El modelo culturalista basado en la diferencia nacional se recoge en la obra *Peru Abarka* (1881) de Mogel, ya que la figura del campesino reconstruye la esencia de la nación frente al individuo que viene de la ciudad y es representante de un cosmopolitismo desnacionalizador. Con ello se produce un rechazo a todas aquellas innovaciones tanto de carácter ideológico como literario que llegan de los países colindantes. Sin embargo, siguiendo a Apalategi, ese modelo empeñado en mostrar la diferencia va desapareciendo en el siglo XIX debido, sin duda, a la industrialización y transformación económica y al estatus social en donde a un campesino como el de la obra de Mogel cada vez le cuesta más encontrar su espacio, viviendo arrinconado mientras pierde la autosuficiencia que demuestra en la obra. Es a través de la obra de Txomin Agirre en la que el personaje principal, el pastor Joanes Etxeberri, ocupa una posición que significa todo lo contrario a la establecida por el campesino en *Peru Abarka*, y siendo contraria queda relegada a la periferia:

El sujeto vasco de las novelas de Txomin Agirre es una versión relegada y amenazada, incluso resentida, del personaje de *Peru Abarka*. El sujeto vasco ya no se encuentra en el epicentro de su mundo, sino que se da cuenta de que se ha convertido en ciudadano periférico. La consciencia de su calidad de periférico crea resentimiento en él, y el resentimiento, a su vez, crea odio hacia la modernidad liberal urbana y verdadera fobia a la persona extranjera y al mestizaje. Aunque *Peru Abarka* considerase que Maisu Juan, el vasco urbanizado, podía ser rescatado (y aunque, precisamente por eso, se le tratase como simpático), el vasco urbanizado de las obras *Kresala* y *Garoa* (el indiano Egurbide, por ejemplo) se tacha de «mala hierba» que se ha de erradicar. La crispación de la identidad cultural nacional basada en la diferencia es evidente, de manera que el sujeto vasco romanescos llega a un *impasse*. La evolución del pastor Joanes es una evolución melancólica (Apalategi, 2015: 43).

El sujeto vasco que aparece en la obra de Txomin Agirre es la versión amenazada y arrinconada de Peru Abarka que años antes aparecía en la obra de Mogel. A consecuencia del proceso de industrialización que comienza a producirse en el País Vasco, el sujeto protagonista de *Garoa* (1912) intenta salvaguardar su identidad de los efectos producidos por una burguesía protegida por la aparición de la nueva ciudad moderna en proceso de construcción. Tal y como apunta Apalategi, la transformación que experimenta el pastor Joanes en la novela de Agirre, se trata de una transformación melancólica tras la cual desaparecerá la centralidad, la seguridad y la unidad del mundo característico del caserío.

Por el contrario, con la obra de *Ramuntcho* (1897) de Pierre Loti, la melancolía se convierte en identidad híbrida en la que se mezclan ideas esencialistas y románticas, lo que evidentemente ayuda a la posterior creación de un sujeto vasco moderno, un sujeto híbrido y dividido que comparte doble identidad: la vasca y la francesa y que cada vez se ve más alejado del sujeto vasco esencialista tal y como el filósofo alemán Herder lo entendía. Sin embargo, *Ramuntcho* reniega de esa doble identidad conformada por un alma vasca y otra francesa, definiéndose como un sujeto vasco en transición hacia la modernidad nacionalista. Siguiendo los postulados de Sabino Arana y su necesidad vital tanto de conseguir la formación de un sujeto vasco puro, como la de estabilizar el vasquismo con cierta visión de futuro, se subraya un deseo de homologación respecto al resto de naciones que facilitan el camino al sujeto vasco moderno. El de Sabino se trata de un sujeto en transición que se refleja a la perfección en la obra poética de Lizardi, cuyo protagonista es un sujeto vasco que huye de la mencionada melancolía y pone camino hacia la modernidad. Un individuo que se dirige con curiosidad y alegría a la ciudad burguesa garante de diversidad mientras desaparece el sentimiento amenazador ante lo extraño tan característico de la novela costumbrista:

El yo poético en él expresado viaja en un tren símbolo de la modernidad, y se dirige del caserío a la ciudad, de manera que venera la figura romántica del campesino al mismo tiempo que se despide de ella, pues lo empuja la «beeko bear gorriak» (la de la ciudad, la del mundo moderno). Ese sujeto convertido al nacionalismo, que, originalmente, era romántico, sabe que el vasquismo debe hacer frente a los retos del modernismo que impulsan la homologación si quiere sobrevivir, luchando en su terreno (Apalategi, 2015: 47).

Creemos que el vasquismo, tal y como lo define Apalategi, no tiene porqué pensarse como el reflejo de una identidad pura a nivel esencialista que no se nutre de las culturas vecinas. Además, a diferencia de la naturaleza unificadora de la modernidad que nos hablaba de un Proyecto y de una Verdad absoluta e idéntica para todos, con el postmodernismo tiende a desaparecer el sentimiento de homologación que se ve cuarteado y sobredimensionado, ya que, tal y como observaremos en los próximos capítulos, el sujeto vasco, al igual que los demás sujetos, también se nutre de la diferencia y de la pluralidad.

Siguiendo con la evolución romanesca del sujeto, Apalategi añade que es con la obra de Txillardegui *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) cuando se pone fin a la imagen del sujeto vasco romántico y esencialista. Así, «Una vez derribado el icono del campesino vasco, el sujeto vasco moderno debe enfrentarse a varias cuestiones sobre su propia identidad: ¿qué soy si no tengo esencia de campesino icónico? Y, de paso, ¿soy realmente algo?» (Apalategi, 2015: 49). Por lo tanto, el sujeto vasco deja de existir según la perspectiva moderna si se toma como referencia el concepto de vasquismo.

La sustitución del sujeto romántico se produce de la mano de Saizarbitoria al convertir a un militante de ETA —sujeto vasco desromantizado— en el personaje principal de su obra *Ehun metro* (1976); con todo ello, Apalategi nos propone un nuevo sujeto romanesco: el patriota-moderno-desencializado. La transformación del contexto político marcado por el fin del franquismo hace que la función de la literatura también pierda en

gran medida su carácter comprometido, lo que lleva al escritor al margen de la vanguardia. Apalategi nos pone de ejemplo el caso de Bernardo Atxaga con la creación de su universo literario de Obaba. El escritor melancólico por su pérdida de estatus que le ofrecía el estar a la cabeza de las vanguardias, vuelve al monte, al paisaje que habitaba el sujeto premoderno, pero, como vimos al mencionar la obra de Ramuntcho, se representa con las dos almas del sujeto vasco. Una vez más, la lucha interna entre dos fuerzas que aparecen enfrentadas: la necesidad de preservar los valores y costumbres de la sociedad vasca frente a lo que nos viene del exterior se pone en evidencia a través de la literatura. Según Apalategi, el relato escrito por Atxaga de “Esteban Werfell” es una distopía, una crítica postmoderna de un escritor enfadado con el romanticismo y con la modernidad. A nuestro parecer, el relato se trata de una admirable metáfora literaria de lo que entendemos por identidad proyecto e identidad de resistencia:

Siguiendo con la tendencia iconófila, recicladora y omnívora del postmodernismo, el escritor vasco postmodernista busca hacer las paces con el *Volksgeist* del costumbrismo —poniendo así fin a la época iconoclasta de nuestra literatura—, aunque sea para emplearlo únicamente como ítem literario, es decir, para describir su carga ideológica reaccionaria, sin desprestigiar de paso las aportaciones desmitificadoras del modernismo (Apalategi, 2015: 52).

A pesar de tildar al sujeto de Obaba de postmoderno por su creencia universalizadora de la literatura y por su carácter humanizador, ya que además de colocar a la literatura vasca en el mundo demostrando de esa forma el deseo de homologación, es verdad que también se aleja de la categoría de sujeto postmodernista, porque en esa nueva visión del mundo no hay lugar para la fe que el protagonista de Obaba procesa de las grandes narraciones. El sujeto que nos presenta Atxaga sí que piensa que es posible una gran narración que salvará la literatura universal.

Con *Hamaika pauso* (1995) de Ramon Saizarbitoria se produce la verdadera escisión

interna del sujeto moderno a la vez de la consabida autonomización de la literatura vasca y la internacionalización de la misma. Anteriormente en la tesis, hemos expuesto la idea de la proporcionalidad existente entre el nivel de tratamiento que se da, es decir, en qué nivel hace su aparición la identidad colectiva en los textos con la posición y nuevos espacios simbólicos que ocupan los escritores en el sistema literario. Apalategi reflexiona también sobre ello centrándose en la importancia que cobra el sujeto vasco dentro de la obra, si éste aparece y en qué medida lo hace o, tal y como ocurre en la literatura de consumo, si desaparece del texto. Otra posibilidad son las obras escritas por mujeres que conforman una literatura de transición en la que en la mayoría de los casos se consigue borrar al sujeto vasco de las narraciones. La conclusión es que dicha utilización y aparición del vasquismo sería “el arma más fuerte para suscitar el interés de lectores locales y extranjeros, y estamos condenados a emplearla. Y dado que es imposible extraer al sujeto vasco del epicentro de la literatura en lengua vasca, juguemos con él, y de forma alegremente desesperada” (Apalategi, 2015: 55).

Se nos ocurren algunas preguntas: ¿qué pasa entonces cuando el sujeto vasco desaparece de la narración? ¿Por qué desaparece? ¿Cuál es la posición que ocupan los textos elegidos de este corpus en el sistema literario?

Al igual que el autor, consideramos que la tendencia predominante ha sido la de mostrar un sujeto vasco cada vez más inmerso en un proceso de autonomización: autonomía de la ideología nacionalista como estrategia literaria, ya que suscitaba cierta simpatía en el mercado literario español y a la vez formaban parte en la normalización y homologación del sistema literario vasco. Otra tendencia es la de mantener al sujeto vasco en silencio ya que se considera una carga para obtener el éxito deseado fuera del ámbito literario vasco y conseguir la condición de escritor universalista, e incluso una tercera estrategia

sería la del resurgimiento del sujeto vasco romántico lo que supondría un retroceso inmediato de la literatura vasca.

Apalategi concluye diciendo que en la últimas décadas se ha venido dando prioridad a una literatura que ha estado experimentando la necesidad de ser exportada (traspasar fronteras), aunque parece ser que el escritor vasco ha vuelto a fijarse en su origen, a preocuparse de la nueva aparición del sujeto vasco, porque han sido los propios lectores los que han puesto en duda la literatura que prioriza la universalización, entonces, ¿es que los lectores no están preparados para una transformación o para asimilar el postmodernismo tal y como ya hemos planteado?

Los ejemplos que ponen punto y final en la reflexión de Ur Apalategi son: *Londres kartoizkoa* (2009) da de Unai Elorriaga, *Twist* (2011) de Harkaitz Cano y *Martutene* (2012) de Ramon Saizarbitoria. Estas obras vuelven a significar una nueva transformación de ese sujeto romanesco que miraba hacia el exterior, apareciendo en las tres obras un punto de vista diferente intentando tomar como cómplice al lector vasco. Resumiendo, la metamorfosis que el personaje literario ha experimentado en la literatura vasca se construye teniendo en cuenta el sujeto vasco que aparece desde *Garoa*, obra de Txomin Agirre hasta *Martutene* de Saizarbitoria. El sujeto vasco que aparece en la obra de Txomin Agirre, sería la versión amenazada y arrinconada de Peru Abarka que años antes aparecía en la obra de Mogel. A consecuencia del proceso de industrialización que comienza a producirse en el País Vasco, el sujeto protagonista de *Garoa* intenta salvaguardar su identidad de los efectos producidos por una burguesía protegida por la aparición de la nueva ciudad moderna en proceso de construcción. Tal y como apunta Apalategi, la transformación que experimenta el pastor Joanes en la novela de Agirre, se trata de una transformación melancólica tras la cual desaparece la

centralidad, seguridad y unidad del mundo característico del caserío. Caso contrario es el del sujeto vasco que huye de dicha melancolía poniendo camino hacia la modernidad y que será protagonista en la obra poética de Lizardi: un individuo que se dirige con alegría y curiosidad a la ciudad burguesa garante de diversidad que mitiga el sentimiento de intimidación hacia lo externo característica de la novela costumbrista.

Apalategi menciona los tres primeros personajes modernos en la literatura vasca: Leturia, el padre protagonista en la obra de Mirande y el héroe novelesco de *Ehun metro*. Txillardegui, Mirande y Saizarbitoria desechan de la narrativa vasca al sujeto romántico y esencialista —al que en la tesis denominamos ‘yo ilustrado’— que aparece en la obra de Txomin Agirre. Al hablar del sujeto postmoderno, Apalategi cita la desilusión reinante del sujeto-héroe que aparece en la literatura. Con *Obabakoak*, Atxaga reconstruye el espíritu del sujeto premoderno, un sujeto romántico que nuevamente debe de huir de la ciudad; sin embargo, esta vuelta a la subjetividad se presenta fuera del contexto esencialista y nostálgico tan típico del romanticismo.

En nuestra investigación es de gran interés el punto de vista sobre aquellas creaciones literarias en las que el sujeto vasco ya no aparece de forma problemática, llegando incluso a menudo a desaparecer su marca dentro del texto. Tratándose de una literatura minoritaria, no es de extrañar la resistencia a desaparecer de la historia narrada que ofrece el sujeto vasco. Por otro lado, al hablar de literatura de transición, el autor se refiere a la creación literaria de ciertos escritores vascos que a pesar de intentarlo no consiguen desarraigar del todo al sujeto vasco de sus textos. Así se vale de la obra del escritor Iban Zaldúa por la ironía existente en todos sus trabajos quien trata el concepto de la identidad nacional desde esa forma irónica tan valiosa para ser capaz de observar la situación desde la distancia. Teniendo en cuenta las estrategias literarias utilizadas en

las últimas décadas, se menciona, por un lado, el intento de conseguir una autonomía que recaiga sobre el sujeto vasco a través de la obtención de la libertad de la ideología de la izquierda abertzale; y, por otro, se observa la aparición de un sujeto protagonista creado en el silencio y con apenas carga conflictiva.

De ahí es de donde parte nuestro trabajo y en donde comienza nuestra reflexión sobre el sujeto postmoderno que, utilizando la terminología de Apalategi, en algunos textos aparece también como sujeto vasco-postmoderno, desapareciendo en otros esa característica que es el vasquismo.

3.3 Tres conceptos de identidad palpables en la narrativa vasca: del sujeto de la ilustración al sujeto postmoderno

Tras la explicación de la primera parte de este capítulo sobre la identidad y su estrecha relación con la literatura a través de la construcción de los personajes protagonistas, nos centramos en esta sección en la identidad del individuo simbolizada en los distintos sujetos de la narrativa vasca. Recordemos que las viejas identidades vistas como estables y consideradas unitarias entran en crisis a consecuencia de los avances recientes de las sociedades modernas. Igualmente, argumentamos la relevancia de las identidades culturales al relacionar literatura y nación, para posteriormente centrarnos en la identidad del sujeto y las consecuencias de la descentralidad sufrida por el individuo. Al igual que cuando explicamos conceptos tales como postmodernismo y postmodernidad, el de identidad tampoco está ausente de polémica; es un concepto complejo al que hemos hecho una aproximación partiendo de la siguiente premisa: las identidades modernas se quiebran y el cambio cultural de las sociedades de finales de siglo XX se caracteriza por un paisaje diverso en cuanto a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad, es decir, se acentúa la transformación de esos ingredientes que nos

aseguraban posiciones estables como individuos sociales (Hall, 1992: 273).

Nuestra propuesta se basa en la división que Stuart Hall (1992) realiza sobre tres conceptos de identidad y que aplicamos en la narrativa vasca por identificarlos con los distintos protagonistas de los textos que analizamos de forma breve en este apartado. En primer lugar, citamos al *sujeto de la Ilustración*, caracterizado por su centralidad y unidad, que no demuestra ninguna posibilidad de cambio y está envuelto por la sombra del esencialismo rígido y consistente; el ejemplo más claro de una de las fracciones del sujeto ilustrado en lo referido a su inmutabilidad, lo encontramos en la novela de Txomin Agirre *Garoa* (1912).

En segundo lugar, explicamos quién es el *sujeto sociológico*, que refleja la complejidad del mundo moderno y, a su vez, empieza a tener consciencia de que su núcleo interior no puede establecerse y desarrollarse de manera autónoma de lo que ocurre a su alrededor; es indispensable la interacción del yo con los otros que tiene cercanos, a pesar de que todavía cree que el yo está conformado por un centro o esencia, se va modificando debido al diálogo con los mundos culturales que encuentra en su camino y las identidades que estos ofrecen. Se establece así una relación entre el mundo interior y el público que se pueden identificar, entre otros, con los sujetos que aparecen en las obras de Jose Luis Eparantza 'Txillardegí', Bernardo Atxaga o Ramon Saizarbitoria, y que ejemplificamos con el personaje de Carlos en la obra de Atxaga *El hombre solo* (1994).

Por último, a consecuencia de la multiplicación y variabilidad de las identidades culturales que vuelve más problemática la proyección acaecida de la identificación que elaboramos en relación a los otros, aparece el *sujeto postmoderno* caracterizado por la

falta de identidad fija y esencial que se define históricamente y no biológicamente como ocurre al mencionar el sujeto de la Ilustración. Los sistemas de significación y representación cultural se multiplican y ante nosotros aparece una variedad efímera de posibles identidades con cualquiera de las cuales nos identificamos, al menos temporalmente.

Tal y como hemos explicado desde el principio, el objetivo de esta tesis es señalar y estudiar la aparición del sujeto postmoderno en la narrativa vasca de principios del siglo XXI; por ello el análisis de los próximos capítulos se dedica a las obras de Harkaitz Cano, Ixiar Rozas y Eider Rodríguez, porque como venimos diciendo nuestro trabajo continúa donde lo han dejado las investigaciones recopiladas en los anteriores apartados.

3.3.1. El sujeto ilustrado: Joanes, *Garoa* (1912)

Una de las facetas del sujeto ilustrado lo describe como aquel individuo totalmente centrado y unificado, portador de un núcleo interior que permanece esencialmente igual, idéntico a pesar del transcurso del tiempo. Esas son, brevemente explicadas, las características que reúne el personaje principal de *Garoa* (1907-1912), Joanes. Siguiendo el patrón de la novela costumbrista, encontramos un narrador omnisciente que todo lo sabe y de todo participa, compartiendo incluso su opinión con el lector. Él es el encargado de guiar los pensamientos y actitudes de los personajes, mientras sus valores y moral inundan toda la obra que nos acerca al didactismo exagerado. Son unos personajes simples que no experimentan cambio alguno o desarrollo durante la novela, por ello aparecen de una forma estereotipada, como si fueran marionetas bajo la influencia del narrador que les manipula con la única finalidad de conseguir su objetivo:

dar a conocer e imponer su ideología. Así, no existen los mundos intermedios en *Garoa*, por lo que el lector no tiene ningún tipo de duda de cuál es la elección que le conviene; la dicotomía que se crea en el espacio, también se extiende a los personajes y sus creencias, a sus formas de vivir y al ritmo con el que transcurre el tiempo y condiciona la misma historia.

Teniendo en cuenta que la novela costumbrista tiene sus raíces en el romanticismo europeo, es normal encontrar ciertas particularidades típicas de ese movimiento, aunque, por otro lado, también se aleja de forma exorbitante de lo que fueron sus principios; sin olvidar que las ideas del romanticismo también se singularizaron por sus contradicciones y que nacieron dueñas de un espíritu irracional a través del cual intentaron poner fin al proyecto arraigado de la Razón, motor de la Ilustración. El idealismo que planteaban los románticos, por ejemplo, al crear mundos utópicos marcados por la Belleza, la Verdad absoluta y la Bondad, es el reflejado en el universo habitado por Joanes el pastor. Es evidente el Idealismo referido a la creación de un mundo paralelo apartado de la realidad, pero, en nuestro caso no se trata de un universo utópico que mira al futuro, sino que tiene su raíz en el pasado cargado de nostalgia, sin ningún deseo de que el mundo planteado sufra transformaciones.

Por otro lado, la importancia que en el romanticismo se le da al individuo queda neutralizada por la significación que adquiere el grupo social o colectividad; de ahí la aparición en *Garoa* de personajes estereotipados de la sociedad ideal que nos describe Agirre y que son la representación de los dos mundos contrapuestos. A través de esa sociedad gremial, se impone el alma y la personalidad del pueblo, pero de una manera artificial en la que se niega la mezcla con aquello que viene de fuera y que entraña un peligro ante la fragilidad de la cultura e ideología vasca, es decir, el mundo

industrializado es una amenaza para las raíces y el alma del pueblo.

Lo mismo ocurre en el tratamiento que en la obra se le da al espacio como lugar simbólico del cielo y del infierno: «... Domingo de Aguirre construye su discurso ideológico sobre el paisaje y el territorio: el cristianismo, la pureza de la naturaleza de montaña frente a la civilización, la comunidad y el rechazo a la industrialización simbolizada por la figura del tren que transporta hierro» (Kortazar, 2016: 224). El paraíso lo compone el universo que se crea en el monte, en lo alto, alejado del centro urbano sinónimo de destrucción; gracias a ello, se pueden mantener las tradiciones y la unión familiar: «Jaungoikoak jarri zuan Bizkaian Urkiolako mendia, Arabaren ondoan, Gipuzkoatik urre samar, ta mendi orren gañean ipiñi zuten euskaldun siñistetsuak Antnio Donearen elizetxea, zorion guztien itxaropenerako» (Agirre, 1990: 163)²⁶.

Por otro lado, tenemos su opuesto, la ciudad, la zona industrial en donde viven los trabajadores que han venido de fuera del País Vasco y que se adentran en las fundiciones y las minas; se caracterizan por su espíritu corrupto y falta de fe, por no hablar euskera y en consecuencia por hacer peligrar la tradición:

Aloña ondotik erbestera erten aldi bat egin bear degu. Somorrostrora joan gintezke lenbizi. Bizkaira esatera ninjoan, baño damutu egin zait; bada Bilbotik itxasoruntz goazela esker aldetik dauden erriak eztirudite Bizkaikoak. Toki aietan Bizkai barrutik agiri dan zeru garbirik ezta ikusten; Gernika, Durango ta Markiñako ibarretan daukagun pake ta txukuntasunik ezta billatzen; etxeo izkuntza maiterarn durundi gozorik ezta iñon sumatzen. Nerbion ibai zabala, ibai ospetsua, Euskalerriko ibai guztien ibaia da, denok dakigu [...] Nerbion inguruari Euskalerriko alderdia baño Londresko auzotegia obeto deritzot. [...] Gizon gorriak ostera izen gaiztoaren jabeak dira. Asko, geienak bear bada, guraso zintzoen semeak izatea baliteke; baño gizatxar, lagun oker biurrien artean

²⁶ Traducción propia: «Dios puso en Bizkaia el monte Urkiola, al lado de Álava, bastante lejano de Guipuzkoa, y encima de ese monte pusieron los vascos creyentes la iglesia de San Antonio, para esperanza de todas las felicidades».

gaiztakeriak kutsutu ditu (Agirre, 1990: 189-190)²⁷.

Agirre intenta mantener intocable el paraíso producto del bien y representa un espacio detenido en el tiempo en contraste con el ritmo frenético de la zona industrial y de las máquinas. Por ello es lógico hablar de acronía en la novela, porque el tiempo es también inmutable para el protagonista de *Garoa*, que aparece impasible en toda la narración. Escudándose en Joanes, el escritor defiende sus ideas conservadoras en las que sobresalen las creencias de los buenos cristianos y los vasco-parlantes. Los que cumplen las normas y el prototipo marcado por Agirre serán los afortunados que pasen a formar parte del universo estático e inalterable.

El sujeto que se plantea en *Garoa* está unido a unas estructuras estables y a las tradiciones «Ya que se creía que éstas eran designio divino, no se consideraban como sujetas a cambios fundamentales. El estatus, el rango y la posición de uno en la “gran cadena del ser” –el orden divino y secular de las cosas– eclipsaron cualquier sentido de soberanía individual de cada uno» (Hall, 1992: 279). La identidad de Joanes, el pastor de *Garoa*, es indivisible; es una persona trabajadora y sincera, cristiana y que es el epicentro de su familia. Así mismo, todos los personajes ‘buenos’ comparten las mismas características: su espacio es el monte y el caserío, son creyentes y vasco-parlantes, trabajadores y sinceros; sin embargo, los ‘malos’ hablan en castellano, viven en la ciudad, son viciosos, vagos y no creen en Dios.

²⁷ Traducción propia: «Tenemos que hacer una salida de las cercanías de Aloña al extranjero. Primeramente podríamos ir a Somorrostro. Iba a decir a Bizkaia, pero me he arrepentido; pues yendo en barco hacía la ría por la margen izquierda los pueblos que vemos no parecen de Bizkaia. En esos lugares no se ve el cielo claro de los rincones bizkainos; no encontramos el orden y la paz de los valles de Gernika, Durango y Markina; no se escucha la lengua de casa. Por el río Nervión, el famoso río, todos sabemos que es el río de todos los ríos de Euskal Herria [...] Más que un rincón de Euskal Herria, los alrededores del Nervión parecen un barrio de Londres. Muchos, quizá la mayoría, serán hijos de padres fieles; pero la maldad se ha contagiado entre los sujetos retorcidos».

3.3.2. El sujeto sociológico: Carlos, *El hombre solo* (1995)

Tal y como nos explica Hall (1992: 280), en la consecución del Estado moderno apareció una concepción más social del sujeto, ya que se vio situado dentro de las grandes estructuras. En esas circunstancias encontramos la figura del individuo que va viendo como se transforma su identidad personal a pesar de concebirse todavía como un sujeto integrado. Es cierto que el intervalo de la modernidad es muy extenso, y con la noción de sujeto sociológico se empieza a reflejar la complejidad del mundo moderno «y la consciencia de que este núcleo interior del sujeto no era autónomo y autosuficiente, sino que se formaba con relación a los otros cercanos que transmitían al sujeto los valores, significados y símbolos de los mundos que habitaba» (Hall, 1992: 274). La imagen de ser intocable e idealizada del pastor Joanes en *Garoa* se aleja de la realidad, ya no sirve para explicar la identidad del sujeto porque ha dejado de ser creíble; en su lugar, emerge el individuo que se da cuenta de la interacción con el otro, con la sociedad: «El sujeto aún tiene un núcleo interior o esencia que es el “verdadero yo”, pero éste se forma o modifica en un diálogo continuo con los mundos culturales “de fuera” y las identidades que estos ofrecen» (Hall, 1992: 274).

Es en ese contexto en donde ubicamos a Carlos, protagonista de la novela *El hombre solo* (1995) del escritor Bernardo Atxaga. Al hablar en el capítulo anterior sobre la aparición del sujeto postmoderno en la literatura vasca, vimos ya en la reflexión de Jon Kortazar (2015) que se refería a Carlos como un sujeto en transición: entre la modernidad y las vivencias del protagonista cargadas de gran carga ideológica, y la postmodernidad, ya que se ve acorralado por las voces del pasado que no le permiten olvidar ni, en cierta manera, dejar atrás la vida anterior en la que tenía una identidad bien diferente. Tenemos el personaje tipo de sujeto sociológico que se da cuenta de los

cambios experimentados en la identidad, pero que a pesar de ello es incapaz de amoldarse a ellos y a una identidad fragmentada. De hecho, según la concepción sociológica, la identidad instaura un vínculo de unión entre la fisura establecida entre el mundo interior y el exterior, es decir, entre el mundo personal y el público: «La identidad, entonces, une (o, para usar una metáfora médica, “sutura”) al sujeto y la estructura. Estabiliza tanto a los sujetos como a los mundos culturales que ellos habitan, volviendo más unidos y predecibles a los dos, recíprocamente» (Hall, 1992: 274).

Se refleja el fracaso del idealismo, y la revolución se presenta cruel y absurda; Carlos es un ex miembro de ETA que junto a unos compañeros ‘retirados’ del antiguo comando compra un hotel en las afueras de Barcelona. Pero la rutina se trunca cuando dos componentes en activo de la organización que acaban de cometer un atentado se ponen en contacto con él para que les esconda en el sótano de un almacén ubicado al lado del hotel y que Carlos tiene acondicionado como panadería. En este caso la novela también se construye sobre una dicotomía, tal y como ocurría en *Garoa*, no obstante, la dualidad se asienta sobre dos realidades bien distintas que consternan al protagonista: la voz del pasado que le martiriza y recuerda lo que ha dejado por el camino y el cómo ha llegado hasta la coyuntura presente. Así es como se puede leer en una de las conversaciones que mantiene con Danuta, personaje clave en la novela y reflejo de que la idea de lucha y activismo ha fracasado en la nueva sociedad postmoderna, es en esa fase exacta, entre un ciclo y otro es en la que se encuentra Carlos:

Esta gente no tiene espíritu. No les preocupa más que el dinero. El dinero y todo lo que se puede comprar con dinero. Y, no crea, no son excepción en la Polonia actual. La mayoría de la gente siente y piensa como esos jugadores. He visto antes que ha traído un libro de Rosa Luxemburgo... ¿Cree usted que ahora mismo hay alguien en Poonia que lea a Rosa Luxemburgo? No, no hay, no se lee a Rosetta, se leen novelas rosa, y nuestro mayor héroe es Boniek²⁸. Si eso no es

²⁸ En la novela, es un jugador de fútbol de la selección polaca.

fracaso de las ideas progresistas, ¿qué es entonces? [...]

—¡De verdad! A veces me pongo a pensar en lo que creíamos de jóvenes, y me dan ganas de reírme. ¿Sabe una cosa? Allí en Polonia nos reuníamos en la sede de las Mujeres Revolucionarias a leer y discutir los escritos de Rosa de Luxemburgo, Alexandra Kollontai o de otras mujeres revolucionarias, y, ¡parece increíble!, ninguna asistente a aquellas reuniones puso jamás en duda la posibilidad real de aquellas teorías. Nunca preguntó nadie «¿pero esas ideas no son completamente irreales?, ¿no son espejismos los objetivos de nuestra lucha?, ¿no seremos como niños en busca del País de Cucaña?». No sé si a alguna de nosotras se le ocurrieron esas preguntas, pero en tal caso, nunca se atrevió a ponerlas sobre la mesa. Claro, seguramente fue eso lo que pasó, que quienes intuían la vaciedad de aquellas reuniones no se atrevieron a declarar su verdad ante los demás. Claro, fue eso lo que pasó, sospechó que aquellas reuniones discurrían sobre el vacío, no se atrevió a declarar su verdad ante los demás. Es muy difícil declarar la propia verdad allí donde esa verdad tuya no va a ser compartida. Por algo se da muerte al mensajero. Se le mata porque trae una verdad solitaria, porque trae la verdad que, aunque todos sospechan, nadie quiere reconocer. Eso es lo que pasa, que la gente no suele querer despertar, no suele querer desprenderse de la mentira. Una estupidez, por supuesto, porque a fin de cuentas los que van tras el espejismo no beben más agua que los que sólo ven arena. Y ahí tenemos el resultado, por un lado Boniek, por otro Walesa, y por encima de todos el Papa con la Virgen de Chestozowa en los brazos (Atxaga, 1995: 242-243).

Carlos se reafirma en el discurso desecho de la utopía, y nos pone en sobre aviso de cómo van desapareciendo de la sociedad los discursos idealistas que entrañaban la constitución de procesos revolucionarios. Carlos, al fin, aunque ya demasiado tarde, reconoce que las prioridades del sujeto han cambiado y que lo que escribían en los panfletos no dejaba de ser un simple espejismo, para acabar dándose cuenta de que en la sociedad post-moderna que nos describe Atxaga, los individuos renuncian a su identidad demostrando que todos tenemos un precio.

3.3.3 Sujetos postmodernos en las obras de Ixiar Rozas, Harkaitz Cano y Eider Rodríguez.

Hablamos de sujetos postmodernos, en plural, porque no es un único patrón de identidad el que vamos a encontrar en las obras que vamos a analizar a continuación. Al hablar de sujeto, tomamos como referencia la definición de ‘sujeto’ dada por Mintegi

(1999) en la que se establece una clara diferencia entre el individuo y el sujeto. Según la autora, la angustia juega un papel decisivo en el proceso de desubjetivización, sentimiento que a menudo también es característico en la identidad de los personajes de las obras que analizamos en la tesis: «Gizakia indibidua da (*indibisioa*, *zaticaezina*), unitatea, osoa, eta subjektua aldiz, definizioz, apurgarria da, zaticagarria, dudamudazkoa, ezbaian dagoena, zalantzan etengabean, egin eta eginahiaren arteko haustura nozitzen dueña, izan eta izanahiaren arteko zatiketa»²⁹ (Mintegi, 1999: 16).

Para empezar las identidades culturales se han vuelto más abiertas y problemáticas, lo que conlleva a la aparición de un sujeto postmoderno que no tiene una identidad fija. Esto es algo que ya hemos recogido en la primera parte de este capítulo al hablar de identidad, no es que sea nada nuevo el decir que la identidad está en continua relación con los sistemas culturales con los que entra en contacto (Hall, 1987), y que por lo tanto está definida histórica y no biológicamente (Hall, 1992).

Con Goffman hablamos sobre las máscaras que el sujeto debe de elegir dependiendo de la situación en la que se encuentre, incluso de la sensación de que coexisten varias identidades que a menudo son contradictorias. ¿Por qué Harkaitz Cano, Eider Rodriguez e Ixiar Rozas? Porque para argumentar que la globalización o que las transformaciones económicas, sociales y culturales han sido de gran influencia en la identidad, hay que tener en cuenta que

El tiempo y el espacio son también las coordenadas básicas de todos los sistemas de representación. Cada medio de representación –escribir, dibujar, pintar, fotografiar, figurar a través del arte o del sistema de telecomunicaciones– debe traducir su materia en dimensiones espaciales y temporales. Así, la narrativa

²⁹ Traducción propia: «El ser humano es el individuo (indivisión, indivisible), la unidad, el todo, y el sujeto, sin embargo, por definición, lo que se rompe, lo que se parte, incierto, el que vacila, el que está en continua duda, el que soporta la ruptura entre lo que hace y lo que quiere hacer, la fragmentación de lo que es y de lo que quiere ser».

traduce eventos en una secuencia de tiempo de principio-medio-final, y los sistemas visuales de representación traducen objetos tridimensionales en objetos de dos dimensiones (Hall, 1992: 293).

¿Cómo se localizan y se representan las identidades? Para ser conscientes de ello, damos prioridad a la continua formación de las relaciones espacio-temporales dentro de los diferentes espacios de representación, en nuestro caso de la narrativa. ¿Cómo se representa el sujeto? Para responder a esa pregunta no podemos olvidar que «todas las identidades están localizadas en un tiempo y espacio simbólico» (Hall, 1992: 293).

B. ATAL ENPIRIKOA

4. KAPITULUA: IXIAR ROZAS

IDENTITATEAREN ANIZTASUNA ETA AHOTSEN BERRESKURATZEA

Atal honetan, Ixiar Rozasen ibilbide literarioa aipatu ondoren, *Periferiak* (pentsamendu, praktika artistiko garaikide eta arte eszenikoen topalekua) proiektuan jarriko dugu arreta, postmodernitateak eragindako aldaketak ikuspuntu kritikotik aztertzen dituelako. Artean oinarritutako zenbait eginkizunek bidea irekiko digute postmodernismo kritikoa edo erresistentzia-postmodernismoa zertan datzan ulertzeko. Beraz, marko teorikoan azaldu dugun bezala, arlo kulturean, postmodernismo mota desberdinak daudela ikusiko dugu (Jameson, 1991), beti argi izanik literaturak, arkitekturarekin edo artearekin konparatuta, eremu zabal bat hartzen duela: «si la teoría arquitectónica y la historia del arte pudieran compararse a grandes negocios que lanzaran una serie de variaciones de un mismo producto al mundo del mercado, los estudios literarios se parecen más a un conglomerado multinacional...» (Connor, 1996: 79). Horregatik, ikerketa literarioetan paradigma postmodernoareen ñabardurak lausoagoak dira beste zeinahi diziplinatan baino.

Halaber, aurreko kapituluetan testu postmodernistaren eta postmodernoareen testuaren banaketa argi ikusten dugu Rozasen poetikan; hori dela eta, *Gau bakar bat* (2004) antzezlanaren analisi laburra egingo dugu, estetika postmodernistaren adierazgarria delakoan. *Negutegian* (2006) lehenengo kapituluan aipatu ditugun postmodernitateak eragindako aldaketa kultural, politiko eta ekonomikoen lekukoak dira protagonistak; beraz, sakonki aztertzea da asmoa. Bukatzeko, *beltzuria* (2014) Ixiar Rozasen azken argitalpena daukagu, *nitasunaren* narraziogintzaren erakuslea. Zalantzarik gabe, obra bakoitzak bere nortasunarekin gaur egungo subjektu postmodernistaren berri ematen du.

4.1. Biografia eta lanak

Ixiar Rozas, euskal idazlea, dramaturgoa, dokumentalen egilea eta ikerlaria, Lasarte-Orian jaio zen, 1972an. 1995ean Nafarroako Unibertsitatean Informazio-Zientzietan lizentziatu ondoren, gidoigintza masterra egin zuen Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan. Hainbat egunkari eta telebistatan kazetari eta gidoigile aritzeaz gain, zenbait koreograforekin lan egiten du pieza eszenikoak sortzen. 2002-2007 urteen bitartean, Italian, Bilbon eta Donostian antolatutako *Periferiak* jardunaldietako zuzendari artistikoa izan zen. 2006an, *Humano caracol* dokumental sorta egin eta zuzendu zuen. 2010ean, dantza garaikidean eta koreografia esperimentalean ahotsa, lengoaia eta gorputzaren arteko harremanaren tesiaren defentsa egin zuen. Idazlea eta dramagilea, duela urte batzuk Mondragon Unibertsitateko hezkuntza artistikoaren irakaslea, Azala (Lasierra, Araba) taldeko kidea eta Maska (Ljubljiana) nazioarteko aldizkariaren editore-batzordearen kidea ere bada.

Gaur egungo euskal literaturako panoraman berritzailea den idazle baten aurrean gaude; Aro postmodernoren autorea izanik, bere obretan identitate pertsonal eta kolektiboa, generiko eta soziala ezartzen duen diskurtsoa eskaintzen du. Ibilbide laburrean, Ixiar Rozasek bilakaera argia erakutsi du, mota guztietako generoak landuz: nobela, ipuinak, poesia eta antzerkia. 1998an idatzitako *Bataioa* ipuina *9808 Narrazioak* ipuin bildumaren barnean eta *Euskaldunon Egunkarian* argitaratu zen. Era berean, 2001ean *Korronteak* ipuinarekin Donostia Hiria Saria irabazi zuen, hurrengo urteetan idatziko zuen eleberri baten atariko izango zena. 2000. urtean *Edo zu edo ni* eleberria argitaratu zen; errealitatea eta ametsak etengabe nahastuz, ohikeria baztertzeko eta bizimodua aldatzeko ahaleginak egiten dituen emakume heldu baten istorioa da. Bizitzaren zenbait egoera jakinetan hartu beharreko garrantzi handiko erabakiak agerian utzi zituen egileak

obra horretan.

Rozasek Euskal Herritik kanpo du begirada, testuinguru zehatzik gabeko pertsonaiak eta istorioak marrazten ditu, edozein herrialdetan pairatu daitezkeen postmodernitate eta globalizazioaren ondorioz sortutako egoerak eta ereduak. Hiri ezinbestekoa da Rozasen obretan, baina, hiriko deskripziorik eza nabarmena erakutsiz, kaleetatik nora ezean dabilzan ia ikusezinak diren pertsonaiei eskaintzen die arreta. Hiriak protagonisten barne-auziak eta munduko ikuskera baldintzatzen dituzten bizi-espazioak dira; beti ikuspuntu kritikotik, hiri-perspektiba agerian dago Rozasen narratiban, eta hiri-narratibatik aldakor eta kontraesankor den gizartea aurkezten digu. Haur eta gazteentzako idatzitako bilduman, *Yako* (2001), *Yako eta haizea* (2002) eta *Yako eta lurra* (2004), hiriaren garrantzia ere azpimarratzekoa da; uharte batean munduratzen da Yako, gehiegi maitatzen duen emakumea. Sua izatetik lurra izatera igarotzen den neska hau Aezihan barneratzen da. Autoreak berak baieztatu bezala, «hiriak garrantzi handia du liburu honetan, Yako eta bere laguna hiri handi batera iristen direlako beren bidaiari. Hiri horretan helduen munduaren eragina jasaten dute, helduen munduak gazteengan duen presioa»³⁰. Autorea errealitateaz baliatzen da mundu sinesgarriak osatzeko.

Urte horietan ere, beste bi eleberri idatzi zituen Ixiar Rozasek: *Sartu korrontea dabil* (2004), Euskadi Sarietarako izendatutako lana, eta *Negutegia* (2006), italierara eta gaztelerara itzulitakoa. Zalantzarik gabe, bi nobela horietan fikzio kutsuek egunerokotasuna ziprizzintzen dute: ikusezinak diren pertsonak, baztertu sozialak eta etorkinen egoera, ikusgai bihurtzen ditu Rozasek koherentziari eta hizkuntzaren garbitasunari esker. *Sartu korrontea dabil* eta *Negutegia* eleberrietan deserrotzea da gai nagusienetariko bat; hiri berrien artifizialtasuna eta turistentzako eraikitzen diren

³⁰ Ik.: <http://www.argia.com/argia-astekaria/1876/ixiar-rozas>

gezurrezko hiriak, bazterten dutenak, normak ezartzen eta getoak gordetzen dituztenak. Bere azken lana *beltzuria* (2014), ordea, ikuspegi intimotik dago idatzita eta generoaren hibridazioaren nagusitasunak obraren zalantzazko identitatea agerian uzten du.

Poesiari dagokionez, aipagarria da *Patio bat bi itsasoen artean* (2001) Ernestina Champourcin Poesia Saria irabazi zuena. Bestetik, arestian esan bezala, antzerki-lanaren egile ere badugu Ixiar Rozas: *Gau bakar bat*, 2004an euskaraz eta gaztelaniaz argitaratu zen; geroago ikusiko dugunez, lanak antzerki absurdoaren ukitu argiak ditu.

4.2. Erresistentzia postmodernismoa: *Periferiak, Gau bakar bat* (2004) eta *Negutegia* (2006)

Ixiar Rozasen obran, globalizazioak edo egoera postmodernoak berak ezarritako gizartearen desorekari jarrera kritiko batekin begiraten zaio. Horretarako, idazleak topatu dituen bi bideak aztertuko ditugu hurrengo ataletan, baina, ezer baino lehen, tesiaren lehenengo kapituluak postmodernismo kritikoaz eman genituen azalpenak gogoratu behar ditugu, joera hori egileak hautatutako bi bideetan islatzen baita. Batetik, *Gau bakar bat* (2004) antzerki lana dugu, estetika postmodernoaren erakusgarria; bestetik, *Negutegia* (2006) dago, kategoria estetikoak baino gehiago, tematikoki eta errealitatea islatzen den heinean, arestian aipatu dugun esamoldea, alegia, postmodernoaren testua marrazten duen eleberria.

Esanda dago euskal literaturan postmodernismoaz hitz egiten denean, gehienetan, hauek bezalako ezaugarriak aipatzen direla: erreferentziaren falta, indibidualtasuna, pertsonaien arteko harremanik eza, literaturaren eta irudiaren arteko lotura, teknologia berrien agerpena, linealtasunik gabeko narrazioak, generoen arteko nahasketa, fragmentazioa, identitate aldakorrak edo identitate gabeko pertsonaiak, pluraltasuna,

errealitatea adierazteko ezintasuna, kaosa eta axolagabetasuna. Baina euskal literaturan azaltzen den beste testu postmoderno mota bat ere kontuan hartzea komeni da: izaera postmodernotik jaiotako zenbait ezaugarri estilistikoz baliatuz (*Gau bakar bat*), edo sortutako testua gizarte postmodernoareen isla izanik (*Negutegia*), postmodernitateak eragindako hustasunari aurre egiteko baliagarria den literatura (arte). Ez da bakarrik kontsumorako sortzen, estilistikoki edota ikuspuntu soziologikotik, postmodernitatearen zantzuak islatzen ditu eta hausnarketarako bidea irekitzen du. Postmodernismo kritikoa deitzen diogu egitasmo mota horri.

Bi aukera ditugu bizitzaren aurrean: batetik, onar dezakegu egokitu zaigun egoera bizitzea, edo, bestetik, eusteko jarrera erakuts daiteke. Hein handi batean, gure eskuetan dago erabakia; alabaina, horrek ez du esan nahi errealitatea ukatzen dugunik baizik eta errealitatean alienatzen gaituzten egitasmoak baztertzen ditugula eta, bide batez, bide alternatiboak bilatzen saiatzen garela (Lozano Mijares, 2007: 112). *Las ciudades invisibles* (Calvino, 2005: 171) liburuan honela azaltzen du Marco Polok:

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.

Errealitate alienatuaren aurrean, arlo kulturalen liskarrak sortzen dira; horregatik, marko teorikoan azaldu dugun Fosterren (2008) pentsamendura jo behar dugu gaur egungo politika kulturalen dauden bi postmodernismo mota gogoratzeko: erreakzio-postmodernismoa eta erresistentzia-postmodernismoa. Ez ahaztu erreakzio-postmodernismoaren defendatzaileek (gehienak neokontserbatzaileak) modernismoa arbuiatzen dutela eta sozialetik kulturala dena banandu ondoren, jardute kulturali

(modernismoari) egozten dizkie gaitz sozialen (modernizazioaren) errua; ondorioz,

... la cultura sigue siendo una fuerza, pero principalmente de control social, una imagen gratuita trazada sobre el rostro de la instrumentalidad (Frampton). Así, este modernismo se concibe desde un punto de vista terapéutico, por no decir cosmético: como un retorno a las verdades de la tradición (en arte, familia, religión...). El modernismo [se] reduce a un estilo (por ejemplo, el 'formalismo' o el 'estilo internacional') y se condena o suprime totalmente como un error cultural; se eluden los elementos pre y posmodernos y se preserva la tradición humanista. Pero, ¿qué es este retorno sino una resurrección de las tradiciones perdidas contrapuestas al modernismo, un plan maestro impuesto a un presente heterogéneo? (Foster, 2008: 12).

Erresistentzia-postmodernismoak, ordea, kritikoki dekonstruitzen du tradizioa eta gizarte-testuingurua aldatzen saiatzen da sistemaren kontrako bidea aukeratuz:

Se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas (Foster, 2008: 12).

Kontuan hartu behar dugu eleberri postmodernoz hitz egiteak ez duela esan nahi testu experimental baten aurrean egongo garenik. Izan ere, eleberri experimentalak ezaugarritzen zuten osagaiak, hala nola aldarrikapenak, polemikak, suntsiketak eta harridurak, testu postmodernoetan agertzen jarraitzen dute, berezitasun handi batekin: experimentazioan aurkitzen genituen edukiak berriro ere nobela postmodernoarekin protagonistak dira, baina itxuraz eredu narratibo tradizionalari jarraituz (Lozano Mijares, 2007: 146). *Negutegiaren* kasuan, estetika bigarren plano batera pasatzen da, edukiak baitira obran protagonismoa hartzen dutenak. Beraz, Anna María Guaschek (2001) aipatzen duen jardute kritikoaren edota Fosterrek (2008) izendatzen duen erresistentzia-postmodernismoaren barruan sartzen dugu Ixiar Rozasen obra.

Adituek egiten dituzten hausnarketek eta literatura eta bizitzaren arteko lotura onartzeak Ixiar Rozasen obra ikuspuntu soziologiko batetik ulertzera eramaten gaituzte,

literaturaren eta soziologiaren arteko kidesuna agerian uzten baitu egileak. Gizartearen eta kulturaren, edo soziologiaren eta literaturaren arteko harreman estua saihestezina da, bi arloetan gizarte-errealitatea islatzeaz gain, sarritan, elkar eragiten baitute. Soziologoek gizarte postmodernoren egoera berrian gauzatzen ari diren aldaketa sozialak aztertzen badituzte, idazleek mundu imajinario bat sortzen dute; kasu honetan, gizarte aldaketak norbanakoak jasandako eraldaketetan islatzen dira. Idazleak eta soziologoak, beraz, errealitatea ezartzeko kuriositate bera konpartitzen dute: lehenengoak sorkuntza literarioetan islatzen du errealitatea; bigarrenak, bere lan zientifikoetan (Martínez Sahuquillo, 1998: 224).

Ixiar Rozasen imajinarioaren pertsonaiek gizarte globalizatuaren ondorioak jasaten dituzte eta egileak protagonisten bizitzan sakontzen du, guztiengan sentimendu berdinak ezarriz. Arrotza egiten zaien mundua ulertzeko ahaleginak egiten dituzte, bizitza likido baten protagonistak badira ere. *Negutegiaren* kasuan, egileak testu postmoderno bat sortu baino gehiago, egoera berritik eraikitako gizartea islatzen duen heinean, postmodernoren testua sortzen duela baieztatzea zilegi da. Egilea ez da testutik kanpo geratzen, eta jarrera kritikoa erakutsiz, egoera postmodernoren klabeak mahai gainean jartzen ditu testu literarioaren bidez:

Si la novela modernista se ocupaba de problemas relativos al conocimiento, la posmoderna se encargará de afrontar la cuestión del ser en un mundo que ha deconstruido las afirmaciones que lo sustentaban. Dicho de otro modo: el posmodernismo literario intenta responder preguntas acerca del ser, referidas al mundo, al yo o al texto, ya que las metanarraciones que los explicaban han sido puestas en cuestión y anuladas (Lozano Mijares, 2007: 151).

Horregatik guztiagatik, Ixiar Rozasen *Negutegian*, estetikan baino gehiago, testuan islatzen dira postmodernitatearen zantzuak, eta agerian dauden egonezin eta aldakortasunaren aurrean gizarte postmodernoren testua sortzen da, margotutako

errealitateari eusteko asmoz. Globalizazioaren eraginez, hain barneratuta dagoen indibidualtasunari, eta, batez ere, gaur egungo gizarte ereduari erantzuna emateko xedearekin sortzen da postmodernoren testua. *Negutegia* aztertzerakoan, eleberria postmodernitate mota horren eraginaren pean dagoela ikusten dugu.

Sartreren (2008: 13) gogoeta «...nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social» muturrekoa iruditu dakiguke, baina ezin dugu ahaztu idazlearen hitz bakoitzak eta, nola ez, isiltasun bakoitzak gizartean edo irakurleen artean sortzen duen oihartzuna. Izan ere, literaturako irudizko munduak baliagarriak izan daitezke mundua bera ulertzeko, literaturak errealitatearekiko duen harremana saihestezina baita. Hortaz, egileak errealitatea baztertu ahalko duela pentsatzea ez da komeni, hein handi batean, errealitatearen parte aktiboa delako, eta, askotan, fikzioaren eta errealitatearen arteko muga oso aldakorra da; gogora dezagun postmodernitateak errealitatea hartzen duela.

4.2.1. Artearekin lotura duen ekintza kritikoa: *Periferiak*

Garrantzia eman nahi diogu Rozasen ibilbideari, 70eko hamarkadan jaiotako idazleen artean eredu berri bat eskaini digulakoan. Diskurtso berri eta propio bat sortu du, gaur egungo errealitateari arduraz eta heldutasunez begiratu. Aipatu dugunez, «modernitatearekin» apurtzeko gai izan da, postmodernitateak eskaintzen dituen euskarriez baliatuz; horregatik, periferian dagoen idazle honen poetikaz gain, artearen beste arloetan egindakoa ere ezinbestekoa da deitu dugun postmodernismo kritikoaren definizioa osatzeko. 2002-2007 urteen bitartean *Periferiak* proiektuko zuzendaria izan zela lehenago azpimarratu dugu, baina zer dira *Periferiak*?:

Periferiak ekintza da: begiradak eta memoriak ertzetik. Periferiak ikuskizunetik harago joan nahi duten parte hartze zuzeneko uneak dira: ikuspen espazioak irekitzen dizkie hitz, mugimendu, hots, irudi eta isiluneei, arian-arian ideia fabrika bat sortzen dutela. Periferiak-en parte hartzen duten idazle eta sortzaileek beren memoriarekin solas eta orainari buruz gogoeta egiten dute hainbat ikuspuntutatik. Gaurko egunari aurre egiten dion mundu ikuspegi bat garatzen dute periferia zeharkatzen dute beren periferietatik abiatuta [...] Beldurraren kultura, literaturaren zeregina eta ironiaren lurraldeak auzitan jartzeko hizkuntza berrien lekua eta ezlekua probatzeko, hirietako mapak eta oraingo subjektu politikoen krisiak kartografiatzeko. Periferiak esperimendua da eta Bilbo laborategia [...] (Periferiak_06).

Politikari, soziologiari eta arteari lotutako ekintza ezberdinak gauzatzen dira halako sortze lanetan. Ekimen artistikoaren ekarpen horiek arte tradizionalaz dugun kontzeptuarekin erabat apurtzen dute, eta arteari espazio berriak eskaintzen zaizkion bitartean, hiriko espazioak sozializatzen dira. Beraz, Edertasunaren demokratizazioa gauzatzen da, modernitatean nagusitu zen Edertasunaren ikusmoldetik ihes eginez: museotik, eszenatokitik eta paperetik kanpo gelditzen dira hitzak eta performanceak. *Periferiak* topaketek kultura postmodernistaren estetikari eusten diote (hibridazioa, pluraltasuna, testuartekotasuna, diziplina ezberdinen nahasketa...), eta, artearen bidez, globalizazioak sortutako bizimoduari kritika egiten diote. Nola? Hibridazioari, hizkuntza berriei eta esperimenduari esker, hitzak, mugimenduak, hotsak, irudiek eta isiluneei osatzen dituzten ikuskizunak sortuz eta periferietan daudenak, baztertuak, berreskuratuz; izan ere, esanguratsua da eraikitzen duten diskurtso idealista edo, nahi bada, utopikoa: gaurko ametsak biharko errealitate izatea nahi dute periferietako partaideek, eta, literaturaz eta arteaz baliatuz, errealitatea islatzen saiatzen dira.

Postmodernismo mota desberdinak daudela esan dugu jadanik, eta korrante kritikoa ezaugarritzen duenak tokia egiten dio utopiari. Paul Ricoeurren (1989:15-61, 289-328) ustetan, utopiak (baita ideologiak ere, baina kasu honetan utopian jarriko dugu arreta) bi alderdi desberdin ditu: batetik, azpimarragarria da positiboa edo konstruktiboa eta, bestetik, negatiboa edo suntsitzailea. Lehenengoan, giza-bizikidetzak berria proposatzen

da mundu berri bat eraiki nahian. Bigarrena, ordea, salaketan oinarritzen da, hots, gizartean jadanik ezarritakoa eta gizatasunarentzako kaltegarria dena kritikatzeko. *Periferietako* diskurtsoan azkena gailentzen da: utopia kritikoa, gizatasunarentzat negatiboa denaren salaketa. Era berean, Ixiar Rozasen narratiban ere utopia negatiboaren agerpena nabarmena da: testuari eta pertsonaien egoerari esker, kritika garbia egiten zaio gaur egungo gizarteari, baina ezer berririk proposatu gabe. Egileak ez du mundu ideal bat irudikatzen, baina sortutako imajinarioan utopiak bizirik irauten du, protagonistek aurrekoarekin bukatzen duten bitartean. *Periferiak* ekimenak zabaltzen duen diskurtsoan bezala, Rozasek gaurko ereduak auzitan jartzen ditu, begiradak zabalduz eta desirak gizarteratuz; memoria, periferiak eta sentimenduak aldarrikatzen ditu, desberdintasunaren kultura ikasiz, eta gaurko ametsak biharko errealitatea izatea desiratzen du, besteari lekua eginez.

Periferiak eginkizunetan parte hartzen duten artistek, soziologoek, pentsalariak eta idazleek oraina aldatzeko itzaropena daukate, eta ikusleei, entzuleei edota irakurleei gizartea eraldatzea posible delako itzaropena ere eskaintzen diete, beste mundu bat proposatu ez arren. Engranaje kolektibo handi baten aurrean gaude, non espaziorik gabeko espazioak nagusitzen diren, baita izatearen eta egotearen arteko mugimenduak ere. Hertsitako diskurtso etikoak, estetikoak, politikoak eta zientifikoak baztertzen dira:

Historia ofiziala zeharkatzen duten istorio anitzei erreparatzen [...] Gure lana mundu honetako izaki gisa gureak diren eta, oso modu arriskutsuan, kultur politika postmodernoen zirkuituan husturik eta sinplifikaturik dauden bi kontzeptutatik abiatzen da, periferia eta memoria kontzeptuetatik alegia. Beharbada beste kontzeptu bat erantsi beharko genuke: esperientzia (*Periferiak_06*).

Ikuspegi periferikoa, begirada desberdina, esperimendua: «modu kritikoa esperimendatzen du esperientzia, horrekin edo horren bidez negoziarik egiteke.

Periferiak kritika adierazten du, zentzurik erabatekoenean» (Periferiak_06). Bizitzak eta arteak bat egiten dute, kultur kontsumoaren logika anesthesiagarria baztertuz; era berean, historiak sortutako patu bakartuari eta itogarriari uko egiten zaio. Orainaren klabean irakurtzen baditugu aurreko adierazpenak edo leloak, ulertuko dugu memoria periferikoaren parte direnekin abiatzen direla; historiatic pasatu eta ahaztuak izan direnekin. *Negutegian* Gerra Zibilean periferietan bizi zirenek barnean zeramaten periferiaren lekukoa transmititu diete beren oinordekoei, «galeraren aurrean nahiago dugu[lako] beste memoria bat eraiki. Memoria periferikoak esperientziaren denbora berreskuratzen du, eta aurre egiten dio solas aske, ireki, gure batean» (Periferiak_06).

Erresistentzia eta kultura alternatiboa bezalako hitzek betetzen dute *Periferietako* hiztegia, kapitalismoak gizarteari gizatasuna kendu diolako. Sarritan, *Periferietako* partaideak sistema barruan edo muga zeharkatzeko zorian murgiltzen direla pentsa bagenezake ere, kritikoak dira sistemarekin, askotan inposatutako sistemari aurre egiteko sistemaren barruan egotea komenigarria baita. Lyotarden hausnarketa berreskuratuz, zalantzarik gabe, estrategia ona izan daiteke: sistemaren kontra sistemaren beraren barnetik erresistentzia indibiduala egin behar da. Jamesonen (1991) teoria ildo beretik doa, egoera berriaren aurrean askoz kritikoagoa eta «negatiboa» bada ere. Pentsalariak baieztatzen du postmodernismoaren espazioetan distantziak txikiagotzen direla eta kapitalismo multinazionalaren hedapenak eremu aurrekapitalistak kolonizatu dituela:

... una situación en la cual todo el mundo, de una forma u otra, tiene la oscura sospecha de que no solamente las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas [...] se encuentran secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes, puesto que son incapaces de mantener frente a él la más mínima distancia (Jameson, 1991: 108).

4.2.2. *Gau bakar bat* (2004): estetika postmodernistaren adierazgarria

Lanak obra dramatikoaren ikuskizun tradizionalekin apurtzen du, eta, era berean, gizarte eraketa berriari gailentzen diren bizi-baldintzak ondo islatzen ditu. XXI. mendeko edozein hiritako gertakarien lekukoak gara Ixiar Rozasen lanean. Hamabi ordutan, arratsaldeko zortzietatik goizeko zortziak arte, protagonistak adiskidetu egin behar dira beren bizimoduarekin, isildu eta esan dituztenekin, egiteari utzi dioten horrekin guztiarekin. Norbaitek botoi gorria sakatu du, iraganean hain beldurgarria izan zen botoi entzutetsua. Obraren garapenean, ez dugu errudunaren berririk; hala ere, gutxienekoa da hori, gau bakar batean, azken gauean, pertsonaiek zer egiten duten baita garrantzitsuena. Autoreak ohikeriaren absurdoa gogorarazten digu, eta pertsonaiak, muturreko egoera baten jakitun, bizi diren mundu bihozgabearen presentziaz ohartzen dira; azken gaua heltzen zaie, eta horrek norbanakoaren sentimenduak, bizipenak eta hutsuneak areagotzen ditu. Alabaina, egoera itogarriak barruko hausnarketak eta ezkutatuak ahuleziak kanporatzen laguntzen die pertsonaiei, eta hasierako mezu apokaliptikoak egoera katartikoraino daramatza tramaren protagonistak: aitortuezinak diren horiek behin onartuta, birjaiotzeko prest daude.

Egunerokotasuneko kaosaren aurrean, egileak gau apokaliptiko bat eskaintzen die sinbolikoki obra osatzen duten sei pertsonaia dramatikoiei: Riga, eskale haurduna; Rigo, zapata-garbitzailea; Presoa, hamar urte kartzelan daramatzana; Margolaria, presoaren aita; Emakume Gaztea, kartzelako funtzionarioa; eta Kazetaria, emakume gaztearen senar ohia. Sare bat osatzen dute antzezlanaren pertsonaiek, zeinen ezaugarri fisikoak baino gehiago, testuan, egoera morala, psikologikoa eta soziala gainjartzen diren. Riga eta Rigo eskaleak dira; Riga haurdun dago Laugarren Mundu Gerrak eztanda egiten duenean, eta Rigok, zapata-garbitzaileak, modako laranja kolorea asmatu behar du bere

kolore-sortan sartzeko. Elkarrekin bizi dira, kalean, bata besteari elkartasuna adierazten, edaten eta elkarriketa absurdo, sakontasunik gabeko eta elipsiz betetakoak mantentzen. Aterpea ukatu die bizitzak, ez daukate dirurik, ez dira garrantzitsuak, ez dute magnaterik ezagutzen; hortaz, haiek ere munduarekin batera desagertuko dira, Rozasen fikzioan aberatsek eta boteretsuek bakarrik biziraungo dute (Rozas, 2004: 107-108).

Txikizioari aurre egiteko amets egitea besterik ez dago, agian berri txarra jaso baino lehenago ere amesteko eskubiderik ez zeukatelako. Badakigu Rigok Rigaren barruan hazten ari den umearen aitatasunaren ardura hartu nahi duela eta Rigarekin isilpeko maitasun samurra sentitzen duela; horregatik, Riga bultzatzen du jaiotzen entzungo dugun umeari izen bat jartzera eta umetxoarekin garai batean utzitako herrira itzultzera. Norberaren sustraiak ezagutzeak dakarren gizabanakoaren nortasunaren jakintzaz eta izenak eskaintzen duen identitatearen garrantziaz jabetzen da Rigo, eta Rigari jakinaraztea izango da, hain zuzen ere, haren azken gauaren eginkizunik zail eta garrantzitsuena. Bitartean, Rigak aurre egin behar dio onartzen ez duen egoera bati: azken unean, bere umeak bukatzeaz dagoen munduaren argia ikusiko du.

Rigorekin eta Rigarekin gertatzen den bezala, beste lau pertsonaien arteko harremana ere nahiko estua da, hamar urte kartzelan daramatzan Presoa Margolariaren alaba baita, eta kartzelako funtzionarioa den Emakume Gaztea Kazetariaren emazte ohia. Pertsonaia multzo horren arteko komunikazio ezintasunak bakoitzaren isiltasunak, beldurrak eta hausnarketak azalarazten ditu, eta, amaieran, guztiek espazio bera konpartitu arren, elkar ulertzeko ere ez dute aukerarik izango, ahotsa bata bestearen gainean pilatuko baita, azken gauaren desioa entzungarri bihurtzeko asmoz.

Animalia giltzaperatu batek bezala, kartzelan barruko inkomunikazioa jasotzen du

Presoak, eta bere izate-eremua osatzen duten lau paretak mugatzen ditu hatz erakuslearekin. Ziegan dagoenari hizkuntza, hitza eta askatasuna ukatu zaizkio; hala ere, bere pentsamenduak helarazi nahi dizkie kanpoan daudenei, jakin badakielako gizartean beste esklabismo mota batzuk daudela, gaurko bizimoduak eragindakoak:

Esklabo izan zaitezke, etorkina, paperik gabekoa, puta, drogazalea, ehunka lanbide, ehunka espezializazio, ehunka bidaia mota, milaka kate telebistan, milaka auto, zure zain, zuri begira, eta esklabo izan zaitezke, zuk nahi baduzu, jakina (Rozas, 2004: 122).

Ahotsa iltzatuta, bere zaindariarekin gorputzaren bitartez saiatzen da komunikatzen (Emakume Gaztearekin), harreman berezi bat sortzen. Bestalde, kartzelako funtzionarioa, askatasunaren pribilegioaz gozatzen badu ere, bakartasunaren ikurra da, bere bikote ohiarekin (Kazetariarekin) isilunez betetako harremanetik atera ondoren ume bat eduki ez izanaren porrota jasaten duena.

Kazetariak, porro bat erre bitartean, eztanda nuklearraren berria iragartzen du albistegietan; haren manipulazioaren lekuko gara, normaltasuna nagusi dela eta jendea azkeneko orduak antolatzen lasai dabilela baieztatzen duenean. Hala ere, hitz-jarioa eten egiten du, azkenengo orduak bakarrik igaroko dituela ohartzean, eta panikoak bere emazte ohiari deitzera bultzatzen du. Pertsonaiek, beraz, ordura arte inkontzienteki pairatutako bakardadearen kontra borrokatzen dute, eta Margolariak ere hilda dagoen emazteari hitz eginez topatzen du ihesbide bakarra. Badaki bakea lortzeko eta oroitzapenen mina uxatzeko itzaropena, egunsentiko hondamenarekin datorrela, eta mihisean azken collage-a egiten saiatzen da, garrasika, bere bizitza berrikusten duen bitartean, «dantzan ari da, ero moduan, gorputzaren atalak espasmoekin bezala mugituz» (Rozas, 2004: 124).

Ez dakigu nondik datozen pertsonaiak, ezta zerik eraman dituen ere haien egoera

pertsonaleraino; ez dakigu nor sakatu duen botoi gorria, ezta zergatik ere; oraina bizi dute sei pertsonaiek, eta oraina da antzezlanean islatzen dena. Hasieran Rigok zoritxarraren berria aditzera ematen duenetik, harik eta amaieran seien pentsamenduek eta egonezinak bat egiten dutenera arte, pertsonaien arteko hoztasuna, indibidualismoa eta lengoaiaren balio-galera islatzen dira obran. Elkarrizketa absurdoak eta giza-auziez aritzeko forma absurdoa agerian daude; norbanakoaren bakartasuna, beraz, gizakien komunikazio ezaren ondorio zuzena delako ideia islatzen da.

Absurdoari dagokionez, bai egoerek bai dialogoek Samuel Becketten *Esperando a Godot* (2006) obraren antza hartzen dute gehienetan; Vladimir eta Estragon Godot noiz agertuko zain baldin bazeuden, *Gau bakar bateko* pertsonaiek munduaren txikizioaren zain pasatzen dituzte azkenengo orduak. Antzerki tradizionalaren kontra egiteko helburuarekin, Samuel Becketten (2006) eta Eugène Ionescoren (2011) lanak aipagarriak dira, Bigarren Mundu Gerrak sortutako inkomunikazioa islatzeko lengoaia berri baten sortzaileak izan baitziren. Rigo eta Riga ere, Vladimir eta Estragon (Didi eta Gogo) bezala, eskaleak dira, eguneroko bizitzaren absurdoa eta hutsalkeria erakusteko arduradunak: azkenean heriotza saihestezina da, eta absurdoak, gizakiaren suntsipenaren ondorioa izanik, pertsonaien desagertzea eragiten du.

Gau bakar batek Karl Krausen *Los últimos días de la humanidad* (2010) lanari ere begi-keinu bat egiten dio: Rozasek Laugarren Mundu Gerra harira baldin badakar, Krausen obraren tramak Lehenengoa izango du hizpide. Absurdoaren eta komikotasunaren ikuspuntutik garatuta, austriarraren obran, faxismoaren lehendabiziko agerpenak iragartzen dira, eta, gerrak besarkatzen dituen eremu ezberdinak marrazteko asmoz, hizkuntza da sufrimenduaren aurpegi groteskoa erakusteko protagonista.

Azkenengo eszenaren ondoren, paratestu bat dago, epilogo moduko bat, «Gau bakar bat (OFF)» izenburuarekin; hor, autoreak azaltzen du testu dramatikoaren jarraian idatzitako poema dantza-antzerki obra homonimoarentzat izan zela sortua. Poema 2004ko ekainaren 25ean, antzeztu zuten lehen aldiz, Santiago de Compostelan, Idoia Zabaletak zuzenduta eta Gabriel Ocina, Saioa Ibañez, Amaia Pascual eta Miren Gaztañaga antzezlariekin. Beraz, badakigu orain arte aztertu dugun testu dramatikoa ez dela inoiz ikuskizun bihurtu; horregatik, María del Carmen Bobes Navesek (1997: 310) egiten duen galdera baliagarria da dagokigun obraren azterketarekin jarraitzeko: nola liteke antzezlan bat testura mugatzea? Zalantzarik gabe, testua antzeztuta ez izateak ez du esan nahi antzez ez daitekeenik; pentsa dezagun testuak alegiazko antzezpena barne hartzen duela, eta, antzeztu ezean, hartzaile bakarra irakurle indibiduala dela. Hala eta guztiz ere, testua prest dago antzezteko eta testu literarioarekin hasitako prozesu semikoa eszenan burutzeko ikuslearen aurrean (Bobes Naves, 1997: 311). Argi utzi behar da Ixiar Rozasen obrak jasan zuen bilakaera: batetik, aztertutako testu dramatikoa dago, eta, bigarrenik, testu horretan oinarritutako poema dugu, Santiago de Compostelako emanaldiaren euskarria.

Poema hiru «ekitaldi»tan banatuta dago, elkarrizketarik gabe, pertsonaiarik gabe, eta lehenengo pertsonan idatzita; alabaina, testu literarioaren trama nagusia eta mamia primeran islatzen da lirikoki: bakardadea, gorputza buruaren menpe izatea, bizitzaren kanibalismoa, ahotsa eta hitzaren bilakaera, gizon-emakumeen larritasuna, munduko harresiak, utopia eta desengainua. Antzezlariek berek azaldu bezala, 2004an Sevillara abiatu ziren, prozesu sortzailea bermatuko zuten hausnarketak eta eskarmentuak partekatzeko helburuarekin. Poema oinarri, askatasunaz, bakardadeaz eta ohiko bizimoduan aurrera egin behar zaien mugez hausnartzen eta obraren inprobisazioak garatzen hasi ziren; errealitatea hutsik, pitzatuta eta deseginda dagoela igarrita,

antzezlariek panikoarekin begirutzen diote inguratzen dituen azalkeari. Horren aurrean, beren buruari galdetzen hasten dira zer egingo luketen azken gaua bizitzen egongo balira, eta, dekonstrukzioa eta hitzaren zatiketa aipatu bitartean, espazioa esperimentatzeko toki bihurtzen dute. Beraz, antzeztu zuten lana hona ekarriz gero, ikusiko genuke *Gau bakar baten* antzezlariek larritasuna, bakartasuna, nihilismoa eta bizitzea egokitu zaien baldintzaren bihozgabekeria bezalako sentimenduak eta egoerak transmititzen dituztela; hori guztia, elkarrizketarik, pertsonaia dramatikorik eta ia testurik gabeko testuinguru batean. Testua gogoratu testu dramatikoan oinarritutako poema inspirazio eszenikorako baino ez da baliagarria, eta, interpreteek baieztatu bezala, prozesu kolektibo baten ondorioa, erraietatik eta elkarren artean trukaturako esperientzietatik sortua. Testua berridatzi ahal izateak testuinguru postmoderno bat sortzeko aukera ematen du, non autoreak, aktoreak, zuzendariak eta ikusleak elkarri eragiten dioten.

Gau bakar batean, komunikazio ezari eta hitzaren esanahiaren galerari buruzko hausnarketak daude, baina, gorputzaren bidez transmititzeko asmoz, antzezlanean esateari uzten diote; dimentsio kinesikoak, hortaz, izugarrizko garrantzia hartzen du, ahozko zeinua gorputz-keinu bilakatuta. Antzezlarien esanetan, gorputz-hizkuntzaren bitartez, antzezlana haien bizipen fisiko eta gogo-aldartetik jaiotzen da, eta testu dramatikoan isilean eta ezkutuan geratzen dena agerian uzten dute. Bobes Navesen (1997: 296) ustetan, halako kasuetan, argi dago gorputza eta hitza lehian sartzen direla antzezlanean, eta, aldi berean, testu dramatikoa antzezteko orduan, mota desberdinetako sistema semiotikoen keinuek zeinu linguistikoak ordezkatzeko dituztela.

Bestalde, egileek (esan bezala, prozesuaren azken fase hau egitasmo kolektibotzat

hartuta) Antonin Artauden *El Teatro y su doble* (2001)³¹ lanaren eragina aitortzen dute, non gorputzaren, mugimenduaren eta musikaren nahasteak hitza txandakutzen duen. Hitza eszenatik kanpo uzten den heinean, gorputza elementu autonomo gisa azaltzen da, hitza arrazoian oinarritutako diskurtsoaren euskarria kontsideratzen dutelako. Ezin da ukatu antzerki postmodernora hurbilketa garbia egiten duela autoreak. Horretaz gain, azken abangoardiako antzezlanek gordetzen dituzten ezaugarriak agerian, obran, gatazka dramatikoari eusteko asmoz, bidea irekitzen zaie zeinu linguistikoetatik baino harago doazen antzezteko baliabideei.

Beraz, postmodernismoaren ezaugarri estilistikoak eutsiz, Rozasek postmodernitateak berak gizarte-harremanetan eragindako hustasunari eta komunikazio ezari kritika egiten die. Axolagabetasunean eta azalderian erori gabe, gizarte globalizatu batean dagoen norbanakoaren eta sistemaren arteko gatazka islatzeaz gain, *Gau bakar batek* tasun postmodernoak ere gordetzen ditu. Nahiz eta testuak egoera apokaliptiko bat islatu, utopiaren alde egiteko aukera ematen du: pertsonaiak eta antzezleriak egoera katartiko bateraino heltzen dira, pasioei lotuta daude, eta, gorputzaren eta dantzaren bidez, munduaren kaosa islatu bitartean, katarsia jasaten dute. Horren ondoren, prest daude aurrera jarraitzeko, eta, zer existitu beharko litzatekeen esan ez arren, existentziari kritika egiten diote. Kaosarekin eta munduaren txikizioarekin batera, esanguratsua da egileak fikzioan irekitzen duen itxaropenerako atea.

Gutxiengo sozialak ikusgai bihurtzen dira eta esanahien aniztasunari esker,

³¹Antonin Artauden obraren eragina zalantzarik gabekoa da: «Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido [...] Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras [...] Proyectamos un espectáculo donde esos medios de acción directa sean utilizados en su totalidad; un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias, y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse» (Artaud, 2001: 98).

postmodernismo kritikoak eusteko espazioa eskaintzen du antzezlanean. *Gau bakar batean* eusteko espazioa ere badugu eta trama nagusia nahiko apokaliptikoa izan arren, Bestetasuna (*Otredad*) presente dago, hau da, obrak munduaren bihozgabekeriaren kontra egiten du eta zuzengabekeriak jasotzen ditu: etorkinen egoera latza, etxe gabekoek jasaten dituzten irainak, hirietako udal-ordenantzek eragindako murriztapenak, dirudunen pribilegioak, mendebaldeko ustezko nagusitasuna, mass-medien manipulazioa... Hona hemen «Gau bakar bat (OFF)» poemaren hainbat bertso:

Bizitza kanibalismo ekintza bat da eta askatasuna mila aurpegidun munstroa; harresiak arkitektura zuri bilakatu dira alkandora beltzentzat; gasezko armen iragarpena nazismo finkatua bonba atomikoa / eraso suizidak hondamendi harresiak faxismo postmodernoa / kontenedoretan itotako etorkinak / kutxa infinituak denboran eta espazioan galdua / eta miseriak zure aurpegia erabiltzen du zapi bezala zikinkeria garbitzeko; munduak kanibalak bilakatzen gaituenez goazen elkar irenstera (Rozas, 2004: 182-190).

4.2.3. *Negutegia* (2006): aniztasunetik eraikitako identitate postmodernoa

Lurra negutegi erraldoi bat da, eta Lurraren negutegi natural honi esker bizirauten dugu guk. Liburuko hiru pertsonaiak, beren jatorria arakatzuz eta identitatea osatuz, negutegi erraldoi honetan nora ezean mugitzen dira. Ixiar Rozasek eskaintzen digun espazio eta denboraren arteko jokoan hiru lagunaren istorioak ehotzen doaz; norberak bere bizitzaren marrak egiten ditu. Emik, Dedek eta Omarrek, neska batek eta bi mutilek, Izmiteko lurrikaran elkar ezagutzen dute; bizipenaren indarrak lotuko ditu eta haien arteko harreman estuak, bost urte pasa ondoren, berriro ere, elkartuko ditu.

Jatorri turkiarra duen Emi alemana hutsik bizi da mutil-lagunarekin konpartitzen duen eguneroko ohikerian; bikote harremanak eta Leyla lagunaren heriotzaren atsekabeak Berlintik ihes egiteko beharra areagotzen diote. Jatorri espainarra duen Dede frantsesa European zehar abiatzen da aiton-amonen historia berreraikitze asmoz, eta azkenik

Omar italiarraren istorioa daukagu; Izmitetik itzuli ostean, Savonan drogaren negozioak estaltzeko dauden negutegietan hasten da lanean eta, hilketa baten erruduntzat jo ondoren, Gorgonara daramate. Gorgona Ligure itsasoko uharte-kartzela bat da, hesiak beharrea labarrak dituena, eta, itsasoz inguratuta egonik, ezerezaren erdian inkomunikazio sentipena areagotzen du; horrek, sarritan, Omar heriotza desiratzerantz bultzatzen du. Omarrek gutun bat bidaltzen die bi lagunei, Gorgona uhartean berarekin elkartzeko eskatuz; Emik Berlinen hasten du bidaia, Dedek, ordea, Bartzelonan.

Negutegia errealitatearen eta fikzioaren artean mugitzen da. Ixiar Rozasek historia berreskuratzen du istorioak idazteko. Garai postmodernoan, indibidualismoak eta hustasunak gure bizitza estresantea baldintzatzen dute; *Negutegian* hustasuna eta gizartearen banalizazioa ulertu nahian egileak eten bat egiten du, iraganari galdetzen dio historia berridazteko eta gizatiartzeko. Errealitatearen bitartez, idazleak bizitza ematen die pertsonaiei, zeren eta horiek Gerra Zibilak eta Gerra Handiak eragindako egoeren eta sufrimenduen ondorengoak baitira. Bigarren belaunaldikoek arbasoen memoria biziarazten dute, garai bateko eta gaur egungo gatazkak tartekatuz. Benetako gertakariak dira historiaren erakusgarriak: Gorgona uhartea, gerrak, Izmiteko lurrikara eta Carlo Giulianiren (globalizazioaren aurkako mugimenduaren aktibista) hilketa. Liburua metafora handi bat dela esan genezake: iraganean frankismotik ihes egin behar izan zutenek gaur egun beren herrialdetik ihes egin behar izan dutenak irudikatzen dituzte eta ideal baten edo duintasunaren alde borrokatzearen hil zirenak gaur egunean munduko injustizien kontra borrokatzen dutenen isla dira. Rozasek edozein herrialdetan pairatu daitezkeen postmodernitate eta globalizazioaren ondorioz sortutako egoerak eta ereduak biltzen ditu *Negutegian*, eta, bide batez, autoreak eskainitako zertzeladei esker, liburua irakurri ahala irakurleok Europaren irudia eraikitzen dugu.

4.2.3.1. *Mugimenduan dagoen literatura*

Europar barrena bidaiatzen duten bitartean, barruko bidaia ere egingo dute protagonistek: amodioak eta desamodioak, adiskidetasuna, jaioterria, heriotza... dena deserrotzearen eskutik. Oso era lirikoan, Rozasek ondo orekatzen ditu benetako pasarteak irudi poetikoekin, errealitatearen mugan dauden mezuak lirismoarekin nahasten dira eta nolabaiteko hunkipena eragiten dute.

Hiru pertsonaien istorioak banatuz gero, Emik denboran eta Dedek espazioan zehar bidaiatzen dutela ikusiko genuke; Omar, ordea, mugiezintasunaren ikurra da, haren bi lagunak bilatzen duten zentroa. Lehenengo biek marrak egiten dituzte beren geografia pertsonalean eta bi lerroen arteko gurutzua, zentroa, Omar da. *Negutegian* istorio handiak irakur ditzakegu, baina txikiak ezinbestekoak dira protagonisten unibertsoa osatzeko. Bizitza zirkularra da, eta bere barnean dauden zirkulu txikiek geure existentziari izateko arrazoimena ematen diote, «Bitartean beste denbora bat asmatu behar izan dugu, zirkulu txikiena, nora ezaren erdian gure bizitza txikiak inguratzen dituzten zirkuluena...» (Rozas, 2006: 161).

Negutegia ez da bidaietako literaturaren barnean kokatu daitekeen eleberria; aitzitik, deserrotzearen isla da protagonistek jasaten duten etengabeko mugimendua. Omar, Dede eta Emi irakurlearen begiak dira, horien bidez, «Bestearen» errealitatea ezagutu dezakegu eta gatazkek sortzen dituzten ondorio latzen lekuko gara. *Negutegiarena* mugimenduan dagoen literatura da; lekualdatze bakoitzean, Rozasek mugak zeharkatu eta herri desberdinen identitate estereotipoen irudiak islatzen ditu. Pertsonaiek gogoratzen eta gauzatzen dituzten bidaiak istorioak sortzeko aitzakia baino gehiago, kontakizunaren bizkarrezurra dira; horregatik, bidaia horiek duten sakontasuna

azpimarratu behar dugu. *Negutegian*, bidaiatzea ez da ardatz hutsala; aitzitik, protagonisten lekualdatzeek mugimendua eta bizitasuna ematen dizkiote obrari. Horren bidez, autoreak gizakion bizipenak agerian uzten ditu, eta bizitza zirkularra dela ulertzeko gai gara; horri zor zaio denbora bat asmatzeko beharra, ahalik eta hobekien bizi dezakegun denbora.

Liburuak lau atal ditu: *omarren begiak*, *emi eta denbora*, *dede eta espazioa* eta *parentesi irekiak*. Hiru protagonistak zentrorik gabe gelditzen dira eta zentrorik ezak etengabeko mugimendura bultzatzen ditu. Hala ere, Emik eta Dedek, Berlinetik eta Bartzelonatik hurrenez hurren, Gorgona uhartera bidaiatzen dute; Omar, ordea, preso dago Italiako parke natural batean eraikitako presondegian; labarrek eta itsasoak Omarren mugimendu fisikoa baldintzatzen dute.

Negutegia irakurri ahala, irudizko mapa kartografiko bat marraz dezakegu: bidaiaria mugitzen da irudizko lerro batetik koordinatu bidimentsionalek osatzen duten sistema baten barruan. Emik eta Dedek marrak eginez bidaiatzen dute, lehenak denboran eta bigarrenak espazioan. Biak jomuga berean: Omar, eta denbora kronologiko bera partekatu eta mapa kartografiko bat osatzen dute. Era berean, kartografiak ere nabigazio-marrak islatzen ditu, portu batetik bestera abiatzeko erabiltzen diren marrak, protagonistek marrazten dituztenak bezalakoak, bizi diren hiri huts eta gizatasun-gabekoetatik abiatzeko eta Omarrengana iristeko lagungarriak direnak. Eleberrian sortzen diren eduki geografiko eta kartografikoak nazioarteko testuinguru batean antolatzen dira, eta, aldi berean, aukera ematen diete pertsonaiei giza-harremanen mapa kognitiboak osatzeko. Sortze-lan horretan, denbora eta espazioa aldi berean badaude ere, denborari dagokionez, maila ezberdinak ikus daitezke. Beraz, bidaia, lekualdatzea edota mugimendua *Negutegiaren* ardatzak eta istorioen bitartekariak direla baieztatu

genezake. Horiei esker, autoreak margotzen ditu bizitzea egokitu zaigun munduko egoerarekiko duen jarrera eta Europako herrialde batzuen irudia.

Arestian *Negutegia* ez dagoela bidaietako literaturaren barruan esan dugu, baina badago irizpide garrantzitsu bat horrekin partekatzen duena, kontuan hartuta, batez ere, bidaiak hartu ditugula autoreak erakutsi nahi dizkigunaren lanabes eta eleberriaren eragile nagusizat: identitate aldakorrak, hirien perspektiba postmodernoa eta bizitza likidoa. *Abiatu*, *bidaiatu* eta *itzuli* aditzen etimologiaz azterketaren bidez (Nucerak, 2002), *Negutegian* dauden bidaien arteko desberdintasunak, horiek bultzatzen dituzten kausak edo bidaiak dakartena aztertuko dugu hurrengo orrialdeetan; baina, horretarako hona hemen *Negutegian* aurkitu ditugun lekualdatzeak:

EMI	DEDE	OMAR
<p><u>Bidaia:</u> Berlinetik → Manarolara</p> <p><u>Analepsiak:</u> Leyla/Emi: Berlinetik → Turkiara</p> <p>Omarren aitite-amonak: Kontzentrazio esparrua</p>	<p><u>Bidaia:</u> Bartzelonatik → Manarolara</p> <p><u>Analepsiak:</u> Lyonetik → Turkiara. Bartzelonatik → Genoara</p> <p>Aitite-amamak: Bartzelonatik (Gironatik) → Frantziara.</p>	<p>Oraina bizi den bakarra inolako mugimendurik eta bidaiarik egin gabe.</p> <p><u>Analepsia:</u> Turkiatik → Erromara/ Savonara</p>

Negutegian dauden bidaietan hiru gertakari iraunkor bereiz ditzakegu: abiatzea, bidaia bera eta itzulera. Batzuetan itzulera fisikoki gauzatzen ez bada ere, aro baten ixtea izango balitz bezala hartuko dugu (geroago ikusiko dugunez, Emi, Dede eta Omar elkartzen direnekoa). Hainbat narraziotan hiru gertakariak egitura zirkularra betetzen dute; aldiz, beste testu batzuetan, kasurako *Negutegian*, horietako bat soilik nagusitzen

da: alegia, bidaia. Bestalde, goiko eskeman ikusi dugunez, narrazioaren denboran bi plano ezberdin ditugu: lehenengoan, irakurleak pertsonaiekin partekatzen dituen orainak eta mugimenduak ez dute amaierarik (amaiera hertsiki ulertuta). Horren adibide, Emiren (Berlinetik Manarolara) edo Dederen (Bartzelonatik Manarolara) bidaiak dira. Bigarren planoan, hasten eta amaitzen diren lekualdatzeak dauzkagu: Dederen aitona-amonek Bartzelonatik Frantziara egiten duten bidaia, edo, Dedek egiten duena, Bartzelonatik Genoara. Hori guztia zatikatzeko Nuceraren (2002) lana hartuko dugu abiapuntu.

Eskema (*abiatzea*, *bidaiatzea* eta *itzultzea*) hertsiki jarraitzen duen bidaia bakarra eleberraren hasierakoa da, Emik eta Leylak Turkiara egiten dutena. Zirkularra da horren forma: bi lagunak Berlinetik irten, Turkiara oportetara joan eta berriro Berlinera itzultzen dira. Hasiera-hasieratik, biek dute abiapuntura itzultzeko asmoa, nahiz eta Emik bidaia horretan bizitako esperientziak eta harremanek bizitza aldatzen dioten. Bidaiari esker, Berlinen zeraman bizimodua aldatzeko duen beharraz ohartzen da: «Une horretan jakin nuen, lehenengo aldiz, Istanbulen gera nintekeela. Aukera kontua zela dena, eta Istanbulen ez nukeela inoiz ezkontza-agentzia batean lan egingo. Edo bai. Beharbada bai» (Rozas, 2006: 51).

Leylaren osaba-izebak bisitatu ondoren, Izmiteko lurrikararen berria jasotzen dute eta Emik boluntario gisa hara joatea erabakitzen du. Emi eta Leyla Izmitera hurbiltzeko erabakiaz eztabaidatzen ari direnean, Omar azaltzen da; momentu horretan bertan, Ixiar Rozasek parentesi bat ixten du Emiren bizitzan beste bat irekitzeko: «Omar naiz, esan zenidan, eta orduantxe hasi zen txikiagotzen Leylaren ontzia» (Rozas, 2006: 54). Izmit eta infernua. Izmifernua eta espektroak; horrela deskribatzen du Emik lurrikararen txikizioa. Heriotzaren erdian, lagun berriek Dede ezagutzen dute. Hiruren artean sortutako harremana amodiozko triangeluaz harago doa; Dede eta Emiren arteko

erlazioa Izmiteko infernuan, isiltasunean, gertatzen da, ziur aski heriotza uxatu nahian; Omarren eta Emirena, ostera, Izmitetik itzuli ondoren, Istanbulen.

4.2.3.1.1. Abiatzea

Gaztelaniaz eta frantsesez *partir* dugu, italieraz eta latinez *partire*. Azken horrek askatzearen adiera gordetzen du bere barnean, banaketari lotuta; historian zehar, *abiatzea* jaiotzarekin baino, heriotzarekin lotuta dago. *Negutegian*, bizitzaren egoera bat uztearekin eta beste baten bila joatearekin lotzen dira istorio guztiak. Protagonistek aurreko bizimoduarekin bukatzen dute eta horrek inguratzen duen guztiarekin haustura dakar; heriotzaren ondoren askatzeak berak jaiotza berri bat bermatzen du.

Emik Berlinen daraman bizitzaren hausturaren adibiderik garbiena da. Bere bidaia fisikoan, denboraren mugen artean mugitzen da, marra paraleloak marraztuz. Parentesi luze batean harrapatuta egongo balitz bezala, Omarren gutuna jaso bezain pronto, iraganeko oroitzapenek parentesiaren mugak hausten laguntzen diote. Berlineko eguneroko ohikeria ahaztuz, Omarren deiak hainbeste denbora baztertuak egon diren sentimenduak azalerazten dizkio. Hortik aurrera, Emi saltoka ibiliko da oroitzapenen bidez, eta gogoetak denboran barneratuko dira hiru istorio ezagutaraziz: Leyla lagunaren heriotza, Omarren aiton-amonena eta Izmiteko lurrikararena. Pixkanaka emakumea puzzlea osatuz doa, orainaldiaz baliatuz lehenaldira jotzen baitu, eta bidaia anakroniek ezaugarritzen badute ere, linealtasunaren eskemari jarraitzen dio hertsiki.

4.2.3.1.2. Bidaiatzea

Viatge probentzaletik etorritakoa gaztelaniaz *viaje* dugu eta latinez *viaticum*. Antza, jatorrian, bide luzea egiteko beharrezkoa zen janaria adierazteko erabiltzen zen *viaticum*

hitza; hala ere, zentzu zabalean hartuz gero, bidaiari kontsumitzen denarekin erlazioatuko genuke eta hau da, hain zuzen ere, *Negutegian* topatzen dugun ardatz garrantzitsuenetariko bat. Eleberriaren protagonistek eta horien inguruan daudenek (Leyla, Dederen eta Omarren aitona-amonak) nolabaiteko aldaketa izaten dute bidaiatzen edo lekuz aldatzen direnean. Pertsonaiek ez dute plazeragatik soilik bidaiatzen; aitzitik, irakurleak aurrera egin ahala, sumatzen du bidaiak zer ondorio dituen eta bidea zerk elikatzen duen. Beraz, bidaietatik sortutako esperientziak norbanakoa elikatzen dute:

Para que un viaje sea tal no basta considerar el puro desplazamiento efectuado por un individuo de un lugar a otro, sino que es necesario observar qué es lo que ha alimentado su recorrido, cuál ha sido el intercambio que se ha producido en el camino: dicho de otra forma, cómo ha sido recibida y transformada la experiencia del viaje, es decir, el descubrimiento del «lugar otro» (Nucera, 2002: 248).

4.2.3.1.3. Itzultzea

Gaztelaniazko *tornar* latinez *tornare*, *tornusetik* eratorria da. *Itzuli* aditzak tornuaren edota uztarriaren adiera izan dezake batetik biak mugimendu edo forma zirkularra dute; gehienetan, ordea, berriro abiapuntura itzultzeko adierarekin erabiltzen dugu. Itzulia da ibilbide zirkularra ixten duena (Nucera, 2002); horren arabera, leku batera iristea han bertan gelditzeko asmoarekin bidaiatzea baino gehiago, lekualdatzea izango litzateke. Hortaz, itzuliak bidaiari biribiltzen duela ulertzen dugu. Baina, argudio horretan zenbait ñabardura egin beharra dago, *Negutegian* ditugun adibideetan kasu gutxitan burutzen baita bidaiari osoa, eta, hala ere, ez dugu bidaiaren kontzeptua zertan baztertu: *niak*, helmuga geografikotzat hartuta, eta herriminak itzulera fisikoa ordezkatzeko dute.

□ *Ni-a helmuga geografikoa:*

Emi eta Dederen bidaiak kontuan hartuta, horien helmuga geografikoa ez dator bat

abiapuntuarekin; hala ere, protagonistak beti abiatzen dira itzultzeko asmoz. Horrenbestez, sorleku existentzialaz hitz egin genezake; azken finean, bidaiatzen hasten direnean, hiru protagonisten helburua identitate berri bat bilatzea da, *ni* ezkutuaren bilaketa. Beraz, leku geografiko zehatz batera heldu baino, itzulerak nitasuna izango du helburu. *Negutegia*, ordea, protagonistek *nia* aurkitu gabe bukatzen da; Omarrekin elkartzea eten bat besterik ez da izango haien bizitzan. Ziurgabetasuna nagusitzen da eta irakurleak konprenitzen du hiru pertsonaiak etengabeko mugimenduak gauzatzera kondenatuta daudela,

La inmortalidad, en lugar de ser un premio, se transforma en una condena porque sustrae el viaje al dominio de la experiencia normal. Quien no puede morir, tampoco podrá renacer, y el exilio del tiempo y del espacio le quita al viaje toda posibilidad de redención. Si la experiencia no consigue transformar y renovar al individuo y el viaje es estéril por el miedo a la muerte, la condena al movimiento perpetuo terminará equivaliendo a la perfecta inmovilidad (Nucera, 2002: 250).

□ *Herrimina:*

Erbestealdia da derrigortuta egiten den bidaia eta egonaldia; sorterrira itzultzeko aukerarik ematen ez duena: «... la pena del exilio se llama nostalgia, palabra que contiene el retorno y el dolor» (Nucera, 2002: 250). Dederen eta Omarren aiton-amonek itzuli nahi eta itzultzeko ezintasunaren mina eta amorrua erakusten dute. Dederen aiton-amonak, Gerra Zibila dela medio, atzerrira joan behar dira; beraz, behartuta egiten dute bidaia. Herrimina nagusitzen da bi protagonista hauek agertzen diren pasarteetan:

Tamalez mugak zeuden baina. Bihotza batetik. Hartu eta berdin zigortuko zituen herrialdea, bestetik. Eta erdian Joan eta Aida, eta muga zati hartan utzi zituzten hitzak, eta Frankotik ihesean zioazen guztiak armak uzten, frantsesen aginduetara. [...] Aitona Joanek, berriz ihesaren ostean Lyon en ezkutuan hasi zuen mekaniko lanetan jarraitzen zuen. Oinetako zauriak ez zitzaizkion behar bezala sendatu, eta hankamotz geratu zen. Eskuak, zorionez, frontean gidatzen zuenean bezala erabil zitzakeen. Aidak eta Joanek ez zuten inoiz frantsesa ongi ikasi (Rozas, 2006: 102-105).

Emik Omarren aiton-amonen istorioa, Pietro eta Yelmazena, jakinaraziko digu: naziak Pietro hartzen dutenean, amonak Carrarako mendiak utzi behar ditu. Besteak beste, honakoen berri ematen du: bonbardaketak, hildakoak, kontzentrazio-esparruak, mina, beste herri batera joateko beharra, erbesterratuak eta deserrotzea. Dederen aiton-amonen istorioan ikusi dugun bezalaxe, II. Mundu Gerraren ondorioz, herrimina eta nostalgia nagusitzen dira Pietro eta Yelmazen bizitzan:

Bart ez nintzen ausartu esatera, baina Yelmazek eta Pietrok ez dute inoiz Bernako banku batean egunkaria irakurtzen duen aitonaren bakea izango. Yelmazek uda iritsi zain jarraitzen du, olibak zenbatetan salduko dituen pentsatzen, eta Pietrok, berriz, belarrian duen makina itzaliko du gehiago entzun nahi ez duenean, oraindik bizirik badago (Rozas, 2006: 65).

Omarren kasua berezia da besteenarekin konparatuz gero; mugimendu gutxien adierazten duen pertsonaia da. Izmiten azaltzen zaigu lehendabiziko aldiz eta, Gorgona uhartean egonik, berak egindako analepsian, hitz gutxitan azaltzen digu uhartean egoteko arrazoia. Berak ere bidaia zirkularra egiten du: Erroma-Izmit-Erroma eta handik Savonara: «Izmiteko lurrikara, Emiren azala, Dederen agurra, dena nahasten zitzaidan. Indarge nengoen. Ezinezkoa zitzaidan Erromara begiratzea, ordura artekoari Turkiara joan aurretik bezala begiratzea» (Rozas, 2006: 152).

Presondegian mugiezintasun eta geldotasunaren ikur bihurtzen da Omar; horizontearen marra ikusten du soilik. Preso dago Gorgona irlan, urez inguratua; preso bera eta haren pentsamendu eta oroitzapenak: «Itsasoa dena berdintzen, dena memoriarik gabe uzten, bere izararekin munduaren ausentziak estaltzen» (Rozas, 2006: 15). Omar da Emi eta Dederen zentroa, lagunek denboran egindako bidaiari itxiera ematen diona, Gorgonara iritsi bezain pronto, bakoitzaren etengabeko mugimendua desagertzen baita. Omarrek, ordea, narrazioan ez du mugimendurik adierazten, ez denboran ezta espazioan ere; uhartea errealitatearen eta orainaren irudia da, horregatik ez dauka oroitzapenik, eta,

Emiren ahotik mutilaren arbasoen istorioa ezagutzen dugu. Omarrek ez du bere mapa pertsonalean marrak egiteko aukerarik, ez du bere bizitza hautatzeko gaitasunik.

Bakardadeak, heriotzak eta etsipenak inguratzen dute protagonista. Egunak otarrainen haztegia zaintzen igarotzen ditu, baina egunek eta gauek soilik osatzen dute Omarren bizitza. Foucaultek (1990) aztertu zituen presondegien ereduak eta eginkizunak dakarzkigu gogora Gorgona espetxeak, hau da, norbanakoa baliagarri eta mantso bihurtu behararen ondorioz, diziplinazko tresna sakona da presondegia, non bakardea erabateko mendetasunaren seinale bilakatu eta askatasunaren gabezia nagusitzen baita. Presondegia beraz, eta *Negutegian* nabarmena denez, gorputzean eragiteko modu emankorra da: «En fin, y quizá sobre todo, el aislamiento de los condenados garantiza que se puede ejercer sobre ellos, con el máximo de intensidad, un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia; la soledad es la condición primera de la sumisión total» (Foucault, 1990: 249).

Espetxea heterotopiaren eredu bihurtzen da. Espazioez hitz egiten duenean, filosofoak bi espazio mota desberdintzen ditu: utopiak eta heterotopiak. Utopiek espazio irrealak osatzen dituzte, eta heterotopiek, espazio guztietatik kanpo egon arren, kokaleku zehatza ere badaukate: «emplazamientos absolutamente otros» (Foucault, 1999a: 19)³². Gogona desbideratze-heterotopiaren barruan dago, «aquéllas donde están colocados los individuos cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida» (Foucault, 1999a: 20). Foucaultek atsedeen-etxeak, psikiatrikoak, espetxeak eta zahar-egoitzak aipatzen ditu desbideratze-heterotopiaren barruan. Omar gelditasunaren pean dago, eta, horretaz gain, etorkizunari buruz pentsatu zein oroitzenak izan ezinik

³²1967ko martxoaren 14an, Ikerketa Arkitektonikoen Elkartean, eskainitako hitzaldia (*Architecture, Mouvement, Continuité*. 5. 1984. 46-49). Testua 1967an idatzi zuen Foucault-ek, baina 1984ra arte ez zuen baimenik eman argitaratuta izateko. Erabili dugun itzulpena *Versión. Estudios de Comunicación y Política* aldizkarian argitaratuta dago (ik. Bibliografia).

dabil; hori dela eta, heterokronia kontzeptua ezinbestekoa da Omarren egoera ulertzeko. Heterokroniak denborari egindako murrizketak dira eta Omarrek denbora tradizionalarekin egiten duen haustura horren isla garbia da. Foucaultek hilerriak aipatzen baditu heterokroniaz hitz egitean, Gorgona uhartea ere oso leku heterotopikoa da, hilerrietan bezala, Omarrek ere bizitza galdu duelako (modu metaforikoan hitz eginez gero, noski); hilda dago bizitzan, aspaldiko oroitzapenak ezabatuta eta etorkizuna labarrek mugatuta. Itzalek harrapatu dute eta, etsita, ahots ezkutuen abestia entzuten du: «*Omar, Omar, dove hai lasciato il tuo cuore*»³³ (Rozas, 2006: 149).

4.2.3.2. Hiri postmodernoen itzala

Ixiar Rozas gai unibertsalez baliatu da *Negutegiaren* istorioak osatzeko. Modu polita da hau, azken finean, gaur egungo bidegabekeriak garai batean ere bazirela ohartzeko. Kontaketa errealistak azterketa kritikora bultzatzen gaitu, baina errealitatea kontatu ez ezik, dimentsio kritikoa ere gehitzen dio testuari. Izan ere, dimentsio kritiko horrek gizartea aldatzeko osagaia eskaini edo gizartea aldatzeko beharra ikusarazten digu. Foucaultek (1990) botereaz, ezagueraz eta diskurtsoaz hitz egiten zuen, eta, sarritan, hizkuntza boterearen menpe dagoela entzun dugu; boterea ez dira armak, arauak edo indarra soilik; aitzitik, hizkuntzak eta ezaguerak gaitasuna ematen digute eguneroko gertakizunak, injustiziak edo indarkeria ohiko egoerak izan ez daitezen. Horrela, ikusezinak diren pertsonak eta gertakizunak, alegia, baztertu sozialak eta imigranteen egoera, ikusgai bihurtzen ditu Rozasek, koherentzia eta hizkuntzaren garbitasunari esker. Beraz, egileak bere mundu-ikuspegia eskaintzen digu; horretarako, *Negutegia* eleberriko irudizko munduak Europako zenbait herrialde eta hiri ditu helburu: Istanbul,

³³ Itzulpen propioa: «Omar, Omar, non utzi duzu zure bihotza?»

Bartzelona, Genoa eta Berlin³⁴.

Sarritan ezbehar handiak ikusi eta erlatibizatzen ditugu, sentimenduak lokartzen dira, eta, azkenean, errealitate horretan (hiperrealitatean) bizitzera ohitzen gara. Literatura desohitze baliabidea da, mundua ulertzeko modua aldarazten diguna; horregatik, agian literatura, eta, oro har, kultura da herri menperatuetan txikitzen saiatzen den lehenengoa. Literaturak bere barnean gordetzen duen informazioak gure pentsamenduan eragiteaz gain, irudi zehatzak transmititzen dizkigu. Rozasek Europan jartzen du arreta, eta hango biztanleen egoera eta bizimodua deskribatzen dituen neurrian, kolokan jartzen du kulturari buruz duen iritzia. Izan ere, *Negutegian* «Besteei» buruz hitz egiten den bitartean, egilearen iritziak eta munduaz duen ikuspegi ezkorra ezagutarazten da.

Gure bizitzan, eguneroko jardueran modua guztietako diskurtsoak jasotzen eta erabiltzen ditugu; literatura diskurtso horietako bat dela esan daiteke. Adituek frogatu duten bezala, literaturak, diskurtso edo berbaldi gisa, baditu ezaugarri propioak, baina ez eksklusiboak, alegia ezaugarri horietako gehienak beste diskurtso moldeetan ere aurki daitezke; hala ere,

Literaturaren ezaugarri nagusia, beraz, mezuan jartzen duen arretan datza, eta funtzio poetikoa betetzeak definituko luke literariotasuna eta funtzioa betetzearen edo ez betetzearen mugan dago hizkera arrunta eta hizkera literarioa banatzeko koska. Funtzio poetikoa definitzeko orduan, 'errekurrentzia' kontzeptua erabiltzen da. Esan nahi da, zenbait ezaugarri 'errepikatu' egiten dira literatur testuetan, behin eta berriro ageri dira, testuaren balio literarioa sortu arte, bere autonomia (Kortazar, 2008: 530).

Narrazioetan beti transmititzen dira ideia batzuk, sarritan oso era argian (autoreak esplizituki idatzita) eta beste batzuetan, ordea, lerro artean aurkitu behar ditugu

³⁴Atal honetan, hiriak deskribatzeko orduan, eleberriko polifonia islatu nahi izan dugu. Horretarako, testuan turkieraz, katalanez, italieraz eta alemanez agertzen diren hitzak jaso ditugu hiri postmodernoren zatiketaren adierazgarriak direlakoan; hirian elkartzen diren kultura ezberdinen isla dira eta era askotako ahotsen biltegia.

(autoreak inplizituki idatziak). *Negutegian* denetarik dugu; egileak apropos eginda ala ez, irakurleak mezu zehatzak jaso ditzan. Imagologia literarioaren bidez (Moll, 2002), besteengana hurbiltzeko aukera daukagu. Teoria horrek irudiak, aurreiritziak eta estereotipoak ikertzen ditu, literaturak helarazten dizkigun beste herrialde eta kulturen iritziak, ‘images’ deitutakoak: «El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor comparte con el medio social y cultural en el que vive» (Moll, 2002: 249).

Negutegian azaldutako ideiek eta mezuek Europako eta, oro har, mendebaldeko *image* desberdinak sortzen dituzte. Horien bidez, liburuan dauden estereotipoak aztertzen dira, eta ohartzen gara ez daudela edonola aukeratuta, historia argitzen eta historiaren lehena eta geroa ulertzen laguntzen baitigute. Rozasek iraganera (II. Mundu Gerra, Gerra Zibila) eramaten gaitu, gaur egun Europan dauden liskarrak eta arazoak errazago konprenitu ditzagun. Irudiek egia inplizitua daramate beren barnean, eta objektibotasunaren eta subjektibotasunaren arteko oreka lortzen dute, hots, orokortasuna bilatzen duten proiektzio ideologikoak badira ere, errealitate berriak sortzen dituzte eta irakurlea beste mundu batera sartzera gonbidatzen dute. Beraz, irakurleak besteen gainean lehenagotik dituen iritziak sendotu, edota iritzi berriak sortzen ditu. Literaturaren zereginetariko bat horixe izan litekeela esanda dago jadanik, eta irakurleak errealitatearen eta fikzioaren arteko jokoak ezberdintzen badu ere, literaturak duen sugestio indarragatik, transmititutako iritziak erraz helduko zaizkio,

En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector [...]. Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas

pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte (Sartre, 1969: 70).

Hiriek izugarritzeko inportantzia hartzen dute *Negutegian*: hiri postmodernoaren irudia; mendebaldean 70eko hamarkadan (testuinguruaren arabera), eredu industrialaren krisiarekin batera, agertzen den hiriaren irudi berria. Hainbat adituren ustez (Pevsner, 1966; Venturi, 1980; Jenks, 1987) hiri postmodernoak agertzen da arkitektura eta urbanismo postmodernoak joera arrazionalistak eta funtzionalistak ordezkatzeko dituen; beste batzuek, ordea, kapitalismo globalaren garaiaz hitz egiten dute (Jameson, 1991). Giandomenico Amendolak (2000: 71) zerrenda luzea egiten du hiri postmodernoak ezaugarritzeko orduan; hemen *Negutegian* irudikatzen ditugun hiriak gehien definitzen dituzten tasunak ditugu: zehaztugabetasuna (anbiguetatea eta hausturak); fragmentazioa (metaerrelatoen haustea³⁵, diferentzien balioestea, fragmentazioa, patchworka); dekanonizazioa (kodigoen, arauen eta metalengoaiei deslegitimazioa, masen desmitifikazioa, subertsioa eta matxinada); *ni*aren krisia eta sakontasunik eza (identitatearen arazo bezala ulertuta, azalekoak eta aldakorrak diren identitateen hedapena); hibridazioa; karnalizazioa; subjektibitatea (indibidualismoaren lehentasuna, bere alde egiten duen norbanakoa, munduari buruzko hipotesi ezberdinak eta sarritan kontrajarriak); kasualitatea (kasualitatearen eta probalitatearen nagusitasuna).

Arkitektura edota urbanismo postmodernoaren eruek harago joan behar gara Rozasen eleberria aztertzerakoan, bere poetikan *cityscape* eta *mindscaperen* (Amendola, 2002: 16) arteko ezberdintasuna argi baitago. Arkitektura postmodernoak ez da hiri

³⁵Amendolak (2000: 36-37) berak esan bezala, Lyotard-ek aipatutako metaerrelatoarekiko krisiak eta sinesgaiztasunak ere hirian eta betiko interpretaziozko eskema bateratzaileetan eragiten dute: «El recurso cada vez más frecuente a las disciplinas de frontera y a expertos, como los escritores, por ejemplo, considerados capaces de síntesis pre-científicas, es una señal de la profunda transformación de la ciudad y de la insuficiencia de los instrumentos analíticos y descriptivos tradicionales».

postmodernoa, postmodernitatearen alderdi bat baizik; horri *cityscape* esaten dio Amendolak, alegia, hiriaren panorama fisikoari. *Mindscapea*, aldiz, hiriaren arima da, kultura berriek, ametsek, desioek eta jendearen beldurrek osatzen duten arima (Amendola, 2000: 16). Hori da, hain zuzen ere, eleberriaren hiriek ikusarazten digutena: identitate ezberdinek osatutako patchworka. Beraz, forma arkitektonikoetan arreta jarri gabe, hiriko gizarte aniztasunean igartzen den estatus berria islatzen da. Barthesek (1993: 257-258) hiriaren semiotikaz idazten du zeinuen geografia proposatzen duenean; monumentuak eta hiria idazkera gisa irudikatzen ditu, gizakiak espazioan egindako inskripzio bat bailiran. Amendolak (2000: 58) hiri-kontatuaz ere hitz egiten du; hortaz, hiria idazkuntza bezala ulertzen badugu, hiria bera irakurri ahal da, irakurria izateko gaitasuna erakusten baitu, hau da, hiriak testu bat izango balitz bezala irakurtzeko aukera ematen digu (Gómez-Montero, 2009). Walter Benjamini (2005) zor diogu hiri irakurgarritasunaren metafora, eta, horri esker, Parisen zeinuak argitu zituen Baudelaireren obraren bidez. Izugarritzko garrantzia eman zion *flâneur*³⁶ irudiari, giro urbanoan etengabeko aurkikuntzak egiten zituen hiri-protagonistari. Aldiz, *Negutegian* topatzen ditugun pertsonaiek *flâneur* irudia alde batera uzten dute eta *outsider* bihurtzen dira. Doazen lekura doazela beti atzerritarrak eta bidaiariak, kultura ezberdinen jabeak eta, horregatik, bestearen irudiari lotuta daudenak. Aro postmodernoa hiriaren behatzaile izateari uzten diote, amestu duten eta irrealak den hiritik kanpo kokatzen baitute beren burua.

Rozasek bestearen irudia azpimarratzen du etengabe, azken finean, besteak betidanik rol erabakigarria jokatu duelako bai historian bai hiriaren hazkunderan (Amendola, 2000:

³⁶ Paris hiriaren protagonista burges ukaezina. Hiri modernoaren heroi berria, jendetzaren artean behatzaile bizi dena; instantea axola zaio soilik, atzerritarra eta hiritarra aldi berean. Hiriak abenturaz betetako lekuak bihurtzen dira bere begiradapean. «Lo que tanto Baudelaire como Benjamin tenían claro era que el *flâneur* necesitaba una ciudad particular, formas urbanas particulares, un clima particular. Sin el *flâneur* no existirían las arcadas parisinas y sin las arcadas no existiría el *flâneur* [...] El *flâneur*, dicho de otra manera, no sería imaginable sin el París “Capital del Siglo XX» (Amendola, 2000: 190).

278). Biek ala biek, *flâneurak* eta *outsiderak*, izaera urbanoa erakusten dute; hala ere, hiriak dira aldatzen direnak, eta horrek protagonistaren eredu-aldaketa dakar, hau da, Benjaminen *flâneurak* hiri partikular bat behar bazuen, eta, aldi berean, hiriak protagonista baten irudi partikularra edo zehatza; *Negutegian* ere hiriaren eta *outsideren* arteko harreman hori sortzen da. Gaur egungo hiri postmodernoetan, *flâneura* bezalako protagonistak ez du lekurik izango. XIX. mendeko hiri-poesian izugarritzko desberdintasuna zegoen amestutako hiriaren eta hiri errealaeren artean, hiri industrialari aurre egiteko irudimen handia behar baitzen. Hiri postmodernoan, ordea, errealitatearen eta irudimenaren arteko tenka urtu egin da, eta horren ondorioz, «los límites se vuelven inciertos y los propios conceptos tienden a confundirse [...] La ciudad nueva contemporánea intenta ser una ciudad que refleja, que organiza y torna exaudibles los deseos» (Amendola, 2000: 63).

Egoera berrian (postmodernitatean), *flâneuraren* espazio publikoa, non *flâneura* behatzaile baitzen, krisian sartu da, hiriaren bizitzatik ia desagertuta baitago. Gertakizunen espazioak izatetik, gizakien arteko interakzioa bermatzen zutenak, gehienetan, jabetza pribatuen menpean egotera pasatu dira. Aldi berean, Pariseko barnebidetatik merkataritza guneetara pasatu gara eta horietan «el *flâneur*, de héroe y símbolo de la libertad de la gran ciudad se convierte en víctima del consumismo: perseguido por los estímulos de las mercancías pierde su arma más valiosa: la capacidad de distanciarse críticamente del mundo» (Amendola, 2000: 202). *Negutegia* eleberriko pertsonaiak munduan errotuta daude eta ikuspegi kritikoarekin begiratzen diote inguratzen dituen munduari; horregatik, *outsiderak* dira. Inkontzienteki gizarteak inposatutako arau sozialak zalantzan jartzen dituzte, ahaztu gabe, lehenago gizarteak berak kanpoan utzi dituela.

4.2.3.2.1. Turkia: Istanbul (*Hijab; çay; tabla*)

Turkiak daukagun irudiak bi kultura, mendebaldekoa eta ekialdekoa, nahasten ditu. Literaturaren historian, ekialdeak herrialde exotiko eta ezezagunetarantz hurbildu izan gaitu beti, baina gaur egun azken hamarkadako gertakizunen ondorioz –hala nola, okupazioak, atentatuak, gerrak, hilketak, komunikabideek helarazi dizkiguten mezuak eta irudiak– edota, oro har, munduak jasotzen duen etengabeko aldaketa dela eta, exotikoa zena mehatxagarri bihurtu da, hots, ezjankintasunak ekialdetik datorrenari beldurrez eta mesfidantzaz begiratzera behartzen gaitu.

Antzinako hirietan bizitzeko pizgarrietariko bat segurtasuna izaten zen, harresiek edo hesiek mugak zehazten baitzituzten. Harresiek, ur-hesiek eta oholesiek «geure» eta «besteen» arteko muga markatzen zuten, bakea eta gerraren artekoa; hirian sartu gabe, hesiaren beste aldean zeudenak etsaiak ziren. Gaur egun, ordea, hiria segurtasun ezarekin erlazionatzen da. Espazio urbanoan izuaren inguruko sentimenduak bultzatzen dira: ziurgabetasunak, identitatearen galerak, bestearekiko beldurrak, benetako biolentziaren eta masa-komunikabideek irudikatutakoaren arteko nahasmenak, eta paisaia arrotzak,

El ciudadano metropolitano es bombardeado por señales de peligro. Su miedo es alimentado por los media, leyendas metropolitanas, crónicas, relatos y, en pequeña medida, por experiencias personales. El ciudadano atemorizado busca vivir en una burbuja protectora al interior de una ciudad que desea igualmente protegida (Amendola, 2000: 318).

Negutegian Istanbultik heltzen zaigu lehenengo irudia. Emi hegazkinean dagoela, minareteak azaltzen dira, eta geroago ekialdeko emakumearen estereotipoa apurtzeko lagungarria izan daitekeen irudi bat: «Geu bezalaxe, berak ere ez zeraman zapirik buruan, bazekien *hijaba* ez zela jabegoaren adierazle emakume askorentzat, emakume

askok soinean eraman nahi zutela, baina berak aske erabaki nahi zuen, inoren iritzi, iragan edo ohiturari jaramonik egin gabe. Gainera ez zuen ezkontzeko inongo asmorik» (Rozas, 2006: 49).

Aurreko aipamenaren ildoari jarraiki, Istanbulleko gaur egungo eta iraganeko emakumearen bizimoduaren arteko desberdintasuna azpimarratzen da: «Urdina zen Istanbul lorategi hartako makalen itzaletik. Urdina Bosforoa. Urdina hiriko alde asiarra. Urdinak Tokpaki inguruko mezkitak. Eta urdinak sultanek Bosforoan behin itotako neskame guztiak» (Rozas, 2006: 50).

Bi irudi hauek kontrajarrita egoteak historian zehar emakumearen egoera nola aldatu den agerian uzten du, eta, bide batez, ekialdeko emakumeei buruz eraikita dugun klixea apurtzeko lagungarria izan daiteke. Horretaz hitz egiten jarraitzen dute Emik eta Leylak:

Zapiak buruan, gerrian, oinetan. Gorputz osoan. Istanbulen biziko bazina, agian *hijaba* buruan eramango zenukeela aitortu zenidan, Leyla, harrotasunez. Nik ez, ongi zenekien ezetz, sinboloek iruzur egin zezaketen eta oroigarriak iragana artifizialki luzatzeko moduak ziren, garaiak, garaiegiak, hiri baten ikuspegi luze eta zabalari lekua kentzen (Rozas, 2006: 50).

Hiriaren irudia eraikitzen jarraitzen du autoreak: «Emakumeak zirelako bertako kaleetan eskatzen ikusi nituen bakarrak. Edo eroak, gauez kaleetan bakarrik hitz egiten zuten bakarrak ere emakumeak ziren. Prostitutak, berriz, ez ziren kalean ibiltzen, eraikinetako leiho argiztatuetan ezkututzen ziren, haiek ere esperoan, bizitza hobe baten esperoan» (Rozas, 2006: 51).

[...]

Umeak kale amaieran. Goazen haiekin hitz egitera, esan zenuen, konturatzen al zara geu izan gintezkeela, orain urte batzuk? Eta arrazoi zenuen, geu izan gintezkeen geure gurasoak Berlinera joan izan ez balira. Baina, ez zuten beste

aukerarik izan, ume haiek ezin aukeratu izan zuten bezala. Garai bateko egurrezko etxeetan bizi ziren oraindik, eta ia hortzik gabeko ahoarekin egiten zuten irribarre, amek katuarena izan zitekeen ilearekin hari-matazak egiten zituzten bitartean. Gero pedalik gabeko bizikletan etortzen ziren gure atzetik (Rozas, 2006: 50).

Mendebaldean hazi den emakume baten begietatik Istanbulko hiriaren irudia heltzen zaigu, bitan banatuta dagoen hiri baten isla: alde batean, Asia, Fatih auzoa, Leylaren osaba-izebak; beste aldean, Istanbulko alde europarra; eta urrutiago oraindik, Berlin. Bi belaunaldikoen arteko ezberdintasunak agerian daude eta tradizioa eta aurrerapena borrokan. Baina Rozasek ere masa-komunikabideek sortutako hipererrealitatetik hartzen ditu ekialdea irudikatze erabiltzen diren estereotipoak; horrekin, informazioak gero eta estandarizatuagoak diren ereduak sendotzen laguntzen du: «Uno de los aspectos que el mundo electrónico posmoderno ha traído consigo es el reforzamiento de los estereotipos a través de los cuales se observa a Oriente; la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados» (Said, 2010: 52).

4.2.3.2.2. Alemania: Berlin (*was mache ich doch hier?; bis bald; zu viel; vielen dank; scheisse; guten morgen; der blaue reiter. die kleinen gelben pferde*)

Berlin da liburuan agertzen zaigun hurrengo hiria eta aurrekoan bezala, Berlinez baliatzen da autorea Alemaniaren irudia irakurleak eraiki dezan: «Elbarrien lekuan eserita dauden bi skinek ez diote lekurik egin sartu berria den adinekoari» (Rozas, 2006: 35).

[...]

Gazte talde bat dago nire autoaren alboko kontenedoreetan, erabil daitekeena bilatzen. Inguruan biziko dira. Berlinen ere zaindari asko dituzte kontenedoreek. Ogi bat erakutsi didate besoaz. Oraindik plastikoa bildurik dagoenez, ez dut

birritan pentsatu. Badut egun batzuetarako ogia (Rozas, 2006: 41).

Horietaz gain, hainbeste aldiz literaturan edo pelikuletan ikusi dugun irudia ere aurkitzen dugu: II. Mundu Gerrarena. «Oinez eramán zituzten Poloniatik Hannovereraino, Auschwitzetik Bergen Belsen kontzentrazio esparruraino, oinez ehundaka kilometro, eta gauez bakarrik geratzen ziren. Jateko, ogi xerra bat. Umeak eta emakumeak zientoka, naziak kamioietan» (Rozas, 2006: 63).

Emi errepidetik doala, Berlin hiriaren bidez ere, edozein hiritan dauden merkataritzagune erraldoiez hausnartzen du: *saltokia berunezko lauki erraldoi bat bide-ertzean* (Rozas, 2006: 39),

Kanpoan, hotza hezurretaraino. Sartzerakoan ikusi ez dudán brontzezko eskultura erraldoiarekin egin dut topo. Luzea, handia, garbia. Dinosaurioak atzera begiratzeko, eskulturak aurrera begiratzeko. Tartean geratzen den ez-lekuan bizi dira honakoa bezalako lekuak, aireportuak, abiadura handiko tren geltokiak, izan nahi ez duten leku guztiek (Rozas, 2006: 41).

Rozasek aipatzen dituen ez-lekuak norbanakoaren identitatearen ukazioak dira, igarotze leku hauetan planetako errefuxiatuak estazionatzen baitira (Marc Augé, 2008); *Negutegian* igartzen dugun hirien hoztasunaren eta indibidualtasunaren ikur bihurtzen dira. Gaurko bizimoduan ez-lekuak inportantzia handikoak dira, gero eta jende gehiagok ematen baitu denbora haietan. *Negutegian* ere, gero eta gutxiago dira ibilbide pertsonalak elkartzen eta aurkitzen dituzten espazioak.

Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados medios de transporte (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones espaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja completa, en fin, las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo (Augé, 2008: 85).

Merkataritza-guneak masen kontsumoaren gizartearen isla dira, kontsumoari lotutako labirintoak. Gizarte-eszenario simulatu horietan dena da posible, erosleen ametsak bermatzen baitituzte. Arestian, espazio publikoen desagertzeaz hitz egin badugu, orain hiriaren barruan sortutako hiri berriak aipatu behar ditugu, hau da, merkataritza-guneak. Hiri idealen irudia islatzen dute, «la variedad humana, lo imprevisto y la atmósfera de las calles han sido filtrados, limpiados, atenuados y repropuestos –perfectos y cautivantes- en la nueva ciudad analógica con aire acondicionado del *shopping mall*» (Amendola, 2000: 255). Lehenengo atalean, Baudrillard (1978) gizarte postmodernoren teoriatik, hipererrealitatearen kontzeptua berreskuratu behar dugu, hipererrealitatearen indarra sendotzen baita merkataritza-guneetan. Hipererrealitateari esker, irudizko mundua errealtatearen legitimazioaren oinarria da, eta ez alderantziz. Merkataritza-guneak ez dira imaginazioa, «es imaginación real en cuanto experiencia construida con los fragmentos de la vida urbana real» (Amendola, 2000: 255).

Horrek guztiak amestutako eta desiratutako hiria gauzatzen du, betiere hiri errealean dauden arriskuetatik, beldurretatik, eta besteengandik urrun; beraz, dena manipulaturik eta kontrolaturik dago merkataritza-guneetan. Lyotard (1987) hausnarketak azpimarratuz, hipererrealitatean eraikitako espazio horiek ez-lekuen adierazgarri onenatarikoa dira, herri global berriaren kalea. Hiria edozein dela ere, produktu bera aurkitu daiteke merkataritza-guneetan:

El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, miramos un *western*, comemos un MacDonal a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados (Lyotard, 1987: 17).

4.2.3.2.3. Italia: Genoa (*bella, come sei bella; ciao, sono Daniele, e te?; hai fame, vero? mamma!!; centro sociale; ragazzo; vuoi una canna?; carabinieri; e il tuo ragazzo?; golfo dei poeti; ciao,*

benvenuta!; piazza uccelli morti; un altro ragazzo; andiamo alla gorgona l'isola; arrivederci; genoa è molto bella; buon divertimento; o aperti ai venti e all'onde/liguri cimiteri/una rosea tristezza vi colora/quando di sera simile ad un fiore che marcise/la grande luce si va sfacendo/e muore; fatti non foste a viver come bruti/ma per seguir virtute e conoscenza; divina commedia; sono gastone; siete pronti?)

Italiaz bi irudi guztiz desberdinak islatzen dira liburuan; batetik, Genoa dugu, bere garaian *Europako kulturaren hiriburua* izan zena Ixiar Rozasek berak nongo kulturarena ote den galdetzen dio bere buruari. Bestalde, globalizazioaren kontrako mugimenduek ibilbide luzea izan dute betidanik Italian, eta egileak, mugimendu horien bidez, hiriaren irudia agerian uzten du. Lehenengoz, Pinelli hiriko *centro socialea* aipatzen da, eta, Pinelli irakurtzean, Dario Fo idazlearen obra datorkigu burura, *Muerte accidental de un anarquista* (1970), Giuseppe Pinelliren heriotzan (edota hilketan) oinarrituta. Horri esker, herrialdearen irudia pixkanaka eraikitzen hasten gara, batez ere egoera sozialari dagokionez. Baina nobelan, 2001ean Genoan gertatu zena ere ematen da ezagutzera. Munduko agintarien (G-8) bileraren kontrako istiluaren ondorioz, Carlo Giuliani³⁷, globalizazioaren aurkako aktibista, hil zuten; hain zuzen ere, Giuliani gaur egun mugimendu horren ikur bihurtu da:

Mutil bat lurrean. Putzu gorri bat espaloi grisean. Aurpegi estali gehiago, eztanda bat kea zorabioa lurrera noa. Kolpe lehor bat jaso dut bizkarrean. [...] Hil egin dute, esaten dit Marcelek, begiak gorriak ditu gasengatik, eztulka ari da. Lurrean zegoen mutila akabatu dute, tiro batez. Munduko otsoen Goi-Bilerak gormutu jarraitzen du zonalde gorriaren bestaldean, hesi zeharkaezinaren gotorlekuan, eta gure baitan handituz doaz distantziak, egin nahi duguna eta egin dezakegunaren artean (Rozas, 2006: 136).

Paradoxikoki, teknologia berrien agerpenak globalizazioaren kontrako mugimenduaren sormena bermatu zuten; beraz, aro globalizatuaren ondorio latzei aurre egiteko globalizazioak berak eskura jarritako baliabideak bere egin zituen antiglobalizazioaren

³⁷Heriotza eragin zion polizia absolutu zuten, hilketa bere burua babesteko ondorioa izan zela argudiatuz.

mugimenduak. Teknologia berriek, globalizazioaren aurkako ideien euskarria izateaz gain, sistema politiko, ekonomiko eta sozialaren kritika gogorra ahalbidetu zuten. Askoz harrigarriagoa da globalizazioaren aurkako mugimenduak erakutsi zuen gaitasun bateratzailea, identitate, ideologia eta kultura politiko desberdinetako «militanteak» biltzea lortu baitzuen eginkizun eta asmo argi batekin: kapitalismo neoliberalari aurre egitea. Harrigarria diogu, hori guztia Lyotardek aipatutako modernitatearen metadiskurtsoen krisi erdi-erdian piztu baitzen.

Bestalde, egileak Italian emigranteek pairatzen duten egoera ere salatzen du. Genoa Europako kulturaren hirigunea izateak Europaren desmitifikazioa dakar, Europatik bertatik eraikitzen den kultura emigranteak kontuan hartu gabe egindakoa baita. Hortik Rozasek egiten duen paralelismoa «Eta herrietatik gertu, plastikozko negutegiak, handiak, luzeak, eta igandea izan arren, jendea haien inguruan. Langileak, ziur aski, etorkinak» (Rozas, 2006: 81). Bestetik, guztiok dugun Italiari buruzko estereotipoa mafiarena da, eta *Negutegian* horren berri ere badaukagu. Emi Italian dagoenean halako esapideak topatzen ditugu: «... izenik gabeko negozioak, izendunak, mafiak, prostituzioa...». Savonan, Omarrek lan egiten duen negutegia ere mafiak erabiltzen du droga kontrabandoa estaltzeko: «Zurumurrua iritsi zenean bi hilabete izango ziren han lanean nengoela. Hegoaldetik droga iristen ari zela entzuten hasi ginen kalean, baina ez nuen susmatu ere egin horrek negutegiekin zerikusirik izango zuenik» (Rozas, 2006: 154).

4.2.3.2.4. Katalunia: Bartzelona (*terrat; joan, ¿on est?; no veus que se'n van; on est, no veus que se'n van; vénen una altra vegada, els llops, s'acosten; aquí no hi ha llops; sempre seran estrangers; compte; et tallaràs; en sents?; cegla; merçi*)

Bartzelona hiri berrien artifizialtasunaren eredu da *Negutegian*; etxegabekoak, jonkiak,

emigranteak, yupiak³⁸, alternatiboak, postmodernoak; guztiok hiri berebetean elkarrekin baina ez nahastuak; Rozasek ematen digun informazioari esker, aspaldi hiri horren gainean garatu dugun multikulturalismoaren irudia betetzen da. *Negutegiko* hurrengo pasartean, Bartzelonari buruz izan ohi dugun irudia argi eta garbi erakusten da, bi aurpegiko hiria, fantasma errarien hiria:

Diseinuzko hirian denentzat dago lekua, baina goitik behera egin dezakezu bakarrik jauzi, ez alderantziz, inoiz ez behetik gora, kontenedoreetatik kutxazainetara egin dezakezu jauzi, asko jota. Bartzelona bezalako hiriak asezinak dira, eta zaborrarekin berdintzen dira soberan dauden gizon-emakumeak (Rozas, 2006: 96).

Bi aurpegiko hiria zentroak eta periferiak banatzen dute. Zentroa hiriaren desioa, hiriaren bihotza eta eragilea da, errealitatea eta irudiak sortzen eta jasaten dituena. Periferia, ordea, ez-hiria (Amendola, 2002: 32) da, ez-lekuen hiria, irudi desberdinek eskaini ezin duena, baztertuen eta «hondakinen» biltegia, «Bartzelona bezalako hiriak asezinak dira, eta zaborrarekin berdintzen dira soberan dauden gizon-emakumeak» (Rozas, 2006: 96). Bartzelona liluratzen duen hiria da, eta aspalditik multikulturalismoaren ikurtzat hartuta eraiki du bere irudia; hala ere, gaizki kudeatutako multikulturalismoaz hitz egiten dute adituek, hau da, hirian espazio publikoa sozializatzeko espazioa izan beharko litzateke, pertsonak konektatzeko baliagarria. *Negutegian*, ordea, espazio publikoak igarobideak besterik ez dira, non baztertuek ez duten lekurik topatzen, Bartzelona itxurazko hiria hiri turistikoa bihurtu baitzen aspaldi.

Hiri turistikoarena da, beraz, hiri postmodernoaren beste aztarnetariko bat. Hiriko espazio guztiak turismora bideratuta daude; are gehiago, hiriko biztanleei ere aisiaren espazioak bailiran eskaintzen zaizkie, eta, horren ondorioz, turistak izan daitezke beren

³⁸Amendolak (2002: 125) desberdintasun interesgarria egiten du *yuppie* eta *yuffie* kontzeptuen artean. 80ko hamarkadatik ezaguna, *yuppiea* metropoliaren ikurra da, «es quien sabe, quien puede, quien tiene los medios para apreciar a la ciudad y vivirla al máximo». Aurkako figura *yuffiea* da; metropolian porrot egiten duena (*failure*, porrota), arrakasta lortzeko bidean hiriko bazterkeria soziala eta fisikoa jasaten du.

hirian, «El centro se convierte en meta del viaje y de la mirada turística también para los que viven en la periferia [...] proporcionando a todos la necesaria *tourist gaze*, la mirada turística» (Amendola, 2000: 299). Era berean, biztanleak pentsatzen du turistek lapurtu diotela bere ohiko espazioa. Hortik dator hiriaren irudi aproposa eraikitzeke beharra. Azken finean, biztanleak dira hiriaren irudia, eta hori erabakigarria da etorkizuneko egitasmoak eraikitzeke, eta biztanleen energiak eta adostasuna lortzeko.

4.2.3.3. Pertsonaien identitatearen krisia

Deserrotzea da, dudarik gabe, Rozasek hobekien islatzen duen sentimendua eta horretarako gaur egunean deserrotzearen estereotipoak diren pertsonaiak aukeratzen ditu. Baina, ez da bakarrik emigranteek jasaten duten deserrotzea, ez dago zertan atzerritarra izan sentimendu hori barruan errotuta izateko. Hiru protagonista bigarren belaunaldiko emigranteak dira jaiotzen diren herrialdean, eta gurasoen edo aitona-amonen herrialdean atzerritarrak, edonon egonda ere, beti atzerritarrak; nora ezean dabilta, sustrairik gabe, eta bere mapa pertsonala osatzeko iraganean bilatzeko beharra sentitzen dute. Rozas irakurleok buruan ditugun irudiez baliatzen da eta etorkinek nozitzen duten egoera ere argi salatzen du:

Gauaren muturrerainoko bidaia, Celine Marsellan Afrikanantz itsasoratzen Lehenengo Munduko Gerran. Jean-Claude Izzoren marinelak Celinearen ontziarekin gurutzatzen itsas zabalean Marsellara iritsi aurretik. Eta ontzien kontenedoreetan iristen diren etorkinak, egunetako bidai amaigabeen ondorioz, egarriz itotzen (Rozas, 2006: 128).

Rozasek mugak gainditzen ditu, protagonistak herrialde guztietan identitate konkreturik gabe bizi direla erakusteko, ahaztu gabe, gaur egunean horrek dituen ondorioak: emigrazioak, gizabanakoaren identitatean nahiz arlo kulturallean, aldaketa sakonak eragiten ditu. Emigrantearen identitate pertsonalaren alderdi asko zalantzan jartzen dira

nahitaez, gizabanakoak bizimodu berri bati aurre egin behar diolako; izan ere, espazioan gauzatutako toki-aldaketek bat egiten dute desplazamendu psikologikoekin, eta hori guztiz nabaria da *Negutegian*: Omar eta Dederen aitona-amonak erbestean bizitzera kondenatuta daude, eta hurrengo belaunaldiek beren buruaz duten irudia zalantzan jarri beharko dute derrigorrez, gizarteak ezartzen duen presioaren ondorioz.

Negutegia eleberriko pertsonaiek beren identitatea birfinkatzeko beharra daukate, kolektibitatearen parte aktibo gisa sentitu behar dira, gizartearen jarrera oldarkorrari aurre egiteko eta gainerako biztanleen artean mesfidantza ez sortzeko. Emi, Omar eta Dede ez dira kultura bakarraren isla; Dederena, adibidez, ez da bere benetako izena, sorterrria, Lyon, uztea erabaki zuen arte, Mark deitzen zen, eta denborarekin Mercan Dederen³⁹ musikariaren izena hartu zuen. Abeslari turkiarrak musika elektronikoa eta espirituala nahasten ditu, bere asmoa hizkuntza unibertsala sortzea da, zaharra eta berria, ekialdea eta mendebaldea, gaur egungoa eta beste garai batekoa lotzea. Horretarako, espiritu sofistaren sinesmenetan oinarritzen da; Turkia, Persia, India eta Europako eraginak bi kulturen arteko zubiak eraikitzen ditu.

Garai postmodernoan, kultur-aniztasuna areagotu egin da, eta horrek eremu politiko bereko identitate kultural ezberdinen alboratzea (justaposizioa) dakar. Hausnarketa hori *Negutegia* eleberrira ekarriz gero, identitate kultural ezberdinak eremu politikoan baino, norbanakoan biltzen direla ikusten dugu. Gizarte globalak, informazio-gizarteak eta mota desberdinetako gizarte-jarioek aniztasuna eta ezberdintasuna ikusgai bihurtzen lagundu dute (Bermejo, 2011: 23): «Estas identidades migratorias, inestables y eclécticas expresan la pluralización propia de la posmodernidad, la pluralización interna. Los individuos son afectados profundamente por la pluralización que termina

³⁹Ik. www.mercandede.com

siendo internalizada y constituyendo un definidor actual de la identidad personal» (Bermejo, 2011: 24).

Arestian ikusi dugun bezala, subjektuaren aniztasun konplexuak hiri postmodernoetan aurkitzen du bere lekua; horregatik, protagonistak hiriz hiri dabilta, beren barnean gordetzen duten identitate aniztasunak bat egiten baitu hirian bizi den mestizajearekin.

Bermejok (2011: 43) baieztatzen du *identitatearen krisia* eraldatu ondoren, *identitatea* bera *krisi bezala* hedatu dela gizartean. Beraz, identitatea behin-betiko krisizat ulertzen da eta normaltasun osoarekin onartzen dugu egoera. Horretaz gain, subjektu postmodernoak fragmentazio-anitzaren esperientzia jasotzen du, hau da, Baumanen teoriari esker ikusi dugunez, gaur egungo gizartearen egonkortasunik ezak modernitate likidoa ezaugarritzen du. Emi, Dede eta Omar horren gatibuak dira, mugikortasun fisikoaren eta psikologikoaren esklaboak. Bizimoduak behartuta, haien arteko harremana ere, fragmentarioa da: «provisional, fugaz, continua, múltiple, cambiante, superficial [...] Si es difícil asentar la personalidad sobre un yo consistente y estable, también lo es establecer relaciones duraderas con otros yoes inestables y móviles» (Bermejo, 2011: 46); ezin dugu ahaztu eleberriko pertsonaien ahultasunerako joera prekaritateak eta etengabeko aldaketek eragiten dutela. Destradizionalizazio eta deslotura prozesuen aurrean, Emik, Dedek eta Omarrek, gizarteratu nahian, identitate kulturala finkatzeko beharra daukate; beraz, identitatea berreskuratzeak argitasuna, definizioa eta egonkortasuna bermatzen dituela pentsatzen dugu. Zalantzarik gabe, Ixiar Rozasek identitatea gai literario bezala aurkezten digu, oro har, eleberri postmodernoan gertatzen den bezala; identitatea gai garrantzitsua eta problematikoa da: «En líneas generales, refleja cómo la identidad es establecida o sustentada desde la propia mirada (desde la autoconciencia y la memoria) y desde la mirada del otro» (Muro, 2011: 241).

Norbanakoaren indibidualtasuna nagusitzen da *Negutegian*, identitate kolektiboaren aldean. Lehenengoa, zalantzarik gabe, zabalagoa eta konplexuagoa da, «la identidad individual integra una mayor variedad de experiencias –experiencias vividas en diferentes grupos, en diferentes tiempos y lugares y en diferentes contextos culturales» (Ayestarán, 2011: 253). Hala ere, biek ala biek izugarrizko eragina dute gizartearen orekan eta pertsonen ongizatean. Emi, Dede eta Omar identitate zatituaren adibideak dira, etengabeko bilakaerak eta lekualdatzeak ez baitie uzten pertsona berak izaten espazioan eta denboran zehar. Horren ondorioz, ez dira gai identitatea sendotzeko, eta, continuum horretan, etengabeko eraldatzean, auto-estimurik gabeko norbanako likido bihurtzen dira:

En esto nos diferenciamos nosotros, los moradores del moderno mundo líquido. Buscamos, construimos y mantenemos unidas las referencias comunitarias de nuestras identidades mientras, yendo de acá para allá, nos debatimos por ajustarnos a colectivos igualmente móviles que evolucionan rápidamente y que buscamos, construimos e intentamos mantener con vida, aunque sea por un instante pero no por mucho más (Bauman, 2007b: 62).

Zalantzez betetako etorkizun baten aurrean, oraina da protagonistek duten bakarra, hau da, momentuaren bat-batekotasuna. Eleberriak etorkizunaren ziurgabetasuna, etengabeko mugimenduak, subjektu-ugaritzea eta desberdintasunaren imajinarioa islatzen ditu, eta mendebaldeko gizarteari buruzko hausnarketaz gain, eleberrian gizarte postmodernoa definitzen duten hiru gai nagusi azaltzen dira: deserrotzea, hiri postmoderno berrien agerpena eta identitatearen krisia. Bestalde, postmodernitatean auzitan jarri diren ezinbesteko hiru elementuk garrantzia hartzen dute eleberrian: denbora, espazioa eta subjektua. Ukaezina da gai nagusien eta azken hiru elementu horien arteko lotura: deserrotzea eta denbora; hiri postmodernoa eta espazioa; identitatea eta subjektua.

4.3. *beltzuria* (2014): identitatea iradokitzen ahotsak berreskuratuz

Testu batean sartzen garen erak irakurketa baldintzatzen du eta norbere egitea geure aldarteren eta aurre egiteko joeraren baitan dago. Haren itxura eta irudia, diseinua eta egitura; haren ahotsa. Nola jasotzen dugu bere ahotsa? Nola eraldatzen da gurea irakurketak aurrera egin ahala? Zein gorputzeko ataletan kokatzen da irakurritakoa? Horiek dira *beltzuria* liburua aztertzerakoan biltzen ditugun galderak; pentsa liteke ikerketak traza pertsonala hartzen duela, eta horrela da, besteak baino zehaztugabeagoa eta intuitiboagoa da, Ixiar Rozasek luzatzen duen gonbidapena ere pertsonalagoa delako: irakurketaren prozesuak dirauen bitartean, esperimintatzen duen irakurle bihurtu gara, eta prozesu hori berdin islatzen da azterketan. Halaber, ‘personaia’ edota ‘protagonista’ bezalako terminoak ez ditugu erabiltzen, hitz horiek fikziozko mundu batean sarrarazten baikaituzte. Bestalde, liburuan agertzen diren ahotsak identitatearen sortzailatzat hartzen ditugu eta ahotsaz mintzatzen gara gizabanakoaren identitatearen ezinbesteko osagaia delakoan; horretarako, Ixiar Rozasen doktoretza-tesiaren, *VOIC(e)SCAPES. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza* (2011), hainbat pasarte ekarriko ditugu hona, azken finean egileak urteetan zehar bildutako aurrekariak izateaz gain, *beltzuria* liburuan berreskuratzen diren gogoetak ere badira.

Liburua argitaratu zenean bere identitate literarioaz, hau da, zein generori ote zegokion eztabaida piztu zen. Ez dugu gai horretan sakonduko; bai, ordea, testuak iradokitzen duen identitatean, idatziaren sorkuntzan izugarritzko garrantzia izan baitu eta testuaren eta irakurlearen artean sortzen den harremanean ere bai. Horren harira, idazleak irakurketa librea egitea proposatzen du, orden zorrotza jarraitu gabekoa:

Eskuartearen duzun testuak modu hedakorrean idatzia izan nahi du. Hemen eta lerroartearen aurkituko duzunari leihok irekiko dizkiot oharren bitartez [...] Iradokizun bat egitera ausartzen naiz: testu hau nahi den modura irakur daitezke. Hasieratik bukaerara, bukaeratik hasierara edo saltoak eginez. Oharrak amaieran irakur daitezke. Hasieran ere bai, lehenengo oinak eta ondoren testuaren gorputza nagusia irakurriz. Edota biak ala biak tartekatuz, *intermezzoak* eginez (Rozas, 2014: 163).

Aldi berean, azken bertsioren idatziak argia ikusi baino lehen, liburuaren zati batzuek eraldaketak jasan zituzten eta erritmikoki azaltzen ziren ahots ezberdinengana eragin zuzena izan zuten. Liburuko ahotsak idazlearenari laguntzen diote, haren ustetan, ahotsa beti lengoaiatik eta gorputzetik ihes egiten ari baita, mugimenduan: «Testu honetan nire ahots anitzak agertzen joango dira. Ni-ak norabide askotan egingo du eztanda» (Rozas, 2014: 129). Sarritan, narratzailearen ahotsa historiagilearen edo dokumentalistarenarekin nahasten da, horrela oharkabea eta ahanzturan gelditzeko arriskua duen ahotsa topatzen du; alabaina, idazlearen ahotsa ere badago, historiaren tolesduretan bilatu eta birbilatzen duen subjektuarena. Hausnarketa horrekin Georges Didi-Hubermanen (2011) denborari eta haren egoera anakronikoari buruzko iritziak gogoratuko ditugu, denboraz eta espazioan hartzen duen itxuraz, alegia.

4.3.1. Testuaren identitaterantz

Autorea bera da narratzailea, eta fikzioak ez du inolako zirrikiturik topatzen; areago, Ixiar Rozasek hasten duen bilakaeran zalantzaren bat edo oztoporen bat egonez gero, berak jakinarazten dio irakurlari zein izan litekeen arazoa edo irtenbidea, eta ez du inoiz konpontzen fikzioa erabiliz. Aitzitik, auzi horiek guztiak intuizioaren eta erabakitaren bidez konpontzen ditu; horrela, gertatzen da, kasurako, Xamuioren bertsoen grabazioak topatzen ez dituenen: «Testu honi tentsio narratiboa eransteke zintak bilatuko ditudala esan beharko nuke une honetan, baina hori horrela izango den ez dakit oraindik. Tentsio narratiboa ez dela testu honen helburua, hori ere bai, hori

aurreratzen ahal dizut» (Rozas, 2014: 24).

Fikzioak bezala, Wayne Boothek (1974) aipatzen duen autore implizituak ere ez dauka espaziorik *beltzurian*, zuzenean Rozasen ahotsak ordezkatzeko duelako. Hala ere, ez gaude autobiografia baten aurrean, testuaren helburua ez baita egilearen aurreko bizitza kontatzea, ezta tentsio narratiborik lortzea ere, baizik eta iraganean bilatzea, memoria ariketa bat eginez eta bere ahotsaren parte direnak berreskuratuz. ‘Autore’ hitza kontzienteki erabiltzen dugu eta autore enpirikoari egiten diogu erreferentzia, alegia, Ixiar Rozas idazleari, eta ez autore implizituari, Rozasen parte-hartzea egituraren eta diskurtsoaren edukia ulertzen laguntzen duten mezuak eta informazioa eskaintzetik baino harago doalako. Ez dago ezer implizitua *beltzurian* eta erabilitako estrategia narratiboa eleberri, saiakera, autobiografia eta poesiaren arteko sintesia da. Azpimarragarria da egilearen diziplinartekotasunerako joera, testu literarioaren mugak gainditzean eta sorkuntza artistikoa eremu dokumentalistarekin eta arte eszenikoekin lotzean; horrek guztiorrek gehi ahotsari buruzko hausnarketa sakonek, lengoaiak, hitzak eta gorputzak osatzen dute *beltzuriaren* unibertsoa. Beraz, testuaren identitatea ere ezbaian jartzen da.

Hiru dira *beltzurian* bereiz daitezkeen zatiak. Lehenengoan, Rozasek espazioak, ahotsak eta denborak berreskuratzen ditu: batzuetan, iraganetik eta, besteetan, haren ahots pertsonala osatzeko beharrezkoak baldin badira, orainetik. Bigarrenean, “Esku-oharrak” izenburupean, testu-arteko lurraldean barneratzen gaitu; autorearen unibertso poetikoaren osagai literarioez, artistikoez eta filosofikoez josita dago. Hirugarrenik, “Koda: ohar amaitu gabeak” atala ariketa introspektibo bat da, non testuak Rozasen ahotsarekin bat egiteaz gain, irakurleari kontatzen dizkion obraren sorkuntzaren prozesuaren bilakaera eta bidean agertutako oztupoak. Arestian baieztatu dugunez,

liburuaren sailkapenari buruzko eztabaida alde batera uztea da asmoa; hala ere, uste dugu bai nabarmendu behar dela testuaren izaera hibridoa. Honetan datza *beltzuria*: hitzarmen narratiboetatik ihes egiten duen testu-sormena da, identitate finkorik gabea eta lengoia poetikoa saiakeratik gertu dagoen profilarekin tartekatuz; memoriaren narrazioak autorearen kronika dokumental-estetikarekin nahasten du.

Lehendabiziko zatian liburuaren istorio nagusia eraikitzen da, eta hasieratik egileak funtsezko asmoa erakusten du: denboraren igarotzean desagertzeko zorian edo desagertu diren ahotsak eta irudiak berreskuratzea. Fikzio-kontrako testu bat sortzearekin batera, memoria-berreskuratze ariketa bat proposatzen du, hau da, Rozasek argi uzten du, behin baino gehiagotan, testua ez dela «fikzioaren mesedetara kontrolpean dagoen narrazioa» (Rozas, 2014: 172). Mezua ondo finkatzeko fikzioa eta fikzio kontrolatzailea desberdintzen ditu; fikzioa metodologia bezala interesatzen zaio, hots, testu batean nahi duena eta nahi duen moduan idazten uzten diolako, autonomia bermatzeaz gain. Fikzio kontrolaezina, aldiz, testua genero literario baten barruan sailkatzen duen fikzioa da:

... idazleak hasieratik baitaki narrazioaren norabidea, eta idazten duen guztia bukaerarantz zuzenduta dago (modu fragmentatuan egiten badu ere). Badira dena kontrolpean izan nahi duten idazleak. Aukerak dira. Eskuarte duzun testuaren bilaketa beste bat dela konturatu izango zinen beharbada (Rozas, 2014: 172).

Aldi berean, obra ulertzeko gakoak ere ematen ditu: denbora errealean egindako testua da, poetikotasunaren eta performatibitatearen nolakotasunaren artean sortua. Alde batetik, idazkera poetikoak erresonantziak sortzen ditu, eta hor sortzailearen eta hartzailearen sentsibilitateek bat egiten dute; bestetik, performatibitatearen bidez, lengoaiaren eta munduaren arteko harremana sortzen da, eta momentu zehatz horretan idazten ari denak sortzen duen mugimendura bidali ahal gaitu. Argi dago egilearen

asmoa errealitatea nahi duen edo gogoratzen duen bezala antolatzea dela, askatasun osoz, «Testu honek denbora errealean konposatua izan nahi du. Egiten ari naizen bitartean konposatzen eta eraikitzen ari da. Ez aurretik, ezta ondoren ere» (Rozas, 2014: 72).

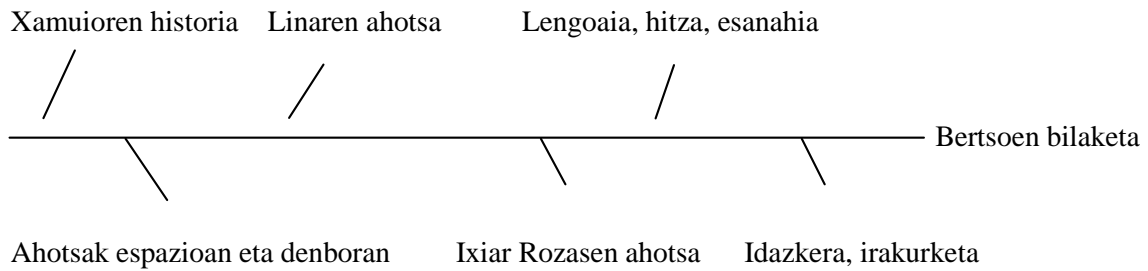
Nola interpreta dezake irakurleak testua? Genero literarioek besarkatzen dituzten ezaugarri estuen bila dabilenari, hasiera batean, *beltzuria* nahasgarria iruditu dakioko. Eleberrigintzaren poetika aipatzean, Jonathan Cullerrek (1978: 270-335) gogorazten digu irakurleak mundu bat ezagutzea espero duela, beraz: “la novela que lee se convierte en un lugar en que se puede ‘deconstruir’, exponer e impugnar los modelos de inteligibilidad”. Barthesek (1980) azaltzen du irakurleari desafio egin behar zaiola eta testu irakurgarrietan edo tradizioaletan zaila dela topatzea ezohikoa dena, badakigulako zer topatuko dugun aurretik; bestalde, testu irakurgaitzak daude, alegia, itzala duten testuak:

Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la “ideología dominante”, pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril [...] El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio *claroscuro* (Barthes, 1974: 44).

Barthesen hitzekin deskriba dezakegu *beltzuria*, entzuten diren ahotsen xarmak eta itzalak bultzatuta ideologia menperatzaitetik ihes egiten duelako; horrela, irakurketa elkarrenganako ariketa eta plazer kontzientea duen ekintza bihurtzen da. Julia Kristevak (1981: 55) dioen bezala, enuntziatioaren subjektua idazlea da, bere diskurtsoaren subjektua bezala, eta subjektu horretan bateratzen dira aktante dialogikoetan adarkatzen diren beste diskurtsoak. Halaber, ezinbestekoa da desberdintzea ‘bokal-kultura’ren eta ‘kultura eskripturala’ren artean; *beltzurian*, istorioaren ahotsa (istorioa denboran eta

testuan) bokal-kulturaren bidez –bertsolaritza– sartzen da testuan, Franzisko Elizaldek ‘Xamuiok’ abesten dituen bertsoekin; ezinbestean bokal-kultura ohiturekin eta folkloreakin fusionatuta dago. Rozasen testuan, hitza fonetikoa da eta ahozko soinua bera tentsioa mantentzeaz arduratzen da, izan ere, testua pribilegiozko espazioa da ahotsarentzat, sorkuntza-prozesuan merezitako garrantzia bereganatzeko: «Ez dagoenaren eta agertzen denaren artean Xamuioren ahotsarekin solastuz noa. Liburua irekitzean Xamuioren off ahotsak bat egiten du nire off ahotsarekin. Hori da bertan aurkitutakoak niretzat duen balioa. Eta Xamuiok ahots bat baino ez zela» (Rozas, 2014: 25).

Liburuan entzuten den lehenengo ahotsa *beltzuria* ahoskatzen duen emakumearena da; horren bitartez, Rozasek deskribatzen duen irudia berreskuratzen du memoriatik. Testuan agertzen den bigarren ahotsa ulertzeko, egileak Xamuioren, aitonaren, bizitako esperientziak tartekatzen ditu. Xamuiok aspaldi abestu zituen bertso desagertuen bilaketa baino askoz gehiago da obra; izan ere, ikerketa aitzakia izan liteke irakurleari jakinarazteko ahotsak gizabanakoaren identitatearen osaeran daukan transzendentzia. Horretarako, memoriaren zuloetan arakatu behar dugu, «Memoriak ahaztutakoak ageri dir[elako] liburuan, esaterako. Espazio hutsak. Xamuiok kantatutako bertsoen hasieretako batean bi lerro falta dira, eten-puntuz osatutako bi lerroekin adierazten da hori liburuan. Ez dago jakiterik hor falta dena, memoriak zer ahaztu zuen» (Rozas, 2014: 23). Xamuiok abesten dituen eta ez dauden bi lerroak (paratestua) liburuaren hari nagusia dira; beraz, haietan oinarritzen dira gai, ahots eta hausnarketa berri bat hasten duten bidegurutze bakoitza:



Makinaz idatzitako bi lerroak eta Zavalak⁴⁰ puntuz osatutakoak dira Rozasek aurkitu nahi dituenak, memoriaren hustasunaren adierazleak direlako. Baina badago beste ahots bat erabateko garrantzia duena espazioan nahiz denboran: Lina Sanzberrorena, Xamuioren emaztea eta Ixiar Rozasen amama; esperientziaren bidez ekarritako ahotsa da. Asun eta Juliren –Linaren lehengusinak– ahotsak ere ezagutzen ditugu; haien lekukotasuna ezinbestekoa da jakiteko 1936an Linak Donostiako San Bartolome auzoan dirudunen etxe batean zerbitzatu zuela. Linaren bizitzako une hori berreskuratzeko, egileak kamara batekin grabatzen du bere amonak egunero gurutzatzen zuen kalea. Ekintza horren aurrean testua irudi bihurtzen da: hitzetatik eraikitzen diren irudiak eta irudiek sortzen dituzten ahotsak. *beltzuriaren* pasarte horretan kamerak jasotzen du, gertatutakoa eta behaketa-dokumentalaren (Nichols, 1997) antza hartzen du denbora historikoaren memento esanguratsuak sartuz, espazioaren geografia emozionala autorearenarekin fusionatuz eta ahotsean, memorian eta testuan dauden intermitentziaz hitz eginez;

El cine de observación ofrece al espectador [lector] una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su ‘textura’ y que distinguen a un hablante nativo de otro

⁴⁰Antonio Zavalak (1928-2009) —apaiza, idazlea eta ikertzailea—, *Bidasoa aldeko bost bertsolari* (1970) liburuan Franzisko Elizalde Zelaietaren testigantza jasotzen du. Bordaberrri sukaldetan bildu ziren biak, eta han Xamuiok buruz errepikatu zizkion Lesakako taberna batean Txirritak eta Axurak garaiko bertsolari ezagunek abestutakoak. Hala ere, Xamuiok ezin izan zuen gogoratu bertso baten lehenengo bi lerroak eta Zavalak eten puntuekin adierazten ditu.

(Nichols, 1997: 76).

Rozasen eskutik dabil irakurlea Linaren garai haietan, gerraz eta biolentziaz inguratutako kaleetan barrena; lengoaiaren eta gorputzaren bidearen kaleak irudi bihurtzen direnean, Linak bizi zuen errealitateko espazioan beren aztarnak uzten dituzte.

Arestian esan dugu *beltzuria* obra performance bat dela, hots, lengoiaia bera erabiltzen den mementoan testua eraldatzen den obra. Idazketa performatiboa aipatzean, Rozasek azaltzen du haren bidez lengoaiaren eta munduaren arteko lotura sortzen dela eta lengoiaia presentzia bihurtzen dela testua sortzen doan materia gorpuztuta. Hori izango litzateke azpimarratzeko ezaugarrietariko bat: testuari lotuta dagoen etengabeko eraldaketa, kontuan hartuta ahotsaren bidez egindako irakurketek eta gogoetek gehi horietako bakoitzeko erresonantziak bizitza propioa ematen diotela testuari. Ugari izan dira egindako irakurketak, hemen biren garapena –lehenengoa eta hirugarrena– besterik ez dugu azalduko. Lehenengoa AZALA⁴¹ kreazio eta kultur espazioan egin zen, 2013ko azaroaren 24an. Testuinguru horretan oraindik ere idazketa-prozesuan zegoen liburuaren zenbait zati irakurtzeko bildu ginen arlo desberdinetatik etorritako irakurle eta lagun batzuk. Horrela, gutariko bakoitzak bere ahotsa jarri zuen, testua gorpuzten ari ginelako eta, neurri handi batean, amaierako lanean inprimatuta islatuko zelako sentsazioarekin.

Hona ekarriko dugun *beltzuriaren* hirugarren irakurketa liburuaren aurkezpenarekin egin zen Kaxilda liburudendan. Aurkezpenean, ahotsak protagonismoa hartu zuen eta lokalaren bazter guztietatik barreiatu zen. Miren Elizalde hasi zen irakurtzen, jesarrita, ikustea beharrezkoa ez zelako; entzutearekin nahikoa zen, eta Elizaldek bere presentziaren konstantzia utzi zuen: “Animaliarena da lehenengo ahotsa. Amarena dator

⁴¹AZALA kultur egitasmoa da, eta artisten egoitza eta topaketa lekua. Ikerketa, gogoeta eta sorkuntza dira egitasmoaren oinarriak. Arte eszeniko eta performatiboen lurraldean kokaturik, bere burua behin eta berriro deslurratzea bilatzen du: <http://www.azala.es/es/>

ondoren. Testu honetan entzuten den lehenengo ahotsa emakume batena da. 67 urte ditu” (Rozas, 2014: 11-12). Berak azaltzen digu *beltzuriaren* esanahia eta bera da ezagutarazten diguna nola mugituko den autorea testu-sorkuntzan: nostalgiarik gabe, desagertzeko zorian edo jadanik desagertuta dauden ahotsei hitza emanez. Gainera, obraren idazkerari buruzko xehetasunak ere eskaintzen ditu: pazientziaz sortutakoa, geldiro, ingurua behatuz, entzunez eta adi; orainean luzatuz. Miren Elizalde Ixiar Rozasen ama da, eta bere ahotsaren bidez jakin genuen Franzisko Elizalde Zelaita, Xamuio, izeneko gizon baten ahotsa existitu zela, aitarena eta aitonarena.

Bertaratutakoen arreta bereganatzen duen hurrengo ahotsak, pixkanaka-pixkanaka itzaltzen doan Miren Elizalderena gainditzen du. Harkaitz Cano idazlearen ahotsa da, testuan nahiz aurkezpenean berriro ere topatuko dugunaren berri emanez: “Desagertzeaz egon daitekeen hitza eta jada desagertutako ahotsaren bilaketa Etxalarren hasten da, 2012ko udazken goiz batez. Xamuio ere udazken batean sortu zen” (Rozas, 2014: 47). Canok deskribatzen duen lehenengo irudia atoian dagoen basurde batena da, ehizakia odolusten hasi da, ehiztariak tabernaren barruan garaipena ospatzen duten bitartean. Canok, bestalde, *beltzurian* irakur daitekeen Gertrude Steinen testu bati ahotsa jartzen dio:

Askotan gertatzen da gizon batek hori bere baitan duela, gizon batek zerbait egiten duela, hori askotan egiten duela, berak gauza asko egiten dituela, gizon gaztea denean gizon zaharra denean, zaharragoa denean. Horrelako tipo batek seme txiki bat dauka, eta ume txikiak tximeleta eta kakalardo bilduma egin nahi zuen eta dena oso kitzikagarria zen beretzat eta orduan dena prestatu zueten eta orduan aitak esan zion umetxoari... (Rozas, 2014: 58).

Ikusten dugunez, materiala pilatuta agertzen da eta horrekin Steinek ‘irakurketa konstruktiboa’ proposatzen du, zeinean lengoia bitartekaritzat hartzen den, «arreta osoa, testuaren orainean jarri[z]» (Rozas, 2014: 179). Canok irakurketarekin jarraitzen

du eta hurrengo pasartean Xamuioren eta gerraren eta memoriaren horroarekin jartzen gaitu harremanetan, abesten zituen bertsoekin eta Linaren esperientziarekin.

Jarraian, Idoia Zabaleta koreografoak, liburudendaren beste aldean, gogoratzen du Canok irakurritako testua, eta performance bat egiten du basurdearen irudia deskribatzen eta irakurtzen duen bitartean. Horrela, mugimenduan jartzen du lengoia, desafiatzaile, testuan inskribatutako biolentzia irudikatuz animalia zaurituaren orroak eta ahuenak imitatu nahi izango balitu bezala. Maite Arroitauregi Mursego beste pasarte bat irakurtzeaz arduratzen da eta era konstruktibo batean entzuteko gonbidapena egiten du. Bakarrizketaren antza dauka, Rozasek aukeratzen duen estetikan errealitatea eta ametsak nahasten direla ematen du. Geroago, Mursegok musika eta ahotsa jartzen die Rozasen idazkera-prozesuan ezinbestekoak diren ohiturei. Azkenik, autorea bera da bere ahotsarekin aurkezpenari eta *beltzuriaren* hirugarren irakurketari amaiera ipintzen diena; horretarako, liburuaren azken pasarteak — “36 ohar performatibo. (Austin, Butler eta Virnotik harago)” — mantra moduan errezitatzen ditu.

Etengabeko irakurketek testuaren identitatea moldatzen dute: testuak eta irakurraldiek elkarri eragiten diote; beraz, testuaren idazketaren amaiera ez dator bat bere azken eraikuntzarekin, hau da, ulertzen badugu testuinguru ezberdinetan hainbat ahotsek egindako irakurketek dimentsio berezia ematen diotela, nabarmenak dira testuaren identitate anitza eta dialogikoa. Hori dela eta, irakurraldia testuaren sorkuntzari jarraipena emateko era bat da, etengabeko mugimendua erakutsi eta identitatearen eraldaketa bultzatzen duena. Halaber, irakurleengan izango duen eraginaren gogoeta pizten du geure ahotsari eta berarekin sortzen dugun harremanari buruz hausnartzeko bidea irekitzen digulako.

4.3.2. Denbora anakronikoa eta denbora erreala

Walter Benjaminen (2009) lanaren bidez, Didi-Hubermanek (2011: 154) irudiek eta espazioek historian zehar hartzen duten tokiari buruzko ikuspuntua eskaintzen du. Benjaminen ustez, bideratua den historia baztertu egin behar da, continuuma ez baita lineala: “no hay una línea de progreso sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su historia anterior y su historia ulterior”. Erorketek eta etenek osatzen dute historia; hortaz ia ezinezkoa da linealtasunarekiko fidela izatea, hau da, ezin dugu ulertu prozesu finko eta jarraitu bat izango balitz bezala. Azalpen hori garrantzitsua da *beltzuriaren* egitura errizomatikoa konprenitzeko, testuaren osotasunari begiraturaz gero historia zatikatuta agertzen baita, elkarren osagarri den puzzlearen bidez eginda egon arren. Alabaina, obran topatzen ditugun gurutzaketak (bidegurutzeak) iraganeko eta etorkizuneko historiaren arteko tenkak dira. Sarritan, pasatu den historia autoreak deskribatzen dituen irudiei esker jasotzen dugu eta hari nagusia izango den Xamuioren ahotsarekin konfiguratzeko da, eta historia berriak sortzen dituzten ahotsekin nahasten doa.

Narrazioan badaude zenbait memento, non espazioak eta denborak bat egiten duten, baina azpimarragarriena da “Estrata” (Rozas, 2014: 73) izenburua daukan pasarte, instant batean iraganeko denbora eta espazioa orainaldikoekin elkartzen direlako. Autoreak erakusten du espazioa mugimenduan dagoen denboraren parte dela, eta horrek elkartzearen eta bidearen kronotopora (Bajtin, 1989) hurbiltzen gaitu. Izugarritzko zama sentimentala eta kontzeptuala dauka bilgunearen kronotopoak: Estrata Bartolometik egiten den (bir)elkartzea Etxalarreko familiaren baserriko sukaldean areagotzen da, espazioak denbora irauli egiten duelako. Sukaldea espazio-denborazko marrek osatzen dute eta, era berean, lau belaunaldiren bizipenak eta sentimenduak bateratzen dira.

Eta *beltzuriaren* narratzailea denbora mozten eta iraganeko espazioaren irudiak berreskuratzen doan historialaritzat hartzen badugu? Didi-Hubermanen (2011) ustez, historialariak denboraren hausturen eta anakronismoen arabera hartu behar du bere jakinduria. *beltzurian* iragana ekintza objektibo gisa alde batera uzten da, eta hari buruz eskaintzen den ikuspuntua memoria-ekintza bezala hartzen da: «La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica- de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador» (Didi-Huberman, 2011: 155). Horrela, egilearen pentsamenduaren mugimenduek testuaren nortasuna eta eraikuntza dakartzate; historia, beraz –gure kasuan obra–, orainaldiaren gaurkotasunetik josten da: autorearen ahotsarekin bere aitona-amonen ahotsa sendotzen du, eta memoriaren ahotsak zeharkatuz bere ahots propioa sortzen da. Izan ere, ideia hori sumatzen da artearen balizko helburuaz hausnartzen denean:

Ez ote da artearen lanetako bat ere anakronismoa aktibatzen duten errelatoak sortzea, denboren arteko talka. Museo batek bere denboran kokatzen ditu lanak, bakoitza dagokion denboran sailkatuz. Egungo artearen betebeharrerako bat, aldiz, lan horietan gutxienez bi denbora bateratzea izango litzateke eta horiek etengabe orainera ekartzeko operazioa aktibatzea (Rozas, 2014: 200).

Denborak uzten dituen aztarna-materialetan arreta jartzen badu, memoriak detaileen historia-zatiak axolagabekerietatik eta oharkabeko berezitasunetik eguneratzen ditu; horri *arkeologia materiala* deitzen zaio eta behin baino gehiagotan objektuen zerrenden eta beren inguruan ikusten denaren bitartez topatzen dugu liburuan: «Dorre-sarrera harriztatua, harri eta harlauza zabalak, ertzetan goroldioa, astigarren enborrak [...] Erreka, urmaela, landatutako zuhaitz aukeratuak, Tximista errekaaren ahotsa, azalea loratuak, ezkiak...» (Rozas, 2014: 89). Ahaztu gabe, noski, *arkeologia psikikoa*, memoriaren erreskatean laguntzen duena: «... pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo

reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el trabajo de la memoria opera antes que nada» (Didi-Huberman, 2011: 156). ‘beltzuria’ hitza bera une baten ondorioa eta agerpena da, emakume baten ahotsetik ateratzen dena hondartzan paseatzen dabilen bitartean, eta, iraganean dagoen eginkizuna bada ere, orainaldian jasotzen dugu memoriari eta pentsamenduari esker, «Memoriaren intermitentzia, batzuetan agertu eta besteetan desagertu, bere hauskortasun eta indar guztiarekin. Oroimena aldizka azaleratzen da orainean, aspaldiko sentsazio, inpresio, ahots edota irudiak ekarriz» (Rozas, 2014: 97). Honela idazten du Didi-Hubermanek (2011: 163) testuan hainbeste garrantzia duen memoriari: “la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual”.

4.3.3. Hitz egiten duen ahotsa

Testuan topatzen dugun lehenengo ahotsa hondartzan paseatzen dabilen emakumearena da eta ‘beltzuria’ hitza xurxulatzen du; Xamuiorena da hurrengoa, itzaltzeko zorian dagoena eta Ixiar Rozas, bere biloba, desagertuta dauden bertsoen bilaketaren bidez berreskuratzen saiatzen dena; hirugarrena, narratzailearena, hain zuzen, egilearena berarena da, historian arakutzen duena eta aurkitutakoa informazio dokumentatuaren eta memoriaren bidez antolatzen duena; horregatik, bere ahotsa hiru belaunaldi ezberdinek zeharkatzen dituzten ahotsen elkartzea izango da:

Lau emakumeren artea, arratsez, adin desberdinetako lau gorputzen indar tematia. Mahaia, solas egin, eserita jateko ekintza. Egunerokotasunaren eszenifikazio-espazioa. Solasaldiaren alteritatean. Zenbat ni daude une horretan Bordaberriko sukaldeko mahaian. Zenbat ni zeuden «Ama gaixoen umeak oinutsik» esanean Xamuiok abestu zuenean (Rozas, 2014: 98).

Azkenik, ezin da ahaztu Linaren ahotsa, Xamuioren emaztea eta Rozasen amama.

Identitatearen eraikuntzan, ezinbesteko osagarria da ahotsa; esan gabe doa, batetik, gizabanako bakoitzak ahots bereizgarria eta errepikaezina duela eta, bestetik, presentzia fisikoarekin batera, ahotsa bitartekoa dela (inolako arazorik izan gabe) ahozko komunikazioan. Identitateaz hitz egitean, gerta liteke gure arreta jartzea beste alderdi batzuetan; garen hori bihurtzen gaituztenek eta zorionez (edo ez) bilakatzen doazenek gehitzen eta aberasten dute geure burua, inguruko beste gizabanakoak hobeto ezagutzen ditugun bitartean. Ahotsa nabarmendu gabe dagoen identitatearen osagai bat da, batez ere, esparru literarioan, obran azaltzen diren pertsonaiekin lotzen delako, Bajtinek (1989) aipatzen zituen dialogismoari eta heteroglosiari lotuta. Pertsonaia literarioetan islatu eta gorpuzten dira ahotsak; alabaina, *beltzuriak* ahotsa ulertzeko espazio berezi bat eskaintzen digu, ahotsa identitatearen sortzailatzat hartzen duen ikuspuntua. Testuan zehar egileak benetako bilakaera jasaten du, hau da, memoriatik berreskuratzen dituen ahotsak zeharkatzen dute, eta, aldi berean, idazlea ezagutu, berpiztu eta ahanzturatik urruntzen du. Hitzaren zabaltasun osoa eta bere esanahia hartzen da kontuan, baita bere ukimen-ahalmena ere: entzun eta ukitu daitezkeen ahotsak, «Nola elkartu gure aurretik igarotzen doazen hitzak, hotsak eta irudiak, hauen arteko harremanak aldeztu aurretik ezarriak ez direnean. Beharbada eskuak lor dezake, eskuz lor daiteke akaso airean eta lurrean barreiatu geratuz doazen hitz, hots eta irudi zatiak elkartzea» (Rozas, 2014: 101).

Ahotsa zerbait fisiologikoa da (ahotsa fisiologikoa da)⁴², arnasa hartzearen ondorioa,

⁴²Carolina Pérez Sanzek Hizkuntzalaritza eta Logopedia ikasi zuen, baina bere burua beti aurkezten du foniatria aditutzat. “Mentes Femeninas” kongresuan, “Voz, influencia y poder femenino” izenburuko hitzaldia eskaini zuen; horren inguruan datza elkarrizketa hau: “La habilidad comunicativa de las mujeres probablemente sea un elemento de supervivencia”, Pikara Magazine aldizkarian argitaratutakoa: <http://www.pikaramagazine.com/2015/02/la-habilidad-comunicativa-de-las-mujeres-probablemente-sea-un-elemento-genetico-de-supervivencia/>

baina konbentzionalismo sozialek eta inguratzen gaituen testuinguruak eraginda, ikasten eta moldatzen den gaitasuna ere bada. Fisiologikoki, ahotsa maskulinoa edo femeninoa (kulturalki sortutako adjektiboak direlako ustea badaukagu ere, ahotsaren inguruan dauden estereotipoak ulertzeko baliagarriak dira) dela pentsatzen badugu, haren inguruan sortzen diren tonalitateak ikasitakoaren ondorioak dira: txikitatik, mutilek aitaren ahotsa imitatzen omen dute eta neskek amarena. Izan ere, generoa kontuan hartuta, oso barneratuta dugu zein izan behar den ahotsaren tonua, eta, fenomeno akustikoak ez badu bat egiten gizabanakoaren itxurarekin, arraroa iruditzen zaigu. Carolina Pérez Sanzen (2015) ustetan, ahotsean arazoren bat daukaten emakumeek gizonek baino modu traumatikoagoan bizi dute egoera gizartetik jasaten duten bazterketa handiagoa delako; esan gabe doa, egoera horrek garapen pertsonala, izaera eta, ondorioz, identitatearen eraikuntza oztopatzen dituela.

Beraz, alde batetik, baieztatuko dugu ahotsa estereotipo-sortzailea dela, gehienetan rol sozialen esleipenetan oinarritua; eta, bestetik, ahotsa gizabanakoaren banakotasunean ezinbestekoa dela batez ere geure nortasunean islatzen delako. Ahotsa adierazlea eta adierazia da, eta gizabanakoen artean ahotsaren desberdintasuna bereizgarria. Izan ere, ahotsak presentzia erakusten du, elkarri desberdin entzuten diogu eta ezberdintasunean elkar ezagutzen dugu (Vila, 2008)⁴³. Ahotsa identitatearen tresna gisa ulertzen dugu: «Ahotsa zen. Haren gorputza kantu egiten zuen ahots bilakatu zen. Haren identitatea egin zuen ahotsa kandela baten moduan itzali zen arte. Ahots bat baino ez zen» (Rozas, 2014: 20); gainera, pentsatzeko esperientziaren bidez, izatearen kontzientzia agerian gelditzen da. Gogoeta horrek Rozasen testuan dagoen alderdietariko bat laburbiltzen du: esan daiteke pentsamenduak lanabes linguistikoak erabiltzen dituela eta pentsatzen

⁴³ Josep M. Vilak, Bartzelonako Ramon Llul Unibertsitateko irakasleak, 2008ko ALPAko (Asturiaseko logopedia Elkarte) jardunaldietan eskainitako hitzaldiaren laburpena: http://www.espaiveu.com/web/equip/vila/vila_5.pdf

dugunean hitzen bidez egiten dugula. Interesgarria da pentsamenduari ahotsa jartzen zaiolako hausnarketa hori, geure buruaren barnean dagoen *off* ahotsa ikusarazten duelako. Ahots berezi bat izateaz gain, gutariko bakoitzak '*nia*' eraikitzen duten eta espazioan eta denboran bilakatuko diren ahots erabilgarri ugari ditu. Ahotsak entzulearen aldarlean eragiten badu, *beltzurian* azaltzen diren ahotsak berdin egiten dute irakurlearengan, kontzientziak nahastuz eta izaera-ezaugarrien erdian sartuz:

Ahotik atera eta norbaiten belarrira. Ahotsa erlazionala da. Bestearengana doa, beti. Nire ahotik aterata ere, bestearengana. Ni-aren ahots anitzak. Ni-aren ahots anitzek ez dute ahotsa gorputz zurrin eta itxi batean kaiolatzen. Identitate jakin baten rolean. Ni-aren ahots anitzak ez du ziurtasunik eskaintzen. Ez da eroso, erosotasuna berriro ere. Zenbat ni zeuden Xamuioren ahots jada desagertuan. Horiek gogoratzen saiatzea, horiek ukitzea (Rozas, 2014: 34).

Testuaren sormenean ahotsaren modulazio ezberdinak ere aipagarriak dira: egileak azaldu bezala, Xamuiok tresnatzat erabiltzen du ahotsa, eta bertsoek, komunikatzeko euskarriak izanik, sentimenduak eta aldarreak erakusten dituzte: «La voz nos configura, nos identifica, nos presenta, expresa y canaliza nuestros mensajes, crea estados de ánimo pero se altera, enferma y pierde efectividad, nos deja abandonados y nos traiciona» dio Vilak (2008); sortutako testuaren bidez, obrari emango dion ahotsak sentsibilitatea konfiguratzeko eta kanporatzen du.

Eta testuak, badauka ahotsa?, eta, ondorioz, identitatea? Egileak aurretik egindako lanari begirada bat emanez gero, argi geratzen da bere doktoretza-tesian ahotsari, gorputzari eta lengoaiari buruzko ikerketarekin hasi zela eta *beltzurian* dauden zenbait konnotaziok estetika bera jarraitzen dutela. Zein da ahotsaren, lengoaiaren eta gorputzaren arteko harremana dantzaren eszena garaikidean? Horixe galdetzen du egileak, izan ere, praktika eszenikoa ulertzen du gorputzaren, bere ahotsen eta bere lengoaien gainean eraikitako pentsaera dela. Rozasen doktoretza-tesian ikertutako piezetan *beltzuriaren*

testuingurura eraman daitezkeen hausnarketak topatzen dira, batez ere esperimentatzeko saiakera ulertzen badugu; eta hor egileak ederki kokatzen du bere gorputza esperimentazioaren erdian: «sus movimientos en esas circunstancias y trabaja la mirada periférica o fuera de foco, una mirada que dialoga con la percepción del espacio con una mayor apertura» (Rozas, 2011: 120). Beraz, pertzepzio-bilakaera horretan gorputzak eta ahotsen memoriak erreskatatzen dira; horren paralelismoa ere topatzen dugu *beltzuriaren* orrien artean idazleak egiten duen pertzepzio-bilakaeran.

Pieza eszenikoak aztertzean baieztatzen du haien sortzaileek memoriaz eta oroitzapenez jabetu nahi dutela: «para ello hacen familiar lo extraño, lo hacen suyo y lo encarnan. La operación de los coreógrafos no consiste en identificarse con esa memoria de la que se han apropiado, sino de una reescritura de la misma, en una reinterpretación y transformación» (Rozas, 2011: 120-121). Hori da liburu honi egiten diogun irakurketa: Etxalarrera egiten dituen bisita jarraituetan, ezagutzen duen espazio batean dago, baina, aldi berean, arrotz sentitzen da; edo San Bartolome kalera kamerarekin grabatzera doanean, Linak, bere amonak, neskame lan egin zuen lekuan; baita dorre etxean lo egiteko grinarekin doanean ere; edo Bordaberri baserriko bisitetan, kaleetan, oihanean eta sukaldean; guztietan han gertatzen zenaz bere gorputzarekin esperimentatzeko eta igartzeko beharra dauka. Hori guztia, zalantzarik gabe, Xamuioren bizitzan arakatzeko premiatik eta kuriositatetik baino harago doa, hau da, egileak bizitutakoaren esperientzia bere gorputzarekin sentitzeko nahia dauka; horrek harreman estua du, bide batez esanda, ukimen-ahalmenari buruz eskaintzen den ikuspegiarekin.

Rozasek baieztatzen du pieza eszenikoak muntaiaren pusketan oinarritzen direla, sorkuntza mekanismo gisa ulertuta, eta irudimenezko edo erreala den eskuaren bidez lot daitezkeela; eskua gorputzaren parte izango balitz bezala, baina bere zentzu fisikotik

ihes eginez. Rozasek erreferentzia egiten dio eskuaren erabilerara bakarrik mugatzen ez den ukimen-ahalmenari. ‘Ukimentasun’ hori da berak esperimentatzen duena eta, hein handi batean, irakurleari helarazi nahi diona, hau da, ukimena gure azalarekin sentitu ahal dugula: “Hemos de acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está cortado en lo tangible, todo ser táctil está, en cierto modo, prometido a la visibilidad y hay una superposición y continuidad, no sólo entre lo tocado y el que toca, sino también entre lo tangible y lo visible” (Rozas, 2011: 145). Helburua da ikusten ez dena lengoaiaren eta ahotsaren bidez komunikatzen saiatzea, ikusi ezin duguna, zentzumenak eta gorputzak elkarren osagarriak direlako.

Ixiar Rozasen doktoretza-tesiaren laugarren kapituluan “El relato de Xamudio” atala irakur daiteke, beranduago modu zabalagoan *beltzurian* aurkitzen duguna. Tesian autoreak aurreratzen digu pasarte erdi autobiografiko bat dela, eta horretarako Walter Benjaminen (2007) eta geroago Giorgio Agamben (2007) ‘basakeriaren esperientziaren’ eta ‘lengoaiaren esperientziaren’, hurrenez hurren, teoretan oinarritzen da. Rifeko gudatik itzuli ostean Xamuiok, erakusten zuen egoera fisikoaren ondorioz, bertsolaritzan topatzen du bere sentimenduak adierazteko modua, sentimenduak kanporatzeko ezintasuna bere ahotsaren eta gorputzaren blokeoaren parte baita:

Izaki isil bilakatu zen Xamuiok. Gerrako dramek eta gerora bizituko zituen une mingarriek hitz sosegatuaren aukera kendu zioten. Batzuetan, lagunarte edo senitartean bertsoak botatzen zituen, Batzuetan, gerrako pasarteak eta krudeltasuna biltzen zituen bertso haietan, gerrak beregan utzitako markak (Rozas, 2014: 18).

Xamuiori gertatzen zaionaren eta Walter Benjaminen (2007) ematen duen azalpenaren arteko paralelismoa ikusten du Rozasek, filosofoak Lehen Munduko Gerraren osteko gertakizunei erreferentzia egiten dienean. Benjaminen azaltzen du esperientziaren transferentziaren garrantzia eta su-zelaietatik itzultzen ziren soldaduek mina azaltzeko

erakusten zuten ezintasuna. Interesgarria da Rozasek egiten duen gogoeta aitortzen duenean betidanik susmatu zuela Xamuiok babesten zuen zerbait zeukala ahotsean; ahotsaren eta hitzen bidez zerbait uxatzen saiatzen zela. Aitzina pentsatzen zuten ahozko soinuak —ahotsak— gorputzaren inguruan aura bat sortzen zuela; horri zor zaio ‘ahotsaren kolorearen’ esaera; aura hori gizakiaren identitatearen sinonimoa zen. Eta ahozko soinu horren promesa hitza zen, beranduago heltzen zena, Xamuioren errelatoan ikusten dugun bezala, esperientzia traumatikoaren ostean mila zatitan puskatu zitzaion hitza (Rozas, 2011: 155).

Bukatzeko, gogoratu behar dira Rozasek berreskuratzen dituen beste ahotsak, Etxalarren berpizten direnak, non entzumen-semiotika lehen mailara pasatzen den eta hustasunak eta espazioek protagonismoa hartzen duten (Rozas, 2011: 156). Hustasuna eta espazioak, biak ala biak ezinbestekoak, *beltzuriaren* orrialdeetan irudirik gabeko argazkiek ere testua osatzen dutelako, irudian izatea sakabanatu egiten delako (Didi-Huberman, 2011: 166). Material eta psikikoa izan daiteke irudia, plastikoa, edota lengoaiak osatutakoa; hori da hain zuzen ere Rozasek egiten duena irudia bazterterakoan: ikusgai bihurtzen du lengoaiaren eta obraren barruan eta kanpoan bizi diren ahotsen bidez:

Poder de colisión, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, ‘chocados’, dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de relampagueo, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas. Hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante, puesto que, una vez hecha visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su desaparición, al menos de su virtualidad (Didi-Huberman, 2011: 168-169).

Asko dira *beltzuriari* buruz egin daitezkeen irakurketak, idazlearen ahotsak, ametsak, hitzak eta desagertutako anonimoen ahotsak ere nahasten dituelako; iragana, orainaldia

eta etorkizuna. Batzuetan manifestu baten antza hartzen du testuak; izan ere, Rozasek gaur egunean ahaztuta daukagun ahotsaren garrantziaz eta urteetan zehar esanahiak hitzari kendu dion espazioaz idazten du. Honela azaltzen du autoreak obran zehar: *beltzuria* idazteko beharra sortu zen aspaldi kendu zitzaizkiolako ahotsari sendotasuna eta garrantzia eta haren boterea eta indarra ahaztu ditugulako.

5. KAPITULUA: HARKAITZ CANO

IDENTITATEAREN ZATIKETA ETA TESTUARTEKOTASUNA

Aurreko kapituluetan egin dugun bezala, lehenengo eta behin autorearen biografia eta lanak aipatuko ditugu laburki. Harkaitz Canoren obra aztertzean defendatzen dugun hipotesietariko batek testuartekotasunarekin bat egiten du, testuaren identitate zatikatua eta izaera aglutinatzailea berebizikoak direlako; beraz, horren inguruan ere hitz egingo dugu. Jarraian, testuen azterketa etorriko da, subjektu postmodernoarenean identitatearen agerpenari lehentasuna emango diogunez, asmoa da *Twist* (2011) liburuaren azterketa sakona egitea; hala ere, ezin ahaztu *Belarraren ahoa* (2004) narrazioa, tesiak ardatz duen subjektu postmodernoarenean identitatearekin hainbesteko loturarik ez badauka ere, testu postmodernistaren barruan kokatzen dugu. Ikusiko dugunez, Harkaitz Canoren ibilbide artistikoa eta literarioa oparoa da, baina argitaratu dituen azken bi eleberrietan jarri dugu arreta, *Twisten* bereziki; Eider Rodriguezen narrazio bildumekin ez bezala, Canoren ipuinetan zaila da pertsonaien identitateari lotuta dagoen ezaugarri komun bat topatzea, eta hori da, azken finean, tesi honen helburua. *Twisteko* pertsonaiak eta eleberria bera postmodernitateak ekarritako aldaketen ondorio zuzenak dira, eta, horregatik, analisirako aproposak.

5.1. Biografia eta lanak

Harkaitz Cano⁴⁴ 1975ean jaio zen, Lasarte-Orian. Euskal literaturan, erreferentziazko idazle eta sortzaile polifazetikoa da; izan ere, bere lana hobekien deskribatzen duen adjektiboa diziplinartekotasuna da. Zuzenbide-ikasketak egin bazituen ere, idaztea du ogibide, arlo desberdinetan gailenduz, hala nola, komunikabide ezberdinetan zutabegile-

⁴⁴ Egileari buruzko informazio gehiago eta zehatza lortzeko ikusi: www.harkaitzcano.com eta Ibon Egaña idatzitako biografia: www.ehu.eus/ehg/literatura/idazleak/?p=265.

jardunean, telebistan gidoilari...; batean edo bestean, beti sorkuntzari lotuta dauden eginkizunetan. Genero literario guztiak landu ditu: poesia, ipuingintza, eleberria, komikia, saiakera, antzerkia, baita generoen artean identitate zehatzik gabe geratzen diren lanak ere. Itzultzaile ere aritu da: Allen Ginsbergen *Ulua* (2005); *Kristalezko hiria* (2006), Paul Austerren izen bereko nobela Mazucchellik eta Karakikek egin zuten komikia; Hanif Kureishiren *Intimitatea* (2008) edo *Anne Sexton (Antologia)* (2015), besteak beste. Birritan irabazi du Euskadi Saria, aztertuko ditugun *Belarraren ahoa* (2004) eta *Twist* (2011) eleberriekin; azken honengatik Espainiako kritika Saria ere jaso zuen. Esan gabe doa, Canok nazioarteko onarpena lortu duela eta haren lanak nederlanderaz, galegoz, grezieraz, ingelesez, gaztelaniaz, errusieraz, alemanez eta italieraz irakur daitezke.

Beste sortzaileekin batera egiten dituen kolaborazioak ere ugari dira: emanaldiak, arte-liburuak, non hizkuntza literarioa beste diziplinekin harremanetan sartzen den —*Cuentos para adultos* (2015)—, musikarientzako kantu-letrak, etab.; beraz, asko dira Canok jorratutako bideak eta sorkuntza berritzailearen ikuspegiak. Sarritan hiriak daude erdigunean, baita musika testuaren hari bihurtuta ere; Euskal Herriko errealitate soziopolitikoaren panorama, nazioarteko egonaldiek eragindakoak, bizitzaren ñabardurak edo, ia obsesio bilakatuta, narrazioetan eta komikietan dagoen gizabanakoaren identitatearen auzia dira Canoren lanetan topa daitezkeen hainbat osagai. Poesiari dagokionez, bere lehenengo lanak, *Kea behelainopean bezala* (1994), abangoardien eta surrealismoaren eragin esanguratsuak ditu; halaber, poesiari lotuta, nahiz eta narrazioak ere tartekatu, 1994an *Paulov-en txakurra* lana ere argitaratu zuen. 2001ean, *Norbait dabil sute-eskaileran*; errealismo zikinetik gertu dauden poemak dira, New York hiriarri eta han bizi diren pertsona ez-perfektuei egindako omenaldia. 2003an, *Dardararen interpretazioa* argitaratu zen, kasu honetan noraezean dabilen gizakiari

eskainitako poema-liburua. *Compro oro* 2011koa da, gazteleraz argitaratutakoa eta irudietan oinarritua; haikuen antza duten zenbait poemek momentuko argazkiak egiten dituzte.

Kronikaren barruan, *Piano gainean gosaltzen* (2000) sartzen dugu. Idazleak New Yorken egin zuen egonaldiaren isla dira kronikak; kazetaritzatik hurbil, baina hizkuntza literarioak gidatuta, bere bizipenak ikusitakoekin eta irudimenarekin tartekatzen ditu. *Cuadernos de Villa Waldberta* 2010ekoa da eta bidaia-kaiera bezala irakur daiteke, Canok Municheko artisten etxe batean egindako egonalditik sortutakoa. Saiakeraren arloan, *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* 2008koan bi diziplinen arteko loturak eta desadostasunak aipatzen ditu, bakoitzaren estetika ezberdinak eta prozesuak azalduz; *Ene diarioak eta izkiriaturik aurkitu ditudanak* (2012) honetan Canok hartutako oharrak eta egindako gogoetak biltzen ditu, beti ere beste idazle batzuen hausnarketekin tartekatuz: Oscar Wilde, Ernest Hemingway, Marguerite Duras, Arthur Miller, David Foster Wallace, etab. *Txalorik ez, arren* (1014) liburuxka hitzaldi batean oinarritzen da, eta Canok txaloak sortzen dituen harremanetan zehar egiten du bidaia. *Abesti bat gutxiago* (2015) disko liburua da, Lou Topet musika taldearentzat zenbait abesti itzuli ez ezik, kantagintzaz eta bertsolaritaz ere hausnartzen du; 2016an, *Korrespondentziak* lana hiru hizkuntzatan —euskara, gaztelania, kroaziera— argitaratu zen *Chejov vs. Shakespeare* egitasmoaren barruan, non Canok Dubravka Ugresic kroaziarrarekin gutun-trukea egiten duen. Haur eta gazte literaturan ere ugari dira Canok idatzitako lanak; hala nola, *Itsasoa etxe barruan* (2001), *Sorgin moderno bat* (2002), *Omar dendaria* (2003), *Aitona eta euria* (2005), *Lesterren logika* (2006), *Orkestra lurtarra* (2016) edo *Zer demontre dago aulkien azpian?* (2016).

Argitaratutako komikiak ere interesgarriak dira: *Piztia otzanak* (2008) komiki beltza,

identitatearen kontzientzia galtzen duen pertsonaiarekin eta bikoizketaren gaia presente duena; Zebra efektua (2013) komikian identitatearen itxuraldaketa azalaren kolorearen aldaketari lotuta azaltzen da; *Black is beltza* (2014), berriro ere azalaren kolorea abiapuntu harturik, garaiko zenbait liskar eta auzi garatzen dira; eta, azkenik, *Museo bilduma* (2016), Canok dioenez metamuseoen ideiatik hurbil dagoena.

Narratiban, ipuingintzaren eta eleberrigintzaren artean egin behar da banaketa. Ipuingintzari dagokionez, 1995ean, *Radiobiografiak* lana argitatu zen, irratsaio baterako idatzitako idazleen, artisten eta pertsonaien biografia fikzionatuak. *Telefono kaiolatua* (1997) ipuin-liburuan, errealitatea eta fikzioa nahasten diren narrazioak daude, haien tartean poemak badaude ere; sarritan hizkuntzaren gordintasunetik eta xehetasun batetik abiatuta, idazleak pertsonaien panorama atsekabegarria islatzen du. *Bizkarrean tatuaturiko mapak* (1998) liburuan, pertsonaien biografiak eskaini beharrean, hiriak dira protagonistak. Baina 2005eko argitalpena, *Neguko Zirkua*, Cano ipuingintzan sendotu zuen liburua izan zen; izan ere, estilo ezberdinak jorratzen dira lan horretan eta eragin eta iturri ezberdinetatik jasotako estetikak daude agerian. Errealismo zikinetik minimalismo narratiboraino, hizkuntza- eta ekintza-ekonomiaren bidez, elipsiak, pertsonaia galtzaileak eta egoera mingarriak; sarritan bukaerarik gabeko kontakizunak, protagonistaren bizitzak jarraitzen duelako; errealitatea hartzen du Canok abiapuntu, gero apaingarririk gabe erakusteko. 2007an, *Hipotesiak gordinkeriaz* ipuinean, errealitatea eta metafikzioa ardatz hartuta, idazkerari buruz hausnartzen du idazleak eta, 2015ean, orain arteko azken lana argitaratu zuen, *Beti oporretan* ipuin-liburua.

Beluna jazz (1996) izan zen Harkaitz Canoren lehendabiziko eleberria. Jazzaren erritmorra egokitutakoan, bi plano ezberdin aurkezten dira: batetik, Bob, protagonista, tronpeta jolearen bizipenak eta, bestetik, Alaska izeneko psikiatrikoko bizilagunen gora-

beherak. Bigarrean, *Pasaia blues* (1999) eleberrian, berriz, bluesek orkestratzen dute trama, baina aurrekoan bezala nobela beltzaren osagaiak badaude ere, idazlea genero mota horrek erakusten duen egituratik urruntzen da. Irudiz josita dago liburua eta zinematik gertu dagoen azkartasuna lortzen du, garai bateko Euskal Herriko egoera soziopolitikoak islatzen duen bitartean.

Hurrengo bi eleberriekin Euskadi Saria irabazi zuen idazleak: *Belarraren ahoa* (2004) eta *Twist* (2011); gainera, azkenak Espainiako Kritika Saria ere eskuratu zuen. Ikusten ari garenez, Harkaitz Canoren lana ugaria eta anitza izateaz gain, azpimarragarria ere bada bere lanek erakusten duten maila literarioagatik eta sorkuntzaren trebetasunagatik. Azterketa honetan, eta, tesiaren haria berreskuratuz, hau da, identitatean zentratuta eta zehazki subjektu postmodernistaren analisisan oinarrituta, azken eleberria hartuko dugu ardatz. Hala ere, Ixiar Rozasen kapituluak egin genuen bezala *Gau bakar bat* antzerki lana aztertzean, aldi honetan *Belarraren ahoa* eleberriari eskainiko diogu atal bat, esanguratsua baita idazleak proposatutako jolas narratiboa errealitatea eta fikzioa nahastuz; geroago, tesian lantzen ari garen hipotesia nagusia berreskuratuz —pertsonea postmodernoarean agerpen ezberdinak XXI. mendeko narratiban—, *Twist* nobela aztertuko dugu. Alabaina, aurreko bi autoreek —Ixiar Rozas eta Eider Rodriguez— garatu ez duten pertsonaia postmoderno berri bat dugu: zatikatua, nortasun pastitxea duena eta etengabeko simulakro batean bizi dena; horrez gain, *Twist*eko subjektua marko teorikoan baieztatu dugun postmodernitatearen bi aldeetatik, kutsu hedonistaren eta negatiboaren isla da. Hortaz, *Twist*en azterketa *Belarraren ahoari* eskainitakoa baino sakonagoa izango da.

5.2. Testuartekotasunaren presentzia obraren sorkuntzan

Canoren obretako protagonista asko bezala, bere sorkuntza-lanak ederki moldatzen eta egokitzen dira gizartearen eraldaketetara eta etengabeko mugimendura. Bermejoren (2011) zeharkako identitatearen kontzeptua idazlearen sorkuntza-arlora estrapolatuenezake, Canoren lanen bilakaeran nabarmenak baitira beste idazleen lanen eraginak. Literatur ikerketetan, ordea, ez da berria testuartekotasunaren inguruko gogoeta, baina bai dela deigarria Canok erakusten duen gaitasuna beste autoreen lanetatik xurgatzeko eta identitate propioa daukan beste testu bikain bat sortzeko. Beraz, ondoriozta dezakegu identitate ezberdinen puskek zeharkatzen dituztela Canoren testuak; agian, horregatik, haren obretan behin eta berriro errepikatzen diren gogoetak identitatearen eraldaketa eta testuaren jabetzea dira. Identitateaz hitz egitean erabilitako zeharkakotasunaren hausnarketa literaturaren testuartekotasunaren gaia jorrazteko ere baliagarria da, eta zeharkakotasun literarioaren kontzeptua erabiltzen dugu: «El conocimiento transversal, como ejercicio intelectual que permite poner en relación saberes de campos diferentes para construir un conocimiento nuevo [...]» (Camarero, 2008: 17). Testu-sareak aipa genitzake, literaturaren arloan oso erraza delako testuen arteko harremanak sortzea, bai gai komunen bidez istorioak antzekoak direlako, bai pertsonaia prototipoei esker; esan dezagun literaturak ez duela denboraren mugarik,

De hecho, las redes de textos son esas mismas relaciones entre textos (un texto es un “tejido” de signos para empezar, una red sería un “tejido” de textos para continuar), y una relación es una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce (Camarero, 2008: 23).

Prozesua ezaguna da: irakurketak memorian gorde eta metatzen dira, geroago gordeta dauden horiek idazkeran islatzeko; aldi berean, sortutako testu berri hura berriro ere beste obra batean etorkizuneko irakurketen objektu izango da. *Twist* (2011) eleberria

aztertzen dugunean, ikusten dugu liburuan testuen arteko erlazioak berebiziko garrantzia daukela; izan ere, aipagarria da ikerketa identitatearen auziaren ikuspuntutik egiten ari garenez, testuak erakusten duen izaera erlazonala. Testuen arteko erlazio-motak hiru irizpideren arabera sortzen dira. Lehenik, autoreak emandako aipamen esplizituak –*lemak*– (Camarero, 2008: 40) daude, eta, beste aipamen batzuek ez bezala, hartzailearen arreta eskatzen dute irakurleak ulertu eta interpretatu beharra baitaizka. Aipamen horiek idazleak apropos aukeratzen ditu, eta kapitulua irekitzeko baliagarriak izateaz gain, hartzailea gonbidatzen du testuaren eta lema-ren artean erlazioen bat bilatzera. Bigarrenik, testuan bertan txertatuta dauden aipamenak ditugu: aurrekoak bezala, autoreak forma esplizituan ematen ditu, baina testuan ez dute leku berezirik hartzen; aitzitik, testuan bertan txertatzen dira, eta esplizituki ez da beste egilearen testua aipatzen, baizik eta izenburu bat edo antzeman daitekeen erreferentzia. Mailegu ez-literal esplizitu bezala defini daiteke: «Se la puede considerar, por tanto, como una relación intertextual *in absentia*, perfecta cuando se trata de remitir al lector a otro texto sin por ello crear un vínculo directo de copresencia entre los dos textos» (Camarero, 2008: 37). Autoreak esplizituki egindakoen artean aipamen ugari eta zehatzak aurkitzen ditugu, hala nola, testu bat beste batean sartuta, baina beti argi utziz nor den egilea, kakotxen artean nahiz kurtsibetan, etab.

Hirugarrenik, aipamen inplizituak dauzkagu; idazleak nahita edo nahigabe egindakoak eta sarritan beste autore baten testuekiko antzekotasunak igartzen dira. Aldi berean, irakurlearen papera garrantzi handikoa da testuartekotasuna inolako seinalerik gabe agertzen delako. Hortaz, aipamen inplizituek hartzailearen arreta eskatzen dute eta idazlearekin interakzionatzeko eta testuarekin jolasteko egokienak dira; irakurleari dagokio lerroartean irakurtzea eta autoreak proposatzen dion joko intertestuala onartzea, alegia, aurkitzen dituen aztarnak deskodifikatzea. Testuartekotasun mota honetan testua

ez dago testu nagusian besterik gabe: nahita eginda dagoenez, ez da arrazoirik gabe eransten; aitzitik, berriagoa den testuak antzinakoa eraldatu eta asimilatzen du sormen-erlazio berri baten bidez. Testu fusionatu berriak aurreko testuaren eta oraingoaren arteko bilakaera erakusten du, eta, horrela, agerian geratzen dira literaturaren etengabeko birsortzearen fenomeno eta testuartekotasunaren arteko harremana bera. Idazleak testuan zehar utzitako aztarnen deskodifikatzeak irakurle bakoitzaren kulturak edo egindako irakurketek testuartekotasunaren maila neurtzen dute, hau da, irakurlearen arabera testu berak deskodifikatze maila ezberdinak ditu. Beraz, esanahiaren prozesuari dagokionez, testuartekotasunak literaturaren anbiguetatea sustatu eta areagotzen duela pentsa dezakegu.

La interacción del lector con el juego intertextual requiere memoria, cultura, inventiva interpretativa y espíritu lúdico, de modo que estos aspectos -debidamente combinados- dan lugar a infinidad de lecturas (niveles) y recorridos lecturales (sentidos), en una especie de red que rompe la linealidad tradicional, como si fuera una «alternativa» entre desgranar la filigrana de mosaicos del texto o reconstruir una secuencia textual desde el origen de la literatura (Camarero, 2008: 46).

Hori guztiori kontuan hartzen dugu *Twist* eleberria irakurtzean, bere izaera pastitxea defendatuz; nabarmena da Canok egiten duen eraldaketa- eta asimilazio-lana. Beraz, dena esanda dagoelako, postmodernismoaren ikuspegi negatibotik urrun, literatura berridatziaren aukera proposatzen du:

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística postmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado (Martín Prada, 2001: 7).

Orduan, nola ulertu testuartekotasuna? Identitatearen gaia unibertsala eta denboraz kanpokoa dela pentsatzen dugu, baina jorrazeko erak eta subjektuaren irudikapen

postmodernoa berezi bihurtzen dira, Canoren obran itxuraldatzea erabatekoa baita. Literaturaren teorian pertsonaia arketipoez (errepikatzen diren pertsonaiak, amets eta irudi indibidualetan zein herri desberdinetako mitologian eta folklorea aurki daitezkeenak) luze ikertu eta idatzi den bezala, identitatearekin berdin gertatu da, biak estuki lotuta daudelako. Garai postmodernoetan, filosofia horrek eskaintzen duen testuartekotasunaren ikuspuntua guztiz desberdina da eta, zenbait kritikoren ustetan, askoz ezkorragoa; alderdi horretatik, dena esanda eta idatzita dagoela pentsatzen dute eta dugun aukera bakarra literatura bera berridaztea izango litzateke; literaturaren krisiak gizabanakoarenarekin bat egiten duela ematen du. Harkaitz Canok (2012: 6) berak horren inguruan hausnartzen du:

2. Osagaiak: kantuak, protopoemak, diario zatiak, prosa zatiak, zirriborroak, kalean entzundakoak. Norberarenak eta lapurtuak. Zaharrak eta argitaragabeak. David Foster Wallace zenak esan bezala, artista on bat, XXI. mendean, gustu oneko kleptomano bat baino ez baita. Artista txarrek kopiatu egiten dute, artista onek lapurtu (Picassori lapurtu diogu azken esaldi hori).

Azpiatal honen hasieran aipatu dugun beste autoreen obran ‘xurgatze’ hori Canok kleptomaniaren baliokidea izango balitz bezala deskribatzen du, hau da, bere lanetan beste idazleen obran metatzea gertatzen dela esan dugunean, lapurtze horri egiten genion erreferentzia. Kristevari (1981) eta Barthesi (1974) jarraituz, Camarero (2008: 29) dio imitazioari baino, idazkuntzaren izaerari dagokion zerbait dela testuartekotasuna, antzinako enuntziatuak gaur egunekoekin uztartzen direlako. Horrela, testuak denboran eta espazioan mugitzen dira eta, idazleak egindako irakurketak ezagutzeko edo irakurketa horiek obraren oinarria hartzeko erabilgarriak izan beharrean, testuartekotasuna joko bat izango bailitzan ulertu behar dugu, baliagarria baita “para fundamentar esa memoria colectiva que es la literatura, la heterogeneidad de todo texto, su significancia y la infinitud del lenguaje.” (Camarero, 2008: 47). Azken finean, testuartekotasunaren ikuspuntutik, idazkera eta irakurketa, biak batera, dira testuen

arteko harremanaren funtzio nagusiak.

Humberto Ekok (2002: 130-132) testuartekotasunaren gaia jorratzen du bi autore hipotetikoren, A eta B, artean sortu daitekeen eraginaren harremana aztertzean: lehenengo aukeran, biek garai berean idazten dute, baina posible da elkarren berri ez izatea; bigarrenean, A Bren aurretikoa da, beraz argi geratzen da Brengan utzitako eragina. Hala ere, literaturan, filosofian eta ikerketa zientifikoetan ezin da eraginaren kontzeptuaz hitz egin triangeluaren erpinean X jarri gabe, hau da, X kulturaren eta eraginaren unibertsoa izango litzateke. Orduan, hirurak kontuan hartuta, honela da Ecoren proposamena:

- Bk Aren obran zerbait topatzen du, baina ez daki X atzean dagoela.
- Bk Aren obran zerbait topatzen du, eta horren bidez Xrengana heltzen da.
- Bk X aipatzen du, eta soilik gero konturatzen da Aren obran zegoela.

Eraginaren kontzeptuan memoriaren garrantzia ere oso modu apetatsuan agertzen da. Horretaz gain, *Zeitgeist*-a da aipagarria: hots, denboraren izpiritua, belaunaldiz belaunaldi transmititzen dena eta espazio desberdinetan ikuspegi global berbera eskaintzen duena bilakaera kulturala kontuan hartuta; kasurako, identitatearen eraldatzearen ikuspegia.

Harkaitz Canoren lanaz hitz egiten dugunean, obra aglutinatzaile gisa ulertzen dugu, askoren idazkeraren eramailea; inoiz baino gehiago, 'irakurtzen duguna gara' esamoldea gauzatzen da idazlearen lanetan, sortutakoek mugagabeko irakurketa heterogeneoak osatzen baitituzte. Aipagarrienak, poesian Charles Bukowsky-ren itzala edo ipuingintzan John Cheever eta Raymond Carverrenak izango lirateke. Idazlearen azken

ekoizpenetan (oro har, eleberrigintzan) subjektuaren identitateari buruzko hausnarketek hartzen dute protagonismoa eta krisian dagoen identitatea desorekan eta zatikatua dagoen gizarte konplexuan islatzen da: «... la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes, 1994: 65).

5.3. *Belarraren ahoa* (2004)

Aurreko atalean esan bezala, tesia harilkatzen duen ildoak identitatea dela ahaztu gabe, eten bat egin behar dugu *Twist* liburuaren azterketarekin hasi baino lehen, *Belarraren ahoan* topatzen ditugun berezitasunak aipatzeko. Batetik, pertsonaien nortasunak izugarritzko garrantzia badauka ere, identitatearen krisia ez da zentratzen subjektu literarioan, testuan bertan baizik; hau da, eleberri laburra edo ipuin luzea delako zalantza sortzen da. *Belarraren ahoari* zenbait orrialde eskaintzeko beste arrazoi bat da ondo islatzen duela lehenengo kapituluak azaldu dugun testu postmodernistaren eta postmodernoareneko testuaren arteko desberdintasuna. Egia da Canoren lanak mugan daudela zentzu guztietatik, baina *Belarraren ahoa* testu postmodernistaren barruan sartzen dugu, tematologiak baino, estetikak hartzen duelako garrantzia. Izan ere, azpimarragarria da testuak erakusten duen jarrera ludikoa eta ironikoa, mundu-mailan oso mingarria —*Twisten* ikusiko dugunez, imaginario kolektiboaren oinazea literaturaren bidez eramangarriagoa egiten delako— izan zen gertakizun historiko baten inguruan eraikita eta kokatuta egon arren. Azkenik, historia da testuaren abiapuntua eta, ondorioz, historiaren narratibizatze prozesuaz hitz egin behar dugu. Berezia da historiari ematen zaion tratamendua, Canok guztiz desitxuratzen duelako; beraz, helburua ez da historia oinarritzat hartuz jolas literario bat osatzea, baizik eta II. Mundu Gerran

gertatutakotik abiatuta historia berri bat asmatzea. Ukronia berezi baten aurrean gaude, eta ironia da ezinbesteko osagaia, gertakizunei larritasunaren zama kentzeko.

5.3.1. Belarraren ahoa, narrazioa

Liburua *The great dictator* filmaren errodejari buruz argitaratutako elkarrizketa baten aipamenarekin hasten da. Hori da Canok egiten duen aurkezpena, eta zuzenean irakurlearen memorian Charles Chaplinek Hitler parodiatu zueneko zuri-beltzeko irudia pizten da. Izan ere, filmaren trama da abiapuntua, eta protagonista bat oinarri: Hitler. Eleberrian Gizon txikia ezizenarekin, mendeku-gose dabil, 1940an Londresen estreinatutako filmaren komediantek barre egin diolako. Itsasoa zeharkatzen ari da Hitler, behin Europa hartuta, New Yorkerako bidean, bederatzi guda-ontzirekin Manhattanen lehorreratzeko eta hura konkistatzeko helburuarekin:

Manhattan hartzea da kontua: behin etxe-orratzen tartean barneraturik, amerikarrak ez ziren beren sinboloak eta beren jendea bonbardatzera ausartuko. Erraza izango da. Barruan ere badute jendea: Madison Square Gardenen hoge mila jarraitzailetik gora bildu berri dituzte nazien zale estatubatuarrek. Komediantea. Komediante nazkagarri hura. Hura bai mingarriena (Cano, 2004: 12).

Komediantea atxilotzen dute eta itsasontziaren sotoan (Oihartzunen gelan) sartuta, Hitler bera arduratzen da torturatzeaz eta oso egoera tamalgarrian dagoela heltzen dira Manhattanera. Alabaina, ez da liburuan topatzen dugun istorio bakarra: hirurogei urte lehenago Diktadore txikiak eta Komedianteak egindako bidaia bera egin zuen beste pertsonaia bat dago, Olivier Legrand. Frantsesek Askatasunaren Estatua oparitu zieten estatubatuarrei, eta zatika zamatuz Rouengo ontzioletan; Olivier Legrand langileak aprobetxatzen du horietako puska batean, koroan, sartzeko eta polizoi Estatu Batuetara doan itsasontzira igotzeko. Olivierrek koroan egiten duen bidaia kontatzen du, baina elkarren berririk ez dute, noski, Canok bion bizipenak lotzeko helburuarekin kronotopo

(Bajtin, 1989) konexio interesgarri bat sortzen badu ere:

Beste ontzi bateko sotoan, urte asko lehenago, Olivier gaizki ari da pasatzen, hirurogei urte lehenago elkartasuna adieraziko balio bezala komediantek torturatuari. Petatearekin batera eta bestera dabil, bastoirik gabe egiten du balantza, galtzen du oreka. Solidario gara batzuetan, jakin gabe hala garenik ere, ez dakigun jendearekin eta ezgaraiko heroiekin, urte askoren buruan jaio edo aspaldi hil ziren heroiekin solidario, aspaldi jaioko ziren eta urte askoren buruan hilko ziren haiekin ere solidario. Olivier koroa baten barruan kiribildua ekaitzaren erdian. Olivier bizkarreko minarekin. Marco Polo kodea itsasoak ezarri zion berari. Askatasunaren barruan oka egiten zuenean, bazuen motibo noble bat: komedianteari bere elkartasuna, sostengua eta hatsa ematen zion oharkabea (Cano, 2004: 37).

Denborak eta espazioak bat egiten dute eta denbora- eta espazio-erlazioak berdintzen dira literarioki; bi denbora ezberdin ditugu espazio berean, itsasoan, itsasontzian, sotoan, eta denbora trinkotzen den heinean, espazioa denboraren mugimenduan sartzen da. Olivierrek bere bizitza berriari ekiten dio New Yorke; bizkarra gero eta okertuagoa dauka eta Mary Annekin ezkontzen da. Tartean, ontzidia Manhattanera heltzen denean, naziek txikizioa hasten dute eta komediantek ihes egitea lortzen du sototik. Hori da hain justu bi protagonistak elkartzen diren momentua: Olivier agureak komediantea oso egoera txarrean ikusten du moilan eta bere etxera eramatea erabakitzen du. Hasieratik konturatzen da nor den, baina ez dio ezer esaten eta, seinale bat izango balitz bezala, berriro ere aspaldi galdutako bizitzeko itxaropenari eusten dio: «Gazte hura Olivier bera baino gertuago zegoen heriotzatik, eta horrek, nolabait, bere heriotzaren unea atzeratzen laguntzen zion» (Cano, 2004: 53). Bitartean, naziek Manhattaneko kaleak hartzen dituzte eta komediantea Olivieren eta Mary Anne etxearen babesean geratzen da. Hala ere, historia aldatzeko beharra dauka, berridazteko beharra, askatasuna berreskuratuko duelakoan, eta idazteko makina eskatzen dio Olivieri. Egunak eta gauak pasatzen ditu idazten, «borrokatzeko era bat» da osasuna berreskuratu arte; orduan, agurtu gabe, etxetik doa, eskuizkribua karpeta batean sartuta, besapean. Egunak badoaz eta Gizon txikiak konfiantza hartzen dio hiriari eta kalera bakarrik ateratzen hasten da; gau batean,

Olivierrek lo egiten zuen moilan topo egiten dute eta borrokan hasten dira. Azken eszenetan, izugarria da zinemaren baliabideen eragina: bi pertsonaiak elkarren atzean eta irakurleak begiradarekin jarraitzen, horietako bat eskuizkribuarekin batera East River ibaira erori arte; ez dakigu nor, ordea.

5.3.2. *Belarraren ahoa*, eleberri laburraren ertzetan

Liburuaren identitatea bera zalantzan jartzen da *Belarraren ahoa* irakurtzen dugunean, generoen artean sailkatzeko orduan eleberriaren eta ipuinaren arteko muga oso lausotua azaltzen baita, generoen hibridotasunarekin eta testuaren beraren identitatearekin jokaturik. Literaturako Euskadi Saria (2005) jasotzean eleberrizat hartu zuten, baina editorialak —Alberdania— anbigutasunarekin jolastuz paratestuan ‘Narrazioa’ idatzi zuen, eta ez beste hainbatetan bezala ‘Eleberria’. Horregatik, iruditzen zaigu zenbait ñabardura azpimarratu behar ditugula hemen, eleberriaren alde egingo badugu ere, beti frantziarrek *nouvelle* edota testuinguru anglosaxoian erabiltzen duten *short story* (Pujante Segura, 2013) kontzeptuak kontuan hartuta. Ipuin luzearen ideia baztertzen dugu horrek erakusten duen ezustetik harago doalako testua; egia da liburuaren hasierak erasaten digula, baina intentsitatea jaitsi egiten da narrazioak aurrera egiten duen heinean, eta sortutako zirrarak azalpenekin lagundu behar dira, batez ere liburuko bi planoek topo egiten dutenean. Testuaren prozesua (Benedetti, 1995: 225) da interesatzen zaiguna, hau da, hasieraren eta amaieraren artean kontaktzen diren istorioak. Hasieratik, kontatutakoak irakurlea harritu egiten du, baina hori bezain garrantzitsuak dira bidean dauden hausnarketak, zalantzarik gabe irakurleengan kuriositatea pizteaz gain, narratzaileak gehitzen dituen osagai absurdoek gehiago jakiteko desioa areagotzen dutelako.

Ipuinarekin honako zerrenda honetan aipatzen diren parekotasunak dituzte: narrazioa pertsonaien eta giroen deskribapenari gailentzen zaie; bigarren mailako pertsonaiak eta narrazioa luzatzen duten hausnarketa-pasarteak urriak izan ohi dira; teknika eta tonu antzekoak dituzte... eta, batez ere, emozio jakin bat eragin nahi da bi generoetan. Desberdintasunei dagokienez, berriz, bistakoa da luzera dela bi generoen arteko alde nagusia. Hamar-hamabost orrikoa ezin ipuin kontsideratu. Hortik aurrera, zail da kopuru zehatzik ematea, eleberri laburra 250 orri artekoa ere izan baitaiteke zenbait kritikariren aburuz (Olaziregi, 2002: 51).

Ikusten dugunez, definizioak ere nahiko lausoak dira eta luzera da kasu honetan erabiltzen den irizpidea. Alabaina, eragin handikoak dira bai egitura narratologikoa bai testuak irakurlearengan sortutako efektua. Albaladejo Mayordomok (1992: 303) sakontzen du esanez narratibaren barruan eleberria bezalako genero literario bat dagoela, baina beste aldetik narrazio labur bat dagoela eta horren barruan azpi-sailkapen bat egin daitekeela: ipuina eta eleberri laburra. Eleberriarekin konparatuz eta luzera alde batera utziz gero, adituek baieztatzen dute eleberriak «unibertso sinesgarri bat eraiki nahi du[ela]» (Albaladejo Mayordomok, 1992: 303) deskribapen ugarirekin; eleberri laburra, berriz, mundu oso bat irudikatu beharrean, errealitatearen alderdi batean zentratzen da: «Honek guztiak tempo arinagoa eragiten dio eleberri laburrari, erritmo azkarragoa, irakurlearengan eragin nahi den emoziora bideratutako erritmo arina. Beraz, eleberriak zehaztasuna, detaileetan kontzentratutako unibertso literarioa bilatzen du eta konkretutasuna maite du eleberri laburrak, deskribapen, elkarrizketa edo errepikapenak murriztetik datorkion trinkotasuna (Olaziregi, 2002: 52).

Nouvelle generoaren barruan kokatzen dugu *Belarraren ahoa*, baina ez orrialde kopuruari begiratzen diogulako; peripeziak ezaugarritzen du ipuina eta, arestian esan dugun bezala, *nouvellean* prozesua da tasun garrantzitsuena (Benedetti, 1995). Momentua jasotzen du, baina garapen partziala ere gertatzen da, partziala diogu, osoa izatera, eleberriaren traza hartuko lukeelako. *Belarraren ahoa* Olivierren eta Komediantearen bizitzak bat egiten duten momentua biltzen du, eta kontatzen zaiguna

da jakin behar duguna, besterik ez, biak espazio berean egoteko arrazoa ulertzeko; horregatik garapen partziala, istorioa osatzeko beharrezkoak diren azalpenak ematen direlako, gehiagorik ez.

5.3.3. Historiaren eraldatzea istorioa idatziz

Harkaitz Canok historia guztiz aldatzen du berriro ere fikzionatzeko eta, historia ofiziala baztertuz, errealtate fikzionatu bat osatzen du autonomia osoarekin. Ukronia baten lekukoak gara irakurleok: Hitlerrek irabazi du II. Mundu Gerra eta Manhattanen lehorreratzen da bere garaipena zabaltzeko asmoz. Zalduak (2005)⁴⁵ aipatzen duenez, Canorena ukronia berezia da, zientzia fikziozko beste lan batzuetan eraikitzen den ukroniaren arrazoa historia aldatzea da, bira ematea historiari. *Belarraren ahoan*, aldiz, idazleari «testuingurua baino ikuspuntua interesatzen zaio, tragedia kolektibo alternatibo horretan suertatu diren pertsonaien tragedia eta itxaropenena» (Zaldua, 2005).

Jean-François Lyotardek (1986) baieztatzen du metaerrelato handien desagerpena gorpuzten dela eleberrian, Canok historiaren *nouvelle* bat idazten du, historia desitxuratuz eta historia bera zalantzan jarriz. Aldi berean, historiak gozatzen duen sinesgarritasuna lausotu egiten da, eta fikzioaren denbora ezartzen da historiaren denboraren gainetik; horregatik, sinesgarritasun historikoa irauli egiten da. Historiaren krisiaren aurrean literatura izan daiteke erantzunak emateko bide bakarra, horrelako lan literarioetan hauek baitira ezaugarriak nagusienak: egitura zatikatua, testuan azaltzen diren beste testu eta diskurtso anitzak eta irakurleak prozesatzen dituen diskurtso horien interpretazioak (Hutcheon, 1984). Izan ere, hain krudela izan zen gertaera joera ludikotik garatzen da laidoan erori gabe; helburua da errealtatearen gertaera gordinak

⁴⁵ <https://eibar.org/blogak/volga/50>

erakustea seriotasunez eta osagai absurduen bidez (gorputzak, izenak, egoerak, etab). Orduan, erreferente historikoak narrazioaren parte dira eta egituraren zatikatzea nagusi, arestian esan bezala bi istorioak tartekatzen direlako.

Fikzio historikoen sortzaileek gertakizun indibidualei ematen diete lehentasuna, nahiz eta testuak izaera soziala izan, narrazio literarioaren iturriak asmo indibiduala jarraitzen du izaten (Ainsa, 1997: 119). Espazio horretatik narratzaileak askatasun handiagoa dauka pertsonaiak sortzeko eta moldeatzeko; era berean, gertatutakoa pertsonalizatzen du memoria kolektibotik indibidualera (pertsonaiengana) pasatzeko, hau da, historiaren 'objektibotasunetik' literaturaren subjektibitatera igarotzen da. Gerta liteke, ordea, autorearen helburua mitifikatzailea izatea, eta, horri esker, narratzen duen gertaeratik harago doan dimentsio bat barneratzen du. Errealitatearen mugak ezarri nahian, historiari buruz dagoen ideia postmodernoa literaturarekin elkartzen da, idazkera literarioak errealaren mugak aztertzen ditu eta, ondorioz, erraz gainditzen ditu ordura arte dogma bihurtu ziren bereizketak: «1) La distinción entre los acontecimientos y su representación en el discurso [...] 2) La distinción entre los documentos y los textos literarios [...] 3) La distinción entre los (textos) literarios y sus contextos sociales [...] 4) La distinción entre el lenguaje literal y figurado [...] 5) La distinción entre el referente de un discurso y su tema [...] 6) La distinción entre hecho y ficción [...] 7) La distinción entre historia y literatura» (White, 2011: 529-530).

Postmodernismoak orainaldiarekin eta etorkizunarekin daukan harremana azpimarratu dugu lehendabiziko atalean; hala ere, iraganarekin ere oso lotuta dago, erreferente historikoa arazo bihurtzen baitu. Hori fikziozko diskurtsoaren bidez egiten bada, tentsioak eta kontraesanak biltzen dira eta, aldi berean, urruntze narratiboak diskurtso ironikoa bermatzen du. *Belarraren ahoan* ironia da nagusi, idazleak pertsonaia eta

egoera bitxiak bezain sinbolikoak sortzen dituelako; horrela, komikoa eta krudeltasuna maila berean jartzen dira, errealitatearen absurdoa erakusteko asmoz. Badakigu sorkuntza literarioan ironia erabiltzea ez dela berria; baina bai, ordea, etengabeko ironiaren erabilpena, hau da, alegoria bat da *Belarraren ahoa*, baina ironia handi batean eraikia:

... la ironía sea vista poco menos que como el único antídoto para no caer en la locura y en la desesperación. Verdadero Zeitgeist de nuestros días, sin ella no parecen soportables la angustia, la alienación y la incertidumbre que las especiales circunstancias históricas de este siglo han insuflado en el espíritu del hombre [...] En el marco de la literatura, en ninguna otra época nos sería tan difícil hallar una gran obra o un gran autor que, de uno u otro modo, no se hayan servido de la ironía para conjurar la sinrazón (Ballart, 1994: 139).

5.4. *Twist* (2011), izaki intermitenteak

Aurreko kapituluan Ixiar Rozasen *beltzuria* aztertzean, testuaren identitatea aipatu dugu generotan sailkatzeko erakusten duen zailtasunagatik. *Twisten* kasuan, liburuaren beraren identitate zatikatua aztertzeaz gain, agerian uzten dugu testuan egile ezberdinen eragina ere nola uztartzen den liburua identitate ezberdineko zenbait testuren izaerarekin osatuta dagoela erakusteko, eta, ondorioz, bat egiten duela pertsonaia nagusiaren identitate zatikatuarekin. Beraz, protagonistaren identitatea eta eleberriarena parez pare jarriko ditugu. Diziplina anitzetan nabarmendu diren XX. mendeko hiru idazle –Roberto Bolaño txiletarra, Jorge Luis Borges argentinarra eta Paul Auster estatubatuarra– handi eta polifazetikoaren obreakin *Twistek* gordetzen dituen antzekotasunak aztertuko ditugu, beti ere protagonistaren eta testuaren identitatea ardatz. Izan ere, identitatearen auzia da lau idazleen artean topatzen dugun lotura saihestezina; *Twisten* kasuan, obraren estetikak protagonistaren identitate zatikatua islatzen du eta, aldi berean, obra ezberdinen eragina testua josten doa, harik eta historiaren, gizartearen eta kulturaren kohesioa lortu arte.

Gogora dezagun, literatura postmodernistaren ezaugarriak zerrendatu ditugunean (pluralismo estetiko eta politikoa, testuartekotasuna, narratzailearen agnostizismoa, dialogismoa, etab.), *pastiche*-a (Jameson, 1996) haien artean zegoela, ezbairik gabe *Twist* liburua ezaugarritzen duenetan esanguratsuena: testu bat beste batzuek eraginda. Alabaina, Canok daukan gaitasunarekin: hain berea den estiloa idazle ezberdinen ahotsekin tartekatuz, nortasun handiko testu berri eta propio bat sortzen du. Canok literatura gaixotasun bihurtuta aurkezten digu, ezinezko egien nahastea eta identitatearen disoluzio gisa; ezaugarri horiek ezin aproposagoak dira, hain zuzen ere, Lazkanoren, nobelaren protagonista nagusia, aurkezpena egiteko. Diego Lazkanok, mila aurpegiko idazleak, bere lagun hildakoaren eskuizkribuak lapurtu, berridatzi eta moldatzen ditu: plagioa, jabetzea, pastitxea edo aitortpena; eleberriak aurrera egin ahala, irakurleak aurrekoen artean erabakitzeke aukera izango du. Lazkanok identitate eskizofrenikoa eta zatikatua dauka, beste pertsonaiengan erabakigarria izango dena, baita testuaren egituraren ere, eleberrian bizi diren gizaki intermitenteen eta haiek babesten dituen obraren artean erabateko simetria sortzen delako; beraz, eleberria bere ‘biztanleen’ isla.

Nobelaren egitura eta kapituluaren azalpenak ematean, lehenengo kapituluari espazio handiagoa eskainiko diogu, ez soilik erakusten duen originaltasunagatik, baizik eta daukan izaera katartikoagatik. Egiturak pertsonaiengan duen garrantzia azpimarratuz, erdigunean jarriko dugu azterketaren identitatearen gaia; horretarako, Roberto Bolaño (2007, 2009), Paul Auster (2007, 2008) eta Jorge Luis Borges (2007, 2011) lanen zenbait baliabide narratibo kontuan hartuko ditugu. Idazle horien testuetan azaltzen den subjektuaren gatazka identitarioen eta *Twisten* agertzen direnen artean antzekotasun esanguratsuak ikusten ditugu, *Doblearen* eta *Bestearen* gaiak jorratzean edo simetrietan eta ispiluen jokoan sakontzean, kasurako.

Hala ere, noski, egingo duguna ez da irakurketa posible bakarra, batez ere, aitortzen badugu eleberri honek gordetzen duen aberastasuna. Aipagarria da, beraz, Mari Jose Olaziregik memoria historikoaren ildotik egindako ikerketa; lan horretan «literatura fantastikotik eta metafikziotik baliatzen dituen kontateknika iruzkintzen dira, memoria ikasketen baitan diktaduretan desagertutakoei buruz argitaratu diren lan batzuetatik abiatuz» (Olaziregi, 2015: 171). 1985ean, Joxean Lasa eta Joxi Zabalaren, ETako kideen, gorpuk kare bizian lurperatuta aurkitu zituzten; Canok hor bertan jartzen dio abiapuntua eleberriari. Olaziregik, bestalde, azpimarratzen du liburuaren lehenengo kapituluaren deskribatzen den mundua, eleberriaren irakurketak eragiten dion emozioen analisia aurrera eramateko baliagarria delako: «... Lasa eta Zabalaren atxilotze-tortura-desagertzean, arnas hartzen duen eleberri horrek literaturak horrorea kontatzeko duen gaitasunaz egiten du hausnarketa» (Olaziregi, 2015: 181). Hortaz, memoriak daukan garrantzia saihestezina izanik, beste bide bat irekitzen dugu datorren azterketan; alabaina, lehenengo kapituluaren luzatuko gara, ezinbestekoa iruditzen zaigulako eta liburuan zehar identitateari lotuta dauden garroak zati horretan hasten direlako mugitzen.

5.4.1. Egitura identitatearen sinboloa

Belarraren ahoa (2004) eleberrian kontatzen den istorioa historiaren gertakizunak aldatzen dituen ukronia bitxi bat dela azaldu dugu. Historia ofiziala alde batera utzita eta errealitatearen desitxuratzearen bidez, fikzioaren denbora historikoaren gainean kokatzen da. *Twist* eleberrian ere idazlea trama harilkatzen doa, iragana eta oraina uztartzen diren mundu paraleloak sortzen dituen bitartean; hala ere, *Belarraren ahoan* ez bezala, autoreak ez ditu eraldatzen gertakizunak; aitzitik, errealitatea hartzen du abiapuntu eta iraganeko errealitatetik eraikitzen den irudia deseraikitzen du

—birplanteatzen du—. Historiaren krisiaren aurrean, literatura geure galderei erantzunak emateko bide bakarra izan liteke. Hori da, hain zuzen ere, proposatzen dena *Twisti* buruzko irakurketan eta azterketan, hau da, egileak beste garai bateko gertaerak irudikatu beharrean, errealitatea eta iragana narratibizatzen ditu. Horretarako, eleberriak perspektiba, eredu eta paradigma ezberdinak erakusten ditu, pertsonaien muturreko diskurtsoen balioa azpimarratuz. Beraz, gertakizun bera zenbait ikuspuntutatik jasotzeak esentzialisismoaren pertzepzioa apurtzen laguntzen du.

Twisten ez dago heroirik, modernitatearen eleberrian kontzeptu hori ulertzen zen moduan; aitzitik, protagonistari ‘heroi postmodernoa’ren kalifikatzailea jarriko diogu, bere nortasunaren eta jokabidearen ezaugarriez gain, irakurlearen konplizitatea ere bilatzen duelako. Aldi berean, testua mikroerrelato ezberdinek eta ugarik osatzen dute eta horrek inplikatzeko du mota guztietako ahotsak topatzen dutela beren espazioa; gainera, irakurlea konturatzen da historia ez dela batere fidagarria, edo ez dela ordura arte kontatu dioten bezalakoa.

Inolako linealtasunaren aztarnarik gabe, obra zortzi ataletan banatuta dago, eta ia modu autonomoan irakur daitezkeen errelatoek osatzen dute eleberri zatikatu hau; bide batez, idazleak ipuinlariaren sen bikaina erakusten du. Egitura ez-linealak aukera ematen dio pertsonaia bakoitzari gertakizunen bere bertsioa kontatzeko; batzuetan, gainera, ekintza bera daukagu ikuspuntu ezberdinetatik adierazita, baliagarria zaiona irakurleari eleberrian marrazten diren gizabanako bakoitzaren sentimenduak eta ekintzak gauzatzeko arrazoiak –justifikatuak edo ez– ulertzeko. Are gehiago, puzzle bat izango balitz bezala, ahotsen eta ikuspuntuaren aniztasunari esker, testuan zehar Diego Lazkanok irudikatzen duen ez-heroiaren identitatea eraikitze beharrezko zatiak batzen dira. Dialogismoa eta polifonia (Bajtin, 1989) dira protagonistak, haien bitartez diskurtso

bakarraren ikusmoldea desagertzen da eta horrek ahalbidetzen du, batetik, ahots guztiak maila berean mantentzea eta, bestetik, ziurtatzea ahots bakoitzak egunerokotasunetik bere egia kontatzen duela. Nolakoa da testua, orduan? Sinesgarritasun gutxiko narratzailea topatzen dugu, historia zalantzan jartzen duelako, irakurlearen prestutasuna eta arreta eskatuz:

Narratzaile hau bere buruaren bila dabil: pistaren bat, hika edo zuka hitz egin behar ote dizudan argituko didana. Hainbeste zakurkeria egin dizkizut. Ez naiz beti ongi portatu zurekin, gorrotatuko nindukezu bizirik bazina. Egon adi buruak uzten dizkizun arrasto itxuraz inkoherenteetara ere, irakurle (Cano, 2011: 11).

Beraz, errealitate desberdinak hain ondo ezaugarritzen dituzten gizakiaren miseriak eta bertuteak islatzen dituen narrazio baten aurrean gaude. Egiturari dagokionez, errizomatikoa (Deleuze, Guattari, 2002) da, eta zentzu logikoa erakusten ez badu ere, kate-maila guztiak lotuta mantentzen ditu; hortaz, aurrerago ikusiko dugunez, ederki josita daude adarkatzen diren istorio guztiak, harik eta obrari osotasuna eman arte. Jarraian, eleberriaren zati ezberdinen berri emango dugu, nahiz eta garrantzi handiagoa lehenengoak merezi, hori baita denboraren makina eta memoriaren esnatzea martxan jartzen dituen eta, hein handi batean, eleberriaren beraren mugimendua suspertzen duena.

5.4.1.1. *Cambalache, 1983*

Cambalache bigarren eskuko altzari, bitxi eta arropak salerosten diren denda da (gazt.: *prendería*). *Cambalache*, halaber, Enrique Santos Discépolok –poeta, aktorea, konpositorea eta antzerkigilea– idatzi zuen eta Argentinako diktadura militarrek debekatu zuen tangoaren izena izan zen:

“...su poderosa letra hace hincapié en el siglo XX mundial (el de la "*maldá insolente*"), situándolo en un primer plano excluyente. Su descreimiento

ideológico, que en los 70 fue entendido por algunos como reaccionario, encaja perfectamente (tristemente, en verdad) con la visión posmoderna del mundo” (Pujol, 2001).

Pierre Vidal-Naquet idazle frantsesak ere *Les assassins de la mémoire* (2005) tangoaren letra erreproduzitzen du, “La imagen del cambalache como escenario del azar insolente, de la confusión de valores y la desacralización le pareció la más adecuada para sellar su texto de denuncia” (Pujol, 1996). Hauek dira tangoaren zenbait bertso: Vivimos revolcaos en un merengue / y en un mismo lodo / todos manoseaos [...] Igual que en la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclao la vida / y herida por un sable sin remache / ves llorar la Biblia / contra un calefón. / Siglo veinte, cambalache / problemático y febril! (Santos Discépolo, 1934).

“Cambalache, 1983” kapitulua greziar tragediaren testu bat izango balitz bezala irakur daiteke; izan ere, antzinako tragediaren aztarnak sumatzen dira eleberriaren zenbait pasartetan. Lehenengo zati honetan, narratzailea irakurleari zuzentzen zaio sarritan, eta hobian dagoen gorpuari kontatzen dizkio berpizten den urteko eta mendeko gora-beherak. Narratzaileak lehenengo pertsona erabiltzeaz gain, orojakilea ere bada, eta hurrengo urteetan zer gertatuko den kontatuko duen orakulu baten antza hartzen du; izan ere, Tiresiasen papera egiten du, Odiseori etorkizunean zer gertatuko zitzaien iragarri zion igarle famatuarena. Narratzaileak Sotori, nobelaren pertsonaia gakoari, han egoteko arrazoiak eta gertakizunak gogoratzen laguntzen dio, xuxurlatuz: nola eta nork lurperatu zuen. Etengabe berriztatzen ari den XX. mendeko zorakeriak narratzen ditu eta kanpoan topatuko duenaren berri ematen dio. Gainera, orakuluek bezala, gertaerak aurreratzen ditu: denbora luze pasatuko da haren senideek bera topatu arte eta aspaldi presaka egindako hobi batetik haren hezurak nola aterako dituzten deskribatzen dio:

Urteen buruan, gaua izan arren ez da gaua hain iluna izango, fluorargiak

agertuko dira tarteka, pabilioi industrial sofistikazio gradu ezberdinekoak 90etan, epaile eta forentse demokratiko batzuk musua garbi etorriko dira zu hobitik ateratzera teknika artetsuz eta profesionaltasun ostentagarritz, tabako beltzaren ordeztubioa patrikan, edo agian ezer ez, nikotina partxeen tirania [...] Haietako batzuk, gauez zu lurperatzera etorri ziren mamu berberak izatea ere lurperatzera etorri ziren mamu berberak izatea ere litekeena da, volver, volver, y las nieves del tiempo blanquearon mi sien (zuritu beharrik ez zureak, karez baitziren enpo) (Cano, 2011: 23).

Eta honela jarraitzen du informazioa ematen:

Oraindik ez al dakizu zer bilakatuko zaren, Soto? Esatea nahi? Ez dut uste entzutea gustatuko zaizunik. Hala ere? Benetan esatea nahi? Ongi da, Soto. Hara. Esango dizut. Bilakatuko zara martiri guztiak bezala hasieran herriaren adrenalina. Eta bilakatuko zara martiri guztiak bezala gero herriaren anestesia. Formola aipatzea krudelegia litzateke, eta bestalde, herria hitza bera jarriko dute urte gutxik barru formoletan. Zergatik esaten dudan hori? Zentzua galduko duelako herri hitzak, lagun maitea, cher ami, my friend. Tuberkulu itsusi baten pare erabiliko dute hitz hori, bai, ez harritu, ez begiratu niri horrela... Baina gauza berri gehiegi kolpe batean ezin azalduko dizkizut, ezta? (Cano, 2011: 28).

«Cambalache, siglo veinte», errepikatzen du orakuluak etengabe, «Hogeigarren mendea. Gu harekek harrapatu gintuen, hogeigarren mendeak, pintzadun sagu-tranpek sagua nola: bizirik eta bete-betean. Eta sagu-tranpan dagoen saguak denbora pasatzen ikusten duen bezala, guk ere ikusten dugu hogeita batgarren mendea pasatzen, baina sagu-tranpako printzak gauzka hogeigarrenean iltzatuta. Eta luze izango. Cambalache, siglo veinte» (Cano, 2011: 22). «Igual que en la vidriera irrespetuosa / de los cambalaches / se ha mezclao la vida... / Siglo veinte, cambalache/problemático y febril!» entzun dezakegu tangoan.

Hogei urte pasatu ondoren, Soto hobitik suspertzen da eta Zeberio, bere lagun mina, atzean, lurperatuta, uzten du. Berarekin zuloatik ateratzeko erregutzen badio ere, narratzaileak argi esaten dio Sotori: «Konprenitu duzu. Bera ez dator. Etsi du. Ez du bizitzeko gogorik, mendekatzekorik, barre egitekorik. Ez zara saiatu ere egin lagunaren iritzia mudarazten. Errespetua zor zaie hilik jarraitu nahi duten hildakoei ere. Hilik eta

lo» (Cano, 2011: 33). Susmoen bidez, orakuluak ohartarazten dio isiltasun berrietan agertzen direla mamuak eta hein handi batean jadanik idatzita dagoen etorkizuna zehazten dutela (Cano, 2011: 27). Soto esnatu egiten da eta harekin batera Lazkanoren kontzientzia; narratzailearen deskribapenean *catábisis*-a (González Serrano, 1999) iradoki daiteke, infernuraino jaistea, alegia, baita *anátesis*-a edo suspertzea ere; bi ekintzak munduko kultura gehienetan agertzen dira. Sotok ez du gogoratzen nola heldu den haraino eta narratzaile-orakuluak heriotza bortitzaren berri ematen dio: «Eskua joan zitzaiguna» (Cano, 2011: 14), diote torturatzailerik:

Ez dirudi bizirik zinenik hona ekarri zintuztenean. Ala bai? Lekuan bertan eman zizuten tiroa buruan? Hilik ekarri zintuzten hona, gorpu zendu, betazal erori? Ekarri zintuztenek, orduan, eskuburdinen premiarik gabe ekarri zintuzten? Demagun baietz, demagun hala izan zela: eskuburdinarik gabe ekarri zintuztela hona, eskuburdinak, euren serie-zenbakiak, urte askoren buruan ere zantzu bat izan daitezkeelako errudunak aurkitzeko. Edo agian bizirik ekarri zintuzten, baina begiak tapatuta, ahoa tapatuta, eskumuturrak izara apurtuz estekatuta. Krudelak eta burutsuak ziren zure borroak. Krudelkeria maila batetik aurrera koska bat areago estutzeko burutsua izan beharra dago derrigor, gustatu edo ez halaxe dira kontuak, ondo daki hori Deabruak (Cano, 2011: 12).

Orakuluak azalpen zehatza ematen du Sotoren heriotzaz, infernura jaistez, nola daramaten eta estaltzen duten, hobia nortzuek zulatzen duten eta kare bizia nola botatzen dioten: «Hortxe lurperatuko zaituzte. Zuloan. Haiek bakarrik dakite non. Lurraren erraietan» (Cano, 2011: 19). Hobia egiten ari diren bitartean gorpua manta batekin estali behar dute, Sotoren begirada hila bere lokietan jasan ezin dezaketelako. Metodo ezberdinak erabiltzen badira ere, kultura guztietan hobiratzearen eta agurraren inguruko erritualak bizitza baten parentesia fisikoki ixteko baliagarriak dira. Bestalde, heriotzak daukan transzendentzia kontuan hartuta, zenbait sinesmenetan hildakoari ematen zaizkion trataera eta kultua ezinbestekoak dira, izpirituak behar duen deskantsua lor dezan; “Siempre se ha temido la presencia de los aparecidos, motivo por el cual se ha procurado que los ritos funerarios se cumplieran sin fallos, para evitar el regreso de

los muertos al mundo de los vivos” (González Serrano, 1999: 1). Hauxe da gorpua lurperatzen duten tokiaren deskribapena, lugorriarekin bat egiten duena:

Kanpoan zer? Norbait duzu zain? Izpilikuak, pinu moztakak, txilarra nonahi, fruitua emateko lain hazi ez diren pikondo kimuak, eguzkiak mailukatu eta harrespilen inguruetan euren burua babes bila makurtzera derrigortu duten arbolak, jaio izanaren damu diruditenak, euren baitara bilduak, euren buruei itzala emateko trikututako zuhaitzak; masustarik gabeko sasiak, sasi asko, eukaliptoren bat asko jota, izeiak. Eta gainerakoan basamortua. Itsasotik gertu sarkorragea da lurraren usaina. Sargori dago eta ur gezaren faltak gehiago pisatzen du mihiaren irrikan kresalaren kontsolamenduak eta kaio-brisak baino (Cano, 2011: 10-11).

Hondamendiak eta suntsitzeak, egoeraren trataerak, minak eta tortura basatiak eraikitzen duten giroak Sotoren arima infernuan noraezean ibiltzera kondenatzen dute. Antzinako jainko eta heroi asko infernura jaitsi ziren, geroago bizidunen mundura berriro ere itzultzeko, baina askoz gehiago ziren ‘orkoa’ren erraietan herratuak zebiltzanak, batez ere Caronterekin Estigia urmaela gurutzatzen ez zutenak. Sotok pairatzen duen gizatasunik gabeko tratua ondoz, eta mendekua bidelagun, hobian esnatzen da eta azalik gabeko hezurak gorpuzten dira, hogeitaz zehar bidegabeki eta derrigorrez ezarritako zigorra jasan ostean. 2000. urtean esna bai, ez bizirik ordea, hilik baitago eta mendekua-egarriak berpizten du. Horrek, zalantzarik gabe, Lazkanoren bizimodua aldatu eta hondatu egiten du, eleberrian kasualitateak etengabekoak baitira, eta erabakigarriak, patuaren gurpila abiaraz dadin: «Baina ez dezagun sobera aurreratu denboraren gurpila, oh, qué será, qué será, horretarako urteak falta dira oraindik, gutako inor ez da narratzaile orojakile anpulosa, gurpil horren jabe erabatekoa» (Cano, 2011: 23). Azken finean, argi geratzen da nobelan gertatzen dena ez dagoela narratzailearen esku eta, bizitzan bezala, ekintzarik sinpleenak pertsonaiaren existentzia eta norabidea alda ditzaketela. Aristotelesek *peripéteia* aipatzen zuen, bi protagonistentzat mugarri izango den ezustea txertatzea: Lazkanok ez dauka gida-baimenik eta, horren ondorioz, Sotok haren lekua hartzean, momentu horretan bertan, bere heriotza zigorra sinatzen du.

5.4.1.2. *Lehen difuminazioak*

Diego Lazkano eta, aurrerago, beste pertsonaia batzuk azaltzen dira, tantaka. Bizitza osoa aurrean duten gazteak dira eta antzokian hurrengo egunetan lehen aldiz antzeztuko duten obraren azken prestaketak antolatzen dabilta. Diego Lazkano eta Idoia Erro bikotekide ohiak dira; Idoiak utzi du harremana, beste gizon batekin hasi delako, eta Diegok ordezkaturia sentitzen du bere burua. Gloriaren berri ere badugu, Xabi Sotoren libreto lehen aldiz oholtzara eramango duen zuzendaria; aktoreen artean, Lazkano da paper txikiena eta hutsala duena. Irakurlea adi egon behar da kapituluan —liburu osoan jarraitutako egitura—, oraina eta iragana tartekatzen direlako; izan ere, Diego Lazkanoren aita gaixorik dagoela ezagutzen dugu, burua galtzen hasi da eta familiak ez daki nola kudeatu egoera; alabaina, bat-batean egun batean desagertu egiten da eta hiltzat ematen dute. Halaber, antzokian daudenean arteari buruzko lehenengo gogoetak plazaratzen dira: artearen autonomia aldarrikatu behar da?, konpromisoa ala abangoardia lehenetsi behar dira? Gloriaren eta Sotoren artean pizten diren aldeko eta kontrako iritziek garaiko egoera soziala islatzen dute; bitartean, Lazkano Anarekin, antzezpeneren emakumezko protagonistarekin, hasten du erlazio bat. Gero eta estuagoa da Sotok, Zeberio eta Lazkanok duten adiskidetasuna: «Soto eta Zeberio, libretista eta argiztazailea, Idoia bezala, biak ziren Diego Lazkano baino zaharragoak. Eta bera isilik egoten zen ia beti, biak miresten zituen baldintzarik gabe, irrika erreprimitu bezain entregatuarekin» (Cano, 2011: 62). Horren ondorioz, Lazkano Soto eta Zeberio dauden ETako komandoan sartzen da, eta kapitulu honetan, bestalde, Fabianen eta Fabianen, torturazaile txanodunen, elkarrizketen bidez hiru lagunei gertatzen zaiena ezagutzen dugu. Behin Soto eta Zeberio desagertuta, Lazkanok Sotoren eskuizkribuak lapurtzen ditu:

Nola joan zen Angelura eta nola topatu zuen Soto eta Zeberio ezkutatzen zireneko Moulinaou karrikako etxea erdi hutsik, eta nola topatu zituen apopilo zeuzkaten etxearen jabeak kezkatuta, eta nola Ilegorria ondoko bistro batean atezuan zegoen, fidagaitz, berarengana hurbildu gabe, eta nola, Sotoren paranoia gogoan, haren gelan bakarrik geratu zenean hura goitik behera miatu zuen, Faulknarren liburua aurkituz, Mientras agonizo, eta izokin koloreko karpeta, eta bertan Sotoren orijinal mekanografiatu guztiak, inork ez atzemateko moduan ezkutatuta manta baten azpian, negurako tapakien artean gozo, armairuaren goiko aldean (Cano, 2011: 93-94).

Alabaina, idazle famatua izanda ere, Lazkano ez da inoiz gutxiagotasun-konplexuaz libratuko. Auzi ezberdinak irekitzen ditu Canok kapitulu honetan, hurrengo gertakizunetan garatuko diren aurrerapenak.

5.4.1.3. Legis silva

ETAk ingeniari bat bahitzen du eta Lazkanoren ardura da zaintzea gatibualdiak dirauen bitartean. Bere zeregina bahituari lasai egoteko eta dena ondo aterako dela esatea da; baina ezagutzen dugun hasierako Lazkano sineskor eta malguak klandestinitatera pasatzera behartuta ikusten du bere burua enteratzen denean bahitua hil egin dutela:

Aparece con un tiro en la nuca el ingeniero... Geldirik dagoen mundua geldiago, bere bihotza ere halatsu, lurruna leihoetan, hegazti bakar baten luma bakar bat ere ez da mugitzen buruan duen El Salvadorreko oihanean. Bere bizitza laburreko kolperik gogorrena, “zelula lotiaz” edo “zelula lokartuaz” duen ideia mila zatitan leherrarazi duen bonba. Lurra kendu izan baliote bezala oinen petik. Agurtu ere ez du egin bahitua (nola bada agurtu bahitu duzun norbait, zuk jakin edo ez, hiltzera daramatena? (Cano, 2011: 124).

Bestalde, istorioa denboran aurreratzen da eta Sesma, iraganean bahituen familien eta ETAko kideen artean bitartekari egiten zuen abokatua, kontratatzen du Lazkanok. Kasualitateak erabakitzen du Sesma bitartekari aritu izana Lazkanok zaindu zuen ingeniaria askatzeko. Lazkanok Soto eta Zeberioaren kasua epailearen aurrera eraman nahi du eta sinets badezakegu ere protagonistak justizia egin nahi duela, errealitatea da aspaldi gertatutakoaren zama gainetik kendu eta bere kontzientzia garbitu nahi duela.

Hala ere, dena argitzeko asmoa traizio bikoitz bihurtzen da: nahiz eta Vargasen aitorpena izan eta Soto eta Zeberioaren hezurak agertu, bere lagunei egindako traizioari gehitu behar zaio Sesmari egindakoa, Lazkano ez delako epaiketan aurkezten, eta berriro ere kasua ikertu gabe ixten da. «Soto eta Zeberio oihuka ari ziren berriro. Ez zioten agian oihu egiteari utzi azken urteotan. Baina orain oihu entzungarria zen haiena» (*Twist*: 151); beraz, lagunak bigarrenik traizionatzen ditu, Diego Lazkano ez delako gai aitortzeko berak traizionatu duela eta bere bizitzari zentzua emateko haietaz baliatu dela.

5.4.1.4. Harien hari

Vargasek eta Rodrigo Mesa ETako kideen bahiketa prestatzen ari dira; bestalde, haiekin inplikaturik dagoen Fontecha Gobernuko delegatu izendatzen dute. Mesa eta Fontecharen beste aurpegi bat aurkezten da, irakurleak haien familia eta bizitza pribatua ezagutzen dituen; horrela, narratzaileak pertsonaien alderik gizatiarrena erakusten du. Politikaren zirrikiturik ilunenak agerian geratzen dira kapitulu honetan, gerra zikina GALekin lotuta; gainera, alderdi politikoen hautagaien eta partaideen ustelkerien berri dugu. Vargas hilzorian dago eta Soto eta Zeberiori egin zieten aitortzen du:

Vargasek 1983ko urriko egun haien berri eman zion abadeari, ez lehen bezala, ez bere buruari “egin behar huena egin huen” esaten dionak bezala, beste modu batera baizik [...] Rodrigo Mesak esandako hitzak ere berritu zizkion, haren izenik aipatu gabe: “Itxura penagarria dute, ezin ditugu horrela utzi: desager daitezela” (Cano, 2011: 208).

5.4.1.5. Paper Requiem

Pertsonaien arteko sarea ehotzen doa eta kapitulu honetan orain arte aipatu besterik egin ez diren pertsonaiak hartzen du protagonismoa: Fede Epelde, Lazkanoren editorea. Baina bi istorio uztartzen dira, Epelderenez gain, Idoiarena ere erdigunean dagoelako.

Idoiak bere senarra abandonatzen du eta Lazkanorekin doa bizitzera –gogora dezagun gaztetan bikotekideak izan zirela eta Idoiak Lazkano abandonatzen duela–; horregatik, idazlearen (Lazkanoren) beste aurpegi bat ezagutzen dugu Idoiaren begietatik. Epelde itsu geratzen ari da eta norbait behar du editorialera heltzen zaizkion eskuizkribuak antolatu eta irakurtzeko; aldi berean, Idoiak arazoak ditu lan egiten duen egunkarian eta Lazkanoren bitartez Epelderekin lanean hasten da. Sotoren testuak Epeldereren eskuetara heltzen dira eta berehala ohartzen da Diegok egin duen iruzurraz, plagioa dela eta narratzaileak berak irakurleari excursus luze bat eskaintzen dio gai horri buruz. Nahiz eta agerian gelditu Lazkanoren arlo guztietako lorpenak Sotoren idatziei esker izan direla, oraindik ere Epeldereren aurrean bere burua zuritzen saiatzen da azalduz bere asmoa zela bildutakoarekin guztiarekin gertatutakoaz kronika moduko bat idaztea; hala ere, Epelderi Sotoren eskuizkribuen karpeta editorialetik lapurtzen diote. Tartean, Idoiak, depresioak jota, baja luze bat hartzen du, eta pornografia terapia gisa erabiltzen du etxeko ordenagailuan webcam bat instalatuz: «Ia hogeita hamar urtez egunkarietan lan eginda sekula lortu ez zuena lortu zuen: jendearen arreta. Audientzia esaten diote horri, eta berea ikaragarria zen. Lehen ez zuen inork irakurtzen, orain askok irakurtzen zuten bere larrua» (Cano, 2011: 278).

5.4.1.6. Ready-made

Gloriak, Lazkanok eta arte garaikideari buruzko hausnarketak hartzen dute protagonismoa kapitulu honetan, identitatearen inguruko atalean aztertu eta luzatuko ditugun azalpenak. Gloria ezin da bizi sortzen duen artetik eta dirua lortzeko bigarren alternatiba bat bilatu behar du; horregatik, Bartzelonako etxean marihuana landatu eta saltzen du atxilotzen duten arte; ez dio Lazkanori deitu nahi eta bere aitak ordaintzen du fidantza. Lazkanok Gloriaren aita diruduna eta frankista ezagutzen duen egunean bere

alabari proposatzen dio Txekhoven *Platonov* antzezlan bat zuzentzea. Hasiera batean bere aitarekin zerikusirik izan nahi ez badu ere, kartzelaren mesedea itzuli behar dio eta azkenean Lazkanoren laguntzarekin –*Platonov* itzultzeaz arduratzen da– proposamena onartzen du. Beste istorio bat uztartzen da kapituluan, Fontecha Lazkanorekin kontaktuan jartzen delako eta mehatxupearan esaten dio Sesma abokatuarekin epaiketa aurrera eramanez gero, Sotoren eskuizkribuekin egindako iruzurra zabalduko duela. Beraz, aurreko kapituluetako informazio-jarioa baliagarria zaigu hemen gertakizunei zentzua emateko: Fontechak mehatxatu egiten du Lazkano eta orain Epeldereren bulegotik norik lapurtu zituen eskuizkribuak ere badakigu. Hori gutxi izango balitz bezala, eta Lazkano erabat konbentzitzeko asmoarekin, Fontechak hainbat txosten ematen dizkio, non ziurtatzen den Lazkanoren aitak, aspaldi hilda zegoelakoan, bizirik jarraitzen duela Mexikon bizimodu lasai eta isolatua eramanez. Zoriaren protagonismoa esanguratsua da berriro ere atal honetan, aitaren gaixotasunaren ziurtagiria sinatu zuen medikua Soto eta Zeberioaren kasuan inplikaturik dagoelako; gainera, joko zikinaren itzala errepikatzen da:

Zure aitaren lagun hori, Cervera, Rodrigo Mesaren aldeko lekukoetako bat izango da [...] Bai mundu txikia, ezta? Hezurrei begiratuta ikuspuntu neurologiko batetik torturatuak izan zirenik ziurtatzea ezinezkoa dela defendatuko du, esaiotzu zure abokatuari kontuan hartzeko [...] Cerverak zor asko dauzka nonbait partiduarekin, ez galdetu zergatik. Frankismo garaian desagertutako umeen kontua, auskalo, tartean zegoela entzun dut. Heriotza ziurtagiri faltsuak, ez dakit oso ondo nola... (Cano, 2011: 336).

Beste behin ere Lazkanok atzera egiten du.

5.4.1.7. *Urpeko munduak*

Lazkano Mexikora doa bere aitaren bila, eta ziurtatu behar duelako Fontechak kontatutakoa egia dela. Bere garaian, Lazkanoren aitak ere familiak eskainitako

bizimodutik ihes egin eta, Mexikon finkatuta, identitatea aldatzen du gezur handi batek estalita; semeak bezala, ez du pentsatzen eginkizunen ondorioetan eta bien berekoikeria nabarmentzen da. Argi geratzen da Lazkanok bere aitaren ereduaren errepikatzen duela. Narratzaileak Lazkano epaiketara joan ez izanaren azalpenak ematen ditu, eta aitortzen du bere izaera aldatzeko ezintasuna: «Gauzek berdin-berdin segitzearen alde egiten dugu ia beti. Errepikapenaren beilariak gara. Bolada baterako etxez aldatzen garenean, hotel batera izan arren, etxeko ohiturak, moduak eta taxuak eramaten ditugu hara: objektuekin geure etxea berreraikitzen dugu. Eta objektuekin bezala errepikatzen eta berreraikitzen geure jatorrizko miseria zekena ere» (Cano, 2011: 352). Pasarte honetan ere itzultzaile lanetan ikusten dugu Lazkano –Gloriaren antzezlanerako itzulpena egiten–, obsesioz eta errealitatea eta fikzioa nahastuz, Txekhoven aurpegia berearekin ordezkatzera heldu arte; hurrengo atalean aipatuko dugun bezala, metafikzioa eta ispiluen jokoa azpimarragarriak dira. Ezin ahaztu, ordea, *Platonov* antzezlanaren aurkezpen egunean Lazkano aurrez aurre topatzen dela bere torturatzailarekin, Fabian izandako horietako batekin, obraren pertsonaia irudikatzen ari dena, beste behin Roberto-Fabian-Vengerovitx maskaren atzean babestuta.

5.4.1.8 Hiru lagunak

Bukatzeko, Lazkanoren, Sotoren eta Zeberioaren gazte-garaiak gogora dakartza narratzaileak; bizitzaz disfrutatzen zuten, diskurtso politikoarekiko fidelitasuna erakutsiz eta zeuzkaten idealen alde borrokatuz. Hasieran bezala, Lazkano inuzentea eta otzana ezagutzen dugu, bere bi lagunentzako itzalaren pean bizi dena futbolearen bitartean, jakin gabe etorkizunak ekarriko ziren guztia: «Ikasle dira oraindik. Zeberioek aitari egiten dizkion lantxoena da han soldata bakarra. Manifestazioetan korrika ibili eta paskinak bota zale dira. Oihu egiten dute. Gauza askoren atakan sentitzen dira. Sentitzen dira eta

daude» (Cano, 2011: 392). Zer gara, azken finean, nola erabaki identitatearen jatorrizko jatorria eta zelan desberdindu geurea dena eta besteena? Horrelako hausnarketek jartzen diote amaiera *Twist* eleberriari, marko teorikoan azpimarratu genuen identitate erlazionalaren ideia sendotuz.

5.4.2. Identitatearen auzia

Identitatea eta horren bikoizketa ezinbestekoak dira eskaini nahi dugun irakurketan, baita zoriaren parte-hartzea ere. Haien garrantzia azpimarratzeko Roberto Bolaño, Paul Auster eta Jorge Luis Borges en zenbait lanetan oinarrituko gara, kapitulu honen hasieran esan bezala, haien obratik asko dagoelako Canoren *Twisten*. Lehenengo eta behin, Diego Lazkano pertsonaiarengan jarriko dugu arreta eta identitate gabeko subjektu bezala definituko dugu: konstruktua bat, miresten dituenen nortasunetik komeni zaizkion trazuak hartzen dituen, bere mundua hobekien eraikitzeko. Horrek Bolañoren obretan noraezean dabilzan pertsonaia nomadak gogorarazteaz gain, idazle txiletarrak duen ahots narratibo ugari sartzeko gaitasunera hurbiltzen gaitu, obra aberasten duten diskurtso anitzetara, pertsonaiek egia bakarraz hitz egiteko ezintasuna erakusten dutelako. Jarraitzeko, Paul Austerren testuetan gailentzen den zoriaren elementua azpimarratuko dugu, baliabide narratiboa izatetik harago doalako: zoria, patua eta kasualitatea eleberriaren eta Lazkanoren bizitzaren bilakaeran eta garapenean ezinbesteko osagaiak dira.

Atal honekin bukatzeko, aurkakoen eta bikoiztasunen simetriak landuko ditugu; ispiluen jokoarekin erlazionatuta daude denak, *Niaren* eta *Bestearen* irudien arteko nahasketek Jorge Luis Borges en ipuingintzan topatzen ditugunak gogorarazten dizkigute, zalantzarik gabe, erabakigarriak direnak protagonista ezberdinen nortasunaren

muturreko egoerak ezagutzeko eta kontrajartzeko.

5.4.2.1. *Diego Lazkanoren aldakortasuna*

Hasieratik Harkaitz Canok pertsonaien egoeraren berri ematen digu, ‘gizaki intermitenteak’ deitzen zaienean. Marko teorikoan aipatutakoa berreskuratuz, Lazkano da gaur egungo subjektu postmoderno posibleen artean etengabeko bilakaera jasaten duena, hau da, momentuko egoerara egokitzen dakien izate mutantea. *Ni* performatiboaz hitz egin dugu bere izaera erlazionala, dialogikoa eta anitza azpimarratuz, eta subjektu postmodernoa aipatzean, identitate zehatzik gabeko gizabanakoa izan dugu gogoan, bizitzaren antzerkian aurrera jarraitzeko metafora garbia aurkitzen duena. Hala ere, identitatearen eta gizartearen artean sortzen den dialektikan, Diego Bermejok (2011) proposatutako identitate postmodernoren nortasun ez katastrofikoa nabarmendu dugu, Ixiar Rozas eta Eider Rodriguezen obren pertsonaien identitateak aztertzerakoan, zeharkakotasun printzipioa azpimarratuz; hau da, subjektuak distantzia jartzeko gai izanik, aitortzen du identitatea eraikitzen dela *nia* osatzen duten historia ezberdinen bidez; gainera, ohartzen da historia desberdinak direla egoeraren eta momentuaren arabera.

Lazkanoren kasuan ordea, Gergen (1992) lanarekin ikusiko dugunez, subjektua ‘kameleonikoa’ da, erabat aldakorra, eta etengabeko aldaketaren eta erabakitzearen pean egoteak existentziaren koherentzia eta irizpidea galtzera bultzatzen du. Subjektu ahula da, bere inguruan gertatutako eraldaketak onartzeko eta bideratzeko ezintasuna erakusten duena. Beraz, identitate postmodernoari dagokionez, bi estetizazioak aipatu ditugunean –bata estetizanteagoa eta azalekoa, bestea intelektualki konprometituagoa eta zorrotzagoa (Bermejo, 2011: 71), Lazkano lehenengo motaren barruan kokatzen

dugu:

Hori zen orduan dena. Ez zegoen besterik: inoren zirriborroetan oinarrituta modu kontziente edo inkontzientean norbere bizitza bizitzea, bizitza faltsua edo benetakoa, dei iezaiozue nahi duzuen bezala; maileguan hartutako larruak baino ez ginen, alferrik zen dena, mundu guztia engainatzen dugun ustean ez dugu geure burua baino limurtzen (Cano, 2011: 354).

Ahuldadeak bere bizitzako arlo guztiak hartzen ditu, bikote harremanetatik lan kontueta raino: «Orain beranduegi da, ordea: ordezkaturia izan da. Aurrea hartu diote, ez maitale bezala bakarrik, baita musika-hornitzaile bezala ere. Bigarrenak lehenak adina edo gehiago mintzen duela iruditu zaio Diego Lazkanori, zer diren burubideak» (Cano, 2011: 41).

Beraz, pixkanaka-pixkanaka nola ordezkaturia duten ikusten du:

Bere lapsuren hurrengo goizean, egunkaria erosi eta kultur orrialdeak zerk betetzen ote dituen begiratu du, Dario Foren inguruko kolaborazioa beste astebetean atzeratzearen erruduna zein ote den jakin-minez. Ezinegonak jota berripapera zabaldu, eta orrialde osoko erreportajea topatu du *haren* lekuan, gaztelera jatorrean idatzia: *Silvio Rodríguez, la pluma y la trova* [...] Egunkaria kultur orrialdeetan berriro zabaldu eta bere ordezkaturia izena ikusi du Silvio Rodríguez buruzko artikulua sinaduran: Mikel Remiro (Cano, 2011: 51-52).

Diego gazte isila eta lotsatia da, eta inguratzen duten pertsonen liluratuta haien nortasunaren karaktereak lapurtzen doa, bere identitateak izan ez dituen ezaugarriekin osatzeko. Soto eta Zeberio hil arte torturatu dituztela dakienean errudun sentitzen da, eta salatu izanaren zamak behartzen du bere bi lagunak ahal duen heinean berpiztera. Hortaz, hasiera batean oharkabea bada ere, erabakitzen du bakoitzetik usurpatzea gehien komeni zaizkion tasunak identitate berria eraikitzeko, «Sotok eta Zeberio norbere bizitzarik ez izanda, Lazkanori berea zurrupatu zioten eta erauzi. Edo alderantziz gertatu zen?» (Cano, 2011: 73). Soto miresten du batez ere, eta inolako alhadurarik gabe, eta lagunari mesede bat egingo diolakoan, haren eskuizkribuak

lapurtzen dizkio; Sotoren idazkiei esker, Lazkano itzal handiko idazle bihurtzen da. Ahultasunak eta inbidiak bere bizitza errotik aldatzearen ondorioz, gezur handi batean hasten da mugitzen; etengabeko bilakaera da Lazkanorena eta ahotsen ugaritasunak subjektu eskizofreniko bat izatera bultzatzen du.

Lazkanok gertaeren objektibotasuna galtzen du, beste errealitate bat bere neurrira eraikitzen hasten denean: Sotoren eskuizkribuak lapurtzeak ez dagokion idazle mailan jartzen du eta berea ez den bizitza disfrutatzeko aukera ematen dio. Uko egiten dio bere nortasunari eta utopia politikoan eta filosofia idealistan oinarrituta zegoen hasierako errealitatetik, etikak, baloreak eta errespetuak tokirik ez daukaten existentziara pasatzen da. Tesiaren marko teorikoan deskribatu dugun Modernitatearen diskurtsoak ere protagonismoa hartzen du nobelan: idealismoaren aldarrikapena gailentzen da Soto eta Zeberiorekin gaztetan partekatutako urteetan; argudiatze horretan haien ustez askatasuna lortzeko bide bakarra borroka armatua da. Hala ere, Lazkano konturatzen da errealitatea oso desberdina dela, bahitutako ingeniaria hiltzen dutenean. Egoera horren aurrean, bere burua gutxietsita ikusten du, argi izan gabe klandestinitatearen muga gurutzatu nahi duen. Baina Lazkano ahulegia da komandotik ateratzeko eta errespetatzen dituenen artean jarraitzea erabakitzen du, ohartu gabe utopia amesgaizto bihurtuko dela.

Eginkizun bakarrak baldintzatzen du hiru lagunen etorkizuna. Ilegorriak, komandoaren buruak, hiru lagun zereginak banatzen dituenean Lazkanori, Zeberiorekin batera, dagokio kotxea gidatzea; hala ere, Diegok ez du gida-baimenik eta Sotok ordezkutzen du. Beraz, geure buruari galdetu geniezaioke: zer gertatuko zatekeen Lazkanok gida-baimena izan balu? Zirkunstantzia hori besterik ez da Diegoren, eta ondorioz inguratzen dutenen, existentzia erabakitzen duena. Izan ere, hortik datorkio Lazkanori Sotorekiko

obsesioa:

Lazkanok ezin zuen burutik kendu: baga, berak gidatzen ez zekielako osatu zuten taldea elkarrekin Sotok eta Zeberioak. Biga: torturen bidez izanagatik – horrek ez zuen Lazkano kontsolatzen –, berak salatu zituen. Sotoren lekuan egon behar zuen berak. Hortik zetorren, Zeberiorengandik baino gehiago, Sotorengandik arduratzeko bere obsesioa, edo beharbada, haren izaeratik gertuago sentitzen zelako ere bai (Cano, 2011: 165).

Behin torturatuta eta komando kideak eta lagunak salatuta, idealismoan baino, praktikotasunean eta hedonismoan sinesten duen Lazkano berri bat topatzen dugu eleberrian, lezioa ikasita borroka armatutik ihes egiten badu ere, iragana du atzetik. Hori gutxi izango balitz bezala, bigarren eginkizun batek markatzen ditu bere bizimodua eta nortasuna: Sotoren eskuizkribuak lapurtzea. Egindakoa zuzentzeko aukera badu ere, txarto jokatu duela aitortu beharrean, berriro ere aitzakia ona bilatzen saiatzen da. Rodríguez Adradosek (1962: 13) heroi tragiko protagonistaren ezaugarriak deskribatzen ditu: “no llama inmediatamente a la imitación; es más, a veces su acción es objeto de repulsa y su castigo es precisamente la lección”. *Poétican* (1948) Aristotelesekin baieztatzen du tragediako nobleek bizitzan ekintza erabakigarri bakarra jasaten dutela, eta ekintza horrek sortzen duen dilemaren aurrean zer egin erabakitzeaz gain, beren buruarekin era kontsekuentean jokatu behar dutela, modu horretan soilik lortuko baitute benetako *nia* agerian uztea; alabaina, ekintzaren ondorioz, sufrimendua agertuko da ezinbestean, eta honela topatzen dugu *Twisten*:

Eta han nola doan Diego eskaileretan behera Ilegorriarekin, El Salvadorreko oihana buruan txertaturik, “legalak ere behar ditiagu”, atzean uzten duena heriotza seguru bat denik batere jakin gabe, susmatu gabe gauzak artez eta zuzen egiten jakiteak ez zaituela beti salbatzen eta salba zaitzakeela batzuetan ezjakintasunak ere, jainkoek baztertu ez baizik eta hautatu egin dutela susmatu gabe, bere zeregina zein izango ote den galdetzen dion bitartean bere buruari (Cano, 2011: 65).

Lazkano ez-heroi postmoderno da, gizatasun gorena erakusteko gai ez dena eta, heroi

grekoek ez bezala, aukera izan arren, zintzotasunarekin jokatzeko ez duena, ezta helburu duin eta jatorra lortzeko ere (Adrados, 1962: 17). Eleberrian zehar, *hybrisean* —gehiagakeria eta Greziako tragediaren topikoa— erortzen da etengabe, eta noizbehinka damutzearen zantzuak igartzen badira ere, Lazkanok ez ditu inoiz aitortzen egindako erroreak eta akatsak; horrek erabateko kaosera hurbiltzen du protagonista, noizbehinka jasaten duen erotasun iragankorra agerian utziz. Bere egoa elikatzeko premiazko behararekin ikusten dugu, “podría hablarse de cierto carácter esquizofrénico en la psique de Lazkano como representante del sujeto esquizoide postmoderno” (Kortazar, 2013: 31).

Kenneth J. Gergenek (1992: 192) *ni*aren eraikuntzan parte hartzen duten hiru faseak aipatzen ditu, horietako bakoitzak subjektu modernotik postmodernorako bilakaeran aro ezberdin bat dakar. Lehenengoan *ni* modernistaren ahuldadea igartzen da, manipulazio estrategikoaren aldia da, non gizabanakoak rol ezberdinak betetzen dituen etekin sozialak lortzeko. Garaiko *ni* esentzialaren sinesmena urtzen doa eta bigarren aldian nortasun *pastichera* hurbiltzen da: aukera desberdinak eta adierazpen aldaerak behin ezagututa, gizabanakoa modernitatean agindutako esentziazatik urruntzen da. Hitz hauekin deskriba dezakegu Lazkanoren garapena: «Estamos ansiosos por renunciar a ser lo que somos porque llegar a ser uno mismo es difícil y penoso, y porque anhelamos recibir las recompensas que nuestra cultura está dispuesta a ofrecernos a cambio de nuestra identidad» (J. Mullerri jarraituz, Gergen, 1992: 196). Nortasun *pasticheak* edozein jatorri daukan identitate ezberdinen zatiak bereganatzen ditu.

Hasieran, Lazkanok kontrolpean dauka egoera: eskuizkribuak lapurtzeak eta Soto eta Zeberioaren zenbait tasun imitatzeak, pertsona famatu bihurtzeaz gain, arrakasta profesionala eta sentimentala dakarzkio; hala ere, gero eta urrunago dago *ni* erreal eta

benetakoaren esentziatik. Lazkanok errurik gabeko *nia* eraikitzen du, inguruan duena erabiltzeko baliagarria den izaera, eta, aldi berean, bere beharren eta bihozkadenez zerbitzura jartzen ditu, «La personalidad “pastiche” es un camaleón social que toma en préstamo continuamente fragmentos de identidad de cualquier origen y los adecua a una situación determinada» (Gergen, 1992: 196).

Hirugarren fasean, *nia* errealitate sendo bezala ahazten denean, testuinguru ezberdinetan berreraikitzen da eta orduan aldi erlazionala agertzen zaigu, non autonomia indibidualaren zentzuak elkarrekiko menpekotasunean (interdependentzian) sartzen diren: hor *ni*aren erlazioek *nia* bera eraikitzen dute. Lazkanoren identitate pastitxea *ni* erlazionalaren fasera heltzen deneko momentuak Baudrillardaren (1978) simulakroaren kontzeptua gogorarazten digu. Aldi horretan, dena irudi bilakatuta, errealitatearen eta simulazioaren arteko nozioa galtzen da: “...el yo será sustituido por la realidad relacional: la transformación del “yo” y el “tú” en “nosotros” (Gergen, 1992: 202). Ezin ukatu Lazkano irudi bihurtzen dela eleberriak aurrera egin ahala, eta bere bizitza antzezten duen errealitatearen beste aldean, simulakroan, kokatuta dagoela:

Hildakoen ordeztu gu bizi gara tarteka, hildakoek egingo lituzketen gauzak eginez haien gomutaz. Ez ote da gure nortasun haraindiko hura barrez ari, egiten ditugun gauza gehienak gu ez beste norbaiten partez egiten ditugun jakitun? Jatorrizko orrialdea ote gara, ala ikatz-orriaren azpiko orrialdea? Bata zein bestea, tarteka? Edo anabasa hutsa den kalko beltza, behin eta berriro erabilia eta irakurtezina? Imitazioen pilaketa hutsa baino ez, kalkoa kalkoaren gainean? Ba ote dakigu, gutxienez, noiz garen jatorrizko orrialdea eta noiz miresten genuen haren kopia? Ba ote dakigu benetan idazmakinarekin kartutxoa higatu eta itzali ahala orijinala grisagotu eta lausoagotu egiten dela eta kalkoaren pean dagoena –kalkoa berria denean– jatorrizkoa baino ilunago agertzen? (Cano, 2011: 420).

Arestian aipatu ditugun hiru autoreekin —Bolaño, Borges, Auster— lotura duen zerbait baldin badago, haien lan gehienetan pertsonaien identitateari ematen zaion garrantzia da, sarritan obsesio gisa azaltzen den kezka. Hauek bezalako ezinegonak arruntak dira

haien lan literarioetan: zein motatako garapena duten pertsonaiek, nola erlazionatzen diren edo zein motatako harremanak sortzen dituzten mugarriak diren nortasunak; dena anbiguotasun dosi handietan eskainita.

Bolaño (2007, 2009), Auster (2007, 2008) eta Borges (2007, 2011) lanetan, historian zehar literaturari buruzko hausnarketan berri plazaratzeaz gain, testuari kutsu metaliterarioa ere ematen diote, hots, literaturaren gainean dihardute literaturaren —sortzen ari diren testuaren— bidez; ondorioz literaturaren identitateari buruzko hausnarketak daude obretan. Halaber, ez dute alde batera uzten identitateak gizabanakoarengan duen eragin sakona, beti ere ikuspuntu berezi eta original batetik. Gainera, bizi dugun garaiko gatazka bereizgarrietariko bat jasotzen dute, hau da, garai postmodernoetan nagusi den identitate zatikatu, bikoitz, anitz eta eskizofrenikoaren eredu. Identitate hori simetriez josita dago, aldakorra da eta gehienetan asegabekoa; existentzian zehar subjektuak jasaten dituen egoera ezberdinen isla da (gogoratu Bermejok (2011) eta bere ikuspuntu ez apokaliptikoa). Arestian esan bezala, lotura hori da Canoren obra subjektu postmodernoak erakusten dituen identitate aldaeren ikuspuntutik aztertzeraren eraman gaituena.

Roberto Bolañoren kasuan, lana paradoxez beteta dago eta egituraren eraikuntzan igartzen den zatiketa ederki islatzen da pertsonaien identitatean; gizaki intermitenteak dira protagonistak: asko bakar batean, anitzak eta dialogikoak. Paul Austerren eleberrietan hain garrantzitsua den zoriak pertsonaien identitatea baldintzatzen du, bakarra ez den identitate horrek zalantzez betetako istorioak eta egoera surrealistikak sortzen ditu. Jorge Luis Borges lanetan, berriz, metafikzioa eta literatura unibertsean hainbeste jorrotutako bikoitzaren gaia dira nagusi; egile honi esker irudi, ispilu eta simetrien mundu batean sartzen gara. *Twisten* pertsonaien nortasuna kontuan hartzen

badugu, Canok daukan aurkakoen jokia sortzeko gaitasuna izugarria dela ikusten dugu.

5.4.2.2. Roberto Bolaño eta obraren zatiketa

Bolañoren obretan agertzen den gizartearen krisiak gizabanakoaren eta eleberrien beren krisia bultzatzen du. Desoreka hori narrazioaren linealtasun ezan gauzatzen da, maisuki elkartzen diren errelato laburrek osatzen dutelako testu hibridoa delakoa. Egitura hori bera topatzen dugu *Twisten*, Canok lan zehatza egiten baitu metaforikoki matriuskaren irudia sinbolizatuz: orokortasunetik pertsonaia bakoitzaren bizitzan sakontzen duen ñabardurarik esanguratsuenetara pasatzen da autorea eta horiek dira, hain zuzen ere, pertsonaien istorioa eta ezaugarriak definitzeko elementu giltzarriak.

Liburuaren kapitulu bakoitza ipuin independentea izango balitz bezala irakur badaiteke ere, osotasunean hartuta ohartzen gara denak ezinbestekoak direla, gertatutakoa irakurleak deszifra dezan; hortik dator errizomaren ideia aipamena eta egitura identitatearekin lotzea, hau da, eleberrien egitura zatikatuak bat egiten du pertsonaiaren nortasun hibridoarekin. *Detectives Salvajes* (2007) edo *2666* (2009) eleberrietan gertatzen den bezala, *Twisten* ere diskurtso eta egitura zinematografikoek beren garrantzia daukate: kameraren joan-etorriak, analepsiak eta prolepsiak objektibo batetik eskainita, abiadura moteltzen eta bizkortzen den bitartean. Zinemaren eta komikiaren lotura ezarri nahian, Canok (2008: 97) azaltzen du komikian eta zineman pertsonaien kokapena ezinbestekoa dela haien sentimenduak islatzeko, hau da, pertsonaia erdian dagoenean oreka transmititzen du, planoaren eskuinean baldin badago zerbaiten amaiera datorrela ematen du eta ezkerrean kokatzean adierazten da pertsonaia hasi berria dela. Canoren ustez, literaturan ez da gauzatzen «iruditeriaren sintaxia hori»:

... ezin dugu pertsonaia paragrafo baten erdian edo eskuinean kokatu, beste

tresna batzuk erabili behar dira pertsonaiaren aukerak, orekak, desorekak eta animo egoerak deskribatzeko. Fundidoa, plano pikatua, kontra-pikatua... berariaz literatur hizkuntzako tresnak ez diren horiek, XX. mendearen azken herenean hasi dira agertzen liburuetako narrazio tekniketan, literaturak zinearen erremintak baliatu nahi dituelarik: hainbeste urte igaro eta gero, zineak lortu du bere lengoaia, eta lortu du literaturaren aurretik jartzea eta haren eredu izate ere (Cano, 2008: 97).

Aldiz, eredu hori da *Twisten* eszena ugaritan aurkitzen duguna; Canok aipatzen duen idazkera bisuala, alegia. Aldi berean, pertsonaiak eszenan agertzen diren bezain laster, irakurlea haien jokabideak ezagutzeko jakin-mina asetzen doa; horregatik ez dago soberan gogoraraztea irakurleari eskatzen zaion aktibotasuna, hura baita idazleak bidean utzitako aztarnei esker, istorioa osatzen eta interpretatzen duena.

Garaiko errealitatea eta egoera soziala adierazpen literarioan gauzatzen dira bi idazleen obretan: *Twisten* euskal gizartea markatu zuen aro asaldatu baten zoritxarra eta horrorea islatzen dira, alegia, 80. eta 90. hamarkadetan nagusi izan zen gerra zikinaren eragina eta politikaren azpimundu iluna. Idazle txiletarrak gehienetan egiten duen bezala, Canok ere historian eta errealitatean du iturria, haietan irakurtzen du eta errealitatearen eremu ezberdinak fikzionatzen ditu, ahal bada gertakizunek eragindako mina eramangarria bilaka dadin. Artearen bidez, 2666 liburuan Bolañoren asmoa da horrorea islatzea Santa Teresan —Mexikoko Ciudad Juarez hiriaren parekoa— desagertzen diren eta hiltzen dituzten emakumeen txosten zehatzak eskaintzen dituenean. Infernuarekin konpara daiteke han gertatutakoa “nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Bolaño, 2005: 339). Heriotza, mina eta literatura; *Twisten* Gloriak eta Lazkanok mantentzen dituzten elkarrizketetan hain nabarmena den artearen eta basakeriaren arteko lotura, «Sublimatu daiteke artearekin tortura? Gainditu daiteke artearen bidez terrorea? Eta gainditzekotan, nork? Sublimatzekotan, nork? Torturatuak? Torturatzailea da erredimitzen dena? Galdera hauek mahai gainean jarri nahi izan ditu

Gloria Fumica artistak polemiko izatera deitua dagoen Arratoiak instalazioan» (Cano, 2011: 383). Esan gabe doa, Sotoren eta Zeberioaren hezurak topatzen dituzten tokia Bolañok basamortuko espazioei buruz egindako deskribapenekin lotzea logikoa dela: “Una serie de lugares de la pesadilla y del horror que configuran una compleja topografía del apocalipsis y que se convierten en una metáfora de Latinoamérica y de la humanidad entera” (Companys Tena, 2010: 89); eta aurrerago, bikoizketaren gaia jorratzean ikusiko dugunez, nobelako lehendabiziko simetria osatzen dute.

5.4.2.3. *Paul Auster, zoriaren maisua*

Postmodernismoaren etorrerarekin ordura arte arteari buruz egindako hausnarketak berrikusi ziren:

¿Cuál es la función del artista en el mundo moderno?, ¿cuál es la relación entre el creador y la obra?, y ¿qué papel juegan los oyentes en la creación de una partitura musical, los lectores de una novela? ¿Ha de ser siempre pasivo? Y en definitiva, ¿qué es el arte? ¿Quién determina el valor de una obra de arte? ¿El valor de las obras es “lo que alguien está dispuesto a pagar por ellas”, como decía Andy Warhol? (Gómez Vallecillo, 2009: 15).

Horiek dira hain zuzen ere Gloriaren eta Lazkanoren elkarrizketetan gailentzen diren gaiak, kezkak eta galderak “Ready-made” kapituluan, argi eta garbi, arte garaikidearen eta performancearen munduari eskainitako omenaldia. Izenburutik hasita, ready-made, arte edo objektu aurkitua, Marcel Duchampek sortutako XX. mendeko hasierako arteari egiten zaio erreferentzia. Ready-madean zentzu artistikorik gabeko objektu bat hartu eta birziklatzen denean, momentu horretan obraren oinarria izatera pasatzen da eta, bide batez, ekintza horren bidez artearen kontzeptu tradizionala zalantzan jartzen da: «Consiste en titular artísticamente objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera "obras de arte", porque según Duchamp, “arte es lo que se denomina arte” y por lo tanto, lo puede ser cualquier

cosa»⁴⁶. Gloriak parametro horietan oinarrituta sortzen du bere obra: bere aitarenetik berreskuratzen duen Francoren oihala surrealismoari eta absurdoari egindako alegoria bat da; antolatzen duen erakusketari esker arte kultuaren eta masa-kulturaren arteko haustura espaziala gertatzen da.

Kapitulu berean Canok, XX. mendeko entzute handiko mugimendu artistiko hori eleberrira ekartzeaz gain, Jorge Oteizari eta, bereziki, *Quousque tandem...!* (2007) obrari erreferentzia garbia egiten dio, «Laurogei amonak banatzen gaitiztek neolitiko arotik. Laurogei amonak urruntzen gaitiztek kobazulotik. Bestela esanda: laurogei amonak gerturatzen gaitiztek leizera. Laurogei amona, laurogei hanka pare, laurogei magal, laurogei erditze» (Cano, 2011: 287). Jarraian, protagonistek Marina Abramovic artista serbiarraz hitz egiten dute; horrek bere gorputzaren mugak arakutzen ditu artearen bidez eta bere burua hartzen du 'Performancearen amamatzat'. Eleberrian *Rest Energy* obraren erretratua deskribatzen dute, eta horrela dio narratzaileak, «Arte garaikide eta kontzeptualarekin edonor berradiskidetzeko moduko irudia: zertarako artea, zertarako idatzi, horra erantzuna» (Cano, 2011: 289).

Horrorea eta artea eskutik datoz Robert Lewisen lanarekin, Enola Gayren bonba atomikoa jaurti zuten hegazkineko kopilotua eta leherketaren kea simulatzen duen "El viento divino sobre Hiroshima" obraren eskultorea: «Krimena estetika bihurtuta, onddoa modak asimilatutako gertaera chic» (Cano, 2011: 296). Esther Ferrer⁴⁷ artista euskaldunaren obra ere aipatzen dute, baita Robert Rauschenberg estatubatuarren heriotza ere, askoren ustez pop-arten aita eta eguneroko objektuak artearen mailara igotzen dituen mugimendu artistikoaren bultzatzailea. Gloriak eta Lazkanok artearen konpromisoa ere badute hizpide Joan Miró lana aipatzen dutenean, eta arte kultu eta

⁴⁶ <http://www.portaldearte.cl/portal/>

⁴⁷ <http://www.estherferrer.net/>

herritarren arteko nahasketaren inguruko eztabaida pizten da Roman Ondarenarekin⁴⁸, artea museoetatik kanpo uzteko gogoeta dela eta:

Barruan zein kanpoan! Zertara etorri gara hona? Artea ikustera? Zer espero dugu? Eta museoaren kanpoko aldearen eta barruko aldearen artean dauden ezberdintasunak ezabatuko bagenitu, ez kanpoa arte bihurtuz baizik eta barrua arrunt? Dena balitz lorategi edo dena arte edo dena museo edo dena hirigune, nahas-mahas? Zergatik konpartimentatu? Ispilu joko bat, espazio hutsei egindako omenaldia... (Cano, 2011: 303).

Baina, performancean zehar egindako ibilbidea ezin dute bukatu Joseph Beuysen bizitza eta obra aipatu gabe”.

Azpiatal honen hasierako Gómez Vallecilloren hitzak berreskuratuz eta *Twisten* “Ready-made” kapituluarekin alderatuz, pentsatzekoa da narratzailearen asmoa arte postmodernista delakoaren inguruan sortutako kezka eta liskarrak hausnartzea dela. Literaturaren edo artearen autonomiari buruzko betiko eta funtsezko gogoeta zabaltzen du Canok kapituluan; horregatik uste dugu, artistek egiten duten bezala, egoera postmodernotik eratorritako aldaketa sozialek forma narratiboak berrikustera bultzatu behar dituztela idazleak. Haietako askok errealismoa hartzen dute oinarri, baina ‘errealismo postmodernoa’ irudikatzen duten ezaugarrietan oinarrituta: “el realismo como técnica de descripción de una vida caracterizada por la importancia que se prestaba a lo complejo, la casualidad, lo plural, el cambio perpetuo, la bifurcación, lo asistemático, la ambigüedad semántica, lo imprevisible y lo irregular” (Gómez Vallecillo, 2015: 17). Francisco Colladok (2001) aztertzen du zeintzuk diren eleberrigintza postmodernista estatubatuarrak jasaten dituen aro narratibo ezberdinak: lehenik, eleberri esperimentalak dugu itxuraz konpromiso sozialik gabekoa; bigarrenik, eleberri esperimentalak, baina izaera kritiko sozialaren kutsuarekin, Linda Hutcheonek erabiltzen duen metafikzio historiografikoaren izenpean identifika daitekeena;

⁴⁸ http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/33338/Roman_Ondak

hirugarrenik, ezaugarri sinbolistaren bat erakusten badute ere, errealismoaren bidez munduaren ikuspuntua eskaintzen duten eleberriak daude, kritikoen ustez mimetikoegiak eta, aldi berean, sozialki baztertuta dauden gutxiengoei tokia ere ematen diete; laugarrenik, hemeretzigarren mendean nagusitu zen errealismoan erori gabe, errealismoa teknika gisa erabiltzen duen eleberria dago, postmodernitateak agerian utzi duen zalantzazko errealitatea modu objektiboan irakurleari azaltzeko eta deskribatzeko baliagarria.

Errealismo postmodernoa aukera ematen du munduaren ulertezintasuna bideratzeko eta, Lazkano pertsonaiarekin ikusten ari garen bezala, errealismo mota horretan gizakia ezegonkortasun fisikoaz nahiz psikikoaz ezaugarritzen da. Ezjakintasuna, asistematikoaren kaosa eta ezustekoa, kodigo semiotikoek hedatutako saretik ihes egiteko ezintasuna, errealaren simulazioen garapena (simulakroa) edo errealitatearen irudikapenean hedabideek duten garrantzia dira ulermen berri horretan metatzen diren faktoreak (Collado Rodríguez, 2001: 17).

Errealismo postmodernoa barruan kokatzen dugu Harkaitz Canoren *Twist* eleberria. Autoreak berak aitortzen duen bezala, errealitatea fikzionatu egin behar da, batez ere Euskal Herrian hainbeste urtetan bizitako errealitatea bortitza eta gogorra denean, fikzioa baliagarria delako errealitatea kontatzeko eta ulertzeko. Haren ustetan, mina dagoen tokian artea sortzeko⁴⁹ aukera bat dago: “zauri sendaezin bat, galera bat, trauma bat duena ezin da amildegi ilun horri begira bizi, baina ezin dio bizkarra eman betiko. Erdibidea bilatzen saiatzea da katarsiaren balioa...”. Halaber, Canok baieztatzen du *Twist* eleberriarekin memoriaren eta minaren esparruan sartzen dela eta itxaropena daukala artearen bidez euskal gatazkan sortutako oinazea bideratzeko, ahanzturan eror

⁴⁹ “Minetik hazten den artea” BERRIA egunkaria: http://paperekoa.berria.info/plaza/2013-11-21/018/001/minetik_hazten_den_artea.htm

ez dadin, askotan Gerra Zibileko gertakari mingarriekin gertatu den bezala.

Paul Austerren obra ere errealismo postmoderno horren barruan kokatzen dugu. Austerrek pentsatzen du zoria errealitatearen ezinbesteko osagaia dela, errealitate zatikatuan edozein gauza gerta daitekeelako, “gobernada por el azar y la necesidad” (Gómez Vallecillo, 2009: 28). Austerren zenbait pertsonaiak bezala, Lazkanok ezin du konpondu eleberri osoa harilkatzen duen gatazka, eta narratzaileak espazioa utzi behar die ahots narratibo ezberdinei, bakoitzak bere egia gordetzen duelako eta, azken finean, testua diskurtso plural bihurtzen delako. Beraz, mikro-errelatoek edo mikro-istorioek, non pertsonaiek gertatutakoa kontatzen duten ikuspuntu desberdinetatik –perspektibismoa–, bakoitzaren iritzia sortzen uzten dio irakurleari:

El mensaje, no obstante, que Auster quiere transmitir al lector a través de sus personajes, es admitir y acoger en el decurso de nuestras vidas la falta de certezas, de soluciones redondas y cerradas, así como el matiz de ambigüedad que permea nuestra existencia y nuestras decisiones (Gómez Vallecillo, 2009: 34).

Paul Austerren lanetan protagonismo berezia duen zoriak Lazkanoren bizitza ere baldintzatzen du:

Lazkano bizargea gaxteegia begitandu zitzaion eta Zeberiorekin batera jarri zuen, “zelula lokartu” bat osatzekotan, Sotorentzat “beste zeregin batzuk” izango zituela iradokiz. Izan zitezkeen beraz Lazkano eta Zeberio, heriotzak betirako elkartuko zuen bikotea, edo kasu horretan agian Zeberio eta Lazkano, ordena aldatuta. Ordea, etxetik atera aurretik Ilegorriak autoaren giltzak Lazkanori eman zizkionean, orduan aldatu ziren gauzak betirako. Lazkanok, lotsatuta, ahots hari batekin eta ia hitz egiteko indarrik gabe esan baitzuen: Nik... ez daukat gidabaimenik (Cano, 2011: 64).

Idazle estatubatuarrak dio ikuspuntu estetiko batetik, fikziozko obra batean zoriaren osagaiak sartzeak trama gehiago korapila dezakeela, dena azaltzeko asmoan idazle errealista askoren trikimailutzat har daitekeelako. Hala ere, Austerrek aipatzen duen zoriaren eginkizuna harago doa, helburua ez baita manipulaztea edo hitzarmen narratibo

bat sortzea non dena azaldu eta bat etorri behar den. *Twisten* horrelako zerbait gertatzen da: irakurleak pentsa lezake Canok gehiegi azaltzen duela puzzlearen fitxa guztiak ondo sartzeko helburuarekin, hala nola, komandoaren buruzagia hiru lagunak klandestinitatean bizi ziren etxebizitzaren ondoko tabernan dagoela, Lazkano Sotoren eskuizkribuak lapurtzen ikusten duenean; momentu horretan martxan jarriko litzateke Austerrek aipatzen duen ‘ezusteko boterea’. Idazle estatubatuarraren obretan bezala, nahiz eta saiatu, Lazkanok ezin du bere egoera normalizatu, berea ez den azal batean bizitzeaz gain, afektiboki besteengandik aldentzen duen bizimodu lapurtuaren biktima zuzena delako: “Se trata de una auténtica crisis que cuestiona la firmeza de lo adquirido hasta entonces por los personajes, una etapa caracterizada por el vacío, la falta de sentido y el sufrimiento” (Gómez Vallecillo, 2009: 18).

5.4.2.4. *Jorge Luis Borges, ispiluen artean jolasean*

Twist eleberrian bikoitzaren papera aztertzean gaiaren unibertsaltasuna aipatu behar da, bai arlo psikologikoan eta filosofikoan bai literarioan; horregatik mugatu behar dugu ikerketa. Hala eta guztiz ere, hurrengo orrialdeetan bikoitzaren auziaren ikuspegi ezberdinetan jarriko dugu arreta. Bestalde, pertsonaiek jasaten dituzten bikoizketa desberdinak argituko ditugu: alde batetik, ispiluen jokoaren bereizgarriak diren simetriak daude, non pertsonaia islatu eta beste batean errepikatzen den; beste aldetik, azpimarragarriak dira protagonistek jasaten dituzten asimetriak, ona eta txarra elkarrekin biziz, izaera binarioak bere barnean daukan bikoizketan dute sorburua. Hala ere, azalpenekin hasi baino lehen, Bolañoren lana berreskuratuko dugu aipatzeko eleberrian azaltzen den lehendabiziko simetriak ez duela zerikusirik pertsonaiekin.

Espazio bati buruz hitz egiten ari gara, arestian aipatu dugun ez-lekua *Twisten*

lehenengo zatian kokatzen da, “*Cambalache, 1983*” kapituluan. Hondamendia eta atsekabea eta Ciudad Juarez, Mexikoko hiria feminizidio krudelaren ikurra: Bolañok mugan lan egiten duten emakumeen erailketei buruzko deskribapena egiten du. Gainera, simetria ere jasotzen da idazle txiletarraren *Detectives Salvajes* (2007) liburuaren protagonistek Sonorako basamortutik egindako bidaiaren paisaian, *Twisten* lehenengo kapituluaren espazioarekin alderatzen badugu.

Pertsonaiei dagokienez, Borgesen ipuingintzan nabarmena den ispiluen jokoari ekingo diogu. Aipagarria da idazleari identitateak sortzen zion ezinegona, Borges izan baita *Bikoitzaren* eta *Bestearen* tratamenduan idazle saiatu eta argietariko bat; horrekin batera, noski, pertsonaien identitatearen auzia erdigunean dago. Alde batera utzita saiakerak eta olerkiak, bi ikuspegi ezberdinetatik agertzen da bikoitzaren gaia Borgesen ipuingintzan. Lehenengo eta behin, *Bestearen* gaia dugu, baina pertsonaia bera bitan banatzean oinarrituta; bigarrenik, konfrontazio zuzena dago *niaren* eta bere bikoitzaren artean: “tanto desde el idealismo como desde el panteísmo, la conclusión a la que llegamos es que ‘todos somos el otro’ o, mejor, que todos somos ‘otro’. Lo que parece un claro desdoblamiento acaba en fusión, no hay otro, todos participamos de lo mismo” (Huici Módenes, 1994: 257). Azken finean, eta *Twisten* dauden pertsonaia gehienei gertatzen zaien bezala, muturrak aurkakotasunean egon arren, bat egiten dute, eta elkarren osagarri diren simetria bati lotuta daude. Aurkakoen jokoen arteko erreferentzia “La muerte y la brújula” (2011) izan daiteke; *niaren* pluraltasuna eta, ondorioz, bat bera eta aldi berean beste batzuk izaten uzten duen identitatea. Era berean, identitatearen usurpazioaz hitz egin daiteke “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (2006) ipuinean.

Juan Bargallók (1994: 11) bikoitzaren garrantzia azpimarratzen du mendebaldeko

literaturaren bilakaeran: Heráclito eta Platón, Ediporen mitoa, kritika modernoaren teorien aniztasuna, “concretamente de la sociocrítica, la psicocrítica freudiana y la mitocrítica de Gilbert Durand, bajo el denominado régimen de antítesis”. Sarritan, obraren pertsonaiek jasaten duten bikoizketa Bargallók aipatzen duen antitesian datza:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más en el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo... (Bargalló, 1994: 11).

Bikoitzaren beste agerraldi bat *Mozorroarena* da, Canoren eleberrian topatzen duguna Pilar, bekaduna, Idoia bezala janzten da, irratan hari lekua kentzeko asmoz. Bikoitzaren eta Mozorroaren arteko erlazioa aipatzean, Bargallók Anfitrioiren mitoa jasotzen du bere lanean: Jupiter Jainkoak Anfitrioiren itxura hartzen du, azken hori gerran dagoen bitartean; itxuraldaketarekin Anfitrioiren jauregian sartu eta haren emaztearekin oheratzen da. *Twisten*, Idoia kanpoan dagoen bitartean, Pilarrek identitatea lapurtzen dio eta, Idoia itzultzean, besteak haren lanpostua okupatu du jadanik. «Ahotsa lapurtu didate» (Cano, 2011: 252) baieztatzen du Idoiak eleberrian, ez dakiena da, noski, bere bizi-tza kenduko diotela; bekaduna Idoiaren klon bihurtzen da eta hura ordezkorearen ordezkora izatera pasatzen da.

Orduan jabetu zen gaizki egin zuela bere ordezkore gaztea gutxietsita, luzaroan Idoiaren saioak entzun zituen norbait zela hura, proba-saio asko egin zituen bere itzal kloniko bilakatu aurretik. Ez, ala? Paranoiko ote zegoen benetan? Miresmena eta ikasi nahia ez, mapatik bera ezabatze gogo sumatu uste izan zuen haren jarreran. Mehatxu desatsegina bihurtu zitzaion geroztik bere ahots-bikia. Tripak nahastu zizkion, ahituta sentitu zen bat-batean, norbaitek odola xurgatu izan bako bezala (Cano, 2011: 252).

Horren aurrean, Idoiak besteek mireste ko beharra sentitzen du eta espektakulorearen gizartean parte hartuz, pertsonaia honen alderik indibidualista eta nartzizistena

ezagutzen dugu; depresioak jota egon ondoren, bere egoa berpizten du webcam baten aurrean saio pornografikoak eginez: «Egunik egun, bere masturbazio ariketa zenbat jendek ikusi ote zuen begiratzen jarraitu du, jakin-min patologiko egolatra ikaragarritz, porno-menpekotasuna aski ez eta, bere arrakastaren menpeko ere bilakatuz» (Cano, 2011: 278).

Bikoitzaren beste aldaera bat, eta *Twisten* ere espazioa duena, berdin-berdinak diren bikiena da: «Fabián eta Fabián dira. Fabian esaten diote elkarri kapusaiaren petik. Komedianteak balira bezala» (Cano, 2011: 81). Maskarak banatzen dituzte eta bata 'poli' onaren papera egiten duen bitartean, besteari 'poli' txarrarena dagokio. Bi irudi txanodunak berdinak dira; beraz, torturatzen duten pertsonaiarentzat (Lazkanorentzat) elkarren aurka daude, horrela torturatuari beren norgehiagoka erakusten diote eta horietako batek errukia ere sentitzen duelako itxura egiten du. Aipatutako kasuetan, —Anfitrioia, Pilar, Bikiak, Fabián eta Fabián— bikoitzean bi identitate ezberdin daude. Badaude ordea beste egoera batzuk bikoizketa (Dolezel, 1985: *double*) delakoaren barruan sartzen direnak: «dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción» (Bargalló, 1994: 15). Hor fikzio-mundu bakarra existitzen da eta bi identitateek espazioan eta denboran fisikoki elkar eragiten dute.

Lazkano bahituta eta torturatuta dagoen denboraldia pertsonaiaren bilakaera definitzen duen sarbide-erritua izango balitz bezala uler dezakegu: ahul eta besteek eraginda egotetik kezkarik gabeko eta ziurtasunez jokatzeko duen gizabanakoa izatera pasatzen da, eta horrek *ni*aren aniztasunera hurbiltzen gaitu. Horretaz gain, gehitu behar da bikoizketa ere fusioak eragiten duela, hau da, bi gizabanako ezberdin fusionatzen dira bakar batean. Egoera horretan, Lazkanorengan Sotoren nortasunaren eragina handiagoa

bada ere, erabakigarria da protagonistak Zeberiorengandik sentitzen duen miresmena bere barrenean; beraz, Lazkano bi lagunak konstruktu bihurtzen da, eta horregatik aztoragarriagoa da pairatzen duen fusioaren izaera eskizofrenikoa. Izan ere, “Cambalache, 1983” atalari buruz esandakoa berreskuratzen badugu, Sotoren azalik gabeko hezurak dira noraezean dabiltzanak hilobitik kanpo: Lazkanok lapurtu dion larrua falta zaio eta, arestian esan bezala, Soto haren kontzientzia astintzera itzultzen da bizidunen mundura. Honela pentsatu eta esaten dio Epeldek Lazkanori:

- Eta merezi duzu sufrimenduaren ordaina: inori bizitza lapurtzea. Lehengoetan gaude, ulertu dut zure ikuspuntua.
- Ez diot inori bizitzarik...
- Plagiatzaile bat zara, usurpatzaile bat, idazlanak bakarrik ez, larrua lapurtu diozu larrurik ere ez zeukanari.
- Zer egite nahi zenuen? Zer egingo zenukeen zuk? [...] Haren lepotik ez, *harekin* bizitzeko modu bat izan da! Larru bereko mami ginen, anaiak bezala... Ezin imajinatuzko moduan. Bera eta biok. Elkarrekin egin dugu bidea. Urte hauetan guztietan (Cano, 2011: 268).

Liburuaren lehenengo kapituluetan, idazleak identitateari buruzko digresioa egiten du: nortzuk garen, nondik gatozen, gurea ez den bizitzaz eta bestetasunaren jonkiei buruz egiten du gogoeta, «Agian denok bizi dugu geurea ez den bizitza. Alteridadearen junkie besterik ez gara, dosiaren bila beti. Edo geure deitzen diogun bizitza hori geurea da zinez, baina geuretasuna erlatiboa da, imitazioz osatu dugulako eta gomutaz, ispilu jokoen bidez...» (Cano, 2011: 76). Mailegatutako identitateak Lazkanoren kontzientzian sartzen dira eta ez denaz —eta inoiz izango ez denaz— jabetzen da:

Bi itzalengandik hartzen zuen Diegok bazka, bi itzal haietatik elikatzen zen, bi itzal haiei utzi zien bere buruan habia egiten. Soto eta Zeberio, Zeberio eta Soto, haien ordeztu bizi ote zeneko sentipen hura urteetan luzatua, haien ordeztu bizitzea eta haiek biziko ez zutena bizitzea bere erantzukizuna balitz bezala —baina ez zen!—, bizitza bakarrean hiru bizitza bizitzea posible balitz bezala (Cano, 2011:

77-78).

Zalantzarik gabe, gazetetik ispiluen joko mantentzearen konplexutasunak eta bere lagunek bizi ezin zuten bizitza bizitzeak, fusioak eragindako bikoizketaren gogoeta indartzen dute.

Aipagarria den beste simetria bat da, pertsonaiak beste batean bere burua islatuta ikusten duenean: Lazkano bere aitarekin elkartzen denean Mexikon, —berdin gertatzen da Lazkanoren eta Sesma abokatuaren arteko oposaketan—. Lazkanoren aitak familia abandonatzen du inolako ardurarik gabe, bat-batean, buruko gaitza eta bere desagerpena asmatu eta antolatu ondoren. Nortasun berria izanik, Mexikora ihes egiten du, eta Lazkanok berarengan ikusten du bere burua islatuta, biak bizi baitira identitate faltsu baten atzean. Izan ere, denboraren poderioz, Lazkanok aitortu egiten du antzekotasun saihestezina:

Mamuak bakean utzi behar dira, baita mamu bizidunak direnean ere, nahiz eta bazekien urtez urte, bere aitaren antz handiagoa hartuz joan ahala, haren itxura eta paraderoa irudikatzen jarraituko zuela, armairu batean gordetako Dorian Gray urpeko hark zein itxura izango ote zuen kuriositatearekin, bere zahartzaroaren ispilu aurreratu hori gabe (Cano, 2011: 351).

[...]

... nola ez zuen ordura arte ikusi, nola egon zen hain itsu, zergatik ari zen bera, bere modura, aitaren portaera errepikatzen, usurpatzen, hari leporatu zion jarrera berbera, okerragoa ez bazen, bereganatzen? Hotzikara ikaragarri batek zeharkatu zion bizkarrezurra, aitak bere benetako istorioa ezagutu izan balu egingo lukeen barre algara irudikatze hutsarekin (Cano, 2011: 353).

Sesma abokatuarekin aurkakoen simetria baten aurrean gaude, Lazkano Sesmaren pertsonaiarengan ere islatzen baita. Abokatuaren modernitatearen irudia da, kausa defendaezinen defendatzaile sutsua, proiektu handiak errealitate bihurtu daitezkeela eta utopietan sinestuna; justiziarekin fidatzen den heroia. Diego Lazkano, bestalde, ez-

heroiaren irudikapena da, aspaldi (gogoratu sarbide-erritua, hor baitago muga) utopiak eskainitakoak atzean utzi zituena eta gizabanako postmodernoaren irudi negatiboaren karakterizazioa: hedonista, nihilista, edozein gauzaren gainetik besteen aitopenen zain dagoena, beharren arabera bilakaerarako beti prest dagoena, manipulazaileria eta bai bikote harremanetan bai lagunen artekoan konpromisoa eta leialtasuna adierazteko gai ez dena. Gloriarekin bakarrik mantentzen du harreman egonkor bat, ziur aski elkarri azalpenak ematera behartuta ez daudelako; gainera, distantziatik gauzatzen den erlazioa da eta horrek ez du inolako loturarik edo ardurarik eskatzen.

Antitesien erregimena, asimetria edo aurkakoen oposizioa antzematen da bikoizketak izaera binarioa duenean, hau da, ona eta txarra dualtasuna martxan jartzen denean, Stevenson-en *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (2006) gertatzen den bezala. Rodrigo Mesa teniente koronela eta Vargas torturazaileria ETako kideak bahitzeko etxea bilatzen ari zaizkienean, beren alderik familiarrena erakusten diote irakurleari, ETako kideen bahiketa prestatzen duten bitartean egun atsegin bat pasatzen ari direlako emazte eta alabekin jolasean. Rodrigo Mesaren beste aurpegi adeitsu bat agerian dago bere bi alabekin urtegiara doanean arrantza egitera; momentu oro legea errespetatuz (paradoxikoa dena, noski), alabek arrantzatzen dituzten arrain txikiak berriro ere uretara botatzen ditu. Pertsonaia horren bizitza eta nortasuna ispiluaren aurrean jartzen da, bi aurpegi erakutsiz: ilunena eta beldurgarriena eta gizatiarrena eta goxoena, aurrez aurre. Beste adibide deigarri bat Mesaren iloba jaiotzen denean erakusten duen jokaera da: beste behin ere aldibereko bi ekintza bere nortasunarekin kontrajartzen dira. Batetik, ETako bi kide atxilotzen dituen tokian, bahituta dagoena askatzen du larderiaz; horrekin argi utzi nahi du bera dela agintzen duena galoiez jositako uniformearen atzean. Hurrengo eszenan, berriz, ospitalean dago bere alaba erditzen ari delako, erditze zaila dela eta sufritzen duen senar eta aita sutsu bihurtzen da: «Orduan gogoratu du nola

egin duen negar bahituak askatu dutenean, eta harritu egin da jabeturik bahituaren negarrak zein gutxi inpresionatu duen eta bere bilobarenak zenbat» (Cano, 2011: 193).

Bestalde, ispiluen jokoa arteari buruz egindako hausnarketara estrapolatzen da, errealitatea eta fantasia nahasteko, ia banaezinak bilakatu arte. Paralelismo argia dago Lazkanok Txehoven *Platónov* antzerki-lana itzultzen duenean, bide batez esanda, Luigi Pirandelloren *Sei pertsonaia autore bila* (2004) gogorarazten digun jokoa da. Lazkano itzultzen ari den obraren pertsonaiak berpiztu egiten dira, bera lanean hasten den bakoitzean. Izan ere, lanaren bakarrizketak itzultzen dituenean Antón Chéjoven azalean ere sartzen da. Horrela pertsonaiek eta testuek Lazkano abduzitzen dute:

Izaten dira halako liburuak. Une egokian harrapatzen gaituztenak. Lepotik harrapatu ere. Elur erori berrian izterrtaraino nola, halaxe hondoratzen zaigu zangoa liburu horien lerro artea. Platonovekin horixe gertatu zitzaion Diego Lazkanori. Berari buruz ari ziren pertsonaia haiek (Cano, 2011: 359)

Azkenik, bikoizten den beste pertsonaia Venguérovich bat da, Txehoven antzerki-lana taularatzen duen protagonistetako bat. Zoriaren eskua agerian dago, berriro ere, Lazkano torturatu zuen Fabián horietako bat delako: alde batetik, torturazaile txanoduna eta, bestetik, urteekin, aktorea. Maskararen atzean ezkutatu ondoren, bere benetako izena ezagutzean, Roberto, errealitatearen estatusa eta existentzia ematen zaio, eta, ondorioz, torturazailearen identitatea urtzen hasten da.

6. KAPITULUA: EIDER RODRIGUEZ

GENEROAREN IDENTITATEA ETA GORPUTZ-IBILBIDEAK

Postmodernitateaz eta postmodernismoaz hitz egin dugun bezala, feminismoan, kritika literario feministan eta genero identitatean arreta jartzen dugunean, orokortasunera jo behar dugu, pixkanaka-pixkanaka gure ikerketa mugatzeko. Identitatearen inguruko kapituluaren haren krisia aipatu dugu, baina ez subjektuaren kontzeptua desagertzen delako, baizik eta barreiatuta agertzearen ondorioz, identitatearen dekonstrukzioa edo birplanteamendua gertatzen direlako. Horrela, Simone de Beauvoirrek (2008) plazaratzen zuen oinarriko galderak, zer da emakumea izatea?, gaur egungo zenbait hausnarketetara hurbiltzen gaitu: zer da subjektu sexudun bat?, non kokatzen dira subjektu horien konplexutasunak?, nola osatzen dira?, nola lortu haien arteko ituna edo elkartasuna? (Vega, 2011). Kapitulu honen asmoa da galdera horiei erantzuna ematea eta, Eider Rodriguezen narrazio gintzaren bidez, desberdintasunen kartografia osatzea.

Egilearen biografia eta obrak aipatu ostean eta tesian zehar postmodernismoaren alderdi kritikoaren alde egin dugula kontuan hartuta, horrek eskaintzen digun aukerari esker feminismoak pluralak eta anitzak direla aldarrikatuko dugu. Hala ere, Rodriguezen lana gureganatzeko generoaren identitatearen inguruan zenbait hausnarketa eta azalpen eman behar dira, argi gera dadin sortutako pertsonaiek ez daukatela identitate bakarra eta, beraz, haiena identitate moldagarria dela, hau da, bizimoduaren eta egonezinen araberakoa. Narrazio bildumak aztertzerakoan nabarmenduko dugun bezala, emakumea ez da jadanik emakume guztien isla eta ordezkaria, eta gogoeta horretatik abiatuko gara funtsezko ondorioak ateratzeko. Bestalde, euskal literaturan emakumezko idazleei

buruzko lanak eta horren inguruan sortutako eztabaidak eta tenkak hona ekartzeaz gain, euskal literaturan kritika literario feministari buruz egindako ikerketak ere jasoko ditugu —ziur aski denak egon ez arren—, eta tesiaren gaitik gehiegi desbideratu gabe, zenbait emakumezko idazleren obra literarioak adibidetzat hartuta geure ikuspuntua eta iritzia plazaratuko ditugu.

Berezitasunen mapa; emakume ezberdinen identitate anitzeko unibertso narratiboa daukagu esku artean. Emakumea identitatea zatikatuta, emakume diferente bihurtuta eta bakoitza bere testuinguruan; gainera, idazleak sortzen dituen fikziozko bizipenetan gorputza da protagonista, emakumearena —emakumeenak— gizarteak ezartzen dituen arauen pean. Horren ondorioz, hiru obratan azaltzen diren narrazioak laburbildu ditugu ipuinez ipuin, geroago subjektu protagonistaren egoeraren eta jorratzen den gaiaren arabera kritika literario feministaren ikuspuntutik sailkapen bat proposatzeko, narrazioen kopuruak bat egiten ez duelako islatutako emakumeen irudiekin. Bukatzeko, azpimarratu behar dugu Rodriguezen ipuingintzaren emakumezko protagonistarengan jarri nahi dugula arreta, hasierako kapituluetan erakutsi dugun bezala, postmodernitateak gizartea krisi-testuingurura bultzatu duelako eta jauzi horrek desberdintasunak zabaltzen lagundu du, arestian barneratuta geneukan emakumearen (singularrean) identitate monolitikoaren pertzepzioa aldatuz eta zalantzan jarriz.

6.1. Biografia eta lanak

Eider Rodriguez idazlea Oreretan (Gipuzkoa) jaio zen, 1977an. Ikus-entzunezko komunikazioan lizentziatua, gaur egun Euskal Herriko Unibertsitateko irakaslea da, baita kazetaria eta gidoigilea ere. Iritzi-artikulu ugari idatzi ez ezik, itzulpen lanetan ere aritu da: Irene Nemirovskiren *Le bal* (1930) lehenengo liburua euskaratu zuen,

Dantzaldia (2006); Rodriguezen narrazioetan topatzen dugun auzietariko bat Nemirovskiren liburuan ardatz nagusia izan zen, hots, amaren eta alabaren arteko harreman konponezinak eta gatazkatsuak literaturara eramanda. Bestalde, Rodriguezek bere lehenengo obraren gaztelerazko itzulpena ere egin zuen, 2007an: *Y poco después*.

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 zuzenduta eta ipuinetan barrena hastear dagoen bidaia arretarekin egiteko gomendatuz. 2007an, bere bigarren liburua argitaratu zuen: *Haragia*, aurrekoan sumatzen zen gordintasun arrastoa gorpuzten da eta egunerokotasunean murgiltzen utzi gabe, gaur egungo gizartearen ‘talde’ bati egiten dio erradiografia, hamabi narrazioak alde fisikoari –materiari– lotuz. Gorputzaren zirrikituetatik sartzen diren egoera arrunten oinazeak eta hustasunak hartzen dute protagonismoa liburuan. Bere hirugarren obrak, *Katu jendea* (2010), Igartza Saria jaso zuen, zeinek jendearen aurpegi bikoitza erakusten duen; urrats bat gehiago ematen du idazleak gizakien beldurrak, ezinegonak eta amorruak adierazteko orduan.

Aipatutako obrez gain, *Irakurri* (2008) liburua dugu, beste idazle batzuekin batera argitaratutakoa, irakurketaren prozesuari buruzko ideiek harilkatzen dute testua, hamaika idazlek horren inguruan hamaika narrazio-gogoeta sortzen baitituzte. *Nikoleta eta gaua* haurrentzako liburua ere urte berean argitaratu zen. Azkenik, ezin ahaztu 2014an idatzi eta argitaratutako *Itsasoa da bide bakarra* doktoretza-tesia, Joseba Sarrionandiaren lanari buruzko ikerketa. Behin baino gehiagotan errepikatuko dugunez, Eider Rodriguezen idazkeran azpimarragarria den ezaugarrietariko bat hizkuntzaren erabilera da, metafora eta itzulingururik gabekoa, alegia, lengoaia zuzen eta zorrotzaren erabilpena. Berak adierazi duenez, inpultsuka idazten du, emozioetatik sortzen duen

idazlea da eta irrazionaltasun kutsu hori bere obretan ederki islatzen da. Zirrara pizten dioten egoeretatik edaten du eta testu bihurtuta bueltan eman nahi dio irakurleari:

... nire asmoa delako zirrara, ezinegona, bortizkeria edo halako aldarte berezi bat sortzen didaten errealitate-puska horiek ahalik eta modurik gordinean ematea, anker jokatu gabe, tematu gabe pertsonaien eta pertsonen akatsekin, baizik eta korapilo diren kontraesan horiek azaleratuz. Azken batean meategi bat egoten da kontraesanetan: epaileek baino askoz ere bazka handiago ematen diote irakurleari, hainbat eta hainbat bide zabaltzeko bere pentsamenduan, irudimenean eta literatura gozatzeko eran⁵⁰.

6.2. Euskal emakumezko idazleei buruzko zenbait ohar

1998an, Joseba Gabilondok “Del exilio materno a la utopía personal: política cultural en la narrativa vasca de mujeres” artikuluan, Euskal Idazleen Elkarteko idazle kopurua jaso zuen: 200etik, 21 ziren emakumeak, eta 13k soilik jarduten zuten sormen literarioan. Duela pare bat urte, ariketa bera egin genuen (Esparza, 2013) eta guztira 325 idazletik, 61 ziren emakumeak, baina 30era ez ziren heltzen literatura sortzen zebiltzanak. Beraz, hona ekarri beharko genuke, berriro ere, Gabilondok (1998: 33) aspalditik idatzi zuen esaldi zorrotza eta kezagarria: «El aura literaria vasca por el momento es masculina». Poesiari dagokionez, Jon Kortazarrek (2006) emakumeen ikusezintasuna aipatzen du, batetik, sistema literarioaren ezegonkortasunagatik eta, bestetik, emakumezko idazleak egoteak ziurtatzen ez duelako kanon literarioaren aldaketa. Bere baieztapena egiaztatzeko emakumezko idazleen poetiketan zehar ibilbide historiko labur bat egiten du: 70. hamarkada asalduraren aroa da Amaia Lasa eta Arantxa Urretabizkaiarekin, eta konfigurazio feministaren hasiera Itxaro Borda eta Teresa Irastortzarekin dator. 90eko hamarkadan Miren Agur Meaberen poesia eta gorputzaren hizkuntza berri baten sorkuntza aldarrikatzen da; eta, azkenik, hizkuntzaren ertzetako poetikan Castillo Suarezen obra azpimarratzen du.

⁵⁰ www.jakin.eus/gogoeta/elkarrizketak/eider-rodriguez/140

Euskal literaturaren historiografian, bide batez esanda ia guztia gizonek idatzitakoa, Arantxa Urretabizkaia, Laura Mintegi, Lourdes Oñederra edo Teresa Irastortza bezalako idazleak aipatzen dira kanon literarioa osatzen duten gizonezko idazleekin batera: Joseba Sarrionandia, Bernardo Atxaga, Anjel Lertxundi, etab. Kronologiari muga jarri behar diogu ordea, eta, tesian erabakitako irizpidea jarraituz, XXI. mende hasierako argitalpenetan oinarrituko gara. 1970etik aurrera jaiotako emakumezko idazle askok polemika sortu zuten ez haien obrek eragindako balorazio objektibo eta interes literarioagatik, aitzitik haien lanak aztertu ziren idazleak subjektu sexudunak zirelako pentsamoldearen pean. Hau da, emakumeak izatearren aurre epaituak izan ziren, eta haiek idatzitako literatura ‘erraztat’ hartu edo kontsumorako bideratua zela leporatu zieten; hori dela eta, sarritan ikuspuntu literario batetik testu azterketak egitea ahaztu zen. Hurrengo orrialdeetan azken urteetako panorama zabala eskaintzen saiatuko gara Eider Rodriguezen obren analisiarekin bukatzeko.

6.2.1. Emakumeek emakumezko idazleen lanen inguruan egindako ikerketak

Ez dugu uste literatura femeninoa deitutakoa dagoenik, nahiz eta kritika literario feministan iritzi ezberdinak eta ugari egon. Feminismo frantsesaren (Cixous, 1995, 2006; Irigaray, 1978) inguruan osatutako azterketek ondorioztatzen dute emakumea *Bestea* dela eta identitate femeninoaren eraikuntzaren alde egiten dute; beraz, diferentziaren teoriaren pentsamoldea berdintasunetik urruntzen da, hizkuntza berri bat eraiki behar dela aldarrikatuz eta emakumearen gorputza oinarri hartuz. Teorialari anglo-estatubatuarrek (Jehlen, 1981; Kolodny, 1980; Showalter, 1977, 1999) egindako ikerketetan, ordea, emakumezko idazleek idatzitako literaturan estilo femeninoaz hitz egin daitekeen dihardute, hau da, emakumezko idazleen testuek berezko ezaugarriak dituzten edo ez. Gure ustetan, femeninoa kulturalki sortutako araua da, izan ere, kritika

feministek ideia bat partekatzen dute: ez dago generoaren ideologiarik gabeko elementu kulturala (Suarez Briones, 2000: 46). Literatura femeninoaren barruan emakumeek idatzitakoa sartzen badugu, maskulinoak menperatzen duen unibertso literarioaren barnean emakumezko idazleak eremu itxi batera murriztuko genituzke. Díaz-Diocaretzek (1993: 79) dioten bezala, “los prejuicios masculinistas socialmente colectivos han creado una imagen global, totalizante, atribuyéndole a los sujetos biológicos pertenecientes al género biológico femenino una inferioridad cualitativa intrínseca”. Aurrerago gai hori berreskuratuko dugu Elaine Showalterren (1999) kritika feministaren lana aipatzean.

Kritika literario feministaren ikuspuntutik, emakumeek euskal emakumezko idazleei buruz egin diren ikerketen artean hauek azpimarratuko ditugu: Linda Whiten dotoretzatesia *Emakumeen Hitzak Euskaraz: of the Basque Women Writes of the Twentieth Century* (1996); Mari Jose Olaziregiren *Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura* (1999); Iratxe Retolazaren *Malkoen mintzoa. Arantxa Urretabizkaia eta eleberrigintza* (2002); Amaia Alvarez Uriaren *Generoa eta nazioa Katalina Eleizegiren antzezlanetan* (2011) eta Gema Lasarteren *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean* (2011) tesiak. Hautsak harrotu zituen Ana Urkizaren *Zortzi unibertso, zortzi idazle* (2006) liburuak, non biltzen diren zortzi euskal emakumezko idazleri —Arantxa Urretabizkaia, Mariasun Landa, Aurelia Arkotxa, Laura Mintegi, Lourdes Oñederra, Itxaro Borda, Yolanda Arrieta, Miren Agur Meabe— egindako elkarrizketak. Pentsa daiteke Urkizaren liburuak Hasier Etxeberriak argitaratutakoari —*Bost idazle* (2002)— nolabaiteko erantzuna eman nahi izan ziola; han euskal kanon literarioa —Joseba Sarrionandia, Bernardo Atxaga, Ramon Saizarbitoria, Anjel Lertxundi, Koldo Izagirre— ezartzen zen inolako emakumezko idazlerik sartu gabe.

6.2.2. XXI. mendeko hasierako euskal emakumezko idazleen literatura

Sorkuntza literarioari dagokionez, 2000. urtean, *Gutiziak* liburua argitaratu zen, hogeita bederatzi narrazio, bakoitza bere estilo eta izaerarekin, euskal emakumezko idazleek idatzitakoak. 2011n, *Emekiro* bilduma agertu zen holandesez, sei emakumezko idazleren —Karmele Jaio, Uxue Alberdi, Jasone Osoro, Eider Rodriguez, Katixa Agirre eta Kristina Goikoetxea— narrazioekin. XX. mende amaieran, eta argitalpenak areagotu egin baziren ere, ez zen nahikorik izan emakumezko idazleek sistema literarioaren periferiatik ihes egiteko. Josune Muñozek (2010), filologoak eta kritikari literarioak, baieztatzen du kanona ez duela ezartzen eredu anglosaxoi, heterosexual eta burgesaren baldintzak betetzen dituen gizon bakarrak, lau gizonek baizik: idazleek, argitaletxeek, kritikariek eta irakasleek. Halaber, oso datu argigarriak eskaintzen ditu emakumezko idazleen presentziak euskal literaturan duen eboluzioari buruz: azken hamabi urteetan %12 izatetik %15 izatera pasatu da, zenbaki hutsala kontuan hartzen bada emakumezko idazleek argitaratutako kopuruaren igoerak zeresan handia eman duela.

2006an, Irati Jimenezek bere lehenengo eleberria *Bat, bi, Manchester* argitaratu zuen, Augustin Zubikarai beka irabazi ostean. Jimenezek ezinezko maitasun baten istorioa kontatzen du: protagonista gay-a bere pisu-kidearekin, Aitorrekin, estereotipo heterosexuala, maiteminduta dago. Urte berean, Uxue Alberdik *Aulki bat elurretan* argitaratu zuen, beka bat irabazita; Suedian kokatutako narrazioak dira, non egileak paralelismo argigarri bat sortzen duen pertsonaien barneko izaeraren eta paisaiaren hoztasun, isiltasun eta bakardadearen artean. 2007an, Katixa Agirrek bere lehenengo liburua argitaratu zuen: *Sua falta zaigu*, protagonisten harreman pertsonalen arteko zazpi narrazio. 2008an, Irati Elorrietaren *Burbuilak* liburuak argia ikusi zuen; hari batek lotzen ditu narrazioak, Sirak bere esperientzien eta bizipenen bidez Berlingo giro

kosmopolitaren berri ematen digu. Urte berean, Garazi Goiaren *Bi hitz* eleberri zatikatua daukagu, Londres eta Berlin hirien artean kokatzen den narratiba, non egileak maitasun harreman obsesiboa idazten duen; bakarriketak, mezu elektronikoak, eskutitzak eta gogoetak dira irakurleari istorioa eraikitzen laguntzen diotenak.

Ez dugu belaunaldi batez hitz egingo, baina esanguratsuak dira testuetan azaltzen diren ezaugarri komunak: idazle talde horrek Euskal Herritik kanpo jartzen du begirada kosmopolita; narrazioen protagonistek jasaten duten egoera nomadak sarritan bakardade sentimendua areagotzen du eta hori mundu globalizatuaren ondorioa den identitate krisiaren isla da. Beraz, Europa da erdigune geografikoa. Hurrengo urteetan, aipatutako idazleek beren bigarren obra argitaratu zuten: Katixa Agirrek, *Habitat* (2009), Irati Jimenezek *Nora ez dakizun hori* (2009) eta *Atsekabe zaitut* (2010) eta Uxue Alberdik *Aulki-jokoa*. Argitalpen horiek ez ziren oharkabean geratu kritika literarioaren esparruan, urte horietan emakumezko idazleek 'hainbeste' obra argitaratzea 'susmagarritzat' hartu baitzen; areago, boom editorialaz hitz egin zen, eta, belaunaldi bat izango balitz bezala, 'Erasmus' belaunaldia izendatu zuten.

Euskal literaturaz hitz egitean, Iban Zalduak (2012: 195-208) egindako belaunaldien sailkapena erabili dugu lehenengo kapituluan; hala ere, orain Zalduak aipatzen dituen belaunaldi bakoitzeko emakumezko idazleengan jarriko dugu arreta. Lehenengo eta behin, autonomia belaunaldia dago, Arantxa Urretabizkaia eta Mariasun Landa bezalako idazleekin. Bigarrenik, Tropel belaunaldia dugu, 80ko hamarkadan argitaratzen hasi zirenak: Miren Agur Meabe, Lourdes Oñederra, Itxaro Borda, Amaia Iturbide, Arantxa Iturbe eta Teresa Irastortza. Hirugarrenik, Lubaki edo Urruzuno belaunaldikoak, 2000. urtetik aurrera argitaratu zituzten liburuak: Karmele Jaio, Ixiar Rozas, Jasone Osoro, Goizalde Landabaso eta Castillo Suárez. Zalduaren ustez, laugarrena Erasmus

belaunaldia izango litzateke, joera literario europarrak eta espazio kosmopolitek eragindakoa: talde hau Katixa Agirrek, Irati Elorrietak, Garazi Goiak, Irati Jimenezek eta Uxue Alberdik osatzen dute. Zalduak talde horretan gizonezko idazleak ere sartzen baditu ere, ‘Erasmus’ izena emakumezko idazleekin lotu zen, arestian esan dugunez, lagungarria izan zena kritika literarioak liburu horiek morboarekin lot zitzan eta ez erakusten zuten eduki literarioekin. Urte berberetan gizonezko idazleen argitalpenek emakumezkoenak gainditzen jarraitu bazuten ere, ez zen inoiz hitz egin boom editorialaz.

2010ean, *Orgasmus* liburua plazaratu zuen idazle talde batek Txalaparta editorialeko ‘Literotura’n, azpiatal erotikoaren barnean; Erasmusen izendapenean sartutako idazleek egoera horri erantzun nahi izan zioten. *Gutiziak* eta *Emekiro* liburuetan bezala, euskal emakumezko idazleek hamar narrazio bildu zituzten (baten batek goitizena pean, emakume izenarekin sinatu bazuen ere): Irati Goikoetxea, Katixa Agirre, Judit Zuloaga, Garazi Arrula, Tania Hearst, Petra Schelm, Irati Elorrieta, Irantzu Ezkerro, Garazi Goia, Irati Jimenez eta Iratxe Esnaola. Umorea, ironia eta erotismoa nagusi, egile bakoitzak estetika propioa erakutsi zuen ahots narratibo desberdinen bidez.

Belaunaldien auzia alde batera utzita, azken urteetako ekoizpen literarioaren berri emango dugu, 2014 eta 2015. urteak esanguratsuak izan baitira euskal literaturaren panoraman (Esparza, Kortazar, 2016). Izan ere, 2014an, 80ko hamarkadan jaiotako emakumezko idazleen —helduen literaturari dagokionez— lanak argitaratu ziren: Danele Sarriugarteren *Erraiak* (urte berean hirugarren edizioa lortu zuena), Ana Malagonen *Lasai ez da ezer gertatzen*, Ana Jakaren *Ez zen diruagatik*, Alaine Agirrerren *Odol mamituak*, Garazi Kamioren *Orube abandonatuak* (2012an *Beste norbaiten zapatak* argitaratua) eta Irati Goikoetxearen laugarren lana *Andraizea*. 2014an, bestalde,

Yolanda Arrietak *Argiaren alaba* argitaratu zuen, Ana Urkizak *Mamuak*, Arantxa Urretabizkaiak *Zuri-beltzeko argazkiak* eta Ixiar Rozasek *beltzuria*. Hala ere, 2014.⁵¹ eta 2015. urteetako aldeak azpimarragarriak dira, 2014a oparoa izan bazen, 2015ean gutxitu egin ziren argitalpenak: Katixa Agirrerren *Atertu arte itxaron*, Jasone Osororen *12etan bermuta*, Bea Salaberriren *Baionak ez daki* eta Alaine Agirrerren *X hil da*. Argi dago autore horiek guztiek ekarpenak egin dituztela euskal sistema literarioan; 80ko eta 90eko hamarkadetan jaiok, idazleek idazkera berritzaileari eta gai ezberdinei eskaintzen diete espazioa. Izan ere, haien lanek testuaren gorpuztasunean, botereen arteko harremanetan eta generoaren deseraikitzearen inguruko diskurtsoetan jartzen dute fokua, eta argi uzten dute euskal sistema literarioan elkarrekin bizi diren zentroaren eta periferiaren indarrak etengabeko tenkan daudela.

6.2.3. Idazkera femeninoaren eredu biologikoa, linguistikoa, psikoanalitikoa eta kulturala

Showalterren (1999) gogoeta interesatzen zaigu idazkera femeninoa ardatz izan duten ikerketetan nabarmentzen diren lau ereduak aztertzen dituelako: biologikoa, linguistikoa, psikoanalitikoa eta kulturala; horiek biltzen omen dituzte emakumezko idazleen testuetan dauden ezaugarriak. Ginokritika erabiltzea proposatzen du eta emakumeek idatzitako literaturan oinarrituz haien testuek dauzkaten ezaugarri komunak kontuan hartzen ditu. Asmoa da emakumeen sorkuntzaren inguruan poetika feminista bat asmatzea, eta horretarako ikertzeko berezko materiala, berezko sistema, teoria eta ahotsa ekoiztu behar dira (Showalter, 1999: 81).

Horren harira, euskal emakumezko idazleen zenbait lan aipa daitezke ginokritikaren

⁵¹ Poesian ere aipagarriak diren izenburuek ikusi zuten argia 2014an eta 2015ean: Jule Goikoetxearen *Tractatus*, Beatriz Chiviteren *Metro* (biek Lauaxeta saria irabazleak), Karmele Jaioren *Orain hilak ditugu*, Goizalde Landabasoren *Babeserako kopia* eta Teresa Irastortzaren *Mundua betetzen zenuten*.

ikuspuntutik; hala ere, Rodriguezen ipuingintzarekin urrats bat gehiago ematea da helburua. Geroago azpimarratuko dugun bezala, kritika biologikoaren testualitatearen anatomiaren baieztapena gehiegi hurbiltzen da teoria anglo-amerikanoak ezaugarritzen duen esentzialismora. Horren ondorioz, gorputza irudien iturri gisa agertzen da eta, gainera, oinarrizko osagaia kontsideratuz, ezinbestekoa da gizartean emakumeek subjektua izateko kontzientzia har dezaten. Ikuspuntu horretatik, adibidez, analizatu daiteke Iratxe Esnaolaren *Galerna* (2010) eleberria, gorputza aurkezten baita erresistentziaren eta dominazioaren euskarri. Autorea mendebaldeko imajinarioan bizirautean duten zenbait mitorekin apurtzen saiatzen da, hala nola, harreman sexualekiko ereduak edo maitasun erromantikoaren ideia. Protagonistak, bi emakume eta bi gizon, botereak eta menpeko harremanek bideratzen duten jokoaren parte dira: probokazioa, menpekotasuna, gaztetasuna eta heldutasuna kontrajarrita. Gizarteari kritika garbia egiten zaio, gaur egunean, gorpuztasuna eta gorputzaren erabilera gauza bihurtzen direlako; aldi berean, Edertasunaren kanona iraultzeko beharra sumatzen da liburuan.

Psikoanalisiaren eremuan sartzen gara baieztatzen dugunean emakumezko idazlearen psikean idazkeraren ezberdintasuna dagoela, generoaren eta sorkuntzaren arteko harremana agerian utziz. Teoria horretaz balia gaitzke emakumezko idazleen testuetan dauden antzekotasunak azaltzeko, baina horrela eginez gero, ez genuke honakoa aintzakotzat hartuko: “el cambio histórico, la diferencia étnica o la energía moldeadora de factores genéricos y económicos” (Showalter, 1999: 99). Psikoanalisiaren ikuspuntutik berriki liteke Ixiar Rozasen *Edo zu edo ni* (2000) lana. Grazianak, protagonistak, iraganarekin hutsik eta ase gabea bizi denak, erabaki kategorikoak hartu behar ditu. Eraldaketa birjaiotze gisa igartzen da, lurraldearen eta gorputzaren kontzientzia izatean, zer egiten duen eta nor den gogoratzen dion Psikea berreskuratzen

du, eta eleberriak aurrera egin ahala izugarria da protagonistak erakusten duen garapena, bere beharraz ohartzen den bitartean.

Ikuspegi linguistikoari dagokionez, idazkera femeninoaren alde egiten duten teoriak argitzen saiatzen dira emakumezko eta gizonezko idazleek hizkuntza modu ezberdinean erabiltzen dutela. Showalterekin (1999: 94) bat gatoz baieztatzen duenean ordea errore bat izango litzakeela pentsatzea daukagun hizkuntza eskasa dela emakumezko idazle batek erabil dezan, edota berri bat asmatu behar dutela emakumearen kontzientzia zehatza adieraz eta ezagutaraz dezaten. Konponbidea bilakaeratik baino harago lihoake, emakumezko idazleari uko egin zaion lengoaia baloratzearekin eta erabiltzearekin nahikoa izango litzatekeelako isiltasunetik, eufemismotik eta zirkunlokuziotik ateratzeko. Zalantzarik gabe, euskal literaturan hizkuntza bete-betean erabiltzen duen emakumezko idazlea Eider Rodriguez da, konbentzionalismoetatik kanpo idazten duena lengoaia garbiaren bidez, batzuetan mingarria eta beti makillajerik gabekoa, hainbatetan iluna eta psikologikoki bortitza, sortutako unibertso literarioan bizi diren pertsonaien isla; beraz, helburua izango litzateke mugitzen garen parametroetatik urruntzea eta hizkuntza bere osotasunean erabiltzea.

Hori guztiori dela eta, Showalterren kulturaren teoriaren proposamena egokia iruditzen zaigu Eider Rodriguezen ipuingintza aztertzeko; hori da, hain zuzen ere, gure ustetan barneratzailea den teoria non aipatutako alderdi ezberdinek beren lekua topatzen duten, emakumearen gorputzaren, lengoaiaren eta psikearen ideiak bateratzen dituelako, baina beti testuinguru sozialak ahaztu gabe (1999: 100). Alabaina, teoria esentzialistatik urrunduko gara testua ez dugulako lotuko idazkera femeninoarekin; gainera, tesian zehar azpimarratu nahi izan dugun baieztapenarekin jarraituko dugu: obra literarioek sortzen dituzten unibertsoak estuki aztertu behar dira sortu izan diren giro kulturalak

kontuan hartuta.

6.2.4. Idazkera femeninotik ihesean

Alternatiba ezberdinak daude kritika literario feminista egiteko, eta egiten ari garen azterketan aukeratu beharrean gaude. Ez da berdina kritika feministaz (Benhabib, 1990, 2006; Fraser, 2015; Young, 2000) eta kritika literario feministaz (Butler, 1999; de Lauretis, 2000; Woolf, 2002) hitz egitea; oro har, kritika feministak ideologia sozialekin dauka zerikusia eta kritika literario feministaren praktikak arreta jartzen du testu literarioetan ideologia horiek nola gauzatzen diren; horregatik, oso lausoa da muga. Feminismoa mugimendu politiko bat da, eta iturri desberdinetatik sortzen ditu bere teoriak; hortaz, ‘feminismoak’ esan behar dugu, pluralean, ideia eta sinesmen ezberdinak gordetzen dituztelako beren baitan, nahiz eta ezinbesteko hiru oinarri elkarbanatu (Borrás Castanyer, 2000: 14): «que el género es una construcción social que oprime a las mujeres más que a los hombres, que el patriarcado ha modelado esta construcción y que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento son la base para garantizar la existencia de esa futura sociedad no sexista». Kritika literario feminista, aldiz, gai literarioetan zentratzen da eta generoaren inguruko irakurketek baieztatzen dute politika kultural zabalago bat behar dutela. Gauzak horrela, ikerketa literarioa begirada horretatik egiteko, lau irizpide nagusitan oinarritzen da: historia literarioa berrikustean; emakumezko idazleak ikusaraztean; emakumezko idazleen testuak irakurtzeko arauak edota ereduak eskaintzean, batez ere gizonezko idazleek sortutako lanak irakurtzera ohituta gaudelako, eta ondorioz obraren harrerarekin lotuta; eta, azkenik, irakurketa feminista bultzatzeko asmoan, idazketaren eta, era berean, irakurketaren kolektibo berri bat sor dadin (Borrás Castanyer: 2000: 18-19).

Kapitulu honen helburua da testua irakurtzeko eredu desberdin bat proposatzea eta horretarako kritika feminista gehi kritika literario feministaren zenbait bide uztartu behar dira, beti ere perspektiba galdu gabe, batak eta besteak ideia anitzen panorama zabala osatzen dutelako. Zeintzuk dira Rodriguezek lantzen dituen gaiak eta zeintzuk emakumearen rolak? Galdera horiek oinarri, emakumezko pertsonaien presentzian zentratuko gara, alegia, haien agerpena aztertuko dugu ohartzeko gehienek arau sozialen, kulturalen eta ideologikoen aurrean amore ematen dutela. Lehenengo kapituluetan azaltzen genituen postmodernitateak eragindako aldaketak argi eta garbi islatzen dira idazleak sortzen dituen emakumearen unibertso bakoitzean.

Alabaina, euskal idazleei eskainitako atalean aipatu badugu ere, argi utzi nahi dugu gure posizioa zein den idazkera femeninoari dagokionez: ez dugulako kontsideratzen literatura femeninoa dagoenik, hau da, idazleak, emakumea izatearren, emakumeentzat edo bereziki bereizgarri zehatzak erakusten dituzten testuak edo emakumezko literatura idatziko duenik. Uste dugu, ordea, emakumeek, emakumeak izatearren, gizartean zenbait menpeko egoera komun pairatzearen ondorioz, etengabe errepikatzen diren gertaera kolektibo horiek literaturan fikzionatzen direla *leitmotiv* bihurtu arte. Ez dugu sinesten teoria biologizistan, hau da, biologiak emakumeak determinatzen edo mugatzen dituela, beraz, Rodriguezen ipuingintza ez dugu aztertuko idazkera femeninoa existitzen delako sinesmenetik. Ziur aski, gogoeta hori lot dezakegu identitatearen azalpenetan behin eta berriro azpimarratu dugunarekin: identitatearen esentzia ukatu dugu, eta idazketa femeninoa existitzen dela onartzeak esentzialismora hurbiltzen gaituela iruditzen zaigu.

Autorearen sexuak ez baitu zehazten bere obra, bai, neurri handi batean, testuinguru historikoak; horregatik arreta jarri behar dugu zein ezaugarrik osatzen duten idazlearen

eta testuaren kokapena. Begirada postestrukturalistatik Weedonek (1897: 153) baieztatzen duen bezala, emakumezko idazlea izateak ez du bermatzen idazkera femeninoa eta, era berean, ez du esan nahi gizonezko idazlearenarekin alderatuz gero desberdina izango denik. Aitzitik, autorea inguratzen duen testuinguru historikoa oso garrantzitsua da, azken finean, testuan sortutako genero-subjektibitatearen formak idazten diren momentu horretan, abian dauden generoari buruzko diskurtsoaren ondorioak baitira. Monique Wittigek (1992)⁵² idazkera femeninoaren inguruan emandako iritziarekin bukatu nahi dugu hausnarketa, sexuaren araberrako literaturaren sailkapena egiteak frogatzen baitu idazkera ez dela produkzio material bat:

“Idazkera femeninoa” emazteen menperatzearen garapen politiko bortitzaren metafora naturalizatzailea da eta “feminitateak” gaiaren azpian aitzinatzen den egitura hantzen du halatan: ezberdintasuna, berezitasuna, gorputza, eme/natura. Hurreratzean, “idazkerak”, “idazkera femeninoaren” metaforak irentsi eta ondorioz lan eta bidean dagoen ekoizpen baten moldean agertzea falta dauka, ezen idazkera eta feminitatea biak uztartzen dira (“emaztearen”) produkzio biologiko partikular baten erakusteko, (“emazteari”) naturala zaion sekrezio bat (Wittig, 2010: 279).

6.3. *Eta handik gutxira gaur (2004), Haragia (2007) eta Katu jendea (2010): hiru liburu batera irakurrita.*

Atal honetan Eider Rodriguezek argitaratutako hiru narrazio-bildumetan zentratuko gara: hasteko, obra bakoitzeko ipuinak laburbilduko ditugu hurrengo atalean, narrazioetan azaltzen diren gaiei eta emakume protagonisten presentziei analisi sendoago bat eskaintzeko. Kritika literario feministaren irizpideak kontuan hartuta, ipuinetako arlo hauek azpimarratuko ditugu: gizarteak ezarritako arauak, homosexualitatea, heteronormatibitatea, amatasuna, maitasun erromantikoa,

⁵² Monique Wittigek idatzitako testu hau Djuna Barnesen *La Passion* ipuin bildumaren aitzin-solasatik (Flammarion, Paris 1982) aterata dago eta Itxaro Bordak itzulita *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal literaturaz)* (2010) liburuan.

emakumeen kontrako indarkeria, familia ereduak, edertasun arauak, abusuak, etab.

6.3.1. *Eta handik gutxira gaur* (2004)

2004an argitaratutako liburua hamasei narraziok osatzen dute, baina horiekin hasi baino lehen, azpimarratu behar da derrigorrez Joseba Sarrionandiak idatzitako hitzaurrea. Hor Sarrionandiak mamuei buruzko metafora ederra eskaintzen digu:

Mamuei buruz irakurtzeko ez da hainbeste aukera izaten. Errazagoa da fantasiak asmatzea, eta irakurtzeko ere errazagoak dira fantasiak. Ondo bereizi behar dira fantasiak eta mamuak. Fantasiak arinagoak eta erabilgarriak dira, dekoratiboak, eta nahieran bazter daitezke. Mamuak fantasien antzera gauzatzen direla ematen du, irrealitatearen edo errealitatearen kondentsaziotik, baina astunak bihurtzen dira eta, ez nahi duzunean bakarrik, modu gogaikarri eta beldurgarrian agertzen zaizkizu gero.

Fikzioaren barruan murgiltzen da Rodriguez, eta irakurlea deseroso sentitzen da mamu bihurta; hala ere, Sarrionandiaren aholkua jarraitzea ezinbestekoa da hurrengo orrialdeetan egingo dugun irakurketa aurrera eramateko. Irakurle bezala mamu bihurtuko gara eta muga gurutzatuko dugu ezagutuko ditugun pertsonaiak eta haien miseriak eta onurak konprenitzeko. «Batzuek irakurtzen dute eta ez dira enteratzen, bizitza osoa bizi eta enteratzen ez direnak bezala» dio Sarrionandiak, beraz, gure helburua enteratzea eta azterketa kritikoa egitea da, Benedettik *Vivir a drede* (2008) liburuan zioenez.

6.3.1.1. Eta handik gutxira gaur

Hasiera batean “Eta handik gutxira gaur” Gerra Zibilaren inguruko ipuina dela uler liteke, eta hala da, baina puzzlea osatzen duten azpi-istorioak beste bide batetik doaz: gerrari buruzko gazteen ezjakintasuna, kasurako. Walter Benjaminek (2007) aipatzen zuen ‘basakeriaren esperientzia’ren eta esperientziaren pobreziaren —gerra jasan

dutenek krudelkeria kontatzeko ezintasuna— adibide dugu ipuin hau. Gaien artean memoria historikoa pizteko inportantzia dago, edo homosexualitatea, hitzarmen sozialen pisua, familia harremanak edo bakardadeak baldintzatzen duen bizimodua. Etengabeko jauziak egiten ditu egileak Florenen istorioa kontatzeko: batetik, narrazioa 37ko udaberrian dago kokatuta eta memoriaren bidez eraikitzen da: Nafarroako Erriberako herri bateko faxisten bidegabekeriak eta Floren protagonistaren mendeku pertsonala. Florenek bere biloba, Manex, gaztetan ihes egin behar izan zuen herrira darama. Bestalde, Manexen gurasoak banatzeko zorian daude eta, istorioa bigarren maila batean geratzen bada ere, ausentziaren eta komunikazio ezaren zama pisuduna igartzen da ipuinaren hasieran, batez ere, agureak sentitzen duen bakardadean eta alabak erakusten dion erdeinuan.

Manuel, Florenen gaztetako laguna eta amorantea, faxistek akabatzen dute eta penak eta amorruek posizioa hartzera behartzen dute: protagonista lorezaina da eta udaletxeko balkoian errepublikako bandera ‘landatzen’ du lore ubel, hori eta gorriekin. Hauek izan litezke geure ikuspuntutik jorra daitezkeen hariak: homosexualitatea, gizartearen arauak eta heteronormatibitatea.

6.3.1.2. Politika albisteak

Idoia da narrazioaren protagonista eta Gerra Zibila pairatu zuen amarekin bizi da; bestalde, Joseba dago, ETAko kidea eta errefuxiatua bizi dena. Idoiak jarraitzen du pentsatzen oraindik bikotea direla, beti dabil haren berrien esperoan eta iraganari kateatua. Historian zehar gertakizunek duten lotura saihestezinaren ideia agerian geratzen da; Gerra Zibila eta euskal gatazka etxe berean, bi belaunaldi ezberdineko eta familia bereko bi biktimaren istorioak deskribatzen dira: Idoiaren amak oraindik ere

entzuten ditu faxistek herri ondoko amildegitik botatzen zituzten gazteen oihuak eta Idoiak sinesten du salbuespen egoeran bizi dela, Batasuna legez kanpo uzten duten garaia da eta errealitatea deformatzen du, agian bere amaren esperientziak eraginda. Hala ere, ama eta alabaren arteko harremana zaila da, batetik, Idoiak bakarrik hitz egiten duelako eta amak ez ditu bakarrizketa horiek jasaten, bestetik, alabak pentsatzen duelako bere ama dela gaixorik dagoena. Bi belaunaldi eta bi gertakizun historikoren artean elkar ulertzeko zailtasuna erakusten da, baita amaren errudun sentimendua ere.

Aurreko ipuinean bezala, honetan ere ahanzturaz hitz egiten da, horren adibide Joseba pertsonaia da, gaur egun jadanik heroirik ez dagoelako. Horretaz gain, Idoiak seme-alabak izan nahi ditu, horiek izango baitira borrokan jarraituko dutenak, eta egunero zilborretik hautsaren antza daukan zerbait ateratzen zaio. Sinbolotzat har daiteke, Idoiak uste duelako barrutik lizuntzen ari dela, lehortzen, usteltzen, agian hori da arrazoia Josebari eskutitz bat idazteko ume bat izan nahi duela esaten. Alabaina, albisteetan Joseba, bere emaztea eta hiru urteko umearekin, Arlesen atxilotu dutelako berria ematen dute telebistan, eta han dago narrazioaren amaiera: fokua telebistatik sukaldera eta sukaldean, goitik, 'gerrek' gaixotuta ama eta alaba eskutik helduta, eta gero emakumeen aurpegiak lurrinduta. Amatasunaren eta gorputzaren trataera da ipuin honetan aipatu behar den gai nagusia.

6.3.1.3. Sofako amodioak

Monike da protagonista, baina maitasunezko triangelu baten aurrean gaude. Mikel eta Monikek bi urte eta erdiko harremana daukate, baina Monike maitasun idealizatu baten bila doa eta Karlekin hasten da oheratzen eta bizitza bikoitza eramaten. Bi gizonen artean erabaki beharra dauka, bakarrik bizi ezin izango balitz bezala; bikote harremanen

dependentziak eta maitasun idealizatu baten bilaketak baldintzatzen dituzte Monikeren erabakiak. Lagunen begien aurrean, harreman berezia eta estua omen zuten Monikek eta Mikelek, baina neskak zerbait gehiago bilatzen du Karlekin, eta Mikel abandonatzen duenean topatzen duen bakarra erruduntasun sentimendua da. Emakume zorduna iraganeko harremanari kateatuta dago eta haur politak izateko ar aproposa ikusten du Karl. Hauxe bezalako hausnarketak aipa daitezke: hitzarmen sozialak bultzatutako maitasun erromantikoaren mitifikazioa eta emakumearen erruduntasun sentimendua.

6.3.1.4. Bellevue

Analepsia baten bidez ezagutzen dugu hurrengo emakumezko pertsonaiaren istorioa: Bellevue izeneko ospitale psikiatrikoan hamasei egun daramatza oroitzen hasten denean: familia oporretan dago Portugaleko kostaldean, eta aita eta alaba hondartzara doaz; etxera joateko ordua heltzen denean aita, gorputzetik harea kentzeko aitzakiarekin, alabaren «tolestura ezkutuenak, bainujantzi azpiko fereka ausartekin» (55) hasten da. Istorio gordina kontatzen digu Rodriguezek, eredugarri izan litekeen familia baten drama: aitak alabaz abusatzen du eta, amak ezikusia egiten duen bitartean, bizimodua normaltasunez jarraitzen dute. Alabak amari egozten dizkio haserrea eta umiliazioa, eta ohitura bihurtzen da bere mututasuna; hala ere, ama gertatzen denaren jakinaren gainean dago, eta mendekua hartzen du bere senarraren kontra. Abusuak, erruduntasun sentimendua —amarena—, bi emakumeren gorputzak erdigunean, eta Matilde, ipuin amaieran ezagutzen dugulako alabaren izena, psikiatrikoan oroitzapenak harilkatzen, beste behin ere denbora martxan jartzeko.

6.3.1.5. Puntu suspentsiboak

Narratzailearen ahotsaren erabilpena da deigarria ipuinean, Eider Rodriguezek

lehenengo eta bigarren pertsonak tartekatzen dituelako eta horrek ipuinean sarrarazten gaitu, pertsonaiarekiko erabateko enpatia lortuz. Sailkapena egiterakoan, ipuin honen indarra eta irakurlearen igurikimena azpimarratuko ditugu. Izan ere, besteetan bezala, narrazioan ez dakigu zerk bultzatzen duen emakumezko protagonista halako jokaera izatera; inork ninfomana dela pentsa lezake, baina, gizona izanez gero, adjektibo bera erabiliko genuke? Emakumearen gorputzaren deskribapenak, sentsualtasunak eta haragiaren inpultsoak narrazioaren espazioa betetzen dute, edertasun tipifikatu eta desirarekin batera: sexuaren bidez kontrola eta onarpena bereganatzen ditu emakumezko protagonistak. Laneko ugazabarekin izandako abentura amaituta, bulegoko giro itogarritik ihes egiteko beharra dauka eta hiriko periferiako taberna bateraino heltzen da. Komunean masturbatu ondoren, protagonistak harreman sexual bat dauka komunean zerbitzariarekin; halaber, kanpoan, sargorian, ondoko obretako langile batekin metalezko etxola batean, betetasunaren bila eta burutasunaren jabe sentitzen da.

6.3.1.6. Susana, Gudaria eta Poeta

Honek eta hurrengo bi narrazioek osotasun bat lortzen dute eta nolabaiteko perspektibismoa erakusten da, istorio bera kontatzen zaigulako hiru ikuspuntu ezberdinetatik. Susana da protagonista eta gudariaren eta poetaren artean dago geldirik: Ibai, gudaria, kartzelan dago eta Susana Madrileraino doa bisitatzera, bere mutil lagunari, Harkaitzi, poetari, eta Ibairen anaia, egia kontatu gabe. Errudun sentitzen da Susana Ibai espetxeratu zutenean abandonatu eta babesa bilatu zuelako Harkaitzen besoetan. Hitzarmen sozialak ezartzen dituen patroien alde egin zuen eta Harkaitzek eskaintzen zion egonkortasuna aukeratuz, arazo afektiboekin bukatzea erabaki zuen. Hala ere, hiru urte geroago bisean bis dauka berarekin.

6.3.1.7. Anai artea

Aurreko istorioaren protagonista Susana baldin bazen, oraingoan Ibairen ahotsetik ezagutzen ditugu bere sentimenduak. Bikoitzak dira, ordea, Harkaitzi idazten dion gutunaren pasarteak bere benetako sentimenduak, bakarrizketaren bidez, azaleratzen direlako; tipografiaren aldaketaz baliatzen da Rodriguez irakurketa errazteko eta errealitatearen eta kanporatu nahi duen irudiaren artean desberdintzeko. Susana desiozko objektu bihurtzen da, eta hori da interesatzen zaigun irakurketa; bi anaiek lortu behar duten trofeoa izango balitz bezala agertzen delako. Egoera politikoa dela eta, Ibaik ihes egin behar du etxetik, eta errefuxiatuta bizi da atxilotzen duten arte; hori da Ibaik kontatzen digun istorioa. Harkaitzi aurpegiatzen dio Susanarekin geratu izana, baina neskarekin maiteminduta egotea bera baino bere jabetza den zerbait lapurtu diotela dirudi.

6.3.1.8. Zu eta Iban

Harkaitz poeta da, eta narrazio honetan berari dagokio harremanaren ikuspuntua ematea. Krudela da dioena, inspirazio objektu bihurtzen dituelako Susanaren eta Ibairen gorputzak, haiek bere gose antsietatea ase ahalko baliote bezala. Egoera eta helburu ezberdinekin, bi anaiek Susana kontzienteki manipulatu eta erruduntasun oinazearekin zamatzen dute. Erraietako sentimenduak deskribatzen ditu Harkaitzek, idaztera bultzatzen dutenak eta gorputzaren gordintasunpean sormen prozesuan laguntzen diotenak.

6.3.1.9. Juan Luis eta kilimakurrak

Deigarria da Rodriguezek kontatzen duen istorioa: ia gehienetan bezala, izenik gabeko

emakume protagonista dugu; hasiera batean bi gizonen artean mantentzen duen harremana azaltzen ari dela badirudi ere, aurrera egin ahala ohartzen gara lehenengo mailan dagoena protagonistak imajinatzen duen erlazioa dela. Izenburuan arreta jarriz gero, irudikatutako protagonistaren izena dugu, zalantzarik gabe, haragizkoak baino garrantzi handiagoa duena. Idealtasunetik sortzen du Juan Luisen maitasunezko harremana, baina errealtatean bezala, irudikatutako erlazioan dena ez da perfektua: Juan Luisen emazte ohia bien artean sartzen da. Emaztea protagonistaren ispiluaren beste aldean kokatu genezake, izan ere, haien izaerak eta jokaerak nahiko kontraesankorrak dira. Afektibotasunaren gabezia dauka protagonistak eta horren bila dabil bai bikote bai gurasoekiko harremanetan. Oskarrek mantentzen du benetako erlazioa, elkarrekin bizi dira nahiz eta pixkanaka-pixkanaka egoera zimeltzen doan. Agian horregatik dauka Juan Luisen pertsonaia sortzeko beharra: bikote idealizatu bat, egunerokotasunetik ateratzeko euskarria eta, Oskar ez bezala, seme-alabak izateko aproposa. Diferentzia ere horretan datza: Oskarrekin gizarteak markatutakoek baldintzatzen dute protagonista; Juan Luisekin sortutakoa, ordea, berak maneiatzen du.

6.3.1.10. Chiapaseko beroa

Ipuinaren hasierako aztarnei esker suma daiteke zer topatuko dugun testuan. Batetik, izenburuan bertan kutsu internazionalista agertzen zaigu eta globalizazioari buruzko liburukote bat Koldo Izagirrereren liburu baten ondoan; bestetik, Erich Frommen *Maitatzearen artea* argitalpena. Narraziotik haren usaina barreiatzen da, maitasun erotikoa, hain zuzen ere, baita Frommeren pentsamenduari lotutako hausnarketa: betiko maitasuna ez da existitzen. Zer da maitasuna? Pasio eta amodiozko triangelu honetan Nerearen, emakumearen, gorputza bi modutan azaltzen da: batetik, argazkilariarekin haragizat hartua eta desioaren ikurra eta, bestetik, aingerutar edo esploratu ezina Sebas

bikotearekin. Protagonista, argazkilaria, Chiapasera doa erreportaje bat egitera, han Nerea eta Sebasekin bizi da, eta lehenengoarekin zapatisten komunitate batean izandako egonaldia nahikoa du protagonistak, Nerearen irudia eta sentsualtasuna San Cristobal de las Casasetik bueltan ere buruan iltzatuta izateko.

6.3.1.11. Calle de la Providencia

Probidentziak kasualitatearen kate amaiezina darama arrastaka, eta fokua, film batean bezala, pertsoniaz pertsonaia doa bakoitzaren bizimoduan eta sentimenduetan asko sakondu gabe, bat-bateko pentsamenduen zertzeladak jasoz. Madrilgo Callao geltokian Emilio dago, alarguna eta iraganean bizi dena, bere maitasun idealizatuaren bila; ez dauka erremediorik eta geltokitik 'Calle de la Providencia' rako bidean masturbatzen da kontenedore baten kontra. Orduan, fokua aldatzen da, eta panpinen bilduma egiten duen hogeita hamabost urteko emakumearengan pausatzen da, eta bere amarengan, etxeko leihoan dagoelako bere alabari begira, bortxa ez dezaten. Etxetik tabernara jaisten da kamera eta han Rogelio eta etxean bere emaztea zain daukan Marcos ikusten ditugu; azkenik, tabernaren beste aldean, euripean, Irene eta Elena daude, bi emakumezko arnasak noiz elkartuko esperoan.

6.3.1.12 Yolanda eta aulkiak

Yolanda protagonista egunerokotasunak jota bizi da, hasteko erlojuak erabakitzen dituelako bere bizitzaren arlo guztiak: egunero altxatzen da interesik gabeko lan batera joateko eta ugazaba erretxin baten aginduak jasotzeko; egunero ordu berberean heltzen da etxera eta afaria prestatzen dio bere senarrari; egunero telebistako gaueko saioak ikusten ditu, agian besteen miseriak norberarenak baino jasanezinagoak direlako baieztapenez gozatzeko; eta egunero goiz oheratzen da hurrengo egunean fresko joateko

lanera.

6.3.1.13. Peio aireportura bidean

Bi lagun ditugu protagonistak, Peio eta Asier. Kontatu baino istorioak berak iradokitzen du, idazleak bi ohar txiki besterik ez dituelako eskaintzen, irakurleak bere iritzia jos dezan. Hauxe gurea: urteak pasatu dira Peio eta Asier azken aldiz elkarrekin egon zirenetik; Donostiako kaleetan topo egiten dute eta Peiok iraganean gertatutakoaren mendekua hartzen du Asier ezagutu ez balu bezala eginez. Gaztetan Amsterdamera egindako bidaiari buruzko kontuak azaleratzen dira, han gertatutakoa, ziur aski enkontru sexuala izandakoa, eta bueltan Asierrek neska batekin hasitako harremana dugu, agian, Peio minduta egoteko arrazoia.

6.3.1.14 Sexu usaineko gezurrak

Erotismotik idatzitako deskribapenak daude testuan eta protagonista batek idatzitako zenbait narrazio zati egoteak egitura zatikatzen du. Hogeita sei urteko emakumezko pertsonaia nagusiak Martin bikotekidearen aurrean duen segurtasun ezak harremana ahultzen du. Amatasuna askatasunaren gabetze gisa agertzen da eta emakumeak, autoestimua galdua, narrazio bateko protagonista izatea desiratzen du. Martin idazlea da eta iraganean Berlingen izandako maitasun harremanak obsesionatzen du protagonista; dena da perfektua Martinen bizitzan, baita gurasoekin duen erlazio idilikoa ere. Berlingo emakumearen itzala Martinen liburuen deskribapenetan sumatzen ditu pertsonaia nagusiak eta gizonak hiri horretara egin behar duen bidaiak alarmak pizten dizkio emazteari. Hala ere, Martin doanean sentitzen dituen bakardadeak eta tristurak itsutzen dute eta ipuinaren amaierak ez du axolagabe uzten irakurlea.

6.3.1.15. Galtzerdiak

Gizon protagonista daukagu orainoan, metroan doa lantegira eta zirkunstantzia-mukuruak minutuak pasa ahala gauean gertatutakoaz bere buruari galdetzen behartzen du. Ezkontzeko zorian dagoen gizona desio ezkutua errealitate bihurtuaren istorioa da hau, antza bizimodu arrunta eramaten beste gizon batekin izandako sexu gaua ezabatzeko beharra dauka, gizarte hitzarmenen parametropean jarraitzeko.

6.3.1.16. Hazira itzultzea

Aipagarria da ipuin honetan Rodriguezek erabiltzen duen aipamenaren egilea: Jamaica Kincaid, Antigua jaiotako emakumezko idazlea; autobiografia arlo literarioan txertatzen zuen idazle honek izugarritzko inportantzia ematen zien amaren eta alaben arteko harremani. Ipuina irekitzen duen aipuak, izenburuak bezala, protagonistaren bizitzan aurrekoen aztarnak daudela eta harenak ere hurrengoan gorputzean markatuko direlako gogoeta iradokitzen du. Narrazio honetan alkoholikoa den aita baten eragina bere alabarengan, Elenarengan, kontatzen da, eta nola bizitzaren bueltak errepika daitezkeen (edo ez) belaunaldiz belaunaldi. Batetik, Zigor eta Elenaren artean hasi berria den eta sendotzen doan bikote harremana dugu eta, bestetik, Elenak bere familiarekin mantentzen duen harremana. Esan bezala, aita alkoholikoa da eta Zigorrengan bilatzen du babesia, Elenak mina sentitzen duelako eta patrioiak errepikatuko diren beldur delako, batez ere aitak amari emandako tratuari dagokionez. Aipagarriak dira emakumeen arteko harremana, alaba eta amarena, aitaren biolentzia psikologikoak eraginda eta amaren babesik gabeko egoera mingarria. Amatasuna eta emakumezko protagonisten gorputzaren aldaketak gai esanguratsuak dira. Bestalde, gurasoen eta Elenaren istorioen tartekatzeak bi unibertso paralelo sortzen ditu.

6.3.2. *Haragia* (2007)

Aurreko liburuan haragiaren presentzia sumatu bagenuen ere, hemen gorputzen da hamabi narrazioetako protagonisten bidez. Bakoitzaren gabeziak eta beldurrak, ahuldadeak eta porrotak gehi bakardadeak osatzen dituzte pertsonaien gorputzaren atalak. Gordintasuna da Eider Rodriguezen ipuingintza aztertzeko erabili dugun adjektiboetariko bat; liburu honetan ia zentzu guztietan nabarmena den ezaugarria da, gainera: gaietan, hizkuntzan, deskribapenetan –sarritan bere hoztasunak, ezaxola bilakatua, mina egiten du–, pertsonaien bizimoduetan... denetan aipagarria da haragiak hartzen dituen formak eta bere krudeltasuna.

6.3.2.1. *Haragia*

Lehenengo pertsonan kontatuta dago ipuina, eta horrek narratzailearen munduan eta subjektibitatean sakontzen laguntzeaz gain, bere alde ilunenak ere ezagutarazten ditu. Pertsonaia nagusia Hendaiako hondartzan dago, haragi puska ederren behatzaile eta emakumeen barreak bilatzen. Halaber, gorputzaz gain, zentzumenek ere izugarritzko papera jokatzen dute ipuinean; ederki harilkatua, deskribapenek eta hitz aukeratuek kresalaren usaina, eguzkiaren beroa eta pertsonen xuxurlak helarazten dizkigute. Sexua eta gorputzak nahastuta, protagonista itsasertzera hurbiltzen da bainu bat hartzeko asmoz eta, igeriketan dagoela, erdi itota dagoen zazpi urteko ume bat topatzen du. Ur ertzean jadanik, protagonistak heriotzaren edertasunaren zaporea dastatzen du umetxoak suspertu arte. Karmele, umearen (Beñat) ama biluzik dago eta protagonista besarkatzen duenean haren berotasuna nabaritzen du; hala ere, aztoratzen duena da umearen edertasunaren irrealtasuna. Thomas Mannen *La Muerte en Venecia* (2006) liburuan sortzen den umearekiko desio sexuala babestu beharrearekin nahastuta gehi ahaztu ezin

duen amaren haragiaren 'leherketa' dira ipuinaren hariak.

6.3.2.2. Salgai

Miren Goenaga dugu emakumezko protagonista, Donostiako familia oneko alaba, bere lana galtzen duena bere ordezkari "eskarmentu handiko mutila" kontratatzen dutelako. Kanpotik ikusita galtzaile da Miren Goenaga zentzu guztietan: bere aitak, ETBko lehen zuzendaritza taldeko eragin handiko pertsona, alabaren lan gaitasunak itzaltzen ditu; bere senarrak ez du lan egiten eta Uria auzoan daukaten etxean pasatzen ditu egunak, emaztearen lepotik bizi den bitartean; hori gutxi balitz bezala, Mirenek bete-betean jasotzen du gizartearen presioa eta bulimiakoa da, nahiz eta anorexia duten gazteez errukitzen den. Dirua xahutzen eta markako arropa erosten topatzen du lasaitasuna eta bere identitate arazoak estaltzeko maskara perfektua da; kasu honetan, gabezia da haragi bihurtzen dena, protagonistak gorputza gaixorik duelako. Lanetik baztertuta geratzen da eta ispiluan besteek ikusi nahi dutena ikusten du.

6.3.2.3. Erle begiak

Protagonista bi hilabeteko egonaldi bat egitera doa Buenos Airesera; heltzean taxi bat hartzen du eta, harrezkero, dena korapilatzen da. Rolak banatzen dira autoan eta jolas dialektiko bat hasten da taxilariaren eta protagonistaren artean. Neska ez da konturatzen galtzaile aterako dela, taxilaria ez dagoelako prest Europako ideia aurrerakoiak dituen eta ikasitako neska baten menpekotasuna onartzeko eta bere mendeku pertsonala hartzen du, emakumezko protagonista biolentziaren bidez isilaraziz eta ikasi beharreko lezioa irakatsiz. Zalantzarik gabe, ipuin gordina eta sinbolismoz betea.

6.3.2.4. *Golf ondoko etxea*

Anjel eta Ane bikotea golf zelaiaren ondoko etxe batean bizi dira eta zelaitik etxera erortzen zaizkien golf pilota zenbatezinek oztopatzen dute haien egunerokotasuna. Narratzaileak bikote orekatu baten etxeko deskribapenak eskaintzen ditu, alabaina, desoreka eta monotonia dira bikotearen harremana ezaugarritzen duten hitzak. Telebistakoak etxeraino hurbiltzen dira golf zelaiari jarritako salaketaren inguruan Anjeli elkarrizketa bat egitera, berak uste baitu hori dela zorion perfektua lortzea galarazten dion arazoa. Ez da horrela, ordea, egunerokotasuna eta errutina dira bikote bizitza zapuztu dutenak: Aneri nazka ematen dio Anjelek eta amodioa egiten badute ere, gizonak ez du asetzen Ane, senarra gorrotatzen hasi delako. Zentzuzko konponbidea iruditzen zaio Aneri etxetik joatea, eta badoa, baina bere burua eroso sentitzeko eta erruduntasun sentimendua ekiditeko senarraren pisuzko akats bat beharko luke; bestela, nola azaldu gizartearen aurrean maitasuna bukatu dela jadanik?

6.3.2.5. *T'est très belle*

Hurrengo atalean landuko dugun ikuspuntua kontuan hartuta, narrazio hau gure analisitik kanpo geratuko da, hala ere, esan beharra daukagu primeran islatzen duela tesiaren lehenengo kapituluan azaldu dugun postmodernitatearen bi aurpegien artean negatiboena, axolagabekeria erortzen dena, nihilismoan eta bizitza likidoan. Lukas preso eta gose greba hastear dago; Aitor, Lukasen abokatua da, eta neska lagunarekin doa oporretan, beti bere preso gogoan izanik, noski; eta, azkenik, Aitziber dago, Aitorren bikotea eta, Corsican daudela, urpekaritza monitorearen arreta bereganatu nahi duena. Aitor eta Aitziber estereotipoz jositako pertsonaiak dira, janzkera, erreproduzitzen dituzten esaldi eginak, Euskal Herriari buruz helarazten duten irudi

borrokalaria, edo independentziaren aldeko topaketan idazten duten diskurtsoa; hori guztiori Lukasek gose greba egiten duen bitartean, gosea eta hotza pasatuz. Hori bai paradoxikoa.

6.3.2.6. Apur bat zoroa

Bi emakumeren arteko harremana dugu ipuinean, Matilda eta Begoñarena, bizitzaren hutsuneak markatuta, oreka bilatzeko baliagarria den erlazioa. «Botere kuota» aipatzen du Rodriguezek, azken finean, protagonistek gizon eta emakumeen artean gauzatzen diren harreman sentimentalaren ereduak jarraitzen dituztelako. Emakumearen gorputzari buruzko deskripzioak aipagarriak dira; familian amaren, aitaren eta alabaren artean sortzen diren liskarrak eta gaztetasun eta zahartasunaren erdian dagoen amildegia. Matilda hilda ez dagoen aitarekin hitz egitera doa kanposantura eta berarekin bizitako oroitzapenak kolpatzen dira; bere amaren etxera doanean, ordea, aita dago egongelan, baina haien arteko komunikazio eza eta urteekin gero eta handiagoa den isiltasuna nabarmentzen dira ipuinean, berriro ere bikotearen besoetan babesaren bilatzera bultzatzen duena.

6.3.2.7. Nahiago nuke gezurrik esan

Esther Salaurre zientzia fikzio kutsua duen ipuinaren protagonista da. Heriotzak antolatzen dituen enpresa batera jotzen du, guztion gustuetarako hiltzeko katalogoa eskaintzen duen enpresara, alegia. Narrazioak eten bat suposatzen du liburuan, elkarriketa oso bat delako, arina eta arnasa hartzeko baliagarria; hala ere, galdera-erantzun joko horretan, nahiz eta heriotza bezalako gai tabu eta garrantzitsua garatu, tonu ironikoa da nagusi. Boluntarioki hiltzera doan emakumeari galdetegi absurdu bat egiten dio gizon batek eta, zeharka (edo ez) emakumearen gorputzari eragiten dioten

gaiak agertzen dira, hala nola, abortua, haurdunaldiaren osteko bilakaera; aitatasuna eta amatasuna lerroen artean azaltzen dira, absurdoaren kutsua daukan amaiera ere badaukagu: hiltzera doan emakumea gorputz bat besterik ez da, haragia, ipurdi ona daukan emakumea.

6.3.2.8. Ez du katu bat balio

Oso indartsua da ipuina hasteko Rodriguezek erabiltzen duen irudia: Joana protagonista ohean dago eta ez ditu hanken artean Thelonious katuaren kilimak nabaritzen; antza, lo seko hartuta, Joanak zanpatu du katua, edo, sentsazio horrekin geratzen da bera, behintzat, eta animalia hilda dago. Joana Eñautekin, bikotearekin, bizi da, eta tratamenduan dago laneko jazarpen psikologikoa dela eta. Joanak, bere lankideek ez bezala, ez dizkio onartzen nagusiari graziaz gabeko txantxak, eta haien artean borroka pertsonal bat sortzen da, sei urte ondoren oraindik ere nagusiarekin harreman sexualak izatea onartu ez duelako. Joana, utzikerian eta depresioan erorita, sindikatuari ematen dio bere egoeraren berri, baina gurpil zoro batean dago sartuta eta gehienetan berandu heltzen denez lanera, ezer gutxi egin dezakete. Bestalde, Eñautekin duen egunerokotasuna dugu: sarritan emakumea neskato ahultzat tratatzen du Eñautek eta afektibotasun eza maskotekin ordezkatzeko du neskak. Protagonistak jasaten dituen boterearen erabilpena eta gehiegikeriak dira gai nagusi, baita sistemaren tolesdurak eta Joanaren bakartasuna ere, mendekotasunak eta gizarteak errudun sentimendua pizteraino. Nagusiaren heriotza hasten da desiratzen, eta konturatzen da batzuetan desioak betetzen direla.

6.3.2.9. Hirugarren oparia

Dikotomia joko interesgarria egiten du Rodriguezek: herria eta hiria kontrajartzen dira,

hau da, tradizioa *versus* modernotasuna; emakumearen papera eta gizonarena; ama eta alabaren arteko erlazioa, baina erreal, benetakoa dena, batetik, eta gizarteak ezartzen dituen arauen pean dagoena, bestetik. Berrero ere, Rodriguezen ipuinetan etengabe errepikatzen den familia eredua dago ikusgai: familia eta senideek mantentzen dituzten sasi-harremanak. Saioa, alaba, Londresen bizi da eta bisitan doa herrira, gurasoenera, eta kanpotik datorrenaren begiradarekin konturatzen da herriak erakusten dituen modernotasunaren aztarnak ez direla heldu bere gurasoen etxera. Aitaren aita zaindu zuen amak eta orain senarra eta senarraren anaia zaintzen ditu; bere sakrifizio ahalmena agerian uzten da. Saioak mundu murriz eta kamutsetik ateratzen lagundu nahi dio amari eta dosi txikitik ateratzera bultzatzen du; bestalde, gizonak etxean daudela, amak eta alabak tradizioak agintzen duen maskara jantzi behar dute eta ematen du gizonen aurrean ez dutela zorientasuna erakusteko eskubiderik. Bisita bakoitzean opari bat egiten dio Saioak amari: lehenengoa, belarritakoak, kostata baina azkenean kentzen ez dituenak; bigarrena, erreflexologiari buruzko ikastaro bat —senarrari ezer esan gabe egiten duena—; hirugarrena eta azkena, txinatar bolak.

6.3.2.10. *Usainak*

Irene eta Martin dira protagonistak, maitaleak izanak, baina bikote harreman ‘sendoak’ dituztenak. Idazleak bien istorioak tartekatzen ditu haiek izandakoarekin; eta beste narrazioetan ikusi dugun bezala, sexua eta gorputzaren deskribapenak gordintasunez azaltzen dira. Martinek eta Irenek aspaldian ez dute elkar ikusi, baina argi azaltzen da izandako enkontru azkarrek apurtezina izango zen lotura sortu zutela. Egunerokotasunean islatzen da hori: Martinek, adibidez, ezin du Ireneren usaina ahaztu, eta Irenek behin baino gehiagotan uste du Martin kalean edota metroan ikusten duela. Hala ere, Irenek errutina jarraitzen du bere nobioarekin, baita Martinek ere bere

itxurazko familia perfektuarekin, biek pentsamenduan desleialak izaten jarraitzen badute ere.

6.3.2.11. Tekla bat

Ana eta Joakin senar-emazteak Alde Zaharrean bizi dira; Anak web orriak diseinatzen ditu eta Joakinek aluminiozko leihoak. Lehenengoak lan asko egiten du etxean eta iluntasuna dela eta beti kexaka ibiltzen da, pisua aldatzeko gogoarekin; bigarrenak, ordea, lotura berezi bat sentitzen du etxebizitzarekin. Hala ere, etxearekiko sentimendua bikotearen harremanaren gainbeherarekin paraleloki garatzen da, eta Ana etxeak bilatzen hasten da, gustuko duen hori topatu arte eta, orduan, bere aurretiko bizimodua atzera uztea erabakitzen du.

6.3.2.12. Errautsa

Hiru belaunaldietako emakumeen istorioek ixten dute Eider Rodriguezen bigarren narrazio liburua. Lucia Noraren amama da, eta senarra hil zitzaionetik iloba astero joaten zaio bisita egitera; zahartasuna grinatu egiten da Luciarekin, eta senarrak utzitako hustasuna, astean behin, Norak betetzen du. Oso ondo ez dakiguna da ilobaren bisiten arrazoia, Gerra Zibilari buruzko lan dokumental bat egiten ari delako eta ematen duelako amamaren aurrean jarritako grabagailuaren denbora besterik ez zaiola inporta. Amonak gertuko iraganetik hitz egin nahi du, aitona Celsoren oroitzapenak gertuago gelditzen zaizkiolako, baina ilobarengan ere ez du kontsolamendurik topatzen eta horren ondorioz, bizitzeko gogoia galtzen du.

6.3.3. *Katu jendea* (2010)

Zazpi ipuinek osatzen dute Eider Rodriguezen narrazio bilduma hau. Katuek erakusten duten bizimodu bikoitzak eta sarritan mesfidantzak protagonismoa hartzen dute liburuan, baita kapitalismoak emakumeen gorputzean duen eragina ere, eta nola baldintzatzen dituzten maila sozialek gizakumeen harremanak; bakardadeaz eta haragiaz hitz egiten jarraitzen du Rodriguezek, emakumezko protagonistak ardatz nagusia izanik.

6.3.3.1. Katu jendea

Oso ipuin sinboliko eta metaforikoa da Eider Rodriguezen hau, non katuen eta gizakien unibertsoak paraleloki garatzen diren. Gizakien eta, batez ere, pertsona edadetuen erlazioak agerian geratzen dira, baina beti emakumezko eta gizonezkoen arteko desberdintasunak azpimarratuz. Katuen metaforak Yvesen eta Agnesen desioen ezintasunaren istorioa irudikatzen du eta gizarte ereduen estereotipoek, arra-gizona eta emea-emakumea, harilkatzen dute ipuina. Agnes eta Yves auzokideak dira eta irakurleak hasieratik Agnesek Dubois jaunarekiko duen interesaren berri dauka; Yvesek, ordea, arreta gutxi jartzen du Duhalde anderearen ohituretan. Agnesen katuak Lili izena du eta Yvesenak Aitatxi; animalia horiek dira beste biak elkartzen dituztenak eta katuak, azken finean, beren jabeen alter egoak izango balira bezala uler genitzake. Emakumearen eta katu emearen gorputza eta ilusioa handitzen doaz beste biek harrokeria erakusten dieten bitartean, baina Liliren sabela puztuz joan ahala, Aitaxiren bisitak ere urritzen doaz. Erditu ostean, Yvesek ere ez du erakusten hainbesteko adeitasunik Agnesekin, eta katakumeak Liliri kendu ondoren, hil egiten da etxeko sotoan. Maitasunaren eta pasioaren grinak eragindako edertasuna kirats bihurtzen da amaieran.

6.3.3.2. *Hagina*

Aneren menpekotasuna da ipuin honetan jorratzen den gaietariko bat. Hagina puskatzen zaio Aneri eta gertakizun arrunt horren gainean eraikitzen du Rodriguezek protagonista inguratzen duen mundu hutsala. Edertasunak eta perfekzioak bizitzari arrakastarako bidea irekitzen diotelako ziurtasunarekin bizi da Ane eta harreman sentimentaletik hasita haren bizimodutik jarraituz, emakumearen hausnarketek ohartarazten digute protagonistak duen gutxiagotasun-konplexua. Halaber, zenbait dikotomia topatzen ditugu testuan gizon-emakume harremanekin alderatu daitezkeenak, hala nola, hiriaren erdiaren eta auzo periferikoen artean dauden desberdintasunak, baita maila sozialek markatzen dituztenak ere. Beraz, gertakari ñimiñoak sentimenduen eta egunerokotasunaren gainbehera dakar Aneren unibertsoan: bere bikotearekin afaltzen ari dela, hagina puskatzen zaio Aneri. Hagin berria egiten dion dentista txikitako eta gaztetako garaiko ikaskidea dela jakitean deitzea erabakitzen du eta enkontru sexual bat daukate.

6.3.3.3. *Hazia*

Amatasunaren gaia, izenburutik, jorratzen da bete-betean narrazioan. Zer da ama izatea? Zenbat balio du emakume batek erditu aurretik eta ondoren? Galdera horiei erantzuten saiatzen da protagonista, edo behintzat konprentzen bere bizitzan ume bat izateak zer motatako aldaketak dakarzkion eta zergatik. Emakumea merkatuan dagoen produktu bat izango balitz bezala agertzen da eta emakumetasunetik adierazita amatasunaren gordintasunaz hitz egiten digu narratzaileak. Umea jaio berria da eta gizarte hitzarmenak jartzen dizkion oztupoek haren bizitzaren proiektuak bertan behera uztera daramate. Ama eta umearen artean sortutako menpeko harremana eta mendebaldeko

gizarteetan irudikatzen den amatasunaren idealetik urrun, bakarrizketa sakona idazten du Rodriguezek.

6.3.3.4 Omarren uda

Hausnarketarako baliagarria den ipuin honetan bi kultura ezberdinen arteko talkaz hitz egiteaz gain, mendebaldeko, Europako, familia ereduaren perfektutasuna zalantzan jartzen da. Aurrean daukagun ama-alaba-aitaren eskema gizarte arauetatik eraikita dago, baina ez da hain orekatua eta perfektua, ordea. Elena, Xabier eta Luia maila ertaineko familia burgesa da, ‘Oporrak bakean’ programaren bidez ume kanpotar bat Euskal Herrira uda pasatzera dakarrena. Familia itxura egin nahi dute eta kontzientzia garbi izateko beharra daukate; Europako zurtasunaren prototipoak dira protagonistak. Gainera, hasierako egoera idealizatutik aldentzen doa istorioa etxera dakarten umearen (gaztea), amaren eta alabaren artean lehiakortasun inkontziente bat sortzen hasten denean. Omar, kultura eta bizi egoera direla eta, aspaldian urrundu da umetasunetik eta heldua izango balitz bezala jokatzeko du, harrera familiaren etxeko oreka perfektua apurtuz.

6.3.3.5 On the road

Euskal Herriko presoaren dispersioaren gaia garatzen da ipuinean. Bi senide bidaia egiten ari dira Badajozeko espetxeraino anaia bisitatzeko; errepideko arriskuak eta monotonia gehi bidean topatzen dituzten beste senideak gai esanguratsuak dira; Harrik eta Manuk istripua daukate eta autopistan hiltzen dira. Ez dago emakumezko protagonistarik, baina bai, ordea, emakumearen estereotipoak betetzen dituen elkarrizketa: Aitziber Harriren bikote ohia da eta mutilak gutxiesteko hitzak besterik ez ditu neskarentzat, batetik, Aitziberrek abandonatu duelako libre izateko beharra sentitzen baitzuen; eta, bestetik,

gizon ugarirekin mantendu dituelako harreman sexualak.

6.3.3.6. Kapitalismoa

Familia baten istorioa kontatzen hasten da narrazioa: lehendabiziko eszenan, Telmo, Alazne eta Josetxo, anai-arrebak, beren aitarekin daude amaren ehorzketan; bigarrean, aitaren, Romanen, elizkizunetan. Hitz gutxi erabiltzen ditu Rodriguezek anai-arreben arteko liskarrak eta haien bizitzaren huskeria adierazteko; gainera, hirurentzat gurasoen herentzia kobratzea da lehentasuna, eta idazleak ondo laburbiltzen du gaur egungo gizartean dugun gaitzetariko bat, alegia, gazteek azkar aberasteko duten nahia. Herentziaren zati bat beltzean kobratzen dute, eta Telmok luxuzko kotxe bat erostea erabakitzen du, zalantzarik gabe, harreman sozialak eta afektiboak ordezkatzeko dituenak. Alabaina, azpimarratzekoa da kotxeari buruz egiten den deskribapena, iragarkietan azaltzen diren emakume deigarri eta desiragarriak burura dakarzkiguna; hain zuzen ere, horrela aurkezten zaigu narrazio honetan emakumearen kosifikazioa (gauza bihurtzea); kotxearen deskribapenak sinbolismoz beteta daude, eta emakume baten gorputzarekin pareka ditzakegu.

6.3.3.7. Louis Vuitton

Aurrekoan bezala, edertasunak eta kontsumismoak protagonismoa hartzen dute narrazioan, baita desioari buruzko ideia estereotipatuak ere. Emakumearen estetika da ardatza, kanonak ezartzen duena zorientasuna lortzeko. Horri gehitu behar zaio itxuraren garrantzia: June, Alex eta istorioa kontatzen digun emakumezko pertsonaia Parisen daude eta, diru truke, mafia txinatarrarentzat Louis Vuitton dendara zenbait osagarri erostera sartzen dira. Turista dirudunen irudia eman behar dute eta horretarako aurretiko prestaketa kontatzen digu narratzaileak: arropa egokia, makillajea, zapatak...

ez garena garel antzeztea. Protagonista Juneren ispilu pobrea da eta bera bezala izatea desiratzen du. Narratzaile horren izena ere ez dakigu, eta horrek ahultasuna ematen dio; argi eta garbi bi neskek lehian dabilta Alex, narratzailearen mutil laguna, konkistatzeko eta bere mirespena lortu nahian. Emakumetasunari lotuta dauden rolak errepikatzen dira, protagonista konturatu arte Junek edertasunaren arauak gainditzeaz gain intelektualki ere azkarra izan litekeela.

6.4. Emakumezko protagonistak semiotika feministaren eraikuntzan

Behin Eider Rodriguezen liburuetakoa ipuinen laburpena eginda, oraingo helburua da narrazioen sailkapena egitea kritika literario feministaren ikuspuntutik. Hala ere, sarritan ipuin batean gai ezberdinak agertzen dira, eta horrek zaildu egiten du banaketa, beraz, ipuin bakoitzeko gai nagusitzat hartzen dugun horretan oinarrituko gara. Hauek dira Eider Rodriguezen ipuingintzan azpimarragarriak diren irizpideak:

- Genero identitatea.
- Hitzarmen sozialak eta heteronormatibitatea.
- Emakumearen gorputza: amatasuna, edertasuna, sexua eta bortizkeria.
- Bikote harremanak eta maitasun erromantikoa.

Azalpenak eta adibideak emango ditugu egiaztatzeko lau planteamenduak nola garatzen diren Rodriguezen poetikan. Azalpen teorikoak ere tartekatuko ditugu, hala nola, gaur egungo genero identitateari buruzko hausnarketan plazaratzea esperientziaren politizazioari lotuta; gorputz-sistema edo generoen sistemaren definizioa, pertsonaien rolen banaketa oso markatua baitago mendebaldeko kulturak ezartzen duen generoaren ikuspuntutik. Hortaz, idazlearen narrazio gintza aztertzean ezinbestekoa da genero identitateaz hainbat gogoeta adieraztea, narrazio bakoitza genero sistemak markatzen

duelako; izan ere, emakumezko (eta gizonezko) protagonistak zeinuak izango balira bezala ulertzen baditugu, interesgarria da ikustea nola osatzen diren zeinu horien esanahia.

6.4.1. Genero identitatearen auzia Eider Rodriguezen ipuingintzan

Tesian zehar errepikatu dugun ustea gogoratuko dugu atal hau irekitzeko, hots, testu literarioa ezin dela ulertu sortzen, zirkulatzen eta irakurtzen den ingurune soziala alde batera utziz gero (Bourdieu, 2002; Culler, 2010; Even-Zohar, 1999). Era berean, identitatean arreta jarriz gero, interpretazioa eta ebaluazioa ezin dira banatu, ezta idazkera eta irakurketa ere; horregatik baieztatzen dugu Eider Rodriguezen obra baliagarria dela ohartzeko gizonezkoak eta emakumezkoak produktu historiko aldakorrek direla eta ez betiko eta naturalki definituta dauden kategoriak. Horiek horrela ulertuta eta kritika literario feministaren eremura eramanda, onartu behar da urteetan zehar literaturak zabaldu duen emakumeen irudiak rol sexualei estuki lotuta egon direla, eta sexuaren arabera banatuta azaldu direla gizartean pertsonaia horiek dituzten egin beharrekoak, sexuen arteko diferentziak indartuz eta haien arteko amildegian sakonduz. Kritika literario feministak aukera eskaintzen digu genero identitateaz hitz egiteko; izan ere, behin eta berriro aipatu dugu geure identitatea eta geure mundu edota unibertso pertsonala irudikapenaren bidez eraikitzen dugula.

Goffmannen (1991, 1997) teoriarekin ikusi dugunez, norbanakoak bidean topatzen dituen maskararekin osatzen du nortasuna, baina arazoa da, batetik, desberdintzea zein eremutan azaltzen diren maskara horiek eta, bestetik, kontzientzia izatea desberdinak direla emakumeentzat edo gizonentzat. Egin ditugun ipuinen laburpenak berreskuratuz gero, esanguratsuak dira zeintzuk diren bakoitzaren rolak, “Yolanda eta aulkiak”

narrazioan emakumezko protagonista langilea da, etxeandrea eta emaztea; horrekin azpimarratu nahi dugu, genero femeninoarengandik sozialki espero diren eginkizunak betetzen dituela Yolanda:

Zortziak eta erdi dira. Patatak zuritzen ari da Yolanda. Lauki perfektuan moztu ondoren jarri ditu frijitzen, eta irakiten duen olioak sortutako zaratarekin ez du atea ixten entzun. Asaldatu egin da Mikelek ilean muxu eman dionean [...] Bi oilar erosi ditu labean egiteko, aste osoan ez baitute arrainik jan. Zortziak hogeigutxitan heldu da etxera. Mikelen ohar bat topatu du sukaldeko mahai gainean, ireki berri duten sagardotegian afalduko duela esanez [...] Hamarrak eta zortzi minutu dira argia itzali duenean. Zazpi minutu igaro baino lehen loak hartuz gero, zortzi ordu eta hiru ordu laurden emango ditu lotan eta bihar fresko esnatuko da lanera joateko (Rodriguez, 2004: 118, 120, 121).

Hala ere, identitatearen eta genero identitatearen arteko banaketa egin arren, hau da, marko teorikoan identitatea bere orokortasunean hartu dugunez irizpide, argi geratu behar da pertsonak ulergarri bihurtzen direla soilik ulergarritasunaren arauetara lotuta dagoen genero bat daukatenean. Neurri handi batean, identitateak gordetzen ditu bere barnean sexu, genero eta sexualitate bezalako kontzeptu egonkortzaileak, horregatik 'persona' ren nozioa bera zalantzan jartzen da genero etenak edo inkoherenteak erakusten dituenean (Butler, 2010: 72).

Ondorioz, azpimarratu nahi dugu gaur egun, oraindik ere, generoari ematen zaion garrantzia, kulturalki ulergarriak diren eta pertsona definitzen duten generoaren arauetara bat etorri ezean, pertsonaren identitatea ia ez dela existituko, horren arabera neurtzen baita. Izan ere, hau da narrazioetan jasotzen dugun biko eskema: bi genero besterik ez daude eta maskulinoa menperatzailea da, femeninoa menperatua den heinean. Hori guztiori kontuan hartuta, sexua gizonak eta emakumeak jaiotzen diren ezaugarri fisiko eta biologikoekin lotzen da, naturalak eta, pentsatzekoa, hasiera batean behintzat, aldaezinak direla; eta generoa, ordea, sexuaren arabera pertsonetara ezartzen zaizkien ezaugarri psikologikoak, kulturalak eta sozialak dira (Golubov, 2012). Zer esan

nahi du horrek? Bada, sexua aurrekulturala dela eta generoa gauzatzen dela sozializatzeko prozesuan. Alabaina, eta ikerketa feministetan urrats bat eman nahian, gero eta gehiago dira (Spivak, 2009; Butler, 2010; Wittig, 2010; Lauretis, 2000) sexu/genero banaketa zalantzan jartzen duten ahotsak:

Sexua kategoria esentzialistatza eta generoa kategoria konstrukzionistatza hartu beharrean, pentsalari hauek dikotomia hori suntsitu nahi dute. Gorputz sozialaren kontzeptua da helburu hori lortzeko estrategia nagusietako bat. Gorputz sexualki espezifikoa/zehatza denez, sexualki baldintzatutako moduetan kodetzen ditu bere gainean proiektatutako esanahiak. Hortaz, talde honetako feministek ez dute hizpide hartzen gorputz aurrekultural, auresozial edo aurrelinguistiko aratz bat, ezpada objektu sozial eta diskurtsibo bat, desiraren, esanahiaren eta boterearen ordenan kateatutako gorputz bat (Grosz, 1994: 15)⁵³.

Bat egiten dugu baieztapen horrekin, hortaz, generoaz gain, sexua eta sexualitatea ere kultur eraikuntzak dira, ez dira gorputzaren propietatea edota gizabanakoengan hasieratik existitzen den zerbait, baizik eta gizartearen eraketan gorputzetan, jarreretan eta harreman sozialetan gauzatutako ondorioak.

Rodriguezen ipuingintzan argi nabarmentzen da sexuen arteko harremanak politikoak (Millet, 1995) direla. Ia ipuin guztietan, emakumeak gizonen menpean agertzen dira eta gizonek erabaki eta baldintzatzen dituzte emakumezko protagonisten etorkizuna eta bizimodua, maitasun harremanean itsu sinesten dutelako:

Gero Karlen aurrean gelditu zen bakarrik, kruasana esku artean, maite ere ez zuen baina bizitza aldarazi zion gizonari zer esan ez zekiela [...] Hitzordua doan bitartean malkoak xurgatu ditu, eta pentsatu du Mikelengana joango dela afaldu eta berehala, berdin duela batzuetan zeken jokatzeko badu, zekenkeria maitasunak eraginda bada (Rodriguez, 2004: 46-47).

Senarrak emaztea psikologikoki indarrez menperatzen duelako: «Aitaren hitzek hautsi zuten monotonia. Orduan bakarrik hitz egin zuen bazkaritan, amak alkandora

⁵³ Euskarazko itzulpena Danele Sarriugarte Mochalesek egindakoa da: Zenbait egile (2014) *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak. Gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntza*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea.

garbantzen saltsaz zipriztindu zuenean: —No seas cerda que tenemos invitados» (Rodríguez, 2004: 152); lanean nagusia gizona delako: «Sei urte lantoki horretan, administrazio laguntzaile, sei urte algaratxo horiek entzuten, sei urte. Sei urteko jazarpena nagusiaren mahai azpian lau hanketan ez jartzeagatik» (Rodríguez, 2007: 104); gizonak suminduta erasotzen duelako emakumea:

Narrasean, libre gelditutako atze guztia bete du taxilariak bere gorputzarekin. Ahoa estali dio. Eratzunak senti ditzake hortzen kontra. Erleak begietatik atera zaizkio eta neskak imintzioak egin ditu lepo ingurutik, bularretatik, sabeletik uxatzeko, gizonaren begi orain beltzei garrasika. Gero, ziztada bat, erle lodi batena, oinazea eta taximetroaren tik-tak (Rodríguez, 2007: 39).

Gizonak, bestalde, bere desioa eta nahia ase behar ditu emakumea menperatuz:

—Orain, nik esan arte, nik esaten dudana tokira joango zara eta nik esaten dudana egingo duzu —mutikoak ahotsa gizendu zuen.

Luiak Omarren atzaparretatik ihes egiteko imintzioa egin zuen, jolasari sinesgarritasuna eman nahian.

—Belaunikatu zaitez. Horrela egongo zara nik esan arte.

—Minik eman gabe.

—Luia belauniko abiatu zen probalekura, poliki, jolasa ez hondatzeko. Gortinaren muga, Omarrek askatu egin zuen (Rodríguez, 2010: 83).

Hori dela eta, narrazioetan sexuen hierarkizazioa (Turbert, 2003) gertatzen da, non harremanak boterearen (Amorós, 1987, 2008) arabera eraikitzen diren. Hala, desberdintasunaren zantzuak argi eta garbi islatzen dira istorioetan, batez ere estereotipoen bidez eraikita daudelako; “Politika albisteak” ipuinean, adibidez, ihes egin eta bere bizitza berreraikitzen duen ETAko militantea gizona da eta esperoan geratzen dena gaztetako oroitzapenetan kateatuta, emakumea. “Juan Luis eta kilimakurrak” narrazioan emakumeak idealizatzen du maitasuna eta bera da haurdun gelditu nahi duena maitasun hori ‘gauza’tzeko. “Sexu usaineko gezurrak” honetan emakumearen

jeloskortasunek arriskuan jartzen dute senar-emazteen erlazioa. “Ez du katu bat balio”n protagonista babesgabe agertzen da, ahuldadeak jota eta utzikerian erorita; “Hirugarren oparia”n etxeko tradizioak agintzen du eta emakumeak zaintzailearena egiten du, aldi berean ama da, emaztea, koinata eta erraina; “Katu jendea” arra-gizona binomio estereotipatuaren isla da.

Narrazioetan igartzen diren emakumeen identitate ezberdinak moldatzen doaz eta genero-sisteman oinarritzen dira; genero-sistema kontzeptua erabiltzen dugu eta ez patriarkatua edo sexu-genero sistema, Rodriguezen ipuingintzan ikusi dugun bezala emakumeak direlako protagonistak eta denek ezberdintasunak jasaten dituzte, baina gradu desberdinetan testuinguru historiko, sozial, ekonomiko eta kulturalaren arabera:

... genero-sistema kontzeptuak, jendarteak, emakumeen eta gizonen arteko harremanei (baita ahaidetasun-harremanei ere) dagokienez, askotariko konfigurazioak har ditzaketen sistema moduan ulertzen laguntzen gaitu. Sistema horietan, diferentziak (biologikoak barne) tankera zehatzetan eraikitzen dira, marko global eta lokal anizkoitzetan. Genero-sistemak autonomoak baina elkarrekintzan dauden hiru azpisistematatan multzokatzeko adostasuna dago: botere- eta prestigio-harremanak, produkzio-harremanak eta lanaren banaketa sexuala, eta sexualitatearen eta emozioen antolakuntza (Esteban, 2014: 100-101).

Estebanek dioenez (2014: 101), Butlerri (1993, 1997), Stolckeri (2003) eta Connelli (1987) jarraituz, generoa dagoeneko ez da *garena*, emakumea edo gizona..., «eta kulturalki finkaturiko eta estereotipatuegi dauden identitateak (maskulinoa, aktiboa, zakarra, erasokorra... femeninoa, sentibera, zaintzaile, sentsuala...), baizik eta *egiten duguna*». Beraz, identitateaz hitz egitean bere nortasun erlazionala, anitza eta heterogeneoa azpimarratu dugu, generoa aztertzean, horren izaera eraldatzailea eta erlazionala ere nabarmendu nahi izan dugu, eta Rodriguezen ipuingintzak aniztasun horren berri ematen digu.

6.4.2. Hitzarmen sozialak eta heteronormatibitatea⁵⁴

“Eta handik gutxira gaur”, “Yolanda eta aulkiak”, “Peio aireportura bidean”, “Galtzerdiak”, “Salgai”, “Apur bat zoroa”, “On the road”, “Kapitalismoa” (mendebaldean daukagun edertasunaren kontzeptuari ere oso lotuta badago ere), “Hazira itzultzea” edo “Omarren uda” narrazioak sar daitezke multzo honetan. Rodriguezek emakumeen eta gizonen arteko harremanak pribatua den girotik ateratzen ditu eremu publikora hurbiltzeko. Modu horretan, lehenagoko azaleko gaiak edo era erlatibotzat eta fribolotzat jotzen zirenek interes publikoa piztu eta emakumeak ikusgai bihurtzen dituzte. Egileak eskaintzen dizkigun bizimoduaren eredu horiek guztiek arau eta ohitura sozialen ondorioak dira, hori da, hain zuzen ere, auzi kolektibo bihurtzeko arrazoa. Arestian aipatutako genero-sistemaren presentzia esanguratsua izateaz gain, bizitzaren eta genero identitatearen esperientziaren politizazioa ere gertatzen da bi narrazio kontrajartzen baditugu, “Yolanda eta aulkiak” eta “Salgai”, alegia. Hitzarmen sozialaren zama bete-betean erortzen zaie bi protagonistei, baina oso modu ezberdinean kudeatzen dute jasandakoa. Lehenengoan, maila sozial xumeko emakumea da protagonista, ordulariaren pean bizi dena eta biltegi batean lan egiten duena; bizimoduaren eta gizonarekin daukan harremanaren monotoniak errukia sentiarazten digu:

Ordu erdira zurrungan hasi da Mikel. Yolanda ere leher eginda dago eta telebista itzali du ohera joan baino lehen. Aurpegia garbitu, iratzargailuaren alarma zazpietarako prest utzi eta argia amatatu du. Mikelek ohearen ezkerreko aldean egiten du lo; berak eskuinekoan, betidanik. Larrua jo ondoren ere beti itzultzen

⁵⁴ “Heteronormatibitate, heterosexismo: heteronormatibitateak jarraitu beharreko eredu eta arau bihurtzen ditu harreman heterosexualak. Ideologia horren ondorioz, harreman ez heterosexual guztiak arbuiatu, alienatu egiten dira, eta «anormal»tzat edo «bestelako»tzat jo, eta horrela, homofobia eta lesbofobiari arnasa ematen die. Heterosexualitatea eta heterosexualak gailentzeak, eta arau burutzeak, beste sexualitate batzuen diskriminazioa dakar legeetan, kultura-eremuetan eta politikan. Monique Wittigen arabera, heterosexualitatea pentsamendu ideologiko «hetero»aren erregimen politiko bat da. Ikuspegi horretan, emakume eta gizonak kategoria politikoak dira, eta kategoria horien arabera, lesbianak ez dira emakumeak, logika politika horretatik kanpo baitaude” (Alvarez Uria, 2013: 292).

da bakoitza bere lekura, ohearen alde bat betirako esleitua izatea gauzarik arruntena balitz bezala (Rodriguez, 2004: 119).

Bigarrenean, Miren Goenagaren egunerokotasuna eta bizipenak ezagutzen ditugu: familia oneko alabak bere ETBko lana galtzen du. «Miren Goenaga ez da bereziki ederra, baina aberatsen edertasuna dauka» (Rodriguez, 2007: 22). Deskribapen horretan emakumeak bere burua derrigortuta ikusten du gizartean hain estu jokatzen duten arau sozialak betetzera: senarra langabezian dago, baina ezin diote jendeari ezer esan; oraindik ere seme-alabarik ez izatearen presioa jasan behar du; edertasunaren kanonak agintzen duen perfekzioa bulimiaren bidez lortzen du, etab. Gainera, gabezi afektiboak erosketa garestiekin asetzen ditu:

Miren dendara sartu da. Lur koloreko jaka-traje bat erosi du, Escada markakoa. Irten bezain pronto poltsa zabaldu eta zetazko paperean bilduta ikusi du jantzia. Hots gustagarri bat egiten du hatza gainetik lerratzean. Etxean, sortzen dioten kitzikaduraren arabera mailakatu eta gero, zabalduko ditu paketeak. Ispilu aurrean jantziko ditu ondoren, kilimak gorputza zeharkatzen. Handik denbora gutxira mustuko ditu, alde zurretik ongi aukeratutako egunean (igande eguerdiek lehentasuna dute). Eta berriro jantziko ditu egun batzuen buruan, konbinazio berriak sortuz. Erosten zirrara ez baita erosketarekin ahitzen, eta zorioneko sentitzen da ekintza finigaitz horretan pentsatuz (Rodriguez, 2007: 26).

Bestalde, Rodriguezek sortzen dituen emakumezko protagonistak bestetasunaren eta gizartearen arauk ezarritakoaren gainean daude eraikita, hau da, besteen beharra, dependentzia, oniritzia edo babesa behar dute. Nola erabiltzen ditu, orduan, egileak emakumeen, gizonen, sexuen, generoaren eta identitatearen inguruan sortutako mitoak? Egoera ezberdinetan agertzen zaizkigu, pertsonaia diren emakumeek hartutako maskara bakoitzean islatuta; beraz, desiratutako objektuak izan daitezke: «Matildak Begoñaren goiko ezpainari begiratzen dio zigarro bat pizten duenean, edo ohe ertzean eserita dagoela, etorri ertzerago, burua hanken artean sartu eta begiak berari begira, gozo-gozoa

zaude gaur esaten dionean» (Rodríguez, 2007: 73); gehienak langileak edo etxekoandreak, zaintzaileak, amak, alabak, exekutiboak, emazteak edo andregaiak:

—Aitziberrek esaten dik, beti gizona gizon ibili dela, hamabost urte zituenetik, eta orain, izugarri maite nauela baina, bere buruari bakarrik egoteko aukera eman nahi diola...

—Herren mental...

—La mujer habitada irakurriko zian horrek ere. Askori gertatzen zaiek. Hamabost urte zituenetik gizona gizon, eta 13 urte pasa behar izan dituk, nirekin elkartu behar izan dik, konturatzeko, ba, agian, bakarrik egoten ikasi beharko lukeela, juxtu orain (Rodríguez, 2010: 109).

Baina, horietaz gain, ipuinetan ohikoa da emakumeak besteekiko erakusten duen menpekotasuna, eta, familiaren irudia agertzen denean, ama / alaba / aita loturaren eredia izatea. Hala ere, zuloak daude familia tradizionala den ereduetan eta istorio gehienak zurikerian eta gezurretan daude eraikita. Baliagarria da ordea Rodríguezek ematen duen ikuspuntu hori, hau da, istorioak oraindik ere gizarteak oniritzen duen prototipo horretan sortzea; horrela, akatsak eta erabilitako maskarak ikusgai bihurtzean, sistema bera zalantzan jartzen delako. Edozelan ere, zentzu horretan sortutako kontakizunek gizartean ezarritako rol sozialen irudiak betetzen dituzte. Zenbait narrazioetan, halaber, harreman homosexualak (batzuk noizbehinkakoak) edo lesbikoak iradoki daitezke, sarritan inplizituki iragarrita —“Eta handik gutxira gaur”, “Peio aireportura bidean”, “Galtzerdiak”— eta bestetan istorioaren muina izanik —“Apur bat zoroa”—; baina guztietan heteronormatibitatearen menpean garatuta edota estalita. Anormaltzat izango balira bezala aurkezten dira eta horregatik protagonistek (gehienek gizonak) ezkutatu egin behar dute, azaleratuz gero sozialki hartutako konpromisoa bertan behera geratuko litzatekeelako eta, ondorioz, gizarteak markatutako normen mugaren beste aldean kokatuko lirateke.

Bestalde, bikote harreman arautuak eta horrek inplizituki daraman maitasun erromantikoaren pertzepzioa gailentzen dira, besteak beste, hurrengo ipuinetan: “Sofako amodioak”, “Susana, Gudaria eta poeta”, “Anai artea”, “Zu eta Iban”, “Juan Luis eta kilimakurrak”, “Chiapaseko beroa”, “Sexu usaineko gezurrak”, “Golf ondoko etxea”, “Usainak”, “Tekla bat”. Maitasun triangeluak dira gehienak, eta emakumea da amorantea eta ia beti kanpoan geratzen dena, pertsonaiek harreman aurrefabrikatuak sortzen dituztelako: agerian geratzen dena konbentzionalismoen barruan dago; ikusten ez den jokabidea, ordea, sexuak eta desioak gidatzen dute, sarritan lortu ezin denaren ezintasunak akuilatuta, eta, askotan emakumearengan erruduntasun sentimendua eragiten du: «Mikel abandonatu izanagatik inkontzienteki bere buruari inposaturiko zigorra iruditzen zitzaion, erruduntasun konplexua (Rodriguez, 2004: 49). Erich Frommen *Maitatzearen artea* (2003) aipatzen du Rodriguezek “Chiapaseko beroa” narrazioan, eta hori da hain zuzen ere irudikatutako zenbait harremanetan emakumezko pertsonaiek bilatzen dutena: erlazio ideala ahalbidetzen duten maitatzeko arauak zentzurik ez dutelako; azken finean, hutsik daude eta kulturalki barneratu dugun benetako harremanaren ideiak bilaketa amaiezin batera eramaten gaitu. Frommek iradoki bezala, gizakien artean beti iraun duten kezkek maitasunaren arabera eraiki dira, nola gainditu banaketa eta nola lortu lotura perfektua:

Gero, zurekin egotea zen azken aukera, izan ere horretara joan nintzen bion arteko hainbeste bizi-sekuentzien platoa izandako Tanger tabernara. Han, kristalaren kontra galdurik begirada, kilimakurrei oles egin nien, sabelean jarriz arreta osoa, zure etorreraren zain. Ez zinen etorri ordea. Gureak ziren beste hainbat tokitan saiatu nintzen, hondartzako txokoa, gurasoen etxeko logelan, autobuseko atzeko eserlekuetan, begiak itxita, begiak irekita, lokartu baino lehen, esnatu berritan, goibel, gorrotoz gainezka, barne ahots gozoenarekin, maitasunez eta malaostiaz, baina ez zinen inoiz gehiago azaldu (Rodriguez, 2004: 100).

Hiru liburutan irakurtzen ditugun istorioak garaiko maitasun likidoaren (Bauman, 2009) parametroan kokatzen dira, zeinetan lotura iraunkorrak ezartzea ia ezinezkoa den.

Lotura horiek egonez gero, dependentziaren susmoak agertzen dira:

Para la moderna racionalidad líquida del consumo, no existen ni necesidad ni uso que justifiquen su existencia. Las ataduras y los lazos vuelven “impuras” las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido (Bauman, 2009: 70).

Izan ere, istorio askotan maitasun erromantikoaren bilakaerak frustrazioa eta menpekotasuna bezalako sentimenduak sortzen dituen heinean, besteetan, Baumanek azaltzen duen kontsumoaren eta maitasunaren arteko erlazioa gailentzen da, bi kontzeptuak parekatuz eta kontsumoak, maitasunak edo sexuak eman ahal duten plazeraren eta betetasunaren sentazioa maila berean jarriz; hauxe da “Kapitalismo” (Rodríguez, 2010:124) ipuinean protagonistak (bidenabar esanda, gizona) egiten duen erosi berri duen autoaren deskripzioa:

Bakarrik gelditu zenean, Telmok aurrez aurre begiratu zion autoari: muturra, txapala; ahoa, luzea eta zabala, serio eta arranditsua; argiak, zabalik munduari begira. Pilotuek itxura oldarkorra ematen zioten, apeta hutsagatik eraso egin dezakeen animalia batena. Gerria findu izanak silueta edertzen zion, baina handitasunari kalterik eragin gabe. Ipurtalde gihartsua lerdentasun agian gehiegizkoaren kontrapuntua zen, ez zekien, arreta handiagoaz aztertu beharko zuen. Piztu aurretik, beste itzuli bat eman zuen autoaren inguruan. Perfektua zen.

Bidenabar, atal honetan interesgarria iruditzen zaigu irakurlearen ikuspuntua aipatzea, hau da, zer espero duen irakurleak:

... la crítica a las tramas y plausibilidades femeninas supone que las mujeres escritoras no pueden o no quieren obedecer las reglas de la ficción. También supone que la verdad que se desprende de la verosimilitud es masculina. Porque la sensatez, la sensibilidad, la “extravagancia” —tantas palabras en clave para lo femenino en nuestra cultura— se asumen no sólo como simples modalidades inferiores de producción sino como desviaciones de una verdad obvia. Aquí el punto ciego es tan político (o filosófico) como literario. No ver, rehusarse a observar que las ficciones del deseo detrás de estas desiderata son

construcciones masculinas, no universales. No percibe que las máximas que pasan por la verdad de la experiencia humana y la codificación de esa experiencia en la literatura son organizaciones, cuando no son fantasías, de la cultura dominante. Leer la literatura escrita por mujeres significa ver y escuchar repetidamente una fricción con la “realidad insatisfactoria” contenida por la máxima (Miller, 1988: 44).

Goluboven (2012: 41) obratik atera dugun Nancy Millerren aipamenak erdigunean jartzen du narrazioen sinesgarritasuna. Ez dugu planteatzen narratzailearen eta egilearen generoaren arteko harremanaren lotura, ezta emakumezkoen irudi literarioen eta errealitatearen artean ezarritakoa ere. Baina literaturaren esparruan mugitzen ari garela eta literariotasunaren barruan hizkuntza eta fikzioa bera ezinbestekoak badira ere, noski, literaturaren funtzio komunikatiboa azpimarratu nahi dugu, hau da, autorearen, testuaren eta irakurlearen artean sortutako lotura. Beraz, ez ditugu nahastuko emakumeen irudikapenak emakume errealean esperientziekin; hori ez da behintzat ikerketa honetan egin nahi dugun interpretazioa, ez baitugu uste literatura eskarmentu indibidualaren adierazpen zuzena denik.

Alabaina, narrazioen sinesgarritasuna dago jokoan, testuak eta ezarritako arauak bat egin behar dutelako. Hitzarmen soziala, testu literarioa eta irakurlearen igurikimena bat etorri ezean, fikzioak eta testuaren sinesgarritasunak kale egingo dute; baina, eremu literarioan gaur egungo sinesgarritasunaren arazoari aurre egin behar diogu, oraindik ere maskulinoa delako; Rodriguezen zenbait testutan argi sumatzen da horren inguruan proposatutako jokia. Ipuin gehienetan, gizarteak (hitzarmen sozialak) emakumeengandik espero duena betetzen da, baina, badaude zenbait errelato non protagonistak irudi estereotipatuarekin apurtzen duen eta irakurlearen harridura pizten den (“Puntu suspentsiboak”, kasurako). Aldiz, beste narrazio batzuk —”Hirugarren oparia”, “Errautsa”, “Politika albistek”, “Hazia”— sinesgarritasun maskulino horretatik idatzita daude, eta, horren bitartez, gizartean espero diren emakumeen rola

betez, idazleak lortzen du androzentrismoari⁵⁵ maskara kentzea, konbentzio literarioak eta sozialak ikusgai egiten dituelako.

6.4.3. Emakumearen gorputza: amatasuna, edertasuna, sexua eta bortizkeria

Azpiatal honetan hurrengo izenburuak aipa genitzake: “T’ est très belle”, “Nahiago nuke gezurrik ez esan”, “Katu jendea”, “Hagina”, “Louis Vuitton”, “Bellevue”, “Puntu suspentsiboak”, “Hazira itzultzea”, “Haragia”, “Erle begiak”, “Ez du katu bat balio”, “Politika albisteak”, “Hirugarren oparia”, “Errautsa”, “Hazia”, “Calle de la Providencia”.

Postmodernitateak aniztasuna bermatzen duelako baieztapena eskura izan nahi dugu. Pluraltasuna, hibridazioa, etengabeko mugimendua, eta guk azpimarratu nahi izan dugun hausnarketa, memento gatazkatsu honen ikuspuntu anitza desberdintasunetik eta homogeneotasunetik gailentzen da. Eider Rodriguezen lanean, protagonista arketipikoaren indibidualtasunetik identitate kolektiboa garatzen da, non emakume askoren gogoetak bizipenak, estiloak, ereduak, krisiak, etab., hots, identitatearen zeharkakotasuna, agerian uzten diren. Identitateaz idatzitako kapituluan, pertsonaien semiologiari eskaini diogu atal bat; han ondorioztatu dugu aztertutako obretan emakume eta gizon protagonistak zeinu bezala agertzen zaizkigula, ulertu eta ikertu behar dena zera da, nola betetzen diren esanahiz hutsik dauden zeinu horiek. Bai interpretazio ahistorikoaren ikuspuntutik bai konstruktibismotik, desberdintasunak emakumeen eta gizonen arteko diferentzia adierazten zuen; gaur egun, ordea, publikoak eta

⁵⁵ “Adrozentrismoa: Gizona diskurtsoaren zentrotzat, ardaztat, erreferentziazat edo neurritzat hartzeari esaten zaio. Alegia, unibertsoaren erdian gizonaren begirada kokatzen duen ikusmira da, gizona eginez gauza guztien neurria, eta neurri horren arabera egiten du humanitatearen irudikapen globala. Ondorioz, bestelako errealitateak ezkatzen ditu, besteak beste, emakumeena. Androzentrismoa emakumeak baztertzeko eta isilarazteko hartzen den jarrera pasiboa da, eta sexismoa, berriz, aktiboa eta kontzientea da. Aldebakarreko ikuspegi hau historian emakumeen rola gutxieteko, euren arrakasta apaltzeko eta gezur bihurtzeko erabili da” (Alvarez Uria, 2013: 279).

azpimarragarriak diren ezberdintasunak emakumearen kategoriaren barnean daude, baita emakumeen gisa-existentzia zehatzen barruan ere (Golubov, 2012: 60).

Horren harira, Rodriguezen ipuingintzan, aipatutako ezberdintasunak azaleratzen dira: emakumezko pertsonaiak erdigunean daude, protagonista edo bigarren mailan egonda ere. Zer daukagu, azken finean? Emakume bat; gorputz bat, emakumearen gorputza ibilbide ezberdinek zeharkatuta eta osatuta. Baina nola hurbiltzen gara adierazi nahi dugun gorputz kontzeptu horretara? Zehaztu behar da Rodriguezen ipuingintzako emakume-gorputzak entitate material gisa ulertzen ditugula, ezberdintasunak edo arestian aipatu dugun sexuen hierarkizazioa jasaten dituztenak, baina ezin ahaztu gorputz horiek ere erresistentziarako prest daudela; gorputz-ibilbide (Esteban, 2014: 97) horiek dira idazlearen ipuingintzan interesatzen zaizkigun irudiak, agertzen diren patriarkatuan edo genero sisteman modu berean bizi ez direlako:

Gizarte-egitura jakinen barruan eta kolektibo baterantz bideratzen gaituzten banakoen bizi-prozesuak. Subjektuen gizarte-ekintzei ematen zaie garrantzia, gorputz-jardueratzat hartuz gizarte-ekintzak. Desiraren, bizipenaren, hausnarketaren, erresistentziaren, erantzunaren eraldaketa sozialaren gunea da gorputza, hainbat bidegurutzetan gauzaturikoak (ekonomietan, politikoetan, sexualetan, estetikoetan eta intelektualetan). Ibilbide horiek denbora nahikoa hartu behar dute, esperientzien eta testuinguruen aniztasuna behatu ahal izateko, eta aldaketak antzeman ahal izateko (Esteban, 2014: 54).

Hori dela eta, hasieratik aurrera daiteke ondorioetan topatuko dugun hausnarketa: Rodriguezen narrazio-gintzan erraz ikusten da gaur egungo egoera postmodernoak emakumea muturrera eramandako merkatu neoliberalaren atzaparretan bete-betean harrapatuta daukala. Zer proposatzen dugu, orduan? Sistema bera irauli eta birpentsatu behar dela, beste gizarte bat, non genero sistemaren oinarriak ezabatzen diren, berdintasuna soilik aldarrikatzeak feminismoa izozte prozesuan sartzen duelako eta gizonek jasaten duten esplotazio kapitalista nahi eta onartzen dugula esatea da

(Anzaldúa, 1988; Spivak, 1988; Federici, 2010). Diskurtso horretatik asko dago ipuinetan, sistema kapitalistak sortutako desorekak emakumeen bizkarrean pausatzen direlako. Dekonstrukzioa edo deseraikitzearen proposamena planteatzen dugu, baina zehazte aldera esan beharra dago ez dela modu apokaliptiko batean hartu behar, deseraikitzeo ideia zalantzan jartzearen ekintzarekin lotu nahi dugu:

No sé lo que el postmodernismo es, pero sí tengo algún sentido de lo que podría significar someter nociones del cuerpo y la materialidad a una crítica deconstructiva. Deconstruir el concepto de la materia o el de los cuerpos no es negar o rehusar ninguno de los dos términos. Deconstruir estos términos significa, más bien, continuar utilizándolos, repetirlos, repetirlos subversivamente, y desplazarlos de los contextos en los que han sido colocados como instrumentos de poder opresivo (Butler, 2001: 36).

Gorputza elementu erabakigarria da eta emakumeen existentzia fisikoa nahiz soziala markatzen du (Grosz, 1994): horrela, hain zuzen ere, jasotzen dugu Rodriguezen ipuingintzan, emakumearen gorputza beti erdigunean dagoelako, mugimenduan zein modu pasiboan igartzen dugunean; eusteko bere modua da, aurrera jarraitzeko aukera, hala nola, “Belleveue” narrazioan. Gorputza gozatzeko, “Puntu suspentsiboak”; itxuraldatzeko, “Hazia”; edertasunaren ikurra izateko, “Haragia”; gaixorik dagoen gorputza, “Salgai”; desioa eta plazera erakusten dituen, “Katu jendea”; baita mina fisikoa zein psikologikoa ere, “Erle begiak”.

Ipuinetan agerian dagoen gorputz-ibilbide bat amarena da, emakumearen gorputzaren partikulartasun hau ikuspuntu ezberdinetatik garatzen da: batetik, ama-rola onartzen duten protagonistak edota haurdunaldia bilatzen dutenak, horrela gizartean ezarritako ereduak eta normak jarraituz; eta, bestetik, sentitzen dutenak amatasunak esfera publikotik eta iraganeko harreman sozialetatik baztertzen dituela. Azken finean, emakume protagonisten gorputzek hitz egiten digute, “Hazia” (Rodriguez, 2010: 55) ipuinean bezala, non gorputza merkantzia bihurtzen den:

Duela bost hilabetera arte, nahiz eta umetokia lehertzorian, nahiz eta oinak eta ezpainak puztuta, nahiz eta gerriaren arrastoa aspaldi galdua izan, jasotzen nituen oraindik laneko nahiz bestelako proposamenak. Merkatuan nengoen produktu bat nintzen, salerosgarria. Jendeak nigan ereiten jarraitzen zuen, batzuek lan imajinarioak eskainiz, beste batzuek kafe bat hartzeko gonbita eginez, oraindik inorekin konpartitu gabeko proiektuak nirekin konpartituz.

Kasu zehatz horretan haurdunaldia emakumearen barnean garatzen den dramatzat hartzen da; jaio berria bere gorputzaren zati bat da, baita indarra xurgatzen dion parasittoa ere, eta, aldi berean, emakumearen etorkizun osoa laburbiltzen du eta protagonistak berak sentitzen du bere bizitzaren norabidea galdu duela (Beauvoir, 2008: 648). Hala eta guztiz, narrazioetan nagusi den amatasunari buruzko irudia esentziazik gertu badago ere, hori baita hitzarmen sozialak betebeharrekoa, pertsonaia ama-rolan aritzen denean, bere bizimoduan harramazkatuz gero, argi eta garbi geratzen da ez duela erabateko kontrolik bere gorputzaren gainean, ama-sena ere zalantzan jarritz.

Ondorioak

Tesiari amaiera emateko ordua heldu da; beraz, hurrengo orrialdeetan postmodernismoari, identitateari eta XXI. mende hasierako narrazioetako subjektu postmodernoari buruz orain arte esandakoa eta iradokitakoa bilduko dugu. Halaber, asmoa da hasieran planteatu ditugun helburuak eta hipotesiak bete diren egiaztatzea. Galdera batekin hasiko gara: zer dakigu orain lehen ez genekiena?

Hasteko, postmodernitatea gurean instalatuta dagoela eta gaur egungo euskal literaturan postmodernismoaz argi eta garbi hitz egin daitekeela; horregatik, postmodernismoaz konplexurik gabe mintzatzen hasi beharko ginateke. Ikerketan jasotako adituen analisisan ikusi dugunez, euskal eleberrigintzaren hastapenetan idazleek beste herrialdeetako joera estetikoak jaso zituzten: ezin dugu ukatu Txomin Agirreren ohiturazko eleberririk Europan garatu zen erromantizismoaren kutsu kontserbatzailea duenik; berdin esan genezake Aro Modernoa inauguratu zuen Txillardegiren lehenengo eleberririk existentzialistaz, dakigunez, Frantziatik hedatutako filosofiaren eraginaren ondorioa; edo Ramon Saizarbitoriak erabilitako *nouveau roman* mugimendu literario berritzailea euskal narratiban eta esperimentalismotik jasotako tasunak; baita Bernardo Atxagaren lanen abangoardien eragin zuzena ere. Horrekin guztiarekin esan nahi dugu euskal eleberrigintzan (eta beste genero literarioetan ere bai), euskal sistema literarioa osatzen hasi zenetik, kanpotik hartutako iturri estetikoak ezinbestekoak izan direla. XX. mendeko euskal literaturaren atalean erakutsi dugu esparru literarioetan elkar ukitzen duten joera estilistikoak harremanetan bizi behar direla, elkar sustatuz edo bestelako estiloak eta joerak ezagutuz eta onartuz, horrela isolamendua saihesten delako.

Era berean, euskal literaturaren historiari begiratu diogu eta nabarmendu dugu korrante

literario ezberdinen izendapenak testuinguru europarrear XX. mendeko korrante estetikoek dituzten berdinak direla. Halaber, ondorioztatu dugu Europako mugimenduen oinarri estilistikoak eta ideologikoak eragin zuzena izan dutela periferian kokatuta dagoen euskal literaturaren garapenean (Kortazar, 1990). Zilegi da argudiatzea postmodernismoak besteek egindako ibilbide bera jarraitu duela; hau da, azken hamarkadetan mendebaldeko gizarteek jasandako aldaketen eraginez eta modernitatearen baliabideak aldaketa horiei aurre egiteko gauza ez zirenez, postmodernismoak bere espazioa topatu du zenbait lan literariotan eta garaiko adierazpen kulturaletan. Euskal literaturan garatu diren beste estetikak bezala, postmodernismoa, beste herrialdeetako garapen literarioarekin alderatuz gero, berantiarra da, baina horrek ez du esan nahi bere lekua lortu ez duenik euskal sistema literarioan.

Abangoardiaren eta postmodernismoaren arteko desberdintasun nagusia ere azaldu dugu: abangoardiak berrikuntzaren bila dabilta, helburua suntsitzea izanik, berriro sortzeko; postmodernismoaren jarrera, ordea, berrerabiltzea da, xurgatzea. Izan ere, bigarren kapituluan euskal literaturan postmodernismoaz hitz egin daitekeen zalantza plazaratu dugunean, azaldu dugu adituek joera estetiko eta kultural horri hasiera emateko Ramon Saizarbitoria eta Bernardo Atxagaren lanak aipatzen dituztela. Saizarbitoriaren eta Atxagaren 80ko eta 90eko hamarkadetako lanetan abangoardiek eta joera esperimentalak erakusten zuten alde ludikoa agerian geratu zen, gure ustez nahikoa izan ez zena estetika postmodernistarekin lotzeko.

Mende berriarekin, pentsamendu kartesiarraren, arrazionalismoaren eta metafisikaren urteak atzera geratu dira eta aniztasuna, dekonstruzioa, kulturantzitasuna eta diferentzia protagonismoa hartzen hasi dira. Tesian zehar azaldu dugu oinarri horiek nola kudeatzen

diren bai gizarte mailan bai instituzioetan, eta ondorioztatu dugu tenka garbi baten aurrean gaudela, izen beraren bi aurpegi ditugulako. Bi postmodernismo mota daudelako baieztapenak aukeratzera bultzatu gaitu. Lehenengoan, axolagabetasuna eta arinkeria nagusitzen dira eta sistemaren esanetan daude; horregatik, aipatu bai, baina ez garatzea erabaki dugu, tesiaren helburua izan ez delako haien arteko –bi postmodernismo motaren– azterketa konparatiboa egitea. Interesatzen zaiguna postmodernismoaren bigarren aldaera da, postmodernismo kritikoa delakoa (ik. lehenengo kapitulua), erresistentzia-espazioa eskaintzen duena diskurtso kritikoak eraikitzeko aukera emanez.

Zer daukate ezberdina aukeratutako testuek? Argi eta garbi pertsonaiei ematen zaien tratamendua; funtsezkoa baieztatzeke ikuspuntu global batetik landuta daudela. Izan ere, literatura irudikapen mekanismotzat hartu dugu, eta pertsonaia edo protagonista kutsu semantikoa erakusten duen esanahizat, mezua ezartzeko orduan ezinbestekoa. Lehenengo hipotesian adierazi dugunez, postmodernitateari lotutako aldaketa sozialek, ekonomikoek eta politikoek subjektuaren identitatearen eraldatzea eragin dute XXI. mende hasierako narraziogintzan. Hori dela eta, postmodernitatearen egoeraren berri eman dugu, gaur egungo gizartearen ikuspegi globala argitara emateko asmoz eta, era berean, horren ondorioz postmodernismoari etengabeko erreferentzia egin diogu, sorkuntza artistikoak gauzatzen diren esparrua delako.

Ikerketak testuinguru literarioan subjektu postmodernoak dituen agerpena, ezaugarriak eta aldaerak azaltzen ditu eta horrek garrantzia baieztatzeke subjektu narratiboek jasaten duten identitatearen krisiak bat egiten duela mendebaldeko gizarteetako kulturaren postmodernitateak eragiten duen desoreka identitarioarekin; horren ondorioz, identitate anizkoitza eta iragankorra izan da tesiaren abiapuntua. Ixiar Rozasen *Negutegian* (2006)

eta *beltzurian* (2014), Harkaitz Canoren *Belarraren ahoa* (2004) eta *Twist* (2011) eleberrietan eta Eider Rodriguezen *Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007) eta *Katu jendea* (2010) narrazio liburuetan horren berri eman dugu, hau da, pertsonaien eta protagonisten bizipen eta istorio ezberdinen bidez, subjektu postmodernoaren zenbait eredu aztertu ditugu, denak postmodernitateak eragindako aldaketen ondorioak eta XXI. mende hasierako narratibako pertsonaia eta protagonista postmodernoaren kartografia egiten hasteko baliagarriak. Hauxe da, hain zuzen ere, tesi honen funtsezko ekarpena: identitate postmodernoaren eraldaketa eta, aldi berean, bilakaera horren urratsak adierazi ondoren, gaur egungo euskal narraziogintzaren zenbait testutan erabateko eragina izan dutela erakustea.

Rozasen lanei dagokienez, subjektu postmodernoaren bi aldaera guztiz ezberdin aurkitzen ditugu osagai komun bakarrarekin: protagonistak identitate indibidualaren bila dabilta memoriaz baliatuz. *Negutegia* eta *beltzuria* testuen arteko ezberdintasunak aipatu ditugu laugarren kapituluan, eta nabarmenenak fikzioa du ardatz: lehenengo lana fikziozko eleberri bat da; bigarrena, ordea, fikziorik gabeko testua. Izan ere, egileak fikzioaren eta fikzio kontrolatzailearen artean desberdintzen du (4.3.1.), eta *beltzurian* fikzioa metodologiatzat interesatzen zaio, idazterakoan autonomia ematen diolako.

Negutegia liburuko pertsonaiak zentrorik gabe gelditu dira eta zentrorik ezak etengabeko mugimendu batera bultzatzen ditu; gai unibertsalez baliatzen da autorea orainaren eta etorkizunaren ziurgabetasuna, subjektu-ugaritzea eta desberdintasunaren imaginarioa sortzeko. Halaber, eleberrian gizarte postmodernoa definitzen duten hiru gai nagusi azaltzen dira: deserrotzea, hiri postmoderno berrien agerpena eta identitatearen krisia; aldi berean, postmodernitatean auzitan jartzen diren ezinbesteko hiru elementuk erabateko garrantzia hartzen dute eleberrian: denbora, espazioa eta subjektua.

Deserrotzeak eta denborak bat egiten dute: gogora dezagun protagonistek denboran bidaiatu behar dutela eta gaur egungo deserrotzearen estereotipoak direla; bigarren belaunaldiko emigranteak dira, noraezean dabiltzanak, mapa pertsonala osatu nahian. Bigarrenik, hiri postmodernoak eta espazioa bat datoz eleberrian, garai postmodernoetan, zalantzarik gabe, espazioaren irakurketa berri bat egiten delako. Pertsonaiek subjektiboki jasaten dute eta indibidualtasuna bermatzen duten espazio berriek hiri postmodernoetan dute islarik handiena. *Outsiderrak* dira pertsonaiak, izaera urbanoa erakusten dute, baina, *flâneurrak* ez bezala, errealitatearen eta irudimenaren arteko tenka urtu den hirian bizi dira simulakroaren ondorioz. Hirugarrenik, identitatearen eta subjektuaren auzia dugu; eleberrian argi ikusten da garai postmodernoan kultur aniztasuna areagotzen dela eta identitate kultural ezberdinak norbanakoan biltzen direla. Subjektu postmodernoak fragmentazio-anitzaren esperientzia jasotzen du, eta Negutegia eleberriko pertsonaiak horren gatibu dira, mugikortasun fisikoaren eta psikologikoaren esklabo: ahultasunerako joera prekarietateak eta etengabeko aldaketek eragiten dute; hori dugu erresistentzia, postmodernismoaren zantzuetariko bat. Beraz, eleberriko subjektu postmodernoak honelako ezaugarriak ditu: identitate zatitua du, eta etengabeko lekualdatzeak eta bilakaerak ez dio uzten pertsona bera izaten espazioan eta denboran; ez da gai identitatea sendotzeko, eta etengabeko eraldatzean, autoestimurik gabeko norbanako likido bihurtzen da.

beltzuria, berriz, identitate hibridoa duen testua da, eta *nitasunaren* narraziogintzaren (Hall, 1990) barruan kokatu dugu. Subjektu postmodernoak bere buruaz hitz egiten du eta identitatea bera performancearen parte esanguratsua da, hau da, subjektuaren identitatea sorkuntzan berean eraikitzen da eta identitatearen eraikuntzaren bidez memorian, iraganean, arakatu eta intimismotik idazten da. Jauziek eta etenek egilearen identitatea osatzen dute, denbora eta espazio fisikoan zein sinbolikoan mugitzen baita;

izan ere, *beltzurian* espazioa oso garrantzitsua da, ezaguna, mugatua eta familiarra delako eta egileak bere identitateari zentzua emateko zeharkatu behar duelako. Hortik dator espazio batekin, Etxalarreko Bordaberrirekin, konexioa ezartzeko beharra; azken finean, identitateen sorkuntzan praktika sozialak ezinbestekoak dira eta horiek subjektuaren eraikuntzari lotuta daude. Gainera, egileak bere sustraietan bilatzen du, espazioen bidez martxan jartzen delako identitatearen memoria. Lehenengo pertsonan idatzita egoteak *nitasunaren* krisia erakusten du eta testua absentiaren sorkuntzaren isla da (Jamesonek, 2012), non objektu-artearen lurrunketa gertatzen den, hots, pinturaren absentsian argazkiak erabiltzen badira, literaturaren kasuan ez-fikzioak fikzioa ordezkatzeko du, arestian aipatu dugun bezala. Beraz, testuan topatzen dugun subjektuak memoriaren zuloetan ere bilatu behar du bere identitatea osatzeko beharrezkoak diren osagaiak biltzeko helburuarekin, eta, fikzioaren absentsian, lengoaiaren eta ahotsaren presentzia areagotzen da. Subjektu zehaztugabea da eta ahotsak zeharkatu egiten du, beraz, kasu honetan ahotsa ere identitatearen ezinbesteko elementu bihurtzen da.

Harkaitz Canoren lanen bidez, testuaren beraren identitatea zalantzan jarri dugu *Belarraren ahoa* narrazioa *nouvelle* izendatzean, eta, horrekin batera, zeharkakotasun literarioaren gaia literaturaren testuartekotasunarekin eta hirugarren kapituluaz azaldu dugun identitate zeharkatuarekin batu dugu. Hortik ateratako ondorio bat, hain zuzen ere, identitatea ulertzeko eta kudeatzeko erak aldatzeko beharra izan da, hots, ikuspegi esentzialista batetik ezinezkoa da gaur egungo identitateak gordetzen dituen tasunak behar den bezala bideratzea: eraikuntza dinamikoa da, maileguek eta trukeek osatutakoa eta intermitentea. *Twisten* eleberriko subjektua horren adierazle da, argi utzi dugu, gainera, pertsonaiak ez dakiela bere barneko aniztasuna kudeatzen eta, ondorioz, bizitzaren azaleko estetizazioa gertatzen dela. Subjektua zatikatua izan daiteke, baina arazoa beste bat da: zatiketaren onarpenari uko egitea eta kudeatzeko ezintasuna ez

ikustea. Beraz, Sciollak (1983) aipatzen dituen identitatearen hiru dimentsioek – lokatiboa, selektiboa eta integratzailea– ez dute espaziorik *Twisten* topatzen dugun subjektu postmodernoan. Horregatik, Goffmanen (1997) metafora aukeratu dugu protagonistaren egunerokotasuna ezaugarritzeko, hau da, antzerkiarena, antzezlanetan gizabanakoak gehien komeni zaien maskara erabiliz erlazionatzen direlako. Gogora dezagun pertsonaia nagusiaren bizitzan antzerkiak duen erabakigarritasuna eta nola horrek, beste behin ere, egoera postmodernoaren alde heterogeneoak erakusten dituen, alde intersubjektiboak eta erlazionalek identitate ezberdinak osatzen dituztelako hausnarketa azpimarratuz. Giza-esperientziak ugaritu egiten dira eta arazo nagusia da momentuaren arabera maskara egokiena aukeratzea; izan ere, *Twisten* azaltzen den subjektu postmodernoak ez daki mugitzen gizarteak eskaintzen dizkion kodigo infinituen artean eta kolapsoan (Melucci, 1999) sartzen da. Canok zalantzan jartzen du identitatearen ikuspegi sendoa, bakarra eta trinkoa, eta aurkezten duen identitate ezegonkorrak eleberrian dauden pertsonaiak kutsatzen ditu. *beltzurian* ondorioztatu dugunaren kontrara, Canoren lanean *niaren* desjabetzea gertatzen da –protagonista gero eta urrunago dagoelako *niaren* erdigunetik–, baita identitatearen simulazioaren bidez *bikoitzaren* eta *bestearen* irudikapena ere.

Eider Rodriguezen narrazio-bildumak aukeratu ditugu subjektu postmodernoaren beste ikuspegi bat ematen dutelako, alegia, pertsonaiak genero identitatearen perspektibatik sortzen dira. Halaber, seigarren kapituluan plazaratu ditugun galderei kritika literario feministaren iritzitik erantzun diegu, hala nola, zer da emakumea izatea? Genero-sisteman oinarritzen den zerbait; emakume izatea egiten duguna da eta ez garena. Rodriguezen ipuingintzan emakumezko pertsonaiak hitzarmen sozialaren pean bizi dira eta jarduten dute; horren arabera, bakoitzaren identitatea osatuz doa. Zer da subjektu sexudun bat izatea eta non kokatzen dira subjektu horien konplexutasunak? Femeninoa

ezin da izan maskulinoaren gabezia eta emakumea ez da subjektu maskulinoaren objektua, aldi berean, ezberdintasun sexualaren paradigmak sistema sinbolikoen berrikuspena eskatzen duelako ustea bete da: natura / kultura, emakumea / gizona, pribatua / publikoa, sentsibilitatea / inteligentzia, praktika / teoria dira aztertutako narrazioetan zalantzan jartzen diren binomioak.

Rodriguezen narrazio gehienak imajinario patriarkalaren hatsarreen arabera eraikita daude, eta emakumezko protagonistaren irudia aipatutako binomioen artean natura, pribatu, sentsibilitate edo praktikarekin lotzen da. Uste dugu idazleak modu kontziente batean egiten duela, ziur aski irakurleak egoera horiek ezagunak izango dituelakoan eta, dakigun bezala, kanpotik, atzerriratzearen teknikaren bidez (*gazt. extrañamiento*), askoz errazagoa da obsesioak, beldurrak, eta lotura kulturalak antzematea. Marko teorikoan semiotika feministarako ezinbestekoa den eginkizuna, hau da, zeinu kulturalaren kodea sakondu dugu, postmodernitateak ekarri dizkigun ikuspuntu eta ondorio ezberdinak aipatu eta azertu ditugu, ur sakonetan batzuetan eta azaletik besteetan, baina ondorioa hauxe izan da: esanahi kulturalak dena inguratzen du, hara hor semiotikaren garrantzia eta hara hor esanahi kulturalak, narrazioetan hutsik dauden zeinuak betetzeko eginkizunean. Postmodernitatearen pluraltasuna, hibridazioa, etengabeko mugimendua eta zatikatzea nabarmendu ditugu, eta emakumeen gorputz-ibilbideak aipatzean protagonista arketipoaren indibidualtasunetik identitate kolektibora garatzen diren gogoetak, ereduak eta krisiak ikusi ditugu. Rodriguezek irudikatzen duen subjektu postmodernoa emakumearen gorputz-ibilbide ezberdinek zeharkatzen dutena da, eta, era berean, subjektu postmoderno hori, sexuen hierarkizazioak ezarritako ezberdintasunak jasaten dituenean, erresistentziarako prest agertzen da. Sarreran plazaratu dugun bigarren hipotesian baieztatu dugu azken ikerketatik abiatu gara subjektu postmodernoari buruzko azterketa sakona egiteko. Horregatik, harago joan gara

proposatzean aukeratutako hiru idazleen obrak aproposak eta esanguratsuak direla, euskal narratiban 'literatur-proiektua' deitu dugunaren barruan kokatzeko. Bigarren kapituluan XX. mendeko euskal literatura aztertu dugu eta hirugarren atalean identitate kolektiboaren eta literaturaren arteko loturaz hitz egin dugu. Castellsen (1998) ustetan, hiru forma daude identitatea eraikitzeke: lehenengoa identitate legitimatzailea da eta sistema hegemonikoaren instituzioen esku dago giza-agenteak menperatzeko asmoz; bigarrenean, erresistentzia-identitatean, menderatzearen logikak gizabanako talde bat estigmatizatzen du eta, ondorioz, kanpotik datorrenaren babesean eusteko espazioak sortzen dituzte; hirugarrenik, identitate-proiektua dago eta gizartean eskura dauden osagai kulturaletan oinarritzen da identitate berri bat proposatuz; identitate berri horrek bere espazioa birdefinitzen du gizartean.

Literatur esparrura ekarriz gero, erresistentzia literatura eta literatur proiektuaren terminoak erabiltzea proposatu dugu, hau da, erresistentzia literaturaren azalpenetan. Iban Zaldua idazleak (2012) horren inguruan adierazitakoa jaso dugu: erresistentzia literaturatik kanpotik datozen estetika eta joera berritzaileekiko dagoen iritzitari 'infame colonización cultural' deitzen dio Zalduak, kanpotik etorritako joera estetikoak oztopo eta mehatxu gisa ikusten direlako. Literatur proiektuan, ordea, osagai kultural ezberdinen bidez diskurtso kritikoak sortzen dira eta, era berean, desberdina dena aprobetxatzen duen testua idazten dute, idazleak sistema literarioan egonkortzen diren bitartean haren egituraren aldaketa bultzatuz. Arestian esan dugun bezala, identitate global baten ikuspuntua jasotzen dute, eta heterogeneotasunera egokitzen dira; gainera, aztertutako lanak testuinguru sozial ezagun batean sortuak dira, hots, egoera postmodernoa, eta horregatik literatur proiektuak estetika zein alderdi tematikoa aldatzen ditu, sortutako eremu sozialean testu postmodernoa eraikitzeke.

Bestalde, Gabilondok (2008) esandakoa kontuan hartzen dugu baieztatzen duenean buelta bat eman behar zaiola kanon literarioari; hauxe da, hain zuzen ere, tesi honen atzean dagoena: kanonikoak ez diren idazleak berrirakurtzea. Eginkizun horri lotuta, iker-lerro nagusi batekin itxiko ditugu ondorioak, nahiz eta jakin, gai bat baino gehiago daukagula ikertzen jarraitzeko: hala nola, genero identitateari dagokionez, postmodernismoarekin lotura zuzena duen *queer* literaturaren analisisa; subjektu soziologikoaren eta postmodernoaren arteko desberdintasunetan sakontzea, euskal kanonaren erdiguneko zenbait idazleren obrak berrirakurtzeko baliagarria dela uste dugulako; edota testu postmodernistaren eta postmodernoaren testuaren banaketaren proposamena adibide gehiagorekin hornitzea.

Alabaina, azken ekarpena euskal sistema literarioarekin lotuta dago: baieztatzen dugu Rozasek, Canok eta Rodriguezek pertsonaien bidez identitateari ematen dioten tratamenduak (indibiduala, kosmopolita, kolektiboa, zatikatua, generoarena) idazleek sistema literarioan hartzen duten tokia baldintzatzen duela. XX. mende amaieran koiuntura historikoa aldatzen hasi zen eta harekin bat sistema literarioa; izan ere, zenbait idazleek modu ezberdin batean kudeatzen dute heterogeneotasuna eta jadanik esentziazat hartzen ez den identitatea arazo bihurtzen dute. Idazleek testuetan eskaintzen duten desorekak eta esentziaren ezegonkortasunean sakontzeak erdiguneko ertzetara bultzatzen dituzte. Bestetik, idazle bakoitzak leku ezberdin bat hartzen du, eta, beraz, sakonki aztertu beharko lirateke baliabide literarioetatik eta testuen barruko ezaugarrietatik harago doazen arrazoiak. Ikusi denez, identitatearen ikuspegia, nahiz eta subjektu postmodernoa irudikatzeko baliagarria izan, era desberdinetan jorratzen dute, eta, gure iritziz, horrek eragin zuzena dauka sistema literarioaren kokapenean.

Kultura postmodernoaren atalean garatu dugun gogoetarekin bukatuko dugu, sistema

literarioari buruz esandakoarekin lotura zuzena duelakoan: ikuspegi antropologikoa aipatzean, hots, gizarte bat kultura bat delako baieztapenaren aurrean, kulturak sistema gestorearen zerbitzura funtzionatzen du, oso baliagarria baita sistema beraren oreka mantentzeko. Esan bezala, sistema aldatzeko edozein zantzu erakusten duen jarrera antzematen denean eta sistema desorekatzeko arriskua igartzen denean, jarrera horiek alde batera uzten saiatzen dira. Orduan, erronka datza sistema zalantzan jartzen duten ideiak, hausnarketak eta adierazpen artistikoak ikertzean.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGIRRE, Alaine (2014). *Odol mamituak*, Donostia: Elkar.
- AGIRRE, Txomin (1986). *Auñamendiko Lorea*, Bilbo: Labayru Ikastegia.
- AGIRRE, Txomin (1990). *Garoa*, Donostia: Euskal Editoreen Elkarte.
- AÍNSA, Fernando (1997). “Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, in Karl Kohut (koord.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madril: Latinoamericana.
- ALBALADEJO, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madril: Taurus.
- ALBERDI, Uxue (2006). *Aulki bat elurretan*, Donostia: Elkar.
- ALBERDI, Uxue (2009). *Aulki-jokoa*, Donostia: Elkar.
- ALDEKOA, Iñaki (2006). “Postmodernitatea gurean?”, *EGAN*. 1-2. 141-156.
- ALDEKOA, Iñaki (2008) *Euskal literaturaren historia*, Donostia: Erein.
- ALVAREZ, Amaia (2011). *Generoa eta nazioa Katalina Eleizegiren antzezlanetan*, UPV/EHU. [dokto-re-tesi argitaragabea]
- ALVAREZ, Amaia (2013). “Glosategia”, in Isa Castillo Etxano & Iratxe Retolaza (koord.) *Genero-ariketak. Feminismoaren subjektuak*, Donostia: Edo.
- AMENDOLA, Giandomenico (2000). *La ciudad Postmoderna*, Madril: Celeste ediciones.
- AMORÓS, Celia (1987). “Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación”, *Arbor*, 503-504. 113-127.
- AMORÓS, Celia (2008). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Valentzia: Cátedra.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*, Bartzelona: Anagrama.
- ANZALDÚA, Gloria (1988). *La frontera/Borderlands*, San Francisco: Spinsters Ink.
- APALATEGI, Ur (2015). “La evolución romanesca del sujeto vasco: negociaciones literario-ideológicas entre la estrategia de diferenciación y el deseo de

- homologación”, in Iratxe Esparza Martin & José Manuel López Gaseni (arg.) *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, Berna: Peter Lang.
- ARFUCH, Leonor (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Ed. Trilingüe, Valentín García Yebra, Madril: Gredos.
- ARTAUD, Antonin (2001). *El teatro y su doble*, Bartzelona: Edhasa.
- AUGÉ, Marc (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Bartzelona: Gedisa.
- AUSTER, Paul (2003). *Experimentos con la verdad*, Bartzelona: Anagrama.
- AUSTER, Paul (2007). *El palacio de la luna*, Bartzelona: Anagrama.
- AUSTER, Paul (2007). *Leviatán*, Bartzelona: Anagrama.
- AUSTER, Paul (2008). *La trilogía de Nueva York*, Bartzelona: Anagrama.
- AYESTARÁN, Sabino (2011) “¿En qué espejo me reconozco como persona?”, in Diego Bermejo (arg.) *La identidad en sociedades plurales*, Bartzelona: Anthropos. 247-269.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madril: Taurus.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Bartzelona: Quaderns Crema.
- BARGALLÓ, Juan (1994). “Hacia una tipología del *Doble*: El Doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, in Juan Bargalló (arg.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*, Sevilla: Alfar.
- BARKER, Chris (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*, Bartzelona: Paidós.
- BARTH, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- BARTH, John (2000). “Retorno al postmodernismo”, in Cristina Garrigós, *Textos sobre el postmodernismo*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- BARTHES, Roland (1974). *El placer del texto*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1980). *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1993). *La aventura semiológica*, Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires: Paidós.

- BAUDILLARD, Jean (1976). *L'Echange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*, Bartzelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1996). *El crimen perfecto*, Bartzelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (2008). "El éxtasis de la comunicación", in Hal Foster (arg.) *La posmodernidad*, Bartzelona: Kairós. 187-197.
- BAUMAN, Zygmunt (1993). *Postmodern ethics*, Oxford: Blackwell.
- BAUMAN, Zygmunt (1996). "Teoría sociológica de la posmodernidad", *Espiral. Estudios sobre estado y sociedad*, (II) 5, 81-102.
- BAUMAN, Zygmunt (2002) [1999]. *La cultura como praxis*, Bartzelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madril: Siglo XX Editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2006). *Vida líquida*, Bartzelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*, Bartzelona: Tusquets.
- BAUMAN, Zygmunt (2007b). *Identidad*, Buenos Aires: Losada.
- BAUMAN, Zygmunt (2009). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BEAUVOIR, Simone de (2008). *El segundo sexo*, Madril: Cátedra.
- BECK, Ulrich (1998). *La sociedad en riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Bartzelona: Paidós.
- BECK, Ulrich (2004). *Poder y contrapoder en la era global*, Bartzelona: Paidós.
- BECK, Ulrich (2005). *La mirada cosmopolita o La guerra es la paz*, Bartzelona: Paidós.
- BECK, Ulrich (2006). *Reinventar Europa: una visión cosmopolita*, Bartzelona: Centro de Cultura Contemporánea.
- BECK, Ulrich (2008). *¿Qué es la globalización?: falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Bartzelona: Paidós.
- BECKETT, Samuel (2006). *Esperando a Godot*, Bartzelona: Tusquets.
- BELL, Daniel (1991). *El advenimiento de la sociedad post-industrial: un intento de prognosis social*, Madril: Alianza.

- BENEDETTI, Mario (1995). "Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos" in Laura Zavala (arg.) *Teoría del cuento I. Teoría de los cuentistas*, México DF: Universidad Nacional Autónoma de México. 217-232.
- BENEDETTI, Mario (2008). *Vivir adrede*, Madril: Alfaragua.
- BENHABIB, Seyla & Drucilla CORNELL (1990). *Teoría feminista y teoría crítica*, Valentzia: Ediciones Alfons el Magnanim.
- BENHABIB, Seyla (2006). *El ser y el otro en la ética contemporánea: feminism, comunitarismo y posmodernismo*, Bartzelona: Gedisa.
- BENJAMIN, Walter (1990). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madril: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madril: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2007). "Experiencia y pobreza", *Obras II*, Vol. 1. Madril: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2009). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", *Obras II*, Vol. 2. Madril: Adaba.
- BENSON, Ken (1994). "El postmodernismo y la narrativa española actual", *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Vol. 2. 55-72. La Coruña.
- BERGER, Peter L. & Thomas LUCKMANN (2003). *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BERGER, Peter L., Brigitte BERGER & Hansfried KELLNER (1974). *The homeless mind: modernization and consciousness*, New York: Vintage.
- BERMEJO, Diego (2011). "Identidad, globalidad y pluralidad en la condición posmoderna", in Diego Bermejo (arg.) *La identidad en sociedades plurales*, Bartzelona: Anthropos. 15-76.
- BERMEJO, Diego (2011). *La identidad en sociedades plurales*, Bartzelona: Anthropos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997) "Posibilidades de una semiología del teatro", in M. C. Bobes Naves (arg.) *Teoría del teatro*, Madril: Arco.
- BOBES, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela*, Madril: Gredos.
- BOLAÑO, Roberto (2005). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*, Bartzelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2007). *Los detectives salvajes*, Bartzelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2009). *2666*, Bartzelona: Anagrama.

- BOOTH, Wayne (1974). *La retórica de la ficción*, Barcelona: Antoni Bosch.
- BORDA, Itxaro (2010). «Ikuspuntu berezia ala unibertsala?» [Monique Wittigen«Le Point de vue, universel ou particulier» artikularen itzulpena], in Ibon Egaña (arg.) *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Donostia: Utriusque Vasconiae. 279-288.
- BORGES, Jorge Luis (2007). “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, in *El Aleph*, Madrid: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (2011). “La muerte y la brújula”, in *Ficciones*, Barcelona: Debolsillo.
- BORRÁS, Laura (2000). “Introducción a la crítica literaria feminista”, in Marta Segarra y Ángels Carabí (arg.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, 13-29.
- BOURDIEU, Pierre (2002) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, Pierre (2002b). *Campo del poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica.
- BREUILLY, John (1990). *Nacionalismo y Estado*, Barcelona: Pomares-Corredor.
- BUTLER, Judith (1992). “Contingents Foundations: Feminism and the Question of “postmodernism”, in Judith Butler & Joan W. Scott (arg.) *Feminist Theorize the Political*, New York: Routledge, Inc.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter*, New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1997). “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, in Medina N. Conboy & S. Stanbury (koord.) *Writing on the body. Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia: Columbia University Press.
- BUTLER, Judith (1999). “Sujetos de Sexo / Género / Deseo”, in Neus Carbonell & Meri Torras (arg.) *Feminismos literarios*, Madrid: Arco.
- BUTLER, Judith (2001). “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del postmodernismo” *La Ventana*, 13, 7-41.
- BUTLER, Judith (2010). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- BUTOR, M. (1960). *Sobre literatura*, Barcelona: Seix Barral.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando & María do CEBREIRO Rábade Villar (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.

- CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madril: Tecnos.
- CALVINO, Italo (2015). *Las ciudades invisibles*, Madril, Siruela.
- CAMARERO, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Bartzelona: Anthropos
- CAMINAL, Miguel (2008). “Nacionalismo y federalismo”, in Joan Antón Mellón (arg.) *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos*, Madril: Tecnos.
- CANO, Harkaitz (2004). *Belarraren ahoa*, Irun: Alberdania.
- CANO, Harkaitz (2008). *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak*, Donostia: Elkar.
- CANO, Harkaitz (2011). *Twist: izaki intermitenteak*, Zarautz: Susa.
- CANO, Harkaitz (2012). *Ene diarioak eta izkiriaturik aurkitu ditudanak*, Bilbo: Hea. Gabriel Arestiren Etxea.
- CASTELLS, Manuel (1998). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad. Vol. 2*, Madril: Alianza.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madril: Taurus.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Bartzelona: Anthropos.
- CIXOUS, Hélène (2006). *La llegada a la escritura*, Buenos Aires: Amorrortu.
- COLLADO RODRÍGUEZ, Francisco (2001). “La novela postmodernista en los Estados Unidos: ficción, realidad, complejidad”, in *Liceus, el portal de las Humanidades*, Volumen de Literatura Norteamericana, 41. On-line: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/023411.asp> | Kontsulta: 14-03-12.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*, Bartzelona: Acantilado.
- COMPANYS TENA, Mireia (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*, Universidad Autónoma de Barcelona. [doktore-tesi argitaragabea].
- CONNELL, Reawyn W. (1987). *Gender and power*, Cambridge: Polity Press.
- CONNOR, Steven (1996). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madril: Akal.
- CULLER, Jonathan (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Bartzelona: Anagrama.

- CULLER, Jonathan (2010). *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona: Crítica.
- DEL ÁGUILA, Rafael (2002). “¿De nuevo el fin de las ideologías?”, en Joan Antón Mellón (coord.) *Las ideas políticas en el siglo XXI*, Barcelona: Ariel.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Différence et répétition*, Paris: PUF.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture de la différence*, Paris: Seuil.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (1993). “La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia”, in Myriam Díaz-Diacoretz e Iris M. Zavala (koord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Madrid, Anthropos, 77-124.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOLEZEL, Lubomír (1985) “Le triangle du doublé. Un champ thématique”, *Revue Poétique*, 64. 463-472.
- ECO, Umberto (2002). *Sobre literatura*, Barcelona: RqueR.
- ELORRIETA, Irati (2008). *Burbuilak*, Zarautz: Aberdania.
- ESNAOLA, Iratxe (2010). *Galerna*, Donostia: Elkar.
- ESPARZA, Iratxe (2013). “Exteriorizando narratividad: nueva mirada de las escritoras vascas”, *INSULA*, 797. 27-29.
- ESPARZA, Iratxe (2015). “Recuperando voces, sugiriendo identidad”, in Iratxe Esparza Martin & José Manuel López Gaseni (arg.) *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, Berna: Peter Lang.
- ESPARZA, Iratxe & Jon KORTAZAR (2016). “O magma inquedo da literatura vasca”, *Luzes*, 29. 72-77.
- ESTEBAN GALARZA, Mari Luz (2014). “Gorputzaren antropología, gorputz-ibilbideak eta genero-harremanak”, in Alaitz Aizpuru Joaristi & Bakarne Altonaga Begoña (koord.) *Diskurtsoak, eraikuntzak, gorputzak. Gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntzak*, Bilbo: UEU.
- ETXEBERRIA, Hasier (2002). *Bost idazle*, Irun: Alberdania.
- ETZIONI, Amitai (1968). *The Active Society. A Theory of Societal and Political Process*, New York: Free Press.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1979). "Polysystem Theory", *Poetics Today* I.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). "Polysystem Studies", *Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11:1.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1994). "La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", in Darío Villanueva (arg.) *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. 357-377.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999). "La literatura como bienes y como herramientas", in Darío Villanueva, Antonio Monegal & Enric Bou, (koord.) *Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Editorial Castalia. 27-36.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2016). "El trabajo ideacional y el caso vasco: algunas notas", in Jon Kortazar (arg.) *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid: Iberoamericana.
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- FIEDLER, Leslie (1964). *Waiting for the end*, New York: Stein and Day.
- FIGUEROA, Antón (2016). "Autonomía frente a ideología en el origen del campo artístico (literario): hacía un modelo teórico", Jon Kortazar (arg.) *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madrid: Iberoamericana.
- FORSTER, Edward Morgan (1983). *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate.
- FOSTER, Hal (1985). "Subversive Signs", in Hal Foster, *Reondings Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington: Bay Press. 99.
- FOSTER, Hal (2002). "Introducción al posmodernismo", Hal Foster (arg.) *La Posmodernidad*, Bartzelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1990). *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1999a). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México DF: Siglo Veintiuno.
- FOUCAULT, Michel (1999b) "Espacios otros", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 9. 15-26.
- FRASER, Nancy (2015). *Fortunas del feminismo: del capitalismo gestionado por el Estado a la crisis neoliberal*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- FROMM, Erich (2003). *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*, Bartzelona: Paidós.

- FUKUYAMA, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*, New York: The Free Press.
- GABILONDO, Joseba (1998). “Del exilio materno a la utopía personal: política cultural en la narrativa vasca de mujeres”, *INSULA*, 623. 32-36.
- GABILONDO, Joseba (2006). *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura Garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*, Zarautz: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- GABILONDO, Joseba (2008a) “Postmodernitatea eta globalizazioa”, Etxebarria, Guillermo (arg.) *Postmodernitatea eta globalizazioa*, Bilbao: Erroteta.
- GABILONDO, Joseba (2008b) “Globalizazioak eta kulturantzaren fantasma: Biopolitika eta diferentzien polemikak euskal kultura eta literaturan”, in Guillermo Etxebarria (arg.) *Postmodernitatea eta globalizazioa*, Bilbao: Erroteta.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *El texto narrativo*, Madril: Síntesis.
- GELLNER, Ernest (2001). *Naciones y nacionalismo*, Madril: Alianza.
- GERGEN, Kenneth J. (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós.
- GIL, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madril: Traficantes de sueños.
- GIMENEZ, Gilberto (1996). “La identidad social o el retorno del sujeto en sociología”, in *Sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad*. III Coloquio Paul Kirchhoff, Identidad, México D.F.: UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas. 183-201.
- GOFFMAN, Erving (1991). “La ritualización de la feminidad” in *Los momentos y sus hombres*, Barcelona: Península.
- GOFFMAN, Erving (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GOIA, Garazi (2008). *Bi hitz*, Zarautz: Alberdania.
- GOLDMANN, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*, Madril: Ciencia Nueva.
- GOLUBOV, Nattie (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Mexico DF.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GÓMEZ VALLECILLO, Ana Isabel (2009). *Al borde del caos: Paul Auster y el realismo postmoderno*, Ávila: Universidad Católica de Ávila.

- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999). “Catábisis y Resurrección”, *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Antigua*. Serie II, 12. 129-179.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1989). *Del sentido II: ensayos semióticos*, Madril: Gredos.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1990). *De la imperfección*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GROSSBERG, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempos de futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- GROSZ, Elisabeth A. (1994). *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- GUASCH, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Madril: Alianza.
- HABERMAS, Jürgen (2008). “Un proyecto incompleto”, in Hal Foster (arg.) *La posmodernidad*, Bartzelona: Kairós.
- HABERMAS, Jürgen (2008). *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires: Katz editores.
- HALL, Stuart & Paul du GAY (2003). *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuart (1987). “Minimal Selves”, in *Identity: The Real Me*, Londres: Institute of Contemporary Arts.
- HALL, Stuart (1990). “Cultural Identity and Diaspora”, in Rutherford, Jonathan (arg.) *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart.
- HALL, Stuart (1992). “The Question of Cultural Identity”, in Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (arg.) *Modernity and Its Futures* [Alexandra Hibbett-ek itzulia], Cambridge: Polity Press.
- HARVEY, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- HASSAN, Ihab (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison: University of Wisconsin Press.
- HASSAN, Ihab (1985). “The culture of postmodernism”, *Theory, Culture and Society*. 2 (3). 119-132.
- HELD, David (2007). *Modelos de democracia*, Madril: Alianza Editorial.
- HERRERAS MALDONADO, Enrique (2008). *La aportación de la Tragedia Griega a la educación democrática*, Universidad de Valencia [doktore-tesi argitaragabea].

- HOBBSAWM, Eric (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Bartzelona: Crítica.
- HOWE, Irving (1959). "Mass Society and Postmodern Fiction", *Partisan Review* 26. 420-436.
- HUICI MÓDENES, Adrián (1994). "Borges y nosotros. De la metafísica a la literatura", in Juan Bargalló (arg.). *Identidad y alteridad, aproximación al tema del Doble*, Sevilla: Alfar.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, New York: Methuen.
- HUTCHEON, Linda (1989). *The politics of postmodernism*, Londres: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (2000). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Chicago: University of Illinois Press.
- HUYSEN, Andreas (1998a). "Discurso artístico y postmodernidad", in Josep Picó (arg.) *Modernidad y Postmodernidad*, Madril: Alianza. 189-248.
- HUYSEN, Andreas (1998b). "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", in Josep Picó (arg.) *Modernidad y Postmodernidad*, Madril: Alianza. 141-164.
- IONESCO, Eugène (2011). *Emakume abeslari burusoila*, Donostia: Elkar.
- IRIGARAY, Luce (1978). *Speculum: espéculo de la otra mujer*, Madril: Saltés.
- JAMESON, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, Fredric (1998). "Sobre los Estudios Culturales", in Fredric Jameson & Slavoj Žižek *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.
- JAMESON, Fredric (2001). *Teoría de la posmodernidad*, Madril: Trotta.
- JAMESON, Fredric (2008). "Posmodernismo y sociedad de consumo", in Hal Foster *La posmodernidad*, Bartzelona: Kairós.
- JAMESON, Fredric (2012). *El postmodernismo revisado*, Madril: Abada.
- JAUSS, Hans-Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*, Bartzelona: Península.
- JEHLEN, Myra (1981). *Women Writing and Writing about Women*, Londres: Croom Helm.
- JENCKS, Charles (1987). *Post-modernism: the new classicism in art and architecture*, Londres: Academy Editions.

- JESSOP, Bob (2002). *The future of the Capitalist State*, Cambridge: Polity Press.
- JIMENEZ, Irati (2006). *Bat, bi, Manchester*, Donostia: Elkar.
- KOLODNY, Annette (1980). "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism", *Feminist Studies*, 6, 1. 1-25.
- KORTAZAR, Jon (1990). *Literatura Vasca. Siglo XX*, Donostia: Etor.
- KORTAZAR, Jon (2003). *Euskal literatura XX. mendean*, Zaragoza: Prames-Las Tres Sorores.
- KORTAZAR, Jon (2002). *Diglosia eta euskal literatura*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- KORTAZAR, Jon (2006a). *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90*, Bartzelona: DVD.
- KORTAZAR, Jon (2006b). "Las poetas invisibles", in *Actas del VIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas*, Diputación Foral de Álava.
- KORTAZAR, Jon (2007). *Postmodernitatea euskal kontagintzan*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- KORTAZAR, Jon (2008). "Literatura", Euskaltzaindia (arg.) *Literaturaren Terminoen Hiztegia*, Bilbo. 528-533.
- KORTAZAR, Jon (2015). "Identidades en la literatura vasca entre modernidad y postmodernidad", in Iratxe Esparza & Jose Manuel Lopez Gaseni (arg.) *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, Berna: Peter Lan.
- KORTAZAR, Paulo (2013). "La identidad en la narrativa vasca contemporánea: Harkaitz Cano y Kirmen Uribe", *INSULA*. 797. 30-32.
- KORTAZAR, Paulo (2016). "Domingo de Aguirre (1864-1920): fueros e identidad territorial como base del paisaje nacional vasco", in Jon Kortazar (arg.) *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*, Madril: Iberoamericana.
- KRAUS, Karl (2010). *Los últimos días de la humanidad*, Hondarribia: Hiru.
- KRISTEVA, Julia (1979). "Le temps des femmes", *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, 5. 5-19.
- KRISTEVA, Julia (1981). *El texto de la novela*, Bartzelona: Lumen.
- KRISTEVA, Julia (1981b). *Semiótica*, Madril: Fundamentos.

- LASARTE, Gema (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean*. UPV/EHU. [doktore-tesi argitaragabea].
- LAURETIS, Teresa de (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madril: Cátedra.
- LAURETIS, Teresa de (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madril: Horas y HORAS.
- LETAMENDIA, Francisco (2009). *Estructura política del mundo del trabajo: fordismo y posfordismo*, Madril: Tecnos.
- LEVIN, Harry (1960). "What was Modernism?", *Refractations*, New York, 1966. 271.
- LINARES, Raúl Fernando (2011). "Apuntes para la re-construcción de una sociología de la literatura", *Culturales*. VII (13), 115-144. On-line: [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69418365006>] Kontsulta: 2017-01-30.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Bartzelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006). *Los tiempos hipermodernos*, Bartzelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2013). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Bartzelona: Anagrama.
- LOZANO MIJARES, M^a del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*, Madril: Arco.
- LUKÁCS, Georg (1971). *Teoría de la novela*, Bartzelona: Edhasa.
- LYOTARD, Jean-François (1986). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madril: Cátedra.
- LYOTARD, Jean-François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Bartzelona: Gedisa.
- MAESTRO, Jesús G. (1994-1995). "Semiología del personaje literario. La melodramática vida de Carlota-Leopolda", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 44-45, 1. 447-496.
- MANN, Thomas (2006). *La muerte en Venecia*, Bartzelona: Edhasa.
- MARTÍN PRADA, Juan (2001). *Apropiación posmoderna*, Madril: Fundamentos.
- MARTÍNEZ SAHUQUILLO, Irene (1998). "Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico", *Reis, Revista española de investigaciones sociológicas*, 84. 223-242.

- MARX, Karl & Friedrich ENGELS (1973). *The Communist Manifesto*, Harmondsworth: Penguin Books.
- McHALE, Brian (1992). *Constructing postmodernism*, Londres: Routledge.
- MELUCCI, Alberto (1996). *Challenging codes: collective action in the information age*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MELUCCI, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, México DF: El Colegio de México.
- MIJAIL, Bajtin (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madril: Taurus.
- MILLER, Nancy K. (1998). "Emphasis Added: Plost and Plausibilities in Women's Fiction", *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York: Columbia University Press. 25-46.
- MILLET, Kate (1995). *Política sexual*, Madril: Cátedra.
- MINTEGI LAKARRA, Laura (1999). *Subjektibitatea nobelagintzan. Stephen Crane-ren "The Red Badge of Courage"*. UPV/EHU.
- MOLL, Nora (2002). "Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales", Armando Gnisci (arg.) *Introducción a la literatura comparada*, Bartzelona: Crítica. 347-390.
- MUÑOZ, Francesc (2010). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Bartzelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUÑOZ, Josune (2010). "Tabu batzuk komikien bidez argituko dira", *ARGIA*, 2218. 10-14.
- MURO, Miguel Ángel (2011). "La (de)construcción de la identidad individual como tema en la novela posmoderna", in Diego Bermejo (arg.) *La identidad en sociedades plurales*, Bartzelona: Anthropos. 200-246.
- NAVAJAS, Gonzalo (1994). "Posmodernidad-Posmodernismo. Crítica de un paradigma", *INSULA*. 570-571. 22-26.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires: Paidós.
- NUCERA, Domenico (2002). "Los viajes y la literatura", in Armando Gnisci (arg.) *Introducción a la literatura comparada*, Bartzelona: Crítica. 241-290.
- OHMANN, Richard (1987) "Los actos de habla y la definición de literatura", in José Antonio Mayoral (arg.) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madril: Arco. 11-34.

- OLAZIREGI, Mari Jose (1999). "Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literature", *Oihenart*, 17. 1-75.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2002). *Euskal eleberraren historia*, Bilbao: Labayru.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2015). "Hain hilik, hain bizirik. Harkaitz Canoren Twist, edo belarrak ezabatu ez zuena", in Izaro Arroita eta Lourdes Otaegi (arg.) *Oroimenaren lekuak eta lekukoak. Gerra Zibilaren errepresentazio artistikoak vs. Kontaera historiko-politikoa*, Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- OLEZA, Joan (1993). "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de Letras* 3. 113-126.
- OLEZA, Joan (1996). "Un realismo postmoderno", *INSULA*, 589-590. 39-42.
- OLEZA, Joan (2003). "Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea* 4. 133-156.
- OSORO, Jasone (2015). *12etan bermuta*, Donostia: Elkar .
- OTEGI, Karlos (1976). *Pertsonaia euskal nobelagintzan*, Bilbo: Gero.
- OTEIZA, Jorge (2007). *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa.
- OWENS, Craig (2008). "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", in Hal Foster *La postmodernidad*, Bartzelona: Kairós.
- PÉREZ ISASI, Santiago (2015). "El otro y la identidad vasca en la narrativa de Ramiro Pinilla", in Iratxe Esparza & Jose Manuel Lopez Gaseni (arg.) *La identidad en la literatura vasca contemporánea*, Berna: Peter Lan.
- PEVSNER, Nikolaus (1966). "Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers", *The Listener* 29, 12. 953-955.
- PIRANDELLO, Luigi (2003). *Sei pertsonaia autore bila*, Donostia: Alberdania, Elkar.
- POLLOCK, Griselda (2007). "Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura", in Zygmunt Bauman (arg.) *Arte, ¿líquido?*, Madril: Sequitur. 27-35.
- POZUELO YVANCOS, José M^a (1998). "I. Lotman y el canon literario", in Enric Sullá *El canon literario*, Madril: Arco.
- PROPP, Vladimir (1985). *Morfología del cuento*, Madril: Akal.
- PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2013). "La nouvelle y la novela corta, entre brevedad y narratividad: ¿la historia de una infidelidad?", *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 2. 1-28.

- PUJOL, Sergio (1996). *Discépolo, una biografía argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- PUJOL, Sergio (2001). “El poeta de la angustia”, *Revista Ñ*. On-line: [http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00611.htm].
- RACIONERO, Quintín (1999). “No después sino distinto. Notas para un debate sobre ciencia moderna y postmoderna”, *Revista de filosofía 3ª época*. XII. 21. 113-155.
- RETOLAZA, Iratxe (2002). *Malkoen mintzoa. Arantxa Urretabizkaia eta eleberrigintza*, Donostia: Utruisque Vasconiae.
- RETOLAZA, Iratxe (2007). “Hamaika Muga, Hamaika Irakurbide”, in Jon Kortazar (arg.) *Egungo euskal eleberraren historia*, Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea. 13-63.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit*, Paris: Seuil.
- RICOEUR, Paul (1989). *Ideologia y utopía*, Bartzelona: Gedisa.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*, Madril: Siglo XXI Editores.
- RIECHMANN, Jorge (2015). “Seguir así nos lleva a un ecocidio que acabará con la mayor parte de la población en decenios”, *Diario Público* 25-06-2015. On-line: [www.publico.es/sociedad/jorge-riechmann.html] Kontsulta: 2017-01-30.
- RIESMAN, David (1958). “Leisure and Work in Post-Industrial Society”, in Eric Larrabee & Rolf Meyersohn (arg.) *Mass Leisure*, Glencoe: Free Press III.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1962). “El héroe trágico”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 6. 11-35.
- RODRIGUEZ, Eider (2004). *Eta handik gutxira gaur*, Zarautz: Susa.
- RODRIGUEZ, Eider (2007). *Haragia*, Zarautz: Susa.
- RODRIGUEZ, Eider (2010). *Katu jendea*, Donostia: Elkar.
- ROZAS, Ixiar (2000). *Edo zu edo ni*, Donostia: Erein.
- ROZAS, Ixiar (2001). *Sartu, Korrontea dabil*, Donostia: Erein.
- ROZAS, Ixiar (2004). *Una sola noche. Gau bakar bat*, Hondarribia: Hiru.
- ROZAS, Ixiar (2006). *Negutegia*, Iruñea: Pamiela.
- ROZAS, Ixiar (2011). *VOIC(e)SCAPES. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*, Universidad del País Vasco.
- ROZAS, Ixiar (2014). *Beltzuria*, Iruñea: Pamiela.

- RUBIO TOVAR, Joaquín (2004). *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad*, Madril: Centro de Estudios Cervantinos.
- SAID, Edwar (2008). “Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad”, in Hal Foster: *La posmodernidad*, Bartzelona: Kairós.
- SAID, Edward W. (2010). *Orientalismo*, Bartzelona: Debolsillo.
- SÁNCHEZ MECA, Diego (1993). “El concepto de *Bildung* en el primer romanticismo alemán”, *Revista de Filosofía* 7. 73-88
- SARRIONANDIA, Joseba (2010). *Moroak gara behelaino artean?*, Iruña: Pamiela.
- SARRIUGARTE, Danele (2014). *Erraiak*, Donostia: Elkar
- SARTRE, Jean-Paul (1969). *¿Qué es la Literatura?*, Buenos Aires: Losada.
- SCARPIT, Robert (1971). *Sociología de la Literatura*, Bartzelona: Oikos-Tau.
- SCIOLLA, Loredana (1983). *Identità. Percorsi di analisi in sociologia*, Torino: Rosenberg & Sellier.
- SENNETT, Richard (2000). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Bartzelona: Anagrama.
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1999). “La crítica feminista en el desierto”, in Marina Fe (koord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*, México DF: Fondo de Cultura Económica. 75-111.
- SOJA, Edward W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madril: Traficantes de sueños.
- SPIVAK, Gayatri (1988). “Can the Subaltern Speak?”, in Nelson y Grossberg (arg.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press.
- SPIVAK, Gayatri (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*, Bartzelona: Arte Garaikideko Museoa.
- STEIN, G. (2005). *Ser americanos*, Madril: Ediciones JC.
- STEVENSON, Robert Louis (2006). *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, Madril: Valdemar.
- STOLCKE, Verena (2003). “La mujer es puro cuento: la cultura del género”, *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 19. 69-95.

- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2000). “Feminismos: qué son y para qué sirven”, in Iris M. Zavala (arg.) *Feminismos, cuerpos, escrituras*, Santa Cruz de Tenerife: La Página. 35-48.
- SULLÁ, Enric (1998). “El debate sobre el canon literario”, in Enric Sullá *El canon literario*, Madril: Arco.
- TAYLOR, Charles (1993). *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Teoría de la literatura, textos de los formalistas rusos*, Madril: Signos.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (2006). *El señor de los anillos*, Barcelona: Minotauro.
- TOMASHEVSKY, Boris (1978). “Temática” in Todorov Tzvetan (arg.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI. 199-233.
- TORO, Fernando de (1991). “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana*. 155-156. 441-467.
- TOURAINÉ, Alain (1969). *La sociedad post-industrial*, Barcelona: Ariel.
- TUBERT, Silvia (2003). “La crisis del concepto de género”, in Silvia Tubert (Coord.) *Del sexo al “género”: los equívocos de un concepto*, Madril: Cátedra.
- URKIZA, Ana (2006). *Zortzi unibertso, zortzi idazle*, Irun: Alberdania.
- VATTIMO, Gianni (1990). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- VEGA SOLÍS, Cristina (2011). “Los nuevos feminismos y la pregunta por lo común”, in Silvia L. Gil *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madril: Traficantes de sueños.
- VENTURI, Robert (1980). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1987). *Les assassins de la mémoire*, Paris: Le Découverte.
- VILLORO, Luis (1999). *Estado plural, pluralidad de las culturas*, México: Paidós.
- WEEDON, Chris (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford: Blackwell.
- WELLEK, René & Austin WARREN (1979). *Teoría literaria*, Madril: Gredos.
- WELSCH, Wolfgang (1987). *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora (4th ed. Berlin).

- WELSCH, Wolfgang (1995). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- WHITE, Linda (1996). *Emakumeen Hitzak Euskaraz: of the Basque Women Writes of the Twentieth Century*, Doktorego tesia. Nevadako Unibertsitatea.
- WITTIG, Monique (1992). *The Straight Mind and other essays*, Boston: Beacon Press.
- WITTIG, Monique (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madril: Egales.
- WOOLF, Virginia (2002). *Una habitación propia*, Bartzelona: Seix Barral.
- YOUNG, Iris Marion (2000). *La justicia y la práctica de la diferencia*, Cátedra.
- ZALDUA, Iban (2005). *Geografia aldakorreko liburua, Volgako Batelariak*, On-line: <https://eibar.org/blogak/volga/50> | Kontsulta: 13-02-2017.
- ZALDUA, Iban (2012). *Ese idioma raro y poderoso. Once decisiones cruciales que un escritor vasco está obligado a tomar*, Madril: Lengua de Trapo.
- ZENBAIT EGILE (2001). *Gutziak*, Tafalla: Txalaparta.
- ZENBAIT EGILE (2010). *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Donosti: Utriusque Vasconiae.
- ZENBAIT EGILE (2010). *Orgasmus*, Tafalla: Txalaparta.
- ZENBAIT EGILE (2011). *Emekiro*, Amsterdam: Zirimiri Press.
- ZUAZO, Koldo (2005). *Euskara batua. Ezina ekinez egina*, Donostia: Elkar.
- ZUAZO, Koldo (2008). *Euskalkiak, euskararen dialektoak*, Donostia: Elkar.