

IBON EGAÑA ETXEBERRIA

Izan gabe denaz

**Hogeita hamar urte hedabideetako
euskaal literatur kritikan**

Utriusque Vasconiae

Liburu honek Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailaren diru-laguntza jaso du.

© Ibon Egaña Etxeberria

© Utriusque Vasconiaë

Lehen argitaraldia: Donostia, 2014ko abendua

ISBN: 978-84-942531-2-6

Lege-gordailua: SS-828-2014

Azaleko irudia: Iruñe Jaio (Anemona Studioa)

Azalaren diseinua: A & R de Gorostarzu

Maketazioa: P.I.A.

UTRIUSQUE VASCONIAE

Ategorrieta Hiribidea, 3-3. 20013 Donostia.

Tel.: 943-270433

Iparraldean: 0033547640386

Banatzaileak:

BITARTE – 31195 Berriozar (Nafarroa).

Tel.: 948-302239

JAKIN – 64100 Baiona (Lapurdi)

Tel.: 05592232

<https://sites.google.com/a/utriusque.com/utriusque-vasconiae/>

IBON EGAÑA ETXEBERRIA

Izan gabe denaz

**Hogeita hamar urte hedabideetako
euska literatur kritikan**



Liburu hau Ur Apalategi Idirinek zuzenduriko
KRITIKA LITERARIOA
sailean argitaratzen da

Debekatuta dago, legean aurrikusitako kasuetan izan ezik, liburu honen erreprodukzioa, banaketa, komunikazio publikoa eta eraldaketa egitea jabetza intelektualaren titularren baimenik gabe. Aipatutako eskubideak haustea jabetza intelektualaren kontrako delitutzat har daiteke (Kodigo Penaleko 270 art. eta ond.)

“VLADIMIR: Moron!
ESTRAGON: Vermin!
VLADIMIR: Abortion!
ESTRAGON: Morpion!
VLADIMIR: Sewer-rat!
ESTRAGON: Curate!
VLADIMIR: Cretin!
ESTRAGON: (with finality). Crritic!
VLADIMIR: Oh!”

Samuel Becket, *Waiting for Godot*

“La crítica es una forma posfreudiana de
autobiografía”

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

Aurkibidea

SARRERA	9
1. LITERATUR KRITIKAREN FUNTZIOAZ ETA DEFINIZIOAZ	15
1.1. Instituzionalizatzeko gatazkatsuen historia	15
1.2. Literatur kritika kazetaritza-genero gisa ..	30
2. KRITIKARAKO HURBILKETA SOZIOLOGIKOA ...	39
2.1. Kritika eta balio estetikoak	39
2.2. Kritika literatur esparruko instituzio gisa	53
2.3. Kritikaren krisia legitimazio-arazo gisa ...	84
3. EUSKAL KRITIKA. AURREKARIAK ETA EZTA- BAIDAK	111
3. 1. Kritika garaikidearen aurrekariak	111
3. 2. Euskal kritika ezbaian	118
3. 3. Ikerketaren gaineko ohar pareak	137
4. KRITIKAREN KOORDENADA NAGUSIAK (1975-2005)	141
4.1. Hogeita hamar urteko bilakaera	141
4.2. Kritika eta balorazioa	160

5. EUSKAL KRITIKAREN DISKURTSOAN BARNA . . .	209
5.1. Kritikariaren legitimazioa	209
5.2. Funtzioa eta hartzailea	230
5.3. Kultur hierarkien legitimazioa	244
5.4. Baloraziorako irizpideak. Balio estetikoak esparruko ekoizpen gisa	264
5.5. Kritika, homologazioa eta normalizazioa .	347
ONDORIO OROKORRAK	361
ERREFERENTZIAK	373
Bibliografia orokorra	373
Aipatutako kritikak	387

Sarrera

Hogei urte nituela hasi nintzen *Euskaldunon Egunkarian* literatur kritikak idazten, erredakzioan lanean hasia zen lagunak hala proposatuta. Literaturzaleren baten bila zebiltzan, eta horixe izan zen nire kredentzial bakarra. Hamahiru urte joan dira Jon Alonsoren *Euskal karma* iruzkintzera ausartu nintzenetik, eta hasieran modu erabat inkontzientean eginiko jardunari buruzko kezka eta galderak pilatuz joan dira urteotan: zer helburu izan beharko luke hedabideetako kritikak? Zein irizpide erabili behar ditu kritikariak liburu bat baloratzean? Zein zilegitasun du kritikariak liburu baten gaineko epaia emateko? Ba al da berez ona edo txarra den libururik? Nola baldintzatzen du argitaletxeak liburu baten inguruko kritika?

Kritikariaren kezka pertsonal horiek ardura eta diskurtso kolektiboagoekin egin zuten topo: euskal kritikarik ez dagoela, euskal kritika oso eskasa dela, denok elkar ezagutzen dugunez kritika egiterik ez dagoela, ez dela inoiz kritika txarririk egiten... Aldian aldian hedabideetan eta ahoz aho errepikatzen diren eztabaidetan etengabe aipatzen diren ideia eta aurreiritzi horiek zenbat dute benetakotik? Ba al dago euskal kritikarik? Ez den zerbaiti buruz ari al gara euskal kritikaz aritzean? Beti izan ote da hala, edo izan du aldaketarik azken urteetan? Zergatik justifikatu eta legitimatu behar du etengabe kritikariak bere burua?

Galdera horiekin batera, konstatazio bat ere badu ikerlan honek abiaburuan. Azken hamarkadetan prentsako kri-

tika bestelako kritika lan luzeagoetarako eta lan akademiko zenbaitetarako interpretazio-iturri bihurtu da. Haatik, kritika publikoak, diskurtso sozial gisa, azterketa sistematikorik jaso gabe jarraitzen zuen, eta bide horretan ekarpena egiteko asmoak akuilatu zuen ikerketa hau.

Kezka horiek guztiak izan genituen gogoan 2007an Iratxe Retolazak eta biok Labayru Ikastegiak eta Amorebieta-Etxanoko Udalak deitutako Santi Onaindia bekara prentsako kritika aztertzeko proiektua aurkeztu genuenean. Asmoak ez zuen aurrera egiterik izan, baina kezkek bere horretan iraun zuten eta 2013an defendatu nuen doktore-tesiaren akuilu izan ziren. Tesi haren moldaketa da liburu hau, lan haren bertsio laburtu eta egokitua. Tesiaren testu osoa digitalki kontsulta daiteke Tesiker egitasmoan (<http://www.euskara.euskadi.net> atarian).

Hiru helburu nagusi gogoan izanda ekin genion lan honi: lehenik, hedabideetako literatur kritika literatur esparruaren baitan kokatu eta bere funtzioaz eta gainerako esparruekin dituen harremanez hausnarketa teorikoa egitea, batez ere literaturaren soziologiak eskainitako talaia-tik. Bigarrenik, euskal literatur kritika garaikidea gertakari sozial gisa aztertzea, bere osaera, egituratzea eta bilakaera diakronikoari ikuspegi soziologikotik helduz. Hirugarrenik, kritikaren analisiaren bidez euskal literatur esparrua bestelako ertz batetik aztertzea eta bere historia garaikidea berrirakurtzea, balioaren sorreran parte hartzen duten eragileen eta konfigurazioen arteko tentsioak aztertuz.

Orobat, hiru hipotesi formulatu genituen ikerketa hau abiatzerakoan. Euskal literatur kritika, literatur esparru periferikoan egonik, bere burua legitimatzeko arazoak dituen instituzioa dela, horra lehen hipotesia. Botere politiko eta kulturalaren erdiguneekiko periferian egoteak eta autonomia politiko urriko literatura nazionala izateak kritikaren legitimazioan ere eraginik baduelako ustea dago, beraz, ikerketaren abiaburuan. Horrez gain, hedabideetako euskal kritika hogeita hamar urte horietan zehar aldatuz

joan den praktika diskurtsiboa delako hipotesia izan dugu abiapuntu; hots, irakurlea indibidualizatuz eta espezializatuz joan dela, batetik, eta kritikak erabilitako irizpideak ere aldatuz joan direla (hizkuntza-irizpideak bigarren mailan utziz, atzerriko literaturekiko homologazioa bilatuz eta abar). Hirugarren hipotesiak prentsako literatur kritika instituzionalizatuz eta profesionalizatuz joan den esparrua dela postulatu luke, literaturaren inguruko diskurtso zabalduenetakoa izan arte.

Xede eta hipotesi horiek gogoan, alderdi enpirikotik ez ezik teorikotik ere heldu nahi izan diogu kritikaren auziari. Liburuaren lehen bi kapituluak literatur kritikaren instituzioari alde teoriko banatatik so egiten diote. Lehenbizikoan, literatur kritika zer den eta zer izan den azaldu nahirik, bere bilakaeraren ikuspegi historiko laburra eskaintzen da. XVIII. mendean instituzionalizatu zenetik gaur egunera arte, literatur kritika modernoak jasandako garapena aztertu da beraz. Literatur kritika unibertsitateetan finkatu zenean, kritikaren historiak idazteari ekin zioten akademikoek, betiere kritikaren historia ideia estetikoaren garapen gisa aurkeztuz. Liburu honetan, haatik, kritikaren instituzionalizatze prozesu gatazkatsuari eman diogu arreta, Hohendahl (1982) eta Eagletonen (1999) ekarpenak gidari hartuta. XVIII. mendeko esfera publikoaren kontzeptua abiapuntua izanik, haren desegitea, kritikaren paradigma erromantikoaren sorrera, XIX. mendeko kazetaritza eta letra-gizon-emakumeen agerpena eta kritikaren instituzionalizazioaren banaketa (kazetaritzaren eta unibertsitatearen artekoa) azaldu dira atal horretan. Bakarra izandako instituzio baten zatiketaren azalpen historikoa ematen da, hainbat alderditatik gatazkatsua izan den banaketa baita (baita XX. mendeko euskal kritikaren testuinguruan ere).

Bigarren kapituluak, bestalde, literaturaren soziologiatik heltzen dio literatur kritikaren fenomenoari. Bourdieuren esparru literarioaren teoriak marko egokia eskaintzen du prentsako literatur kritika bere testuinguruan azter-

tzeko, batetik, literatur esparruak beste esparruekin dituen harremanak (esparru politikoa, esparru ekonomikoa, kazetaritza esparrua eta abar) kritikan nola islatzen diren aztertze bidea ematen duelako; bestetik, liburu honetan giltzarri diren kontzeptuak (balioa eta balorazioa, legitimitatea, hierarkia etab.) ikuspegi soziologikotik aztertze talaia aproposa eskaintzen duelako. Hurbilketa soziologikoak estetika tradizionalaren logika axiologikoaren kritika dakar berarekin, balio estetikoaren obren berezko ezaugarri gisa identifikatzen duen ikuspegia alboratu eta literatur esparruaren unean uneko ekoizpen gisa ulertzen baita.

Era berean, kritikaren etengabeko krisiaren eta legitimitate faltaren auzia aztertze bideak zabaltzen ditu literaturaren soziologiak. Literatur kritikak obrak legitimatzen dituen aldi berean bere burua legitimatu beharra duela go-goan hartuta, kritikaren legitimitatea ezbaian jartzen duten faktoreak aztertu dira bigarren kapituluaren zehar. Kritikaren krisia legitimitate-krisi gisa aurkezten da, horretan eragina duten faktore nagusiak aurkeztuz: kultur industriaren garapena, kazetaritzaren krisia, erregulazio falta, interneten agerpena...

Hirugarren atalak ikergaiaren testuingurua zehaztea du xede, hau da, euskal kritikaren aurrekariak zehaztea eta kritikaren inguruko diskurtsoak aztertzea. XX. mendeko euskal kritikaren zertzeladak jaso dira, batetik, kritika garaikideko hainbat joera eta eztabaida kokatzeko lagungarri direlakoan. Horrez gain, euskal kritikaren inguruan 1970eko hamarkadatik hona izandako eztabaidak aztertzen dira, argigarri baitira euskal kritikaren inguruko diskurtso sozialak itxuratzeko. Kritikaren instituzionalizatze gatazkatsua, esparru politikoen eta literatur esparruaren arteko lotura, profesionalizaziorik eza edo baloraziorako ezintasuna dira eztabaida horietatik ondorioztatzen diren auzi garrantzitsuak.

Liburuko laugarren eta bosgarren kapituluek 1975etik 2005era arteko euskal kritikaren azterketa enpirikoa jaso-

tzen dute, metodologia kuantitatibo eta kualitatiboak baliatuz. Analisi kuantitatiboaren asmoa 30 urteotako kritikaren esparruaren osaera eta bilakaera kopurutan neurtzea eta joera orokorrak zedarritzea da. Euskal kritikaren bilakaeraren ikuspegi orokorra eskaintzea izan da helburua, eta esparruaren barne-konfigurazioaren berri ematea. Kritikaren esparruaren deskribapen kuantitatiboa egin ostean, kritikaren funtzio baloratzailerari jarri zaio arreta. Euskal kritikak funtzio baloratzailerak zein neurritan bete duen aztertu da eta baita kritika baloratzaileraren nolakotasuna ere, hau da, erabat negatibotik erabat positiborako eskalan non kokatzen den euskal kritikaren balorazioa. Bilakaera diakronikoaz gain, balorazioaren nolakotasunean kritikariaren ezaugarriek (profila, generoa), hedabideak (hizkuntza, tipologia), literatur generoak edo argialetxeak duten zerikusia kuantitatiboki neurtu da, halaber. Orobat, baloraziorako irizpide erabilienak zein diren identifikatzeko ahalegina egin da.

Bosgarren kapituluak, azkenik, 1975 eta 2005 urteen arteko euskal kritikaren analisi kualitatiboa jasotzen du. Azterketa honen xedea kritika-testu zehatzen azterketa-abiaturik literatur kritikaren hainbat alderdi ezagutzea da. Lehenik, kritikariak beren burua legitimatzeko darabiltzaten estrategia diskurtsiboak aztertu dira; bigarrenik, kritikaren funtzioa eta haren hartzailearen bilakaera. Hirugarrenik, kultur hierarkien eta kritikaren arteko loturei jarri zaie arreta. Laugarren atala kritikak baloraziorako darabiltzan irizpideen analisiari eskaini zaio. Balio estetikoak eta balorazio-irizpideak literatur esparruaren garapenaren eta egoeraren isla gisa ulertuz, honako irizpideak hartu dira aintzat: kapital sinbolikoa, literatur generoak, irizpide politikoak, genero-irizpideak eta hizkuntzazkoak. Analisi kualitatiboa ixteko, euskal kritikan homologazioaren eta normalizazioaren diskurtsoek izan duten pisua eta bilakaera aztertu da.

Abiapuntuko galderentzako erantzunen bila ekin genion lan honi. Kezkaren bat erantzun digu egindako bi-

laketak, baina jakina, ez dira gutxiago sortu zaizkigun berriak, ikerketa sarritan erantzunen bila abiatu eta galdera berriak topatzea baita.

Esker ona

Mila esker bakarkako lan hau ez hain bakarkako izaten lagundu didazuen guztioi. Jon Kortazar tesi zuzendari, nigan izandako konfiantzagatik. Iñaki Aldekoa, Idurre Alonso, Ur Apalategi, Josu Bijueska eta Iñaki Zabaleta tesiaren epaimahaikideei, lanari egindako ekarpenengatik. Gorka Arrese, Mikel Elortza eta Armiamari, dokumentazio-lanean emandako erraztasunengatik. Victor Morenori, bere tesia eskura jartzeagatik. Marta Luxani eta Nerea Arrutiri, bertigoa uxatzen laguntzeagatik. Kritikarien arrastoan jarri nauten kazetari eta idazleei (Juan Mari Torrealdei, Elixabete Garmendia, Josu Landa, Juan Luis Zabala, Lorea Agirre, Xabier Mendiguren, Jon Eskisabel...), memoria-ariketa eskuzabalagatik. Etxekoei, lagunei, Jokin Azpiazuri, pazientziagatik eta emandako babesagatik. Volgako Batelariei, urrezko akademia izateagatik. Irune Jaiori, zuri-beltzarekin liburuari kolorea emateagatik. Mila esker eta bat gehiago Amaia San Sebastiani, eskuzabaltasun mugagabegatik eta nire *torerotasuna* mugatzeagatik; eta Iratxe Retolazari, bi kafeko solasaldiengatik eta urteotan bidelagun izateagatik. Eskerrik asko.

1. Literatur kritikaren funtzioaz eta definizioaz

1.1. Instituzionalizatze gatazkatsu baten historia

XVIII. mendean finkatu ohi da literatur kritika modernoaren sorrera Europan, izan ere, orduan hasi baitzen diskurtso berezitu gisa garatzen, Ilustrazioaren gerizpean. Hala, esan izan da literatur kritikak, gaur egungo zentzuan, ez dituela bi mende baino gehiago (Hohendahl 1982: 47). Jakina, XVIII. mendea baino lehenago badira literaturaren gaineko diskurtso kritikoak; alabaina, ordura arte praktika bat zena instituzio izatera igaro zen XVIII. mendean zehar, Ingalaterran lehenago, eta Alemanian eta Frantzian ondoren (Donoghue 1996). Desberdinak dira Europako herrialdeotako literatur historiak, ez bakarrik aro bakoitzaren datei dagokienez, ezpada bilakaera historikoari begiratuta. Haatik, joera nagusi bi ikusten dira XVIII. mendeko europar literatur kritikan: lehenbizi, kritika arrazionalistak lekua egiten dio kritika zabalagoari, berau akademietatik eta gorteetatik ateraz eta kritikarako esparru berriak eskuratzuz. Bigarrenik, atzera kritikaren hartzailea murrizten da, izan ere, literatura jaso eta literatura apala bereiztearekin batera, irakurlearen “lagun” eta “kide” zen kritikoak atzera aditu funtzioa bete beharko du, gustu onaren zaindaritza, alegia (Patey 1997: 11).

Peter U. Hohendahl eta Terry Eagletonen arabera, literatur kritikaren instituzionalizatzea XVII. eta XVIII. mendeetan zehar burgesiak sortu zuen espazio diskurtsibo

berria finkatzearen emaitza da, zeinak irizpen arrazionala eta kritika ilustratua baititu funtsezko ezaugarri. Espazio diskurtsibo berri horren instituzionalizatzea beraz, Jürgen Habermasek bere lan ezagunean (Habermas 1994) teorizatutako *esfera publikoaren* baitan azaldu dute literatur kritikaren historialari horiek. Gizarte zibilaren eta Estatuaren artean kokatutako esfera publikoa hainbat gizarte-erakundek osatzen zuten (klubak, aldizkariak, kafetegiak, egunkariak) eta bertan banakoek parte hartzen zuten, arrazoimeanean oinarritutako iritzi-elkartruckerako (Eagleton 1999).

Esfera publikoaren sorrera bi prozesurekin dago lotuta: batetik, familia esfera intimo bezala berreraikitzearekin; bestetik, merkatuen eta inprimatutako agerkarien garapenarekin. Burgesa, hala, bi gauza zen aldi berean: burgesa eta gizona, hau da, merkatuarekin eta ideien trukearekin lotutako pertsona, eta familiaren burua. Esfera publikoa, banako pribatuak eztabaida publikorako elkartzen direnean sortzen da; lehenik familiaren testuinguruan banakoak pribatuak badira ere, elkarrizketa arrazionalerako elkartzean dimentsio publikoa hartzen dute (Calhoun 1992). Erdi Aroan publikotasuna estatusari zegokion, erregeari, eta ez zen existitzen handik kanpo. Merkatuaren garapenak eta estatu modernoaren sorrerak, aitzitik, publikotasun berriari eman zioten bidea, esfera publikoari.

Esfera publiko burgesean, beraz, ez litzateke autoritatea, botere soziala edo tradizioa banakoari diskurtsorako eta eztabaidarako eskubidea ematen diona, ezpada subjektu diskurtsibo bihurtzeko duen gaitasuna, arrazoimen ustez unibertsal batean parte hartzearen bidez. Kontzeptzio horrek literatur kritikaren eta kritikoaren birdefinizioa dakar, izan ere, esfera publiko burgesaren testuinguruan, kritikoak ez du pribilegio sozial berezirik; mintzo bada informatuago dagoelako mintzo da, ez beste irakurleak baino gehiago delako, izan ere, kritikoaren eta irakurlearen arteko banaketa ez da zorrotza aro honetan. Kritikoa esfera publikoaren bozeramailea da, eta bere asmo epaile eta peda-

gogikoek muga bakarra dute: kontsentsu orokorra. Hala, kritikoa irakurlearen adiskidea da eta irakatsi egiten dio, baina dagoeneko dakiena gogoraraziz bezala (Patey 1997).

Hala ere, hemezortzigarreneko kritika ilustratuak, arrazoimena eta eztabaida sustatzearekin batera, arau estetiko zurrunen arabera epaitzen du literatura, bere ontologiarekiko paradoxa sorrarazten duen praxiaren bidez. Funtsean, literatur kritika ilustratu europarrak, izan ere, XVII. mendeko poetika neoklasikoaren hatsarreak jarraitzen eta aplikatzen ditu, bestelako legitimazio-testuinguruan bada ere (esfera publiko burgesarenean, alegia), eta arauen unibertsaltasunak gatazka sortzen du ilustrazioak ustez dakarren arrazoimenaren gailentasunarekiko.

Gustuaren erlatibotasun historikoa hemezortzigarren mendearen amaierako pentsaera prerromantikoan eta ondoren, bete-betean, aro erromantikoan baino ez da erabat onartuko (Viñas Piquer 2011). Neoklasizismoak arau estetikoek dagokienez aurretiko tradizioari jarraituagatik, kritika arrazionalista zen autoritarioa bainoago eta, hein horretan, arauak lege bezala hartzeko lehen urratsa izan zen arrazionalismoa (Hohendahl 1982: 48). Ondorioz, bereizi egiten dira arau estetikoaren inguruko eztabaida, batetik, eta beren aplikazioaren esparrua, bestetik. Beste hitzetan esanda, literatur teoriaren eta kritikaren praxiaren arteko bereizketa dakar XVIII. mendeak, eta, ondorioz, baita kritikaren rola birdefinitzea ere.

Dena den, XVIII. mendean arau estetiko unibertsal eta aldaezinen fikziozkotasunaren kontzientzia ernetzen joan zen, Hume eta Kanten eskutik bereziki, eta apurka *gustua* bilakatu zen balorazio estetikorako irizpide nagusietakoa, eta orobat estetikaren eztabaidagai eta ardura behinenetakoa. Gustua lehenago ere irizpidetzat hartzen bazen ere (eliteko estatus sozialari zegokion bizimoduarekin lotuta), XVIII. mendean birformulatu zen eta esangura berriak hartu. Izan ere, hemezortzigarrenean bihurtu zen gustua kategoria estetiko hutsa, ustez gizarte-baldintzetatik askea,

eta horrek kontraesana zekarren neoklasizismoaren *arau* kontzeptuarekin, zeren irakurleek emandako gustuaren araberako epaiak arbitrarioa dirudi kritika deduktiboak egindako arauen aplikazioarekin alderatuta.

Gutxiengoaren eta gehiengoaren gustuen arteko talka XVIII. mende amaierako aldizkarietako literatur kritikan hasia zen egikaritzen, irakurleria hedatzearekin eta kritika profesionalizatzearekin batera. Izan ere, “idazle” eta “irakurle” kategoriak argi bereiztearekin batera, irakurle errearen eta irakurle idealaren arteko banaketa ere garatu zen XVIII. mendeko kritikan. Kritikoak bere hartzailearen proiektzio testuala egiten du, irakurle idealarena, eta kritikoa irakurle hari zuzentzen zaio, irakurle errearekiko bereiziz eta irakurle-multzo batzuk era gutxiesgarrian irudikatuz. Alabaina, apurka, irakurleenganako erasoak liburuaren merkatuari zuzendu zizkioten kritikoeak, edo gizarte-kritika zabalagoari. Edonola ere, kritikoa ez zen dagoeneko irakurle guztien bozeramailea; idazlea eta irakurlea bereizi ziren bezala, kritikoa eta irakurle erreala ere aldenduz zihozten. Irakurleak eta irakurketa-moduak ugalduz zihozten heinean, haiek erregulatzen dituen agente bihurtu zen kritikoa; zehatzago, erregulazio hori egin nahi baina ezin duen agente bihurtu ziren literatur aldizkariak. Funtsean, mende hasieran egikaritu zen esfera publiko burgesa bera zegoen kolokan, eta kritikoak ezin zuen, beraz, dagoeneko haren bozeramaile papera jokatu.

Orobat, hezkuntza hedatzearen ondorioz, irakurleria emendatu ahala, fragmentatuz joan zen esfera hori eta halaber gustu orokorraren eta intelligentsiaren xede artistikoen arteko tartea handitu zen, izan ere, irakurleriaren dibertsifikatzeak eragotzi egiten du kritikoa ezein adostasunen bozeramaile izatea, eta ezin du, hala, bere legitimitatea esfera publikoan bilatu.

Erromantizismoak kritikaren kontzepzioan ekarritako hausturak, orobat, ezinezko egiten du kritikaren oinarri instituzionala esfera publikoan ezartzea. Ilustrazioko arra-

zoimenaren eta egiaren nagusitasunaren aurrean, espi-
tuaren eta banakoaren legerik gabeko subjektibotasunaren
iraultza ekarri zuen Erromantizismoak. Literatur kritika-
ren esparruan, XVIII. mendearen akabura arte, ñabardurak
ñabardura, indarrean izandako estetika ideala gainbeheran
sartu zen: “plazeraren eta baliagarritasunaren arteko oreka
erabatekoan oinarritutako arte-betegintzarrearen” ordez,
sortzailearen irudimena eta sormena jarri zuen erdigunean
kritika erromantikoak (Viñas Piquer 2011: 273).

Kritiko erromantikoa bere praktika ontologikoki jus-
tifikatzen duen poeta da (Eagleton 1999) eta kritika obra
osatzen eta betegintzarrerera eramaten duen diskurtsoa da
paradigma erromantikoan. Ez, baina, neoklasikoen gisa,
arau estetiko unibertsalak betetzearen bidez, ezpada obra
bakoitzaren indibidualtasuna zehaztu eta osatzearen ondo-
rioz. Kritikoak obra indibidualak aztertzen eta karakteri-
zitzen ditu, eta ez du ideal unibertsalik hartu behar obra
partikularren neurgarri.

Era berean, kritikoa artearen etsaitzat hartuz, arrazio-
naltasunari ere uko egiten zaio, horrek poesiaren indar
sortzailea bereganatu nahi duelakoan. Alabaina, paradoxa
dakar horrek kritikaren funtzioarekiko, izan ere, kritikak
arte-lana usteltzen badu, ezin du bitartekaritza-funtziorik
bete, eta ez du, beraz, hartzailerik. Kritika erromantikoak
planteatzen duena, izan ere, kritikaren instituzio sozialaren
eta bere kontzeptu immanentearen arteko desadostasuna
da, gerora ere (eta, hein batean, gaur egunera arte) jarraipe-
na izango zuen ideia.

Bestalde, XIX. mendeko literatur kritikaren figura
utziezina Ingalaterra victoriarreko *man of letters* edo letra-
gizon-emakumearena da, zeinak batasuna eman nahi bai-
tio berriro ere esfera publikoari. Aldi berean kazetaria eta
aditua da letra-gizon edo emakumea, kazetaritza-merkatua
asetzen duena, eta era berean kulturaren eta gizartearen
ikuspegi orokorra izan behar duena. Hainbat auziri egin
behar die aurre kritikoak, nagusiki hartzailearenari, hots,

kritika irakurleria zabalari ala murrizagoari zuzendu behar ote zaion ebatzi behar du. Posizio kontraesankorra hartuko du letra-gizon-emakumeak, XVIII. mendeko kazetarien eta adituaren artekoa, izan ere, irakurleen ignorantziak kexu da, baina aldi berean hari zuzendu behar zaio, eta hari irakasteko hizkera hurbil, eskuragarria baliatu. Irakurleria-
ren hazkundearen ondorioz, XIX. mendeko banaketa ez da irakurleen eta alfabetatu gabeen artekoa, ezpada literatura sakon irakurtzen dutenen eta ez dutenen artekoa. Kritikoa lekune anbiguoan dago, beraz:

El crítico se encuentra dirigiéndose a un público que es y no es su igual. Suspendido precariamente entre la clase culta y las fuerzas del mercado, el crítico representa el último intento histórico de suturar estos dos reinos; y cuando la lógica de la producción de bienes haga de tal afán una obvia utopía, habrá llegado el momento de que desaparezca de la historia (Eagleton 1999: 59).

Kritikak egoera horretan bi aukera ditu, XX. mendean gailurrera iritsiko den banaketaren zantzuak erakutsiz: bere burua justifikatzea iritzi publikoaren aurrean, jarrera zabal eta humanista mantenduz, ala espezializatzea eta legimitimatea eragin sozialaren kaltetan irabaztea. Era berean, aintzat hartzekoa da hemeretzigarrenean nobelak izandako indartzeak hainbat ondorio izan zituela kritikaren instituzionalizazioari begira: literatura jasoaren eta herrikoia-
ren arteko banaketa indartu zen, hilabetekarietan argitaratu-
tako kontakizunak liburu gisa inprimatu ziren, eta horren guztiaren ondorioz, kritikaren bitartekaritza-lana ezbaian jarri zen. Izan ere, distrakzio bilakatu den literaturak (Dickens eleberriek, esaterako) ez dute bitartekaririk behar (Day 2010).

XIX. mende erdialdetik aurrera, literatur kritika Europako unibertsitateetan sartzen joan zen apurka, eta horrek ordura arteko literatur kritikaren oinarri instituzionala eta, orobat, kritikaren oinarri epistemologikoa errotik aldatu

zituen. XIX. mendetik aurrera eta XX. mende hasieran jakintzaren arloan gertatutako berrantolaketari zor zaio literatur kritikak unibertsitatean lekua egin izana (Day 2010). Zientziaren esparruan eginiko aurkikuntza berriak kudeatu ahal izateko, beharrezkoa gertatu zen diziplina atalkatzea eta berriak sortzea. Alabaina, diziplina berriak ez du aski jakintza-objektu berezitu bat izatearekin; nahitaezkoa du metodologia bat, delako jakintza-esparruaren oinarriko printzipioak ulertzeko eta haiekin lan egiteko egokia den bitartekoa.

Marko horretan, literatur kritika unibertsitateetan sartu eta berezko diziplina bihurtzeko bidean zen, eta kritikak apurka zientzia-esparrutzat hartuko du bere burua. Bilakera horretan, Auguste Comteren filosofia positibistak eragin nabaria izan zuen, zeinak metodo zientifikoa jakintza-arlo guztietan erabiltzea proposatzen baitzuen, zientziarekiko erabateko sinesmena erakutsiz.

Metodo positibistak kritika erabateko objektibotasun eta asepsiatik egitea bilatu zuen; bere zeregina datuak bildu, sailkatu eta aztertzea soilik izango zen, ondoren ebidentzia horietatik literaturtasunaren lege estetikoak erauzi ahal izateko (Viñas Piquer 2011). Kritika positibistak saihestu egingo du uneoro juzku estetikoak, epaia irizpide zientifikoekin bat ez datorrelakoan. Hala, kritika zientifikoaren eta baloratioaren arteko banaketa errotikoa proposatzen da positibismoarekin. Frantziar akademian eta unibertsitatean izan zuen pisurik handiena kritika positibistak, Hipolite Taine, Ferdinand Brunetière edo Gustave Lansonen eskutik.

Kritikaren instituzioaren berrantolaketaren ondorioz, diskurtso zientifiko bilakatu zen kritika historiko eta positibistaren aurka, “inpresionista” deitu izan den kritika garatu zen, arrazionalismo zientifikoaren gehiegikeriei aurre egin nahirik. Objektibotasuna kritikari arrotz zaiola eta zientifikotasuna aldarrikatuko dute kritiko inpresionistek, berrin kritikaren oinarrian irakurlearen erantzun subjektiboa baitago, hots, literatur obrak kritikariarengan eragin duen

inpresioa. Inpresionismotik literatur kritikara ekarria, Jules Lemaîtrek baliatu zuen estreinakoz terminoa eta jabetzen zen lan batek eragiten duen inpresioa aldakorra dela hartzaile batetik bestera, are hartzaile edo kritikari berarengan une batean edo bestean. Horregatik defendatu zuen kritikak une bakoitzean jasotako inpresioaren berri eman beharra zuela. Arau dogmatiko oro eta azterketa eruditua baztertzeko zituen, bere burua objektibotzat duen kritikak bere burua engainatzen duelakoan.

Orobat, kritika inpresionistak, oro har, aurkako kritika baztertu egiten du eta gustuko liburuen kritika baino ez du egiten, literaturaren plazera baitu aldarrikatzen. Eskuarki, kritikari inpresionistak sortzaileak izan ohi dira eta beren kideen lanez iritzia ematen duten idazleak, uste baita jenioek baino ezin dituztela jenioak epaitu (Viñas Piquer 2011). Kritika, beraz, artelana da, ez testu zientifikoa, eta obra batez diharduenean, mirespenez jardun ohi du.

Mende amaieran unibertsitatean lekua egin ahala, kritikak bi norabideren artean hautatu behar izan zuen, beraz, Eagletonen arabera: eduki sozio-politiko mantendu eta eragin sozialari eustea ala eduki horietatik aldentu eta bere burua legitimatzea, eragiteko ahalmena galtzearen truke. Kritikaren akademizazioak oinarri instituzionala eman zion eta baita egitura profesionala ere; ordainetan, baina, eragin-ahalmena galdu zuen. Kritikoaren profesionalizazioak jakintza-esparruak atalkatzea ekarri zuen, eta aldizkarietan XIX. mendean zehar idazten zuen intelektuala unibertsitatekanpo kokatzea; irakurleko zabalak ere, ordea, ez zion letra-gizon-emakumeari arretarik eskainiko. Hala, esfera publikoak desagertzera egingo zuen, bi korrante nagusiren indarrek itota: akademizazioak, batetik, komertzializazioak, bestetik.

Izan ere, zatiketa gertatu zen XIX. mende amaierako kritikan esparru akademikoko kritikaren eta egunkarietako foiletoietan argitaratzen zen kritikaren artean. Funtsean, Hohendahlen arabera, kapitalismo aurreratuen prozesu

bat bistaritzen du banaketa honek, alegia, kritikaren baitako lanaren banaketa zorrotzagoa. Ondorioz, kritiko-kazetariak eta unibertsitateetan diharduten historialari akademikoek rol sozial desberdinak beteko dituzte aurrerantzean, sarri elkarren aurkako interesak defendatuz. Kritika akademikoak prentsakoa gutxiesteko joera izango du XIX. mende amaieratik aurrera. Hohendahlen hitzetan, eliteko gutxiengoa alienatua sentitzen zen publiko zabalarekiko, eta hari zuzentzen zitzaion kazetaritza-kritikaren oinarri instituzionala desautorizatzea bilatu zuen, hots, egunkarietako kritika modu profesionalean egitea gutxietsi zuten, santifikatutako artearen izenean (Hohendahl 1982).

Horren guztiaren ondorioz, kritikoak ezin zuten kontsentsu zabalarekin identifikatu, ezta irakurleko arruntari zuzendu ere, eta huts-hutsean literarioak diren aldizkari espezializatuak garatuz joan ziren mendearen azken urteetan, publiko zabaletik aparte, eliteko zirkuluetan.

Era berean, kontsumo-kultura garatzeak artearen herrera (eta horren barruan, kritika) marketinaren esparrura lerratzea ekarri zuen. Elitekoa eta masa-kultura banatuz zihozten XIX. mendean zehar eta horrek kritikaren oinarri instituzionalari sakon eragin zion, halako moldez non literatur kritikaren rola kultur industria modernoaren aparatuan txertatuko zen, hari kontra egiteko zukeen gaitasuna galduz, Frankfurteko Eskolak azpimarratu zuen bezala. Orobat, kazetaritza XIX. mendean hazi ahala, areagotu egin zen kazetari lanbidearen prestigiorik eza eta apurka liburuen erreseinak ere liburu-industriaren baitako osagai bihurtuz joan ziren, zeinak kazetarien berehalako erreakzioa eskatzen baitzuen liburu argitaratu berri bakoitzarentzat (Hohendahl 1982: 77).

XX. mendeko lehen hamarkadetan, aurreko mendehondarrean abiatutako instituzionalizatzea finkatzen ari zen eta urte horiek bi kritika-esparruen lehiaren lekuko dira, izan ere, mende hasieratik 1930eko hamarkadara arte, kritika unibertsitarioaren lekua finkatu zen artean, izan zen

kritikaren bilakaera zientifistari aurre egiteko ahaleginik. XIX. mendeko kritikoak bere autoritate intelektuala prestigio indibidualari zor zion (Sainte-Beuve, Clarín, Arnold, Heine...); aitzitik, kritika unibertsitate-esparruan sartzearekin, kritikoaren autoritatea ez dator bere izenetik, ezpada kritikoaren kide eta pareko diren gainerako akademikoek osatutako komunitatearen onarpenetik; berdinaren arteko onarpena duen heinean soilik da onargarria bere lana (Guy & Small 2000: 379).

Kritika horren hartzaile nagusia ez da, beraz, irakurle-go zabala (espezializazio terminologikoa eskatzen duelako) eta bitartekoak ere ez dira aurreko mendeko berak izango; orotariko jakintzari buruzko aldizkarietan barik, aldizkari espezializatueta bilatuko du lekua kritika akademikoak. Komunitate akademikoaren onarpena lortzeko, gero eta beharrezkoagoa izango da hainbat prozedura eta irizpide finko jarraitzea, profesionalizazioak eskatzen dituen arau eta zuhurtasun akademikoaren arabera.

Unibertsitateko komunitate akademikotik at zeuden kritiko “amateurrek”, baina, aurre egin zioten kritika-eredu eta autoritate berri horri, beren diskurtsoa eta legitimitatea bestelako oinarrietan finkatuz. Bide horretan, hainbat estrategia baliatu zituzten kritiko amateurrek: literatur balioak ezagutza ez-espezializatuan eta moralaren esparruan kokatzea; kritikoaren epaien autoritatea esperientzia komunean oinarritzea, eta aldi berean (eta paradoxikoki) kritikoak literaturaren egiarako sarbide pribilegiatua duela baieztatzea (Guy & Small 2000).

Nolanahi ere, kritiko amateur eta ez-akademikoaren zailtasunik handiena bere jardunaren eta beren juzkuen autoritatearen jatorria identifikatu eta ikusaraztea da, izan ere, alde batetik, espezializazioa ekidin eta irakurle-go zabala hartu nahi du bere legitimitatearen oinarri, baina aldi berean aditu eta literaturaren egiaren ezagule gisa agertu behar du. Irakurle-go zabalari eta maila ertaineko hartzaile ikasari zuzenduko balira bezala dihardute kritiko hauek,

XIX. mendeko letra-gizon-emakumeen gisan. Haatik, komunikazio-mota hori ez zen gauzagarria XX. mende hasierako hamarkadetan, izan ere, alde batetik, irakurlego homogeneoa banatua zen honezkero, goi-kultura eta behe-kultura kontsumitzen zutenen artean eta, bestalde, autoritate kulturala artearen nahiz estetikaren esparrutik natur eta gizarte zientzien esparrura iragana zen eta, beraz, XIX. mendeko kritikoari aitortzen zitzaion eragin-ahalmen eta gai askotarikoez aritzeko legitimitaterik ez du XX. mendekoak.

Modernismoak eta estetika harekin lotutako kritikamoldeek (*New Criticism* izendapenean bildu diren askotariko kritika-moldeek eta haien aurrekariak) bi kritika eta kultura-ereduen arteko zubi-lana egin zuten:

Modernism, posed between the era of journalism that had been and the age of the university that was about to be, between an elite bourgeois culture that was passing and a middlebrow ethos and aesthetics that were arriving, between a world of timeless verities and a cosmos of endless, perhaps factitious fashion (Menand & Rainey 2000: 13-14).

Poesia modernistaren erreferente garrantzitsua izanik eta orobat kritikaren teoriarari eta praktikatzailea, gakoa da T.S. Elioten figura modernismoak dakarren jauzi hori ulertzerakoan, XIX. mendeko kazetaritza-kritikaren eta XX. mendeko unibertsitateko kritika akademikoaren arteko lotura egin baitzuen. Anti-inpresionista eta kutsu zientifikoduna zen Elioten kritika, literatura bere baitako ikasketaremu gisa defendatzen zuena. Horregatik izango zuten *New Criticism* mugimenduko kritiko amerikarrek eredu.

Elioten ereduaren *close-reading* metodoa eta haren araberrako esperimentuak bultzatu zituen I. A. Richardsen kritika eredu hartu zituzten AEBetako *New criticism* korronteko kritikariak. Beraiek izan ziren literatur kritika AEBetako unibertsitatean sartzea lortu zutenak, eta haiek jarraitutako egokitze instituzionalak zein legitimazio-ere-

duak beranduago XX. mendean erruz etorriko ziren kritika-korronteek ereduzat hartu zituzten (Menand & Rainey 2000: 8). Talde homoginoa osatzen ez badute ere, joera honen ezaugarri nagusietakoa literatur obretara hurbiltzean egilearen asmoa, testuingurua zein hartzailearen emozioa irizpidetzat ez hartzea da, kritikari zientzia-estatusa eman eta akademian lekua egin nahirik. Unibertsitatean lekua egin ostean, joera honetako kritikoek literatur kritikaren historia idazteari ekin zioten, besteak beste unibertsitateko kritikoaren figurari tradizio intelektual bat eraikitzeke xedez. Historia horiek, hala, kritikaren tradiziotik ezabatu egiten dute aldizkarietako kritikaria, XX. mendeko kritikoa (eta, beraz, euren burua) aurreko mendeetako estetika-egileen zein poeta-kritikoen soka berean kokatuz.

Kritika zientifikoa eta ikuspegi humanista-erlijiosoa bateratzen ahalegindu zen, orobat, Northrop Frye, eta bere kritikaren gaineko teoriak eragin handia izan zuten 1950 eta 1960ko hamarkadetan. *Anatomy of criticism* garrantzitsua izan zen kritika akademikoa eta kritika publikoaren bereizketa finkatzerako garaian. Kritika, Fryeren arabera, sormen-lanarekiko autonomia maila bat duen jakintza eta pentsamendu-egitura da; literaturaren behaketa induktibotik eratortzen den ikasketa da kritika. Literatur ikasketen alor horretan bi mutur bereizten ditu Fryek: kritika akademikoa alde batetik, eta kritika publikoa, bestetik.

XX. mendeko bigarren erdialdean eta batez ere 1960ko hamarkadatik aurrera, kritika akademikoa erruz ugaltu zen, Frantzian lehenik eta AEBetako unibertsitateetan geroago, hainbat metodo eta eskolari bide eginez (estrukturalismoa, semiotika, harreraren estetika, pragmatika, dekonstrukzioa, teoria psikoanalitikoak, postestrukturalismoa...) eta era berean kritika publikotik bereizten. Gero eta kritika akademiko espezializatuagoa joan zen garatzen, halako "inflazio teoriko" bat gertatu arte (Casas 2004: 63). Literatur teoriaren espezializazio eta inflazio horrek kritikaren funtzioaren gaineko eztabaida piztu izan du 1980ko

hamarkadaz geroztik, eta besteak beste Steiner, Eagleton edo Saidek kritikaz idatzitakoak dira horren erakusgarri.

Steinerren ustez, kritikoak derrigorrez ordenatu, antolatu egiten du literatura eta sailkapen hierarkikoa egin behar du literatur lanen artean. Kritika nahitaez baloreekin lotuta dago bere iritzian, bai kritika publikoa eta baita akademikoa ere, eta balioak esleitzen dizkie obrei nahitaez: “el crítico, por muy eminente que sea, por muchos prejuicios teóricos que tenga, asigna y atribuye valores cada vez que ve y designa” (Steiner 1984: 100). Hala, garaiko kritikaren hipertrofia horrela azaltzen du: kritikoak bere exhibizio nartzisistarako aitzakia bihurtu du testua, hura deseraikiz.

Bestelako ikuspegi ideologikotik egina da Edward Said-en kritika. Palestinarraren iritzian, 1960ko hamarkadatik aurrera European sortutako literatur teoriak izaera iraultzailea bazuen ere (positibismoari, unibertsitate tradizionalari eta humanismo burgesari kritika egiten baitzion), 1970eko hamarkadan AEBetako unibertsitateetan garatutako literatur teoriak ezer gutxi zuen interbentzio sozialetik eta “testualitatearen” mugetan itxitako diskurtsoa izan zen Profesionalismoaren etika nagusitzeari zor zaio, Saiden iritzian, kritika “testualitatera” murrizteko joera, bai kritika ezkertiarren bai eskuindarraren kasuan, eta eguneroko bizitzatik erabat urrun dagoen akademizismo espezializatua da haren emaitza.

Eagleton hein batean bat dator Saiden diagnostikoarekin, batez ere kritikaren eragin sozialaren galerari dagokionez. Kritiko ingelesaren iritzian ere, 1960ko hamarkadako teoria eta kritika urte haietako iraultza sozial eta politikoen emaitza da; Eagletonen iritziz, esfera publiko burgesaren desintegrazioa eragin zuten gertakariak errepikatu ziren atzera 1960ko hamarkadan: esfera publikoaren estatalizazioa, jakintzaren zatikatzea eta espezializazioa, eta botere-egituretan ixtea, besteak beste (Eagleton 1999). Esfera publikoaren ezintasunak kritikaren krisia ekarri zuen, eta horrekin, teoriaren hazkundera gertatu zen, zeinak “antiob-

jektibismoa” izango baitu ezaugarri nagusi, bere joera eta izaera askotarikoetan: fenomenologia, harreraren estetika, kritika psikoanalitiko... Alabaina, teoria literarioak fetixismora jo du azken hamarkadetan, Eagletonen arabera, baina ez Steinerrek dioen bezala literatur testua gaindituz teorizismoan jausi delako, ezpada kritikaren funtzio sozialak albo batera utzi dituelako. Raymond Williamsen lanetan eta hark (besteren artean) zabaldutako “ikasketa kulturaletan” ikusten du kritikoaren jatorrizko funtzio soziala berreskuratzeko bidea.

Jakina denez, azken bizpahiru hamarkadetan, ikasketa kulturek ikerketa-esparru emankorra zabaldu dute literatur teoria eta kritikan, eta literatur kritikaren funtzio sozial eta politikoaren kontzientzia areagotzea izan dute ondorio. Aitzitik, ikasketa kulturek ekarri duten literatur kritikaren birkokatze horrek eragin du erreakzio kritikorik ere, literatur kritikaren helburu eta zeregin behinenetakoa alboratu eta ekarri duelakoan, hots, balio estetikoaren gaineko auzia. Beatriz Sarloren ustez, ikasketa kulturek kritikara ekarri duten aldaketa literaturak gizartean bizi izan duen aldaketaren isla da. Literatur kritikak teknifikazioaren goia jo ostean eta bere eragin-ahalmena galdu ostean, literatur ikasketek zabaldu zuten diskurtso ez hain hermetikoa eta eragin soziala berreskuratzeko bidea, Sarloren iritzian, eta, hala, literatur kritikaren lekua analisi kulturalak bereganatu du. Dena den, argentinarraren ustez, badira zenbait auzi literatur kritikak baino aztertu ezin dituenak:

la relación entre la literatura y la dimensión simbólica del mundo social (...); las cualidades específicas del discurso literario, cuestión que queda simplificada en una perspectiva sólo institucional (sería literatura todo lo que la institución literaria define como literatura en cada momento histórico y cada espacio cultural); y el diálogo entre textos literarios y textos sociales. Estos tópicos pertenecen legítimamente a la crítica literaria (Sarlo 2001: 224).

Auzi horiekin batera, Sarloren arabera, literatur kritikak ezin dio balorazioari muzin egin, hots, ezin ditu maila berean jarri kultur ekoizpen eta testu literario guztiak, haien artean mailarik ez balego bezala. Balio erlatiboa eta sozialki eraikia izan badaiteke ere, literatur kritikak arduratu behar du literatur lan baten balio estetikoak azaltzeaz. Horregatik, kultur ikasketen eta literatur kritikaren arteko uztarketa beharrezkotzat jotzen du Sarlok.

Kritikaren kritika harantzago eramanez, Rónán McDonaldekin literatur kritikaren balizko heriotzaren erantzuletzat ditu ikasketa kulturalak. Bere hitzetan, juzku estetikoekiko erabateko mesfidantza eragin dute kultur ikasketek, balio estetiko horiek botere-harremanek sortuak direlako eta harreman horiek betikotzen dituztelako. Alabaina, bere ustez kritikak ez badio balioaren auziari heltzen, ez du inolako interesik publiko zabalarentzat, eta literaturaren (eta artearen) balioa bera jartzen da ezbaian.

Eaglestonek ere, lan berriagoetan, ikasketa kulturek formari (alegia, balio estetikoari) emandako leku eskasa kritikatu du, eta kritikak bere funtzioa beteko badu, alderdi eta eragin sozio-politikoari ez ezik formaren analisiari ere heldu behar diola defendatu du:

La crítica literaria está en riesgo de incumplir sus dos funciones tradicionales. Si la mayoría de sus profesionales se han vuelto menos sensibles a la forma literaria, algunos de ellos también contemplan con escepticismo las responsabilidades sociales y políticas del crítico. En el presente, gran parte de ese análisis político ha sido transferido a los estudios culturales; pero los estudios culturales, por el contrario, a menudo se han desentendido del proyecto tradicional del análisis de la forma. Los dos campos de estudio han aprendido muy poco el uno del otro (Eagleton 2010: 25).

Auzi estetikoari berriro heltzean (tartean, balorazio estetikoari) eta zirkulu akademiko itxiez harantzagoko ahalgin-ahalmena berreskuratzean dautza, beraz, kritikaren

etorkizunerako gakoak, baita kritika akademikoaren eta publikoaren arteko hurbilketarako baldintzak ere.

1.2. Literatur kritika kazetaritza-genero gisa

Kazetaritza-generoek gogoeta teoriko gutxi eragin dute, eta prentsako literatur kritika ez da salbuespena horretan (Beltrán 2003: 159). Maiz literatur teoriarekin konpondu nahi izan da hutsune hori, baina prentsako kritikak gogoeta espezifikoak eskatzen du ekoizpen diskurtsibo gisa. Hainbat esparruren bidegurutzean kokatzen den jarduera da prentsako kritika; literatur esparruaren, kazetaritzaren eta kultur industriaren arteko bidegurutzean, besteak beste. Alabaina, kazetaritza-genero berezitua ere bada prentsako literatur kritika, eta komeni da genero diskurtsibo horren ezaugarri nagusiak gogoan izatea.

Literatur kritika kontzeptu zabalaren barruan, kazetaritza-generoen teoriaren ikuspegitik, prentsako kritika iritzi-genero mota berezi bat da, kultur ekoizpen baten gaineko balorazioa oinarri duena:

Por crítica periodística se entiende todo aquel texto de opinión o artículo, publicado en un periódico, en el que se expone la valoración que le merece un trabajo de carácter creativo o artístico que se ha dado a conocer recientemente al público, a una persona experta en la materia sobre el que se emite el juicio (Abril 1999: 183).

Literatur kritikaren definizioak askotarikoak eta ugariak badira ere, prentsako kritika definitzerakoan, egile gehienak bat datoz osagai oinarrizkoenetan: plazaratu berria den kultur ekoizpen baten gaineko balorazioa eskaintzen duen iritzi-generoa da, egunkari edo aldizkarietako kultura orrialde edo gehigarrietan argitaratzen dena. Balorazioa, beraz, delako arte-lanaren gaineko epaia prentsako kritikaren funtzio oinarrizkoenetakoa da. Vallejo Mejíasek gehitzen duenez, balorazio hori prentsako kritikaren kasuan,

esplizitua izan ohi da; hau da, deskribapen edo analisiak maiz balorazioa berekin badarama ere, prentsa-kritikak, genero gisa, eskatzen du aztergai duen obraren gaineko epai esplizitua. Balorazioaz gain, ordea, beste hainbat funtzio ere betetzen ditu kazetaritza-genero honek: informazioa, deskribapena, analisia eta interpretazioa, besteak beste. Edonola ere, diskurtsoaren osagai horiek balorazioaren menpekoak dira, eta balorazio-epaia arrazoitzeko urratsak dira berezko funtzioak bainoago.

Kazetaritza-generoa izaki, prentsako kritikak gertakari kultural baten berri ematen du (liburu, antzezlan, film, kontzertu... berri bat), nahiz eta funtzio informatiboa bigarren mailakoa den kritikaren kasuan, erreportaje edo albisteetan ez bezala (Armañanzas & Díaz Noci 1996). Hein horretan, baina, orainaldiari eta berritasunari erabat lotuta dagoen kritika-mota da. Bértolok (1987) oroitarazten duenez, argitaratzen den medioaren mugak bere egin behar ditu generoak eta kazetaritzaren bi lerro nagusienak jarraitu behar ditu kritikak (albiste eta iritzi izatea), eta ondorioz, bi ezaugarri bereizle ditu: aktualitatearekiko lotura eta bere zabalkunde handia. Beltrán Almeriak dioenez, “prentsako kritika” binomioan, “prentsa”-k du indar handiagoa “kritika”-k baino, eta aktualitatea, berritasuna bilatzea du xede nagusietakoa; hortik datozkio, hain zuzen, bere mugetako zenbait eta bere legitimitate arazoak. Hala, eta Aristotelesen *Erretorika*-ko diskurtsoen sailkapenera joz, Beltrán Almeriak diskurtso epidiktikoaren adibidetzat du prentsako kritika:

(...) percibe Aristóteles un tercer tipo de discurso forense, el discurso epidíctico. Este discurso se dirige a la actualidad y se resuelve entre dos polos: elogio y vituperio. Esos son los límites de la crítica periodística. Los valores del discurso epidíctico son lo bello y lo censurable. No se ocupa de lo conveniente y lo perjudicial –que son los valores de la deliberación–, ni de lo justo y lo injusto –los del discurso judicial–, sino que se sitúa en un plano

temporal –la actualidad– que sólo permite un tipo de valoración superficial: aquello que complace a la actualidad (Beltrán Almería 2003: 161).

Literatur lan baten edo haren egilearen eta irakurlearen arteko bitartekaritza da prentsako kritika, definizio zabalduenaren arabera. Izan bada, hala ere, kultur industriak bitartekaritza-funtzio horretan betetzen duen leku gero eta handiagoaz jakitun, bestelako ikuspeirik. Bértolok (2008) esaterako, editorearen eta irakurlearen arteko bitartekaritza-papera esleitzen dio kritikari; kritikoak, ikuspegi horretan, proposamen editorial bat onartu edo errefusatuko luke (produktu bat, beraz) eta ez egitasmo artistiko bat. Edonola ere, ukaezina da prentsako kritikaren funtzio didaktikoa, izan ere, argitalpen kopurua hazi ahala, gero eta garrantzia handiagoa hartzen du kritikak irakurleak orientatzerakoan (Armañanzas & Díaz Noci 1994), hainbestearino non kritika testuinguru batzuetan kontsumitzailearentzako gida bihurtzen baita, ekoizpenari jartzen zaion galbahea, literatura auzien gaineko diskurtso bainoago (Pool 2007).

Bestelako funtziorik ere esleitu zaio prentsako kritikari. Batez ere argitalpenen kopurua hazi eta argialetxeen estrategia komertzialak areagotu ahala, merkatuaren gehiegikeriak “desmaskaratzeko” eta haiei galga jartzeko zeregina ere bere gain hartuko luke kritikak (Valls 2003), irakurleak merkataritza-interesen eta publizitatearen aurrean duen babes-gabezia hein batean konpentsatzeko.

Halaber, funtzio sortzaile eta iradokitzaila ere aitortu zaio prentsako literatur kritikari, besteak beste, aztergai duen testuaren gaineko irakurketa bat proposatzen delako, edo Barthesen ideari jarraituz, egilearen eta kritikaren arteko elkarrizketatzat, bi subjektibitatearen elkarrizketatzat hartu delako kritika. Lehen atalean ikusi dugunez, Erromantizismoko nahiz Estetizismoko ideiak, hots, literatur kritika arte-sorkuntza delakoak, oraindik ere indarrean jarraitzen du:

la crítica es un subgénero de muchas cosas pero sin duda es un subgénero literario. (...) La crítica es un ejercicio literario porque maneja el lenguaje escrito para transmitir el efecto de solvencia o insolvencia de una obra leída (Gracia 2003: 147).

Gorago esan bezala, XIX. mendean zehar banatu zen literatur kritika geroztik bereiz dirauten bi instituziotan oinarrituz bere legitimitatea (prentsan eta unibertsitatean), eta diskurtso mota banari lekua emanaz: prentsako kritika eta kritika akademikoa. Ezaguna da, bereizketa hori muturrera eramanez, Northrop Fryek (1957) kritika akademikoaren eta kritika publikoaren artean proposatutako bereizketa, literatur lanen gaineko balorazioa erabat egotzi zuena kritika akademikoaren esparrutik. Aitzitik, kritika publikoaren baitan, askotariko kritika-lanak bildu izan dira (literatur aldizkarietako artikulua, saio laburrak...) eta uste dugu ez dela egokiena “kritika publiko” izendapena lan honen gaia den prentsako kritikaz jarduteko, izan ere, prentsako kritika publikoaren adar bat baino ez baita. Ildo horretatik, hiru kritika-mota bereizten dituen sailkapena egokiagoa litzateke, kritika akademikoa, saiakerako kritika eta prentsa-kritika bereizten dituen (van Rees 1983). Prentsako kritika eta akademikoa kontrajarrean, beraz, continuum bateko bi muturrak ari gara aldekatzen, prentsako kritikaren berezitasunez jabetzeko.

Balorazioa (prentsako kritikaren ezaugarri defintzailea) eta balorazio espliziturik eza (kritika akademikoaren kasuan) izan dira prentsako kritika eta akademikoa bereizteko ezaugarrietan aipatuenetakoak. Horrez gain, kritika-molde bakoitzak hizpide hartzen duen liburu-mota ere desberdina litzateke; kritika akademikoa gero eta gehiago egile eta obra garaikideez arduratzen bada ere, prentsako kritikari dagokio argitaratu berriak diren obrez jardutea. Akademikoa, aitzitik, ez du erabat galdu egungo obra eta egileak aztertzeko erreparoa (Valls 2003). Era berean, literatur teoriak

jarraituz, asmo zientifiko eta hizkera espezializatuz jarduten du kritika akademikoak; aitzitik, prentsako kritikak ez du literatur teoriak jarraitzen, kritikoaren irizpideak eta literatur ideiak lirateke kritikaren funtsa eta zientifikotasuna xede ez duenez, erregistro orokorragoa darabil. Komunitate akademikoko kideak ditu batakatzaile; irakurle gozabala besteak.

Dena den, bada bi kritika-moten arteko bereizketa lausotzen ari dela dioenik, eta hainbat dira hori pentsarazten duten argudioak. Batetik, unibertsitate-kritiko askok prentsako kritikan argitaratzen dutelako, bertan lortuz esparru akademikoan lortzen ez duten oihartzun zabalagoa; bestetik, prentsako literatur kritikoek kritika akademikora jotzen dutelako prentsakoak ematen ez duen legitimitatearen, estatus zientifikoaren eta segurtasun ekonomikoaren bila (Pool 2007, Beltrán 2003). Fenomeno kultural zabalagoek ere badukete eraginik bi kritiken arteko hurbiltzean: ikasketa kulturalen garapenak, esaterako, kritika akademikoa kultur ekoizpen garaikideetara hurbiltzea ekarri du, eta bestetik, “informazioaren gizarteak” kritika akademikoaren eta hedabideen arteko konbergentzia eragin du (Beltrán 2003: 160). Era berean, literaturarako hurbilpen pragmatiko, teoria sistemiko edo soziologikoentzat (Schmidt, Bourdieu, Even-Zohar etb.), literaturaren sistema edo esparruaren garapena aztertzeke tresna baliagarria da prentsako kritika; orobat, Konstantzako eskolak harrera kritikoak literaturaren historian duen garrantzia erakutsi izanak kritika iragankorrari bestelako balioa aitortzeke bidea zabaldu zuen, bi kritika-motak hurbiltzeraz (Villanueva 2004).

Prentsako kritika arau esturik gabeko diskurtso sortzailea izanik, kritikoaren subjektibitatearen menpe dago hein handi batean, eta horregatik, ia David Humez geroztik, kritikaren gaineko eztabaida eta diskurtsoetan maiz hartu ohi dira hizpide kritikoaren profila eta hark izan behar lituzkeen ezaugarriak. Arau espliziturik ez duen arren,

kritiko bakoitzari dagokio arauen araberako kritika egitea, bere arauak zehaztea (Senabre 2003). Aspaldidaniko eztabaida da prentsako kritika kazetariak ala adituek egin behar ote duten.

Esperientzia eta jakintza eskatzen zaizkio adituari, joera intelektual eta estetiko berrien zein tradizioaren ezagule izatea, eta horri esker sortzen diren balio berrien abangoardia izatea (Armañanzas & Díaz Noci 1996). Haatik, ezagutzaz gain, jarrera etikoa ere eskatzen zaio prentsako kritikoari, egunkarietako kritikak, bere lekune anbigua dela eta, dakartzan arriskuak saihesteko: aurre-juzkuak alboratzea, autoritatea neurrian erabiltzea, egiaziak izatea, harreman pertsonalen araberako epairik ez ematea, literatura genero eta joera askotarikoetara zabalik egotea, funtzio pedagogikoa ez alboratzea, egile berriei arreta jartzea... Eta, oroz gain, independentzia eskatzen zaio kritikoari argitalpen industriarekiko eta interes ekonomikoekiko.

Alabaina, kritikoaren etikari etengabe erreferentzia egiteak zera uzten du agerian: kodifikaziorik gabeko zeregina dela prentsako kritikoarena, aldeztatik inolako bermerik eskatzen ez duena (Pool 2007). Aitzitik, autoritate-ahotsez mintzatzen da aldeztatik horretarako kualifikaziorik erakutsi beharrik gabe, kritika zeregin anbiguo eta paradoxiko bihurtuz.

Prentsako kritikoarena bezala, kritikaren hartzailearen profila ere ez da definitzen erraza, eta horrek berak zailtzen du kritikoaren lana, ez baitaki zehazki zein irakurleri zuzentzen zaion. Prentsako kritikaren hartzaileak liburua irakurri ez baina irakurtzeko asmoa duten irakurleak izan daitezke, baita liburua irakurri eta iritziak trukatu eta alde-ratu nahi dituzten irakurleak ere (Gomís 1989). Orobat, liburua irakurtzeko asmorik ez duten irakurleak ere baditu kritikak: joera estetiko-literarioen berri izan nahi dutelako, edo bestelako helburu kulturalak tarteko (Armañanzas & Díaz Noci 1996). Kritikoak irakurle arrunta izan behar luke buruan, eta hartzaile horren arabera taxutu testua

(Vallejo 1993: 70). Alabaina, nekeza (agian ezinezkoa) da delako irakurle arrunta ezaugarritzea. Horrez gain, eztabaidagarria da egiazki “irakurle arrunta” ote den prentsako kritikaren irakurlea. Esaterako, kultur gehigarriek (eta bertan argitaratzen den kritikak) ez dute egunkarien gainerako atalen irakurle gobernatzaile berdina, gutxienezko espezializazio-maila bat eskatzen baitzaio irakurleari. Orobat, ohartzekoa da, F. Vallsekin bat etorritik, liburuak merkatu-irizpideen arabera hautatzen dituzten irakurleek (best-sellerren irakurleek) ez dutela kritikaren bitartekaritza behar, eta beraz, kritika ez zaiola kontsumo-literaturaren irakurleari zuzentzen, oro har (Valls 2003).

Prentsako kritikak eta kritikariak izan beharko litzatekeen ezaugarriak etengabe hizpide hartzen diren bezala, kritikaren beraren gaineko diskurtsoa maiz kritikoa izan ohi da, genero honen gainbehera, ustelkeria edo hutsaltasuna nabarmentzen duena. Poolek adierazi bezala, XVIII. mendetik beretik jarri da ezbaian kritikoen zeregina, eta kritikaren gainbeheraren inguruko topikoak inoiz existitu ez den kritikaren urrezko aro baten nostalgian gainean eraiki dira (Pool 2007).

Kritikoaren epaiak emateko autoritatea da etengabe ezbaian jartzen den kritikaren elementua. Kualifikaziorik eskatzen ez duen eta lanbide zurririk eskaintzen ez duen jarduna izanik, kritikoak idazle frustratuak direlako topikoa aspaldidanikoa da; era berean, hainbat idazle literatur esparruan lekua egiteko bitartekotzat jo izanak kritikaren egiazko funtzioa zalantzan jarri du.

Kritika kazetaritza-genero izatearekin dute zerikusirik beste hainbat ustek: orainaldi lotuegia litzateke gisa hone-tako kritika, nobedadea irizpide bakartzat hartzen duena, nahitaez azalekoa eta gogoetarako betarik uzten ez duena. Era berean, egunkariko artikuluen laburtasunak kritika honen azalekotasuna azpimarratzeko bidea eman du maiz. Euskarri teoriko-metodologiko jakinik ez izateak, orobat, berretsi egiten du kritika hau azalekoa delako ustea.

Prentsako kritikak eta kritikariak dituen askotariko lotura eta dependentziak dira, bestalde, kazeta-kritikari maiz leporatu zaizkion ezaugarrietakoak: alde batetik, he-
dabidearen eta argitaletxeen interes komertzialekiko dituen loturak; bestetik, literatur esparruko gainerako eragileekin (idazle, kritiko, editore...) dituen loturak eta harremanak.

Esan dugunez, prentsako kritikaren funtzio nagusienetakoa idazlearen eta irakurleen arteko bitartekari izatea da, eta bere ezaugarri diskurtsibo garrantzizkoenetakoa baloratzaileria izatea da. Balorazioa da, baina, kritika honen alderdi gatazkatsuenetakoa. Alde batetik, irakurleek eta kritikoak ez dituztelako irizpide estetiko edo ideologikoak partekatzen. Kritika akademikoan ez bezala, prentsakoan literaturaren gaineko ikuspegia ez da teoria jakin baten araberkoa, eta beraz, irakurleak ez du esplizituki jakiterik literaturaren zein kontzepzioren arabera epaitzen dituen obrak kritikoak.

Auzi hauei literaturaren soziologiaren ikuspegitik erantzuten ahaleginduko gara hurrengo kapituluan, kritika literatur esparruko instituzio gisa ulertuta.

2. Kritikarako hurbilketa soziologikoa

2.1. Kritika eta balio estetikoak

Literatur lanen balorazioa da kritikaren funtzio nagusietako bat, bereziki prentsako literatur kritikaren kasuan. Beste hitzetan esanda, literatur lanen inguruko epai estetikoak ematea da kritikaren zereginetakoa, haien balio estetikoak neurtzea eta aitortzea. Alabaina, funtzio baloratzailer hau gatazka-iturri da maiz kritikaren gaineko diskurtsoan, ezbaian jartzen baita balio-epaiak ematerakoan baliatzen diren irizpide estetikoaren baliagarritasuna. Hots, kritika egiterakoan doxa kritiko bat baliatzearen legitimitatea eztabaidatua da, besteak beste, jarduera kritikoa testuinguru ideologiko-politiko jakin batean burutzen delako eta irizpide estetiko horiek testuinguru ideologiko horren agerpentzat eta haren legitimatzailetzat jotzen direlako (Casas 2004), eta maiz doxa hori esplizitatzen ez denez, kritikaren irakurleak ez dakielako zein oinarriren gainean eraikitzen dituen kritikoak bere epaiak.

Alabaina, balorazioa eta balio estetikoaren epistemologia literatur akademiak ekidin egin ditu maiz ikergai gisa (Smith 1988), Northrop Fryeren *Anatomy of criticism* izanik joera horren erakusgarri argienetakoa. Balioaren inguruko eztabaida tradizionalak, izan ere, auresuposatu egiten dute balio estetikoaren existentzia eta berezko indarra. Azken hamarkadetako hurbilpen teoriko zenbaitek estetika tradizionalaren kritikatik abiatuta balio estetikoak teoria

ekonomiko eta soziologikoen argitan berrikusteko aukera zabaldu dute.

Estetika tradizionalaren kritika

Barbara Herrnstein Smithen *Contingencies of value* lanak balioa birpentsatzeko bidea ematen du, estetika tradizionalaren eta bere logika axiologikoaren kritika (batez ere Hume eta Kantena) abiapuntutzat hartuta. Estetika tradizionalaren logika axiologikoa arau zenbait objektibotzat jotzen dituen diskurtso justifikatzailea da, Smithen arabera, nahitaez. David Humeren *On the standarts of taste* (1757) klasikoa, estetika modernoaren zutoinetakoa, banakoen juzkuak aldakorrak direla onartzetik abiatzen da:

La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla. Hasta hombres de limitados conocimientos serían capaces de señalar una diferencia de gustos en el estrecho círculo de sus amistades, incluso cuando las personas hayan sido educadas bajo el mismo tipo de gobierno y hayan embebido pronto los mismos prejuicios (Hume 2008: 39).

Edonola ere, adostasunak gaina hartzen dio, Humeren arabera, desadostasunari; izan ere, naturala da gustuaren araua bilatzea eta giza sentimenduak elkarrengatzea. Neurtzeko tresnak, arbitrarioak izanagatik, erabilgarriak diren bezala (erlojuak, eskalak...), hala gustuaren araua ere, arbitrarioa izanagatik baliagarria litzateke giza sentimenduak elkartzeko. Haatik, Smithen egindako irakurketaren arabera, Humek ez du argitzen zein “onura komun” dakarren gustuaren arauak; aitzitik, komunitateko kide batzuen autoritate baloratzailea goratzen du besteen gainetik. Bestalde, Humek onartzen du edertasuna ez dagoela behatzen den objektuan, subjektu behatzailean baizik, eta edertasuna hautemateko modua aldakorra dela. Aitzitik, onartzen du

zenbait forma eta nolakotasunek naturalki eragiten dutela atsegina edo desatsegina, eta esperientzia enpiriko hori dela oinarria artearen arau orokorrak garatzeko. Ordea, gizaki bakoitzarengan egoera osasuntsuak eta egoera akastunak daudela dio Humek, eta egoera osasuntsuak soilik direla gustuaren arau egiazkoa ondorioztatzeko gai, nahiz eta egoera horiek zein diren definitzea ia ezinezkoa den. Honela laburbiltzen du Smithek Humeren logika axiologikoa:

intrinsic qualities of objects plus universal, underlying principles of human nature are invoked to explain stability and convergence; historical accident and error and the defects and imperfections of individual subjects are invoked to explain their divergence and mutability -and also, thereby, to explain the failure of the universal principles to operate universally (Smith 1988: 61).

Gutxi dira, Humeren arabera, organo osasuntsuak dituztenak, eta beraz, nekeza da arte ederretako epaile egiazko bat bilatzea eta kritikoak ez direnetatik bereiztea. Beraz, banako guztien gustuek ez dute zilegitasun bera, eta bada zena zenbait banako besteen gaineratik lehentasuna dutenak gustuei dagokienez. Edonola ere, Humek onartzen du bere saioaren amaieran gustuen baitan ekidinezina dela dibergentzia-maila bat. Hala, Smithek dioenez, logika axiologikoa zirkularra bilakatzen da eta etengabe zehaztasunak eta mugak ezarri behar ditu arauen unibertsaltasunaren frogatzat aurkezten diren printzipioetan: zenbait autoreren unibertsaltasuna ez da hain unibertsala, gizaki guztien egitura psiko-fisiologiko ustez berdina akastuna izan ohi da; eta zenbait formak “naturalki” sortzen dituzten sentimenduek oso baldintza zehatzak eskatzen dituzte (Smith 1988: 63).

Smithen arabera, Kantek *Critik der Urtheilskraft* (1790) lanean burututako analisia Humeren logika axiologikoaren ispilua da, eta Humeren diskurtsoaren ezaugarri bertsuak ditu, asmo axiologikoari dagokionez. Kantek berak ere onartzen du gustuak askotarikoak direla eta zenbait juz-

kuren aniztasuna zaila dela murrizten. Alabaina, Humere-
nean bezala, Kanten analisisian ere aniztasunaren onarpen
hori abiapuntua baino ez da juzkuen unibertsaltasuna de-
fendatzeko. Hala, kontraste bat proposatzen du Kantek:
zerbait “atsegina” dela dioenak “niretzat atsegina” dela esan
nahi du; horren aurrean, zerbait “ederra” dela dioenak, juz-
ku horren unibertsaltasuna aldarrikatzen du eta juzkuaren
balio objektiboa (Kant 1991: 142-144).

Alabaina, Smithen irakurketaren arabera, konbentzio
linguistikoen historikotasunak eta erabileraren kontingen-
tziak balio gabetu egiten dute Kanten ohar hori eta ezin du
izan autoritate epistemikorik edo indar axiologikorik. Hau
da, “ederra da” “niretzat atsegina” bezain kontingentea da,
biak ala biak direlako konbentzio linguistikoak.

Kanten estetikan, aparatu kognitiboa da juzkuaren
objektibotasunaren gakoa; hau da, gizaki guztiek aparatu
kognitibo bera badugu, eta gizabanako batek objektu ba-
ten gainean emandako juzkua aparatu horren operazioetan
soilik oinarritzen bada, juzku hori beste edonorenaren ber-
dina izango litzateke. Hots, norbaitek objektu bati “eder”
baderitzo, unibertsalki partekatutako aparatu kognitiboar-
en prozeduren bidez soil-soilik, orduan epai horrek balio
unibertsala izango luke. Kanten kezka nagusietako bat da
tresna kognitibo uniforme hori behar bezala oinarrituta da-
goen, eta zehaztu egiten ditu zein diren baldintza zehatzak
halako logikak funtziona dezan. Beste hitzetan esanda,
Kanten asmoa ez da zenbait objektu, esperientzia edo epai
nolakoak diren zehaztea, ezpada horiek nolakoak izan be-
harko luketen definitzea, halako hipotesi bat egiaztatzeko.

Kantek logika tautologikoa darabil, Smithen ara-
bera, izan ere, postulatu du guztien gaitasun kogniti-
boak ez balu berdin funtzionatuko, jakintza bera ezinez-
koa litzatekeela, eta beraz, beharrezkoa dela jakintza-tres-
na unibertsal bat. Horren aurrean, juzkuak unibertsalki
baliagarriak egitea ezinezkoa bada, haren aldarrria bera da
Kantek defenditzen duena, arau ideal bat, sentimenduen

harmonia eragingo lukeena. Beraz, “onura goren” baten ideiak justifikatzen du gustu-juzkuaren unibertsaltasunaren aldarria. Alabaina, oroitarazten du Smithek, Humeren analisisan bezala, ez du argitzen norentzat eta zergatik den “onuragarria” juzku unibertsala.

Kant eta Humeren estetikatik ondorioztatzen du Smithek ezen logika axiologikoan jokoan dagoena norbaiten autoritate baloratzailaren legitimitatea dela, eta legitimitate hori gizarte-gatazketan jokatzen dela, betiere kategoria sozial, instituzional eta ekonomikoek definitutako autoritate eta botere harremanetan.

Orobat, ikuspegi axiologikoan garrantzia hartzen dute norbanakoaren intuizioek (“denok dakigu Homero ona dela”) juzkuen unibertsaltasunaren erakusgarri gisa; alabaina, intuizioek ez dute iritzi indibidualak baino balio epistemiko handiagorik; diferentzia bakarra baita modu inplizitu eta zeharkakoagoan ikasiak direla iritziak baino.

Balioaren aldakortasuna

Logika axiologikoak bide luzea izan du Mendebaldeko pentsamendu estetikoan, eta egun ere bizirik diraute Kanten eta Humeren estetiken ekarpenek (intuizioa eta adostasuna balio estetikoaren oinarritzat hartzea, subjektuaren epaiak objektuaren nolakotasun bilakatzea, estetikaren unibertsaltasuna). Dena den, XX. mendearen lehen erdian bertan izan zen logika horri aurre egin zion ekarpen estetikorik, beranduagoko teoria kritiko eta estetikoaren oinarria jarritz eta balio estetikoa ikuspuntu soziologikotik aztertzeko bideak urratuz, nahiz eta salbuespenak izan. Pragako zirkuluan garatutako ekarpen zenbait (Mukarovskirenak, bereziki), edo Beardsleyren teoria instrumentalista aipa daitezke salbuespen horien artean (Smith 1988). Beranduago, Harreraren Estetikaren garapenak balio estetikoaren aldagarritasun historikoari jarriko zion arreta; edonola ere, in-

terpretazioari emango zion lehentasuna, balioaren sorrera eta izaerari bainoago.

Balio estetikoaren auziari heltzerakoan, bi bide proposatzen ditu Mukarovskik: balorazioaren aldagarritasuna aztertzea batetik, eta balorazio objektiborako baldintzak ikertzea, bestetik. Bere ustez, balore estetikoa aldagarria da, garai edo lekuaren arabera, eta modu iraunkorrean balorazio positiboa jaso duten obrak ere (kanonikoak: Homero, Shakespeare etab.) ez dira garai guztietan irizpide berdinen arabera baloratu, “balio estetiko” kontzeptua bera ez baita unibokoa. Beraz, balore estetikoaren aldakortasuna ez da bigarren mailako fenomeno:

La variabilidad del valor estético no es, pues, un mero fenómeno secundario que se desprende de la “imperfección” de la creación y la percepción artísticas, de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (ergon), sino un proceso (energeia) (Mukarovski 1975: 81).

Mukarovskiren ikasle F. Vodickak, bere maisuaren eta fenomenologiaren ekarriak uztartuz, literatur lanetarako hurbilketaren helburuak “arau literarioa” berreraikitzea izan behar duela proposatzen du (Vodicka 1989), izan ere, balio estetikoa garaiko arau estetikoarekin estuki lotuta baitago. Horretarako, ezinbesteko zeregintzat du obrak izandako harrera kritikoa aztertzea, bera baita objektu estetikoaren zehaztapena finkatzen duena, hau da, garaiko arau estetikoaren arabera irakurtzen duena eta garaiko balio-sistemaren arabera epaitzen duena.

Harreraren estetikaren beste iturri nagusietakoa Ingardenen fenomenologia da. Alabaina, Ingardenen lanean balio estetikoa obraren baitakotzat jotzen da; zehazki, Ingardenek dio badirela balio estetiko batzuk obrari dagozkionak, eta beste batzuk obraren zehaztapenari dagozkionak; izan ere, obrak berak zehaztapenak hein batean baldintzatzen ditu, baina ez erabat (Ingarden 1989).

Hala, balio estetikoaren aldakortasuna azpimarratzen da, baina ez da ukatzen haren immanentzia. Mukarovskiren lanean ere, “esperientzia estetikoari” erreferentzia egiten zaionez balioa estetikoa azaltzeko, formalismoaren zirkulartasuna ikusten du B. Herrnstein Smithek.

Balioa eta komunitate baloratzailleak

1970ko hamarkadatik aurrera harreraren estetikak protagonismoa irakurleari eman zion gisa berean, kanonaren gaineko kritikak irakurle-komunitateetan eta identitate kolektiboetan kokatu zuen erdigunea, eta bertatik azaldu zuen balioen sorrera (estetikoak nahiz bestelakoak). Ikuspegi horretatik, kanonaren kritikak estetika tradizionalaren asmo unibertsalizatzailea kritikatu du, balioaren gaineko diskurtso estetikoak unibertsaltasun ideologikoa ezarri nahi duelakoan (Guillory 1993). Balioen berezko aniztasuna aldarrikatzerakoan, kanonaren kritikak balioaren unibertsaltasuna kritikatzearekin batera, balioen izaera komunitarioa azpimarratu du; hau da, balioak komunitate jakin batean sortzen dira, delako komunitateak partekatzen dituen irizpide, ideologia edo esperientzien gainean eta, beraz, balioek nolabaiteko “unibertsaltasuna” dute, baina betiere komunitate baloratzaille jakin baten testuinguruan, eta ez handik kanpo.

Kritika marxistak ez du diskurtso estetikoa auzitan jarri berandura arte; alabaina, izan badira balio estetikoa auzitan jarri dutenak kritika marxistatik bertatik, komunitate baloratzailleen auzia plazaratuz. Tonny Bennetek abiapuntutzat hartzen du diskurtso estetikoaren eta balio-diskurtsoen arteko diferentzia. Diskurtso estetikoak subjektuak errealtatearekiko duen harreman mental gisa eraikitzen du estetika; balio-diskurtsoak, aldiz, diskurtso-multzo zabalagoa biltzen du, zeinak baloratzailleen praktika soziala erregulartzen baitu komunitate baloratzailleen testuinguruan (Bennett 1987). Diskurtso estetikoak badu, kritiko marxista

honen arabera, bestelako diskurtsoek ez duten ezaugarri bat, hots, asmo unibertsalizatzailea, izan ere, gainerako balio-diskurtsoak ez bezala (komunitate jakin baten mugetan soilik baitute eraginik), “diskurtso estetikoak” balio-diskurtso zenbaitek hartzen duten forma da, zeinak asmo hegemonikoa baitu eta beren esparruan arauemaile unibertsal izatea baitu xede. Horregatik, estetika “ideologiaren ideologia” modukoa litzateke, subjektuaren formakuntzan zeresan handia duen diskurtsoa. Bennetten ustez, ondorioz, balio-diskurtsoek erabilera politiko funtsezkoa dute, nortasun ideal baten sorreran gakoa baitira; alabaina, ez du uste balio-diskurtsoek asmo unibertsalizatzailearik aldarrika dezaketenik:

There is, however, no reason to suppose that such discourses [balio-diskurtsoak] must be hitched up to the sphere of universality to secure their effectivity. To the contrary, given the configuration of today's political struggles, it is highly unlikely that an ideal of personality might be forged that would be of equal service in the multiple, intersecting but, equally, non-coincident foci of struggle constituted by black, gay, feminist, socialist and, in some contexts, national liberation politics. In particular conjectures, to be sure, an ideal of personality may be forged which serves to integrate –but always temporarily– such forces into a provisional unity. But this is not the basis for a generalizable and universalizable cultural politics. Nor is this the time for such a politics (Bennett 1987: 49).

Beraz, komunitate baloratzaillearen kontzeptua gakoa da estetika unibertsalizatzailearen kritikan. Imajinatutako komunitateak, baina, nolabaiteko “unibertsaltasun subjektibo” bat berrezartzen dute testuinguru bakoitzean, esklusibotasunez jokatzeko eta balio beltz, gay edo feministak eraikiz; hala, logika horrek gero eta talde baloratzaille txikiagoak sortzera joko luke, identitate sozial homogeen eta idealak sortzera, komunitatearen balioak finkatzera (Gui-

llory 1993). Barbara Herrnstein Smithek ohartarazten du, era berean, unibertsalki partekatutako irizpide objektiboak izan ahal izateko, komunitate bateko kideek erabateko homogeneotasuna beharko luketela, eta komunitateak berak sistema itxi eta estatikoaren estatusa izan beharko lukeela. Aitzitik, oroitarazten du komunitate baten ongizaterako garrantzitsua dela uste eta iritzien aniztasun maila bat eta baita arauen malgutasun erlatibo bat ere.

Balioa ekonomia gisa

Balioa, objektuak betetzen dituen funtzioen arabera eta norbere ekonomian betetzen duen lekuaren arabera definitu ditu, bestalde, Bearsdleyren teoria instrumentalistak, eta B. H. Smithen kontingentziaren gaineko teorizazioak. Artelanen balio intrintsekoa ukatu zuen Monroe C. Bearsleyren teoria instrumentalistak. Teoria horren abiapuntua da badirela *funtzio-klaseak*, hau da, funtzio jakin bat betetzeko egokienak diren objektuak. Funtzio hori betetzeko eginak izan nahiz ez, objektu horiek gaitasuna dute era desiragarrian baliagarri izateko. Hala, “aulki on bat” litzateke aulkiei esleitutako funtzioa hobekien betetzen duen klase horretako objektua eta, era berean, “liburu on bat” litzateke liburuei esleitutako funtzioa (funtzio estetikoa) hobekien betetzen duen objektua. Ikuspegi horretatik, beraz, objektu estetikoa funtzio-klase bat da, hots, xede bat (esperientzia estetikoa) betetzeko desiragarria den objektua.

Badu puntu komunik Beardsleyren teoria horrek Herrnstein Smithen teorizazioarekin, hark bezala Smithek objektuen funtzioa jartzen baitu erdigunean, baina Bearsdleyk ez bezala, funtzio estetiko bereziturik dagoela ukatzeraino. Balio oro kontingentea dela baieztatetik abiatzen da *Contingencies of value* lanean. Balio oro da errotik kontingentea eta, beraz, ez da atributu finko bat, barne-kualitate bat, ez propietate objektibo bat, ezpada sistema ekono-

miko baten dinamikaren emaitza. Smithen ukatu egiten du truke-balioaren eta erabilera-balioaren (edo balio intrintsekoaren) arteko bereizketa, izan ere, entitate batek pertsona batentzat duen balioa ere sistema ekonomiko baten emaitza da; hots, subjektuaren behar, interes eta baliabideek osatutako ekonomia pertsonalaren emaitza.

Tradizionalki, eta bereziki Kanten estetikan, bizitzako eta kulturako zenbait elementu termino ekonomikoetan aztertzeari uko egin zaio, nabarmen arte-lanen kasuan, halako moldez non beren balioaren izaera mistifikatu egin baita. Smithen, aitzitik, dio ez dagoela egiazko arrazoirik “erabilgarritasuna” helburu berehalako, espezifiko eta zehatzak betetzen dituzten objektuak definitzera soilik mugatzeko eta arte-lanek erabilgarritasunarekin inolako loturarik ez dutela baieztatzeko. Izan ere, Smithen arabera, balio estetikoaren eta ez-estetikoaren arteko bereizketa berez da problematikoa, besteak beste ustez “helbururik gabeko” objektuek (arte-lanek, esaterako) badituzte berehalakoak ez dituzten ordainak, nahiz ordain horiek ez diren aurre-sangarri eta neurgarriak eta bai, aitzitik, heterogeneoak. Smithen arabera edozein balio-epai kontingentzia indibidualaren emaitza da, edo, zehatzago esanda, subjektu batek bere kontingentziak partekatzen dituen populazio murritzaren ekonomian delako objektuak izango lukeen lekua-
ren estimazioa.

John Guilloryren *Cultural capital* lan giltzarriak, B. H. Smithen kritikatik abiatuta, urrats bat haratago egin eta balio estetikoaren termino ekonomikoetan birpentsatzeko bidea ematen du, hain zuzen, XVIII. mendeko filosofia moralean eta estetikaren zein ekonomia politikoaren sorrera-uneak berrirakurritu. Guilloryren arabera, ekonomia politikoaren sorreraren aurretik, arte-lanak epaitzeko ez zen “balio” kontzeptuari erreferentziarik egin beharrik; era berean, “estetika” kontzeptua ere ez zegoen garatuta, izan ere, bi kontzeptuen sorrera eta garapena elkarrekiko harremanetan baino ez ziren posible izan. Epai estetikoaren auzia eko-

nomia politikoaren sorrerarako gakoa izan zen; era berean, ekonomia politikoa giltzarria izan zen estetikaren sorreran (Guillory 1993).

Ekoizpenaren eta kontsumoaren arteko desproporzioa da, hain zuzen, balioaren diskurtso bikoitzaren (estetikoa vs ekonomikoa) sorreraren arrazoia, Guilloryren arabera. Burgesiak beharrezko zuen estetika “puru”, kontsiderazio ekonomikoetatik haratagokoa, bere burua kulturalki bereizteko klase ekoizletik. Hala, estetikak ordena sozialaren defentsa ekonomia politikoaren esku utzi zuenez, ez zuen gehiago defendatu beharrik gizakiek sortutako oro “arte-lana” zela eta, beraz, “arte-lana” salgaia ez bezala definitu zezakeen. Testuinguru horretan, “balio estetikoak” zentzua hartzen du, gustuaren eta epai estetikoaren lekua bereganatuz:

The eventual transformation of the problem of taste or aesthetic judgment into the problem of aesthetic *value* sediments this sequence of historical determinations. A concept of specifically aesthetic value can be formulated only in the wake of political economy's discourse of exchange value. The immense pressure of that adjacent discourse eventually renders archaic the defining concepts of eighteenth-century aesthetics – concepts such as the “standard of taste” – and imposes upon later aesthetic theory the necessity of rephrasing the problem of aesthetic judgement as the problem of a particular kind of “value” (Guillory 1993: 316-317).

Beraz, balio estetikoa truke-balioarekiko analogiaz definitu behar da Adam Smithez geroztik, Guilloryren arabera, eta ez, B. H. Smithek proposatu bezala, “erabilera-balio” indibidualarekiko analogiaz.

Balio estetikoa kapital kultural gisa

Edonola ere, Guilloryk berak aitortzen du, balio estetikoa “erabilera-baliora” (B. H. Smithen eran) mugatu ezin den gisa berean, ezin dela “truke-balioaren” parekotasun har-

tu besterik gabe. Izan ere, balioari ikuspegi soziologikotik helduz eta Bourdieuren ideiak bere eginez, ohartzen da objektu sinbolikoek bi alderdi dituztela: merkatu-balioa eta kultur balioa, hau da, kapital materiala eta kapital kulturala. Bereizketa horretatik abiatuta, Guilloryk proposatzen du balio estetikoaren arazo filosofikoa kapital kulturalaren arazo soziologiko gisa irakurtzea, bere logika ekonomiko espezifikoa.

Kapital kulturala, kapital guztiak bezala, ez dago era homogeenan banatuta, eta Bourdieuren teorian, kultur ekoizpen baten gaineko epai estetikoa ematea hari kapital kulturala ezartzea edo ukatzea da:

the act of judgment is the assignment, or even the *recognition*, of cultural capital. Judgment is the act by which the aesthetic disposition expresses or externalizes itself, according to criteria which are relatively internalized, that is, neither capable of being fully rationalized, nor materially caused in the manner of a biological predisposition. The aesthetic disposition works just like what Bourdieu calls the “habitus” (Guillory 1993: 332).

Balio estetikoaren auzia, hala, parametro ontologikoetatik sozio-historikoetara darama Bourdieuk, hots, esparru literarioaren sorrera eta garapenak azaltzen du arte-lanaren balioaren produkzioa eta erreprodukzio etengabea, hurrengo atalean sakonago azalduko den legez.

Ikuspegi soziologikoak, berez, inplizituki edo esplizituki, erronka dakarkio estetika tradizionalari, izan ere, diskurtso estetikoaren kontingentzia eta historikotasuna, arte-lanen balioaren sorkuntza kolektiboa edo irizpide estetikoaren aldakortasun historikoa jartzen ditu mahai gainean, eta horrek nahitaez dakar estetikaren oinarriak birpentsatu beharra. Zein jarrera behar luke, hortaz, izan artearen edo literaturaren soziologiak balio estetikoaren aurrean?

Janet Woolfek hiru sailetan banatzen ditu estetikaren eta soziologiaren talka horien aurrean soziologo eta teoria-

larien tradizio ezberdinek hartu izan dituzten jarrerak: arteen soziologiaren garrantzia ukatu eta estetikaren defentsa berrestea, lehena; “estetika” kategoria gisa ukatzea, bigarrena, soziologiak estetikaren arazoa konpondu duelakoan eta, artearen eraikuntza sozial eta ideologikoa onartu arren, aldi berean, arteak, ona denean, bere historikotasuna gainditzen duela baieztatzea, hirugarren (Wolff 1993).

Hiru tradizio horien aurrean, laugarren bide bat zabaltea proposatzen du Wolffek, alegia, soziologiak dakarren erronka onartu, eta soziologikoki informatutako teoria estetikoak garatzea. Teoria horrek ezin du estetika burges tradizionalen oinarritu, ez eta kritikiko edo historialarien epaietan ere. Aitzitik, balio estetikoaren auzian bete-betean sartu behar du artearen soziologiak, Woolfen irudiko, hura abiapuntutzat baino ikergaitzat hartuz:

The sociology of art involves critical judgments about art. The solution to this, however, is not to try even harder for a value-free sociology and a more refined notion of aesthetic neutrality; it is to engage directly in with the question of aesthetic value. This means, first, taking as a topic of investigation that value already bestowed on works by their contemporaries and subsequent critics and audiences. Second, it means bringing into the open those contemporary aesthetic categories and judgments which locate and inform the researcher's project. And last, it means recognizing the autonomy of the question of the particular kind of pleasure involved in past and present appreciation of the works themselves (Woolf 1993: 107).

Antzerako bidetik, berrikiago, Nathalie Heinichek soziologia deskriptibo eta ez-normatiboa aldarrikatu du artearen esparruan balio estetikoak aztertzeko. Bere ustez, soziologian hainbat joera izan dira balio estetikoari dagokionez; obraren balioaren azalpen soziologikoa bilatu duen korronea, edo kultur ikasketek ekarritako ikerketa-esparrua. Bide horien

aurrean, Heinichek proposatzen du ikerketaren objektutzat hartu behar direla balioak, zeinak balorazio-prozesu baten emaitza diren, eta ez objektuetan txertatutako errealitate objektiboak. Soziologiak ikuspegi erlatibista deskriptiboa hartu behar duela defendatzen du frantziarrak: ez du balio estetikoa ukatu behar, ez eta haren esentzia aztertu behar ere; aitzitik, eragileek kultur ekoizpenak arte kategorian sartzan dituzten ala ez eta horretarako zein operazio erabiltzen dituzten deskribatu eta aztertu behar du soziologoak. Erlatibismoa arau-emailea barik deskriptiboa litzateke orduan. Neutralitate axiologiko horretatik abiatzea, izan ere, gakoa (eta nekeza) da batez ere soziologiaren objektuak artea edo literatura direnean, objektua bera balioz erabat kargatua baita definizioz (Heinich 2002).

Heinichen zuzendaritzapean eginiko ikerketa batean, Pierre Verdragerek Nathalie Sarrautek prentsako kritikan izandako harrera aztertu zuen, Heinichen ikuspegi soziologikoa bere eginaz. Verdragerek defenditzen du sinesmena (“croyance”) soziologoak objektu bezala hartu behar duela, eta ez tresna bezala; hots, balioa (esaterako, “X idazle handia da”) ondorio bat dela eta ez balorazioen kausa, bestela tautologian erortzeko arriskua baitu ikerlariak. Balioaren genesia aztertzerakoan, gatazka-lekuak diren polemikak eta eztabaidak baliagarriak zaizkio ikerlariari, hortik ondorioztatzen baitira balioaren gaineko proposizio ustez egiazko eta gezurrezkoak. Bere ustez, prentsako kritikak material egokia eskaintzen du ikerketa soziologikorako; posizio-hartze publikoak direnez balioen esplizitazio-gune direlako:

Cet ensemble de textes [prentsako kritikak] constitue moins un objet, étudiable pour lui-même, qu’un terrain, étudiable comme lieu d’explicitation des valeurs. En effet, on vise moins la description sociologique d’un groupe professionnel que la description anthropologique des régimes évaluatifs et des cadres organisant la perception des phénomènes littéraires (Verdrager 2001: 18).

2.2. Kritika literatur esparruko instituzio gisa

Literatur esparruaren teoria

Literaturaren soziologian azken hamarkadetan izandako ekarpenik interesgarrienetakoa eta ikerketa-ildo gehien zabaldu dituenetakoa Pierre Bourdieuren soziologia izan da; literaturaren eta arteen soziologiaren diziplina ahulei sendotasuna, oinarri teoriko trinkoa eta diziplina autonomo izaera emateko gai izan dena (Zolberg 2002).

Kulturaren soziologiaren baitan, hainbat eremuz arduratu zen Bourdieu, teorizazio horietan esparruaren kontzeptua giltzarria delarik. Esparrua, Bourdieuren arabera (1996) irregularki banatutako kapital baten inguruan osatutako harreman sarea da, edozein dela ere delako esparrua (kulturala, politikoa, akademikoa, erlijiosoa...). Bourdieuren kontzeptioaren arabera, eta horretan aldentzen da soziologia klasikoaren parametroetatik, gizarte bizitzaren dimentsio materiala eta sinbolikoa ezin dira bereizi, eta bi dimentsio horiek bateratzen dituen analisirako tresna eskaintzen du esparruaren teoriak. Horregatik izendatu zuen bere ekarpen teorikoa estrukturalismo konstruktibista bezala Bourdieuk berak (konstruktibismo genetiko ere izendatu izan dute), hain zuzen bi dimentsio horien uztarketagatik.

Literatura eta arteari dagokionez, Bourdieuren bi lan garrantzitsuenak *La distinction* (1979) eta *Les regles de l'art* (1992) dira, biak ere aurrez eginiko lan ugariren edukiak jaso eta garatzen dituztenak. Lehenak gustu estetikoaren eta klase sozialen arteko homologiak aztertu zituen lan enpirikoetatik abiatuta; bigarrenak, esparru literarioaren (*champ littéraire*) teoriaren ekarpenak sintetizatu zituen, XIX. mendeko Frantziako literatura eta bereziki Flaubert abiapuntutzat hartuta. Atal honetan esparruaren teoriari jarriko diogu arreta, ikuspegi eta kontzeptu horiek izango baitugu giltzarri balio estetikoaren auziari eta literatur kritikari talaia soziologikotik heltzeko.

Modernitateak ekarritako gizartearen espezializazioarekin lotuta dago Bourdieuren esparruaren kontzeptua: diferentziazio prozesu progresibo baten lekuko da gizarte-bizitza eta gizarteak aurreratu ahala, lege propioak (beste hitzetan, interes berezkoak) dituzten unibertso autonomoak sortzera jotzen du, hots, Bourdieuren arabera, esparruak sortzera. Hala, komunitateko jarduerak espezializatu ahala (ekonomia, erlijioa, zientzia, kultura, literatura...) esparru geroz eta autonomoagoak eratu dira gizarte kapitalistetan. Aldiz, gizarte aurre-kapitalistetan ez da hain nabaria esparruen banaketa.

Esparruak, hartara, *eremu magnetikoen* izendapena bereganatuz, partaideen arteko indar-korrelazioen berri eman nahi du, kapitalaren (esparruak sortutako baliabide-multzo espezifikoen) bila lehiatzen diren partaidez osatutako sarea irudikatuz. Sare horretan, posizio edo lekune desberdina du partaide bakoitzak, honakoek zehaztua: daukan kapitala, eragile bakoitza mugiarazten duen interesa eta lehiarako darabiltzan estrategiak. Bourdieuren “esparruak” bi desberdintasun nagusi ditu soziologian erabili izan diren antzeko kontzeptuekiko (instituzio sozialarekiko, esaterako): bategitik, gatazkan jartzen du indargunea, esparruak kapitalarengatik borroka-zelai gisa deskribatuz; bestetik, inter- eta intra-instituzionalak izan daitezke esparruak (Eastwood 2007).

Eskuarki kapital kontzeptuarekin kapital ekonomikoari erreferentzia egiten bazaio ere, Bourdieuk tradizio marxistako terminoa birformulatu, eta ekonomikoaz gain beste hainbat kapital ere bereizten ditu: kapital soziala, kapital kulturala eta kapital sinbolikoa. Kapital kulturala kulturaren esparruko ezagutza eta trebetasunek osatzen dute, kapital soziala prestigiosko harreman eta kontaktuek, onuratarako bidea ematen dutenek. Kapital ekonomikoa, soziala nahiz kulturala kapital sinboliko bihur litezke, azkenik, biolentzia sinbolikoaren bidez. Hots, kapital sinbolikoa pilatzeak dakar kapitalaren banaketa ez-ekitatiboa legitimatzea eta naturalizat hartzea. Beraz, kapital sinbolikoa

eskuratzea beharrezkoa da edozein esparrutan, eragileen posizioa finkatzeko eta legitimitatea eskuratzeko.

Esparruak kapitalarengatik borrokan dabilzan eragileek osatutako sareak dira Bourdieuren ikuspegian. Hor-taz, esparru literarioa bertan jokoan dagoen kapitalagatik lehiatzen diren eragilez osatutako harreman sarea da, testu edo egileen multzoa bainoago. Esparru literarioan logika anti-ekonomikoa da borroka-zelaia egituratzen duena, itxura batean bederen, izan ere, idazleek ekonomiarekiko ezaxola erakutsi behar dute, borrokan dagoen kapitala ez delako ekonomikoa, kulturala baizik. Komertzialtasunarekiko ukoa, hots, etekin eta interes komertzialen uko kolektiboa da literatur esparruko ekonomia “anti-ekonomiko” horren oinarria.

Hala, interes ekonomikoarekiko ukoan oinarritutako logika horri jarraiki, bi polo nagusi bereizten dira esparru literarioan, hura egituratu ahala: arte puruaren ekonomia anti-ekonomikoa, batetik, eta beste muturrean, industria literarioaren logika ekonomikoa:

En un polo, la economía anti- «económica» del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la «economía» (de lo «comercial») y del beneficio «económico» (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma. (...) A largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital «económico» negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios «económicos». En el otro polo, la lógica «económica» de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un comercio como los demás, otorgan la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal (Bourdieu 1995: 214).

Ildo horretan, esparruaren egitura dualista proposa-tzen du Bourdieuk, bi azpiesparru bere barruan lituzkeena:

ekoizpen handiko azpiesparrua, batetik, eta *ekoizpen murrizteko azpiesparrua*, bestetik. Izan ere, bi hierarkizazio-irizpideren arteko lehia gertatzen da esparru literarioan: printzipio heteronoma, batetik (eremua ekonomikoki eta politikoki dominatzen dutenentzako egokia) eta printzipio autonomoa, bestetik (arte desinteresatuaren aldeko sortzaileentzat egokia). Hala, mutur horietako bakoitzari printzipio bana dagokio: ekoizpen murrizteko azpiesparrua *printzipio autonomoaren* arabera egituratzen da, eta, aldiz, ekoizpen handiko azpiesparrua *printzipio heteronomoek* erregulatzen dute. Ekoizpen handiko azpiesparruan arrakasta komertziala da irizpidea, eta epe laburrean lor daiteke kapital ekonomikoa pilatzea; aitzitik, ekoizpen murrizteko azpiesparruan kapital ekonomikoa soilik kapital sinboliko bihurtu ondoren izan daiteke legitimaziorako bidea. Izan ere, printzipio autonomoaren arabera, idazlearentzat bide bakarra dago legitimitatea lortzeko: izena egitea, objektuak edo pertsonak kontsaktatzeko adinako izena egitea.

Edonola ere, irizpide ekonomikoa errefusatzen duen printzipio autonomoak, luzera begira, ekar dezake kapital ekonomikoaren pilatzea ere; apustu desinteresatuek, izan ere, denbora-tarte baten ondoren emaitza ekonomikoak ekar baititzakete. Aldea, hortaz, denborazkoa izango litzaiteke, zeren, printzipio heteronomoaren arabera, arrakasta komertzialak kapital ekonomikoa berehala pilatzea dakar; aitzitik, printzipio autonomoaren arabera, kapital ekonomikoa sinboliko bihurtu ostean eta denbora-tarte gutxi-asko luze baten ondoren baizik ez da pilatzen. Itxura batean, inbertsioak helburu ekonomikorik gabea eta desinteresatua izan behar du, norabide bakarrekoa, bueltan inolako irabazi asmorik gabea. Alabaina, denbora-tarte baten ondoren, inbertsio desinteresatuek etekina (sinbolikoa ez ezik ekonomikoa) ekar dezakete: “el intervalo de tiempo interpuesto hace de pantalla y oculta el beneficio al que se suponen abocadas las inversiones desinteresadas” (Bourdieu 1995: 224).

Esparruak, gorago esan bezala, modernitateak ekarritako komunitateen espezializaziorako joerarekin batera garatu ziren, eta pixkanaka joan dira autonomia berengantzen. Hala, literatur eta kultur esparruak boterearen esparruaren menpeko dira beren hastapenetan batez ere. Beren autonomia-hartze prozesuak aldakorak eta desberdinak dira nazioen, garaien edo izan duten historiaren arabera eta beren autonomia-maila handituz doa hierarkizazio-printzipio autonomoak heteronomoari gaina hartu ahala. Horrek ez du esan nahi botere-esparruaren eraginetik erabat kanpo geratzen denik esparru literarioa, ezpada boterearen esparruko logikek itxuraldatuta eta literatur esparruaren mekanismoetara egokituta eragiten dutela literatur esparruan:

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a los que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales (Bourdieu 1995: 326).

Alegia, boterearen esparruak ezarritako irizpide bat (demagun, ideologia politiko bat), eraldatu egin behar da literatur esparru autonomoan funtzionatuko badu (esaterako, estetika jakin baten forma hartuz). Hala, esparru literarioa garatu eta autonomizatu ahala, gero eta errefrakzio handiagoa jasango du boterearen esparrutik datorren aginduak. Orobat, esparru literarioaren autonomia-maila bertan praktika heteronomoei ezartzen zaizkien zigor eta esklusioen arabera ere neurtzen da. Halatan, idazlea nor den eta nor ez den erabakitzen du esparru literarioak, mugatu egiten du literaturaren definizioa bera, *nomos*-a ezartzen du, bere lege propioa. Izan ere, aldakorra da literatura edo idazle kontzeptuek biltzen duten edukia esparru literario ezberdinetan, eta zenbat eta garatuagoa esparru literarioa, are estuagoa eta zurrunagoa da idazle kontzeptua, esparru

literarioak bere arau autonomoen bidez kanporatu egiten baititu literatur esparrutik irizpide heteronomoen arabera funtzionatzen duten obra edo egileak.

Definizio horiek emateko eta ekoizle bat idazletzat har dezakegun ala ez ebazteko boterea duenak botere-lekunea du esparru literarioaren baitan; zehatzago, legitimitate literarioa du, halako definizioak eta murrizpenak ezartzeko. Horregatik, legitimitate literarioaren monopolioarengatik borrokak dira esparru literarioko gatazken iturburu nagusietakoa. Mugak nork jartzen dituen, obra bat kanonikotzat nork jo dezakeen dago jokoan, eta horretarako legitimitatea berdinen artekoa soilik izan daiteke: idazleek beren kideengandik jasotzen dute legitimitate hori, eta kritikoez laudatzen duten idazlearen legitimitatea bereganatzen dute. Edonola ere, mugak definitzeak eta bertako sarturtenak kontrolatzeak dakar esparruan ezarrita dagoen ordena mantendu eta defendatzea, eta horretan dihardute legitimitate literarioa duten agenteek. Muga lausoak ditu, izan ere, literatur esparruak eta eskaintzen dituen postuak askotarikoak eta instituzionalizatu gabeak dira; horregatik, esparruaren mugak berak gatazka-leku etengabea dira, eta ezinezkoa da hierarkizazio aldebakarrekorik ezartzea. Muga eztabaidatuena kultur esparruaren eta botere esparruaren artekoa izan ohi da, izan ere, boterearen esparruaren eta literatur esparruaren arteko homologiak gertatzen baitira (Bourdieu 1993).

Beraz, obraren balioaren sortzailea ez da artelan jakin baten egilea soilik, beharrezkoa baita hura kontsaktatzeko eta artelantzat jotzeko legitimitatea izan eta hala egiten duten eragileen jarduna ere. Alabaina, hipotesi horrek ez du azaltzen nondik sortzen den esparru literario edo artistikoan jokoan dagoen balioa, izan ere, sortzaileari kontsaktatzaileek ematen badiote balioa, nondik datorkie kontsaktatzaile hauei balioa aitortzeko boterea?

Bourdieuren formulazioaren arabera, monopolioarengatik borroka bera da esparru literarioko jokoan sinestea

eta harekiko interesa dakarrena eta, era berean, joko edo sineste horren emaitza da legitimitate literarioa. *Illusio* terminoa proposatzen du Bourdieuk literatur esparruko jokoan sinestea eragiten duen hitzarmen kolektiboa izendatzeko: "la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto" (Bourdieu 1995: 337). Hau da, literatur balioa jokoan parte hartzen den neurrian sortzen da, eta, aldi berean, balio horren monopolioa eskuratu nahia da jokoabiarazten duena. Ondorioz, arte lanaren balioa ez dio arte lanak berez edo egileak ematen, ezpada arte lanaren balioan sinesten duen jende-taldeak, sineste horren bidez:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetich*e al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (Bourdieu 1995: 339).

Balio artistiko eta literarioa, beraz, sortu egiten da arte lanari fetitxe bezala balioa aitortuz, Walter Benjaminen zentzuan, "alkimia sozial" moduko baten bitartez (Bourdieu 1977). Hortaz, "idazle" edo "artista" kategoriak esleitzeko legitimitatea duten eragileen autoritatea fiduziariora da, hau da, beste eragileekiko erlazioan soilik existitzen den "kreditu" modukoa da: gainerako editore, kritikari, idazle eta abarrekiko harremanetan soilik sortzen da. Hein horretan bat dator Bourdieuren definizioa Howard S. Beckeren

soziologia interakzionistarekin, zeinak, orobat, arte-lanaren genesisia zeregin kolektibo eta interakziozkotzat jotzen baitu. Beckeren teorizazioan, baina, interakzio horretan gakoa ez da, Bourdieurenean bezala, botereagatiko lehia; aitzitik, elkarlanean oinarritutako egitasmo kolektibotik hurbilago ikusten du *arte mundua* (Becker 1988). Era berean, P. Bürgeren hurbilpen instituzionalak arte-lanen sorrera eta harrera zeregin kolektibotzat jotzen ditu, arte-lanak edo literatur lanak beharrezkoa baitu “arte-munduaren” existentzia, izango bada (Bürger 1987: 172).

Frantziako esparru artistikoaren kasuan izan zen, Bourdieuren arabera, legitimitate artistikoaren monopolioa izan zuen erakunde bat: Akademia. Berau zen esparru artistikoko nomosa, baina haren boterearen galeraren ondorioz, legearen ordean anomia ezarri zen, legerik eza, eta horrek bultzatzen ditu sortzaileak etengabeko lehiara. *Lekune* edo *posizio* desberdinetan kokatuta dauden eragileek lehian dihardute legitimitate literarioagatik eta bide horretan *posizio-hartzeak* (*prise de positions*) egiten dituzte (obrak, baina baita bestelakoak ere: manifestuak, polemikak, ekintza politikoak...). Esparru literarioaren oreka unean, lekuneen espazioak posizio-hartzeen espazioa kontrolatu ohi du, eta posizio-hartzeak esparru literarioaren barruan, irizpide autonomoekin eginak izan ohi dira. Bestalde, posizio-hartze baten esanahia eta balioa erabat alda daiteke (genero edo obra batena), obraren ezaugarriak aldatzen ez badira ere. Horregatik, analisi konparatuak (generoei esparru edo garai desberdinetan eman zaien balioarena, esaterako) soilik ikusaraz ditzake elementu aldagaitzak (esaterako, esparru orotan genero banaketa sormen eta harrerarako irizpide funtsezkoetakoa dela).

Bestalde, esparru literarioa garatu ahala, gero eta kontzientziateago, erreflexiboago bihurtu ohi da, halako moldez non esparru literarioaren autonomia-une gorenean kritikariaren eta nobelagilearen paperak ia trukagarri bihurtzen baitira, hain baita idazlea kontzientea bere obraz eta bere

obrak esparruaren baitan (sinkronikoki eta diakronikoki) betetzen duen posizioaz. Izan ere, esparru literarioan lekua izateko tradizioaren berri izan behar du sortzaileak edo kontsumitzaileak: esparru literarioaren historiaren gaineko trebetasunak behar ditu izan. Hala, autonomia-maila altuko egoeretan, literatur lan zenbaiten balioa esparru literarioaren egoeratik soilik ondorioztatzen da, bere posizio erlatiboak ematen dio balioa eta legitimitatea.

Eragileen traiektoriak itxuratzerakoan eta oro har esparru literarioaren edozein analisi egiterakoan, funtsezko kontzeptua da *habitus*arena, oro har Bourdieuren soziologiaren ekarpen nagusienetakoa. *Habitus* terminoa berrasmaturik, soziologo frantziarrak hainbat dikotomia gainditu nahi izan zituen, hala nola, objektibo eta subjektiboaren artekoa, indibidual eta sozialaren artekoa, askatasunaren eta determinismoaren artekoa... Subjektuaren filosofiatik eta subjekturik gabeko estrukturalismotik ihes egiteko hirugarren bide gisa hautatu zuen Bourdieuk *habitus*arena. Arau sozialen eta norberaren kalkulu arrazionalen artean, praktikak eragiten dituzten beste printzipio eragile batzuk badaudela iritzi zion Bourdieuk, eta horri deitu zion *habitus*arena. Kontzeptuaren definizio hertsirik ematen ez badu ere, honakoa har liteke erreferentetzat:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta (Bourdieu 1991c: 92).

Esparru batetik bestera transferitu daitekeen dispoziio-sistema izanik, zaila da *habitus*aren zuzenean eta bere ho-

rretan hautematea, eta horregatik konparazioak, garai edo esparru nahiz talde edo indibiduen artekoak beharrezko dira habitus horren berri izateko. Habitusak, Bourdieuren arabera, lekune sozial jakinekiko harremanean gauzatzen dira, baina aldi berean, disposizioen arabera gauzatzen dira lekuneetan inskribatutako balizkoak. Esaterako, talde literarioen sortze eta desagiteak ulertzeko ez da aski partaideen lekunea kontuan hartzea, beharrezkoa da habitusaren nozioa halakoak azaltzeko.

Literatur esparrua eta esparru nazionala

Esparru literarioaren markoan helduko diogu lan honetan literatur kritikari. Aitzitik, gogoan izatekoa da Bourdieuk esparruaren teoria osatzerakoan Frantziako XIX. mendeko egoera izan zuela abiapuntu eta, beraz, nazio-estatuaren markoa duela bere teoriak oinarri, nahiz ez den halakorik esplizituki esaten. Horregatik, Bourdieuren eredu teorikoak euskal literatura eta gisako literatura periferikoetan baliatzerakoan hainbat galdera eta oztopo sortzen dira, ez baitu eskema frantziarrak bere horretan balio euskal literatur esparrua eta antzerakoak azaltzeko. Galiziar literatur kritika eta teorian egindako hurbilketa zenbaitek, Anton Figuroarenek (2001, 2010) eta Xoa Gómez-Millánenek (1994a, 1994b) bereziki, lagun diezagukete, baina, euskal literatur esparrua eta antzerakoak soziologiatik irakurtzen, eta kritikak berauetan betetzen duen lekua aztertze marko teorikoa osatzen.

Anton Figuroak azaldu du galiziar esparru literarioak berezitasunak eta dibergentziak dituela Bourdieuren proposamenarekiko. Zehazki, esparru ekonomikoarekiko eta politikoarekiko esparru literarioak dituen harremanak ezberdinak dira Bourdieuk esplizitatu gabe Frantziakotik ondorioztatzen eta orokortzen dituenekiko.

Batetik, esparru literarioa ezaugarritzen duena kapital kulturalagatik borroka dela esan dugu Bourdieuri jarraiki.

Konkurrentzia eta lehia dela esparru literarioa definitzen duena eta bertan jokoan dagoen balioa *illusio*aren bidez sorrarazten duena. Aitzitik, Figuroak diosku galiziar testuinguruan interes indibidualik eza dela araua, desinteresa, alegia, gutxienik esparruaren lehen urratsetan. Horren zergatiak talde-sentimendua, literatura egitasmo kolektibo bezala ikustea eta talde-ikuspegi epikoa lirateke, azken finean, galiziar esparru literarioko *habitus* berezi bat, bertako partaideak ustez desinteresaren arabera jokatzera darmatzana, kapital gehiago pilatu duten eta nazioaren egitasmotik aldenduago dauden literaturetan baino. *Habitus* horrek hein batean esparruaren teoria bera testuinguru galiziarrean (edo euskaldunean) baliogabetzen duela postula liteke, baina, aldiz, Casanovak azaldu bezala, lehiarik eza eta nazioarekiko dependentzia kapital literarioa pilatzen hasi aurretiko egoeran izan ohi dute esparru nazionalek, eta, halaber, desinteres hori *habitus* gisa esplikatzeko bidea ematen du Bourdieuren teoriak (Casanova 2001).

Edonola ere, Figuroaren ustez, heteronomia bakarra ez da nazio-egitasmoarekiko dependentziazatik sortutakoa, horrez gain badirelako botere autonomikoarekiko dependentzia eta irizpide ekonomikoekiko dependentzia ere. Galiziar literaturan eta gisako esparruetan, izan ere, botere sinboliko handiko eragile askok esparru komertzialak behar bezala funtziona dezan desio dute, normalizazio linguistikoaren (eta funtsean, politikoaren) mesedetan, eta horrek ere, nolabaiteko kontraesana dakar Bourdieuren esparru literarioaren teoriarekiko, zeren esparru literarioan kapital sinbolikoa kapital ekonomikotik bereizita baitoa, eta irizpide “anti-ekonomikoek” agintzen baitute bertan.

Autonomia-hartze prozesuan, esparru literarioek autonomia bereganatzeko biderik eraginkorrena, Figuroaren ustez, esparru literarioaren barruan idazleek duten kapitala da, alegia, batez ere idazketa-mekanismoen bidez eskuratzten duten kapital sinbolikoa. Izan ere, esparru literarioak esparru nazional gisa zenbait arazo izateak ez du esan nahi

esparruaren barruan artearen definizioa ez dagoenik presente egileen eta irakurleen intentzioetan. Horregatik, autonomia prozesu eta praktika sozial bat definitzen badu ere, idazleek banako gisa eskuratutako kapitalak, beren trebetasun teknikoen bidez lortutakoak, badu zeresanik autonomia eskuratzerakoan.

Galiziar esparru literarioaren autonomia-hartzeaz mintzo, Figueroak dio benetako autonomia erreal eskuratzeko heterodoxia linguistiko eta politikoa beharrezkoa izan zuela galiziar literaturak hastapenetan, hots, literatura espainiarretik autonomoa zen literatur esparrua egituratzeko apurketa politiko eta linguistiko beharrezkoa izan zen. Gerora, esan bezala, autonomia hartu ahala esparru politikoarekiko lotura eta interferentzia gutxituz joan da, baina Figueroak gogorarazten digunez, “non se pode en realidade pensar unha autonomía plena do campo literario en relación co campo político galego sen que este a súa vez dispoña de autonomía real” (Figueroa 2001: 116). Beraz, galiziar edo euskal esparru literarioaz aritzean gogoan izan behar dugu erabateko autonomia politikorik gabeko esparruak diren heinean, euren literaturak ere nekez izango direla erabat autonomoak esparru politikoarekiko.

Bourdieuren eskemaren arabera, esparru literarioko kontrajarpen handiena etekin ekonomikoaren eta botere sinbolikoaren artekoa da. Egileek publikoari beren harrerara-
arauak ezartzen dizkietenean eskuratzen du idazleak aberastasun ekonomikoa. Arazoa dator, Figueroak gogorarazten duenez, ekoizpen murrizteko azpiesparruan onarpena duten idazleek ekoizpen handiko azpiesparruan arrakasta izaten ahalegintzen direnean. Esparru literario autonomoetan, kapital sinbolikoa ematen duten kritikoek eta idazleek gisa horretako prozedurak zigortzen dituzte, eta literatura-
ren mugak eta definizioa defendatzen. Galiziar esparruan (eta euskaldunean, aurrera dezagun hipotesia), aldiz, epai eta juzku estetiko horiek askoz ere leunagoak dira, izan ere, jarduera komertziala positibotzat hartzen baita, literatura-

ren normalizazioaren sintoma delakoan. Alegia, normalizat jotzen diren esparru literarioetako joerak garatzen ari den esparru literarioan gertatzea ontzat ematen dute kapital sinbolikoa duten eragile zenbaitek. Era berean, arrakasta komertziala literatura periferiko hori ezagutzera emateko bitartekotzat ere hartzen da, hots, barruan eskuratu ezin duen legitimitatea kanpoan eskuratzeko bidea ere bada. Kapital sinbolikoa duten egileak, aldiz, traizionatuta senti daitezke esparruko beste egileek halako bideak hautatzean. Hala, esparru literario autonomoetan gertatu ohi den polarizazioa (polo komertzialaren eta literarioaren artekoa) leunduta agertzen da esparru galiziarrean eta antzerakoetan.

Izan bada, ordea, literatura periferikoetan literatura zentraletako prozesuak birsortzeko ahaleginik ere. Figue-roak “mimesi” kontzeptua erabiltzen du gertatzen diren imitazio joera horiek definitzeko. Hala, galziarraren ustez, diskurtso bat bada halako literaturetan agintzen duena literatur esparru “normaletan” dauden literatur genero kopuru bera egon behar duela literatur esparru periferikoan ere. Agindua litzateke galiziar literaturak (edo euskaldunak) behar dituela kiosko-literatura, nobela beltza, kontsumo-literatura eta abar. Alabaina, Figueroak oroitarazten du ezinezkoa dela esparruko lekune dominatzaileetatik azpi-literatura sortzea, lekune horien funtzioa, hain zuzen, halako literatura gutxiatea eta “literatura” kategoriatik egoztea denean. Gainera, joera horrek beste ondorio bat ere badu: literatura-mota hori esparruko eragile dominatzaileek bultzatua denez, argitaratzen denean kontsagrazio-eragileek tratamendu formal eta kritikoa ematen diote, eta integratu egiten dute literaturaren inguruko diskurtsoetan, esparrua-ren jokabide autonomoak guztiz bestela jokatu lukeenean. Hala, mimetizazio ahalegin horiek esparrua bera garatzea eragozten dute, bertan berezkoak diren konkurrenzia eta lehia ezin baitira artifizialki eraiki. Ezin da, beraz, esparru literarioa artifizialki sortu, ezin baita abangoardia

bat eta kontsumo-literatura eta euren arteko lehia botere sinbolikotik sortu eta sustatu.

Ondorioz, literatura bat “normala” da, ez beste esparruen ezaugarri guztiak bere horretan betetzen dituelako, ezpada esparru autonomo bat eratzen duelako non ortodoxiak eta heterodoxiak, merkatua eta kapital literarioa, literatura jasoa eta azpi-literatura elkarrekiko lehiari dauden. Izan ere, Bourdieuri jarraituz, lehia bera da balioa sortzen duena, eta lehiarik ezean ez dago ez esparrurik ezta bertan banatzeko kapital sinbolikorik ere.

Era berean, galiziar literaturaren ikerketen testuinguruan jarraituz, beste esparru literarioetarako baliagarriak diren hipotesiak plazaratu ditu Xoán González-Millánek hainbat lanetan (1994a, 1994b). Bere ekarpen interesgarrietakoa literatura nazionalaren eta nazionalismo literarioaren arteko bereizketa da. Sarritan “literatura nazionala” aipatzen denean, egiazki “nazionalismo literarioa” esan nahi dela dio González-Millánek eta komeni dela bien arteko bereizketa egitea, izan ere, esparru diskurtsibo eta instituzional berdina bada ere, garapen-egoera desberdinak adierazten dituzte “nazionalismo literarioak” eta “literatura nazionalak”; hots, praktika sozial desberdinak dira bata eta bestea.

Literatura nazional bat finkatu aurretik, nazionalismo literarioa izango genuke, hau da, ustez nazioa hobekien irudikatzen duten testu kanonikoen multzo bat. Fase horretan, balio estetikoaz gain balio alegorikoa duten testuek osatzen dute, izan ere, literaturaren kanona. Irizpide esentzialistak eta filologikoak nagusi dira nazionalismo literarioaren aroan eta horien arabera hautatutako obra kanonikoei hainbat funtzio betetzen dituzte: nazioaren arketipo dira, genero literarioen eredu, ideal nazionalistaren agerpen eta aldarrikapen... Funtsean, makrometafora nazionalak bultzatzen dira literaturan, legitimazio nazionala eskuratu ahal izateko. Nazionalismoak espresio politiko gisa espazio propiorik ez duen egoeretan eta diskurtso politiko gisa legitimazio sozialik ez duenean jotzen du literaturara, nazio-

egitasmoa irudikatuko duen makrometaforen bila (eman dezagun, diskurtso politiko gisa egituratu aurretiko aroan, edo diktadura garaian) (González-Millán 1994a).

Aitzitik, literatura nazionalak, izango bada, beharrezkoa du autonomia maila bat, eta literatur instituzioen garapen bat. González-Millánen hipotesiaren gakoetako bat da literatur ekoizpen baten izaera nazionalaren eta sistematikotasunaren artean interdependentzia dagoela; hau da, literatur sistema bat literatura “nazional” bat identifikatzen den neurrian garatzen da (kanon nazional bat finkatutakoan), baina aldi berean, literatura bat nazionalismoaren fasetik literatura nazionalaren garaira igaro dadin, beharrezkoa du literatur sistema autonomoki garatu bat. Era berean, literatura nazional bat gara dadin, ezinbestekoa da ideologia nazionalistak bestelako legitimazio-esparruak eskuratu izana eta hainbat espazio sozial eskuratu izana. Horrela, literatura ez da nazionalismoaren diskurtso nagusienetakoa izango.

Literatura nazionalak irizpide esentzialisten eta filologikoen gaintetik jarriko ditu irizpide estetikoak, kanona ez da nazioa irudikatzen duten testuez soilik osatuko eta kanonizazio anitzagoari zabalduko zaizkio bideak. Bide horretan, krisian sartuko litzateke Makro-Testu Nazionala eta apurka Inter-Testu Polifonikoa egituratzen joango litzateke; hau da, identitate nazionalean oinarritutako kanonak lekua utziko lioke bestelako identitate kolektibo lekua duten kulturaren artikulazio berriari. Garapen hori gerta dadin, baina, ezinbestekoa du literatura nazionalak sistema literario erlatiboki autonomo bat izatea, eta kanonizazio estetikoaren instituzionalizatzea (González-Millán 1994a).

Hau da, literatura nazionalak autonomia izan dezan, beharrezkoa du literatur diskurtso horrek instituzio legitimatzaile propioak izatea (besteren artean, literatur kritika), horrela bakarrik gainditu ahal izango baititu esparru sozial eta politikoarekiko dependentziak. Edozein diskurtso sozialek beharrezkoa du bere arauak legitimatuko dituen

oinarri instituzionala, eta literatura nazionala ez da horretan salbuespena; eragile instituzionalek, izan ere, esparru autonomo eta autorregulatua sortzera joko baitute. Alabaina, berez gatazka-leku diren instituzioak are gatazka-tsuago eta ahulago dira literatura periferikoetan, literatura politikoki eta sozialki erabiltzen dutelako hainbat diskurtsoak eta, aldi berean, diskurtso anti-instituzionalek indarra hartzen dutelako. Galiziar literaturaren kasuan, esaterako, egoera diglosikoa, mundu sinboliko propioaren marginalizazioa eta beste sistema literario handiago batekiko dependentzia prozesu instituzionalak zailtzen dituzten faktoreak dira (González-Millán 1994b).

Kultura periferikoetako ekoizpenak dituen dependentzia askotarikoak gainditzeko, beraz, ezinbestekoak ditu instituzio kultural berezkoak, balorazio-irizpide endogeno eta propioak ezartzeko. Literatur kritika da ekoizpen kulturalaren interpretazio eta balorazio propioa eta endogenoa bidera dezakeen instituzioa; alabaina, kultura periferikoen kasuan gatazkatsua gertatzen da bere zeregin legitimatzailea:

¿como asignar un valor a un texto concreto cando a cultura à que este pertence carece do prestixio social necesario para lexitimar este valor? E se a cultura está privada desa aura necesaria para funcionar como tal, ¿como asegurar a efectividade dunha institución que actúa en nome desa mesma cultura? (González-Millán 1994b: 22).

Hain zuzen ere horregatik, galiziar literaturaren eta antzeko literatura periferikoen kasuan, jarduera literarioa legitimatuko duen diskurtso kritikoaren falta da beren ahultasunaren gakoetako bat:

Se todo discurso social necesita, para a súa supervivencia, dun metadiscurso que o lexitime, é obvio que moitas das deficiencias do sistema literario galego débense á inexistencia ou á inoperancia dun *corpus* crítico capaz de intervernir, de forma activa, sobre a produción literaria mesma e sobre a súa distribución e consumo (González-Millán 1994b: 51).

Kritika instituzio bitartekari gisa

Bourdieuaren esparru literarioaren teoriak gutxitan ematen dio arreta espresuki literatur kritikari eta bere funtzioari (are gutxiago prentsako literatur kritikari), bere programaren xedea esparru literarioko egileen arteko lehiak azaltzea eta esparru literarioko gatazka horiek obra literarioetan zein isla eta errefrakzio duten aztertzea baita. Edonola ere, Bourdieuk artelanen legitimazio eta kontsakrazioaz zein balioaren genesiaz eginiko ekarpenak funtsezkoak dira kritika literarioa bere testuinguruan kokatzeko.

Esan dugu gorago ikuspegi soziologikotik obra artistiko edo literario baten balioa ez dela obrak berak berez dakarren zerbait, ezpada esparruak berak eta bertan jokoan dagoen balioarekiko sinesteak sorrarazten duten zerbait. Hala, idazle bati balioa hura balioztatzen duen kritikoak edo hura ahanzuratik ateratzen duen idazle kontsakratuak ematen diola postula liteke, baina, era berean, kritikoari legitimitatea defendatzen dituen idazleek ematen diotela diosku Bourdieuk. Hau da, kritikariak obrak eta egileak kontsakratzeko duen boterea esparru literarioan duen posizioak eta beste idazle eta eragileekiko dituen harremanek zehazten dute:

Su capital simbólico está inscrito en la relación con los escritores y los artistas que defiende (...) y cuyo valor en sí mismo se define en el conjunto de las relaciones objetivas que los unen y los oponen a los demás escritores o artistas; en la relación con los otros marchantes y los otros editores a los que le unen y le oponen relaciones de competencia, especialmente en lo que a la apropiación de los autores y de los artistas se refiere; en la relación por último con los críticos, cuyos veredictos dependen de la relación entre la posición que ocupan en su propio espacio y la posición del autor y del editor en sus espacios respectivos (Bourdieu 1995: 255).

Esparru literarioak funtziona dezan ezinbestekoa da “illusio”-a, alegia, partaideek jokoan sinestea, horrela baino

ez baita sortzen jokoan dagoen balioa. Era berean, kritikoak parte hartzen du “sinesmenaren sorkuntzan” eta, aldi berean, beharrezkoa du “magoarenganako” eta legitimazio-zirkuituarekiko sinesmena (Sapiro 2006a). Hala, kritikoak obrak kontsakratzeko edo balioztatzeko duen boterea ere sineste kolektibotik baino ezin zaio etorri eta ez dago balore hori esparru literarioaren mugetatik kanpo bilatzerik, Bourdieuren arabera, izan ere, kontsagrazio-ekintzak eraginkorrak izango dira esparruaren barruan gauzatzen diren heinean, eta, beraz, kritikoaren legitimitatea esparru barruan beste egile, editore eta bestelako eragileekin dituen afinitate eta oposizio erlazioetatik eratortzen da. Arte lanaren balio sinbolikoa, ez-komertziala, esparruko eragileen arteko obra kolektiboa da, beraz, sineste kolektibo baten produktua eta aldi berean haren motorra.

Bourdieuren esparru literarioaren teoria abiapuntu hartuta, literatur kritika (eta bereziki prentsako kritika) marko teoriko horren testuinguruan irakurtzeko bidea zabaldu zuten C.J. Van Reesek eta Tilburgeko Unibertsitateko ikerlariak eginiko lan teoriko zein enpirikoek. Kultur (eta literatur) esparrua hainbat instituziok osatutako sare gisa interpretatzen dute ikerlari hauek:

the ‘cultural field’ must be understood to mean the set of institutions or collections of agents performing specific tasks in the production, distribution, and promotion of symbolic goods. Areas of culture and art vary according to the degree of legitimacy each has obtained at a given moment. And the more legitimate a field, the more developed will be the division of labour and, consequently, the greater the number and kinds of institutions involved in the material and symbolic production (van Rees & Vermunt 1996: 319).

Literatur esparruaren baitako instituzioak hiru sailetan multzokatzen dituzte van Rees eta Vermuntek, sortzailetik irakurlearenganainoko kontinuumean: ekoizpena lehenik, banaketa ondoren eta ekoizpen sinbolikoa eta ha-

rrera, azkenik. Ekoizpen materialaren esparrukoak lirateke idazleak, argitaletxeak edo agente literarioak. Bigarrenik, banaketaren arlokoak lirateke liburu-dendak, liburutegiak edo irakurketa klubak. Hirugarrenik, harreraren eta ekoizpen sinbolikoaren arloan kokatzen dira literatur kritika nahiz hezkuntza literarioa. Azkenik, harreraren esparruaren azken erpinean leudeke irakurleak eta baita ez-irakurleak ere; instituzio izaerarik izan ez arren, hauen erantzuna hein batean kritikaren edo hezkuntzaren arabera da.

Aitzitik, eztabaidagarria da kritika literarioak, instituzio gisa, zein leku duen esparruaren baitan, hots, ekoizpenaren, bitartekaritzaren eta harreraren artean zein leku betetzen duen. N. Heinichek dioenez, bitartekaritzaren soziologiak hainbat galdera dakartza berarekin, bitartekaritza inguruan dituen beste bi poloetatik (harrera eta ekoizpenetik) bereiztea ez baita erraza, besteak beste, hein batean bitartekaritzak obraren ekoizpenean (material nahiz sinbolikoan) parte hartzen duelako. Literatur kritikaren kasuan, berriz, bitartekaritza eta harrera daude ondoz ondo, eta eztabaidagarria da kritikariak hartzaileak ala bitartekariak diren. Heinichen arabera, kritikaren funtzioari ematen zaion garrantziaren arabera, harreraren edo bitartekaritzaren esparrukotzat jo dezakegu:

Y, del lado de la recepción, ¿hay que considerar a los críticos como parte de los receptores o como parte de los mediadores? Todo depende del tipo de reconocimiento al que apuntamos, que le dará mayor o menor importancia al juicio de los especialistas y a la acción de la posteridad: poco importantes en el caso de las obras de difusión inmediata, los críticos no son otra cosa que receptores entre otros receptores, en tanto que se convierten en mediadores indispensables en el caso de obras más difíciles, cuya difusión es lenta (Heinich 2002: 69).

Gure ikuspegitik, literatur kritika literatur lanen ekoizpen sinbolikoan eta kultur hierarkiaren mantentzean zeresana duen jarduera instituzionala da, eta harreraren espa-

rruan bainoago kokatzen dugu bitartekaritzaren esparruan. Instituzio bitartekari honek, aldi berean, autonomia maila bat izan behar du esparru literarioaren baitan, bere zeregin normatiboa beteko badu. Literatur kritika ez da literatur lanen balio intrintsekoa argitara ateratzen duen instituzioa, ezpada obrei balioa atxikitzen dien jarduera instituzionala. Legitimitate estetikoa aitortzeko zeregina instituzio literario mugatuei dagokien zeregina da; literatur kritika da instituzio horien artean nagusienetakoa. Literatur kritikoa, beraz, literatur balioaren (edo balio artistikoaren) eta kotsakrazioaren sortzaile eta eragileak dira:

The institution of criticism does not, however, have at its disposal an instrument enabling its members to determine the intrinsic quality of a work. One would delude oneself if one expected such an instrument ever to become available. What is generally but incorrectly termed the “assessment of value” of cultural goods is actually a long-term process of *assignment* of value. Many people, especially members of the institution of criticism, are involved in this process (van Rees 1987: 280).

Literatur kritikaren egileek beren jarduna zeregin subjektibotzat jotzen dute, barne-irizpide artistikoen arabera kotzat hartzen dituzte beren epai estetikoak; alabaina, literaturarako hurbilketa instituzionalak bestela ikusarazten ditu gauzak (Janssen 1997); hots, Bourdieuk literatur sorkuntzaz zioena kritikaren esparrura ekarriz, kritika ez da ekintza “indibiduala” eta subjektiboa, ezpada instituzio bateko kideek, arau jakin batzuen gainean burutzen duten jarduera. Van Reesek, hala, “gertaera instituzional” deritzo kritikari, Searleri jarraituz:

“Institutional facts” are facts whose existence is logically dependent upon the existence of a human institution as a system of *constitutive* rules. (...) critics do perform activities which are constitutive of the literariness of texts. In this sense one might speak of “regulatory activities”.

Critics lead the public to adopt certain views on literature. To achieve this effect, the *modus operandi* of critics should obey specific principles or rules which we could call *regulative* (van Rees 1989: 190-191).

Haatik, ez dago literaturaren ikuspegi unibertsalik, ez literatur balioaren irizpide bakar eta unibertsalik; aitzitik, kritikari izaera instituzional normatiboa ematen diona eta kritikaren erantzuna estandarizatzen duena *literatur kontzepzioa* litzateke. Van Reesen arabera, literatur kritikak (izan prentsakoa, saiakera-kritika zein akademikoa), literaturaren kontzepzio esplizituago edo inplizituago baten arabera epaitzen ditu obrak, eta hain zuzen, kontzepzio partekatu horri jarraitzea da kritikari zilegitasuna ematen diona. Hau da, literatur esparruan indarrean dagoen normaren arabera epaitzen dira obrak, izan ere, literaturaren izaeraren zein funtzioaren inguruko ikuspegi normatiboek osatzen dute literatur kontzepzioa eta arte-lanari erantzuteko modua estandarizatzen du. Aurre-suposizioak, literaturaren inguruko usteak daude diskurtso kritikoaren oinarrian, eta horiek literatur esparruko gainerako kritiko eta irakurleek partekatuak diren heinean izango du baliorik kritiko baten epaiak. Literaturaren kontzepzioa, jakina, aldakorra eta arbitrarioa da, esparru batetik bestera edo garai batetik bestera kontingentea; haatik, efektu erregulatzailea du, eta arte-lanen harrera legitimoa determinatzen du.

Ez dago, beraz, balio-epaietzako oinarri empirikorik, ez eta adostasun unibertsalik ere. Aitzitik, kontsentsu-taldeak existitzen dira eta badago adostasuna literatur balioaren inguruan; adostasun hori erabatekoa ez den arren, instituzionalki determinatua da, literatur kontzepzioaren arabera. Adostasun horrek, baina, ez du adierazten balioaren inolako oinarri objektiborik (logika axiologikoak ondorioztatuko lukeen bezala); aitzitik, haren oinarri instituzionalaren ondorioa da.

Hots, kritikoek jaulkitako balio-epaiek kritikaren instituzioko partaideek partekatutako literatur kontzepzio

bati jarraitzen dioten heinean dute autoritatea. Beraz, literatur lan baten balioaren gaineko epaia arrakastatsua izango da, kritikaren instituzioaren baitan autoritatea duen kritikariak egina denean; autoritate hori lortzeko, berriz, kritikari kide eta parekoen adostasuna beharrezkoa du kritikakoak. Janssenek dioenez, orkestrazio-fenomenoa gertatzen da kritikoen artean, elkarren lana gertutik jarraitzen dutelako, haien arteko kontsentsua garatuz (Janssen 1997). Balantzaren teoriaren ikuspegitik, de Nooyk erakutsi du harreman sozialak sortzeko bidea dela literatur kritika, eta kritikarien kontsentsu-fenomenoa azal daitekeela arau sozio-psikologikoen arabera:

critics and authors sometimes act like children in a playground. Their literary evaluations follow general, social-psychological rules for friendship formation and social ranking. In such periods, judgments expressed in reviews and interviews respond to one another. They probably serve a higher goal than just informing anonymous readers about new books. They also address an inner circle of authors and critics. To them, judgements express affiliations, deference, or contempt. They help shape or (re)define group structure: the social space of literary criticism (de Nooy 1999: 401).

Prentsako kritikarien artean gertatzen den kontsentsurako joera hau erakutsi dute kritikoeek zein liburu kritikatzeko dituzten eta zein ez aztertu dituzten ikerketa empirikoei (Janssen 1997, van Rees & Vermunt 1996). Izan ere, uste zabalduta den arren liburu argitaratu berri guztiek jasotzen dutela kritikarik, ehuneko txiki batek baino ez du jasotzen prentsako kritikaren arreta, bederen literatura handietan (Cosser et al 1982). Janssenek erakutsi du, esaterako, kritikoei obra eta egile gutxi batzuetara mugatzen dutela beren jarduna eta hainbat irizpidetan bat etortzen direla liburuak hautatzerakoan: aurreko obrei jasotako oihartzuna, argialetxearen kapital sinbolikoa, generoa...

Irizpide horiez gain, idazleak aurrez literatur esparruan eginiko orotariko posizio-hartzeak eta jarduerak giltzarria dira idazle hasiberrien lanak baloratzekoan (Janssen 1998). Kritikoak jakitun dira kultur hierarkiaz eta aurrez kritikaturako egileen lanak hautatzen dituzte, lehendik legitimoak ziren egile eta artelanak berriro legitimatuz. Kritikoaren legitimitatea eta autoritatea bere parekoen onarpenaren arabera denez, ez dute bere estatusa arriskuan jarri nahi eta lan berriekin tentuz jokatzeko dute.

Literaturaren ikuspegi normatiboaz eta kontsentsu-fenomenoaz gain, bada aintzat hartu beharreko hirugarren irizpide bat ere, kritikoen adostasuna azaltzeko beharrezkoa: merkatua. Debenedetik dioenez, kontsentsuaren ikuspegi materialistago batetik, ezin da ahantzi merkatuak kritikoen hautu eta epaietan daukan eragin uniformizatzailea, kritikak marketinaren eta bestelako presio-moduen aurrean duen ahultasunagatik (Debenedetti 2006a).

Alabaina, esan dugunez, kontsentsua eta adostasuna ez da erabatekoa kritikoen artean. Kritikoen arteko desadostasuna maiz literatur kontzepzioen arteko talka eta gatazken erakusle da; kontzepzio bat baliogabetu eta berri bat ezarri nahi dute kritikoek, literatur esparruaren eragile den guduari bide emanaz. Horrez gain, literatur esparruan balioa era homogeen banatzen ez den bezala, kritikoen artean ere autoritatea ez da modu homogeen banatzen. Horregatik, autoritateagatik lehia dago kritikoen artean eta kritikoak literatur lan baten balioa (edo baliorik eza) aldarrikatzen duen aldi berean, bere autoritatea aldarrikatzen du.

Kritikoak, beraz, errealitate paradoxikoari egin behar dio aurre bere autoritatea aldarrikatzeko: aldi berean kideen onospena eta haiengandik bereiztea bilatu behar du, betiere muga zehatzen barruan. De Nooyk proposatzen duenez, “adostasun-estrategiak” nahiz “desadostasun-estrategiak” baliatzen dituzte kritikoek, beren autoritatea indartzeko; bere kideen epaiekin bat etortzea eta ez etortzea

sistematikoki uztartu behar ditu kritikariak, distintzioa lortzeko (de Nooy 1999: 386). Originaltasuna bilatu behar du, baina betiere literatur esparruak unean unean eskaintzen dizkion arauak konbinatuz. Zentzu berean, kritiko batek ezin du obra edo egile bat “deskubritu”, ideologia karismatikoak uste duen bezala; kritikaren distintziorako bitartekoa baizik ez litzateke delako “aurkikuntza” (van Rees 1987).

Bitartekaritza diskurtsiboa eta balorazioa

Literatur kritika bitartekaritza funtzioa betetzen duen instituzioa da, izaera arau-emailea duena eta literaturaren definizio legitimoa literatur esparruan ezartzea helburu duena. Kalitate arauak eta epaiak ematen dituen instituzioa da, beraz, eta epai horiek diskurtsoaren testuinguruan bertan sortzen dira (Shrum 1996), hau da, konparazioan eta diskurtsoen arteko elkarrizketan sortzen da kalitatea. Diskurtso kritikoak, funtzio arau-emailea beteko badu, baloratzaileria izan beharko du. Balorazioa ez da, noski, kritikaren funtzio bakarra, ez eta bere diskurtsoaren osagai bakarra ere; alabaina, N. Carrollek dioen gisan, implizituago edo esplizituago bada ere, balorazioa presente dago kritikan, eta kritikak betetzen dituen gainerako funtzioak erabat baldintzatzen ditu:

there is a hierarchical relation amongst the activities that comprise criticism, since evaluation determines which descriptions, elucidations, contextualizations, and so forth are pertinent and which are digressive or extraneous. Although evaluation is only one of the activities that compose criticism, it is first among equals. It frames the other activities -that is, it provides the framework. It constrains and govern the other activities (Carroll 2009: 44).

Eztabaidagarria da kritikari batek aztergai duen liburua deskribatzen duenean, elementu deskriptiboak balorazio-

rako oinarri izan daitezkeen, ala, aitzitik, deskribapenak berak eduki baloratzaila duen. Filosofiaren eta soziologiaren ikuspegiak talka egiten dute horretan. Isenbergek *Critical Communication* lan ezagunean, kritikoen argudioen gaineko azterketa egiten du, kritikaren prozesuan urrats hauek bereiziz:

There is the value judgment or verdict (V): “This picture or poem is good -”. There is a particular statement or reason (R): “- because it has such-and-such a quality -”. And there is a general statement or norm (N): “ and any work which has that quality is pro tanto good” (Isenberg 1949: 330).

Obra jakin bat argudioaren bidez arauarekin lotzen da, beraz, eta hortik eratorzen da epai estetikoa, eskema horren arabera. Isenbergen ekarriei jarraiki eta haiek ñabartuz, Carrolllek beste urrats bat gehitzen du haren teorian, eta artelanen sailkapenean ezartzen du epai estetikoak emateko gakoa. Arte-lana dagokion (azpi-)generoaren ezaugarri eta arauen arabera sailkatuz gero, posible da epai objektiboa, haren iritzian:

1a) Harold Lloyd’s *Safety Last* contains (let us agree) many successful pratfalls.

1b) *Safety Last* is a slapstick comedy

1c) Given the purpose or function of slapstick comedy, slapstick comedies that contain many successful pratfalls, all other things being equal, are good (*pro tanto*).

2) Therefore, *Safety Last* is good (*pro tanto*) (Carroll 2009: 167).

Soziologiaren ikuspegitik, eta Bourdieuri jarraiki, Van Reesek Isenbergek abiatutako “continuum tesi” horren aurka egiten du, izan ere, bere ustez, baieztapen deskriptiboak testuinguru historiko eta biografiko jakinean egiten dira, eta karga baloratzailaz zamatuta daude (van Rees 1989). Hala, nekez esan liteke kritikak deskribapen objektiboen gainean argudiatzen dituela bere epai baloratzailak.

Era berean, kritikaren diskurtsoan ez dago balorazioa eta kategorizazioa erabat bereizterik, arte-esparruetan jokoan dauden kategoriak (arte, literatura, nobela...) balioz zamatuak baitira. Kritikaren testuinguruan ez dago ontologia eta axiologia erabat bereizterik, kontzeptuen balio sinbolikoa dela eta. Bourdieuren esparru literarioaren teoriaren arabera, esparruan jokoan dagoena literaturaren definizio legitimoa da, eta zerbait literaturatzat jotzea kultur ekoizpen hori legitimatzea da; kritikak, esparru horretako eragile gisa, Verdrageren hitzetan, jokabide protekzionista hartzen du, eta halako liburu “ez dela nobela” esatean, “nobela” kategoria babesten du, generoaren autentikotasuna mantenez du. “Nobela hau ez da nobela” esatean, kritikoa ez da tautologia soila egiten ari; aitzitik, kalifikazioa ukatzea kalitatea ukatzeko estrategia baina ez da. Bi baieztapenen arteko bereizketa ez da beti argia; alabaina, esan liteke kritikaren balio-epai axiologiko gehienak kalifikazio ontologikoen forman emanak direla eta, beraz, ez dagoela diskurtso kritikoaren baitan deskribapena eta sailkapena baloraziotik erabat bereizterik, ez haiek balorazioaren oinarri objektibotzat hartzerik (Verdrager 2001).

J. L. Austinen hizketa-ekintzen teoria (1982) abiapuntu gisa hartuta, hainbat izan dira diskurtso kritikoaren baieztapenak ilokutibo edo performatibotzat jotzea proposatzen duten autoreak, M. McDonaldekina hasita (1948, apud Beardsley 1981, Smith 1988, Shrum 1996, Verdrager 2001). Ikuspegi honetatik, kritikak liburu baten gaineko balio-epaia ematen duenean, ez du errealitate bat izendatzen; baieztatzearekin batera eta hizketa-ekintzaren uanean berean balioa bera sortu egiten du:

De la même façon que des énoncés comme «ceci est de l'art», «ceci n'est pas de l'art», produisent les faits qu'ils prétendent décrire, des paroles telles que «ceci n'est pas de la littérature» ou «ceci est de la littérature» sont des actes illocutoires de luttes de classement qui tentent de faire exister, ou ne plus exister, ce qu'elles énoncent (Verdrager 2001: 88).

Austinen arabera, enuntziatu performatibo batek ezau-garri hauek ditu: batetik, ezin da egia ala gezurra izan, ez baitu errealitate bat deskribatzen, nahiz eta baieztapen forma izan; bestetik, gisa honetako enuntziatu bat dagokion testuinguru eta baldintzetan esatea ez da soilik zerbait esatea, ezpada ekintza bat burutzea. Hala, esaterako, “nik bataiatzen zaitut” esatea ez da zerbait deskribatzea, ezpada ekintza bat burutzea, baieztatzearekin batera, betiere horretarako testuinguru egokian egiten bada (Austin 1982: 44-48). Antzera, kritiko batek “hau poesia da” idazten duenean, baieztatzen duen errealitatea sortzen du, hau da, kultur ekoizpen horri poesia estatusa ematen dio, kategoriak dakarren balorazioa erantsiz, eta diskurtsoan sortzen den kalitatea objektuari egotziz. Horretarako, baina, hainbat baldintza bete behar dira: baieztapen hori komunitateak autoritatea onartua dion norbaitek egina izatea, testuinguru jakin batean (egunkari bateko kultur gehigarrian, esaterako).

Deskribapenaren eta balorazioaren artean ez ezik, kritikoez darabiltzaten interpretazio-estrategien eta balorazioaren artean dagoen lotura ere erakutsi dute hainbat ikerlarik. Alde batetik, ikusi dugunez, kritikaren instituzioko partaideek kontsakrazio kulturala aitortzeko botereagatik lehiatzen dute, eta lehia horretan, interpretazio-aukera gehiago eskaintzen dituzten obrak baloratzera jotzen dute, besteak beste, horrek kritikaren funtzioa bera legitimatzen duelako. Obra batek interpretaziorako aukera anitzak izatea balore estetikoarekin parekatzen dute kritikoez, eta obra horiek maisulantzat jotzen dituzte (Griswold 1987). Interpretazio kritiko ugari jaso izana obraren kalitatearen seinaleztat hartzen da maiz, eta interpretazioa bera balioaren sortzailea da, beraz.

Era berean, kritikak egiten duen bitartekaritza diskurtsiboa goi eta behe arteen banaketa instituzionalizatzeko giltzarria da. Wesley Shrumek (1996) arte performatiboen azterketatik ondorioztatzen duenez, goi eta behe mailako ar-

teen bereizketa ez da haiek babesten dituzten instituzioetan oinarritzen, ez eta kultur hierarkien eta hierarkia sozialen arteko homologian ere (Bourdieu *La distinction*-en argudiatu bezala). Aitzitik, bi arte-moten arteko diferentzia bakoitzari dagokion bitartekaritza diskurtsiboan datza funtsean.

Shrumek dioenez, ezin dira gustuak klase-posizioaren bidez soilik azaldu, gizarte-eskalan gorago daudenek behe mailako kultura ere kontsumitzen dutelako, eta kultur kontsumo orotarikoa hazten ari delako mendebaldeko gizarteetan. Horren orde, eraginkorragoa da kulturaren parte hartzeko modua aztertzea, horren arabera bereizten baitira, bere ustez, goi eta behe mailako arteak. Shrumen ustez, artean parte hartzea kritikoa da beti, hau da, hartzaileek behatutako arte-objektuaren aurrean aldeko edo aurkako erreakzioak dituzte. Alabaina, besteen balorazioaren aurrean hartzaileek dituzten jarrerak aldatu egiten dira arte-maila batetik bestera. Izan ere, adituen eta kritikoen juzkuak eta iritzia garrantzitsuak dira goi-arteetan, ez, ordea, behe-arteetan:

High art consists of the cultural products for which the talk and texts of knowledgeable others are relevant. Association with high-status art forms provides prestige to the extent that one participates in legitimating discourse *about* those forms (Shrum 1996: 34).

Artelaren gaineko diskurtso baloratzailan parte hartzeak arte-forma horiei lotutako prestigioa eta legitimazioa bereganatzea dakar, beraz, hartzailearentzat. Adituen epai estetikoak garrantzitsuak dira goi-arteetan, eta hartzaileek jaramon egin behar diete epai horiei. Horrek ez du esan nahi irizpide estetiko berdinak partekatzen dituztenik kritikoa eta adituek goi-artearen esparruan, ezpada “irizpideen ideologia” bat partekatzen dutela, hau da, epaiaren erretorikan oinarritutako diskurtso bat. Hala, epai estetikoaren ekoizpenak kultur hierarkia mantentzeko eta berrindartzeko garrantzitsuak dira, izan ere, epai estetikoaren baliz-

ko unibertsaltasuna (hierarkia kulturalaren eta kultur ekoizpenen kalitatearen iturri), goi-kulturaren oinarritzko printzipioa da:

The notion that aesthetic judgments are somehow subjective *and* universal –that is, available to all under the right conditions– is at the root of “high” discursive practices where categorization in terms of quality, legitimacy, or seriousness is paramount. (...) Popular discursive practices, on the other hand, assign objects to categories in which the “universal” validity of judgment is of no account (Shrum 1996: 38).

Alegia, behe-kulturari lotutako praktika diskurtsiboe-tan balio-epaiak izan badira, baina ez da balio-epai horien unibertsaltasunik aldarrikatzen. Aitzitik, goi-arteetan parte hartzen duen hartzaileak hein batean bere epaien gaineko kontrolaren zati bat kultur autoritateen esku uzten du, bestek beste kritikoen esku, halako moldez non zenbaitetan hartzaileak onartu beharko baitu “hanka sartu” duela obra jakin baten gaineko epai estetikoan. Halakorik ez da gertatzen behe-arteetan, zeren, kritikoak edo adituak bere epaiak eman baditzake ere, epai horiek ez dute gainerako hartzaile ez-aditueneke baino legitimitate handiagorik.

Shrumen arabera, beraz, zenbat eta kultur hierarkien eskalan gorago, orduan eta garrantzia handiagoa du arte jakin baten gaineko diskurtso kritikoak, izan ere, kritikoen eta estetikalarien zeregina funtsezkoa baita goi eta behe-kulturaren banaketa legitimatzeko. Ondorioz, epai estetikoek unibertsaltasunak eta kalitate artistikoak goi-mailako arteetan soilik dute zentzurik. Goi-arteetako artelanen gaineko epaiak, hala, ez dira indibidualak eta zuzenak, ezpada bitartekaritza diskurtsibo zabal eta kolektiboaren emaitza; bitartekaritza horretan funtsezkoak dira kritikariak, zeinak “gustuaren sortzaile eta zaindari” baitira.

Edonola ere, kritikaren eta goi-artearen arteko harremana interaktiboa da, hots, goi-arteek kritikaren bitar-

tekaritza behar dute eta, era berean, kritikak bere funtzioa goi-arteak legitimatuz eta haien testuinguruan baino ez dezake bete. Ondorioz, kritikoen bigarren mailako diskurtsoa ez da “bizkarroia”, Shrumek dioenez, ez baitute balio estetikoa identifikatzen; aldiz, kalitatea “sortu”, “eraiki” egiten dute. Beren balioa emateko zilegitasuna, aldiz, “irizpideen ideologiatik” datorkio kritikari, hau da, epai estetikoaren erretorikatik, zeina irizpide estetikoaren multzo baten gainean eraikitzen baita. Honela laburbiltzen du Shrumek goi eta behe kulturen testuinguruan kritikak betetzen duen funtzio desberdintzailea:

Critics and critical discourse play an important role in the definition and maintenance of “legitimate” cultural forms but are largely irrelevant to popular forms (Shrum 1996: 212).

Shrumek proposatutako bidetik, Shyon Baumanek (2002) AEBetako zineman XX. mendean zehar gertatutako goi-mailako eta behe-mailako zinemaren arteko bereizketa aztertu du, bereizte horretan kritikoeak eta adituek izan duten zeresana azpimarratuz. Baumanek eginiko ikerketa enpirikoeak hein batean Shrumen hipotesiak berresten dituzte, izan ere, emaitzek erakutsi duenez, zinemaren esparruan “autore-zinemaren” gaineko diskurtso kritikoa giltzarria izan da bereizketa hori finkatzerakoan.

Shrumen teorizazioaren ekarpena ukatu gabe, Corneljek (2008) hainbat kritika egiten dizkio ereduari. Bere ustez, behe-kulturaren esparruan ezinezkotzat jo izan da balorazio estetikoa, esperientzia estetiko hori bitartekaritzarik gabekotzat hartu baita. Horren arrazoia, baina, zera litzateke: oinarri instituzionaldun irizpide-multzorik ez izatea. Behe-kultura ez litzateke, beraz, bitartekaritzarik gabekoa, ezpada estetika zabal eta partekatu batek mediatizatua:

what makes a popular culture both “culture” and “popular” is that appreciation and evaluation are mediated by a widely shared and understood aesthetic, and both

the art and the aesthetic are accessible to an engaged audience that invests in acquiring the requisite knowledge without deferring to cultural authorities (apud Cornejo 2008: 217).

Arteen hierarkia eta bertan kritikak betetzen duen funtzioa aztertzeko, Cornejok diosku egokiagoa dela, egun, behe-kulturaz edo kultura herrikoiaz hitz egitea baino, masa-kultura kontzeptua erabiltzea. Noël Carrolen (1997) definizioari jarraitzen dio Cornejok, zeinaren arabera, masa-artearen erraza, eskuragarria izateko diseinatutako artea den, ahalegin minimoarekin eskuratzeko modukoa, ahalik eta jende gehienarengana iristea helburu duena. Masa-artearen eskuragarria bada ere, horrek ez du esan nahi hartzaileek zuzenean jasotzen dutenik, bitartekaritza gabe; masa-artearen ekoizten den kultur produktuen kopuru handiak, batetik, bitartekaritza eskatzen duelako, eta masa-produktuek esangura-geruza bat baino gehiago izan dezaketelako, bestetik.

Masa-artearen ere, beraz, baluke lekurik kritikak; alabaina, betetzen duen funtzioa bestelakoa litzateke. Cornejok dio masa-artearen kritikaren legitimitatea ez datorrela sortzaileen eta akademiaren irizpideak eta eskema kritikoak aplikatuzetik, ezpada erabiltzailearen (hots, kontsumitzailearen) beharrak identifikatu eta beren diskurtsoa behar horietara egokituzetik. Masa-artearen esperientziaren oinarria emozioa da; hartzaileek artelanak bizi-esperientzia berezizat hartzen dituzte eta haiek epaitzeko erabiltzen dituzten irizpideak bizitza arruntean erabiltzen dituzten berberak izan ohi dira, goi-artearen ez bezala. Izan ere, goi-artearen irizpide estetikoek nahitaez behar dute landutako distantzia batetik eginak, haien unibertsaltasuna aldarrikatu ahal izateko. Aitzitik, masa-artearen “funtzionala” da. Horregatik, masa-artearen kritikak emozioa eta eguneroko bizitzarekiko lotura behar ditu, legitimoa izango bada. Legitimitatea, izan ere, ez dio akademiak ematen, kontsumitzaileek baizik.

Ondorioz, masa-arteetako kritikoak hartzailearen interpretazio gaitasunak areagotu baino ezin du egin; ezin du hura ordezkatu autoritate-juzkuekin. Bitartekaritza funtzioa betetzen dute kultur industriaren helburu ekonomikoaren eta hartzaileen nahien artean, baina beren legitimitatea ez da oinarritzen goi-arteetako kritikoen botere instituzionalizatuan; aitzitik, aldiro berritu behar dute beren legitimitatea, arte-sorkuntzaren, industriaren eta hartzaileen beharren artean kokatuz.

2.3. Kritikaren krisia legitimazio-arazo gisa

Kritikak ekoizpenak hautatu, deskribatu, sailkatu eta baloratzen ditu, eta bitartekaritza funtzioa betetzen du kultur ekoizleen eta hartzaileen artean. Hori egiteko legitimitatea beren oinarri instituzionalak ematen die kritikoei; eta beraiek produktuak eta arte-esparruak legitimatzen dituzte trukean. Bourdieuren azalpenari jarraiki, kultur ekoizpen bat legitimatzen duen kritikariak aldi berean bere burua legitimatzen du, legitimazio-efektu bikoitza sortuz. Ordea, arteen eta literaturaren soziologian kultur ekoizpen eta generoen legitimazioa eta hierarkizazioa aztertu dira nagusiki; kritikaren beraren legitimitate eztabaidatuaren azalpenari, aldiz, arreta gutxiago eskaini zaio (Verboord 2010).

Aitzitik, kritikaren eta kritikoen legitimitatea, bereziki balio-epaiak emateko eta liburu bat epaitzeko duten autoritatea etengabe jarri da auzitan, kritika modernoaren sorreratik beretik. Hedabideetan eta kultur gehigarrietan inoizka ateratzen diren artikulubilduma monografikoak eta kritikaren gaineko eztabaidak dira legitimitate-falta horren erakusgarri; izan ere, kritikaren gaineko diskurtsoak “kritikaren kritika” forma hartzen du sarrienik, eta kritikak lituzkeen askotariko bekatuak, ezintasunak eta gabeziak azpimarratzera jotzen du, haren krisia, are heriotza aurreikusiz. Kritikaren gaineko gogoetak (hala eztabaida publikoan nola maila teorikoagoan) kritikaren krisiaren erretorika bat ga-

ratu du, bereziki prentsako kritikaren kasuan; kritikak bere burua etengabeko krisian irudikatzen du (Roberge 2011).

Haatik, krisiaren eta kritikaren akaberaren erretorika hau ez dago hain urrun literaturaren eta historiaren amaieraren gaineko erretorika apokaliptikoetatik. Aitzitik, kritikaren ustezko krisia ez da gaur eguneko arazoa soilik, ez eta nazio jakin batekoa ere, Mendebaldeko literaturetan orokorra baita kritikaren ikuspegi hau. Horregatik, kritikaren krisia eta bere kritika (hots, kritika ezbaian jartzea) legitimitate-krisi bezala baizik ezin dira azaldu. Kritikak bere burua eta bere jarduera legitimatzeko dituen zailtasunak dira kritikaren “krisiaren” oinarria.

Esfera publikoaren gainbehera eta kultur industria

Frankfurteko Eskola deitutako pentsalarien ekarpen teoriko zenbaitek (esfera publikoaren eta kultur industriaren ingurukoek, zehazki) kritikaren legitimitate-arazoak beren testuinguru historiko eta kulturalean azaltzeko bidea zabaldu zuten, ikuspuntu historiko diakronikora joz bazuetan (Habermas) eta XX. mende hasierako testuinguru kulturalean besteetan (Adorno, Benjamin, Horkheimer).

Liburu honen lehen atalean jaso bezala, XVIII. mendean estatu absolutistaren eta gizarte burgesaren artean kokatutako esfera da Habermasen arabera *esfera publikoa*, kritika literario modernoaren instituzionalizazioarentzako oinarria eskaintzen zuena, besteak beste, arteen eta literaturaren inguruko elkarrizketaren bidez.

Esfera publiko burgesa arrazonatzen duten pertsona pribatuz osatuta zegoen, zeinek estatu absolutistaren arauak eta interpretazioaren monopolioa eztabaidatzen baitute, Ilustrazioaren testuinguruan. Eztabaida horren gaiak, batetik, arteekin eta literaturarekin lotutakoak ziren; bestetik, dominazio absolutistaren ingurukoak (Hohendahl 1982). Esfera hori argi bereizita zegoen estatutik eta esparru pribatutik. Alabaina, kapitalismoaren garapenak kontraesa-

nak sortzen ditu esfera publiko burgesaren baitan; izan ere, ideologia liberalaren arabera erregulaziorik behar ez zuen merkatuak kontraesan ekonomikoak eta gatazka sozialak sortzen ditu, estatuaren interbentzioa eta gizartearen “estatalizazioa” eraginaz. Hala, esfera publiko klasikoa desintegratzen hasten da esfera publikoaren eta esparru pribatuaren arteko bereizketa desagertzen hasten denean:

El intervencionismo viene a ser una traducción política de los conflictos de intereses que no pueden ya seguir desarrollándose en el marco de la esfera privada. De modo que, a largo plazo, coincide también el intervencionismo estatal en la esfera social con la transmisión de competencias públicas a corporaciones privadas (...). Sólo esa dialéctica de una progresiva estatalización de la sociedad paralela a una socialización del Estado comienza paulatinamente a destruir la base de la publicidad burguesa: la separación entre Estado y sociedad (Habermas 1994: 173).

Esfera publikoaren desintegrazioaren ondorioz, Habermasen eredu idealaren arabera, kultur diskurtso arrazionaletik kontsumo soilerako jauzia gertatzen da; hau da, kultura merkatutik bereizita zegoen egoeratik kultura kontsumo-gai bilakatu den egoerara iragatean, kulturaren hartzaileak ez dira gehiago haren inguruko eztabaida arrazionala burutzen duten banako pribatuak, ezpada ondasun baten kontsumitzaileak. XVIII. mendeko aldizkarietako kritika literarioa ez bezala, kapitalismo berantiarreko diskurtso arrazionala masa-hedabideetan (egunkarietan) mantentzen da, baina honezkero masa-hedabideak berak merkantzia izaera hartzen du eta kritika promoziorako bitarteko bilakatzen da. Izan ere, prentsa iritzia sortzeko bitarteko publiko izatetik bitarteko komertzial huts bilakatu da, batez ere bere iragarleen interesei men egin behar diena (Hohendahl 1982).

Beraz, artearen eta bere hartzaileen arteko bitartekaritzarako tresna publikoa (esfera publikoa) desagertzea-

rekin, kritika literarioak berak bere oinarri instituzionala galduko luke, Habermasen arabera. Lehen atalean ikusi dugun bezala, legitimitatea esfera publikoan oinarritu ezin duen kritika literarioak unibertitatean eta prentsan bilatzen du babeslekua; batean, publiko zabalari uko eginez, bestean industria kulturalaren interesi men eginez. Esfera publikoaren gainbeheraren ideiak literatur lanen gaineko eztabaida arrazional kritikoaren ezina azaltzen du, hala. Izan ere, bitartekaritza diskurtsibo kolektibo eta arrazionalaren ordeztu, kontsumo indibiduala nagusitzen da. Mattieu Bèrak taula honetan jasotako terminoetan laburbiltzen du Habermasen esfera publikoaren desintegrazioaren ereduak kritika literarioan ezarriko lituzkeen aldaketan gakoak.

Esfera publikoa	Esfera komertziala
Interes publikoa	Interes pribatua
Eztabaida arrazionala	Diskurtso promozionala
Iritzi aniztasuna	Hizkuntzaren uniformitatea
Eztabaidaren, polemikaren, zalantzaren etika	Promozioaren, afirmazioaren eta kontsentsuaren etika
Arte eta literatur kritika	Kontsumoa
Kritika politikoa	Publizitatea, eztabaida kudeatuak, espektakulua eta entretenimendua

1. Taula. Esfera publikotik esfera komertzialera (Bèra 2003a: 165).

Ezaguna denez, Habermasen planteamendu klasikoa hainbat ikuspegitatik jarri da ezbaian, modernitatea eta haren subjektua bera ezbaian jarri diren era berean. Esfera publikoaren balizko unibertsaltasuna (hala historikoa nola teorikoa) zalantzan jarri dira, emakumeek edo klase sozial apaleneko kideek ez baitzuten esfera horretan lekurik. Hein horretan, kritika literarioaren legitimazio-iturri litzatekeen

esfera bera ilegítimoa litzateke. Horrez gain, *kulturaren* ikuspegitik eginiko kritika legoke; hots, esfera publikoaren desintegrazioaren azalpenean kultura ekonomiaren erabat meneko kokatzen du Habermasek, berezko eta barne egituraketarik izango ez balu bezala (Roberge 2011).

Habermasen esfera publikoaren teoriak, hein batean, bere aurretiko Frankfurtoko Eskolak kultur industriaren gainean eraikitako teoriekin bat egiten du, nahiz eta Adorno eta Horkheimerrek ez bezala, Habermasek kultur industriaren nagusitzearen azalpen historikoa eskaintzen duen (Hohendahl 1982). Halaber, Ilustrazioaren ikuspegi positiboa eskaintzen du Habermasen esfera publikoaren teoriak Frankfurtoko Eskolakoen Ilustrazioaren gaineko gogoetek baino. Adorno eta Horkheimeren lan klasikoak (1994) “kultur industria” terminoa erabiltzen du, bere konnotazio negatiboekin, kapitalismo aurreratuko kultur ekoizpena izendatzeko eta eragiten dituen kalteak bistaratzeko:

El cambio de denominación (*industria cultural*) muestra, más que nada, la ideología del sistema y las operaciones que, desde éste, se espera que lleve a cabo esa “cultura” (ahora sí, entrecomillada): respecto a los sujetos: disciplinar, guiar, producir deseos, suprimir todo tipo de resistencias (Zubieta et al. 2000:119).

Adorno eta Horkheimeren arabera, kapitalismo aurreratuan kultura merkantzia huts da, eta entretenimendurako sortutako masa-arteak manipulazioa eta alienazioa baino ez ditu eragiten hartzaileengan, status quo-a mantentzeko tresna gisa. Errealitatearen gaineko ikuspegi dominatzailea birsortu egiten du kapitalismoak kulturaren bidez, bere dominazio-sistemak esparru sinbolikoan eta aisialdian erreproduzitzen. Kultur industriak ekoiztutako artelanen arteko desberdintasunak merkatuak sorturiko diferentziak baino ez dira:

La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se cierne sobre la vida política. Distin-

ciones enfáticas, como aquellas entre películas de tipo *a* y *b* o entre historias de semanarios de diferentes precios, más que proceder de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manipular a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente (Adorno & Horkheimer 1994: 168).

Kulturaren hartzaileak kontsumitzaile huts dira, beraz, kultur kritiko hauen iritzian, eta ustezko arte-kategoria ezberdinak ez dira enpresa kulturalen ekoizpen desberdinak baizik; mekanikoki ekoiztutako kultur produktu horien arteko diferentziek ez dute inolako oinarri objektiborik. Horregatik, baztertu egiten dute kultur industriaren ekoizpen oro (jazza, marrazki bizidunak...), eta baita ustezko kulturaren demokratizazioa ere, eta eliteko kulturaren alde egiten dute, izan ere, artea masentzat eskuragarriago egiteak ez du esan nahi, beren ustez, masek ordura arte galaraziak zituzten esparruetarako sarbidea lortuko dutenik; aitzitik, kulturaren beraren gainbehera baino ez da lortzen.

Horretan ez dator bat Walter Benjamin Adorno eta Horkheimerekin. “Artelana errepikagarritasun teknikoaren garaian” 1936ko artikulua ezagunean proposatutako analisian, Benjaminek artelane “aura” galdu dutela dio teknikoki erreproduzitu daitezkeenez geroztik, eta aurrerapen tekniko horiek orobat aldatu dutela artearen hautematea eta harrera. Horrek, baina, aukerak zabaltzen ditu, artearentzako eta ikerketarako objektu berriak jartzen baititu eskura. Benjaminek masarengan eta masa-kulturan duen konfiantzak irauli egiten du kulturaren gaineko ikuspegia. Zubietak gogorarazten duenez, Adorno eta Horkheimer eta Benjaminen arteko desberdintasun nagusia abiapuntutzat hartzen duten subjektuan datza: Adorno eta Horkheimeren eskeman, subjektua kritikoa da, hau da, abangoardiako artearen kritikoa, zeinaren helburua baita masa-artea errefusatzea. Benjaminenean, subjektua metropolietako proletarioak dira, masa artearen subjektu historiko berria.

Kultur industriaren garapenaren ondorioz, kritikaren funtzioa kolokan jartzen da, Benjaminen zein Adorno eta Horkheimeren ikuspegian. Kultur industrian, kritika desagertu egiten da eta peritu-epai mekanikoa nagusitzen da, Adorno eta Horkheimeren arabera. Publizitateak hartzen du kritikaren lekua, halako moldez non kultur industria eta publizitatea bata bestearengan urtzen baitira. Adornok, bestalde, kritikaren demokratizazioaren aurka egiten du, horrek popularizazio soila ekarriko lukeelako. Masagizartearen eta immanentzia estetikoaren arteko antinomia zaila da gainditzen, Adornoren arabera, eta kritikak aro erromantikoan bezala, immanenteki jokatu behar luke, harreraz kezkatu gabe (Hohendahl 1982: 81). Benjaminen ikuspegian ere, kritikaren garaia joana da, ikuspegi partikularra eskatzen baitu, eta gizarte kapitalistan ezinezkoa da ikuspegi aniztasun hori:

Necios que se lamentan de la decadencia de la crítica. Porque la hora de éstos ya ha sonado hace tiempo. La crítica es cosa de un prudencial distanciamiento. Vive en un mundo en el que todo depende de perspectivas y prospecciones, y en donde todavía era posible tener un punto de vista. Entretanto, las cosas acosan de forma demasiado encendida a la sociedad humana. La “imparcialidad”, la (llamada) “visión libre” se ha convertido en mentira, hasta llegar incluso a ser plena expresión ingenua de una total incompetencia. La visión más esencial hoy en día, la visión mercantil al corazón de las cosas, se llama publicidad comercial. Es ella la que arrasa el espacio libre de la contemplación y la que acerca tan peligrosamente las cosas hacia nuestra frente (Benjamin, apud Hamm 1970: 43).

1968an Peter Hammek koordinatutako *Crítica de la crítica* liburu kolektiboan ere, Benjamin eta Adornoren ekarriak bere egiten dituzte egileek, kultur industriak (eta bestelako aldaketa sozialek) kritikaren legitimitateari nola erasan dioten aztertzeke. Peter Hammek, Marxek langile

industrialei buruz esandakoa kritikara aplikatuz, dio kritikoak kapitalismoan artikulua komertzial bat baino ez direla, konpetentziaren gorabeheren menpeko. Kultur industriak kritikoaren funtzioa deuseztatzen du Hammen arabera; “kontsumitzaile jakintsu” bat bilakatzea beste biderik ez du kritikoak; ekoizpenaren eta kontsumoaren kateaz haratago, kulturaz arduratzen den kritikoak “anakronikoa” litzateke. Izan ere, kritikoak artelanei balioa ematen dienean, eta zenbait balio mantendu nahi dituenean, Hammen ustez, kritikoaren beraren balioa baino ez da ari defendatzen, ohartu gabe, modu karikatuzatua azaltzen duenez, kritikoaren balioa hura transmititzen duen telefono edo teletipoarena baino askoz txikiagoa dela (Hamm 1970).

Kultur industriaren garapenarekin, eta masa-kultura hedatzearekin, literaturak berak galdu duela prestigioa dio Hans Magnus Enzensbergerek, eta kritikoak ez daukala da goeneko hartzailerik; orotariko ekoizpen kulturalak jasotzen dituen merkatuak indiferentzia baino ezin du erakutsi kritikarekiko:

...el crítico clásico es un militante sin público al cual dirigirse; sus estrategias a largo plazo resultan anacrónicas; su influencia se evapora en la indiferencia de un mercado pluralista al que le importa un bledo la diferencia entre Dante y el Pato Donald. Su autoridad ni siquiera se cuestiona, resulta simplemente superflua (Enzensberger 1991: 49).

Ildo beretik, Constantino Bértolok dio egungo gizartean bi esparru bereizten direla: esparru “laikoa”, merkatuaren baloreen arabera, eta esparru “sakratua”, balore humanistek osatutakoa. Hau da, tradizio humanistaren arabera badira merkatuaren esparrukoak ez diren ondasun batzuk, literatura eta artea, esaterako. Kapitalismo aurreratuan, aitzitik, merkatuak lekua jan dio balore humanisten esparru sakratuari, eta balore horiek esparru elitista batean babestera jo dute. Bértoloren ustez, orain dela gutxi arte,

merkatuak literatura industrial eta komertzialaren esparrua betetzen zuen, baina bazituen beste instantzia batzuk aurrez aurre, hots, hezkuntza eta kritika, zeinek balio humanistako literaturaren defentsa egiten zuten merkatuaren aurrean. Aitzitik, literatura industrialaren eta asmo humanistako literaturaren arteko banaketa lausotzen ari denean, marketinaren balioak nagusitu dira balio humanisten gainetik, eta, Adorno eta Horkheimerek iragarritako bidetik, publizitatearekin nahastera jo du kritikak:

Lo novedoso es que la autonomía de la mercancía literaria se está diluyendo de manera acelerada y la literatura se integra sin demasiados problemas en las industrias del ocio y el entretenimiento. Y, evidentemente, esta tendencia del sistema literario a desvanecerse en el interior del sistema mercado acabará suponiendo, si no supone ya, un desplazamiento del lugar de la crítica hacia posiciones cercanas a las que ocupa la publicidad. Un camino que se publicita como imparable (Bértolo 2008: 210).

Kritika eta publizitatea

Berdinu ote dira, baina, erabat, kritika eta publizitatea, kritika iragarki-mota bat izateraino?

Kultur industriaren baitan definizioz dago kritikoaren independentzia ezbaian. Debenedettik, esaterako, honela definitzen du kritikoa kultur industriaren testuinguruan: “The critic is defined as a journalist-information provider whose independence within the cultural industries is open to question” (Debenedetti 2006a: 31). Izan ere, prentsako kritika, obraren ekonomiaren osagaietako bat da, bategatik, hedabideen industriaren parte delako eta, bestetik, bere denbora orainaldia delako, kritika akademikoarena ez bezala. Alabaina, zalantzan jartzen bada ere, kritikaren independentzia aldarrikatzen da, eta tradizioz, publizitatea ez bezalako kontsakrazio-instantzia autonomotzat jo izan da. Polo autonomo ez-ekonomiko idealaren eredutzat

hartu izan da kritika, publizitatearekiko oposizioan (Béra 2003).

Bourdieuak berak, legitimazio-instantzia berezitzat hartu zituen merkatua eta kritika (1971); alabaina, beste zenbait lanetan bien arteko bereizketa lausoago ikusten du soziologo frantziarrak. Hala, 1975eko artikulu batean publizitatearen eta kritikaren diskurtsoen arteko aldeak lausoago ikusten ditu:

On voit là, en passant, que c'est dans l'appareil de célébration que réside le principe même de la structure et, inséparablement, de la fonction du discours de célébration, dont le discours de mode, la publicité ou la critique littéraire sont autant de cas particuliers, séparés seulement par le degré de dissimulation de la fonction. Toutes ces formes de discours ont en commun de décrire et de prescrire à la fois, de prescrire sous l'apparence de décrire, d'énoncer des prescriptions prennent la forme de la description (Bourdieu & Delsaut 1975: 25).

Gakoa da, edonola ere, kritikaren diskurtsoa “eufemizatua” izatea, izan ere, esparru literarioaren teoria azaltzean azaldu dugunez, esparru literario edo kulturala, Bourdieuren teorian, logika anti-ekonomikoak gobernatzen du, eta beraz, kritikaren asmo publizitarioak ezin du agerikoa izan. Esparru literarioko ekoizpen handiko azpiesparrua eta ekoizpen murriztekoa, bestalde, legitimazio-irizpide desberdinek gobernatzen dituzte (merkatuak batean; kritikaren eta adituen kotsakrazioak bestean); alabaina, Sapiroak dioskunez, merkatua garatu ahala, bi poloen arteko banaketak eta bi legitimazio-irizpideen diferentziak lausotzera jotzen dute, kritikaren kotsakrazio-ahalmena ezbaian jartzeraino:

the margin of autonomy at the pole of restricted production tends to diminish because of the competition of the commercial pole, the relations of dependency resulting from the publicity publishers pay for in the written press, and the integration of media and publishers in the

groups (...). In the last two cases, it is the magic effect of consecration itself that is being threatened: the charismatic effect of consecration is, indeed due to the fact that the consecrator's selection as well as his judgment are disinterested (Sapiro 2003: 455).

Era berean, kazetaritza-esparruaz idatzitako berandua-goko artikuluan, Bourdieuk prentsako kritikaren eta kultur industriaren ekidinezinezko lotura azaltzeko bidea ematen du (Bourdieu 1994). Merkatuaren interesetara gero eta letratuagoa den kazetaritza-esparruak kazetarien gainean zein gainerako kultur esparruetan eragin zuzena duela argudiatzen du Bourdieuk; kultur esparru autonomoenak ere (demagun literatura) moldatzen ditu kazetaritza-esparruak eta bere bidez merkatuaren logikak. Izan ere, kazetaritza-esparruak esparru guztietan polo komertzialena sustatzea eragiten du, polo "puruaren" kaltetan; botere ekonomiko eta politikoarekiko moldakorrago diren sortzaileak indartzen ditu, esparruko balio autonomoagoak defendatzen dituztenen aurrean.

Horrela, legitimitate-printzipio berri bat ekarri du medioen garapenak: "ikusgarritasun mediatikoaren" legitimitate-printzipioa. Horren arabera, ikusgarritasun mediatikoak zenbait sortzailerik esparru autonomoek ezarritako irizpide espezifikoaren aurrean, ordezko ustez demokratikoa eskaintzen du. Kazetaritzak kultur esparruaren baitan duen eragina batez ere kazetaritza-esparruaren eta kultur esparruaren tarteko posizio zehaztugabeen dauden kultur ekoizleen bidez gertatzen da. "Intelektual-kazetari" horiek beren pertenezia bikoitza baliatuko lukete, Bourdieuren arabera, bi esparruen eskakizunei iskin egiteko. Hala, bi esparruen artean leudekeen kultur ekoizpenak garatuko lirake, batetik, eta, bestetik, intelektual-kazetariak polo komertzialena indartuko luketen balorazio-irizpideak nagusitzea eragiten dute.

Edonola ere, hurbilketa hori gertatu arren, nekez esan liteke kritika eta publizitatea erabat elkarrengan urtu dire-

nik. Béarak, publizitatearen eta kritikaren arteko antzekotasun eta dibergentziak aztertu ditu; bere ustez, publizitatearen eta kritikaren arteko aldeak bi dira: kazetari/kritikariak duen ekimen-maila handiagoa eta kritikaren diskurtsoa, zeinak epai-diskurtsoaren antza duen eta negatiboa izan daitekeen, publizitatea ez bezala.

Eragin ekonomikoari dagokionez, berriz, publizitatearen ondorioak askoz ere agerikoagoak dira kritikarenak baino: kritika positiboa denean, ez da ziurtatzerik delako obra gehiago salduko denik, kritikek zabalkunde murriztagoa baitute eta ez baitira sistematikoki irakurtzen. Gutxi dira kritikaren eragin ekonomikoren inguruko ikerketak; aitzitik, publizitateak sistematikoki jotzen du merkatu-ikerketak egitera eta bere eragina neurtzera.

Prentsako kritikak hartzaileengan duen eraginari dagokionez, aipatzekoa da egin diren ikerketa gehienak zinemaren kontsumoarekin lotutakoak direla, ziurrenik berau delako industria sendoena duen kultur esparrua eta etekin ekonomiko handienak eragiten dituena. Filmen inguruko prentsako kritikak ikus-entzuleengan duen eraginaz marketinaren esparruan egin diren azterketak aztertu ostean, Debenedettik hainbat ondorio proposatzen ditu. Alde bateatik, ikerketok agerian utzi dute kritikak kontsultatzeko joera izan ala ez ebazterakoan, banakoaren ezaugarri zenbait direla erabakigarriak (esparruan aditua den ala ez, inplikazioa, eragin soziala jasotzeko sentzibilitatea, auto-estimua...). Bestalde, aldeko kritikek filmarekiko harrera ona eragiten dutela erakutsi dute ikerketa gehienek; film batek kritika ugari eta aldekoak jasotzen baditu, ondorio ekonomikoak izateko aukera gehiago izango ditu. Azkenik, filmaren nolakotasunak ere badu zerikusirik; aurrekontu apalagoko filmen kasuan erabakigarriagoa da kritikaren harrera, aktore ezagunak dituzten filmetan baino (Debenedetti 2006b). Edonola ere, film industriaren inguruko ikerketen ondorioak ezin dira besterik gabe hedatu gainerako kultur esparruetara.

Bestalde, kritika negatiboaren eraginak merkatuari dagokionez ere ez dira erraz auresatekoak. Kritika erabat merkatuaren menpeko baldin bada, publizitate mota bat bada, zergatik existitzen da oraindik kritika negatiboa? Horixe da Béraren ikerketaren (2003a) abiapuntu galderra. Frantziako prentsako arte-kritikaren azterketa egin ostean, ikerlariak ondorioztatu zuen ehuneko txikian bada ere, kritika negatiboak oraindik badira. Bérak, Boltanski eta Chiapellori jarraituz (2002), proposatzen du kritikak irautearen arrazoa hark ematen duen “autentikotasun” plus-a dela:

elle introduit de l'authenticité dans un univers stratégique, du symbolique dans l'économique, du désintéressement dans un univers intéressé, elle donne un “supplément d'âme” à une opération calculée (Béra 2003a: 180).

Boltanski eta Chiapelloren arabera, izan ere, kapitalismoak “espirtua” behar du bere burua legitimatzeko, ezin baitu indarrez inposatu bere legea; espirtu horrek, orobat, dimentsio moral bat izan behar du, jendea mobilizatzeko (Boltanski & Chiapello 2002). Hein horretan, Bérak proposatzen du kritika artistikoak ere aukera ematen diola kapitalismoari (hots, kultur industriari) espirtu bat izateko, masifikazioaren erdian singularizazioa bilatzeko. Aldi berean, baina, ez dira kapitalismoaren arauak ezbaian jartzen eta, aitzitik, zeharka kapitalismoarentzat baliagarri bihurtzen da kritika, kritikak (kulturalak zein politikoak) eta diferentzia asimilatze duen gaitasunari esker.

Beraz, ondorioztatzen du publizitatea ez dela aski, bera bakarrik, efektibotasun optimoa bilatzeko, eta kritikak, alde horretatik, haren indargarri gisa jokatzen duela. Horrela uler liteke, Béraren arabera, nola kritika zabaltzen den arte-esparru batetik bestera, nola hartzen dituen forma desberdinak eta nola medio eta hartzaile berrietara egokitzen den. Kultur industria gehienek badituzte beren kritikoak

(modak, diseinuak, telebistak...), baita arte legitimoaren beste muturrean, polorik komertzialenean egon diren esparruek ere. Kritikagarri diren ekoizpenen esparrua, izan ere, zabaltzen ari da etengabe, noiz eta kritikak legitimatze-ko arazo larriak dituenean, eta haren heriotza behin eta berriro iragartzen denean.

Kritika, akaso, kontsakrazio-bitarteko bat gehiago da, beste askoren artean (publizitatea eta abar.), eta beraz, ez da alternatiba bat promozioaren aurrean; aitzitik, haren “osagarria” da, kultur industriren ikuspegitik. Ondorioz, kultur ekoizpenek hiru bide jarrai ditzakete promozioaren eta kritikaren arteko osagarritasunaren arabera: promozio hutsaren bidea, kritikarekin lotutako promozioa (kontsakrazio-kanpainen eraginkortasuna areagotzeko) eta, azkenik, kritika hutsaren bidezko legitimazioa, Béraren arabera, desagertzeko bidean legokeena.

Kazetaritza-generoaren gainbehera

Kazetaritza-esparruak esparru guztietan alderdirik komertzialena sustatzera jotzen du (Bourdieu 1994) eta hala, kazetaritzak berak kultur industriaren patua bere egitera jotzen du, kazeta-formarik komertzialenei lehentasuna emanez, polo ez-komertzialean leudekeenen kaltetan. Lerratze horrek ere eragina izan du azken hamarkadetan prentsako literatur kritikaren esparruan. Testuinguru nazional ezberdinetan (Espainian, Frantzia, AEBetan edo Txilen) antzeko joeraren berri ematen dute egunerokotako kritika kazetaritza-genero gisa aztertu dutenek (Pool 2007, Nitrihual 2007, Kantcheff 2005, Gullón 2004); guztietan ere, kritikarentzako espazioak txikitzen ari direla ohartu dira ikerlariak, eta orobat haren ordezkoko beste kazetaritza-generoak gailentzen direla, kultur industriaren polo komertzialarentzako erosoagoak liratekeenak.

Kazetaritzaren azken urteetako krisiak bereziki erasan dio kultur kazetaritzari eta, ondorioz, literatur kritikari.

Egunkarien finantza-arazoez eta irakurleak erakartzeko dituzten zailtasunek (interneten edo doako argitalpenen ondorioz, besteren artean) krisi estrukturala eragin dute egunkarietan, eta bere edukietan traza nabaria utzi du horrek. Kulturari eskainitako orrialdeek, esaterako, irakurleen kontsumitzaile-alderdiari jarri diote arreta, sarritan “Kultura” izendapena utzi eta bestelako izendapen zabalagoak hartuz, arteez haratagoko edukiei lekua eginez (Kantcheff 2005). Kultur kazetaritzaren eraldaketak kritikari ere erasan dio ezinbestean, eta kazetaritza-genero gisa gainbeheran dagoela baieztatzeko arrazoiak badira (Béra 2003). Merkatuak kazetaritzan indarra irabazi ahala, subjektibitatearen adierazpen ez diren atalek eta kazetaritza-generoek hartu dute nagusigoa, non epai estetikoaren partez erosketaholkuak eta merkatu-aholkularitza eskaintzen baita. Erreportajeak, potretak, elkarrizketak, galdetegiak... guztiak kritikari eta bere subjektibotasunari iskin egiteko baliatuzkeen kazetaritza-formak dira. Kultura eta artei buruzko kazetaritzak, beraz, gero eta gehiago jotzen du auzi artistikoak informazio faktual gisa aurkeztera, haien dimentsio subjektibo eta eztabaidagarria azpimarratzera baino.

Horrek guztiak kritikoei eta kritikari ere eragiten dio, hainbat alderditan. Kazetek ahalik eta artikulu gehien kazetarietatik euren egin ditzaten eskatzen diete kazetari finkoei, eta kritikoen prekarietatea areagotuz doa hala; tarifak ere murriztuz doaz eta baita kritikariak liburuari eta kritikari eskaini diezaiokeen tarte ere. Bestetik, prentsak, gero eta gehiago, “gertakariak” sortu behar ditu, gertakari horiek eurak salgai bilakatzeko (“gertakari” diren liburu, egile edo polemikak, esaterako) eta *star-system*-ari men egitera jotzen du gero eta gehiago (Kantcheff 2005). Horrez gain, kultur industriaren eta kazetaritzaren interesen artean bat etortzeak gertatzen dira; esaterako, argitalpen industriaren garapenak gero eta liburu gehiago argitaratzea dakar eta ekoizpenari arreta eskaini beharrak artikuluen tamaina murriztea ekarri du; halaber, hainbat argitalpen urte-saso

jakinetan plazaratzen dira eta kazetaritzak sustatu egiten ditu gertaera horiek, albiste eta gertakari bihurtuz.

Publizitatearekiko kazetaritzak duen dependentziaren ondorioz, halaber, nekeza izango da kazeta batentzat publizitatea erosi duen argitaletxe edo argitalpen baten berri ez ematea, presio zuzenik tartean egongo ez balitz ere, eta horrek ataka polemikoan jartzen du kazeta zein kritikoa: kritikatu beharra, eta aldi berean ekoizpena saldu beharra (Nitrihual 2007). Horren guztiaren ondorioz, esan liteke kazetaritzak kritika-kutsuko diskurtsoak murriztera jotzen duela, merkataritza-ikuspuntua ezartzen baitu hedabideek garrantzia dutela lortzen dituzten finantza-baliabideen arabera.

Instituzio erregulaziale baten erregulazio eskasa

Instituzio arauemailea da funtsean kritika, funtzio legitimatzailea duelako literatur esparruaren baitan, balioaren sorreran zein ukapenean parte hartuz. Bere xedea ez da informatibo edo interpretatiboa soilik; bere arau estetikoak (dena delakoak izanagatik) ezartzea du helburu kritikak. Instituzio erregulaziale da, beraz, bere ikuspegiak ezartzen baititu eta ondasunen balioa ekoizten baitu. Alabaina, M. Béraren analisiaren arabera (2003b), instituzio erregulaziale batek, legitimoa izango bada, beharrezkoa du berak ere erregulazioen bat izatea, eta horretan datza kritikaren legitimitate ezaren gakoetako bat: funtzio erregulazialea betetzen duen instituzio ez erregulatua izatean. Beraz, kritikaren krisia, ikuspegi honetatik, legitimitate-krisia litzateke, barne-arau ahulengatik (profesionalak eta deontologikoak) zein kanpo-arauen eskasia edo gabeziagatik. Legitimazio-arazo hau, bestalde, ez dagokie literatur kritikariei soilik, izan ere, kazetaritza eta kazetariaren autoritatearen aurkako kritikak azken bi mendeetan ohikoak izan dira.

Espezializazioa da XIX. mende amaieratik botere sinbolikoaren legitimaziorako printzipio funtsezkoenetakoa

(XVIII. mendetik XIX. mendearen amaierara arte kultura literario humanistako eliteen habitusa zen horretarako printzipio nagusia). Espezializatorako joerarekin batera garatu zen XIX. mende amaieratik aurrera lanbideen profesionalizazioa ere, baita lanbide intelektualena ere. Sapirorok azaltzen duenez, profesionalizazioak honako funtzioak bere gain hartzea eskatzen du: formakuntza, lanbiderako sarbidea eta bertan jarduteko baldintzak kontrolatzea, kode deontologikoa eta barne diziplinarako kodeak formulatzea, elkar laguntzea, lanbidearen interesak eta haren irudikapena defendatzea (Sapiro 2006b). Lanbide intelektualei dagokienez, abstrakzioa dute ezaugarri nagusi eta, beraz, formakuntza unibertsitatearen edo eskola espezializatuen esku dago. Badira, ordea, formakuntza argirik eskatzen ez duten lanbide intelektualak: idazleak eta prentsako literatur kritikoak, esaterako. Izan badira artistentzako goi mailako ikasketak; ez ordea kritika-eskolarik, eta horrek haien kualifikazioaren gaineko kezka etengabea eragiten du: zein zilegitasun dute kritikariek epaiak emateko inolako kualifikazio aitorturik ez badute?

Kritikak unibertsitatean lekua egin zuenean, kritika akademikoak bilatu zuen kualifikaziorako biderik unibertsitateko ikasketen bidez; ez, aitzitik, prentsako kritikak, eta horregatik kritikaren auzia eztabaidagai hartzen denean, maiz jotzen da kritikariak izan beharko lituzkeen ezaugarriak zerrendatzera. Zerrenda horiek, baina, nahitaez ikuspegi pertsonaletik egindako kritiko idealaren profilak izan ohi dira, eta etikari egindako apelazioak, kualifikazio objektibagarrien zerrendak baino.

Gainerako funtzioei dagokienez (sarbidea arautzea, deontologia, etab.) hainbat dira lanbide intelektualetan zeregin horiek bere gain hartzen dituzten instantziak (ganberak, elkargoak, elkarteak, sozietateak, sindikatuak eta abar). Sarbide-baldintzak kontrolatuagoak dira lanbide batzuetan bestetan baino. Sarbide hori kontrolatua izan dadin, dena delako lanbidearen ordezkartza-instantziaren batek Esta-

tuaren monopolioa lortu behar du tituluak esleitzeko edo lanbideko barne-diziplina ezartzeko (merkataritza ganberak, esaterako). Bestalde, elkarteak eta sindikatuak izan ohi dira lanbidearen interesak defendatu eta elkar laguntzeko bitartekoak jartzen dituztenak. Sarbidea arautuko duen erakunde monopolioidunik ezean, sindikatu edo elkarteek hartzen dute beren gain lanbidearen nolabaiteko arautzea eta etika profesionala zehaztea. Etika profesional horrek lege-baliorik ez badu ere, praktikan, errepresentazio-multzo bat osa dezake, eta irudikapen kolektiboak ondorioak izan ditzake praktikan (Sapiro 2006b).

Kualifikazio profesionala ez ezik, antolaketa profesionala ere ahula da prentsako kritikaren arloan. Hainbat herrialdetan kritikoen elkarte eta sindikatuek elkar laguntzeko eta lanbidea duintzeko funtzioa bere gain hartzen badute ere, profesionalizazioa urrun dago beste lanbide intelektual batzuen mailatik. Kazetaritzak, esaterako, legez onartua du bere jardueraren definizioa, eta horrek bidea eman izan die kazetariei “amateurrekiko” oposizioan definitzeko. Aitzitik, prentsako kritiko gehienek inolako akreditazio profesionalik gabe jarduten dute; kazetari-akreditazioa edo elkarteren bateko akreditazioa dutenen kasuan ere, erregulazioa oso ahula izan ohi da. Durkheimi jarraituz, Bérak dio moral profesionala garatzen dela talde profesionalak sendotasuna eta antolakuntza irabazten dutenean; aitzitik, banakoen esku uzten denean, kaotikoa izan daitekeela delako jarduerara, etengabeko gatazken iturri. Horregatik litzateke beharrezkoa erregulazioa eta jarduera sozializatzea, Durkheimen arabera; baina ez da halakorik prentsako kritikan.

Robergek gehitzen du, Boltanski eta Thevenoti jarraituz, kritikak, instituzio gisa, etika inmanentea duela, eta kritikarien etikak baduela parekotasunik eguneroko bizitzako jardueren etika indibidualarekin. Hau da, Boltanski eta Thevenoten arabera, banakoek justiziaren zentzu arrunta erabiltzen dute eguneroko bizitzan beren burua gidatzeko

eta gatazkak edo desadostasunak ebazteko. Kritikaren kasuan, eskakizun etikoa indartu egiten zaio kritikoari:

In the case of cultural criticism (...), the pressure to do justice to this or that artefact is doubled by a demand for fairness directed toward the critic himself as a person. He should be sincere, careful, and courageous; his texts or public interventions should have both authenticity and integrity (Roberge 2011: 441).

Alabaina, eskakizun etiko hori literatur esparruko eragileen artean onartua bada ere, kritikoak izan beharreko etika “zuzenaren” eduki zehatza zehaztugabea da eta etengabeko gatazka iturri, zeren, Robergen hitzetan esateko, kritikaren *ethosa*, finean, kaxa huts bat da, hain zuzen, erregulazio kolektibo ezagatik.

Bestetik, kanpo-erregulaziorik gabeko instituzioa da literatur kritika; hau da, ez dago kritika arautzen duen legerik. Kritikoak ez daki non dauden bere mugak; hartzaile eta sortzaileek ez dute aukerarik kritikaren jardunari mugak jartzeko edo erantzuteko, eta horrek higatu egiten du kritikaren legitimitatea:

L’absence de sanction est un point essentiel qui donne à la critique son parfum d’illégitimité. Il n’existe aucun texte, déontologique ou non, qui organise des sanctions contre des critiques (...). Cette absence de sanction, cette impunité (...) concerne le journaliste et par extension les critiques (Béra 2003b: 96).

Haatik, erregulazio profesionalik ezak ez du esan nahi arau praktikorik ez duenik, jarduera errepikatuen ondorioz. Ordea, arauak aldiro berrasmatu behar ditu kritikak, esplizitatzen zailak diren norma inplizituetan oinarritzen da-eta. Erregulazio kolektiborik ezean, eragile bakoitza bere egoera eta testuingurura egokitutako arau inplizituen bidez erregulitzen da eta horrek etengabe bere burua berrasmatzera darama kritikoak. Kritikaren erregulazio eskasiarekin alderatuz, publizitateak badu kanpo- eta barne-

erregulazioa, eta aitzitik ez da jartzen kolokan bere legitimitatea, Bérak gogorarazten duenez.

Estetikaren kontzepzio garaikidea: gustuaren nagusitasuna

Egungo kritikaren legitimitate-arazoak, bestalde, modernitate osteko pentsamendu estetikoarekin lotuak dira ezinbestean, kritikak aurreko mendeetan gidari izan duen kontzepzio estetikoa ezbaian jartzeak kritikaren legitimitatea bera jartzen baitu kolokan.

Estetikaren kontzepzio subjektibista edo enpiristaren arabera, estetikak eta kritikak ez dute gustu egiazkoa eta zuzena irakatsi behar, ezta obren gaineko autoritate-epairik eman behar ere, gustu-epaia apreziazio erabat subjektibo eta pertsonala baita. Horren aurrean, subjektu kritikoak ezin ditu bere gustuen aukerak arrazionalki azaldu, arrazoimenak alderdi objektibagarriak soilik azal baititzake. Genette litzateke gustuaren indibidualtasuna eta arrazionaltasun ezaren aldeztetako, Humeri eta Kanti keinuak eginez, haien logika axiologiko unibertsalistaren beste murturrean kokatua:

Aunque todos los presentes se desternillen de risa por mi «mal gusto», estoy en mi perfecto derecho de preferir un vino peleón al de Canarias, o Sully Prudhomme a Baudelaire (Hume dice: Ogilby a Milton), y nadie puede imponerme una verdadera preferencia. Plegarme a la opinión de los entendidos sólo sería una falta de autenticidad que no alteraría mi gusto, sino únicamente la falsa exposición que hiciera de él, o en todo caso me llevaría a emitir una opinión contrita como: «A mí me gusta el vino peleón, qué quiere usted que le diga». El «gusto» por esto o por aquello es un hecho psicológico, tal vez fisiológico, no un hecho sobre el que podamos actuar *efectivamente* desde fuera por obligación o por razones demostrativas: el juicio estético es «inapelable», o sea, autónomo y soberano (Genette 2000: 76).

Gustua autoritate kulturaleraz haratago dagoen kategoria psikologiko gisa ulertzeak, hala, kritikaren funtzioa bera birpentsatu beharra dakar, parekatu egiten baititu edozein hartzailearen gustuak, eta erantzun psikologiko-fisiologiko horren gaineko justifikazio arrazionala nekeza denez, ezinezko bihurtzen da eztabaida kritikoa. Ez dago obra baten balorazioaren gaineko argumentuak kontrajartzerik argudiorik ez baldin badago, eta eztabaida kritikoa zeregin absurdo bilaka daiteke orduan (Kantcheff 2005). Gustua eta hartzaileen erantzun pertsonala balorazio-irizpide nagusi bilakatzean, autoritate kulturala (tardean, kritika) jartzen da ezbaian. Linda Hutcheonek dioenez, enfasia esperientzian jartzen da egun (norberak kultur ekoizpen baten kontsumoan izandako esperientzia bakan eta besterenezinean) eta esperientzia bera autoritate bilakatzen denean, kultur adituaren edo profesionalaren balio bera du bere epaiak (Hutcheon 2009). Horrek, Kantcheffen iritzian, eta Habermasen espazio publikoaren ideia berreskuratuz, eztabaida kritikoa oztopatzea dakar:

le débat critique crée un espace public, fondée sur une rationalité, autour des oeuvres. Un espace public qui s'oppose à l'autorité du message promotionnel, à la puissance du marché et à la loi du grand nombre, que la théorie subjectiviste, au nom de la victoire de la démocratie du goût, qu'elle apparente à celle de la démocratie libérale, favorise (Kantcheff 2005).

Era berean, gustuaren ikuspegi subjektibista horrek kontserbadurismo estetikoaren eragin dezakeela salatu du zenbait autorek, izan ere, mugimendu estetiko apurtzaileek (modernismoak, esaterako) beharrezkoa izan zuten corpus kritikoa sendo bat bere arau estetikoak ezartzeko. Funtsean, irakurlearen aukerak murriztuko lituzke kritika ezbaian jartzen duen joera subjektibistak, eta merkatuari utzi lehenatasuna (McDonald 2007).

David Harveyk jasotzen duenez, sortzaileen autoritate kulturala krisian sartu da postmodernitatean, ez baitu

obraren esanahi itxi eta bakarra ezartzeko autoritaterik, eta kontsumitzailearen esku uzten baitu esangura-zatiak batu eta esanahiak egituratzeko aukera. Interpretazioa eta balorazioa demokratizatzeak (zeregina ez baitagokio egileari, eta ezta kritikoiari ere) parte hartzerako aukerak zabaltzen dizkiote irakurleari. Haatik, desplazamendu hori ez da arriskurik gabea, zeren, kulturaren ikuspegi liberal batek parte-hartzerako aukerak zabaltzearekin batera, merkatua nagusitzeko arriskua ere bai baitakar:

Tanto los productores como los consumidores de «textos» (artefactos culturales) participan en la producción de significaciones, de sentidos (de allí el énfasis que otorga Hassan al «proceso», a la «performance», al «happening» y a la «participación» en el estilo posmodernista). Al minimizarse la autoridad del productor cultural, se crean oportunidades de participación popular y de maneras democráticas de definir los valores culturales, pero al precio de una cierta incoherencia o –lo que es más problemático– vulnerabilidad a la manipulación por parte del mercado masivo (Harvey 2008: 68).

Gustu indibiduala irizpidetzat hartzea, besteak beste kritikarako legitimitatea ukatuz, izan ere, izan daiteke kontsumo-gizartearen interesei hobekien egokitzen zaien kultur kontsumo mota, bidea errazten baitzaie monopolioei, kultur industriari eta berehalako gratifikazioari (McDonald 2007).

Kultur autoritatearekin batera, kultur hierarkiak ere jarri dira ezbaian modernitate osteko aroan eta pentsamen-duan. Frederic Jamesonek (1991) arkitekturatik abiatuta proposatzen duenez, kapitalismo aurreratuaren testuinguruan goi eta behe kulturaren arteko banaketak lausotzera jo du, ekoizpen estetikoak ondasunen merkatuan sartzen baitira, eta merkatuaren berrikuntza-nahiak asetzerara jotzen du ekoizpen kulturalak, arteek gizartean duten lekua bera aldaraziz. Ikasketa kulturalak, orobat, behe kulturaren eta

masa kulturaren ekoizpenak aztergai hartzean, kontsakrazio-ekintzen objektu bihurtu dituzte lehenago legitimotzat jotzen ez ziren kultur adierazpenak (unibertsitate kritikaren ikergai bilakaturaz, esaterako). Arte legitimoaren eta ez-legitimoaren arteko banaketak, testuinguru horretan, lausotzera jotzen du, beraz, eta baita arte legitimoa ez-legitimotik bereizteko autoritatea lukeen jarduera diskurtsiboak ere (kritikak, alegia). Kritikaren funtzioa birpentsatzea eskatzen du, orobat, arte-hierarkien lausotzeak.

Era berean, Bourdieuk (1979) deskribatutako goi eta behe kulturen kontsumoaren eta estatus sozialaren arteko homologia azken hamarkadetan eraldatzen ari dela erakutsi dute hainbat ikerketak (Verboord 2010, Van Eijck eta Knulst, 2005). Alde batetik, goi-arten kontsumoa (musika klasikoa, antzerkia edo literatura jasoarena) jaisten ari delako gizarte-maila guztietan eta, bestetik, estatus sozial jaso ez delako goi-mailako gustuekiko homologoa, zeren, goi-klaseetako kideek estatus anitzeko kultur gustuak konbinatzen baitituzte. Peterson eta Kernek (1996) plazaratutako hipotesiaren arabera, esnobismoak “orojaletasun” (*omnivorousness*) kulturalari utzi dio lekua azken hamarkadetan. Klase altuetako partaideek goi-kultura ez ezik behe kultura ere kontsumitzen dute; edonola ere, kulturalki “orojalea” den klase altu horrek ez du indiskriminatuki edozein kultur ekoizpen atsegin:

As we understand the meaning of omnivorous taste, it does not signify that the omnivore likes everything *indiscriminately*. Rather, it signifies an *openness* to appreciating everything. In this sense it is antithetical to snobbishness, which is based fundamentally on rigid rules of exclusion (...) such as: “It is *de rigueur* to like opera, and country music is an anathema to be shunned” (Peterson & Kern 1996: 904).

Kultur “orojaleen” nagusitzearekin eta gustuen eta klaseen arteko homologia eraldatzearekin, kultur autori-

tatea eta balio sinbolikoa esleitzen zuten eragileen legitimitatea (kritikoena, esaterako) zalantzan egongo litzateke, izan ere, orojaleen gustu-errepertorio eklektikoak zaila dirudi ezkontzen balioa egozteko sistema tradizionalarekin eta instituzionalki kokatutako kritikoek ezarritako genero-banaketa hierarkikoarekin (Verboord 2010). Alabaina, “orojaletasunak” ez dakar distintzio-asmoen akabera; aitzitik, distintzioaren formak eta mugak bestelakotzea baizik ez luke ekarriko. Alde batetik, genero bakoitzaren baitan gustu-desberdintasunak (jasoak eta apalak) daudelako eta arte-diziplina bateko ekoizpen guztiek ez dutelako legitimitate bera (esaterako, Radioheadek eta Britney Sparssek ez dute legitimitate maila bera pop kulturaren).

Bestetik, orotariko kultur ekoizpenetara zabalik egon arren, genero horien gaineko ezagutza eta jakintza erakustera joko du “orojaleak”, baita kultur ekoizpen horiek kritikatzera ere, horretarako beharrezkoa duen oinarri intelektuala aldizkari espezializatuetan bilatuz, besteak beste (jazz edo pop musikari buruzkoetan, esaterako). Halatan, orojalearen “irekitasuna” mugatua eta kualifikatua da, “orojaletasuna” bera distintzio-mota bat erakusteko eta negoziatzeko bitartekoa baita, eta, beraz, kritikak emandako legitimazioa eta ezagutza oraindik ere erabilgarria da berretzat, nahiz eta bestelako oinarri batekoa izan.

Adituak eta kontsumitzaileak: kritika interneten aroan

Kultur hierarkiak eta autoritatea ezbaian jarri dituen kontzepzio estetikoarekin batera, saihestezina da internetez eta 2.0. web interaktiboaz gogoetatzea kritikaren legitimitate-krisiaz jardutean, kultur ekoizpenen legitimazio-bideak eta kultur autoritatea bestelakotzeko prozesuan badute eta zeresanik.

Alde batetik, Interneten aroan, kultur balorazioako hierarkiek ez dirudite lehen bezain zurrunik; asko ugaltu

dira, orobat, argitaratzeko medioak, euskarriak eta kritikoak; goi eta behe-kultur generoen banaketak ere ez dirudi lehen bezain egonkorra eta esparru kultural bateko profesionalen eta izangaien arteko banaketa instituzionala agerikoagoa zen lehenago (Verboord 2010). Horrek ez du esan nahi, jakina, kultur hierarkiak desagertu direnik edo kritiko profesionalen eta amateurren arteko banaketarik ez dagoenik, baina Internetek eskema horiek eraldatu dituen heinean, beharrezkoa da kritikaren legitimitatea birpentsatzea.

Internetek kultur esparrura ekarritako aldaketen aurrean, bi narratiba nagusi garatu dira; asko sinplifikatuz: diskurtso baikorra eta ezkorra. Diskurtso optimistaren arabera, Internet ez da teknologia soila, esanahi sakonagoko kultur aldaketak ekarri dituen tresna baino, partekatzea, askatasuna eta partaideen ahalduntzea sustatu dituen eta kultur eredu berri bat ahalbidetzen duena, askatasunean eta informazio-trukeko ekonomian oinarritua. Diskurtso ezkorrak, ostera, erabiltzaileek sortutako edukiek eragin duten jakintzaren eta kulturaren masifikazioa salatzen du, ignorantzia eta egoismoa dakartelakoan. Jarrera utopiko eta distopikoaren aurrean, distantzia analitikoa hartzea beharrezkotzat du Robergek (2011), jakitun izanik Internet diskurtsoen eta interpretazioen arteko gatazken sorrarazle dela.

Interneten garapenak eta *online* kritikak eraldatu egin du halabeharrez kritika instituzio gisa. Alde batetik, aldaketa kuantitatiboa ekarri du, izan ere, eskura dauden kritika eta iruzkin kopurua izugarri haztea eragin du Internetek eta ia edozer bihurtu da kritika-gai (lehenago ez-legitimoak eta kritikaren arretarik jasotzen ez zuten kultur ekoizpenak, kasurako), baina horrez gain, harreman kritikoa bera da aldatu dena, izan ere, Internetek parte hartzeko eskaintzen dituen aukerei esker, interakzioa kritikaren esparrura ere heldu da, kritikoari erantzuteko aukera zabalduz, eta edozein gairen inguruko iritzia, adostasuna edo desadostasuna agertzeko aukera emanaz. Hala, kritika instituzio gisa eral-

datu da Interneten aroan: ekoizpenaren eta hartzailearen arteko bitartekaritza-funtzioa betetzen zuen lehenago; “bitartekarien arteko bitartekaria” litzateke orain.

Verboordek (2010) Internetek kritikaren legitimitatean duen eragina aztertzeko bost hipotesi proposatu ditu, eta horretarako kritikoen arteko sailkapen hirukoitz berria proposatu du: *kritiko adituak* (esparruari lotutako kualifikazio espezifikoak dituztenak), *internet kritikoak* eta *kritiko kideak* (medioez kanpoko balorazioak egiten dituzten senideak, lagunak, etab.). Hala, Verboorden arabera, Internetek kritikaren legitimitatearen oinarriari ekarritako aldaketek hiru kritika-moten arteko harremanak eta bakoitzak betetzen zuen lekua itxuraldatu dute.

Batetik, webguneak mugagabeki ugaltzeak kritika gehiago argitaratzeko bidea zabaltzen du eta, hortaz, kritika-gintzak utzi egingo lioke jarduera eskusibo izateari; halatan, espero izatekoa da kritiko adituen legitimitatea aterako litzatekeela kaltetuta, internet kritikoen eta kritiko kideen mesedetan; izan ere, informazioa ugaldtu ahala berau testuinguru ez-instituzionaletan garatzeko bideak zabalduko lirateke.

Bigarrenik, Interneteko kritiko berriak ez dira profesionalak, eta praktika parte hartzaileen bidez ematen dute iritzia, besteak beste inoren iruzkinak baloratuz eta lagunekin informazioa partekatuz. Ekoizpenaren eta kontsumoaren arteko mugak lausotzen ari dira, halako moldez non gisako praktika parte hartzaileetan esku hartzen duten pertsonak “prosumer”-ak (“consumer” eta “producer”-en artean) bailirateke, kontsumitzaile edo ekoizle bainoago, bien ezaugarriak dituen norbait. Esparru bateko diskurtso kritikoa parte hartzeko baldintza bakarra komunitate bateko kide izatea da, eta horretarako aski da komunitatearen barne-erreproduktzioan interesa erakustea (Roberge 2011). Horrek kritikaren instituzioan autoritatearen egitura eta lanaren banaketa itxuraldatzea dakar, kritiko adituen kaltetan eta “prosumer” edo Internet kritiko eta kritiko kideen mesedetan.

Hirugarrenik, Interneteko informazioaren kalitatea eta baliagarritasuna bermatzea nekezagoa da kultura inprimatuan baino, besteak beste webgune asko ez direlako profesionalki kudeatzen eta ez dutelako inolako galbaherik ezartzen egokitasunari edo objektibotasunari dagokionez. Alabaina, irizpide horiei garrantzia desberdina ematen diete hartzaileek; Interneteko edukien baliagarritasunarekiko jarrera positiboa dutenen artean kritiko adituek galdu egingo lukete legitimitatea. Laugarrenik, informazioak betetzen duen funtzio soziala ere garrantzitsua da kritikaren legitimitatea aztertzerakoan: internetek dakarren gizarte-saretzeari esker, aditu instituzionalen gaintik hartzaileak elkarrekin komunikatu daitezke, eta Internet erabili elkarrekin informazioa trukatzeko. Irakurketaren funtzio sozializataileak ere kritiko adituen legitimitateari erasango lioke, Verboorden hipotesiaren arabera. Bosgarrenik eta azkenik, aurrerakuntza teknologikoez bilatu nahi den edukia azkarago eta modu zehatzagoan bilatzeko bidea ematen duten heinean, espero izatekoa da hautaketa indibidualek indarra irabaziko dutela, adituen hautaketan aurrean.

Edonola ere, ikerketa enpirikoez erakutsi dute Internetek ez duela erabat deuseztatu kultur baloraziorako sistema tradizionala eta kritiko adituaren legitimitatea. Verboodek ondorioztatzen duenez, neurri handi batean, inprimaturiko medioak kontsultatzen dituen publiko berberak kontsultatzen ditu Interneteko kritikak eta Internet osagarritzat dute, ordezkotzat baino gehiago. Robergek ere (2011) dio *New York Times* adibidetzat jarritz, legitimazio instituzionala duten egunkarietako kritikoez oraindik ere boterea badutela, baina lehenago zuten "auraren" parte bat galdu dutela, lehenago eskusiboa zen praktika bat hedatzearen ondorioz. Era berean, Interneten bertan ere kritikoen sailkapenak eta hierarkiak ere sortzen ari direla ohartarazten dute Robergek nahiz Verboordek, web orri zenbaitetan erabiltzaileen iritzia ala kritikarienak hautatzeko aukera ematen baitaio irakurleari, besteak beste.

3. Euskal kritika: aurrekariak eta eztabaidak

1975etik 2005era hedabide idatzietan euskal literaturaren gainean argitaratutako kritika du lan honen atal enpirikoak ikergai, eta hari eskainiko zaizkio laugarren eta bosgarren kapituluak. Sasoi horretako kritika ez da, nolana-
hi ere, aurrekaririk gabea. Aitzindari horiei emango diegu soako laburra hurrengo lerroetan, aztergai dugun garaiko kritika bere testuinguruan kokatzeko xedez. Era berean, kritikari buruz 30 urte horietan izandako ika-mika eta eztabaidei ere behatuko diegu, euskal kritikaren inguruko galdera eta hipotesiak plazaratzeko lagungarri direlakoan. Ikerketaren inguruko ohar pareak ixten dute kapitulu hau.

3.1. Kritika garaikidearen aurrekariak

1930ko hamarkadan bilatu behar dira kritika garaikidearen lehen aitzindariak. “Aitzolen belaunaldia” edo “gerra aurreko belaunaldia”, 1930 eta 1936 urteen artean aldizkari eta egunkarietan argitaratu zuten kritikoen multzoa, jo du euskal literaturaren historiografiak lehen kritiko belaunalditzat, berau izan baitzen kritika literarioa zeregin sistematikotzat hartu zuena eta nolabaiteko instituzionalizazioa aitortu ziona (Aranbarri & Izagirre 1997).

Poesiak lehentasunezko lekua hartu zuen berpizkunde kulturalaren baitan, 1930etik aurrera, batik bat Aitzolek

genero hari esleitzen zion funtzioa dela eta, hots, herriaren arimaren adierazle eta nazio-kontzientziaren sortzaile izatea. Poetak herriaren arima jaso eta herriari itzuli behar dio, poema nazionalaren itxuran (Kortazar 1991). Beraz, poesiaren formulazio horretan kritikak ere badu bere funtzioa: arima nazional hori zer den eta nola defini daitekeen ebaztea eta eztabaidatzea (Aranbarri & Izagirre 1997).

Hainbat funtzio bete behar zituen gerra aurreko tes-tuinguruan kritika literarioak. Batetik, funtzio publizitarioa behar zuen, hots, argitaratutako liburuen berri eman behar zuen prentsak sistematikoki, obrek oihartzunik eta eragin sozialik izan zezaten. Lauaxetak, Lizardiren *Biotz-begietan* argitaratu ostean egindako adierazpenek erakusten dute kritikak oihartzun-kutxa gisa bete beharreko funtzioaren eskasia: “Olako olerkari bat agertzen danian, alde gustijetan poza entzun bihar geunke, baina lurralde onetan ots bat be eztoigu entzun. Negar egitteko lain!” (apud Aranbarri & Izagirre: XLV). Alabaina, asmo publizitarioa prentsa abertzalearen esparruan soilik bete ahal izan zuen kritikak; handik kanpora ez baitzuen presentziarik euskarazko sorkuntzak.

Literatura nazionala sortzeko egitasmoaren helburuetarako behar du baliagarri kritika literarioak eta, beraz, ernamuietan den literatura berriaren laguntzaile funtzioa bete behar du; alegia, kritikoa idazlearen laguna da, eta hari egin beharreko bidea erakusteko betebeharra du. Tomas Garbizuren hitzetan:

... sirve la crítica para dar impulso al escritor. Pues hora es de que salgamos de aquella postura de indiferencia cuando no se dedicaban los autores a refinar sus producciones, en primer lugar por falta de apoyo y palabras de aliento, y después porque tampoco existía este pugilato, pues nadie quiere salir responsable de la severidad de la crítica (apud Aranbarri & Izagirre 1997: XLIII).

Kritikak idazleari lagundu behar dio literaturak aurre-ra egin dezan, baina bide horretan nahitaezkoa da kritika

zorrotza eta ahalik eta objektiboena izatea. Kritikari dago-
kio, izan ere, literatura zer den eta zer ez den bereiztea,
eta literaturaren kontzeptu modernoaren arabera epaitzea
lanak.

Garai honetako kritika gehientsuena gaztelaniaz idatzi
zen, alde batetik, asmo publizitarioari mesede egin nahirik
(liburu argitaratu berriei oihartzun egitea), baina bestetik,
euskarak eta hedabideek kritikak eskatzen duen diskurtso
mota sortzeko gaitasunik ote duen zalantza inplizituak zi-
tuztelako. Aitzitik, teorialariak edo eragileak ez bezala, poe-
tak izan ziren euskarazko kritikari bultzada ematen ahale-
gindu zirenak, Lizardi eta Lauaxeta nagusiki.

Gerra zibilak eta frankismoko lehen urteek eragin-
dako etenaren ostean, 1950eko hamarkadan argitaratzen
hasitako literatur aldizkarietan aurkitu zuen berriro ere le-
kurik euskal kritikak, *Euzko-Gogoia* eta *Egan* agerkarietan
batez ere, Andima Ibiñagabeitia eta Koldo Mitxelena zirela
kritikari, hurrenez hurren. Hamarkada horretako kritikak
lehen-lehenik idazlanak ezagutarazteko zeregina du bete
beharrekoa, funtzio informatiboa, alegia, izan ere, Andima
Ibiñagabeitiak *Euzko-gogoaren* bigarren alean Zaitegiren
obra hizpide hartzean dioenez, “Euskaldunak, zoritxarrez,
ez dakite oraindik argitara diranik ere. Ez bakarrik euskal-
dun arruntek, ezta yakitunek ere” (Ibiñagabeitia 1950).

Ibiñagabeitiak *Euzko Gogoan* 1950etik 1958ra eman
zituen argitara kritikak. Egoera politiko eta sozial gogorra-
ren urgentzia darie Ibiñagabeitiaren kritikei (maiz baliatzen
du kritika egoera sozio-politikoaz aritzeko eta kontzient-
ziak astintzeko), eta distantzia edo objektibitate asmoe-
tatik urrun, gutun itxurako testuak dira maiz Elantxobe-
koaren kritikak. Etengabe darabil Ibiñagabeitiak bigarren
pertsona, irakurleari irakurketarako gomendioa egiteko,
edo idazleari goresmenak eta eskerrak emateko.

Mitxelenak orotariko generoak iruzkindu zituen 1954tik
1965 bitarte *Eganen*: bertso-liburuak, lanen berrargitalpe-
nak, itzulpenak, erlijio liburuak... Oro har, harrera beroa

egiten die liburu gehienei Mitxelena, eta sarri esker oneko hitzak ditu iruzkinetan editore zein idazlearentzat eta, maiz, hartzailea irakurtzera bultzatzeko gonbitak dira iruzkinak. Eleberrien gaineko kritiketan ageri ditu irizpiderik zorrotzenak Mitxelena. Lehentasuna eman zion generoari, berau zelako hizkuntzaren batasunerako generorik egokiena eta irakurleek gehien estimatzen zutena. Yon Etxaide-ren *Joanak joan* liburuaren kariatara, kritikoaeren zeregina eta kritikak erabili beharreko irizpideak espresuki aipatzen ditu Mitxelena:

(...) zerbait zor diot egileari, kritiko batek izan dezakeen zor bakarra: egia. Hau da, argibide guztiak ongi neurtu eta aztertu ondoren egia deritzana. (...) Neurri bakar batekin neur genezake gure artean sortzen den nobela bat: inguruko eta urrutiagoko hizkuntzetan sortzen diren nobelak gaur egun neurtzen diren harekin berarekin (Mitxelena 2011: 390).

Nobelaren kritikan mendebaldar ereduak euskarara ekarri beharra defendatuko du, literatura nagusiekiko homologazioa. Irizpide horiei jarraiki, E. Erkiagaren *Arranegi* kritikatzan du, korapilorik eta tolesdurarik gabea delakoan, J.A. Loidiren *Hamabost egun Urgan 'en* gaiaren ahulagatik eta *Joanak joan* pertsonaien ñabardura gabeziagatik. Dena den, gerra aurreko kritikan bezala, hamarkada honetakoan ere (edo hamarkada honetan areago, literatur esparruaren egoera prekarioagatik), kritikoa idazlearen lana hobetzen laguntzen duen figura da, haren epailea bainoago: idazlearen gaitasunak laudatu eta eginiko obra hobetzeko iradokizunak dira iruzkin negatiboak dakartzaten kritikak.

1950eko hamarkadako aldizkariak eta kritikak apurka autoritatea eta prestigioa eskuratu zuen, eta Joseba Intxaustik esan izan duenez, garaiko gazteek arretaz irakurri zuten batik bat Mitxelena *Eganen* egindako kritika, eta beren lanetarako akuilutzat hartu, “arduraz egina, serioa, zurikeriarik gabea” zelako (apud Sudupe 2011: 128). Hein batean,

beraz, kritika-lan horrek (eta Txillardegiren nobelagintzak) jarri zituzten 1960tik aurrerako literaturaren eta haren gaineko diskurtso kritikoaren oinarriak, izan ere, gerra aurreko kritika ez bezala, 1950eko hamarkadako euskaraz idatzitakoa izan zen nagusiki.

1959an eman zen argitara *Euzko Gogoaren* azken alea. 1960ko hamarkadan zehar (eta gaur arte) jarraitu zuen *Eganek* argitaratzen eta literatur kritikari lekua egiten, baita, neurri apalagoan, *Jakinek* ere. Aita Onaindiak 1959an argitaratutako *Olerti* aldizkariak, berriz, huts-hutsean poesiari (sorkuntzari eta itzulpenari) eta haren kritikari eskaini zizkion bere orriak.

1960ko hamarkadan zehar, baina, literatur kritikarako esparru eta plataforma berriak garatuz joan ziren: alde batetik, literaturaren historiak eta saiakerak, aldizkarietako luzera eta sakontasuna gaitzen zuten lanak argitaratzen hasi ziren, eta, bestalde, informazio orokorreko euskarazko astekari eta aldizkariak kaleratu ziren Hego Euskal Herrian, zeinek kritika literarioari bestelako zabalkundea eman baitzioten (*Zeruko Argia*, *Anaitasuna*). Hitz batean, 1950ko hamarkadan kultur aldizkarietan sortu zen kritikaren espazio diskurtsiboa bitan banatzen hasi zen, 1980ko hamarkadan gauzatuko den banaketara iritsi arte.

1960an argitaratu zen Koldo Mitxelenaren *Historia de la literatura vasca*, euskal literaturaren lehen historia oso eta sistematikoa, eta urtebete beranduago Luis Villasantere izen bereko historia. Biek ere, Mitxelenarenak bereziki, eginiko sintesi-ahaleginagatik, hurrengo urte nahiz hamarkadetako literatur historiografiaren oinarri sendoak jarri zituzten. Bere garrantzia ez zaio testuaren balioari soilik zor: batetik, egileak 1958tik aurrera Salamancako Unibertsitatean Larramendi katedra betetzen zuen eta, beraz, euskal literaturaren gaineko ikerketei lekua egin zien unibertsitatean, haiei estatus akademikoa emateko lehen urratsak egin ez. Bestetik, Mitxelenaren lanek (nagusiki hizkuntzalari-tzaren esparruan bada ere) euskal hizkuntza eta literaturaren

gaineko ikerketak nazioarteratzean zeresan berebizikoa izan zuten, errenteriarrak lortutako nazioarteko onespeneren bidez. Orobat, gorago esan den bezala, 1950ko hamarkadako *Egan* aldizkariko kritikaren bidez euskal irakurleen artean prestigioa eskuratua zuen Mitxelenak, eta hein horretan, irakurleen eta esparru akademikoaren arteko lotura-lana egin zuen, nahiz eta esparru akademikoan hizkuntzalari-tza-lanek hartuko zuten lehentasuna, 1980ko hamarkadara arte. Unibertsitate-esparruan euskal literatur kritika txertatzeko estreinako ahaleginen artean nabarmentzekoa da, orobat, Jean Haritselharrek 1962an Etxahunen buruz aurkeztutako doktorego-tesia.

1960ko hamarkadan eta 1970ekoan ugalduz joan ziren historiak, euskal literatur genero jakinen gaineko ikerlan zabalagoak eta kritika akademikoko lehen saioak. Aitzitik, kritikak instituzionalizatu gabe zerraien, eta, besteak beste, Ibon Sarasolak literaturak eta haren gaineko azterketek aurrera egiteko, kritikaren premia nabarmendu zuen 1971an:

Euskal poesian, teatroan eta nobelan gertatzen ari den aurrerabidea oinarri zuzenetan finkatzen bada ere, ez da hortik, ez, segitzen, literatura modernoan mailan aurreratu denik eta aurrean dituen problemak xipi eta guti direnik. Hauen artean, egoera ikuspegi literario huts batetik begiraturaz gero, kritikoren eskasia dateke gaitzena. Euskal idazle aurreratuenean egun duten behaztoparik haundiena kritika irakasle eta gidatzaile baten falta da. Euskal kritikalarik ohizkoak, ez dira jadanik, zenbait kasutan, kritikatu behar lituzketen obrak mailara heltzen. Gertakaria honen adierazlerik klaroena Saizarbitoriaren nobelaz bestalde, Lertxundiren «Hunik arrats artean» obraren kasoa da: tamalez ezin kritiko ez da ohartu (edo bederen ez du adierazi ohartu denik) haren lanak aportatzen duen sensibilitate zorrotz eta ironiko zeharo berriaz. Kritikoren artean Lertxundiren ipuingintzak izan duen harrera arrunta, lehen bait lehen zuzendu be-

har den egoera gaizto baten seinalerik argiena da (Sarasola 1971).

Kritika literarioa ez zen sistematikoa 1960ko hamarkadan eta 1970ekoaren hasieran, nahiz eta, gorago esan bezala, 1960ko hamarkadatik aurrera hedapen orokorreko aldizkarietan ere izan zuen presentziarik euskal literatur kritikak. Mende amaieran garatutako euskal prentsako kritikaren oinarriak ezarri ziren, izan ere, nahiz eta modu ez-sistematikoan, *Zeruko Argia* eta *Anaitasuna* aldizkarietan. *Zeruko argia* 1954 abiatu zen berriro, gerra osteko etenaldiaren ondoren, baina hamarkada gorabeheratsu baten ostean, 1963an hartu zuen astekari itxura. Hamarkada horretan bertan, besteak beste, euskal poesiaren eta literatura-
ren eraberritzean funtsezko izan ziren Gabriel Arestiren eta Ramon Saizarbitoriaren lanen inguruko iritzi eta kritika kontrajarriak argitaratu ziren. Arestik berak erantzun zien *Harri eta herri*-ren argitalpenaren kariatara *Zeruko Argian* argitaratutako hainbat kritikari eta bertan, besteak beste, kritikaren zilegitasuna eta beharra aitortzen du Arestik, baina era berean kritikoaren autoritatea ezbaian jartzen du:

Nire iritzia da, eskritore batek liburu bat argitara ateratzen duenean, kritikari sometitu behar zaiola. Eta kritika horri sometitzen natzaio. Baina mesedez, kritikalaria nor den esan dakidala. Bestela, onerako edo txarrerako, kritika horrek ez du balio.(...) Beraz, zuhurtasunaren izenean, eskerrak eman nahi dizkiot zuen kritikalaririk zorrotzari, madarikatu nahi eznauelako. Norik eman dion eztafidan eskubide batez baliatu nahi izan eztafidako. Hala baitirudi, gizon horrek ni madarikatze edo benedikatzeko eskubidearen jabea dela. Erromako Aita Santua balitz, sikeran ere... (Aresti 1964).

Hamarkadaren amaieran Deustuko Unibertsitatean Euskal Filologiako ikasketak ezartzearekin, lehen urratsak eginak zituen kritika akademikoa instituzionalizatuz joan zen eta ondorioz kritika unibertsitarioaren eta hedabidee-

takoaren arteko talkak gertatu ziren 1970eko hamarkada amaieran eta 1980koaren hasieran.

3.2. Euskal kritika ezbaian

Euskal Filologiako ikasketak unibertsitatean sartzeak euskal kritika unibertsitarioa eta akademikoa garatzea ekarri zuen, eta ondorioz, kritika bera birdefinitu behar izan zen 1980ko hamarkadaren hasieran, izan ere, unibertsitateak legitimazio-instantzia berria ekarri zion kritikari, eta baita kritika ulertzeko modu berria ere. Ez, ordea, gatazkarik gabe; izan ere, kritikaren instituzionalizazio berriak eta kritika akademikoaren asmo zientifistak (garaiko joera formalisten ispilu) errezeloak eragin zituzten idazle eta literaturzaleen artean. Horren lekuko dira 1980ko lehen urteetan literatur aldizkarietan izandako eztabaida gogorrak. Mikel Hernandez Abaitua eta Ramon Etxezarretaren artean *Oh Euzkadin* 1981ean izandako eztabaidak ongi ilustratzen ditu bakarra zen instituzioa (kritika) bi legitimazio-instantziatan (unibertsitatea eta aldizkariak) banatzeak eragindako tentsioak.

Hernandez Abaitua “Dagoen krisia” artikuluan literatur kritikaren faltaz mintzo zen, euskal literaturak “edozein literatura normalak betetzen duen espektroa” betetzen ez zuela-eta kezka agertuz. Horien artean, kritika zen gabezia larrienetakoa Hernandez Abaituaren arabera: kritika zientifikoa eta inpresionista bereizi ostean, euskal literaturak lehenaren gabezia zuela zioen, zeina inportanteagoa baitzen, “iraunkorrigo eta exhaustiboagoa” delakoan. Haatik, kritika zientifikoa euskal literaturan mesprezatu egiten zela zioen, eta kritika zientifiko horrek, A. Ylleren teoriari jarraiki, balorazioari uko egin behar ziola zehazten zuen:

(...) esango dizute [Jon Kortazarrek] ez duela baloraziorik egiten, eta noski ezetz, kritika zientifikoak ezin du esan obra bat ona edo txarra den, hori bai, emango dizkizu datoak eta horien arauera iruditu zaizu pobre, ona,

txarra, baino gehiago esango du zein ezaugarri dituen obrak, nola montatzen den, besterik baino (Hernandez Abaitua 1981a).

Euskal Filologiako lehen promozioetako ikasle, unibertsitateak emandako legitimitate eta habitusetik ari da Hernandez Abaitua artikuluko horretan. Hari erantzunez argitaratutako artikuluan, Ramon Etxezarretak kritika zientifikoaren legitimitatea jarri zuen ezbaian, haren ordean idazlearen kapital sinbolikoari esleituz literaturaren paper gidaria (“Aresti animadore bat izan bazen ez [zen] izan zientifiko itxurak hartu zituelako”). Unibertsitateak “kapatazak” eta “epaileak” sortzen dituela kexu zen, eta kritikoek literatur “munduan” lekua egiteko bitartekotzat kritika akademikoa erabiltzea arbuia zuen Etxezarretak. Hala, epairik ematen ez duen kritikaren aurka agertu zen, hori “exhibizio” soil litzatekeelakoan:

ez naiz ni izango teknika desterratuko duena, zenbaitek hortan harrapatu nahi banau ere, zeren “zientifikoan” egiten ari diren guztia kritiko batek beharrezko baitu, eta azterketa baten oinarria hor dago, baina hauei buruzko reflexioak egiten ez badira, kritika ez balitz bezala da, konklusioak falta dira (Etxezarreta 1981).

Hernandez Abaituak emandako erantzunak erakusten du, halaber, kritikoaren legitimitatea idazlearen kapital sinbolikoan baino ezin daitekeela oinarritu, hots, kritikoa aldi berean idazle izatean, izan ere, berak kritika zientifikoaren eta inpresionistaren defentsa egin arren, sortzaile izatean bilatzen du bere kritika-lanaren legitimitatea: “hemen norbait sasi-kritiko eta ez-literato baldin bada bera da, nik literatura egiten baitut eta Jon Kortazarrek ere bai” (Hernandez Abaitua 1981b).

1981an Koldo Mitxelena *Muga* aldizkarian argitaratutako artikuluko ezagunaren inguruan sortutako polemikak, orobat, kritikaren instituzionalizatzeak ekarritako gatazken ispilu gisa uler daitezke. 1950 eta 1960ko hamarkadetan

Egan aldizkarian kritikan jardundakoa, 1980ko hamarkadaren hasieran eskas eta urri zekusan euskal kritika:

La crítica, buena o mala, que existió entre nosotros por los 50 y 60, incluso en buena parte de los 70, ha quedado reducida, por más que parezca increíble, a su mínima expresión. Se ve mucha ficha bibliográfica, neutra o levemente laudatoria, cuando se trata de autores que, primero, no nos están enfrentados políticamente, y, segundo y principal, no constituyan un obstáculo para el adelanto de nuestro *cursus honorum*. (...) El crítico, el mediador poco menos que indispensable, entre autor y lectores o escasea o falta del todo. Y lo peor es que ni siquiera nos damos cuenta de esta carencia (Mitxelena 1981: 13).

Mitxelenaren artikuluari emandako erantzunek (Landa 1982, Azurmendi 1982) erakutsi zuten kuantitatiboki ez zela egia hizkuntzalariak eginiko baieztapena, hots, inoiz baino kritika gehiago argitaratzen zirela hamarkada hasieran. Haatik, kritikak instituzio gisa garaian bizi zituen beste gatazka batzuen agerpena baino ez dira Mitxelenaren hitzak: legitimazio-instantzien arteko talka, batetik, bere konnotazio politiko eta guzti, eta kritikaren beraren funtzioaren eta izaeraren gaineko talka, bestetik.

Josu Landak emandako erantzunak unibertsitatearen eta kazetaritza eta literatur aldizkarien esparruaren arteko legitimazio-talka ikusarazten du: “Bere Gasteizko katedra majistraletik jaisteko prest balego, gustora erakutsiko genioke non dagoen gaur egungo literatur saltsa (Arestiren garaikoa baino intentsoagoa apika)” (Landa 1982). Era berean, instituzionalizatze hori Eusko Jaurlaritza autonomikoaren sorrerarekin batera gertatu zenez, abertzaletasunaren baitako bereizketak (abertzaletasun instituzionala vs ezker abertzalea) literatur esparruan hartu zuen forma erre-fraktatutzat ere har daitezke Landaren hitzok:

Non dago, beraz, gaurko kritikaren urritasuna? Mitxelenaren komenizko begietan. (...) gauza beharbada apur

bat argitu daiteke kontutan hartzen badugu gaur egun egiten den kritika guztia “desestabilizadoreen” eskutan omen dauden medioetan ageri dela, eta Mitxelena ustez sektore hori baztertu beharrezkoa dela (...) (Landa 1982).

Homologia bat planteatzen du, beraz, Landak kritikaren oinarri instituzionalen eta joera politikoen artean, urte luzetan itzala izango duena: unibertsitateko kritika abertzaletasun “instituzionalaren” esparruarekin lotua da eta gerora esparru ideologiko ez-abertzalearekin; abertzaletasun ezkerrekoarekin, instituzioetatik kanpo dagoenarekin loturik, literatur aldizkarietan eta ezkerreko medioetan ageri den kritika.

1982ko eztabaidak, konnotazio politikoez gain, dena den, kritikaren funtzioaren gaineko debatea ere badakar berarekin. Joxe Azurmendik kritikaren funtzioaren aldaketa dakusa, izan ere, Mitxelena adierazpenen atzean: hizkuntzalarien eta irizpide linguistikoen arabera kritikak lekua utzi zion “kritika espezifikoki literarioari”, eta horretan zihardutenen lana ezagutu gabe ari bide zen epaitzen Mitxelena. Belaunaldi-aldaketak, beraz, kritika autonomoagorantz egitea ekarri zuen, irizpide eta teoria literarioen arabera kritikarantz eta jauzi hori bistaritzen dute, hein horretan, Mitxelena hitzek.

Bestalde, 1987. urtea, “idazle guztiak aztoratu ziren urtea” izendatu zuen Felix Ibarretxe kazetariak, eta ikerlari frankok jaso dute urte hartan izandako eztabaiden berri (ik. Lopez 1988, Torrealdai 1997, Kortazar 1997, Olaziregi 2002a). Urte hartan argitaratutako hainbat kritika zorrotzek eta, batez ere, haiei prentsan emandako erantzunek kritikak zeregin autonomo gisa bere burua legitimatzeko zituen zailtasunen berri ematen digute, besteak beste. Pako Aristik Arantxa Urretabizkaiaren *Saturno* (1987) nobelari eta Joxerra Garziak Laura Mintegiren *Bai... baina ez* (1987) nobelari egindako kritika gogorrei erantzunez ida-

tzitako artikuluan, Mikel Hernandez Abaituak kritikoen legitimitate-falta azpimarratzen du behin berriro; literatur lan garrantzitsurik idatzi ez duten idazleek ez dute kritika negatiboak egiteko legitimitaterik:

Gure literatura ez da goi-mailakoa, badakigu, baina kritika gogorrenak egin dituztenek ere ez dute oso goi-mailako literatura egin, ez erdaraz ezta euskaraz ere. (...) Eta zer uste duzue zaretela zuek? Oso txarrak ere bai. Intelektual mixerable eskas batzu. Eta ez kexatu ez badut ezer frogatzen zientifikoki, zuen baliabideak ari naiz erabiltzen (Hernandez Abaitua 1987a: 53).

Legitimitate-falta lotuta dago, batetik, kritikoen estatusarekin (ez dira idazle onak) eta bestetik, juzkuak “zientifikoki” ezin demostratzearekin. Horren aurrean, Hernandez Abaituak kritika negatiborik ez egiteko hautua defendatu zuen, gustuko liburuen gaineko kritika soilik egitea. Izan ere, kritika negatiboak eta euskal literaturaren “kontra” gaztelaniaz nagusikeriaz egindako kritikak (Jon Juaristirenak) parekatzen ditu Hernandez Abaituak. Hau da, literatura minorizatu izanik, literatura nagusietatik egindako kritika deseraikitzaileen konplizetzat jotzen ditu euskal literatur kritika negatiboak.

Urte bereko urtarrilean Luis Mari Mujikak Xabier Mendigureni erantzunez idatzitako gutunean, kritikorearen kualifikazioaz galdetzen zuen, orobat: “eta nik galdetzen diot: zuk zer egin duzu hain harroko ibiltzeko, non dira zure lanak?” (Mujika 1987: 45). Iruzingilearen juzkuak “ene kasuan ez dauka Mitxelena, Zabala edo Loidi baten itzalik” zioen Mujikak. Egilearen kualifikazioa eta autoritatea ezartzen dira ezbaian, beraz, eta baita, oro har, iruzkinak euskal literaturaren kasuan bete beharko lukeen funtzioa ere:

Kritikoa, noski, kritika egiteko dago (eta gu kritika serio egina dagoenean “hartzeko”), baina “sasi-tremendismo” euskararen esparruan erreseña soil batean (ala bat

ala hiru orriko artikuluxka batean) ejerzitate nahia “pedanteria” hutsa da (Mujika 1987).

Idazleei aitortzen zaienaren moduko kapital sinbolikorik ezean, eta iraganeko adituaren (Mitxelena, etab.) autoritaterik ezean, beren burua legitimatu ezinik zeuden, beraz, kritikoak. Baina, aldi berean, testuinguru horretan esparru literarioan egindako posizio-hartze gisa irakur daitezke kritika zorrotz horiek. Hau da, lehenago ez bezala, 1980ko hamarkada erdialdetik aurrera, prentsako kritika ugalduta ahala eta estetikak eta idazleak ugalduta ahala, haiekiko kokatzen dira idazle hasiberri eta kritikoak, kritika zorrotzak beren ibilbiderako tresnatzat erabiliz.

Kritikak eta kritikariek idazleen kapital sinbolikoaren aurrean zuten legitimitate-falta literaturaren instituzionalizazio faltari eta harekin lotutako autonomia-faltari egotzi zioten 80ko hamarkadako kritiko akademikoek. Besteak beste, Lasagabasterrek 1987an egindako adierazpenetan, idazle ez diren kritikoen sorrera kritikaren instituzionalizazioarekin etorriko zela zioen:

(...) euskal literatura bere normalizazio prozesuan etapa berri eta indartsuago batetan sartzen ari dela, inguru sozial eta kultural aldetik instituzionalagoa, nahi baduzu. Horrek lagunduko du kritikoak sortzen. Nahiz eta batzuetan kritikook literaturgileen “etsai publiko nagusi”tzat agertu izan, nik uste dut kritikoaen figura, beharrezkoa beharbada ez, baina normala eta onargarria dela (Landa 1987).

Literaturaren instituzionalizazioa eta haren autonomia-hartzea prozesu analogotzat aurkeztu dituzte euskal literaturaren historiek. Jon Juaristik 1987ko *Literatura vasca* lanean euskal literaturaren autonomia ahularen islatzat jo zuen kritikaren ahultasuna eta esparru literarioaz kanpokoekiko (batik-bat linguistikoarekiko) zuen heteronomiaren adierazletzat; autonomizazio prozesuan kritikak

(aldizkarietakoak zein akademikoak) akuilu izan behar duela gaineratu zuen Juaristik:

Si es condición necesaria para todo discurso crítico que su objetivo aparezca delimitado con nitidez y exento de implicaciones de otro orden, se comprenderá fácilmente que la crítica literaria vasca no haya pasado aún de sus primeros balbuceos. La conquista de la autonomía literaria es todavía un hecho muy reciente (y no necesariamente irreversible) en el campo de la escritura euskérica. La naciente crítica podrá ayudar, en gran medida, a consolidarla. Lo contrario supondría también su propia desaparición.

No obstante, tanto en estas últimas como en los medios académicos sigue predominando la preocupación por los temas lingüísticos. Pasará algún tiempo antes de que la crítica literaria sea reconocida no sólo como una disciplina digna de atención, sino como el soporte indispensable de la creación literaria (Juaristi 1987: 147).

Literaturaren instituzionalizatzea eta autonomia-hartzea kritikaren aurrerapenerako (eta alderantziz) bitartekotzat hartzen zuen jarrera honen aurrean, zeinaren defendatzaileak kritiko akademikoak baitziren, idazle zenbaitek bestelako zeregina esleitu zioten kritikari. Joseba Sarrionandiak *Marginalia* saioan, hala, “kritika konplizea” eskatu zuen euskal literaturarentzat, hau da, egilearen kausaren partaide sentitzen den kritika bat. Literatur eragileen arteko elkartasun derrigorrezkoa aldarrikatu zuen idazleak, eta unibertsitateak bultzatzen zuen literaturaren eta kritikaren homologazioa (teoria kritikoak geurera aplikatzea xede zuena) arbuia, euskal literaturaren testuingurua aintzat hartzen ez duen neurrian.

Kritika konplizea proposatzean kritikaren kontestualizazioa egiten dugu. Zein herritan, zein hizkuntzatan, zein literaturatan ematen den. Kritika eraikitze nazional eta herrikoian situatzen da, euskal proiektorearen aldeko

konplizitatean, eta ernegarria eta bizigarria izatearen eginbidea du (Sarrionandia 1988: 120).

Instituzionalizazioak lekarkeen normalizazio “faltsuaren” aurka egiten du Sarrionandiak, eta unibertsitateak emandako legitimitaterik ere ez du bilatzen (“ez dugu unibertsitate handietan omenduak izateko anbiziorik”). Instituzionalizazioa eta autonomia (hots, balizko despolitizazioa eta arte hutsa) defendatzen duen posizio instituzionala dugu, batetik, esparru ideologikoan jarrera ez-abertzaleekiko homologoa dena; eta hari aurre egiten dion posizioa, kritikaren funtzioa literatura nazionalaren eraikuntzaren zerbitzuko ikusten duena eta esparru ideologikoan abertzaletasunarekiko homologoa dena.

Jon Kortazarrek 1990ean idatzitako “Literatur kritikaz” artikulua kritika instituzionalak eztabaida horretan duen jarreraren erakusgarri da. Kritikari horren arabera, “zientifista” delako ustean arbuia egiten zen euskal literaturan edozein kritika-mota. Era berean, euskal kritikarik ezaz mintzatzen zirenek egiazki euskal kritikak “Euskal Herriak jasaten duen zapalketa” sala zezan nahi zuten, Kortazarren arabera, hots, kritikak ez zuela, Sarrionandiak proposatu bezala, nazio-eraikuntzan parte hartzen.

Paradigma erromantikoaren eta ilustratuaren arteko talkan ikusten du artikulua egileak kritikaren ezinaren kausa; hau da, Habermasen esfera publikoaren ildoan, eztabaida arrazionalan oinarritutako kritikaren kontzepzioa legoke, batetik (kritika unibertsitarioak defendatzen duena), eta bestetik sortzailearen jenialtasuna goratu eta alderdi emozionalari arrazionalari baino leku handiagoa eskaintzen dion kritika, egitismo abertzalearen zerbitzuko legokeena:

Ilustrazio eta Erromantizismoaren arteko eztabaida da gure artean mugitzen dena eta debate horrek hainbat aurpegi desberdin hartzen ditu: literatura politikoa edo autonomia, kultura popularra edo iraunkorra, instituzionalizazioaren erak, subjektibismoaren [sic], origi-

naltasunak, edo, kultura demokratikoa edo totalitarioa. (...) Zertarako behar dugu kritika eta kritikorik, gure munduaren ziurtasunez eta ontasunez ziurrik bagara? Zertarako kritika euskal mundua eta estetika zaharkituak identifikatzen ari bagara, zertarako hitz egin zalan-zaririk sortuko ez bada? (Kortazar 1990: 189).

1990eko hamarkadan zehar aldizkari eta egunkarietako kritika-kopurua haziz joan zen arren, kritikaren gaineko eztabaidak apaldu egin ziren. Hainbat izan litezke horren zergatiak: literatur aldizkarien beherakada eta desagerpena eta beraz, eztabaida kritikorako plataformen gutxitzea edo kritika akademikoaren eta aldizkari zein egunkarietakoaren arteko bereizketa dagoeneko instituzionalizatua egotea, besteak beste. Hamarraldiaren bigarren hamarkadatik aurrera kritikaren inguruan garatutako eztabaida eta diskurtso nagusiek, aldiz, etengabe errepikatu zuten ideia kritikaren gabeziarena izan zen, hots, euskal literaturaren inguruan ez zela kritikarik egiten. 2000ko urteetan ere soka luzea izan zuen diskurtso honek.

1998an argitaratu zuen Matías Múgicak euskal kulturaren aurkako libeloa, eta hari egindako eranskin gisako artikuluan, kritika negatiboaren gabeziak kexu zen. “Komunio nazionalistari” eta elkar babesteko beharrari egotzi zion kulturaren mediokritatea eta, era berean, kritikaren ahultasunaren zergatia:

Urteak dira, eta ez da prezisamente belarriak itxita bizi naizelako, ez dudala euskarazko obra baten gainean holako ezer entzun: “Hau txarra da”, “oso txarra da” edo are “ikaragarri txarra da”. Duela urte batzuk, izaten zen oraindik halakoak aldizka aditzeko modua, Aresti edo Mitxelena bezalako jendea gure artean zirela, aldian behin altxatzen baitziren, batez ere azkenekoa, heriosuharaldi batean euskal kulturaren ohiko pitokeriak salatze-
ra. Baina joan ziren joan, eta geroztik fini: hemen, hiru kritika klase besterik ez da izaten: alabantzazko idatzi adiskidea, solapa transkribitezko erreseina, hala deitzea

libre bada, eta okerrik okerreanean isiltasuna. (...) gure buruarekiko konplazentzia horrek eta gizartearen aldeko tolerantziak beste zerbait adierazten dute (...): indiferentzia soziala. (...) umeak ez desanimatzeko jarrera horrekin begiratzen dio, nik uste, Euskal Herriko gizarteak “bere” kulturaren parte oso handi bati (Múgica:1998).

Autoritate bakar eta legitimorik ezak bere horretan dirauela irudikatzen du Múgicaren iritziak, eta autoritadedun intelektualik ezean nekeza dela kritika. Kritikaren balizko ahultasun edo gabeziak esanahi jakina hartzen du Múgicaren testuan: kritika baloratiborik (eta, batez ere, kritika negatiborik) eza da euskal kritikaren ezaugarri behinena.

Laura Mintegik 2000. urteko artikuluko batean 1980ko hamarkadarekin alderatuz gertatutako aldaketa iradokitzen du: kritika akademikoa eta egunkarietako bereizi dira, baina bata ez du lortu irakurlearengana iristea; egunkarietako, ordea, ahula da, ez du kalitateaz juzkurik ematen:

non dago kritika? Zeinek lagunduko dio irakurleari lanen baliotasuna neurtzen? Kantitateak alde ona du, baina garaia eta lastoa bereizteko tresna gutxi du irakurleak. Non daude kritikoak? Inoiz baino unibertsitate gehiago dago Euskal Herrian, hiru publiko eta hiru pribatu, eta bertan egiten den literatur kritikak ez du asmatu gune akademikotik kanporako produktu bat egiten, irakurleari baliagarria izango litzaiokeen produktu duina alegia. Dibortzioa sumatzen da sortzaileen eta ikertzaileen artean. Egia da euskal literaturaz arduratzen den prentsa apurrean, plazaratzen diren liburuen berri eman egiten dela, baina askotan kontrazalean datorren (eta editoreak gehiago saltzeko idatzi duen) aipua izaten da. (...) Garai batean prentsako kritika gupidagabeak gosaltzen genituen goizean. Orain artikuluko presatuak jasotzen ditugu, gosea kendu ere egiten ez digutenak. Ez dakit zer den hobe (Mintegi 2000).

Kritika akademikoaren eta aldizkari edo egunkarietako kritikaren arteko “dibortzioaren” lekuko da, orobat, 2000.

urtean Gasteizen egindako “Euskal kritika gaur” jardunaldien aktak jasotzen dituen izen bereko liburua ere. Kritiko akademikoek baino ez zuten parte hartu jardunaldietan (horietako batzuek prentsan ere kolaboratzen duten arren), eta kritika akademikoa hartu zuten aztergai. Zeharkako aipamenak baino ez zaizkio eskaintzen bertan prentsako kritikari. Bi kritika-moten arteko urruntasuna aipatzen dute zenbait egilek, baita hura gainditu beharra ere (Olaziregi 2002a), baina, era berean, kritikari akademikoek maiz beren posizioa legitimatzeko prentsako kritika deslegitimatzera jotzen dutela irudi luke, haren ahultasuna eta akademikoaren osasuna behin berriro errepikatuz:

Gaurtik begiratuta, azken hamarkada hauetan euskal kritika akademiko (edo zientifikoak) izan duen bilakaera eta sendotze garrantzitsua, kritika publikoak izan duen atzerakadaren parekoa da. Alegia, gure aburuz, gaur egun egunkarietan edo aldizkarietan argitaratzen diren artikuluko gehienek ez dute erreseina deskribatzaile laburraren muga gainditzen eta urriak dira benetako kritika arrazoitua egiten duten lanak (Olaziregi 2002a: 34).

Ildo berean, kritika akademikoaren eta “publikoaren” arteko desberdintasuna funtzio baloratiboan edo funtzio baloratiborik ezean finkatu zuen Lasagabasterrek, N. Fryeren banaketaren ildotik. Haren iritzian, kritika akademikoak asmo zientifikoa du, eta ez du baloratzen, deskribatzen baizik, metodologia bati modu koherentean jarraituz. Olaziregiren iritziekin bat eginez, dio kritika akademikoak aurrera egin badu ere, unibertsitateen instituzionalizatzeari lotuta, ez dela gauza bera gertatu prentsako kritikarekin. Baloratzea litzateke kritika publikoaren funtzio behinene-takoa, eta funtzio hori bete ezinik ikusten du Lasagabasterrek euskal kritika:

Gaur egungo kritika publikoa ez da ausartzen testuen balorazioan sartzen eta noski, ez naiz balorazio moral edo ideologikoaz ari. Uste dut kritika literarioa den

neurrian, balorazio narratiboa edo poetikoa, hitz batez, estetikoa, beharrezkoa duela. Kritika gehienak irakurri gero, oso zaila litzaioke irakurle normal bati, irakurri ditzakeen iruzkin kritikoen bitartez, testu onak eta txarrik bereiztea. Are gehiago, inpresioa daukat, kritikaren arabera, ez dela ezer txarrik argitaratzen euskaraz, ez nobelarik, ez poesiarik, eta hori gezurra da (Lasagabaster 2002b: 25).

Baloratzera ausartzen ez diren kritika publikoak, Lasagabasterren iritziz, maiz “kritika unibertsitarioaren aztarnen atzetik egindakoak” dira; hots, unibertsitatean sortutako kritikaren arrastoak jasoko lituzke kritika publikoak. Aitzitik, 90eko hamarkada amaiera aldera eta hurrengo hamarkadan zehar euskal kritika akademikoak egindako ibilbideari begiratzea aski da ohartzeko akademiak gutxiesten duen eta bigarren mailakotzat duen prentsako kritika bere lanetarako informazio eta interpretazio-iturri garrantzitsuenetakoa duela. Lasagabasterrek proposatutako norantzaren aurkako joera ere nabarmendu liteke, beraz, euskal kritikan.

Hainbat joera dira hori azal dezaketen faktoreak. Bate-tik, Harreraren Estetikak eta beste teoria pragmatiko zenbaitetik (polisistemak edo literaturaren soziologiak) kritika akademikoan izandako onarpenak harrerari arreta jartzea ekarri zuen; zenbaitetan, gainera, Harreraren Estetika metodologia gisa erabili denean, prentsako kritika ikerketarako material eta objektu bainoago, iturri bibliografiko gisa hartu du kritikak, nahita edo nahi gabe prentsako kritika diskurtso kritiko nagusietakoa bilakatuz. Paradoxa bistakoa da, beraz: eskastzat jotzen den kritika hori (eta baita prentsako artikulua ere, oro har) da kritika akademikoak 2000ko hamarkadan erruz baliatu duena bere lanen abiapuntu gisa.

Bestalde, Lasagabasterrek berak bere artikuluan aipatzen duen “irakurlearen ordua” heldua zelako usteak irakurleari (eta, beraz, irakurle-kritikoaren erantzunari) ahotza ematea ekarri zuela postula liteke, idazlearen ahotsaren

erabateko nagusitasuna kuestionatuz eta horregatik jotzen duela kritika akademikoak prentsako kritikara. Hirugarrenik, kritika akademikoari 1980ko hamarkadan egozten zitzaion formalismoa, hoztasuna eta irakurleekiko urruntasuna gainditzeko ahalegina egiten duela dirudi, horretarako literaturaren gaineko diskurtso publikoari (prentsari eta prentsako kritikari) lekua eginaz eta 1980ko hasieran arbuiatzen zen inpresionismoranzko bideak zabalduz. Hala, Iban Zalduak, esaterako, kritika akademikoaren eta publikoaren (“oinezko”, bere terminologian) hurbilketa antzematen du 1990eko hamarkadan; unibertsitate-kritiko zenbaitek prentsan idazten duelako, baina baita kritika akademikoak egozten zitzaion zurruntasuna alboratzen ari zelako ere, kritika inpresionistagora bueltatuz (Zaldua 2002).

Haatik, kritika akademikoan irakurleak eta harrerak indarra irabaziagatik, ezin esan liteke irakurleei emandako protagonismoak idazleen kapital sinbolikoaren kaltetan jokatu zuenik. Hots, 2000ko hamarkadan zehar ere idazlearen figuraren inguruan pilatutako kapital sinbolikoak baldintzatzen du esparruko gainerako eragileen posizioa eta posizio-hartzeak. Hala, irakurleen iritziak ere idazleen ideiak baieztatzen dituzten neurrian joko dira baliagarritzat (eta hala jokatu du kritika akademiko gehienak, idazleek obraren gainean egindako interpretazioa kolokan jarri gabe), Laura Mintegiren hitzok argi adierazten dutenez:

Kritiken balizko garrantzia, ordea, azaldu beharra dago. Idazleak aurretik dakien hori baieztatzerako datozen kritikak soilik dira hartzekoak, egileak baino hobeto inork ez baitaki zer landu duen neke handiz eta non ez duen eman behar ahala. Beste mota bateko kritikak, ordea –ad hominem eta ad mulierem egiten diren horiek–, ez irakurleari ez idazleari ez diote ezer aportatzen (Mintegi 2002).

Kritikaren gaineko diskurtsoak, beraz, 2000ko urteetan ere idazlearen kapital sinbolikoan ezartzen du litera-

turaren erdigunea, eta kritikaren legitimitatea kritikariaren “idazletasunaren” baitan kokatzen da hainbatetan. Hala, idazleek kritikaren gainean eginiko sailkapen eta baieztapenetan, “idazle-kritikoaren” figura da laudatu eta legitimoa den bakarrenetakoa, idazle ez diren kritikoen aldean. Rikardo Arregi Diaz de Herediak, esaterako, Joseph Brodskyren sailkapena berreskuratu zuen 2000ko artikuluko batean: idazleek bezain gutxi dakitenak, literatura mota jakin bati gehiegi atxikitzen zaizkionak eta, hirugarrenik, idazle ere badiren kritikoak bereizi zituen bertan (Arregi 2000). Sailkapen hirukoitz horretan, kritikak egiten dituen idazlearena da onesten den figura (W.H. Auden eta T. S. Eliot, maiz errepikatzen diren ereduak dira). Iban Zalduak, bestalde, unibertsitateko eta “oinezko” kritikaz gain, “irakurle adituek”, hots, idazleek eginiko kritika bereizten ditu, eta T. S. Eliot eredu paratu. R. Saizarbitoriak, orobat, kritikaren baliagarritasunaren erakusgarri jo zituen kritikan aritu diren idazleak (Beckett, Buttor) (Etxeberria 2002).

Kritika literatura-generotzat eta kritikoa idazletzat hartzeko joerak ere erakusten du kritikak idazletzaren kapital sinbolikoa bereganatzen duen heinean soilik dela legitimo: “kritikoa, horrenbestez, idazlea ere bada, buruan darabilena ahalik eta modu argi eta zehatzenean paperera eramaten saiatu behar baita bera ere” (Sarasola 2008: 26).

Bat gatoz, beraz, Gabilondorekin, dioenean euskal literatur kritikariari nekeza zaiola idazlearen kapital sinbolikoari aurre egitea:

Eduki ezkorra duen edozein kritika mota, edozein idazleren aurka idatzia, oso arriskutsu suerta dakioke kritikariari; izan ere, idazleek, batez ere kanonikoek, botere eta kapital ekonomiko, kultural eta instituzional handiagoa dute (Gabilondo 2006: 23).

2000ko urteetan, kritikaren gaineko eztabaidak sarri merkatuarekin eta kritikak kultur industriaren baitan bertzen duen funtzioarekin lotutakoak izan dira. Hedabi-

deetako kritika sistematizatzek eta literatur ekoizpenak ugaltzek, izan ere, literatur esparrua polo komertzialerantz lerratzea eragin du 1990eko hamarkadaren amaieratik aurrera, eta presentzia mediatikoa, merkatua eta promozioa kritikaren diskurtsoarekin nahitaez gurutzatzen diren elementuak dira.

Haatik, kritikaren inguruko diskurtsoak ez du aho batez errefusatzeko kritikaren eta promozioaren arteko lotura. Adierazgarria da, esaterako, Bernardo Atxagak bi kontzeptuen artean ikusten duen lotura banaezina:

Promozioa eta kritika beti joan dira eskutik helduta. Zein helburu izan dezake kritikak promozioa ez bada? Liburu multzo izugarri baten artean kritikoak bat seinatzen du “hau irakurri” edo “hau ez irakurri” esanez, eta ekintza hori zuzenki lotua dago liburu horrek gero izango duen ibilerarekin. (...) (Etxeberria 2002: 70).

Halatan, euskal kulturak promozioari beldurrik ez diola izan behar gaineratzen zuen, kultura txikia den heinean. Ildo horretan, gorago aipatu bezala, euskal literatura bezalako literaturetan merkatua eta promozioa esparrua finkatzeko lagungarriak diren heinean ez direla errefusatzeko erakusten dute Atxagaren hitzek. Adierazgarria da 1979ko *Pott* aldizkarian dagoeneko “Superabertzale Jones” sinatzen duen egileak kritikaren (“erreseñen”) funtzio promozionala aldarrikatzen zuela, Octavio Pazek definituriko “erresonantzia-kaxa” beharrezko zela baieztatzeaz batera. 2000ko urteetan Atxagak kritikari esleitzen dion funtzio promozionala, aitzitik, atzerrira begirakoa da nagusiki:

Bai, nik uste oraintxe ari dela gurean kritika, azkenez, azaltzen. Kritikari batzuk lanean hasiak dira, batez ere kanpora begira. Mari Jose Olaziregik, kasu, oso ondo idatzitako artikuluak egiten ditu euskal literatura “mundura” zabaltzeko orduan. Eta ondo dago hori, kritikiari idazlearen aurretik joan beharko luke beti (Etxeberria 2002: 69).

Ez da kasualitatea euskal idazle itzulien eta kanonikoenaren eta kritika akademikoaren arteko bat etortzea, izan ere, bigarrenak idazlearen kapital sinbolikotik eskuratzen baitu bere legitimitatea ere. Hala, Casanovak Letren Mundu Errepublikako “poliglota” definitzen dituenen lekuan kokatzen ditu Atxagak kritikoak, hots, nazioarteko esparruan bitartekaritza-lana egiten duten eragile gisa. Ez da harritzekoa, hortaz, idazle gehienak ez bezala, idazle itzulienek, nazioarteko proiektzioa dutenek, kritika akademikoaren aldeko jarrera erakustea. Mariasun Landak ere, kritika akademikoari ematen dio lehentasuna prentsakoaren aurretik:

Gurean, kritika, literatur sistemaren hankarik ahulena da. Baina gure txikitasunagatik da. Denok ditugu gure filiak eta gure fobiak. Ez dago distantzia nahikorik kritika leial bat egiteko: esateko, “honengatik eta beste honengatik gustatu zait edo ez zait gustatu”. Unibertsitatean eta modu akademikoan egiten dena jotzen dut beharrezkotzat zeren eta komunikabideetan egiten dena oso azalekoa baita (Urkiza 2006: 110).

Haatik, idazle gehienek euskal literatur esparruko lekuneagatik borrokatzen baitute, hedabideetako kritikaren eta merkatuaren arteko harremanez kezkatzen dira 2000ko hamarkadatik aurrera. Ugari dira kritika merkatuaren meneko ikusten duten iritziak, aurreko hamarkadetan ez bezala. Esanguratsua da, zentzu horretan, Koldo Izagirrereren *Susa nahi, Mr. Churchill?* (2005) ipuin liburuari Maider Ziaurrirek egindako kritikak (Ziaurritz 2005) sortutako erantzun publikoen katea. Jose Luis Otamendik idatzitako erantzunean, kritika eta idazletza zeregin legitimotzat jo eta haiek duindu beharraz ziharduen. Orobat, baina, merkatuaren eskakizunen menpe ikusten du kritika, eta haren irizpideetatik aske jokatu beharra aldarrikatzen:

Modak, publizitateak, argialetxeek eta egunkarietako erredakzioek edo euskalgintzaren parametro jator-polittek ebatzi behar ote dute literaturaren norabidea? Zer

irakurri eta entzun behar dugun egunero? Jardun librea eta zokokerietatik goragokoa nahi badugu, idazletza beste modu batez tratatzen hasi beharko dela iruditzen zait (Otamendi 2005).

Gotzon Barandiaranek idatzitako artikuluko batean, ildo beretik, promozioa eta kritika desberdindu beharra azpimarratzen du:

Egileari elkarrizketa egitea liburuia ezagutarazteko modua da (egilea ezagutarazteko bitartekoa ez denean) ez da kritika; liburuaren laburpena egitea edota editoreak bidalitako testua dagoenean ateratzea hedapena edota promozioa izan daitezke baina ez dira kritika (Barandiaran 2006).

Izagirreraren liburuaren eta haren kritikaren gaineko eztabaidak, eta Euskadi Sarien inguruan sortutako polemikak (“Utikan Euskadi Sariak” manifestua barne) zuzenean edo zeharka kritikaren egoera ezegonkoraren eta bere legitimitate-arazoaren hainbat ertz jartzen dituzte agerian, baita literatur esparruko hainbat gatazka bistarazi ere. Alde batetik, kritikaren eta promozioaren arteko elkarrengatzearen lekukotza ematen digute; sendoago dagoen industria kultural eta editorialak kritika gero eta gehiago baldintzatzen dutela ondoriozta daiteke polemika horretatik, eta horixe dela Ziaurrizi leporatzen diotena. Bestetik, hizkuntza balorazio-irizpidetzat hartzearen aurkako erantzunak bistarazten du kritikaren beste heteronomia-egoera, hots, “euskalgintzaren”, hizkuntzaren eta euskalduntzearen helburuetara makurturik egotea. Hirugarrenik, garaiko polemikak eta ondorengo Utikan manifestuk seinalatzen du kritika zeregin gisa botere instituzional 082arekiko (Eusko Jaurlaritzarekiko) dependentsian dagoen jardueratzat hartzen dela, heteronomia politikoko egoeran dagoela.

Bestetik, industria kulturala garatzearekin batera, hedabideak eta presentzia mediatikoa hedatzearekin, kritika legitimazio-instantzia gisa indarra galduz joan zela ondo-

riozta daiteke. Jon Kortazarrek kritika gero eta gehiago “prentsa espezializatu” bihurtzen ari dela baieztatu zuen (Zabala 2007); kazetaritza-esparruak (eta, beraz, promozioak) hartu duela pisua kritikaren bestelako funtzioen aurrean. Presentzia mediatikoa bihurtuz doa, beraz, merkatua indartu ahala, liburu baten harreraren neurgailu eragingarrietakoa. Miren Agur Meabek, kasu, kanona sortzeko bi bitarteko identifikatu zituen: ahoz ahoko gomendioa eta hedabideak (Urkiza 2006: 382). Era berean, presentzia mediatikoak hartua duen garrantziaren lekuko dira Yolanda Arrietaren hitzok: “kritikarik txarrena isiltasuna da” (Urkiza 2006: 403). Presentzia mediatikoa da, gero eta gehiago, idazleek kontsagraziorako bitartekotzat hartzen duten baliabidea, kritika bainoago, baita kanona ezartzeko ere.

Haatik, idazle kontsagratu eta kanoniko zenbaitek kritika negatiboei emandako erantzun zuzen edo zeharkakoek erakusten dute kultur industriari eta salmentei begira zereginik ez badu ere, kritikak baduela kapital sinbolikorik literaturaren kontzepzio autonomoena duen azpiesparruan (nagusiki idazleek osatutakoan). Bestela esanda, arrakasta komertziala eta literatur esparru nazioartekoaren (batik bat espainiarraren) onespina lortu duten egileek euskal literatur esparruan galdutako kapital sinbolikoa berreskuratzeko kritika baldintzatu beharra dutela dirudi.

2000ko urteetan indarra hartu zuen beste eztabaida bat irizpideen eta gustuaren arteko talka da. Irizpide esplizitu eta partekaturik eza izan da historikoki kritikaren legitimitate-faltaren zio nagusietakoa, eta halakorik ezean balizko gustu unibertsal baten izenean egiten dituzten epaiak kritikariak; haatik, bada kritikariaren eta irakurle arruntaren arteko bereizketa horretantxe ikusten duenik: gustua luke irizpide bakar irakurleak; kritikariak, aldiz, estetika jakin baten araberrako irizpideak. Ildo horretan, gustua irizpide bakar duen kritika ez litzateke egiazko kritika.

Azken hamarkadako zenbait eztabaidak erakusten dute euskal kritikaren esparruan kritikaren funtzioaren inguruko dibergentzia bat badela: alde batetik, literatura onaren eta txarraren arteko bereizketa egitea eskatzen duen diskurtsoa legoke, irizpide estetiko finkoak badirela sinetsi eta haiek arrazoimenaren bidez ebatzi nahi dituen; bestetik, gustua eta esperientzia pertsonala kritikaren lehen lerroan ezartzen duen joera legoke. Paradigma moderno eta arrazionalista legoke, batetik, eta horri aurre egiten dion eta esperientzia pertsonala eta plazera erdigunean jartzen duen paradigma postmodernoa, bestetik.

Literatura ona eta txarra bereiztearen garrantziaz ohar-tarazten zuen Iban Zalduaren artikulu bati erantzunez, epai estetikoak ematen duen kritikari uko egin zion, esaterako, Markos Zapiainek *Errua eta maitasuna* (2002) liburuaren hitzaurrean. Filosofoaren iritzian, ongi pasarazi dion liburu baten aurrean, ez du zentzurik kritikariak kritika ezkorra egiteak. Hala, kritika “dialektiko-komunikatiboaren” aurka egiten du, eta kritika “enpatikoa” defendatzen, hots, kritikariak gustuko izan duen liburuarekin bat egitea eta hari zerbait gehiago eranstea, baina juzgatzeko asmorik gabe.

Eremulauak blogean 2007an izandako elkarrizketa batek, orobat, gustuaren eta irizpideen arteko talka islatzen du; Iker Zalduaren kritika bati emandako erantzunean, honela zioten blogeko kideek:

Bertan galdetzen dio bere buruari, beste inork aurrez galdegin ez dion arren, ea zer ote den ona izatea; ona zentzu estetikoan esan nahi baita, hau da, zein irizpideen arabera esan daitekeen liburu bat ona dela. Eta bere irizpidea arras garbia da: liburu bat ona da baldin eta kritikariari gustatu bazaio. Iker beraren hitzetan: “Nire irizpidea sinplea bezain zehatza da, gustatu egin zait (liburua)”. (...) Kritikariaren juzgua ez da eta ezin da izan inondik ere xehea eta ez du merezi horregatik lotsarazita eta norberaren burua zuritzeko nekeak hartuta ibiltzea. Kritikariari, nik behintzat, bere gustu partikularra ema-

tea baino gehiago eskatzen diot; osterantzean errazegia eta erosoegia izango litzateke bere lana (Sinatu gabea 2007).

Finean, modernitate osteko testuinguru estetiko eta filosofikoaren aldaketarekin estuki lotuta daude eztabaida hauek: paradigma moderno eta arrazionalaren unibertsal-tasun faltsuaren orde, gustu indibidual eta besterenezina balorazio estetikorako irizpidetzat hartzen duen joera sozial eta filosofikoarekin, alegia. Horren aurrean arrazionaltasun moderno eta hierarkia kulturala defendatzen du bigarren korronteak.

3.3. Ikerketaren gaineko ohar pareia

1975 eta 2005 urteen artean egunkari eta aldizkarietan argitaratutako euskal literatur lanen kritikak dituzte liburu honen hurrengo bi kapituluek aztergai. Egin ditzagun, baina, zehaztasun labur batzuk ikerketaren emaitzei heldu aurretik.

Zenbait arrazoik eraman gaituzte lehen urtea 1975ean eta azkena 2005ean kokatzera. Batetik, hasiera urteari dagokionez, 1975ak Hego Euskal Herrian testuinguru politikoaren aldaketa sakona ekarri zuen, eta bestetik, kazetaritzaren eta literaturaren esparruetan ere 1970eko hamarkadaren bigarren erdian funtsezko aldaketak gertatu ziren (aldizkari eta talde literarioen sorrera, autonomia literarioaren inguruko aldarrikapenak, prentsa elebidun aberztzalearen sorrera, euskarazko hedabideen krisia eta aldaketak...), horregatik abiapuntutzat hartu da 1975. urtea, frankismoaren azkena.

Hogeita hamar urteko ibilbidea du lan onek aztergai, kritikaren inguruko analisi soziologikoak gutxieneko epealdi bat aztertzea eskatzen duelako eta ikuspegi diakronikoa emateari ez diolako muzinik egiten ikerketa honek. Ikuspegi diakronikoak, hartara, kritikaren beraren bilakae-

ra ez ezik, euskal literatur esparruko aldaketak eta garapen historikoa aztertzeko bidea ematen du, beti ere kritikaren ikuspegitik.

Epealdi honetako kritika azertzean, bestalde, euskaraz sortutako liburuen gaineko kritikak soilik hartu dira aintzat, liburuen xede nagusietakoa euskal literatur esparruko testuen gainean kritikak egiten duen balorazioa aztertzea baita, eta orobat kritikaren bidez euskal literaturak bere burua nola irudikatu duen aztertzea. Itzulitako literaturaren gaineko kritikak, haatik, bestelako ikerketa-lerroak eskatzen ditu, eta izan da ikuspegi horretatik eginiko ekarpen interesgarriak euskal literaturaren esparruan (ik. Lopez 2009, Ibarluzea 2011). Orobat, haur eta gazte literaturako liburuen kritika ere ez da aintzat hartu corpusa eratzerakoan. Mota horretako kritika, izan ere, ez zaio liburuen irakurleari zuzentzen, ezpada bitartekariari (guraso edo hezitzaileei) eta sarritan irizpide literario-estetikoez gain irizpide pedagogikoez ere esku hartzen dute (Lopez 2001). Hala ere, salbuespen gisa, kritikak helduen literaturaren parekotzat hartu dituen gazte literaturako lan zenbaiten gaineko kritikak aintzat hartu dira corpusean (*Behi euskaldun baten memoriak*, *Kandinskyren tradizioa*, besteak beste).

Era berean, corpusetik kanpo utzi dira XX. mende-koak ez diren lanen gaineko kritikak. Ikergaitzat hartu dira, beraz, 1900etik aurrera argitaratutako obren berrargitalpen eta edizio berriak ere; ez, haatik, lehenagokoak, izan ere euskal literatura klasikoaren harreran irizpide literarioak barik linguistiko eta filologikoak baliatu izan dira sarrienik, gure ikergaitik kanpo daudenak. Orobat, edizio elebidunen edo euskal obren itzulitako edizioen gaineko kritikak ez dira aintzat hartu, nahiz eta zenbaitetan euskaraz argitaratutako liburuen kritiken esparru berean argitaratu izan diren.

Corpusean aintzat harturiko aldizkari eta egunkariei dagokienez, bestalde, ikerlan honen hasierako asmoa informazio orokorreko agerkariak soilik kontuan hartzea zen,

eta hala, aintzat hartu ditugu euskal nahiz erdal agerkari orokorretako kritikak, egunkarietakoak (*Egin, Deia, Euskaldunon Egunkaria, Egunero, Berria, Gara, El Diario Vasco, El Correo eta El País*) zein aldizkarietakoak (*Zeruko Argia, Argia, Anaitasuna eta Ere*), eta baita erdal egunkariak kale-ratutako euskarazko gehigarrietakoak ere (*Eguna, Hemen*). Aitzitik, 1970eko eta 1980ko hamarkadetako kritikak esparru urria izan zuen hedabide orokorretan, eta esanguratsuagoak izan ziren kultur eta literatur aldizkarietan agerturiko kritikak. Gainera, geroago prentsan jardungo zuten kritikari ugariak literatur eta kultur aldizkarietan egin zituzten lehen urratsak. Hori dela eta, aintzat hartu ditugu corpusen kultur aldizkarietan (*Jakin*) zein literatur aldizkarietan agerturiko kritikak (*Idatz & mintz, Xaguxarra, Stultifera Navis, Plazara, Susa, Korrok, Pamiela, Maiatz, Literatur Gazeta, Hegats, Ostiela eta Putz*). Aldizkari horien kasuan, haatik, ez ditugu kritika guztiak aintzat hartu, prentsako kritikaren moldetik hurbil daudenak baizik (hots, helburu informatzaile eta baloratzailerak dutenak, analitikoaren gainetik). Kanpoan geratu dira, hala, teoria literarioaren araberako eginiko analisi zabalagoak, kritika akademikotik hurbilago daudenak. Ikerketaren asmoa prentsako kritika eta kritika baloratzailerak aztertzea denez, ez dira aintzat hartu *Egan* aldizkarietako kritikak, aldizkariaren hartzailea espezializatua baita, eta bertako kritiketan kritika baloratzaileraren eta akademikoaren arteko banaketa ez baita beti argia.

Bi ikuspegitatik heldu zaio kritikaren analisiari, eta bi ataletan banatu dira, era berean, ikerketaren ekarpenak: atal kuantitatiboa batetik eta kualitatiboa bestetik. Kritikaren esparrua soziologikoki behar bezala aztertzeke beharrezkotzat jo dugu bi ikuspegiak biltzea. Corpusaren zabalatasunak eraginda, beharrezkoa begitandu zaigu ikuspegi kuantitatiboa jasotzea, kritikaren joera orokorrak aztertu eta bilakaera diakronikoa ikusi ahal izateko; aitzitik, analisi kuantitatiboak berekin duen orokortzeko joera mugatu beharraz eragin du analisi kualitatiboa ere gehitzea ikerketari,

adibide zehatzen behaketak orokortutako datu eta ondorioak hobeto azal ditzakeelakoan. Era berean, analisi kualitatiboak aukera ematen du nekez kuantifika daitezkeen joerak aztertzeke.

Ikerketa kuantitatiboan, beraz, 2.281 kritikako datu-basea osatu da, goian aipaturiko irizpideen arabera. Datu-base honetan honako datuak jaso dira: liburuaren izenburua, argitalpen-urtea, egilea eta bere generoa, literatur generoa, argialetxea, kritikariaren izena, bere profil profesionala eta generoa, kritika argitaratutako hedabidearen izena, tipologia eta hizkuntza, kritika baloratzaileraren denala eta baloratzaileraren denean, balorazioaren nolakotasuna (1etik 5era) eta balorazioerako erabilitako irizpide nagusiak. Orobat, kritika bakoitzak erreferentetzat aipaturiko idazlearen berri ere jaso da datu-basean.

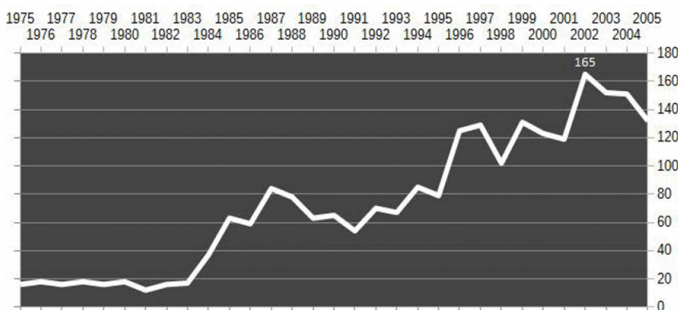
Aldagai horiek aintzat hartuta aztertu da, beraz, kuantitatiboki kritikaren esparrua, bere bilakaera eta diskurtso baloratzaileraren zenbatekoa; horrez gain, erabilitako irizpide eta erreferenteen kuantifikazioa ere egin da ikerketaren atal honetan. Ikerketa kuantitatibo honek kritikaren eta literatur esparruaren inguruko hainbat hipotesi eta ondorio partzial plazaratzeko aukera eman du, ondoren analisi kualitatiboaren bidez osatuko direnak.

Analisi kualitatiboak corpus berberari bestelako ikuspegi metodologikotik heltzen dio. Testuen mailara jaitziz, kritiketan eta adibide zehatzen irakurketan oinarritzen da atal horretako analisia. Atal teorikoan nahiz atal kuantitatiboan azterturiko zenbait fenomeno (kritikaren funtzioa, legitimitatearen auzia, balioaren ekoizpen soziala eta balorazioerako irizpideak) kritikaren diskurtsoan nola gauzatzen diren aztertzea du atal horrek xede.

4. Kritikaren koordenada nagusiak (1975-2005)

4.1. Kritikaren hogeita hamar urteko bilakaera

1975etik 2005era arteko epea ez da aldaketarik gabea izan hedabideetako euskal kritikari dagokionez, euskal literatura eta kazetaritza-esparrua errotik aldatu diren hein berean aldatu baita kritikarena ere. Alderaketa kuantitatibo soilak eskaintzen dituen datuek argi erakusten dute aldea, 1975ean 16 kritika argitaratu baitziren, 2002an 165 (ik. 1. grafikoa). Kopuruei eskainitako lehen begiradak ez du alde handirik erakusten 1976tik 1984ra bitarte. Aitzitik, kua-
litatiboki aldaketa sakonak bizi izan ziren epealdiko lehen urteetan, 1970eko hamarkadaren bigarren erdialdean, hala kritikari nola Euskal Herriko kazetaritzari dagozkionak.



1. grafikoa. Kritika kopuruaren bilakaera urtez urte.

1975 eta 1976. urteetan *Zeruko Argia* eta *Anaitasuna* aldizkariak izan ziren euskal literatur kritikaren plaza nagusia. Literatur kritika baino, zehatzagoa litzateke “liburu kritika” izendatzea, izan ere, esaterako, *Anaitasunan* Xabier Gereñok “Liburuak” atalean argitaratu berriak ziren orotariko liburuei buruzko iruzkinak plazaratzen zituen, batik bat funtzio informatiboa betetzen zutenak. 1975ean *Anaitasuna* aldizkariaren zuzendaritza hartu zuen Joan Mari Torrealdaik, bestalde, aldizkarian bestelako literatur kritika ere sustatu zuen. Esaterako, 1975ean, *Begiarmenek* argitaratutako *Sei idazle plazara* liburuaren gaineko iritzia eskatu zien liburu horretan aztertzen ziren idazleei (Txillardegi, Mitxelena...).

Arazo ekonomiko larriak izan zituzten bi aldizkariok 1975 inguruan, eta besteak beste horregatik eta euskarazko kazetaritza-esparrua sustatzeko xedez, “euskal prentsaren urtea” izendatu zuten 1976a *Zeruko Argiak* eta *Anaitasunak*, *Goiz Argiren* laguntzaz. Euskarazko kazetaritzaren beharra azpimarratzearekin batera, frankismo ostean sortzen ari zen prentsa elebidunari aurre egiteko eta haren arriskuez ohartarazteko asmoa ere bazuen kanpaina hark (Torrealdaik 2010, Díaz Noci 1998).

Alabaina, euskarazko prentsa elebakarraren aldeko mugimenduak ez zuen indar nahikorik izan eta egunkari eta aldizkari elebidunak erruz sortu ziren hamarkadaren bigarren erdialdean. *Deia* eta *Egin* 1977an hasi ziren kaleratzen, eta garaitsuan sortu ziren beste hainbat aldizkari elebidun: *Punto y hora*, *Ere...* Horrek guztiak euskara hutsezko kazetaritza ahultzea ekarri zuen, besteak beste, euskaraz trebatutako kazetariak gaztelaniazko medioetara egin zutelako jauzi. Era berean, elebiduna izateko xedez sortutako egunkariak erdaldunak izan ziren ehuneko handian (Zuberogoitia 2005). 1977an sortutako prentsa elebidunean leku gutxi zuen euskarak eta baita euskal literatur edo liburu kritikak ere, eta beraz, prentsa elebiduna sortzearekin kritikak ez zuen goraldi nabarmenik izan.

Edonola ere, *Eginen* aldian-aldian liburuen erreseinak argitaratu ziren “Liburuak” atalean, nagusi ziren gaztelaniazko liburuen kritiken artean. Haatik, gaztelaniazko liburuen artean literaturazkoak nagusi ziren arren, euskarazkoetan testu liburuak, hiztegiak, gramatika-liburuak eta literatura-lanak maila berean hartzen ziren. Antón Figuerori jarraituz Jon Kortazarrek azaldu duen gisan, egoera diglosikoan dauden hizkuntzetan ohikoa izaten da “literaturaren eta testuaren arteko nahasketa” (Kortazar 2002: 37-43), literaturaren kritikan eta historian bereziki. Prentsa elebidun diglosikoak garai horretan kritikari ematen dion trateran ere nabaria da testuaren eta literaturaren arteko berdintzea. Orobat, gaztelaniazko liburuei eskaintzen zitzaien esparru zabalagoaren ondoan, euskal liburuei iruzkin edo erreseina laburrak baino ez zitzaizkien eskaintzen maiz medio elebidun sortu berrietan.

Nagusiki eta ia erabat erdalduna izango zen prentsa elebidunaren eremuan, salbuespen aipagarria *Ere* aldizkarian 1979 eta 1980 artean euskal literaturak eta bereziki literatur kritikak izandako presentzia izan zen. Izan ere, aiez ale Lourdes Oñederrak euskal literatur lanen kritikak plazaratu zituen, *Egineko* kritikekiko desberdintasun nabarmena zutenak: erreseina soiletik haratagoko kritika sendoak ziren (betiere prentsako kritikaren mugen barruan), eta literatur lanez baino ez zen arduratzen, testu-liburuak eta bestelakoak alde batera utzita (gaztelaniazko libururen bat iruzkindu zuen inoiz).

Jakin aldizkariak, bestalde, frankismo ostean berriro argitaratzen hastean, 1977an, lekua egin nahi izan zion euskal liburuen kritikari modu sistematikoan, lehen zenbaitik hasita. Argigarria da Ibon Sarasolak aro berriko lehen alean bertan saila aurkezteko idatzitako testua, bertan zehazten baititu garai hartan literatur kritikak zituen muga eta ezaugarri nagusiak. Alde batetik, *Jakin* hiruhilabetekaria zela jakinik, liburu argitaratu berrien gainean jarduterik ez duela ohartarazten du; bestetik, garaiko irakurle gehie-

nek liburuak harpidetza bidez jasotzen zituztenez, kritika irakurtzerako eskuratuak zituzten liburuez jardungo zutela gaztigatzen du. Hots, kritikaren funtzioa ez da aldizkariaren irakurlea liburuak irakurtzera edo eroztera bultzatzea, harpidetza-sistemak kritikaren funtzioa ere bestelakotu egiten baitu. Merkatu-sistemako bitartekari zereginetik urrun da kritikoa eta bere xedea litzateke irakurleak ezagunak dituen obren artean hierarkia bat ezartzea. Izan ere, Sarasolak dioenez, “euskaldun kultura” du gogoan aldizkariak, eta liburuen kritikak euskaldun jakitun ertainak irakurri beharko lituzkeen liburuen berri ematea du xede. Ildo horretan, kritika ez da literarioa izango, liburuen gainekoa baizik; liburugintza kulturgintzaren (eta hizkuntza normalizazioaren) alderdi estratergikoa denez, horixe du xede *Jakineko* liburuen kritikak:

Koordenada horien hildotik abiatuz, gure lan kritikoak euskal liburugintza kultur estrategia orokor baten barnean aztertu behar duela uste dugu. Ezin gaitezke, beraz, literatur kritika huts batetara muga: literaturgintza ez da guretzat iharduki oso baten alde bat besterik izango (Sarasola 1977: 123).

Beraz, euskal irakurle helduak eskola-testuak edo haurrei zuzendutako liburu dibulгатiboak ere aintzat hartu behar dituela nabarmentzen du Sarasolak, eta baita kritikak ere. Esparru gisa autonomia urria duen literatura bat adierazten du, ezinbestean, kritikaren kontzepzio honek. Berrikuntza, baina, kritikari aitortzen zaion funtzio baloratzailerik eta hierarkizatzailean datza; izan ere, liburuak izarren arabera sailkatu eta mailakatzeko asmoa azaltzen du Sarasolak, honako eskala proposatuz liburuen balorazioan:

****: Euskaldun kulturo orok irakurri beharrezko liburua

***: Guztiz irakurgarria (edo guztiz interesgarria)

** : Interesgarria (edo irakurgarria)

* : Gomendagaitza (Sarasola 1977: 123).

Haatik, Sarasolak plazaratutako asmo honek ez zuen segidarik izan, eta 1977ko hiru aletan baino ez zuen aipaturiko sailkapena baliatu, izan ere, izartxoan sistema bereziki kritikatu zitzaiola aitortzen du Sarasolak, eta kritika baloratzaillearen zailtasunaren konstantzia uzten du:

Kritikotan erabiltzen dudana izartxoan sistema biziki kritikatu du batek baino gehiagok, eta ez zentzurik gabe gainera. Niretzat laburbide bat besterik ez dira, eta ez dira, inola ere, «nota» bat jartzeko pentsatuak izan. Kritikotan ez nuke, inola ere orobat, inoren lanaren epaile gertatu nahi. Nire asmo bakarra irakurlearen (eta, egokitzen bada, idazlearen) gidari izatea besterik ez da. Ez da egiteko oso eroso, ez distiratsua, ez, azken finean, oso nire gogokoa. Baina tira (Sarasola 1977b: 102).

Literatur aldizkariari dagokienez, M. A. Elkorobere-zibarrek (2004) bi aro bereizi ditu: 1975etik 1980ra artekoa batetik, eta 1980tik aurrerakoa, bestetik. 1975ean sortutako *Ustela* aldizkaria funtsezkoa izan zen ordura arteko literatura, kultura eta politikarekiko haustura ekarri baitzuen. Kritika kultural eta politikorako lekua izan zen, eta baita estetika berriak plazaratzeko bitartekoa ere. Era berean, *Pottek* 1978tik aurrera literatura eta kultura ulertzeko modu heterodoxoa ekarri zuen euskal letretara. Edonola ere, bi agerkari horiek sarritan estilo satirikoa baliatu zuten, eta kulturaren, gizartearen nahiz politikaren inguruko artikuluak plazaratu bazituzten ere, euskal literatur lanen kritikak ez zuen lehentasunik izan. Orobat, 1978tik aurrera *Ustelaren* lekua bete zuen *Oh Euzkadik* ere ez zuen euskal literatur lanen kritika eta iruzkin lanik argitaratu; aitzitik, saio laburrak eta zenbaitetan kritika akademikotik gertuago zeuden azterlanak plazaratu zituzten Donostiako EUTGn ikasten ari zen ikasle-taldeak eta aldizkariaren inguruan bildutako idazleek. 1980ra bitarteko literatur aldizkariak, funtsean, literaturaren eta kulturaren gaineko diskurtsoa iraultzeko paper giltzarria izan zuten, eta ardura

handiagoa izan zuten literaturaren beraren oinarriak astintzen, literaturaren zabalkundea (eta kritika) egiten baino.

1980tik aurrerako aldizkarietan, aldiz, bestelako lekua irabazi zuen apurka literatur kritikak. 1979ko hondarrean EUTGn ikasten ari ziren ikasleen artean sortutako *Susa* aldizkariak, esaterako, hastapenetik izan zuen argitaratu berriak ziren liburuen kritika egiteko asmoa, nahiz eta ez zuten era sistematikoan egin. Josu Landak jardun zuen hastapenetako urteetan, baina 1985etik aurrera ugaldu zen aldizkariko kritika-jarduna (Edorta Jimenez, Mikel Antza eta Xabier Mendigurenen eskutik). *Xaguxarra* aldizkariak ere bizialdi laburrean (1980-1981) lekua egin zion kritikari, Josu Landa eta Lourdes Otaegiren eskutik. Orobat, ondorengo urteetan sortutako *Idatz & Mintz* (1981), *Maiatz* (1982), *Stultifera Navis* (1982), *Pamiela* (1983), *Korrok* (1984), *Plazara* (1985) eta *Literatur gazeta* (1985) agerka-riek tartea eskaini zioten, modu sistematikoagoan edo aldizkakoagoan, liburu argitaratu berrien kritikari.

Elkoroberezibarrek dioen bezala (1988), sorkuntzarako ez ezik, sortutakoaren zabalkunderako plataforma ere izan ziren 1980ko hamarkadako aldizkariak, eta zabalkunde horretan, eta 1970eko hamarkada hondarretik eraberritzen ari zen literaturaren kontzepzioa eta ideia estetiko, kultural nahiz ideologikoak hedatzerakoan funtsezkoa izan zen literatur aldizkarietako literatur kritika. Plataforma horiez gain, edonola ere, kritikaren argitalpenean aldaketa kuantitatibo handiena eragin zuena *Argia* aldizkariaren eraberritzea izan zen.

1980ko hamarkada ere ez zen xamurra izan euskarazko prentsarentzat; 1982an *Anaitasunak* argitaratzeari utzi zion. 1979an kaputxinoek *Zeruko Argiaren* jabetzari uko egin zioten eta langileek euren gain hartu ondoren, *Argia* izenarekin plazaratu zen 1980tik aurrera, Elixabete Garmendiaren zuzendaritzapean. Aro berri honetan, *Susa* edo *Xaguxarran* idatzitako Josu Landak liburu argitaratu berrien kritikak plazaratu zituen 1980 eta 1982 urteen

artean. Ondoren, beste literatur aldizkarietan kritikan jardundakoek hartu zuten zeregin hori beren gain (Xabier Etxaniz, Itxaro Borda).

Alabaina, aldaketa kuantitatibo nabarmena 1984an gertatu zen, izan ere, Iñaki Camino, urte horretako irailan hasi eta 1986ko urrira arte, astero-astero arduratu zen aldizkarian argitaratu berriak ziren liburuak iruzkintzeaz (299 iruzkin guztira). Kualitatiboki ere aldaketa ekarri zuen *Argiak* kritikari emandako garrantziak: informazio orokorreko astekaria zen astero kritikari esparru zabala eskaintzen ziona (eta ez hartzaile murriztagoko literatur aldizkaria), kritikari bakarra zen astero orotariko liburuak iruzkintzen zituen (sistematikotasuna eta erreferentzialtasuna eman ez) eta euskara hutsezko prentsa bilakatu zen prentsaren euskarri nagusia (eta ez prentsa elebiduna, aurreko urteetan bezala). Caminok hasitako bideari Mikel Mendizabalek eta Xabier Mendigurenek eman zioten jarraipena, eta hamarkada amaieran *Argiak*ko erredakzioko kideek, Dabid Zuazalde izengoitiaz.

1980ko hamarkadaren bigarren erdialdean izan zen, orobat, euskarazko prentsaren eta literatur kritikaren panorama irauliko zuen gertakaririk. 1986an, Eusko Jaurritzak kazeta erdaldun eta elebidunetan euskara sustatzeko egindako diru-laguntza deialdiari erantzunez, Euskal Autonomia Erkidegoko hainbat egunkari euskarazko gehigarriak argitaratzen hasi ziren. *El Diario Vascok* 1986an hasita *Zabalik* gehigarria argitaratu zuen, *Deiak Eguna* eta *Eginek Hemen*. Euskarazko egunkaririk ezean, balizko euskal egunkari baten probalekuak izan ziren gehigarriok, eta orotariko gaiak jasotzen zituzten beren orrietan. Ez ziren, beraz, kultura edo literatura gehigarriak, eta euskaraz izatea zuten nortasun-ikur garrantzitsuena. Haatik, gehigarri hauetako zenbaitek tarte garrantzitsua eskaini zioten literaturaren gaineko gogoetari eta literatur kritikari.

Hiruren artean *Eginek Hemen* gehigarria izan zen kritikari tokirik eskaini ez zion bakarra. *Eguna* gehigarriak,

esaterako, 1986tik 1988ra bitartean, Jon Kortazarren literatur kritikak plazaratu zituen, eta hala, kritika akademikoan eta literatur aldizkarietan (*Jakin, Idatz & Mintz...*) jardunda, erreferentzia bihurtua zen kritikoari lekua egin zion eguneroko prentsan. Felix Ibargutxi kazetaria zuzendari zela, bestalde, *Zabalik* gehigarriak hastapenetik egin ziren lekua liburu argitaratu berriei. Lehen hilabeteetan, erreseina labur eta informatiboak argitaratu zituen batik bat, baina apurka sistematikoki lekua egiten joan zen kritika literarioari. Ibargutxiz gain, idazleak izan ziren batez ere *Zabalikeko* kritiken egileak (Felipe Juaristi eta Anjel Lertxundi nagusiki lehen urteetan, Gerardo Markuleta beranduago). Kritikarako plaza ez ezik, literaturaren gaineko eztabaidarako plataforma garrantzitsua izan zen *Zabalik* hamarkadaren amaieran, literatur aldizkariak itzaltzen zihozten heinean.

Zabalik 1995era arte argitaratu bazen ere (hasieran gehigarri gisa, ondoren *Diario Vasco*ren barruko orrialde berezitu bezala), gainerako gehigarriak desagertu egin ziren diru-laguntzen programak desagertzearekin batera. Era berean, Eusko Jaurlaritzak euskarazko egunkari instituzionala plazaratzeko egitasmoak ere ez zuen aurrera egin (ik. Diaz Noci 1998); aitzitik, Egunkaria Sortzen plataformak bultzatutako ekimen sozialeko egunkaria, *Euskaldunon Egunkaria*, 1990eko abenduan argitaratu zen. Euskarazko kazetaritzarentzat erabateko aldaketa ekarri zuen gertaera horrek, eta baita literaturaren esparruarentzat ere, haren presentzia mediatikoa areagotzea eragin baitzuen. 1990etako literatura eta kritika ezin dira ulertu, izan ere, Egunkariak egindako ekarpena aintzat hartu gabe, eta hala jaso dute hainbat ikerlarik (ik. Gutierrez Retolaza 2000; Kortazar 2000). *Argiak* 1980ko hamarkadan izandako aitzindaritzalana *Egunkariak* bete zuen, beraz, 1990etik aurrera, ondoren beste hainbat egunkari ere euskal literaturaren berri ematen hastea eta literatur kritikari tartea eskaintzen hastea eragin baitzuen.

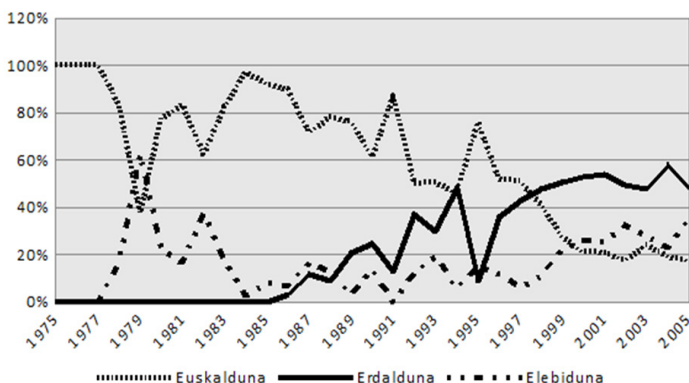
Lehenago euskarazko gehigarrietara edo euskarazko orrialdeetara mugatzen zen kritikaren presentzia gaztelania nagusi zen kultur gehigarrietara hedatu zen apurka. 1992an *Diario Vascon* liburu kritikak argitaratzen hasi zen astero Felipe Juaristi; *Deiako Igandeia* gehigarrian argitaratu zituen kritikak Jon Kortazarrek 1993tik 1996ra; *El Correo* egunkarian Javier Rojo 1996an hasi zen asteroko kritikak argitaratzen *Territorios* gehigarrian. *El País* egunkarian, azkenik, *País Vasco* orrialdeetan hasi ziren argitaratzen kritikak 1999an. Beraz, gaztelaniazko prentsan eta prentsa elebidunean lekua irabazi zuen 1990eko hamarkadan euskal literaturak, eta euskarazko askotariko gaiei buruzko testuekin batera orotariko euskal liburuak iruzkintzetik literaturari buruzko erdal orrietara iragan zen nagusiki (*El País*en eta, 1997tik aurrera, *Deian* izan ezik).

2000tik aurrera, era berean, gogoan izatekoa da bes-telako agerkari eta egunkari zenbaitek ere egin ziotela lekua euskal literatur kritikari (herri aldizkari eta egunkari-iek, euskara-ikasleentzako aldizkari-iek, web orriek...). Era berean, nabarmendu beharreko datua da *armiarma.com* atariak 2000tik aurrera argitaratutako prentsako kritika sareratu izana, hedabideetako kritikari ikusgarritasuna eta eskuragarritasuna ekarri baitio, eta literaturaren gaineko diskurtso nagusienetakoa izaten lagundu.

Aldizkari-iek dagokienez, *Argiak* jarraitu zuen 1990eko hamarkadan, 1997ra arte kritikak argitaratzen. Ordu-
tik eta 2008ra arte aldizkariak ez zuen kritikarik argitaratu, eta liburu argitaratu berrien erreseina laburrak eskaintzera mugatu zen. Aldiz, literatur aldizkari-iek pisu erlatiboa asko murriztu zen, 1980ko hamarkadarekin alderatuta. Desagertu egin ziren aurreko hamarkadan abiatutako aldizkari asko, eta jarraitu zuten apurrek ez zuten kritika lehentasuntzat: *Susa* idazle berrientzako plataforma izan zen kritikarako esparru bainoago, eta *Maiatz*en apurrak izan ziren argitaratutako kritikak eta ez sistematikoak. Edonola ere, *Idatz & Mintz* eta *Jakin* aldizkari-iek, kritika eta analisi lite-

rario sakon eta luzeagoak lehenetsiagatik, jarraitu dute literatur kritika baloratzailleak argitaratzen. 1989an sortutako *Hegats* Euskal Idazleen Elkartearen agerkariak tarte zabala eskaini zion kritikari, baina aldizkariaren izaera eta helburuengatik (urtean bizpahiru zenbaki argitaratzen dira), kritika-lan luze eta sakonagoak lehenetsi zituen, eta baita atzerriko liburuen nahiz argitaratu berriak ez ziren euskal liburuen gainekoak ere. 1990eko hamarraldian sortutakoen artean, *Ostiela* izan zen modu sistematikoan kritika literarioari tokia egin zion bakarra. Gainerakoek literatur sorkuntzari edo itzulpenei eman zieten lehentasuna.

Kritikak argitaratu diren hedabideen bilakaerari hizkuntzaren alderditik erreparatuz gero ere, aldaketa esanguratsuak ikusten dira (ik. 2. grafikoa). Euskara hutsezko medioetan (egunkari nahiz aldizkarietan) argitaratzen zen kritiken ehuneko handiena 1975etik 1997ra artean; aitzitik, gorago aipatu bezala, prentsa erdaldunak 1990etik aurrera goranzko joera erakusten du, sistematikoki euskal literatur kritika astero argitaratuz; hala, 1997tik 2005erako tartean erdal medioak dira euskal literatur kritikaren ehuneko handiena argitaratzen dutenak (*El Diario Vasco*, *El Correo* eta *El País*). Egunkari elebidunetan orobat, gorantz egin du argitaratutako kritika-kopuruak, *Deia* nahiz *Gara* egunkariak 1990eko hamarkada hondarretik hasita ia sistematikoki eskaini baitzioten euskal kritikari lekua 2005era artean. Aitzitik, euskal kazetaritzaren erdigunea *Argiatik Egunkariara* igarota, *Argiak* kritikak argitaratzeari utzi zion 1997an eta, hala, euskarazko prentsak kritiken ehunekoan zuen pisua galdu zuen.



2. *grafikoa.* Kritikaren hedabidearen bilakaera urtez urte ehunetotan.

Bestetik, medioen ideologiari erreparatuz gero, kritikaren esparru nagusia hedabide ezkertiar eta abertzaleak izatetik (*Argia, Egunkaria*) espektro ez-abertzaleko hedabideak (*El País, El Correo, El Diario Vasco*) izatera pasa dela kontuan hartzea garrantzitsua da, hedabideen ideologiaren eta kritikariaren ideologiaren arteko homologia erabatekorik ezarri ezin badaiteke ere, abiaburuko hipotesi batzuk ezartzeko aukera emango baitigu.

Bilakaera honek, beraz, zera erakusten du: euskarazko prentsa elebakarrak osatzen duen komunikazio-esparru autozentratutik (Zuberogoitia 2005, Landa 2005) haratago joan dela kritika, hain berezkoak ez zaizkion komunikazio-esparruetara. Orobat, Bourdieuren terminologia baliatuz, literatur kritika ekoizpen murrizteko azpiesparrutik (kultur aldizkariak, literatur aldizkariak) ekoizpen handiko azpiesparrura (prentsa orokorra) zabalduz joan da. Aitzitik, kuantitatiboki erdal medioetarantz gertatutako lerratze hori kualitatiboki eta kapital sinbolikoaren aldetik hala ote den zalantzarria da; alegia, kopuruz kritika gehien erdal medioek pilatzen badute ere, erdigune sinbolikoa eta erreferentziala euskal medioek mantentzen dutela esango genuke. Oihartzuna eta zeresana eman duten kritika eta

kritikariak, polemika-iturri izan direnak euskal medioetan argitaratuak izan dira, iradokiz literatur esparruaren erdigune sinbolikoa euskal hedabideetan mantentzen dela, kopuruz kritika erdal medioetan ugariago izanagatik.

Kritikarien profila

Kritikariaren profila eta kualifikazioa dira kritikaren legitimitatea ebazterakoan jokoan egon ohi diren irizpide funtsezkoenetakoak, hots, zein legitimitaterekin eman ditzakeen epaiak kritikoak liburu baten ala bestearen inguruan. Egunkari eta aldizkarietan jardun duten kritikarien profila zehaztea ez da zeregin begi bistakoa, euskal literatur kritikan bereziki. Haatik, garrantzitsua da profil intelektual eta profesionalaren sailkapen eta bilakaerari arreta emateko saioa egitea, kritikaren enuntziatio-lekua zein den zehazteko eta, orobat, kritikaren instituzionalizatze bidean zein urrats egin diren ohartzeko.

XIX. mende amaieratik eta bereziki XX. mendetik kritika modernoaren oinarri instituzionala bikoitza izan da: unibertsitatea, batetik eta kazetaritza, bestetik. Haatik, euskal literatur kritikaren ibilbideaz jardun garenean ikusi den bezala, kritikak unibertsitatean 1970eko hamarkada bukaeran baino ez zuen tokirik aurkitu eta instituzionalizatze bidea gatazkatsua izan zen. Gainera, filologiak unibertsitatean lekua egin zuenean, hizkuntzalaritzari eskaini zitzaion tarterik handiena, eta bakanak izan dira unibertsitatean literatur kritikan jardun dutenak. Bestalde, euskal kazetaritzaren ibilbide zail eta gorabeheratsuak ere, kazetaritza jarduna ez eze kritika ere jardun instituzionalizatu eta profesional bihurtzea zaildu du. Instituzionalizazio eta espezializazio gabezia hori, jakina, ez dagokio kritikaren esparruari soilik, eta ez dago ulertzerik literatur esparru osoari erreparatuta baizik. Ur Apalategik azaltzen duenez, 1970eko hamarkadan berezko euskal literatur esparrua garatu gabe zegoen, eta euskal idazlea ez zen literatur testuak

soilik ekoizten zituen eragile bat, Joxe Azurmendiren hitzokin ilustratzen duenez:

El escritor vasco [...] no es propiamente un literato. Algún literato lo ha llamado –no sin cierto desprecio– “escribidor”. [...] el de los escritores vascos es un grupo artísticamente mal diferenciado. La escasez de autores, el número reducido de gente que sabe escribir euskera, o puede hacerlo sin inconvenientes políticos o económicos, y la multitud de los quehaceres, obligan al autor vasco a escribir de todo y en todo: del periódico al libro, poesías igual que libros de investigación o libros de texto, el panfleto clandestino [...] (apud Apalategi 2000: 75).

Horiek kontuan hartuta, beraz, ukaezina da hein batean arbitrarioa eta eztabaidagarria dela hemen proposatzen dugun euskal kritikaren egileen profil profesional-intelektualaren araberako sailkapena, aztergai dugun epearen lehen urteetan bereziki. Hori gogoan izanik ere, bildutako kritiken egileak honako tipologiaren arabera sailkatu ditugu: *poeta, idazle, kazetari, kazetari eta idazle, unibertsitateko irakasle, filologo, eta beste batzuk*. Poeta eta idazle kategoriak bereizi egin ditugu, literatur esparruan posizio desberdinak betetzen dituztela iritzita. Poetak dira hogeita hamar urte horietako kritiken egileen % 31, unibertsitate-irakasleak % 19, idazleak % 18, filologoak % 10, kazetariak % 8 eta idazle eta kazetariak % 4. Bestelako profildun egilea dute gainerako kritiken ehuneko 7ak.

1980ra arte kritika-lanetan nagusiki idazleek jardun zuten eta bigarren maila batean, filologoen zein filologiako ikasketak egiten ziharduten ikasleek (Ibon Sarasola, Lourdes Oñederra). Hurrengo hamarkadetan pisu erlatibo txikiagoa izan zuten filologoen, salbuespenak badiren arren: 1984tik aurrera Iñaki Caminok *Argian* astero eman zituen argitara kritikak, eta 1997an Ritxi Lizartzak jardun zuen hedabide berean kritikan. Aitzitik, nabarmentzekoa da filologo profileko kritikarien iragankortasuna, kritikaren instituzionali-

zazio-faltarekin estu lotuta dagoena, izan ere, filologia ikasle eta filologo horiek guztiek hizkuntzalaritzaren esparrura bideratu zuten beren jardun profesionala eta ikerketa (1960ko hamarkadatik aurrera Koldo Mitxelenak egin zuen bezala), hizkuntzalaritzak eta filologiak kritikak ez bezalako oinarri instituzionala duelako erakusgarri, besteak beste.

Bestalde, “idazle eta kazetari” profilean batu diren egi-leen papera ere iragankorra baina funtsezkoa izan da euskal kazetaritzaren eta kritikaren inguruko plataformak eratze-rakoan. 1980-1981 eta 1990-1991 urteen artean nagusi izan dira idazle eta kazetari zirenek sinatutako kritikak, eta datu horiek euskal prentsaren sorrera eta sendotzean funtsezkoak izan diren bi gertaera bistaratzen dituzte: *Argiaren* eraberritzea eta *Egunkariaren* sorrera-prozesuak. Bietan ere, kazetari eta aldi berean idazle zirenak (Josu Landa, Juan Luis Zabala...) izan ziren kritikari lekua eta bultzada eman ziotenak. Beste nonbait aztertu dugun bezala (Egaña 2003), “tropeleko” deitu izan den belaunaldiak (1963 inguruan jaiotakoak) literaturarako plataformak eta hedabideak sortzen egin zuten lan; plataforma horien artean, literatur kritikari lehentasunezko lekua eman zioten. Plataforma horiek sendotutakoan, edonola ere, murriztuz joan da kazetari eta idazle izanik kritikan jardun dutenen portzentajea.

Edonola ere, jasotako datuek erakusten duen bilakaera argi eta egonkorrena 1990eko hamarkadatik aurrera gertatutakoa da. Bi profil nagusitu baitira besteen gainetik: poetarena eta unibertsitateko kritikoarena. Bien artean kritika guztien ehuneko handia betetzen dute, batez ere 1996tik 2005erako tartean. 2004an jaso ditugun kritiken % 38 poetek eginak dira, eta beste % 36 unibertsitate-irakasleek. eta datuen egonkortasunak prentsako kritikaren instituzionalizatzea erakusten dute, izan ere kritikari berberak urte luzez jardun baitute kritikan, hala poeten (Gerardo Markuleta, Felipe Juaristi, Igor Estankona) nola unibertsitateko kritikoaren kasuan (Javier Rojo, Jon Kortazar).

Unibertsitateko kritikarien goraldiak erakusten du unibertsitateak, batez ere 1990eko hamarkadatik aurrera, kritikari legitimitatea eta profil profesionala eskaini diola, eta beraz, unibertsitatea bihurtu dela kritikaren oinarri instituzional funtsezkoenetakoa. Horrek ahalbidetzen du kritikoez ibilbide luzea osatu ahal izatea prentsan. Bestalde, kontuan izatekoa da unibertsitateko kritikoen presentziak erdal medioek euskal kritikari lekua eskaintzearekin batera egiten duela gora (*El Diario Vasco*, *El Correo*, *El País*), eta horrek badu ondorioz kritikaren esparruaren egituratzean eta esparru politikoarekiko harremanetan.

Izan ere, unibertsitate-kritikoez nagusiki ideologia ez-abertzaleko erdal medioetan argitaratzeak unibertsitateko kritikoen, botere instituzionalaren (unibertsitatea, botere autonomikoa) eta ideologia ez-abertzalearen arteko harremana estutzea eragin du, eta horrek eragina izango du euskal literatur esparruak unibertsitate-kritikoez eta oro har, kritika akademikoaz 1990eko hamarkadatik aurrera duten pertzepzioan. Hipotesi gisa aurrera liteke idazle eta irakurle nagusiki abertzale ezkerrekoek (botere instituzionaletik kanpo daudenek, baina literatur esparruaren erdigunean) ez-legitimotzat hartuko dutela kritika akademikoa eta prentsako kritikaren atal bat bederen, instituzioekiko eta ideologia ez-abertzalearekiko dituen loturengatik.

Bestalde, poetak nobelagile edo ipuingileak baino sarriago aritu dira kritikan, eta horrek bestelako faktoreen ondorio dirudi. Literatur esparrua sendotu eta autonomizatu ahala, literatur genero komertzialagoek (eta bereziki nobelak) eskuratu zuten erdigunea eta kapital sinboliko handiena, eta poesia bezalako generoak periferikoago bihurtu ziren eta gatazka-eremutik aldentu. Horrela uler liteke nobelagileek gero eta pisu txikiagoa izatea literatur kritikan: nobela denez esparruan lehia handiena gauzatzen dagoen generoa, genero horretan diharduten egileek lehia horretan ezin dute kritika baliatu posizio-hartze gisa. Poetak, aldiz, literatur esparruan bigarren mailan kokatzen direnez eta erdigunekoak

diren generoetan esku-hartze zuzenik ez dutenez legitimitate handiagoa dute kritikan jarduteko.

Idazleei dagokienez, edonola ere, azpimarratzekoa da ibilbide luzea egin dutenak gutxi izan arren, izan direla denbora-tarte laburrez kritikan jardun dutenak, 1980ko eta baita 1990eko hamarkadan ere. Azpimarratzekoa da, ordea, sarritan kritika literatur esparruan posizio bat esku-ratzeko eta esparruko idazleen kapital sinbolikoa berengantzeko (edo eta bestelako estetikak proposatzeko, kontsokratutako obrak kritikatu) soilik egin dutela idazle ugari; betiere beren idazle-ibilbidearen hasieran, zenbaitetan libururik argitaratu aurreko sasoiari. Bernardo Atxaga, Joseba Sarrionandia, Koldo Izagirre, Xabier Mendiguren, Karlos Linazasoro, Patxi Zubizarreta, Lutxo Egia edo Ana Urkiza dira esandakoaren adibide, nahiz guztiek ez dituzten estrategia berdinak erabili (atxikimendu-logiketarik hurbilago batzuk, kritika baloratzaitetik gertuago bestek).

Azkenik, aipatzekoa da aipatutako profil-taldeetatik at, eta literaturaren esparruko kualifikazio zehatzik gabe jardun duten kritikoen kasua, kritikaren profesionalizazio eta instituzionalizazio ahularen erakusgarri. Irakurle soilak ziren hainbatek jardun dute, izan ere, 2000ko hamarkadara arte, kritikan. Mikel Mendizabalek, esaterako, Iñaki Caminoren lekua hartu zuen 1987an *Argian*, astero kritika eginenez; *Egunkarian*, aldiz, Jose Jabier Fernandez arte-irakasleak, literatur esparruarekiko bestelako loturarik gabekoak, jardun zuen kritikan 1997tik 2000ra.

Kritikarien generoari behatuz gero, bestalde, 2.280 kritikako corpusean 220 dira emakumeek idatzitakoak, hots, ehuneko 10a. Kopuru hori kritikatu-tako liburuen egileen generoarekin alderatuz gero, kopuruak ia bere horretan errepikatzen dira: 215 dira emakumeek idatzitako liburuen gaineko kritikak, eta 2026 gizonen idatzitako gainekoak. Hau da, emakumeek prentsako kritikan betetzen duten lekua literatur sorkuntzan betetzen dutenaren oso antzerakoa da. Gainera, azpimarratzeko datua da kritikari emakumeen

ehunekoa bere horretan mantendu dela epealdian, eta ez duela goranzko joera argirik izan.

Kritikarien profil intelektual eta profesionala beren generoarekin gurutzatuz gero, bada desberdintasunik gizon eta emakumeen artean. Filologoen artean dute emakumeek pisu gehien (% 25), kazetarien artean ondoren (% 22), idazleen artean hirugarrenik (% 17); presentzia urria dute poeta (% 7), idazle-kazetarien artean (% 6) eta erabat hutsala unibertsitateko irakasle eta kritikoen artean (% 1). Halaber, gogoan hartzekoa da 1980ko hamarkadaren amaierara arte filologoak direla kritikan diharduten emakume ia guztiak.

Lanbide intelektualetan modu profesionalean aritzeko emakumeei jartzen zaizkien oztopoak gainditu eta kritikan jarduteko kualifikazioa unibertsitateak eman izan duela ikusarazten du filologoen artean emakumeek duten presentziak. Hau da, prestakuntza unibertsitariotik eratorritako legitimitatea izan dela literatur esparrurako sarbidea eman diena emakumeei. Izan ere, 1987ra arte kritikan jardundako emakumeak, salbuespen bakanekin, filologoak izan ziren eta ibilbide laburra egin zuten kritikan, zenbaitek hizkuntzalaritzara egin zutelako jauzia (Lourdes Oñederra), edo bestelako lanbide intelektualetara, itzulpengintzara, kasu (Koro Navarro). Epealdi honetan prentsan idazten duen emakumezko kritiko akademiko bakarrak, bestalde (Mari Jose Olaziregi), kritika bakanak baino ez zituen argitaratu, nagusiki idazle kanonikoen obren gainean. Kritikan aritutako emakume idazle eta poetei dagokienez, bestalde, 1990 arte Itxaro Borda da salbuespen gisa zeregin horretan jardundako idazle bakarra. Ordutik aurrera, Amaia Iturbide (saio-kritikan ere jardundakoa) eta Itxaro Borda izan ziren ibilbide luzeko kritikari bakanak. 2000tik aurrera soilik agertzen dira lehen liburua argitaratzearekin batera epe laburrez kritikan jardungo duten emakumeak (Ana Urkiza, Ixiar Rozas, Miren Agur Meabe...), hein batean literatur esparruan posizio bat eskuratzeko kritikara jotzen dutenak.

Esan dugunez, ia berbera da 1975etik 2005erako epean kritikatu diren liburuen idazleen generoen ehunekoen arabera banaketa eta kritikarien generoaren banaketa. Haatik, bada desberdintasunik kritikari gizon eta emakumeek emakumezko idazleen lanei eskainitako arretan. Emakume kritikarien hautapenetan pisu handiagoa dute emakumeek idatzitako liburuek (gizon kritikariek iruzkindutako liburuen % 9 dira emakumeek idatziak; emakume kritikariek iruzkindutako liburuetan, % 17).

Literatur generoak eta argitaletxeak

Kritikaren esparruaren bilakaerari literatur generoen ikuspegitik erreparatuz gero, berriz, azken urteetan nobelari eskainitako kritikek izan duten goraldia da ezaugarri aipagarrienetakoa, izan ere, 1994tik 2004rako epean, urtero izan da kritika gehien eragin dituen generoa. Aztergai dugun aroaren azken urtean, berriz, narrazio laburreko lanek hartu zioten gaina eleberritari. Bigarren lekuan, poesiari buruzkoa da hurrengo kritika-sail ugariena. Narratiba laburrak eta saiakera zein ez-fikziozko gainerako generoak antzerako kopuruetan iruzkindu dira epealdiko azken urteetan.

Kritikatutako generoen bilakaera literatur esparruan generoek izandako bilakaeraren adierazletzat hartuko bagenu, beraz, nobela esparruko erdigunean kokatutako generoa dela bistakoa da eta 1990eko hamarkadatik aurrera genero bakoitzaren esparrua egonkor xamar mantentzen da. Edonola ere, azpimarratzekoa da aurreko epealdian, zenbait urtetan poesia izan dela kritika gehien jaso dituen generoa (1979-1981, 1986, 1989-1993). Kontuan hartzekoa da 1980ko hamarkadak aurrera egin arte ez zirela generoen argitalpen kopuruak finkatu, eta horregatik nekeza da lehen urteetako generoen presentziaz ondorioz ateratzea, urtetik urtera aldakorrek baitira kopuruak ez ezik haien ehunekoak ere; orobat, kritiken kopurua ere hamarretik beherakoa da 1980ra arte.

Kritiketan generoen aldetik ikusten den bilakaerak, edonola ere, berretsi egiten ditu literaturaren historiek hamarkaden arabera proposatu izan dituzten banaketak: 1980ko hamarkadan poesiak zuen lehentasunezko lekua galdu egiten du 1994tik aurrera, eta 90eko hamarkada “nobelaren hamarkada” izan da (ik. Zaldua 2002). Haatik, 1980ko hamarkadan ipuinari historiek eman dioten lehentasunezko lekua ez da islatzen kritika-kopuruan, izan ere, urte bakarrean (1984) izan baitzen generorik kritikatuen hamarraldi horretan. Edonola ere, 2005ean berriro ere ipuina izan zen kritikan nagusitutako generoa, eta horrek pentsarazten du 2000ko hamarkadan, eleberraren nagusitasunaren aurrean, narrazio laburrek presentzia irabazi dutela kritikaren esparruan. Hau da, literatur esparrua finkatzearekin eta merkatu literarioa sendotzearekin (argitaletxeak, diru-laguntzak etab. ik. Olaziregi 2000), genero komertzialenak argitalpenetan ez ezik kritikan ere lehentasunezko lekua hartu duela postula liteke, eta kritika ere esparru komertzialenera lerratzen joan dela.

Haatik, polo komertzialeranzko lerratze hori ez da erabatekoa, poesiaren kritikak pisu handia izaten jarraitzen baitu (% 25 inguru azken hamar urteetan) eta, beraz, kritikaren esparruan bederen, ez baitu poesiari azken hamarkadan suposatzen zaion leku marjinala betetzen. Horrek pentsarazten du, beraz, kritikaren polo komertzialeranzko biraketa ez dela erabatekoa, eta prentsako euskal literatur kritikak ez duela merkatuaren eskakizunekiko dependentsia nabarmenik izan.

Bestalde, gogoan izatekoa da 1994tik 2004ra poetak izan direla kritika gehien egileak, eta horrek ere izan du eraginik poesiaren kritikak mantendu duen pisu erlatiboan, zeren izan bada loturarik profil profesional-intelektualen eta haiek hautatutako liburuen generoen artean. Poesia da desberdintasun handiena erakusten duen generoa, izan ere, poesia-liburuen kritiken ia % 40 poetek eginak baitira. Horrek justifikatuko luke, besteak beste, poesiaren kri-

tikak duen adinako presentzia izatea. Bestalde, poesia-liburuak kritikatu dituzten kritikarien artean, unibertsitateko irakasleak dira bigarren talde garrantzitsuena (% 23). Bi profil-taldean artean poesia-liburuen kritiken % 63 betetzen dute, beraz, eta horrek islatzen du poesiak nolabaiteko espezializazioa eta kualifikazioa duten kritikoen arreta bereganatzen duela.

Argitaletxeen esparruaren eta kritikaren esparruaren arteko harremani begiratu gero, nabarmena da epealdiaren azken hamarkadan argitaletxeen esparruak polarizatzea jo duela, eta bi argitaletxek pilatzen dutela arreta kritikogehien: Susak eta Elkarrek. *Bazka* aldizkariaren datuen arabera, esaterako, 2002 eta 2006 urteen artean kaleratutako literatur liburuen % 10,6 erakundeek argitaratu zituzten; aitzitik, 2002tik 2005erako tartean, kritiken % 4a ez zuten gainditu instituzioek kaleratutako liburuen kritikek. Aldiz, 1980 eta 1981eko kritikari erreparatu gero, instituzioek kaleratutako liburuek izan zuten erantzun kritikogehien (% 17 eta % 19, hurrenez hurren), garaiko argitalpen industriaren garapen urriaren erakusgarri.

4.2. Kritika eta balorazioa

Prentsako kritika kritika akademikotik bereizten duen ezaugarri behinenetakoa bere izaera baloratzaila da, XX. mendearen bigarren erdialdean kritika akademikotik balorazioa erabat egotzi zenetik. Prentsako kritika kazetaritzagenero gisa kontsideratu dutenek ere iritzi generoen esparruan kokatu dute, eta bere ezaugarri behinenetakoa liburu argitaratu berrien gaineko informazioa eta balorazioa ematea litzateke.

Ikuspegi soziologikotik, bestalde, ikusi dugunez, prentsako kritika eragile garrantzitsua da literatur esparruaren baitako sinesmena (“croyance”) sortzeko eta literatur obren gaineko balioa ekoizteko garaian. Literatur esparruaren

sorrera eta garapenarekin estu lotuta dago arte-lanaren balioaren ekoizpena eta erreproduktzioa. Era berean, esparruan parte hartzen duten instituzioak esparruak exijitzen dituen dispozizioez hornituta daude eta baita pertzepziorako eta apreziaziorako beharrezkotzat jotzen diren kategoriez ere; horiek dira artistaren eta bere ekoizpenen balioaren neurri espezifikoak ezartzen dutenak. Prentsako kritika da instituzio horietako bat, eta bere balio-epaien bidez obrei aitortzen dien balioa bera sortzen parte hartzen baitu, performatibotzat jo daitezkeen enuntziatuen bidez (Austin 1982).

J. Woolffek (1993) edo N. Heinichek (2002) proposatutako bidetik, beraz, neutraltasun axiologikoa abiapuntu metodologikotzat hartu dugu atal honetan, balio estetikoaren sorrera eta garapena euskal literatur esparruaren garapenarekin lotuz. Prentsako kritika, hein horretan, balorazio horiek esplizitatzen diren esparrutzat hartu da, aztergai testualtzat bainoago (Verdrager 2001). Hots, literatur esparruaren osaeraren eta garapenaren (sinkronikoki nahiz diakronikoki) eta balorazio estetikoaren arteko harremana hartuko da aztergai, esparruak sortutako sinesmena soziologikoki analizatzeko.

Prentsako kritikaren gaineko diskurtso gehienak haren gainbeheraren, heriotzaren edo ezinaren berri jasotzen du, eta “kritikaren kritika” forma hartzen du, ikusi dugunez, besteak beste bere burua legitimatzeko arazoak baititu, genero gisa. Gorago azaltzen ahalegindu garen bezala, euskal prentsako kritikaren gaineko diskurtso gehienak ere haren eskasia, gabezia edo ahalmenik eza salatzen jo du azken hogeita hamar urteetan. Euskarazko kritikarik eza salatu dute hainbat kritikari eta idazlek urteetan zehar; haatik, nekez esan liteke kuantitatiboki agerkarietako kritikak goraldirik izan ez duenik. Bigarren salaketa garrantzitsua, baina, kritika baloratzailerik eza izan da (eta sarritan “kritikarik ezaren” inguruko salaketek hau berau adierazi nahi dute, kritikarik eza baloraziorik ezarekin parekatuz). Hirugarre-

nik, eta aurreko baieztapen bien ildo berean, kritika positiboek eta laudoriozkoek luketen leku gehiegizkoa kritikatu zaio euskal kritikari azken urteetan.

Hiru urratsetan egindako kritika, beraz, (“kritikarik ez dago”, “kritikak ez du baloratzen”, “balorazio positiboak baizik ez da egiten”) balorazioaren inguruko kritika da funtsean. Horregatik, atal honetan kritikaren izaera baloratzailerik kuantitatiboki neurtzen ahaleginduko gara.

Edonola ere, balorazioa kuantitatiboki neurtzeak hainbat gatazka eragin ditzake metodologiaren ikuspegitik. Alde batetik, kritikaren esparrua ulertzeko gakoak ematen ditu hurbilketa kuantitatiboak, baina betiere gogoan izatekoa da balorazioan esku hartzen duten faktoreen aniztasuna (esparruko eragileen posizio-hartzeak, aurretiko disposizioak, habitusak, egileen kapital sinbolikoa...), zeina nekeza baita kuantitatiboki soilik ebatzen. Horregatik, atal honetako ondorioak hurrengo atalean osatuko dira hurbilketa kualitatiboaren bidez.

Beste alde batetik, maila diskurtsiboan ere badu eragozpenik prentsako kritikaren analisiak. Izan ere, ez da beti argia balorazioaren eta kritikak betetzen dituen beste funtzioen arteko desberdintasuna. Kritikaren diskurtsoan sortzen dira balorazioa eta baloratzeko irizpideak (Shrum 1996), baina kritikaren funtzio deskribatzaile edo interpretatzaileak ere maiz eduki baloratzailerik izan dezake. Hala, eztabaidagarria da kritika baten balorazioak deskribapenaren eta interpretazioaren ondorio diren, ala deskribapenak eta interpretazioak balorazio-modu implizituak diren, kategoria deskribatzaileek (“nobela”, “poetikoa”...) dituzten konnotazio baloratzailerik eraginez.

Edonola ere, onartuagatik balorazioa presente dagoela kritikaren ia osagai guztietan, eta funtzio baloratzailerik dela gainerakoei markoa ezarri eta baldintzatzen dituen (Carroll 2009), lanen balorazio esplizituak baino ez ditugu “baloraziotzat” joko lan honetan. Hots, eduki baloratziboak izan dezaketzen definizio tautologikoak (“liburu hau egiaz-

ko nobela da”, adib.) helburu baloratzaille argiz eginak direnean soilik joko dira baloraziotzat. Era berean, kritikagai den liburuaren alderdi bakanak baloratu, baina obraren gaineko balorazio orokorrik eskaintzen ez duten kritikak ez dira baloraziotzat jo.

1975 eta 2005 arteko corpusean jasotako kritika guztien analisisia egin ostean, ondoriozta daiteke prentsako euskal kritika baloratzaillea dela ehuneko handi batean. Zehazki, hogeita hamar urte horietan argitaratutako kritiken % 85 baloratzaillea da batez beste. Hau da, % 15a baino ez da kritikaturako liburuaren gaineko baloraziorik egiten ez duena, eta funtzio informatzaile edo interpretatzailea baino betetzen ez duena.

Datu horiek, beraz, zalantzan jarriko lukete prentsako euskal kritikak baloratzen ez duelako iritziz zabaldua (Mintegi 2000, Olaziregi 2002a, Lasagabaster 2002b, Zaldúa 2005), ehuneko altuan baitira baloratzailleak. Dena den, gogoan izatekoa da, gorago aipatu bezala kritika baloratzaillearen eta ez-baloratzaillearen arteko bereizketa ere eztabaidagarria izan daitekeela. Edonola ere, datu hauen argitan pentsatzekoa da euskal kritikaren funtzio baloratzailerik ezaz egindako adierazpenen atzean beste zerbaitezkatzen dela, hots, balorazio negatiborik eza dela salatzen dena.

Hogeita hamar urteko epean ez du gorabehera esanguratsurik izan kritika baloratzaillearen ehunekoak. Haatik, aipagarria da 1997an argitaratutako kritiken % 97 baloratzaillea zen arren, hurrengo hamarkadetan beheranzko joera izan dutela kritika baloratzailleek, 2005ean % 84an kokatuz. Epealdiaren azken hamarkadan gertatutako kritika baloratzaillearen beherakadak hainbat arrazoiri erantzun diezaike. Alde batetik, batez ere gaztelaniazko medioetan kritikan jarraikortasunez eta zenbaitetan modu profesionalean jardun zuten zenbait kritikaririk (Javier Rojok *El Correon* eta Felipe Juaristik *El Diario Vascon*). Ekoizpen osoaren berri epe laburrean eta astero emateak, hala, ba-

loraziorako tartea txikitu egingo luke. Horrez gain, dena den, kontuan izatekoak dira beste hainbat faktore, hurrengo kapituluetan sakonduko direnak, funtzio baloratzaillearen beheraldi horren berri emango luketenak: merkatuaren indartzea eta presentzia mediatikoak juzku estetikoaren gaitetik hartutako gailentasuna, kritikarako eta baloraziorako tartea txikituz; horrekin batera, euskal literaturaren normalizazioaren ideiak izandako zabalkundea eta, orobat, euskal literaturaren esparrutik harantzago Mendebaldeko literaturatan gertatutako aldaketen artean, gustu indibidualaren sublimazioak kritika baloratzailleari uzten dion leku eskasa.

Kritika baloratzaillearen kalifikazioa

Batez beste % 85ean baloratzaillea den kritikak nola baloratzen du euskal literatura? Zein balorazio egiten du? Bada kritika negatiborik? Zenbateraino da kritika positiboa? Aipatu den bezala, euskal prentsako kritikari buruzko diskurtsoak sarri errepikatu du kritikak ez duela funtzio baloratzaillea betetzen eta, halaber, baloratzen duenean kritika positiboa izan ohi dela, eta ez dagoela kritika negatiborik apenas, 1990eko hamarkadatik aurrera bereziki (Múgica 1998, Mintegi 2000, Lasagabaster 2002b, Zaldua 2005). Kritika baloratzaillearen analisi kuantitatiboak galdera horiei erantzuteko bidea ematen digu.

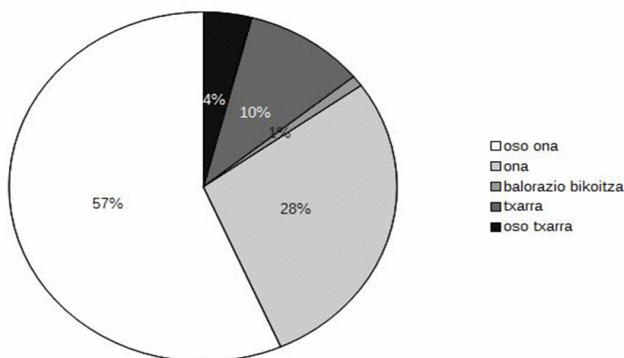
Kritika baloratzaille eta ez baloratzailleak bereiztea ez da zailtasunik gabeko zeregina, eta are gutxiago kritika baloratzailleak beren balorazioaren izaeraren arabera sailkatzea. Banaketa honek arbitrariotasunetik baduela jakinik ere, lan honetan kritika baloratzailleak honako multzo hauetan banatu dira: *oso ona*, *ona*, *balorazio bikoitza*, *balorazio txarra* eta *oso txarra*. Kategoria horiek zehazterakoan, honako irizpideen arabera jokatu da: alde batetik, kritikak liburuaren balorazio baikorra ala ezkorra ematen duen ebazterakoan, kritikak, osotasunean hartuta, liburuaren gainean ematen duen juzkua baikorra ala ezkorra den hartu da kontuan. Sa-

rrienik testuaren amaierako epaiak finkatzen du kritikariaren jarrera eta epaia, eta kasu horretan gertatzen da argien kritikariaren balorazioa; kasu askotan, haatik, balorazioa amaierako paragrafoan barik testuan zeharreko bestelako sekuentzien bidez egiten da. Atal kuantitatiboaren mugetan eta helburuetan lekurik ez duen zeregina da balorazioa diskurtsiboki nola egituratzen den aztertzea, eta beraz, oro har testuak ematen duen epaia hartu da aintzat (testuaren amaierakoa izan nahiz ez).

Kritika “oso on” eta “onen” nahiz “oso txar” eta “txarren” arteko bereizketa, aldiz, epaiaren inguruko ñabarduren arabera ezarri da. Alegia, liburuaren gaineko balorazio baikorra, liburuaren aldeko argudio eta irizpideen bidez soilik argudiatzen bada, balorazio negatiborako irizpiderik aipatu gabe, “oso on” kategorian sailkatu da kritika. Aitzitik, liburuaren gaineko balorazio baikorra, liburuaren balorazio negatiborako argudioak ere tartekatuz eta liburuaren ahulguneak aipatuz, modu dialogikoan osatzen bada, “on” kategorian sailkatu da. Era berean, baloraziorako argudio negatiboak soilik baliatu dituzten eta liburuaren balorazio positiborako argudiorik aipatu ez duten kritikak “oso txar” kategorian batu dira; balorazio hori balorazio positiboekin ñabartu denean “txar” kategorian. Azkenik, “balorazio bikoitza” kategorian sailkatu dira kritikatzten den liburuaren gaineko balio-epai bat baino gehiago eskaini, eta bietariko baten alde ere egiten ez dutenak. Hots, irakurlearen edo ikuspegi baloratzailaren arabera desberdinak izango lirartekeen bi balorazio aurkezten dira, baina kritikariak ez du bat lehenesten bestearen aurretik. Kritika baloratzailaren esparruan kokatu ditugu kritika hauek, izan ere, kritikariek epai bakarrik eman ez arren, liburuja juzgatzeko irizpideak eta argudioak eskaintzen dituzte, kritika ez-baloratzaille edo informatibo hutsek ez bezala.

Kopuru orokorreii begiratzuz gero, bistakoa da oso positiboak direla prentsako euskal kritika gehienak (%56), hau da, liburuaren aldeko epaia ematen dutenak, horreta-

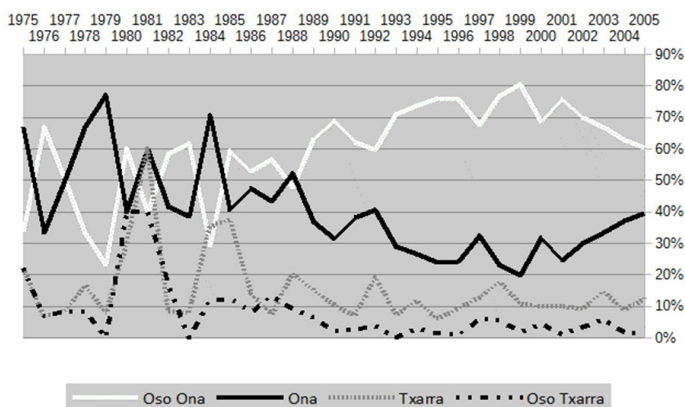
rako liburuaren aldeko argudioak soilik aipatuz. Bigarren, kritika “onak” genituzke, hots, balorazio baikorra egiten dutenak, alderdi negatiboren bat aipatu arren (% 28). Bi kategoriak batuz gero, beraz, oro har balorazio positiboa egiten dute aztertutako kritiken ehuneko % 84ak, eta balorazio txarrek (txarrak eta oso txarrak batuta) ez dute % 14 baizik osatzen.



3. Grafikoa. Balorazioen kalifikazioak ehunekotan 30 urteetan.

Datuek, hortaz, zalantzarik gabe berresten dute euskal kritikak euskal literaturaren balorazio baikorra eta oso baikorra egiten duelako hipotesi zabaldua. Urtez urteko garapenak, berriz, egoera aski egonkorra erakusten du kategorien pisu erlatiboari buruz, 1990etik 2005erako tartean balorazio oso positiboak nabarmen gailentzen direlarik; ez, haatik, 1989ra arte, izan ere, 1975-1989 epealdiko urte gehienetan balorazio oso positiboak nagusi izan ziren arren, hainbat urtetan balorazio onak osatzen dute ehuneko altuena (1978, 1979, 1984), eta 1981ean kritika baloratzailen % 60a txarrak izan ziren (ik. 4. grafikoa). Kritika instituzionalizatu, ugaldu eta sistematikoki egiten hastarekin batera (hots, 1990etik aurrera) egin du, beraz, gora kritiken balorazio positiboak. 1990 arteko urteak gorabeheratsuagoak

dira, haatik, bai kritikarien profilaren, hedabidearen zein balorazioaren aldetik.



4. Grafikoa. Kritika baloratzailearen kalifikazioa, urtez urte.

Kritika baloratzaileak goranzko joera izan du hogeita hamar urte horietan eta gero eta balorazio positiboagoa egiten du euskal literaturaz. Batez beste, ia salbuespenik gabe balorazio “onaren” esparruan kokatu da kritika baloratzailea 30 urte horietan. Salbuespen bakarrak 1980 eta 1981 urteak dira, balorazio onaren esparrutik behera kokatzen baita batez bestekoa. Beste muturrean, 1995eko kritikek gainditu egiten dute balorazio onaren esparrua, “oso onaren” esparruraino helduz. Urtez urteko bilakaerak, beraz, goranzko joera erakutsi du, lehen urteetako balorazioaren irregulartasuna erregularrago bilakatu den arren, joerak behetik goranzkoa dela argi ikusten da.

Kritika baloratzailearen barruan, balorazio oso positiboek osatzen dute gehiengo nabarmena, edozein dela ere hedabidearen tipologia. Hala, euskara hutsezko medioe-

tan, elebidunetan zein erdaldunetan, guztietan balorazio oso positiboek positiboen ia bikoitza osatzen dute. Bigarren tokian, balorazio positiboek balorazioen herena baino gehiago hartzen dute hiru hedabide-motetan. Haatik, balorazio negatiboan esparruan bada azpimarratzeko moduko ezaugarriak: izan ere, gaztelaniazko hedabideetako kritiken artean du pisu handiagoa kritika negatiboak (% 14); elebidunetan duenaren bikoitza (% 7) eta euskaldunetan duena baino 4 puntu altuagoa. Balorazio erabat negatiboan ehuneko handixeagoa pilatzen dute, orobat, hedabide erdaldunek, ehunekoak kasu guztietan txikiak izan arren.

Postula daiteke literatur esparruan kapital sinboliko handiena duten hedabideek, lekune zentrala dutenek (sinbolikoki), euskal medio elebkarrek, alegia, modu protektionistagoan jokatzeko dutela euskarazko ekoizpen literarioarekin eta hura babestera jotzen dutela, hizkuntza eta literatura nazionala (hau da, egitasmo nazionala) babesteko asmoz. Aitzitik, erdal medioetako kritikak, sinbolikoki euskal literaturaren erdigunetik urrunago kokatzen denak eta politikoki ere abertzaletasunetik urrunago kokatzen denak, distantzia handiagoa hartzen du euskal literaturarekiko, eta ugariagoak dira kritika negatiboak. Hots, hipotesi mailan betiere, proposa liteke erdal medioetako kritikak gainerako literaturerako baliatuko lituzkeen irizpideen arabera epaitzen duela euskal literatura ere, harekiko atxikimendu ideologikoa txikiagoa delako. Kapital sinbolikoak eta literatur esparruko posizio zentraletik at egoteak erraztuko luke, beraz, kritika negatiboa.

Bestalde, kritikaren oinarri legitimatzaileaz aritzean jaso den bezala, kritikoak autoritatea behar du batez ere kritika negatiboak egin ahal izateko, eta aldi berean kritika negatiboan bidez eta kritika positiboan bidez idazleen kapital sinbolikoari atxikimendua erakutsiz aldarrikatzen du kritikoak autoritatea. Kritika baloratzailerako egiteko legitimitatea eskuratzeko bideetako bat ibilbide profesionala izan ohi da, hots, urte luzetako jardunak emandako legitimita-

tea. Gorago esan den bezala, urriagoak izan dira euskal medioetan ibilbide luzea egin duten kritikariak, alde batetik hedabide euskaldunek kritikan modu profesionalean jarduteko baliabide ekonomiko gutxiago eskaintzen dituztelako eta, bestetik, erdigunean egoteak eta kapital sinboliko handia pilatzeak eragindako presioaren ondorioz. Aitzitik, erdal medioek baliabide ekonomikoak eskain ditzakete, eta kapital sinboliko txikiagoa dutenez, kritikariak luzaroan enplegatzeke aukera gehiago dituzte (Gerardo Markuleta, Javier Rojo, Felipe Juaristi eta Jon Kortazarrek gaztelaniazko medioetan egindako ibilbideek hala iradokitzen dute). Horrek, beraz, ibilbideagatiko legitimitatea eskuratzeko aukera ematen die kritikariei, eta baita kritika negatiboak egiteko autoritatea ere.

Orobat, gogoan izatekoa da erdal medioek horregatik guztiagatik kapital sinbolikoa baduten kritikariak bilatu dituztela beren kritika-lanetarako; hots, unibertsitate-irakasleak edo poeta bezala izena egina dutenak. Horrek ere azalduko luke bertako kritiketan balorazio negatiboek duten pisua. Esaterako, unibertsitateko kritikarien ehuneko handienak erdal medioetan idatzi du, eta unibertsitate-kritikariak dira, hain zuzen, proportzioan balorazio negatibo gehiago egin dituztenak (kritika txar eta oso txarrak batuta, balorazioen herena negatiboa da unibertsitate-kritikarien artean). Kasu honetan ere, badirudi kritika akademikitik transferitutako kapital sinbolikoak konpontzen duela prentsako kritikan jarduteko eta balorazio negatiboak egiteko legitimitatearen auzia. Kritika negatibo gehien pilatzen dituen bigarren kritikari-profila filologoen osatutakoa izateak indartu egiten du legitimitatea formazio unibertsitariotik transferitutako kapital sinbolikoak ematen duelako hipotesia.

Balorazio negatibo gutxien egin dituzten kritikarien artean, berriz, poetak nabarmentzen dira (poeten kritiken % 1a baino ez da erabat negatiboa) eta, ondoren, idazle eta kazetariak. Aipagarria da, dena den, idazle eta poeten

kasuan (hots, beren kapital sinbolikoa sorkuntzatik dator-
kienen kasuan) kritika oso positiboek duten ehuneko altua
(% 65 eta % 66). Datu horrek argi adierazten du idazle
eta poetek atxikimendu-logikaren arabera kritika egiten
dutela, hau da, kritikatzten duten obrarekiko atxikimendua
erakusteko bidea dela kritika. Beste hitzetan esanda, obre-
kiko eta egileekiko “sinestea” areagotzera jotzen dute eta,
era berean, beren burua (idazle, poeta gisa) legitimatzen
dute. Horrez gain, hein batean literatur generoen zainda-
ri papera ere betetzen dute, izan ere, ikusi dugun bezala,
poesiaren kritikan gehien aritu direnak poetak dira, eta
poetak dira, era berean, balorazio positibo gehien pilatzen
dutenak. Kazetari edo “idazle eta kazetari” direnen kasuan,
berriz, ez da hain handia kritika erabat baloratzailen ehu-
nekoa, eta negatiboak urriak diren arren, kritika baikor ña-
bartuak (“ona” kategoriakoak) gehiago dira. Hots, kazetari
edo idazle eta kazetari direnek ez dute sortzaile soil direnek
bezala atxikimendu-logika soilez jarduten, eta balorazio
ñabartuagoak egiten dituztela dirudi, distantzia analitiko
handiagoz beharbada.

Literatur esparruan sortzaile gisa posizioa betetzen
dutenek (poeta eta idazleek), esan bezala, modu argian
jokatzen dute atxikimendu-logikaren arabera, balorazio
oso positiboen nagusitasun erabatekoak erakusten duenez.
Horrek iradokitzen du literatur esparruko lekua zenbat eta
autonomoagoa izan, orduan eta indar handiagoa duela
atxikimendu-logikak eta balorazio positiboak. Hipotesi
hori bera baieztatzen du, era berean, hedabideen tipologia-
ren arabera balorazioen kalifikazioak, izan ere, literatur
aldizkariak ere (polo autonomoenean kokatutako hedabi-
deek) balorazio oso positiboak egiteko joera nabaria dute
(% 70), eta kritika negatibo eta oso negatiboak askoz urria-
goak dira (% 7 eta % 6, hurrenez hurren). Literatur aldiz-
karietako kritikariak ere, beraz, atxikimendu-logiken bi-
dezko balorazioak egiten dituztela dirudi; hots, aldizkariak
defendatzen dituzten irizpide estetikoak jarraitzen dituzten

liburuen aldeko epaiak ematen dituzte, sarritan aldizkariari lotutako argitaletxeek edo aldizkariak berak argitaratutako obren gainekoak.

Atxikimendu-logikek pisua dute, orobat, emakumezkoek egindako kritika baloratzaileretan. Corpusaren analisiak erakusten duenez, emakumeek sinatutako kritikak baloratzaileragoak izan ohi dira, eta balorazio oso positiboek ehuneko handiagoa betetzen dute (% 71a; % 55a gizonen kasuan). Balorazio negatiboak, era berean, ehuneko 7ra heltzen dira, negatiboak eta erabat negatiboak (% 1) batuta. Batez besteko balorazioa, beraz, altuagoa da emakume kritikarien kasuan (3,57) gizon kritikarien kasuan baino (% 3,21), 1etik 5erako eskalan.

Generoen arteko desberdintasun hau azal dezaketen faktoreen artean, aipatzekoa da, gorago aipatu bezala, juzku negatiboak emateak, alde betetik, kritikoaren autoritatea aurreuposatzen duela eta, aldi berean, kritikoak autoritatea eskuratzen duela kritika negatiboak egin eta literatur esparrurako sarbidearen zaindari lana betetzen duenean, kritikaren izaera performatiboaren eraginez. Edonola ere, kritika negatiboak autoritatea aldarrikatzea suposatzen du, eta emakumeen kasuan, murriztagoak dira halakorik egiteko aukerak, literatur esparruan duten posizio sinbolikoki dominatuagatik. Dominazio sinbolikoko egoeran dagoen eragileak nekez eman dezake kapital sinboliko handia pilatzen duen eta lekune dominatzailean dagoen idazlearen obraren aurkako iritzirik (gizonen obren aurkakorik). Kontuan izanik gizonen idatziak direla euskal literatur esparruko ekoizpen gehienak eta murrizta dela emakumeek kritikan betetzen duten lekua (% 10, gure korpusean) ez da harriztekoa emakumeek eginiko kritiketan balorazio negatiboak urriagoak izatea. Horrez gain, aintzat hartzekoa da oso emakume gutxik jardun dutela jarraikortasunez prentsako kritikan eta, gorago aipatu bezala, ibilbideak emango lukeen legitimitate eta autoritatea eskuratzeko zailtasun handiagoa izango luketela emakumezko kritikariek.

Bestetik, prentsako kritika literatur esparrurako sarbidea izan daitekeela kontuan izanik, pentsatzekoa da emakume kritikariek atxikimendu-logikaren arabera, kapital sinbolikoa duten egileei atxikimendu estetikoak adieraziz bilatu dutela esparruan posizio bat eskuratzea. Era berean, emakume kritikariek arreta handiagoa eskaini diete emakume idazleen literatur lanei eta, emakume kritikarientzat direnez balorazio positiboak, ondorioztatu liteke emakume kritikariek emakume idazleen lanak babestera jo dutela, haien dominazio sinbolikoari aurre egitera, kapital sinbolikoa handiagotzera, atxikimendua erakutsiz.

Aitzitik, egileen generoari erreparatuz gero, datu kuantitatibo orokorrek ez dute erakusten balorazioen kalifikazioari dagokionez, ia desberdintasunik. Emakume idazleen kasuan balorazio "onen" (hots, positibo nabartuen) ehunekoa (% 30) zertxobait altuagoa da gizon idazleena baino (% 28), eta balorazio "oso onak" gehiago dira gizonen kasuan (%57 eta % 53). Haatik, balorazio txarren ehunekoak ez dira ia aldatzen genero batetik bestera, eta analisi kuantitatibo orokorraren arabera, bederen, ezin esan liteke kritikak emakume idazleen lanak gutxiestera eta negatiboki baloratzera jo duenik. Edonola ere, baieztapen hau analisi kualitatiboan nabartuko da, generoen araberrako baloraziorako argudioak eta estrategiak aztertzean.

Literatur generoen araberrako balorazioek ere, bestalde, literatur esparruaren egituraren eta bere baitako polarizazioaren berri ematen dute. Ekoizpen murrizteko azpiesparruan kokatzen diren generoak (poesia) eta ekoizpen zabaleko azpiesparrukoak (nobela) konparatuz gero, nabarmena da bi poloen arteko oposizioak isla duela kritikaren balorazioan. Izan ere, nobela da genero guztien artean balorazio oso on gutxien jasotzen dituen generoa (% 48), poesiaren ehunekoetik oso behera (% 61). Era berean, nobela da balorazio txar gehien pilatzen dituen generoa (% 19).

Bistakoa dirudi nobela, polo komertzialeneko generoa izanik, genero "kritikagarriagoa" dela poesia baino, hots,

kritikoari ez zaiola aditutasunik eta kualifikaziorik eskatzen nobela epaitzeko, eta badituela eskura oinarrizko irizpideak nobela negatiboki epaitzeko. Aitzitik, poesiak, gorago aipatu bezala, nolabaiteko aditutasuna exijitzen dio kritikoari, eta horrek berak oztopatuko luke genero horri buruzko kritika negatiboa. Orobat, hirugarren hipotesi batek defendatuko luke poesiaren kontzepzio erromantikoak duen indarrak ere eragotzi egiten duela genero lirikoaren gaineko juzku estetiko negatiboa eman ahal izatea, jenialtasunarekin, arrazoiaz harantzagoko irizpideekin lotzen den generoa den heinean.

Poesiak eta nobelak erakusten duten polarizazio horrez gain, aipatzekoa da ez-fikziozko lanek jasotzen duten balorazio positiboa (kritiken % 89 positiboak dira). Kasu honetan ere, generoaren berezitasunak azal lezake balorazioen izaera positiboa; izan ere, saiakeraren esparruko liburuen balorazioa gatazkatsua da kritikariarentzat, ebatzi behar baitu saiakeran emandako ikuspegia edo ideologia, erakutsitako jakintza, eginiko dokumentazioa... zer den baloratzten dena. Prentsako kritikaren ezaugarriek nekeza egiten dute saiakera-liburu baten gaineko kritikak haren ekarpenak ezbaian jartzea edo ikuspegi ideologikoa kritikatzeko eta saiogileari esparru horretan duen autoritatea kuestionatzea. Beraz, postula liteke lanaren kanpotiko balorazioa besterik ezin duela egin hedabideetako kritikak, eta horregatik duela kritika positiboak ehuneko handia saiakera-liburuetan.

Ikuspegi diakronikotik, hogeita hamar urte horietan nobelaren balorazioak izandako gorakada da datu esanguratsuenetakoa. Nobelak literatur esparruan apurka eskuratu duen lekune zentralak badu bere isla balorazio kritikoan ere, beraz. Hainbat dira nobelaren posizio zentral hori islatzen duten faktoreak, Iratxe Retolazak jaso duenez (Retolaza 2008): ikerketa akademikoak nobelan zentratu izana, argitalpen industria garatzearekin nobelaren argitalpen-ehunekoak gora egitea, sari instituzional eta komertzialek nobelaren aldeko apustua egin izana eta berau kanoniza-

tzea, edo aurreko hamarkadan ipuingintzan edo poesian nabarmendutako egile zenbaitek eleberriari heldu izana. Beraz, balorazio negatibo gehien pilatzen dituen generoa izanagatik, gorantz egin du azken hogeitun urteetan eleberriaren balorazioak, posizio zentrala eskuratzen zihoan heinean. Edonola ere, hogeitun urteko epealdi horretan narrazioa nahiz poesia izan dira batez besteko kalifikazio altuena jasotzen duten generoak.

Literatur generoen inguruko balorazioek ikusarazi dute esparru murrizteko literatur generoek (poesiak) estimazio handiagoa dutela esparru zabalagokoan aldean; ildo horretatik, espero izatekoa da ekoizpen murrizteko azpiesparruan kokatutako argitaletxeek ere balorazio hobea jasoko luketela.

Jasotako datuei erreparatuta, batetik, deigarria da Auspoko liburuek eta kultur elkarteek argitaratutakoek jasotako balorazio erabat positiboa (balorazio oso ona egiten dute kritiken % 71ak). Aintzat hartzekoa da, dena den, argitaletxe talde horien izaera berezia, esparru komertzial arruntetik kanpo dauden ekoizpenak argitaratzen baitituzte. Auspoa saileko liburuak, ezaguna denez, ahozko tradizioko literaturari eskainiak dira, eta sarritan testigantza jasotzeko helburua dutenak, edo memoria-liburuak. Ondorioz, kritikak ezin ditu liburu horiek unean uneko irizpide estetikoaren arabera baloratu, eta horrek azal lezake argitaletxeak jasotzen dituen balorazio oso positiboen ehunekoaren zergatia.

Bestalde, “kultur elkarte” kategorian sailkatu diren argitaletxeek ere (Labayru, Editoreen Elkarte, Maiatz etab.) XX. mendeko klasikoak berrargitaratu dituzte (argitaletxe komertzialek ez bezala), eta horrek azal lezake liburu horiek jasotako balorazio oso positiboa (kritiken % 96 dira baikorrak). Hots, kanonizatua izan den obra baten berrargitalpenaren aurrean, prentsako kritikak ezin du harekiko atxikimendua erakutsi besterik egin. Halaber, irudi luke kultur elkarteak positiboki baloratzea lotuta dagoela eki-

men horien “desinteresarekin”, argialetxe komertzialen aldean, eta koherentea litzateke kritikak desinteresa adierazten duten argialetxeekiko atxikimendua erakusten duelako hipotesiarekin, izan ere, “desinteresa” euskalduna bezalako literatur esparru periferikoetako partaideen habitusa bereziki markatzen duen ezaugarria baita (Figueroa 2001).

Argialetxe komertzialen artean, bestalde, Alberdania da batez besteko altuena lortzen duena (balorazioen % 68a oso onak dira); balorazio negatiboek % 10a osatzen dute orotara. Pamiela, Susa eta Erein dira hurrenez hurren, Alberdaniaren ostean balorazio altuena jasotzen duten argialetxeak. Alberdaniaren kasuan, gogoan izatekoa da 1993an sortutako argialetxeak literatura baino ez duela argitaratu (ez du testu-libururik argitaratu), eta abiaburuan literaturaren kontzepzio autonomoa zegoela, Erein argialetxetik bereiztera eramán zituena. Era berean, izen handiko idazle zenbaitek pisua izan zuten argialetxearen ibilbidean (Anjel Lertxundi, Inazio Mujika Iraola); aintzat hartzekoa da poesiari lekua eskaini diola hasieratik eta, orobat, atzerriko obra klasiko eta garaikideen itzulpenak euskal idazleen lanekin batera argitaratu dituela. Hots, esparru murrizteko generoak eta kapital sinboliko handiko idazleak (bertakoak nahiz itzuliak) argitaratu ditu, literaturaren kontzepzio autonomoenari jarraiki, eta horrek kapital sinbolikoa pirlatzea ekarri dio, kritikaren balorazio positiboek erakusten dutenez. Hots, literaturaren kontzepzio autonomo eta murriztena lantzen duten argialetxeak, ekoizpen murrizteko azpiesparruan kokatzen direnak, saritzen ditu kritikak. Pamielak eta Susak jasotako balorazio altuek hipotesi hori bera baieztatuko lukete.

Balorazio negatiboagoa jaso duten argialetxe nagusien artean dira Elkar eta Txalaparta argialetxeak. Elkarren kasuan % 49a dira balorazio oso positiboak jaso dutenak (% 68 Alberdaniari egindako kritiketan); Txalapartaren kasuan, berriz, balorazio txarren proportzio handiagoa da balorazio orokorra jaitsarazten duena (% 25). Datu horiek

gorago aipaturiko hipotesia berretsiko lukete, hots, esparru heteronomoagoan kokaturiko argitaletxeek balorazio negatiboagoa dutela esparru autonomokoek baino. Izan ere, Elkar, Bourdieuren sailkapenean ekoizpen zabaleko azpiesparruan kokatu beharko genuke, hots, etekin ekonomikoa luzera begira bainoago epe laburrera bilatzen duten argitaletxeen esparruan, merkatuarekiko lekune heteronomoagoan. Balorazio orokorra beste argitaletxeena baino baxuagoa izateak, betiere positiboa den arren, kritikak ekoizpen murrizteko azpiesparrua lehenesten duela iradokitzen du, eta merkatuarekiko heteronomia zigortu. Dena den, aintzat hartzekoa da Elkar argitaletxeak, corpuseko beste zenbaitetik ez bezala, ia epealdi osoan argitaratu dituela liburuak, baita 1970eko eta 1980ko hamarkadan ere. Txalapartari dagokionez, bestalde, esparru ideologikoarekiko heteronomia zigortzen delako hipotesia formulatzeko bidea ematen dute datuek; izan ere, balorazio oso onak ugari izanagatik, txarrek pisu erlatibo handia dute. Esparru autonomoenetik urrunago kokatzen da argitaletxe hau, eta gaztelaniazko eta eduki politikodun liburuak argitaratzen dituenek, esparru politikoarekiko heteronomotzat jotzen du kritikak; horrela azal liteke balorazio negatiboen ehuneko altuagoa.

Era berean, instituzio publikoek argitaratutako liburuek jasotako balorazioa argitaletxe komertzial arrunten mailatik behera dago, orobat, aditzera emanek, alde bateatik, instituzio publikoek ez dutela argitalpenei kapital sinbolikorik atxikitze gaitasunik eta liburu horien botere sozialarekiko heteronomia zigortzen duela kritikak. Era berean, aintzat hartzekoa da argitalpen instituzional asko lehiaketetako irabazleen lanak direla eta, beraz, ibilbideगतिको kapital sinbolikorik ez dutela maiz egileek; horrez gain, sari horien prestigioa gainbeheran joan da azken hamarkadetan (horren lekutasuna maiz aurkitzen da kritike-tan), eta ez da harriztekoa, beraz, erakundeen argitalpenek balorazio apalagoa eskuratu izana.

Ez dago kritikarik. Balorazio negatiboen urritasunaz hainbat hipotesi

Balorazioaren gaineko analisi kuantitatiboak ikusarazten duen ondorio garrantzitsuenetakoa da kritiken ehuneko handia baloratzailerak den arren (% 85), haien gehiengo handia kritika positibo eta oso positiboaren artean kokatzen dela. Hots, prentsako euskal kritikak oso gutxitan egiten ditu euskaraz sortutako lanen gaineko balorazio negatiboak. Bere sinesgarritasun eta legitimitate faltaren arazoetako bat hortik letorkioke; izan ere, balorazio negatiborik ezak balorazio positiboen sinesgarritasuna eta efektibotasuna ezbaian jartzen du. Hau da, balorazio negatiboak egoteak kritika baloratzailerak positiboak sinesgarriago egiten ditu. Bérak (2003a) gogorarazten duenez, publikitatearekin alderatuz kritikari “autentikotasuna” ematen dion ezaugarrietako bat kritika negatiboen persistentzia da, kultur industria indartsua izan arren.

Hainbat dira euskal kritikaren kasuan balorazio negatiboen urritasuna eta balorazio (oso) positiborako joera azal dezaketen fenomenoak; batzuk, literatur kritika mota honi berezkoak zaizkionak; besteak euskal literatur esparruaren berezitasunei zor zaizkienak.

Lehenik, kritika literarioaren profesionalizazio urria nabarmentzekoa da. Gisèle Sapiro (2006b) lanbide intelektuaren profesionalizaziorako funtsezkotzat jotzen dituen ezaugarriak (formakuntza, lanbiderako sarbidea eta bertan jarduteko baldintzak kontrolatzea, kode deontologikoa eta barne diziplinarako kodeak formulatzea, elkar laguntzea, lanbidearen interesak eta haren irudikapena defendatzea) ez dira gertatu euskal literatur esparruan. Kritikarien elkarreak izan dira beste esparru literario zenbaitetan instituzioaren legitimitatea eta prestigioa aldarrikatzeko bitartekoak eta, orobat, kritika positibo nahiz negatiboak egiteko eskubidearen zaindariak, betiere muga batzuen barruan. Kritikoen Elkarerik ezean, nagusiki bi aukera ditu euskal

kritikariak bere jarduera elkarte baten erregulazioaren tes-
tuinguruan garatzeko: Espainiako Kritikoen Elkartean
parte hartzen dute hainbat kritikarik; beste batzuk, aldiz,
Euskal Idazleen Elkarteko kide dira. Bi kasuetan ere, edo-
nola ere, legitimitatea modu heteronomoan bilatzen da:
batean, euskaldunaz besteko literatur esparru batean; bes-
tean, literatur sortzailei bideratutako elkartean. Horrega-
tik, hainbat kritikarik (Jon Kortazarrek, esaterako) euskal
kritikarien elkartearen premia nabarmendu izan dute legi-
timitatea eskuratzeko bitarteko bezala.

Barne-erregulaziorik ezaz gain, edonola ere, badu ze-
resanik balorazio negatiboren ehuneko txikian prentsako
jardunaren prekaritateak. Euskal medioetako lan-baldin-
tza prekarioek nekeza egiten dute prentsako kritikan pro-
fesionalki jarduteko aukera, eta gutxi izan dira ibilbide
luzea osatu ahal izan duten kritikariak. Euskal idazle pro-
fesionalen inguruko eztabaida presente egon da euskal es-
parruan 1990eko hamarkadatik aurrera (Apalategi 2000)
eta zenbait idazlek lortu dute idazletza ogibide bilakatzea.
Ez, ordea, prentsako kritikariek, ezpada idazletzaren (edo
irakasletzaren) diru-sarrera osagarri gisa. Balorazio-epaiak
emateko legitimitatea (eta, batez ere, balorazio negatiboak
egiteko autoritatea), bestelako instantziarik ezean, ibilbide
indibidualak eman dezakeela aintzat hartuta, pentsa liteke
ibilbide laburreko kritikariek ez dutela behar besteko legiti-
mitaterik eskuratzen kritika negatiborik egin ahal izateko,
ez dutelako profesionalki zeregin horretan jarduteko auke-
rarik. 1990eko hamarkadatik aurrera, kultur gehigarri eta
medioetan kritikak lekua irabazi ahala, kritikan modu er-
di-profesionalean jarduteko aukerak zabaldu ziren, baina
edonola ere, kritika-jarduna bestelako jarduera ekonomi-
koen osagarri baino ez da, eta literatur esparruko bestelako
diru-sarrera horien menpe egoteak ere murriztu egiten du
erabat kritikoak balorazio negatiboak egiteko duen margena.

Bigarrenik, kritika negatiborik eza azal lezaketen ar-
gudioen artean, kontuan izatekoa da sarri aipatu ohi den

euskal literatur esparruaren “txikitasunaren” ezaugarria. Bourdieuk azaldu duen bezala, legitimazio-ekintzak (kasu honetan kritikaren balorazioak) eraginkorrak izan daitezten, garrantzitsua da kontsakraizailearen eta kontsakratuaren arteko gutxieneko distantzia bat mantentzea. Ildo horretatik, legitimazio-ekintzen eraginkortasun sinbolikoak bere maila gorena lortzen du kontsakraizioan parte hartzen duten eragileen arteko interes material edo sinboliko erreal edo ikusgarririk ez dagoenean, eta errekonozimenduaren egilea bera era berean errekonozitua den heinean (Bourdieu 1989). Eztabaidagarria da, haatik, halakorik posible ote den prentsako euskal kritikaren kasuan. Profesionalizazio eskasak eta esparruaren txikitasun betiere erlatiboak zaildu egingo luke, izan ere, kontsakratuaren eta kontsakraizailearen arteko harremanik eza, besteak beste, euskal literatur esparruko partaideen multiposizionalitateagatik (kritikari eta editore, idazle eta kritikari, idazle, irakasle eta editore baitira asko aldi berean)... Kontsakraitzeko bezala, kritika negatiboak suposatzen duen santzioa ezartzeko ere distantzia kritiko hori beharrezkoa litzateke, eta hori gaitza da euskal literatur esparruan. Idurre Alonsok eginiko ikerketa batean, elkarriketatutako adituek kritikaren arazo garrantzitsutzat jotzen zuten legitimazio-instantzien arteko distantziarik eza:

Kritika zintzoa egiteko Euskal Herriaren txikitasuna oztopo dela irizten diote zenbaitek, idazleak eta kritikariak elkarren ezagun izaten baitira. Horrez gain, galdeketa parte hartu duen askoren iritzia da idazlea kritikari ere izateak murriztu egiten dituela kritika zintzoa egiteko aukerak; izan ere, zaila zaie kideen liburuaren gaineko kritika zorrotzak egitea, are zailagoa kidea erdiguneko idazlea denean (Alonso 2008b: 28-29).

Txikitasunean, eta horrek dakarren eragin kontrolatzailean ikusten du Iñaki Aldekoak ere euskal kritikaren berezitasuna:

En cuanto a la crítica, poco que añadir respecto a lo que ocurre en las literaturas de nuestro entorno, con la peculiaridad de que se trata de un país pequeño en el que todos nos conocemos y donde la proximidad tanto física como ideológica establece mecanismos poderosos de control (Aldekoa 2004: 288).

Hirugarrenik, literatur esparruaren eta esparru nazionalaren arteko dependentzia harreman estuek ere zailduko lukete kritika negatiboaren existentzia bera. Alde batetik, boterearen esparruan nazioen artean dauden botere-harremanak errefraktatuta birsortzen dira esparru literarioan. Estaturik gabeko nazioen kontrako erasoek eta horien aurreko erantzun gisa formulatutako nazionalismoak esparru literarioan nazionalismo literarioaren sorrera eragiten du; hala, literatur esparru minorizatu batean bertako literatur ekoizpenak positiboki baloratzea eta haien kapital sinbolikoa handitzea esparru politikoan nazio-egitasmoa defenditzearen parekotzat hartzen da; aldiz, literatur obrak negatiboki baloratzea nazio-egitasmoaren aurka jotzearen sinonimotzat. Euskal nazioa eta euskal literatura nazionala gutxien duten ahotsekin bat egitea litzateke, nazionalismo literarioaren ikuspegi honetatik, kritika baloratzaile negatiboa egitea (ik. Hernández Abaitua 1987a).

Era berean, Figueruak ikertu duenez (Figueroa 2001), galiziarra edo euskalduna bezalako literatur esparruek habitus berezi baten arabera jokatzeko dute; hau da, eragileek erabateko desinteres indibiduala erakusten dute eta proiektu kolektiboaren aldekoa baizik ez da partaideen interesa (literatura nazionalagatikoa). Horrek, era berean, distintzio-ahalegin indibidualak eta orobat kritika negatiborako aukerak ere murriztuko lituzke. Halaber, bada nazio-esparruarekin lotutako hirugarren argudio bat euskal kritika negatiboen urritasuna azal lezakeena: hizkuntza gutxituetako literatur esparruetan, literaturaren funtzioetako bat, nazioaren eraikuntza sinbolikoarekin batera, hizkuntzaren normalizazioa izan ohi da. Bide horretan, liburuen arrakas-

ta komertziala, irakurzaletasunaren eta hizkuntzaren normalizazioan lagungarri den heinean, ez da negatibotzat jotzen, eta ez du balorazio negatiborik jasotzen (Figueroa 2001). Bourdieuren esparruaren teorian heteronomia hori salatzea dagokio kritikari; aitzitik, bere burua arriskuan irudikatzen duen esparru batean heteronomia hori ez da derrigorrez salatzekoa.

Edonola ere, literatur esparruaren sendotzeak, eta nazionalismo literarioaren paradigmatik literatura nazionalaren paradigmarako jauziak (González-Millán 1994a) ez dirudi prentsako kritikaren indartzea eta balorazio negatiboak egiteko legitimitatearen hazkundera ekarri duenik, alderantzizkoa baizik. 1990eko hamarkadan, ikusi bezala, goranzko joera izan baitute kritika baloratzailerak positiboek. Hein batean paradoxikoa da prentsako kritikaren sendotze-aroa eta nolabaiteko profesionalizazioa balorazio positiboaren hazkunderarekin bat etortzea. Hainbat hipotesik, dena den, azal lezaketeko 1990eko hamarkadan eta 2000koan agerkarie-tako kritikak izandako jarrera balorazioari dagokionez.

1989an Bernardo Atxagak *Obabakoak* lanagatik jasotako Espainiako Narratiba Sari Nazionalak literatur esparruaren inarrosaldia ekarri zuen. Ur Apalategik aztertu duenez, alde batetik, lehenago ez bezala, literatur esparruaren balioaren gaineko kontzientzia eta sinesmena areagotzea ekarri zuen sariak eta euskal literatura esparru autonomo gisa (esparru politikoarekiko heteronomia gutxituz) egituratzea.

Indiscutablement, la décennie s'ouvre sur l'euphorie suscitée par le prestigieux prix littéraire attribué à Atxaga. Le champ littéraire basque prend subitement conscience de ce à quoi il ne croyait ou n'affectait de croire que par devoir, à savoir sa propre valeur ainsi que l'appartenance des œuvres en langue basque au patrimoine littéraire universel (Apalategi 2000: 228).

Orobat, esparru literarioak kapital sinboliko handia eskuratu zuen, gainerako kultur esparruen aurrean, baina

aldi berean barne-krisia ere eragin zuen. Izan ere, euskal esparruan literaturaren kontzepzio autonomoa nagusitzen zihoan hein berean, bestelako heteronomia nabarmendu zen; hots, espainiar literatur esparruarekiko dependentzia eta kanpo-heteronomizazioa:

(...) l'instance suprême de légitimation de la valeur littéraire universelle des œuvres écrites en langue basque –garantie de l'autonomie de la littérature basque– se trouve être le même organe qui légitime et reconnaît la valeur des œuvres écrites en castillan, à savoir une institution madrilène. Une institution du champ littéraire espagnol (qui, jusque-là s'était désintéressé des productions culturelles faisant appel aux langues minoritaires d'Espagne) assume la responsabilité que les institutions publiques de la Communauté Autonome Basque n'avaient su assumer. (...) Le champ littéraire basque se trouve donc dans une situation hautement paradoxale dans laquelle la reconnaissance de sa participation à enrichissement du patri moine littéraire universel (...)– devient simultanément le facteur principal d'une hétéronomie nouvelle que le champ subit par rapport à des instances de légitimation spécifiquement littéraires mais appartenant à un vaste espace social espagnol, considéré dans sa globalité et sa puissance. L'euphorie qui suit la consécration de l'œuvre d'Atxaga par le champ littéraire espagnol cède le pas à une inquiétude générale quant à la solidité et à la réalité d'une autonomie interne –par rapport au champ politique basque– acquise au prix d'une hétéronomisation externe du champ littéraire basque – par rapport au champ littéraire espagnol (Apalategi 2000: 235-237).

Legitimazio-instantzia gorena espainiar literatur esparruan (eta, finean espainiar estatuko instituzioetan) egoteak, beraz, literatur esparruaren barne-balioarekiko sinesmena ahultzen du eta esparruko instantzia eta instituzio legitimatzaileen gaitasuna ezbaian jarri. Hala, Apalategiren hipotesiari jarraiki, 1990eko hamarkadan euskal idazleek

gehiago begiratuko diete kanpo-instantziei euskal esparrukoei baino. Hein horretan, euskal kritikak, unibertsitarioak nahiz prentsakoak, inoiz baino instituzionalizatuago egon arren, ez du irakurleen arretarik lortzen. Euskal kritikak legitimatzeko gaitasuna galduko luke, bere ahalmen urriaren jakitun. Beraz, legitimazio-instantziak euskal esparrutik at kokatzeak azal lezake prentsako kritikak euskal ekoizpe-
nak baloratzerakoan eta, nagusiki, negatiboki baloratze-
rakoan erakusten duen ahultasuna. Bourdieuk definituta-
ko “croyance” edo sinesmena ez litzateke eratorriko, izan ere, esparruaren baitako eragileen arteko lehiatik, ezpada kanpo-instantzietatik. Ondorio logikoa litzateke, beraz, barne-lehia eta haren erakusle diren kritikaren balorazioak indargabetu izana, 1980ko hamarkadarekin alderatuz.

Bestetik, idazleek euskal literatur esparruan (eta hortik kanpo) bildutako kapital sinbolikoak ere zaildu egiten du kritika baloratzailerik ezkorra. 1990eko hamarkadan bada kapital sinboliko handia pilatzen duen idazle kanoniko multzo txiki egonkor bat eta haren obren gaineko kritika negatiboa ez da egingarria, kapital sinbolikoaren desberdintasunagatik (Gabilondo 2006: 23). Idazleek eta sortzaileek pilatzen dute kapital sinbolikoa, eta eurak jotzen dira beren testuen azken eta egiazko exegeta eta baloratzailerik (ik. Mintegi 2000).

Era berean, pentsa liteke Erromantizismoaren paradigmak literatura minorizatueta, kasu honetan euskal literatur esparruan, duen eraginaren ondorioz, areagotu egiten dela artea eta literatura eztabaida arrazionaletik at kokatzeko joera (Kortazar 1990), kritika obrarekiko atxikimendu-ekintza gisa ulertuz. Halaber, idazle-kritikariei kritikarien gainetik aitortzen zaien legitimitateak (ik. Arregi 2000) eta sormena kritika-lan gorentzat aurkezten duen kritikaren kontzepzio erromantikoak euskal esparruan duen indarrak (Sarrionandia 1997) oztopatu egiten dute kritika baloratzailerik negatiborik egitea. Aitzitik, kapital sinboliko handia pilatzen duten idazleekiko atxikimendua adieraztera joko

du kritikak, hura legitimatzen duen heinean bere burua ere legitimatzen baitu. Bestela esanda, atxikimendu-logikak gidatuko luke kritika logika baloratzailerak bainoago.

Atxagari emandako sari nazionalaren eta esparruan gertatutako beste hainbat aldaketaren ondorioz, kanon aski finkoa ezarri zen 1990eko hamarkadan euskal esparruan, Hasier Etxeberriaren lanak (2002) argi ikusarazi zuen bezala. Badirudi kanon finkoak eta bertako idazleek pilatutako kapital sinbolikoak murriztu egin zutela euskal literatur esparruaren baitako estetiken arteko gatazka, izan ere, 1970eko eta 1980ko hamarkadan minoritarioak ziren estetikak nagusitu baitziren 1990eko hamarkadarako. Beraz, 1980ko hamarkadan besteak beste literatur aldizkarien (eta bertako kritiken) bidez ikusgarri egin ziren estetika-gatazka eta posizio-hartze kolektiboak leundu egin ziren 1990eko hamarkadan, eta posizio-hartze kolektibo berriek ez zuten ezbaian jarri literatura autonomoaren definizio kanonikoa. Era berean, posizio-hartze kolektiboak indarra galduz joan dira indibidualen mesedetan; hots, norbere ibilbide indibiduala lehenetsi da gero eta gehiago (beka, lehiaketa eta abarren bidez), eta hein horretan pentsa liteke estetika-gatazka kolektiboak eta kolektiboki eraikitako legitimazio-diskurtsoen arteko talkak ere urriagoak direla, baita kritika negatiboak ere.

Ildo berean, literaturaren historiografiak maiz aipatu du, teoria sistemikoetara joz, euskal literaturak normalizazioantza eta homologazioantza eginiko bidea, 1980ko hamarkadaren amaieran burura iritsiko litzatekeena, literatur sistemak beharrezkoak lituzkeen instituzioak eskuratutakoan. Hau da, euskal literatura gainerako literaturekiko (nagusiki, alboan duen espainiarrarekiko) homologazioa heldu delako ideia zabaldu da. Haatik, postula liteke homologazioaren eta normalizazioaren diskurtsoak, kanpo-legitimazioaren beharrak beste, barne-eztabaidarako eta esparru barruko lehiarako tartea gutxitu duela. Hau da, esparru gisa egituratzen ari zen literaturak, prozesu

horretan eztabaidarako eta iritzi-talkarako tarte handiagoa eskaintzen zuela irudi luke; aitzitik, normalizatutzat jotzen den esparruan idazleen ibilbide indibidualaren garapenak hartzen du lehentasuna. Grafikoki esanda, esparrua kolektiboki eraikitzeko prozesutik eraikitako esparruan norbere posizioa eskuratzera aldatu dela paradigma.

Normalizazioarekin batera, 1990eko hamarkadaren amaieran eta 2000koaren hasieran testuinguru akademikoan indarra hartu duen diskurtso teorikoa postmodernitatearen ingurukoa izan da. Gaiak eragindako askotariko diskurtsoen artean, badira bi zuzenean kritikaren funtzioari eta haren baloratzeko gaitasunari eragiten diotenak: merkatuak hartutako protagonismoa batetik; eta bestetik, irakurleari aitortutako lehentasunezko posizioa. Iñaki Aldekoak 1990eko bigarren erdian ikusten du euskal literaturara merkatuaren arabera erregulatzen hasten deneko sasoa:

Nire ustea da merkatua, kontsumoa, aisia, salmentak, irakurterraztasuna, best-sellerismoa eta mass-mediaren balioak naturalizatuz joan zirela 90eko bigarren erditik aurrera, eta 2000ko urteetan nagusi bihurtu direla. 80ko urteetako egoera politiko-ekonomiko-sozialak zail jartzen zuena, erraztu egin du 2000koak. 80an eta 90ean dominantea zena ez da gaur egungoa (Aldekoa 2008: 31).

Joseba Gabilondok, ildo berean, baina “postmodernitatea” barik “globalizazioa” terminoa baliatuz, merkatuak euskal literaturan 1990etik aurrera duen pisuaz ohartarazi du:

Aldekoarekin ados egongo nintzateke onartzerakoan 90eko hamarkadan beste eraldaketa nagusi bat gertatzen dela eta eraldaketa honek kultura postmodernoarean inplantazioa dakarrela Euskal Herrira, edota bestela esateko, kultura postmodernoa, kanpoko efektu amerikar baino, euskal kulturaren barne logika eta egitura giltzarri edo, nahi baduzue, hegemoniko bihurtzen dela 90eko hamarkadan. Hitz batean esateko, 1990az gero, euskal

kulturak ordura arteko balio politiko nazionalistaz gain, balio merkataria ere adkiritzen du eta, ondorioz, inork ezin dio merkatalte prozesu honi ekidin (Gabilondo 2008: 40).

Kapital sinbolikotik kapital ekonomikoranzko lerra-tzea gertatuko litzateke, beraz, literatur esparruan 1990eko hamarkadan. Literatur esparru autonomoaren sorrerak, eta bertan literatura autonomoaren aldezelek (Atxaga buru) eskuratutako posizio zentralak merkatuaren arda-tzean egituratutako esparruari utziko lioke apurka lekua. Legitimaziorako instantzia nagusia kritika barik merkatua da azken hamarkadetako euskal literaturan. Hala azaltzen du Idurre Alonsok, merkatuaren nagusitzeak hierarkia kua-litatiborik ezartzea (kritikaren bidez, esaterako) eragozten duela nabarmenduz:

Lehenengo atalean euskal idazle eta kritikariek eta biga-rrean literatur irakasleek iradoki duten moduan, eus-kal literatur sisteman indar handiena duten faktoreak merkatuarekin lotutakoak dira. Hala, salmenten, promo-zioen, hedabideen eta sarien eragina oso nabarmena da, eta hierarkia kualitatiboak indar urria dauka. (...) Eus-kal idazle eta kritikarien arabera, literatur sistema oro-tan garrantzi handia dauka hierarkia kualitatibo sendoa edukitzeak; bestela, irizpide komertzialak nagusitzen dira. Baina, hierarkia kualitatiboa indartzeko, kritikari finkoak behar dira, irakurlearentzat erreferente izango direnak, eta irizpide argiak ezarriko dituztenak. Azken batean, kalitatezko kritika behar da, eta kalitate horrek bermatu behar du delako kritikaria erreferente bihurtzea irakurle zein hedabideentzat (Alonso 2008b: 83).

Merkatuaren indar legitimatzaileak, beraz, ahuldu egi-ten du kritika, eta batez ere kritika baloratzaille negatiboa egiteko legitimitatea. Hala, kritikaren ordeztze presentzia me-diatikoa bihurtzen da hierarkiak ezartzeko irizpide nagusi (Olaziregi 2002a, Urkiza 2006), hots, kritikaren balorazioa

bainoago, kritika egitea ala ez egitea, edo medioetan egotea ala ez egotea da giltzarri.

Era berean, Jon Kortazarrek Peter Zimari jarraiki, postmodernitateari atxikitzen dion bigarren ezaugarri bat “irakurlea aurkitzea” da (Kortazar 2003); hots, literaturaren modernistak irakurleari zekarzkion exijentzien ordez, irakurleari atsegin ematea bilatzen duen literaturaren gailentzea. Olaziregik Hollowayri jarraituz dioenez ere, “konstatzearen gustua” berraurkitzea dakar postmodernitateak (Olaziregi 2002b: 96). Irakurlearen atsegina literatur baloraziorako irizpidetzat hartzeak estetika modernoaren araberako balorazio-epaiak ematen dituen autoritate kulturala (kritika) ezbaian jartzen du eta gustu indibiduala eta gozamen pertsonalaren esperientzia balorazioaren erdigunean jarritz, kritikaren balorazio negatiboak zaildu egiten dira.

Baloraziorako irizpide erabilienak

Literatur kritikak, unibertitatekoak bezala prentsakoak, obra jakin bati balio literarioa aitortzen dionean, literaturaren kontzepzio jakin baten arabera jokatu du. Van Reesek (1989) proposatutakoari jarraiki, literaturaren kontzepzioa modu inplizitu edo esplizituagoan balia dezake kritikak (prentsakoak modurik inplizituenean; unibertitatekoari esplizitatzea dagokio); baina baloratzen duen kritika kontzepzio partekatuari jarraitu behar zaio legitimitaterik izango badu. Literaturaren gaineko irudikapenak daude diskurtso kritiko baloratzaileraren oinarrian, eta irudikapen horiek hein batean bederen gainerako irakurle eta kritikoek partekatuak izan beharko dute, epai kritikoa onartua izan dadin. Hau da, Bourdieuren terminoetan esanda, bereganatutako disposizioen arabera eta esparruak emandako habitusari jarraiki egiten ditu kritikak bere balorazioak. Alabaina, ez dago literaturaren kontzepzio edo nomos (hots, lege estetikoaren multzo) jakin eta finkorik; esparruaren edo garaiaren arabera aldakorra da, baina efektu erregulatzailerak

izan ohi du literatur kontzepzio horrek. Era berean, esparru beraren baitan ere literaturaren kontzepzio edo nomos bat baino gehiago egon ohi da lehian, eta lehia horren arabera baino ezin da ulertu literatur balioaren sorrera.

Horregatik, prentsako kritikak baloraziorako erabili dituen kontzeptu eta irizpide nagusiak kuantitatiboki neurtu ditugu, helburu bikoitzez. Lehenik, euskal literatur esparruan 1975-2005 epealdian nagusi izan den literaturaren kontzepzioa itxuratzen saiatzea, efektu erregulatzailerak duten irizpide estetiko nagusiak jasoz. Prentsako kritikaren legitimitate-gabeziaren iturrietako bat irizpide horiek ezkutuak, inplizituak izatea da; irizpide erabilienak esplizitatzea eta kritikak darabilen literatur kontzepzio partekatua ikusgarri egitea izan da, beraz, helburuetako bat. Bigarrenik, balio estetikoaren ekoizpenean bezala baloraziorako irizpideen ezarpenean esparruko posizioen eta dispozizioen arteko lehiak duen esangura aintzat hartuta, eragile bakoitzaren posizioak irizpide estetikoaren hautapenean duen eragina aztertu ditugu, hainbat aldagai aintzat hartuta (kritikarien generoa eta profil profesionala, literatur generoa, hedabideen hizkuntza, argitaletxe-mota).

Horretarako, kritika baloratzaileretan erabili diren kontzeptu eta irizpide nagusiak zerrendatu eta multzokatu ditugu, balorazio positiborako irizpideak eta balorazio negatiborako irizpideak bereiziz. 41 irizpidetan bildu dira balorazio positiborako erabilitako argudio eta kontzeptuak; 45 irizpide negatibotara murriztu dira, bestalde, balorazio ezkorrerako kritikak erabilitako argudio eta kontzeptu askotarikoak.

1975etik 2005era arteko epealdia osotasunean hartuta, bi irizpide dira balorazio positiborako erabilien artean gailentzen direnak: estiloa eta arintasuna. Bi kategoria horiek biltzen dute irizpide baloratzailerak ehuneko altuena. "Arintasuna" kategorian batu dira irakurketa arina ez oztopatzea positiboki baloratzen duten kontzeptuak eta adjektiboak (ulerterraza, arina, argia, entretenigarria, irakurlea

harrapatzen duena...) eta berori da liburuak positiboki baloratzeko bigarren irizpide erabiliena.

Estiloari lotutako irizpideak, dira, bestalde, balorazio positiborako erabilienak (ahotsa, tonua, estiloa...). Nabarmentzekoa da 1990eko hamarkadako hainbat urtetan *estiloak* kategoria baloratzaille gisa izan duen lehentasuna *arintasunaren* kaltetan, eta horrek pentsarazten du esparru literario autonomoa egituratutakoan, estiloan eta forman zentratutako eztabaidak hartu zuela literaturaren gaineko diskurtsoaren erdigunea. Aitzitik, irudi luke 2000tik aurrera *arintasun* kategoriarren inguruko irizpideek hartu zuten lehentasuna esparruaren bestelako bilakaerak azal dezakeela (irakurleen eta gustuaren indartzea; merkatu-irizpideen sendotzea). Edonola ere, euskal literatur esparruan irizpide baloratuenetakoa arintasuna izateak adieraziko luke irakurleari eskuragarria zaion literatura saritu eta bultzatu duela kritikak, ziurrenik irakurle eskasiari aurre egin nahirik, eta literaturak hizkuntzaren normalizazioan egin dezakeenaren jakitun.

	Irizpide positiboak	Kopurua	Irizpide Negatiboak	Kopurua
1	estiloa	320	sinpletasuna	155
2	arintasuna	319	batasun falta	81
3	ironia	199	argumentua	66
4	sakontasuna	176	hizkuntza	63
5	teknikak, baliabideak	171	astuna	51
6	hizkuntza	164	ideologia	47
7	zehaztasuna	143	beste	46
8	asmoa	137	argudiorik ez	42
9	sentimenduak	111	estiloa	42
10	interpretazio-aniztasuna	104	originaltasun falta	42

2. *Taula. Balorazio positibo eta negatiborako 10 irizpide erabilienak (1975-2005).*

Balorazio-irizpide negatiboen artean, bestalde, *simpletasuna* kategorian bildutakoak dira nabarmen nagusitzen direnak (topikoa, azalekoa, eskematikoa...). Bigarren irizpide erabilienarekiko (hizkuntzaren inguruko irizpideekiko) distantzia handiagoa da, orobat, bi irizpide positibo erabilien artekoa baino. Paradoxikoa irudi balezake ere, badi-rudi kritikak arintasuna, irakurgarritasuna eskatzen diola literatur lan bati, baina aldi berean gehiegizko arintasuna eta sakontasunik eza zigortu egiten duela.

Tarte handia dago balorazio negatiborako irizpide erabilienaren eta bigarren erabilienaren artean eta, orobat, ugariagoak eta askotarikoagoak dira balorazio negatiborako irizpideak. Liburuaren balorazio positiboa arrazoitzekoan eta harekiko atxikimendua adierazterakoan, beraz, literatur kontzepzio partekatuko irizpideetara jotzen dela dirudi; aitzitik, balorazio negatiboa egiterakoan liburuaren tasun espezifikokoak kritikatzeko dira. Era berean, estiloa balorazio positiborako irizpideetan garrantzi handikoa izanagatik, bigarren mailako lekua du liburuak negatiboki baloratzerakoan. Orobat, teknika eta baliabide literarioen erabilera irizpide positiboetan lehentasunezkoa den arren, bigarren mailako irizpidea da balorazio negatiboa egiterakoan. Esan liteke, beraz, alderdi formal eta estilistikoa goratzera jotzen dela; gutxiagotan alderdi horren gabezia negatiboki baloratzen.

Hizkuntzari dagokionez, bestalde, eta euskal kritikaren inguruko aurreiritziek bestelakorik badiote ere, ez dirudi lehentasunezko irizpidea denik, ez balorazio positiborako, ezta negatiborako ere. Bost urtetan ageri da balorazio negatiborako irizpide nagusi gisa (1978, 1982, 1990, 1992, 1993); baina aztergai den corpuseko azken hamarkadan, 1993tik 2005era artekoan, ez da irizpide nagusia izan. Era berean, urte bakarrean izan zen balorazio positiborako irizpide nagusia (1988an).

Arintasunak irizpide positiboen artean duen nagusitasuna nobelak esparruan duen gailentasunarekin lotuta

dago, izan ere, nobela eta antzerkia positiboki baloratzeko irizpideen artean soilik dira kontzeptu erabilienak arintasunarekin lotutakoak. Poesian, aldiz, ez da lehen hamar irizpide erabilien artean sartzen eta ez dirudi, hortaz, arintasunarekin loturiko irizpideak poesiaren kasuan baloratzen diren ezaugarriak direnik. Narrazioen kasuan, aitzitik, hirugarren lekua du arintasunak eta bigarrena ez-fikziozko lanen esparruan. Estiloa, aldiz, literatur genero guztietan da irizpide usuenetakoa; narrazio-liburuetan nahiz ez-fikziozko lanetan irizpide estimatuena da; eta bigarren irizpide aipatuena da nobelan zein poesian.

Poesia baloratzeko erabilitako irizpideek berretsi egiten dute genero hau kritikatu eta baloratzerako nolabaiteko aditutasunera jotzen delako hipotesia eta, beraz, generoa literatur esparruko polo murriztean kokatzen delako ideia. Izan ere, teknika eta baliabide literarioak dira irizpide positiboetan erabilienak poesiaren esparruan (irudiak, metaforak eta abar), eta hein batean, beraz, generoaren gaineko ezagutza teknikoa beharrezkoa da irizpide horien arabera baloratzeko. Era berean, poesiaren balorazio positiboan sarri erabiltzen diren beste bi irizpidek generoarekin loturiko espezializazioa erakusten dute. Originaltasuna (7. irizpidea) eta tradizioarekiko liburuak proposatzen duen elkarrizketa (9. irizpidea) poesia baloratzerakoan soilik dira irizpide esanguratsuak. Hots, poema-liburuak tradizio poetikoarekiko lekarkeen lotura, berrirakurketa edo apurketa (originaltasuna) baloratzen da; eta hori egiteko nahitaezkoa du kritikoak poesiaren tradizioa ezagutzea.

Alderdi formalenak baloratzen diren generoa da poesia, eta baita sentimenduen agerpena baloratzen duen bakanetakoa ere (narrazioetan 9. irizpidea da); ematen du poesia sentimenduen agerpenarekin lotzen duen poetika tradizionalak indarrean segitzen duela euskal literatur esparruan. Sentimenduen agerpenari, haatik, mugak jartzen dizkio kritikak, zeren “sentimentalismoa” irizpide negatibo garrantzitsuetakoa baita. Era berean, soiltasuna saritzen du

kritikak, baina aldi berean “balio estetiko falta” edo “lanke-
ta falta” negatiboki zigortzen ditu. Hau da, neurri batean
zehaztasuna eta neurria saritzen dela dirudi eta funtzio erre-
gulatzailea betetzen duela kritikak, saritzen dituen ezauga-
rrien gehiegizko agerpena zigortuz, eta poesia zer den eta
zer ez den mugatuz.

Bestalde, testu laburrez osatutako liburuetan (poe-
sian eta narrazioan), batasuna eta koherentzia saritzen du
kritikak. Kritikak bere narrazioa eta argudiaketa errazten
duten obra unitarioak saritzen ditu, eta heterogeneotasuna
zigortzen, izan ere, elkarrekin zerikusi gutxi duten testuen
bilduma diren liburuen gainean diskurtso koherenteak sor-
tzea nekezagoa baita. Ipuin edo poema liburu tematikoak
edo formalki antzekotasunak dituztenek balorazio positi-
boagoa jasotzen dutela esan liteke, beraz.

	NOBELA	NARRAZIOA	POESIA	EZ- FIKZIOA
1	arintasuna	estiloa	teknikak	estiloa
2	estiloa	ironia	estiloa	arintasuna
3	hizkuntza	arintasuna	sentimenduak	sakontasuna
4	sakontasuna	hizkuntza	zehaztasuna	asmoa
5	ironia	batasuna	sakontasuna	dibulgazioa
6	teknikak	teknikak	originaltasuna	landua
7	errealismoa	errealismoa	batasuna	ironia
8	interpretazio- aniztasuna	zehaztasuna	ironia	kritikotasuna
9	egitura	sentimenduak	tradizioa	ironia
10	asmoa	beste	asmoa	hizkuntza

*3. Taula. Balorazio positiborako 10 irizpide
obikoenak literatur generoen arabera.*

Narrazio laburra genero gisa polo murrizaren eta polo zabalagoaren arteko erdibidean kokatzen dela dirudi, balorazio-irizpideei so eginez gero. Poesiaren kasuan bezala, estiloak du lehentasuna (arintasunaren gainetik), eta batasuna baloratzen zaio, baita sentimenduen agerpena ere. Orobat, poesiarekin batera, narrazio-liburuak dira originaltasun falta gehien zigortzen den generoa (nobelaren kasuan ez da hain erabilia irizpide hori). Aitzitik, arintasuna eta ironia ipuin liburuei gehien baloratzen zaizkien ezaugarrietan daude eta, aldiz, sakontasuna (gainerako generoetan presente den irizpidea) ez da baloratuenetakoa; beraz, horrek pentsarazten du narrazioa ludikotasunarekin lotzen dela diskurtso kritikoan, baina ludikotasun hori ez dagoela derrigorrez lotuta irakurterraz eta publiko zabalarentzako genero izatearekin.

Haatik, genero narratiboek partekatzen dituzte hainbat balorazio-irizpide: hizkuntzak gainerako generoetan (poesian edo ez-fikzioan) ez duen lehentasunezko lekua du bi genero narratiboetan. Orobat, balorazio negatiborako irizpideetan, hizkuntza estiloaren aurretik ageri da, bai ipuinetan eta bai nobelan. Halaber, errealismoa eta sinisgarritasuna, genero narratiboei lotutako ezaugarriak izaki, ipuinen nahiz nobelaren kasuan saritzen dira.

Ez-fikziozko generoei dagokienez, aipatzekoa da balorazio positiborako irizpideetan, gainerako generoetan bezala, formari lotutakoak direla nagusi (estiloa, arintasuna); aitzitik, balorazioa negatiboa denean, edukiari eta ikuspegi ideologikoari lotutakoak dira irizpide nagusiak. Hortik ondoriozta daiteke saiakeraren esparruko liburuetan, kritikaria idazlearen ideologia eta ikuspegiarekin bat datorrenean, liburuaren alderdi formalak azpimarratzen dituela eta modu eufemizatuan egiten duela bat egilearen ideiekin; aldiz, kritikaria liburuaren ikuskerarekin ados ez dagoenean, esplizituki aipatzen eta kritikatzten ditu liburuako ideiak eta ideologia.

	NARRAZIOA	NOBELA	POESIA	EZ- FIKZIOA
1	sinpletasuna	sinpletasuna	batasun falta	ideologia
2	argumentua	batasun falta	sinpletasuna	ideiak
3	hizkuntza	argudiorik ez	originaltasun falta	batasun falta
4	sinesgarritasun falta	beste	sentimentalismoa	argudiorik ez
5	batasun falta	originaltasun falta	forma	astuna
6	estiloa	laburtasuna	balio estetiko falta	beste
7	astuna	argumentua	beste	hizkuntza
8	beste	hizkuntza	atal bat	ikuspegia
9	originaltasun falta	estiloa	astuna	argumentua
10	argudiorik ez	atal bat	lanketa falta	sinpletasuna

*4. Taula. Balorazio negatiborako 10 irizpide obikoenak
literatur generoaren arabera*

Irizpideen analisi kuantitatibo honek, bere muge barruan, emakume idazleen eta gizonezko idazleen lanak baloratzerakoan erabiltzen diren irizpideen arteko desberdintasunen gainean hainbat hipotesi proposatzeko bidea ematen du. Oro har, gizonezko idazleek eta emakumeek idatzitako liburuak baloratzerakoan, irizpide positibo nagusiak bat datozela dirudi, nahiz eta ez duten presentzia bera genero bateko zein besteko egileen liburuak baloratzerakoan. Haatik, irizpideen maiztasunaren hurrenkerrari eta genero batean bai baina bestean baliatzen ez diren irizpideei xeheago begiratuz gero, emakumezkoen eta gizonezkoen lanak baloratzerakoan diskurtso-kategoria eta poetika desberdinetara jotzen dela ikus liteke.

Arintasuna eta estiloa dira, gizonen nahiz emakumeen lanen kasuan ezaugarri baloratuenak; arintasuna lehen irizpidea da gizonek idatzitako lanen kasuan, estiloa emakumeek idatzitakoetan. Haatik, oso txikia da bi irizpideen arteko aldea. Hirugarren irizpide baloratuenaren kasuan, ordea, bada desberdintasunik: sakontasuna baloratzen baita emakumeek idatzitako lanetan; alta, irizpide horrek garrantzia txikiagoa du gizezkoek idatzitakoetan. Alderantziz, ironiak gizezkoen lanei atxikitzen zaizkien ezaugarrien artean indar handiagoa du. Era berean, garrantzitsua da azpimarratzea emakumeen lanak baloratzerakoan lehen hamar irizpideen artean daudela sentimenduak eta originaltasuna; ez, aitzitik, gizezkoen kasuan. Hizkuntza eta errealismoa, aldiz, emakumeen lanen ezaugarrietan ez dira lehentasunezkoak; bai, ordea, gizezkoek idatzitakoetan. Halaber, gizezkoek idatzitako lanen kasuan gehiago baloratzen dira teknika eta baliabide literarioak emakumezko idazleen liburuetan baino.

Irizpide negatiboek positiboen antzerako polarizazioa erakusten dute, irizpide erabilienean bi generoen kasuan bera izan arren (sinpletasuna). Originaltasun falta bereziki zigortzen da emakumezkoek idatzitako literaturan (2. irizpide aipatuena da; gizezkoetan ez du lehen 10 irizpideetan lekurik); sentimentalismoa eta balio estetikorik eza ere emakumeen lanak negatiboki baloratzeko irizpide erabilienetakoak dira; ez da hala gertatzen gizezkoen kasuan. Aitzitik, gizezkoen obrak modu ezkorrean baloratzeko erabiltzen diren irizpide zenbait (ideologia eta sinesgarritasun falta) ez dira emakumezkoen balorazioan lehentasunezkoak.

Kontuan hartzekoa da irizpide desberdintasun horietako zenbait genero bateko zein besteko idazleek literatur generoetan duten presentziarekin lotuta daudela. Eleberrien egileen artean emakumezkoek duten proportzioa txikiagoa izateak azal dezake nobelaren balorazioarekin lotutako zenbait ezaugarriak (errealismoa, sinesgarritasun eza) pisu txikiagoa izatea emakumeek idatzitako lanen baliozta-

penean. Haatik, diskurtso baloratzailan dagoen desberdintasuna haratago doa, eta polarizazio bat erakusten du: emakumeen lanak baloratzerakoan pisu handiagoa dute barne-munduaren adierazpenarekin lotutako irizpideek (sentimenduak, sakontasuna).

Hots, sentimenduen eta barne-munduaren agerpena saritzen da, baina era berean, sentimentalismoa zigortzen da. Halaber, emakumeen lanetan “balio estetikorik eza” irizpide negatibo gisa agertzeak seinalatzen du emakumezkoen zenbait lan lekukotasunaren balioa eman arren, ez zaiela balio literarioa aitortzen, hain zuzen “barne-munduaren” agerpen izateagatik. Pentsa liteke, beraz, balio literarioaren eta sentimenduen irudikapenaren arteko oposizioz jokatzeko duela kritikak (gizonekin lotuz lehenengoa; emakumeekin bigarrena). “Originaltasunik eza” emakumezkoen lanak negatiboki baloratzeko irizpide sarrienetakoa izateak (eta bigarren mailakoa gizonen kasuan), bestalde, pentsarazten du ez dela berdina kritikak idazle gizonazkoei eta emakumezkoek ezartzen dien exijentzia-maila. Postula liteke kritikak emakumezkoen lanak tradizio literario jakin batekin (idazle emakumezkoenarekin) lotzen dituela eta haien segidakotzat jotzen dit uela emakumezkoek idatzitako hainbat lan; tradizio horretan kokatzea bera originaltasuna eta, beraz, balio literarioa ukatzeko bidea izango litzateke.

	BALORAZIO POSITIBORAKO IRIZPIDEAK		BALORAZIO NEGATIBORAKO IRIZPIDEAK	
	<i>Gizona</i>	<i>Emakumea</i>	<i>Gizona</i>	<i>Emakumea</i>
1	arintasuna	estiloa	sinpletasuna	sinpletasuna
2	estiloa	arintasuna	batasun falta	originaltasun falta
3	ironia	sakontasuna	argumentua	batasun falta

4	teknikak, baliabideak	sentimenduak	hizkuntza	argumentua
5	hizkuntza	zehaztasuna	ideologia	hizkuntza
6	sakontasuna	asmoa	astuna	astuna
7	zehaztasuna	ironia	beste	argudiorik ez
8	asmoa	teknikak, baliabideak	estiloa	sentimentalismoa
9	interpretazio_ aniztasuna	interpretazio_ aniztasuna	sinesgarritasun falta	estiloa
10	errealismoa	originaltasuna	argudiorik ez	balio estetiko falta

5. Taula. Balorazio positibo eta negatiborako irizpide erabilienak idazlearen generoaren arabera.

Gizonezkoen lanen balorazioan, bestalde, leku handiagoa dute nitasunetik harantzago kokatzen diren irizpideek eta eskuratutako trebetasunekin lotutakoek. Alde batetik, kanpo-errealitatearen irudikapenarekin eta mundu-ikuskerarekin lotutako irizpideak saritzen edo zigortzen dira gizonezko idazleen kasuan (errealismoa, ideologia...), ahots sozialari pertsonalari baino leku handiagoa aitortuz; beste alde batetik, ironia eta baliabide literarioen erabilera saritzeak ikusarazten dute gizonezkoen literatura baloratzera-koan egileak baliatutako fikziorako tresnak edo ikuspegia baloratzen dela; nitasunetik edo nortasunetik ondorioztatzen diren nolakotasunak barik, literatur testuen osaketan baliatutako trebetasun teknikoagoak baloratzen direla.

Hedabidearen hizkuntzak (eta beraz, kritikariaren posizio kultural eta politikoak) baldintzatzen du, halaber, kritikarako baliatutako irizpideen izaera, hein batean bederen. Hala, esaterako, balorazio positiborako irizpideen artean, hizkuntza da irizpiderik usuenetan hirugarrena euskarazko medioetan; aitzitik, gaztelaniazko medioetan 12. lekua betetzen du. Orobat, balorazio negatiborako irizpideen ar-

tean, hizkuntza 2. ezaugarria da euskal medioetan; eta 7. a erdaldunetan. Kontuan izatekoa da 1990eko hamarkadaren erdialdetik aurrera ugaldu direla kritikak erdal medioetan, eta beraz, hizkuntza irizpide baloratzaille gisa indarra galtzen joan dela postula liteke. Horrez gain, baina, aintzat hartzekoa da arintasuna irizpide gisa baloratuagoa dela euskal medioetan erdaldunetan baino, eta, beraz, ondoriozta daiteke euskal medioetan hizkuntzaren normalizazioagatikoz kezka pisu handiagoa duela eta literatur testuaren gaineko balorazioa baldintzatzen duela; Bourdieuren terminoetan, heteronomoagoa dela, alegia, hizkuntzaren (eta, zeharka, nazioaren) normalizaziorako tresnatzat hartzen baita literatura. Orobat, ideologia irizpide negatibo gisa erabiliagoa da erdal medioetan euskaldunetan baino, eta horrek iradokitzen du literatur esparruan dominatzailea datekeen ideologia abertzalea esplizituki kritikatzeko delako ideologikoki esparru horretan kokatzen ez diren medioetan. Hau da, esparruko habitusaren parte den ideologia ikusezinagoa da irizpide gisa euskal medioetan; aitzitik, esplizitatu egiten da esparruko erdigunetik ideologikoki urrunago dauden posizioetan (erdal medioetan, esaterako).

Era berean, ironia eta sakontasuna irizpide erabiliagoak dira erdal medioetan euskal medioetan baino. Tradizioarekiko harremana eta elkarrizketa gehiago azpimarratzen da, orobat, erdal medioetan euskaldunetan baino eta, aldiz, originaltasun falta gehiago zigortzen. Horrek adieraziko luke mendebaldeko literaturaren tradizioaren barruan, eta estetika mendebaldar dominatzailearen irizpideen arabera epaitzen dutela erdal medioetako kritikariek euskal literatura, euskal medioetan presenteko dagokeen hizkuntza eta literatura babesteko joeratik urrunago. Profil intelektualaren araberrako analisiak berretsi egin ditu orain arte plazaratutako hipotesiak. Kontuan izanik unibertsitateko kritikariek eta poetek erdal medioetan jarduten dutela gehienbat, ez da harrizkekoa bi profil hauek izatea hizkuntzari baloraziorako irizpide bezala, garrantzia txikiena ematen diotenak

(unibertsitateko irakasleen artean ez da lehen hamarretan sartzen, ez balorazio positiboan, ez negatiboan). Orobat, hizkuntzari irizpide gisa emandako bigarren mailako lekuaz gain, aintzat hartzekoa da bi profil horietako kritikariek estioari ematen diotela lehentasuna arintasunaren gainetik, balorazio positiborako irizpideen artean. Pentsa liteke, beraz, literatur generoez esandakoa berrartuz, bi profil hauetako kritikoeek nolabaiteko espezializazioa erakusten dutela, forma eta hizkera literarioa lehenetsiz hizkuntzaren eta irakurgarritasunaren gainetik. Era berean, poeta, unibertsitate-irakasle eta idazleen artean ideologia irizpide garrantzitsua da balorazio negatiborako; ez, aitzitik, gainerako profiletan. Horrek ere, hortaz, berretsi egingo luke gorago erdal medioen inguruan proposatutako hipotesia.

Azkenik, argialetxeen araberako balorazio-irizpideei so eginez gero, hizkuntzari baloraziorako irizpide gisa ematen zaion lekuak argialetxeek erdigune/periferia dikotomia geolinguistikoa erakusten dutela dirudi, izan ere, argialetxe gehienak baloratzera, hizkuntza balorazio positiborako irizpide erabilia da, Susa eta Pamiela argialetxeetan izan ezik. Aitzitik, bi argialetxe horietan hizkuntza balorazio negatiborako irizpide erabilienetan bigarrena da. Gogoan izanik bi argialetxe horiek direla editorial handien artean erdiguneko hizkuntza eredu estandar gipuzkera-kutsukotik gehien aldendu direnak (esaterako, Aingeru Epaltza edo Edorta Jimenez lanak argitaratuz), irudi luke erdigune linguistikotik urruntzea zigortzen duela kritikak, eta aldiz, erdiguneko hizkuntza-ereduan kokatzen direnak saritu.

Erreferentzia literario aipatuena

Prentsako kritikak maiz jotzen du, diskurtso balorazionala osatzerakoan, aztergai duen obra tradizio batekin ala bestearekin konparatzen, eta iruzkintzen den obra beste obra sarrienik kanonikoekin alderatzen. Funtzio deskribatzailea izan dezake idazleen eta lanen arteko konparaketak,

baina kategoria deskribatzaileak baloratzailer badiren hein berean, egileen arteko konparaketek zeregin baloratzailer badute, eskuarki kritikatz den liburuari balorea aitortzeko jotzen baita idazle kanonikoekiko konparaketa. Kasu honetan ere legitimazio-funtzio bikoitza betetzen dute erreferentziok: aztergai duten liburua legitimatzen dute obra kanonikoekin konparatuz; eta era berean, kanona legitimatzen dute diskurtso kritikorearen erdigunean jarriz.

Esparruaren ikuspegi soziologikotik, beraz, kritiketan erreferentziatzat aipatu diren idazleen analisi kuantitati-boak interesa du, alde batetik, euskal literatur esparruan erdigunean dauden idazle eta estetiken berri jasotzeko eta bertako erdigune-periferia dinamikak ikusgarri egiteko eta, bestetik, euskal literatur esparrua gainerako literatur esparruekiko harremanetan ikusteko. Kritikaren (eta oro har literaturaren) irakurle inplizituaren deskribapenerako ere gakoak ematen ditu erreferentziak zein diren behartzeak.

Bourdieuari jarraiki, kanona esparruko kapital kulturaren pilaketa gisa definitzen badugu ere (Guillory 1993), gogoan izatekoa da prentsako kritika literatur kritikak bere osotasunean betetzen duen funtzio kanonizatzailearen lehen urratsa baizik ez dela (van Rees 1989); haatik, prentsako kritikak, esan bezala, literatur kontzepzio partekatu bat baliatzen duen gisa berean, kanon partekatu bat ere baliatzen du. Alabaina, kanonikotasuna mota batekoa baino gehiagokoa izan daiteke; eta prentsako kritikak baliatzen duen kanonaren ezaugarriak aintzat hartzeko, baliagarria da Even-Zoharrek kanonikotasun dinamikorearen eta estatikorearen artean proposatutako bereizketa:

It therefore seems imperative to clearly distinguish between two different uses of the term “canonicity,” one referring to the level of texts, the other to the level of models. For it is one thing to introduce a text into the literary canon, and another to introduce it through its model into some repertoire. In the first case, which may be called static canonicity, a certain text is accepted as

a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as a productive principle in the system through the latter's repertoire (Even-Zohar 1990: 19).

Idazleek beren obrak kanonean ikustea dute helburu, baina era berean, beren obretako arau eta eredu estetikoak kanoniko bilatzea ere bilatzen dute (hots, kanonikotasun dinamikoa ere bilatzen dute). Arrazoizkoa dirudi, Even-Zoharren banaketari jarraiki, prentsako kritikak erreferentzatzat erabiltzen dituen egileak kanonikotasun dinamikoaren agerpentzatzat jotzea, izan ere, kritikariak liburua egile edo obra jakin batekin lotzean ez ditu lan horiek ondare kultural itxi diren heinean aipatzen, ezpada errepertorioan (hau da, indarrean dauden arau eta eredu-multzoan) lekua dutelako eta obra berrientzako eredu eta akuilu direlako. Hein berean, aldakorra eta unean uneko joera estetikoaren menpekota izango litzateke prentsako kritikak iradokitzen duen kanon implizitua; alabaina, aztergai den corpusaren zabaltasunak (30 urte) bidea ematen du unean uneko joerez harantzagoko estetika dominatzaileak eta kanonizazioak antzemateko. Honakoa da, maiztasunen araberrako hurrenkeran, euskal idazle aipatuenen zerrenda:

Idazlea	Aipu kopurua	Idazlea	Aipu kopurua
Sarrionandia, Joseba	17	Gandiaga, Bitoriano	4
Atxaga, Bernardo	16	Lasa, Amaia	3
Lizardi	16	Borda, Itxaro	3
Aresti, Gabriel	8	Lertxundi, Anjel	3
Mirande, Jon	8	Lete, Xabier	3

Lekuona, Joan Mari	6	Orixe	3
Saizarbitoria, Ramon	5	Zarate, Mikel	3

6. Taula. Hirutan edo gehiagotan erreferentzia egin zaien euskal idazleak.

Pentsatzekoa da, beraz, prentsako kritikak aipameneren bidez errefikatzen duen kanona ez datorrela erabat bat eskola-liburuek edo literatur historiek ezartzen duten kanon estatikoarekin. Hipotesi hori hein batean baieztatzen da ikerketa honen corpusean aipamen gehien jaso dituzten euskal idazleak eta testu-liburuetan aipatuena diren idazlearen hierarkiak kontrastatuz gero. Idurre Alonsok (2008a) bere tesian testu-liburuaren edukien analitiko ondorioztatzen duenez, honako mailaketa erakusten dute eskolako testuek euskal idazleei dagokienez:

1. Txillardegia, Gabriel Aresti, Jon Mirande, Bernardo Atxaga eta Ramon Saizarbitoria.
2. Joseba Sarrionandia, Anjel Lertxundi eta Joxe Azurmendi.
3. Bitoriano Gandiaga, Juan Mari Lekuona, Koldo Izagirre, Joxean Artze, Joan Mari Irigoien.
4. Xabier Lete, Andoni Egaña, Xabier Amuriza, Jesus Mari Mendizabal
5. Salvador Garmendia, Jon Alonso.
6. Txomin Peillen, Joxean Agirre, Jean Louis Davant, Mikel Zarate, Rikardo Arregi, Arantxa Urretabizkaia, Mikel Lasa, Joxemari Iturralde, Xabier Mendiguren, Luis Haranburu eta Jon Sarasua.
7. Gainontzekoak (multzo honetan ere mailaketak daude) (Alonso 2008a: 264).

Bi zerrendak alderatuz gero, nabarmena da bi kanonak ez direla gehiegi urruntzen elkarrengandik eta, beraz, euskal literatura garaikidearen kanona aski finkatua egoteaz gain, prentsako kritikak ere berau erabiltzen (eta erabiliz erre-

firmatzen) duela. Aitzitik, zerrendak ez datoz erabat bat, eta bien arteko aldeak kanonizazio-eredu desberdinez jabetzeko aukera ematen du. Alonsok zehaztutako lehen multzoko idazleak kritikak gehien aipatu dituenekin bat datoz, baina testu-liburuetan aipatu eta landuenetakoa den idazle bat, Txillardegi, behin baino ez da aipatu gure corpusean erreferente gisa. Horrek iradokitzen du literatur historiek eta eskolak Txillardegi literatura modernoaren aitzindaritzat hartuagatik, ez duela kanonikotasun dinamikorik; hots, ez dela errepertorioaren parte (Even-Zoharren zentzuan) eta ez dela, beraz, idazle eta idazlan berrien eredu eta akuilu. Gauza bera esan liteke Joxe Azurmendi, Joxean Artze, Joan Mari Irigoien eta Salvador Garmendiari buruz ere.

Idazleen generoari erreparatuz gero, nabarmentzekoa da prentsako kritikaren kanonean presentzia handixeagoa dutela emakumeek (25 aipatuenetatik 5 dira emakumeak), Alonsok testu-liburuetan zehaztutako erdigunean baino (non 30etik bakarra baita emakumea). Emakumezko idazleen liburuak kritikatzekoan, liburuok emakumezkoen literatura tradizioan kokatzeko joerak azal dezake datu hori; hau da, unibertsaltzat jotzen den tradizio maskulinoarekin barik, idazle emakumeek osatutako kanon partikularrekin lotzen dira idazle emakumeen obra berriak (Freixas 2004), eta horregatik maiz aipatzen dira prentsako kritikan gainerako kanonizazio-instantzietan leku gutxi duten idazleak (Itxaro Borda, Amaia Lasa, Mari Jose Kerejeta).

Kritikak sarrien aipatzen dituen idazleen zerrendak literatur generoen aldetiko irakurketarik ere eskaintzen du, nabarmena baita poetek zerrenda horretan duten nagusigoa. Euskal literaturan modernitatea poesiari lotuta garatu izanak eta eredu horiek (Aresti, Mirande) hamarkada batzuk beranduago ere indarrean jarraitu izanak badute islarik kritikaren erreferentzietan. Narratibako ereduak ez bezala (Txillardegi) poesia modernoaren aitzindarien estetikak badute jarraitzailerik. Gerra aurreko poeta batek (Lizardi) jasotako aipu kopuru altuak ere ideia bera iradoki-

tzen du; kasu horretan poesia sinbolistaren ereduak poesia garaikidean ere baduela jarraitzailerik. Aitzitik, narratiban aitzindariak eta ereduak atzerrian edo euskal idazle berriagoetan bilatzen direla dirudi. Ondorioz, esan liteke euskal literaturaren kanon dinamikoan poesiak leku gehiago duela narratibak baino.

Bestetik, postula daiteke poesia kritikatzek dituen berezitasunen ondorioz, nekezagoa zaiola kritikariari poema liburu bat deskribatu eta baloratzea erreferente ezagunekin konparatu gabe. Pentsako kritikaren mugen barruan analisi zehatzak edo arrazoiketa konplexuek lekurik ez dutenez, erreferente ezagunekin konparatuz gaindituko luke kritikariak zailtasun hori.

Pentsan erreferentetzat aipaturiko euskal idazleen artean deigarria da hiru idazlek (Sarrionandia, Atxaga, Lizardi) jasotako erreferentzia kopuru altua (17, 16 eta 16 aipamen), hurrengoekiko tarte handia ezartzen baitute (Aresti eta Mirande, 8na aipamen). Datu kuantitatiboen arabera, bederen, Atxaga eta Sarrionandia dira 1975-2005 bitartean kanonikotasun dinamikoan leku handiena izan duten egileak, hots, beren estetika ezartzea eta idazle berrien akuilu izatea modu agerikoenean lortu dutenak. Hasier Etxeberriak kanonizatutako bost idazleen zerrendatik (Atxaga, Sarrionandia, Saizarbitoria, Lertxundi, Izagirre) bi dira gainerakoetatik argi bereizten direnak eta, pentsa liteke beroiek direla kanonaren barruan dinamikoenak. Era berean Saizarbitoria epealdi horretan kanon estatikoarekin identifikatzeak arrazoizkoa dirudi; pentsako kritikaren araberako hierarkian beherago ageri baita testu-liburuetan baino.

Sarrionandiak jasotako aipamen kopuru altuak (Atxagak baino bat gehiago) pentsarazten du, orobat, kanonizazio instituzionalaren eta kanonizazio autonomoaren arteko alderik badela euskal esparruan: Sarrionandiak Atxagak adinako sari eta onespren instituzionalik ez izanagatik, esparru barruko erdigunea eta kanon dinamikoa eratzen du

eta, hein horretan, badago barne-hierarkizazio bat, kanon instituzionalagoan (sari instituzionaletan, esaterako) islatzen ez dena.

Bestalde, prentsako kritiketan aipamen gehien jaso duten atzerriko egileen artean, deigarria da Franz Kafkak duen aipamen kopuru altua, corpuseko urteetan zehar egonkor xamar mantentzen dena. Askotariko euskal idazleei sumatu die kritikak Kafkaren itzala (Anjel Lertxundi, Mikel Hernandez Abaitua, Sarrionandia, Berrizbeitia, Linazasoro...), eta pentsatzekoa da, beraz, Kafkak eredu literario bat bainoago arketipo bat ordezkatzeko duela, absurdoaren, fantasiaren eta irrazionaltasunaren esparruan kokatzen den literatura esparru zabal bat identifikatzen dela idazle pragatarrarekin. Era berean, euskal idazle zenbaitek bezala, literatura unibertsaleko hainbat egilek genero jakinen metonimia gisa funtzionatzen dutela dirudi, literatur testuen erreferente zuzen bainoago (Chandler, Greene, esaterako).

Erreferentzia atzeritar aipatuenei begiratuz gero, nabarmentzekoa da ipuingileek duten protagonismoa. Lehen lau egile aipatuena (Kafka, Cortázar, Carver, Borges) hainbat genero landuagatik, narrazio laburren generoan egindako lanagatik dira ezagunagoak. Euskal erreferenteen artean poetek duten presentzia ugariak esandakoa berretsiz, pentsa liteke narrazio laburren kasuan ere kritikariari nekezagoa zaiola, testu laburrez osatutako bildumak kritikatu behar dituenetz, haien gaineko argudioak eta deskribapenak ematea, eta tradizio ezagunekin lotzera jotzen duela horregatik. Era berean, gogoan izatekoa da 1980ko hamarkadan euskal literatura berritzailekoan eta esparru autonomo gisa egituratzailekoan narrazio liburuek izan zuten garrantzia (*Obabakoak*, *Narrazioak*, *Azukrea belazeetan* etab.), besteak beste, ipuingintza modernoaren ereduak euskal literaturan txertatu zituztelako. Badirudi, beraz, prentsako kritikak eredu eta erreferentzia horiek gogoan dituela euskal ipuingileen lanak iruzkintzailekoan.

Idazlea	Aipu kopurua	Idazlea	Aipu kopurua
Franz Kafka	30	Italo Calvino	5
Julio Cortázar	14	Luis García Montero	5
Raymond Carver	10	Bertolt Brecht	4
Jorge Luis Borges	9	William Faulkner	4
Gabriel García Márquez	8	Graham Greene	4
Charles Bukowski	7	Konstantino Kavafis	4
Fernando Pessoa	7	Pablo Neruda	4
James Joyce	6		

7. Taula. Lau aldiz edo gehiagotan erreferentzia egin zaien erdal idazleak.

Ipuingintza tradizioen artean, dena den, joerak eta ereduak aldatzen joan direla dirudi, izan ere, 1990eko hamarkadaren erdialdetik aurrera ugaldu egin ziren egile iparramerikarrei eginiko erreferentziak (Carver, Bukowski), eta gutxitu hegoamerikarren aipamenak. Orobat, eleberriaren esparruan, errealismo magikoak eta haien aitzindariak (Faulkner, García Márquez, Rulfo) 1980ko hamarkadan izan zuten aipamen-kopuru altuena. Hein batean, beraz, erreferentzia-iturri hegoamerikarrek nagusi izateari utzi zioten 1990eko bigarren erditik aurrera, iturri anglosaxoiak ugalduz.

Poesiaren alorrean, aipatzekoa da gaztelaniazko poetek eta bereziki Luis García Monterok jasotako aipamen kopurua, iradokitzen baitu espainiar literatur esparruan unean-unean indarrean dagoen poesia-kanona eredutzat hartzen duela maiz prentsako euskal literatur kritikak, akademiakoak egin ohi duen gisa berean (ik. Aldekoa, Markuleta eta Kortazarren kritika-lanak).

Hizkuntza	Aipu kopurua	%	Hizkuntza	Aipu kopurua	%
Ingelesa	85	28%	Portugesa	10	3%
Gaztelania	85	28%	Katalana	8	3%
Alemaniera	50	17%	Greziara	5	2%
Frantsesa	24	8%	Errusiera	5	2%
Italiera	21	7%	Latina	2	1%

8. Taula. Aipatutako erreferenteen literatur hizkuntza.

Corpusean erreferentetzat aipatu diren idazleen literatur hizkuntza aintzat hartuz gero, izan ere, argi ikusten da bi direla euskal kritikarien artean erreferentziatzko literatura nagusiak: gaztelaniazkoa eta ingelesezkoa, bien artean aipameneren % 56a osatzen baitute. Bigarren maila batean leudeke alemanera, frantsesa eta italiera, hiruren artean beste ehuneko 32a osatzen baitute. Hots, kritikaren erreferenteek euskal literatur esparruak espainiar literatur esparruarekin duen lotura estua erakusten dute, bertako erreferentziak eta eredu literarioak baitira nagusi euskal esparruko erdigunean ere. Orobat, mundu mailako literatura globalaren erdigunea ingelesezko literaturak osatzen duela bistakoa da erreferentzia-kopuruaren arabera. Bestalde, agerikoa da frantses literaturak oso bigarren mailako lekua duela erreferentziei dagokienez.

Azkenik, idazleen generoari erreparatuta, 11 idazle emakumezko baino ez ditu erreferente gisa aipatu kritikak, eta horietako hiruk soilik jaso dute erreferentzia bat baino gehiago: Virginia Woolf, Dorothy Parker eta Natalia Ginzburgek. Prentsako kritikaren kanon nazioartekoa euskalduna baino are androzentrikoagoa da, beraz. Deigarria da, bestalde, eta gure aurreikuspenen aurkakoa, erreferente horiek ez direla emakumezko idazleen lanak kritikatzear

aipatzen, ezpada gizonezko egileen lanak kritikatzekoan
(10 erreferentzia gizonen lanetan; 4 emakumezkoenetan).

5. Euskal kritikaren diskurtsoan barna

5.1. Kritikariaren legitimazioa

Esparruak instituzionalizatu eta legitimatu ahala, itxura objektiboa hartzen dute bertako eragileek eta esparruaren barruko sinesmenak. Legitimitate hori ez da erabaki arrazional edo kontzientea izaten sarri, eta esparruko eragileen disposizioetan txertaturik egon ohi da. Literatur esparruaren kasuan, bere autonomizazio eta instituzionalizazioan literatur kritika eragile garrantzitsua da, esparrua legitimatzen duen instituzio bezala. Alabaina, literatur kritikak betiere legitimazio-efektu bikoitzaren logika jarraitzen du, kritikatzan duen objektua legitimatzen duen hein berean legitimatzen baitu bere burua ere.

Arrazoi asko tarteko, prentsako kritika etengabe bere burua justifikatu eta legitimatu behar duen instituzioa da, liburuan zehar errepikatu dugunez, bereziki euskal literaturaren gisako esparruetan, instituzionalizazio ahulak kritikaren zilegitasuna areago jartzen baitu ezbaian. Legitimitate arazo horren erakusgarri dira atal kuantitatiboak ikusarazi dituen datuak, balorazio negatiboak egiteko arazoak baititu euskal kritikak eta ekoizpen literario gehiena modu positiboan baloratzera jotzen baitu. Kritikariak, beraz, bere burua legitimatzeko zailtasunak dituela hipotesizat harturik, prentsan diharduten kritikoei legitimaziorako erabiliko estrategia diskurtsiboak eman diegu arreta, gogoan izanik posizio soziala diskurtsoaren legitimitate eta eragin-

kortasunetik ezin bereizia dela, nahiz eta ez duen erabat posizioak diskurtsoa determinatzen.

Berger eta Luckmannen arabera, legitimazioan funtsezkoak dira zereginen tipifikazioak, “rolak”. Niaren atal bat objektibizatzen da sozialki eskuragarri dauden tipifikazioen arabera, eta atal horrek “ni soziala” osatzen du, niaren gaine-rako osotasunetik aparte. Tipifikazio horiek kolektibitate baten jakintzaren testuinguruan gertatzen direnean, “rolak” garatzen dira:

Podemos comenzar con propiedad a hablar de “roles”, cuando esta clase de tipificación aparece en el contexto de un cúmulo de conocimiento objetivizado, común a una colectividad de actores (...) Las instituciones se encarnan en la experiencia individual por medio de los “roles”, los que, objetivizados lingüísticamente, constituyen un ingrediente esencial del mundo objetivamente accesible para cualquier sociedad (Berger & Luckmann 1972: 97).

Kritikaria, beraz, rol jakin bat betetzen duen subjektu soziala da, eta objektibatutako rol hori jokatzeko duen neurrian gauzatzen da instituzioa. Rol hori jokatzearekin legitimatuko luke instituzioa, eta instituzioak, trukean, rola jokatzeko duen heinean subjektua. Rolek ordena instituzionala ordezkatzeko dute; esaterako, epailearen lehen funtzioa epailearen rola jokatzeko da. Hein berean, postula liteke kritikariak kritikaren (eta zentzu zabalagoan, literaturaren) instituzioa ordezkatzeko duela, eta kritikaren rolean kokatzeko dela bere lehen funtzioetakoak. Ikuspegi honek badu zerikusirik Austinek proposatutako ekintza ilokutiboaren teoriarekin (1982). Austinen arabera, badi-ra hizketa-ekintzak hizketa ez ezik ekintza ere badirenak, betiere horretarako testuinguru egokian egiten badira, eta horretarako autoritatea onartua zaion norbaitek egiten baldin badu (epaile batek, apaiz batek...). Rol jakin bat testuinguru zehatzean jokatzeko duen subjektuak lortzen du, beraz, bere hitzek ondorio performatiboak izatea.

Bourdieu, haatik, “naiftzat” jo zuen Austinen proposamena, diskurtsoan parte hartzen duten eragileen aurretiatzko posizio sozialak eta botere-harremanak ez dituelako aintzat hartzen, eta hizketa-ekintzen boterea diskurtsotik kanpo kokatzen delako, esparru sozialean:

Si, comme le remarque Austin, il est des énonciations qui n'ont pas seulement pour rôle de «décrire un état de choses ou d'affirmer un fait quelconque», mais aussi d'«exécuter une action», c'est que le pouvoir des mots réside dans le fait qu'ils ne sont pas prononcés à titre personnel par celui qui n'en est que le «porteur»: le porte-parole autorisé ne peut agir par les mots sur d'autres agents et, par l'intermédiaire de leur travail, sur les choses mêmes, que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir* (Bourdieu 1982: 107-109).

Kritika literarioaren esparrura etorri, Austin, Bourdieu edo Berger eta Luckmannen ikuspegien kontrajartzeak honako galderak plazaratzeko aukera ematen du: zein rol egiten du bere prentsako euskal kritikariak bere burua legitimatzeko? Kritikariak eman diezaioke bere diskurtsoari izaera performatiboa? Zein baldintza bete behar ditu horretarako, baieztatzen duen une berean (“liburu hau ona da”) balioa sortzeko? Diskurtsoan berean legitima daiteke kritikaria, ala bere posizio sozialak (esparru literarioan duen posizioak) determinatzen du bere legitimitatea? Rolak instituzionalizazioari estu lotuta badaude eta haren agerpen badira, bete dezake kritikariak bere rola instituzionalizazio eskaseko esparru batean? Bourdieuren ikuspegitik, kritikariaren hitzek esparruko kapital sinbolikoaren eramaile diren heinean baldin badute autoritatea, ba al du euskal literatur esparruak autoritate hori aitortzeko adina kapital sinboliko?

Laborde-Milaa eta Temmarrek (2006) prentsako kritikarien enuntziatio-legitimitatea aztertzerakoan, prentsako kritikan bi esatari-mota bereizten dituzte: *kazetari esatariak* batetik, eta *estatusa duten esatariak*, bestetik. Kazetari esa-

tariena rol gatazkatsua da, alde batetik bere ahotsa ezabatu behar duelako, informazioaren mesedetan, baina aldi berean bere subjektibitatea adierazi behar duelako, kritikaria den heinean. Laborde-Milaa eta Temmarrek hiru ezaugarri baliatzen dituzte estatusa duten kritikariak identifikatzeko: instituzio literarioarekiko duten estatusa; prentsarekiko duten lotura profesionala eta orrialdean daukaten kokatzea. Estatus aitortua duten kritikari horien kasuan, autoritatea aurreuposatzen den zerbait da (“nire posizioak hau esateko eskubidea ematen dit...”), baina aldi berean, enuntziazioaren efektua ere bada. Hau da, autoritatea erakusten duen ahotsa ez da derrigorrez estatus sozial dominatzailea duen norbaitena, dominazio hori interakzioan, diskurtsioan berretsi behar baita:

(...) il n'est pas obligatoire que le surénonciateur corresponde à un statut sociologique ou politique dominant, à une domination intellectuelle (...). il serait donc réducteur de réifier les postures en fonction des places et stratégies voire les situations. (...) les rapports de co- sur- et sousénonciation sont surdéterminées par la dialogie interactionnelle et par la situation objective antérieure, mais doivent être vérifiés (ou contestés) au cours même de l'interaction (Laborde-Milaa & Temmar 2006).

Prentsako euskal literatur kritikan, instituzionalizatze eta profesionalizatze ahularen ondorioz, bakanak izan dira “estatusdun kritikariak”, hots, kritikariaren rola hartu eta posizio horretatik mintzo direnak. Aitzitik, kritikarien zati handi batek kritikari rolari uko egiteko estrategia diskurtsiboak garatu ditu. Kritika egiten ari diren heinean, bere rolari suposatzen zaizkion funtzioak (nagusiki, funtzio baloratzailea, liburuak epaitzea) ezagutzen dituzte, baina beren burua kritikari gisa identifikatzeari zein funtzio horiek betetzeari uko egiten diote sarritan, kritikari gisa barik “irakurle” gisa identifikatuz. Era berean, aintzat hartzekoa da euskal esparruan posizio-aniztasunak duen garrantzia; hots, kritikari izateaz gain, idazle, editore edo kazetari di-

ren egileen kasua. Horiek kontuan izanik, euskal kritika-
ren esparruan bi rol nagusi eta bi legitimazio-bide daudela
esan liteke: kazetari-irakurlearena, batetik, eta kritikari eta
idazleena, bestetik.

Kritikaria ez den kritikaria

Estatus aitorturik edo posizio legitimaturik ez duten
euskal kritikarien diskurtsoan erruz topatzen dira kritikari
rolari ihes egiteko baieztapen edo diskurtso-atalak. Modu
esplicituan baztertzen da “kritiko” rola, esan bezala, hari
lotu ohi zaion funtzio baloratzaitetik salbuesteko edo, al-
derantziz, balio-epaiaren subjektibotasuna nabarmentze-
ko. Kritiko rola ukatzearekin batera, “iritzia ematen duen
irakurlearen” rola bereganatzen dute kritikari gehienek,
iritziaren indibidualtasuna eta autoritaterik eza aitortuz,
eta era berean, horrela legitimatuz beren burua.

1980ko hamarkadako kritiketan maiz aurkitzen dira
kritikan “halabeharrez” ari direla aitortzen duten egileak,
edo beren lana kritika barik gomendioa dela nabarmentzen
dutenak:

Baina –halabeharrez kritiko ipini duten honek atseka-
bez botatako konjuntzio adbertsatiboa–, feriantek Ge-
mak baino gehiago dakite, edo eskarmentu handiagoa
dute eta ezin izan du –ene uste apalez– bere asmoa er-
dietsi eta burura eraman. Bere hitzak ere, azken batean,
joko horretan sartzen dira, eta “askatasuna” esaten due-
nean, mila aldiz prostituitutako hitzaren aurrean gaude,
ez hitz berri askatzaile batenean (Mendiguren 1985).

Zertarako jarraitu zatitxoak transkribatzen, hoberena
liburu osoa irakurtzea da. Hain zuzen ere horretaraxe
noa, liburu gomendatzeraz, ez inolako testu irazkinik
egitera (Santisteban 1980).

Laborde-Milaa eta Temmarren dioten gisan, kazetari-
kritikarien artean ohikoa izan ohi da, testuari eman nahi

zaion kutsu informatibo eta objektiboaren izenean, liburuko aipuak erruz topatzea. Ia osorik liburuko aipuz osatua da Santistebanek 1980an Haranburu Altunaren *Cari-tateri* egindako kritika, esaterako. Beren burua kritikotzat hartzeari uko egiten diotenen artean, orobat, ohikoa da iruzkina, kritika, Santistebanek kasuan bezala, irakurke-ta-gomendio gisa aurkeztea, kritika militantearen eredutik hurbil, eta kritika baloraziotzat bainoago berdinen arteko gomendio gisa aurkeztea, gisa horretan balorazio negatibo-rik egitea saihestuz:

Literatur kritikoa banintz, beharbada esango nuke zalan-tzak ditudala Jaiok ibiltzen dituen erlatibozko esaldi bat-zuekin («Arratsaldeko ekitaldirako saioa egiten ari den Alexanderren bila abiatu da...», 106. orr.), edo eskertuko nukeela pertsonaien barne egoerak deskribatzeko ahale-gin saiatuagoa. Baina gustuko dituen liburuez berba eginez atsegina hartzen duen zalea baino ez naiz, eta, horregatik, zera esango dizuet: *Hamabost zauri* hauetako hainbat istorio (*Hau ez da Hollywood*, *Maitagarria bene-tan*, *Zuk nahi duzuna*, *Lainoa sartu da*, batzuk aipatzea-rren) gertukoak eta hunkigarriak begitandu zaizkidala (Hermosilla 2004).

Kritikaria kapital sinboliko handia duen egile bat kri-tikatzeraz doanean, bestalde, ohikoa da kritiko rola dakar-rren autoritateari uko egitea eta bere burua irakurle soiltzat aurkeztea. Horrela, «irakurlearen ikuspegia» aldarrikatzen da Maider Ziaurrizen kritika honetan, egile kanoniko baten li-burua iruzkintzeak dakarren ardura saihesteko bitarteko gisa:

Asko hitz egin eta idatzi da Sarrionandiaren lanaz, eta halako errespetua ere ematen du idazle sonatu baten eleberria ahotan hartzeak; horregatik, irakurlearen ikus-pegitik ariko natzaizue, 36ko gerran Kalaportun bisitari izan denaren ikuspegitik (Ziaurriz 2004a).

Bere burua irakurle soiltzat aurkezten duen kazeta-ri-kritikariak irakurketaren esperientzia subjektibo eta bes-

terenezinean jartzen du arreta maiz. Hutcheonek adierazi bezala (Hutcheon 2009) irakurketa-esperientzia pertsonalari autoritate-balioa ematen zaio geroz eta gehiago prentsako kritikan eta ez da harritzekoa, beraz, bere burua ez-kritikotzat aurkezten duen kritikariak bere irakurketa-esperientziaren inguruko xehetasunak ematea:

Ez dit eman liburuak 101 gauetarako. Hiruzpalau gaue-tan irentsi dut guztia; arrapaladan. Hori bai, egunero atal bat irakurtzeko proposamena bete ezean, gauez irakurri ditut guztiak. Desberdinak baitira gaue-tako irakurraldiak: kontzentratuagoak, intimoagoak, istorioagoak (Epelde 2000).

Irakurle roletik mintzo den kritikariak, bestalde, maiz “kritikoaren” rola-erikiko aurkakotasunean definitzen du bere posizioa. 1990eko hamarkadako Garikoitz Berasaluzeren bi kritikatako hurrengo aipuek iradokitzen dute, alde batetik, “kritiko” rol ideal batekiko oposizioan definitzen duela kritiko-kazetariak bere burua, eta, bestetik, kritikaren baitan bi polo daudela: kritikari instituzional, estatusa dutenena (kritiko unibertsitarioek eta erdal medioetakoek osatua) eta kritikari-kazetariena, hots, kritika ez-instituzionalizatuarena. Horregatik, instituzioerikiko erresistentzia-diskursoa hartzen du maiz prentsako kritikak (prentsa abertzalekoak eskuarki) eta kritiko barik irakurle bezala definitzea instituzionalki legitimatutako eta boterearen esparruarekiko loturak dituen kritikaren aurkako oposizio-es-
trategia da:

Eta, gainera, liburu iruzkinak idatzi eta idatzi ia astero. Barka biezagute, beraz, liburuak egurtu dizkiegun egileek. Orain ohartu gara ez genuela haien liburuak ulertzeko bezainbesteko adimenik. Eta orain ohartu gara, halaber, hizpide dituzten liburu guztientzat hitz onak dituzten kritikariek gurea baino garatuagoa dutela adimena, eta horregatik atzematzen dituztela liburu-
en bene-tako sustraiak, guk ez bezala. Kritikari ez, baina irakurle

garenez, ordea, gure iritzia emateko eskubideari ez diogu uko egingo (Aldalur 1998a).

“(…) aspaldidanik kalea unibertsitate bihurturik duen herriko kaleetan gabiltzanok, zinez eskertu dugu Beltzaren liburu berri hau” (Berasaluze 1999b).

Edozein diskurtso eta enuntziatu heteroglosikoa (Bakhtinen zentzuan) dela onartuz gero, alegia, edozein enuntziatutan ikuspegi eta hizkuntza ugari daudela presente (Calsamiglia & Tusón 1999), prentsako kritika ere diskurtso heteroglosikoa dela postula daiteke. Hala, “kritikari-kazetari” tipologiako kritikariak maiz txertatzen ditu hirugarren instantzia baten enuntziatuak, ez enuntziatzailearenak ez hartzailearenak ez diren hirugarren instantzia baten hitzak, estilo zuzen nahiz zeharkakoan. Hirugarren instantziako enuntziatuak txertatzearen funtzioa, kritiko hauen kasuan, autoritadedun kritikoaren rolari ihes egitea da berriro ere; hau da, hirugarren pertsona bati edo batzuei egoztea kritikaren azken epai baloratzzailearen ardura. Honako adibidean, esaterako, hirugarren instantziaren ahotsa sartzen da, norbere juzku negatiboaren subjektibotasuna nabarmentzeko, eta balio-epaiari unibertsaltasuna ukatzeko:

Ipuin batean bezala irakurri duten hainbat lagunekin hitz egin dut (gehien-gehienak, Irigoienen zale amorratuak), eta guztiei gustatu zaie. Liburuaren zenbait pasarte irakurriz negar egin duenik ere ezagutzen dut. Nik, ordea, ezin gauza bera esan, eta gehiengoaren iritziaren kontra paratzeak beldur pixka bat ematen du, baina beti pentsatu dut literatura (munduko gauza gehienak bezala) guztiz subjektiboa dela, eta irakurle batentzat baliorik gabekoa dena guztiz baliagarri suerta daitekeela beste irakurle askorentzat. Beraz, iruzkin hau irakurle soil baten iritzi xumea besterik ez da, eta horrela hartu behar da. Zuetako askok, ausaz, topatuko du eleberri honetan non gozatu eta zertaz ase (Hermosilla 2003).

Juan Luis Zabalaren kritika honetan, bestalde, hirugarren instantzia horrek (kritikoak izandako solaskideek) kritikariaren deskribapena eta tradizio jakinekiko lotura legitimatzeko funtzioa betetzen du, edonola ere, kritikariaren legitimitatea ahots kolektiboan bilatuz:

Kontaketa modu egokienaren bilaketan izan omen dituen erreferentzia eta eraginen artean, honako hauek aipa daitezke, liburuaz solaskide izan ditudan hainbat irakurleen iritziak neurearekin batera bilduz: *nouveau roman*-a, minimalismoa, Ramon Saizarbitoriaren “Ene Jesus”, Koldo Izagirreraren “Euzkadi merezi zuten” eta Anjel Lertxundiren “Kapitain Frakasa” (euskal narratibarik abangoardiakoena beraz) (Zabala 1994a).

Solaskide eta lagun anonimoak dira hirugarren instantzia osatzen dutenak adibide horietan; kritikaria irakurle subjektibo bezala identifikatzeaz gain, beste irakurleen ahotsak tartekatuz, ahotsa kolektibizatzen du eta «irakurleen» ahotsa ordezkutzen du. Haatik, bada bestelako estrategiarik ere autoritaterik gabeko kritikariaren rola betetzen dutenen artean eta zenbaitek autoritadedun hirugarren instantziak baliatzen dituzte beren kritikari legitimitatea emateko. Esanguratsua da, esaterako, Iñaki Caminoren honako kritiketan kazetari-kritikari enuntziatzaileak autoritadedun hirugarren instantzia baliatzen duela bere juzkua legitimatzeko, dela autoritadedun kritikoa (Sarasola), dela idazlea (Borda).

Itxaro Bordaren ustez minberak dira poemok, eta Goztoneren sendimendu primitiboak heziketa sozialak oraindik plegatu gabeak dira (Camino 1986a).

Baina Sarasola kritikoaren ustez pertsonaje hau zail antza edo zaiolako, irtenbide bezala apez bat tartean sartuko du, bere nobelan zehar nagusi gertatzeraino. Ondorioz, nobela bat baino, bi direla dio Sarasolak (Camino 1985a).

Salbuespenak dira, baina badira 2000ko urteetan, prentsako kritika ugalduta eta neurri batean instituzionalizatu ostean, hirugarren instantzia autoritadedun gisa prentsako kritikoak aipatzen dituztenak. Prensako kritikariei, unibertsitatearekiko loturarik izan ez eta kazetari-kritikariaren roletik mintzo direnei egindako aipuak, haiei legitimitatea aitortzeko bidea dira, beraz, eta baita norbere burua legitimatzekoa ere:

Ordea, ezin uka Tximi, kritikak azpimarratu duenez, “mutiko sinple eta maitagarri bat” denik (Juan Luis Zabala), eta haren begirada, “sinple baina zintzoa” (Oier Gillan). (Zapiain 2002).

Haatik, kritiko-kazetari roletik mintzo diren kritikarien kasuan, ahots legitimatzaile garrantzitsuenetakoa idazlearena berarena izan ohi da, dela liburuko aipuak tartekatuz, dela idazlearen balizko erreakzioa aurreikusiz, edo iruzkintzen den liburuaren estiloa mimetizatuz. Aurreko kapituluan azaldu denez, idazleek euskal literatur esparruan duten kapital sinboliko handiak zaildu egiten du kritikak balorazio negatiborik egitea; horri kritikarien legitimitate-falta gehituz gero, ez da harritzekoa kazetari-kritikari roletik mintzo diren kritikariek beren legitimitatea idazlearen kapital sinbolikotik transferitzeko estrategiak baliatzea. Ez bakarrik kapital sinbolikodun idazleak laudatuz, ezpada idazlearen ahotsa bera kritikaren diskurtsoaren ahots goren bilakatuz.

Ugari dira, esaterako, egilearen aipuez osaturiko kritikak, eta hari aitortzen diotenak bere burua legitimatzeko gaitasuna, kritikariaren ahotsari ez bezala:

Guk Azurmendiren hitzak ekarriko ditugu batik bat hona, bere horretan liburuaren nondik-norakoa azaltzeko balio dutelakoan, eta gure laudorioek baino zurraro bultzako dutelakoan irakurlea liburura (Aldalur 1997a).

Era berean, sarritan egilea bera da, instantzia gisa, kritikaria “kritikari roletik” aterarazten duena. Gisa honetako kritikak batez ere liburuak (edo liburuko pertsonaiek) diskurtso anti-instituzional, ez-hegemonikoa garatzen dutenean egiten dira, liburuaren eta idazlearen heterodoxiak kritika instituzio gisa ukatu egiten baitu. Halakoetan, liburuaren balorazioa eta diskurtso kritikoa ezinezko bihurtzen da, idazlearen kapital sinbolikoagatik:

Ezin konta ahala dohainek hornitzen dute klasiko bizigarri hau, baina Metxa [eleberriko pertsonaia] ostika oldartuko litzaidake laudorioak pilatzen hasiko banintz (Zapiain 1999).

Paddy Rekaldek ez lidake barkatuko lerro hauek idazterakoan lekaima jantzi eta, gurutzefika esku batean eta luma bestean, sor Kritika rola neureganatuko banu. Abitua ez baina bainujantzi hutsean eta hondartzan irakurri nuen nik *Sex Abaroa*, eguzkipean, etzanaldi batean, alemanek eta ingelesek hartutako kala goxo hartan... Orduan sentitutakoa pentsamendu bihurtu eta hitzetan paratzen ahaleginduko naiz jarraian. Hemen izanik hara naiz (Martiaru 2001).

Azkenik, idazlearen ahotsa kritikariaren ahotsaren gainera nagusitzeko biderik ohikoena egilearen estiloa eta ahotsa mimetizatzen duen kritika da. Kritikariaren eta egilearen arteko distantzia kritiko oro ezabatzen da gisa horretako kritiketan. Kapital sinboliko handiko idazleak, bereziki idazle-sortzaile gisa irudi publiko jakina dutenak kritikatzeko direnean jotzen du maiz kritikariak bere ahotsa idazlearenarekin mimetizatzen. Esanguratsua da, esaterako, Joseba Sarrionandia edo Harkaitz Canoren liburuaren kritiketan idazlearen ahotsak eta estiloak duen presentzia; estilo oso identifikagarriko egileak izateaz gain, idazle figura publiko argia dutenak biak ere (arrazoi desberdinetatik). Patxi Zubizarretak Sarrionandiaren *Han izanik hona naiz* (1992) liburuari eginiko kritikan, esaterako, egilearen

lexikoa (“ediren”) eta liburuaren titulua bera baliatzen ditu bere kritikan, liburu-iruzkina liburuaren parafrasi eta birformulazio bilakatuz eta kritikari berak beste iruzkin batzuetan baliatzen duen argudiaketa saihestuz:

Eta maitasunarekin bat egiteaz etsiturik, han izanik hona izango zara, liburuko letren artean izen handiak, izen ehortziak edirenen dituzu, hala nola justizia eta askatasuna, hau da, bakarrik eroek ahoskatu izan zituzten izenak, izen handiak, izen ehortziak. Eta eroek, beren buruei izen haiek ahoskatu izanagatik, beren izena infinitoki kopiatzeko zigorra aginduko diete: eroa, eroa, eroa eroa.. (Zubizarreta 1993a).

Harkaitz Canoren liburuei eginiko kritiketan, bestalde, nabarmena da distantzia kritikoa ezabatzeko joera, eta egilearen estilo, motibo eta lexikoak tartekatzekoa. Canoren idazle-ibilbidean, hainbat kritikarik aztertu duten bezala, bi dira ezaugarri funtsezkoenetakoak: idazlearen irudi publikoa sortu izana, batetik, eta estiloak bere lanean hartzen duen nagusitasuna (Apalategi 1997, 2003). Hala, kapital sinbolikodun idazlearekiko atxikimendua adierazteko eta bere burua legitimatzeko bitartekoa da kritikoarentzat estilo identifikagarri hori imitatzea:

Orain All Blues bukatzera doa. Dinamita blues. Dinamita hutsa. Auggieren goizeroko argazkia. Detaile batean, leiho parean Cutty Shark botilak amaitu barik agertzen dira. Zor bat diat oraindik hirekin Harkaitz (Benito 1999).

Garai haietan usoen plusbalia zuen izenburua hiriaren kale eta abenidetan arazotzat zabaldu zuten pankartek, eta “poeta izateko ez da nahiko poemak idaztea. Poema onak idaztea ere ez. Beste zeozer behar da” esan zuen bazterrak desloratzen zebilen norbaitek. Eta beste zerbaitek hori aurkitu artean hainbat telefono zintzilikatu zituen literaturaren sabaitik, zeresanik bazuela erakutsiz errautsetatik bizi ziren kritiko jurasikoei: zauritu artean

saritu, balizko krisiaren erdian benetako idazle, insomnioaren lubakietan gudari, poesiaren langile, hitzak zizelkatuz bakardadearen arroketan (Berasaluze 1994).

Berasaluzeren kritikan argi geratzen da kritikariaren diskurtsoan egilearen ahots poetikoak duen nagusitasuna eta, horrez gain, egileari ematen zaion legitimitatea kritikaren aurrean. “Kritiko jurasikoen” aurrean egilearen ahotsa goratzen da, beraz, eta hala kritikaria idazlearen ahots bihurtzen da, harekin bat egiten du kritika instituzionalizatuaren aurrean.

Bestalde, kazetari-kritikari roletik mintzo direnen diskurtsoan, modalizazioak paper garrantzitsua jokatzen du, berriro ere beren ahotsa estatusa duen kritikoarenetik bereizteko. Horretarako, adjektibaziora jotzen da inoiz (“antzu”, “apal”...), kritikaren edo kritikariaren iritziaren autoritaterik eza nabarmentzera:

Kritika antzu hau egiten ari denarentzat, berak dakiela beñepehin, azken bost urteotako Irun sariko poeman artean ederrenak, Perurena leitzarraren hauek ditugu, “Haurtzaroa” izena duen sailekoak alegia. Nekez aurkituko dira olerki aberatsagoak aurreko bost edizioetan (Camino 1985a).

Beldur naiz ene eritziari behar baino garrantzi gehiago ematen ari ote naizen, baina sujerentzirako aukera gutti ediren dut lerroetan, eta Casenaveren poesiak ez nau bete, poesi osoko pindarrak badira, ez ederrez faltan, baina bai eskasian kopuruz (Camino 1985b).

Apaltasuna erakusteko baliabide diskurtsibo horiez gainera, badira hainbat generoren gainean (poesiarenean bereziki) beren burua epaitzeko ezgai ikusten duten kritikariak, eta espresuki aitortzen dutenak beren zilegitasunik eza epairik emateko. Orobat, badira liburuaren gaineko epai negatiboak direnean, akatsa liburuari barik euren gaitasun-faltari egozten diotenak. Edonola ere, kontuan

hartzekoa da esplizitate hori hein batean kritikariak legitimatzeko darabilen estrategia diskurtsiboa dela:

Behiaren pentsamenduak erretorikoegiak aurkitu ditut, baina baliteke nire errua izatea, ez bait naiz ingenuo, ez inozente, eta batez ere, horrek ematen dit minik handiena, ez naiz gazte (Juaristi 1992).

Inbidia sekulakoa eman izan dit niri ukatua izan zaidan dohaina harengan hain nabari ikusteak. Esan nahi dut, nik ez ditudala sarri bereizten poema ona eta kaxkarra. Esate baterako, hotz-hotz utzi izan naute askotan Lizardiren poema on ustekoek eta, aitzitik, zeruetaraino jaso Bilintzek potoz betetako beste batzuek. Abisatuta zaudede, irakurle, nire juzkuaren izaera kaxkarraz (Etxeberria 2003).

Autoritadedun kritikariak: idazle eta kritikari akademikoak

Kritikariaren rolari uko eginez eta harekiko oposizioan definitzen den “kritikari-kazetari” rolaz gain, badira, nahiz eta gutxiago izan, autoritate-ahotsa baliatzen duten kritikariak, diskurtsoan proiektatzen duten nia horretarako legitimitutako ahotsa delakoan. Atal honen sarreran aipatu dugun bezala, egileak esparruaren baitan betetzen duen posizioa dominatzailea izateak ez dakar berez autoritatea diskurtso kritikoan agertzea, interakzioan gauzatu behar baita autoritatea (Laborde-Milaa & Temmar 2006). Beraz, idazle edo kritikari akademikoen ahotsez ari garenean ez gara ari esparruan betetzen duten posizioaz soilik, ezpada ahotsaren legitimazioa posizio horretan eta posizioari dagokion diskurtsoan bilatzen duten kritikariez.

Idazleei dagokienez, gehiago dira beren burua kazetari-kritikarien rolean kokatzen dutenak eta beren idazle-izaera kritikaren legitimaziorako baliatzen ez dutenak. Aitzitik, badira hainbat idazle-kritikari beren kritikarako legitimitatea idazletasunean bilatzen dutenak, beren bu-

rua idazle gisa irudikatuz, eta kritikagai duten liburu eta egilearekiko loturak bilatuz. Amaia Iturbideren kritika-lanetan, esaterako, idazle rol esplizitutik, bere obrarekiko aipamen eta guzti (*Gelak eta zelaiak*), abiatzen da kritika. Idazle izateak legitimatzen du kritikarako:

Ez daukat dudarik, Aurelia Arkotxaren atari ahantziak zein nire gelak eta zelaiak zentzu eta bizitza propioz jantzirik doaz (Iturbide 1995a).

Neu ere pinturaren eta poesiaren arteko ortzadarraren paisaia bizi izan naizelako eta beste batzuk bizikide ditudala konturatzean, atsegin haundiz hartu dut *Argiaren barne-distantziak*, irakurri bakoitzean kristalezko poliedro bat bezala mugitzeri zaidan liburu hau (Iturbide 1990).

(...) une hauetan eredu, jomuga, idearium poetiko finkorik gabarik gabiltzalako poesia idazten saiatzen garenok (Markuleta 1992a).

Idazletza goratzen duen habitusa da nagusi literatur esparruan, eta horrela uler liteke zenbait idazlek, kritikan jarduten dutenean, beren idazle-estatusa esplizitatzea, horrek zilegitasuna ematen baitie. Aitzitik, zenbait idazlek posizioaniztasun horrek sor ditzakeen zilegitasunaren inguruko kezka berri ere jasotzen dute, aldi berean idazle eta kritikari denak sorkuntzarako irizpide estetikoak orokortu eta norbere estetika unibertsalizatzaera jotzeko arriskua duela aditzera emanez:

(...) erreseinero lanetan ibiltzeaz gain, sorkuntzara ere emana dagoenak –Zabalak ere baduke honen berririk– arrisku benetakoa du, aniztasunaren eta erlatibotasunaren itsaso horretan, bere sorkuntzan lemazain diren gogoetak irakurritakoaren gainean ezarri, eta irizpide behar baino estuagoekin neurtzea besteren lanak (Markuleta 1994).

Idazletzak duen posizio zentralaren erakusgarri, deigarria da autoritate-posiziotik mintzo diren kritikoen kasuan

ere, hau da, unibertsitateko irakasle eta kritikari direnen kasuan, beren jardunarentzako legitimazioa idazlearekiko lotura (batzuetan pertsonala) azpimarratuz eta beren biografia idazleekiko harremanen bidez definituz bilatzen dutela; beren autoritadedun kritikak duen legitimitate-ga-beziaren jakitun, idazleen kapital sinbolikora hurbiltzeko ahaleginak egiten dituzte, datu biografikoak baliatuz:

Badut Galizian lagun kritikari bat adiskideen lanei kritikarik inoiz egiten ez diena. Haren lagun izanez gero, jai du idazle adiskideak. Ez dira gauzak berdin Euskal Herrian. Hemen denok elkar ezagutzen dugunez, maiz lagunen liburuak aipatu beharra ere badago. Eta bego hemen ohar hau denok entenditzeko modukoa. (...) Idazle sendo bat dugu aurrean, eta adiskidea izateak bere zergak ditu, bestela bere lanaren indarra ageriago agertuko bainukeen (Kortazar 2005a).

Aspaldi nuen gogoan Harkaitz Canoren *Norbait dabil sute-eskaileran* liburua irakurtzeko eta hari buruz jarduteko. Idazleak berak bidalita ezagutzen nituen aurretik poemaren batzuk eta haiek jakin-min handia piztu zidaten (Kortazar 2001).

Edonola ere, autoritadedun kritikariaren diskurtsoaren ezaugarri bereizgarrietakoa unibertsaltzat jotzen den literatur kontzepzio edo lege literarioaren aipamena eta haren araberako balio-epaia dira:

On remarque la prégnance d'un énonciateur générique qui, dans un discours monologique, édicte la Loi littéraire. Il correspond à un «énonciateur abstrait et complexe» ou «universel», comme le désigne R. Vion (...), édicte des valeurs sur des objets de discours tels que la jeune littérature contemporaine française (Besson), le pamphlet et le roman (Rinaldi), les vrais et les faux romanciers (Guéno) (...) (Laborde-Milaa & Temmar 2006).

Hau da, hirugarren instantziako literatur kontzepzio edo legeri erreferentzia eginaz eta lege hori unibertsaltzat

joz bilatzen da legitimitatea diskurtsoan, kritikari akademiko eta autoritadedunen kasuan. Esaterako, Iñaki Aldekoaren kritiketan Mendebaldeko literaturaren garapena eta unean uneko lege estetikoak dira liburuen kritikaren neurgailu. Testuinguru historikoan dominatzaileak diren ideia estetikoak birformulatzen ditu, arau gisa, iruzkintzen dituen liburuen gaineko epaia arrazoitzeko:

Gaur egundik begiratuta, eta gizonak ikusi dituenak ikusi eta gero –eta, aldi berean, Joyce, Kafka, T. S. Eliot eta Beckett-en ondoren– humanismoak nahiz izpiritu trajikoz jantzitako gizonen edozein irudi ridikulua litzateke. (...) Literaturak ihes egin behar du diskurtso hedatuenen eremutik (...) (Aldekoa 1990).

Irakurleak, ikasle temosoaren pazientzia eskasaz, berehala jarri nahi du nobelaren irakurketa ziurtatuko liokeen protagonista ongi definitu eta borobilaren esanetara. Baina XX. mendeko nobelagintzan pertsonaien nortasuna problematiko bihurtu da (Aldekoa 1991).

Baina zenbaitetan anakronismo ikaragarriak ematen dira gurean. Halako baten aurrean gaudelakoan nago. Abangoardiaren liluramendua aspaldiko kontua da: sintaxi apurketa, disposizio grafiko berezia, “norbere buruaren adierazpen” omen diren jeroglifikoak, hizkuntz nahasketak, aipamen zurrunbiloak... Oker batean gaude, nere ustetan, hizlau onari eskatzen dioguna baino gutxiago eskatzen badiogu (Markuleta 1992b).

Javier Rojoren kritiketan ere, orobat, erruz aurkitzen dira lege literarioari eginiko erreferentziak, hots, onartutzat eta unibertsaltzat ematen diren lege estetikoan aipamenak eta, bereziki, legeon gaurkotasuna edo gaurkotasunik eza zehazten dutenak. Azúak (2011) definitu bezala, kritika, kasu hauetan, aktualitatearen arabera (hots, unean uneko esparruko lege literarioaren arabera) epaitzen duen diskurtsoa da:

Honelako experimentalismoen garaiak aspaldian pasatuak direla kontutan hartuta eta mundu honetan ingenuo gutxi gelditzen direla jakinda, bat testuaren atzean zerbait izkutatzen dela pentsatzera behartuta sentitzen da (Rojo 1997a).

Guztiarekin, autoritadedun kritikariek, “orainaldi” bat markatzen dute literatur esparruan: iraganekotzat jotzen diren lege estetikoak errefusatuz eta unean unekoak sarituz. Orobat, aztertzen duen liburuaz harantzago joanez, literatur generoaren edo euskal literaturaren ikuspegi orokorra ematera jotzen dute autoritatea duten kritikariek, beren burua legitimatzeko estrategia gisa:

Hizkeran ere badu zer ikusirik egindako narratzaile aukeraketak, eta gurako nuke ohartxo honen harira euskal narratiban –oker ez banago– orokor samarra den arazo baten gaineko komentaketa (Markuleta 1990).

Orobat, balorazio-irizpideetan ez ezik, obren analisirako baliatutako terminologia eta tresnetan ere badira autoritate-arrastoak; hain zuzen, unibertsitate-kritikaren esparrura hurbiltzen dira unibertsitate-kritikariak analisirako tresnen bila, kazetari-kritikariak ez bezala. Alabaina, literatur teoriaren hiztegi eta metodologiak hertsiegi gertatzeko arriskua ere baduela jabetzen dira, eta gehiegizko akademizismotik ateratzeko ahalegin esplizituak ere aurkitzen dira kritiketan:

Ziur asko, nere formalista-fama ez doakit ongiegi. Halaxe uste dut behintzat, eta aspaldiko partez isilik mantendu badut nere luma, nere barrualdeko kezkek ezin askaturik ibili naizelako izan da batez ere. Beste askok bezala, eta beste askori esker, nik ere ez nion nahikoa erizten formalismoari (Kortazar 1986a).

1990eko hamarkadatik aurrera prentsan idazten duten unibertsitate-irakasleen artean bi dira nagusiki baliatutako literatur teoriak: harreraren estetika eta narratologia.

Errezeptzioaren Estetikaz gure aldion hitz egin dutenek, literatura komunikatze modu berezi bat besterik ez dela, eta autorea, lana eta publikoa hirukotearen arteko zer-bait dela: gaitz da, baina, Rikardorena bezain testu kriptogramatikoa eta hermetikoa errezeptorearengana hel dadin (Zelaieta 1993).

(...) nire irakurle-igurikimenak bete egin direla esanez jarraitu beharko nuke.

(...) bigarren pertsonaren erabilera edo nobelaren kronologia linealaren iraulketa aipatu beharko genituzke. Teresa da nobelaren gune nagusia, eta pertsonaia batetik bestera etengabe mugituz doan narrazio-fokoak ere harengana eramaten gaitu beti (Olaziregi 2000).

Harreraren estetika nahiz Barthesi eginiko aipu sarririak gorago aipatu den norabidean doaz behin berriro ere: irakurketaren esperientzia pertsonal eta besterenezina diskurtso kritikoaren erdigunean jartzera eta aldi berean irakurle kualifikatuaren irudia sortzera (terminologia akademikoa baliatuz) edo liburuak irakurlearekiko komunikazio-ahalmenaren arabera epaitzera.

Azkenik, kontuan hartzekoa da zenbait kasutan prentsako kritika unibertsitate-kritikara hurbiltzearekin eta analisirako tresnak kritika akademikotik hartzearekin kritikaria legitimatzeaz gain, balorazioari uko egitea ere bilatzen dela, kritika diskurtso analitiko eta taxonomiko baina ez baloratzaille bilakaturaz (liburuak ismoen arabera sailkatzen direnean, esaterako).

Legitimazio-efektu bikoitza, posizio-hartzeak eta estrategiak

Esparru literarioan posizio guztiak beste eragileen posizioekiko erlazioan definitzen dira, eta ez dago erabateko posizio autonomorik; kritikaria ere bere esparruan betetzen duen posizioaren eta idazleak nahiz editoreak beren

esparruetan betetzen duten posizioaren arabera definitzen da (Bourdieu 1995). Era berean, prentsako kritika literatur esparrurako sarbidea da hainbat idazle edo kritikari akademikorentzat, literatur esparruan posizio bat eskuratzeko bitartekoa.

Bide horretan, alabaina, estrategia desberdinak erabil ditzake; de Nooyk (1999) dioenez, bi estrategia konbinatzea komeni zaio kritikariari: adostasun-estrategiak eta desadostasun-estrategiak; hau da, hein batean gainerako kritikoekiko eta literatur arau hegemonikoekiko adostasuna adierazi behar du, baina baita originala izaten ahalegindu ere, idazle kanoniko zenbait kritikatu edo kapital sinboliko urrikoak goratuz. Halaber, kritikariak idazleen kapital sinbolikoarekiko atxikimenduaren estrategia erabil dezake, atxikimendu-logika, egilearen kapital sinbolikoa eskuratzeko; alderantziz, zenbait egile eta obraren aurkako jarrerak kritikariaren beraren autoritatea eta kapitala areagotzeko bitartekoak dira. Kritikariak aukeran dituen estrategien artean zein hautatzen dituen kritikariaren posizioak baldintzatzen du, baina baita esparruaren garapen-egoerak ere. Aztergai dugun epealdian, esaterako, kritikan hasi berri direnek erabiltzen dituzten estrategien arteko desberdintasunak agerikoak dira, baina diferentzia horiek ausazkoak barik literatur esparruaren bilakaerarekin lotutakoak direla postula liteke.

Nagusiki, 1980ko hamarkada hastapenetako kritikari berrien eta 1990eko hamarkadakoen arteko alderaketak iradokitzen du esparru literarioaren egoerak posizio-hartze desberdinetara bideratzen dituela kritikari eta idazle hasi berriak. 1980ko hamarkada hasierako Josu Landa eta Mikel Hernandez Abaituaren kritika negatibo sonatuek aditzera ematen dute garaiko literatur esparruaren egoerak eta egile horien posizio dominatuek kritika negatiboen bidezko posizio-hartzeak bultzatzen zituztela. Hau da, esparru gisa egituratzen ari zen euskal literaturan posizioa eskuratzeko bidea zela kanon zaharrarekiko haustura era-

kustea (Krutwig, Txillardegi, Alfonso Irigoienen liburuen iruzkin negatiboak argitaratu zituen Landak); edo baita ordurako kanon berrian lekua zuten egileen kritika ezkorrak ere (Hernandez Abaituak Anjel Lertxundiren *Aise eman zenidan eskua* liburuari eginiko kritika, esaterako). Joxerra Gartzia Laura Mintegiren *Bai... baina ez* (1987) nobelari eginiko kritikak edo Pako Aristik Arantxa Urretabizkaiaren *Saturno* (1987) eleberriari eginikoak ere erakusten dute literatur esparrura heldu berriek beren posizioa finkatzeko bitartekotzat zutela kritika. Idazle horien guztien kasuan kritika ezkor gogorrenak beren lehen literatur lanak argitaratu aurretik edo lehen lanarekin bateratsu eman ziren plazara; horietako askok, gainera, ez zuten kritikari-zereginetan jardun eta idazle gisa jarraitu zuten beren ibilbidea.

Aitzitik, 1990eko hamarkadatik aurrera, eta bereziki bigarren erdialdetik aurrera, irudi luke esparruan posizioa eskuratzekoan kritika ezkorrak eta kanona ezbaian jartzea bainoago, idazle kanonikoezikiko atxikimendua adieraztea dela estrategia baliatuena. Hau da, esparruaren barne-konfigurazioa aldatua dela eta, beraz, baita bertako habitusa ere, zeinaren arabera egiten baitira posizio-hartzeak. Kapital handiagoa pilatua du esparruak ordurako eta bada kanon finkatu bat, esparruaren autonomizazioarekin batera egonkortu dena eta zalantzan jartzen ez dena 2000ko urteetara arte. Horregatik, badirudi esparruan idazle gisa posizioa eskuratu nahi duten eragile berriek kritikara jotzen dutenean, atxikimendu-logikaren araberrako kritika egiten dutela batik bat, hau da, kapital sinbolikodun egileekiko atxikimendua adierazten dutela, euren burua idazle gisa legitimatzeko bitarteko gisa. Idazle zenbaitek (Garikoitz Berasaluze, Jon Benito, Markos Zapiain...), esaterako, beren lehen obrak argitaratu baino lehenago jardun dute kritikan, hala, kapital sinboliko handiko idazleen legitimitatea eskuratuz zenbaitetan.

Beren posizioa finkatze bidean dauden idazleei artean ez ezik, kritikari akademikoen artean ere bada atxikimen-

du-logikaren araberako posizio-hartzerik. Deigarria da Mari Jose Olaziregik nagusiki kritika akademikoan jardunagatik, 1999 eta 2004 artean prentsako kritikan eginiko ekarpen apurrei erreparatzea: Arantxa Urretabizkaia, Lourdes Oñederra, Anjel Lertxundi eta Bernardo Atxaga dira Olaziregik kritikaturako obren egileak; hau da, ia soilik idazle kanonikoen kritika oso positiboak argitaratu zituen kritikari honek epealdi horretan; iradokiz kritikari akademikoak bere burua legitimatzeko beharrezkoa duela egile kanonikoen kapital sinbolikoari atxikimendua adieraztea.

5.2. Funtzioa eta hartzailea.

Liburu honen lehen kapituluak ikusi den bezala, kritikaren funtzioa aldakorra izan da historikoki eta Mendebaldeko literaturaren instituzionalizatzearekin estu lotutako bilakaera izan du. Unean-unean, instituzionalizatzeko eta legitimazio-iturri desberdinak bilatu ditu kritikak eta literatur esparruaren bilakaerak eta bere autonomia edo heteronomia harremanek zeresan zuzena izan dute kritikaren izaeraren eta funtzioaren garapenean. Aztergai dugun epealdia ere, 1975etik 2005era artekoa, ez da aldaketarik gabekoa kritikaren funtzioari eta haren hartzaileari dago-kionez, literatur esparruan eta bertako habitusean gertatutako aldaketa sakonek kritikaren beraren funtzioa eta hartzailea ere aldarazi baitute.

Kritika elkarrizketa gisa eta literatur sormenerako akuilu

1970eko hamarkadaren bigarren erdiko kritikei erreparatuta, hedabideetako kritika aurreko hamarkadetan euskal kritikak betetako funtziotik hurbil dagoela esan liteke, hala kopuruz nola bere tipologia eta funtzioari dago-kionez ere. Kritika, artean, idazle eta literaturgileen ar-

teko elkarrizketa da, eta baita literatur sormenerako gida programatikoa ere. Kritikaren funtzio hau estu lotuta dago garaiko liburuaren argitalpen moduekin, izan ere, harpidetza bidez sostengatzen zen garaiko argitalpen industriaren ehuneko handia eta, beraz, kritikak ez du merkatuaren araberrako logika jarraitzen.

Esaterako, 1975ean Juan Mari Torrealdaik proposatuta, Begiarmenen *Sei idazle plazara* liburuaz kritika bana eskatu zien Anaitasunak liburuak aztertzen zituen egileei; liburuaren sinatzaileei ere beren iritzia plazaratzeko eskatu zien. Hau da, kritika egileen eta literaturzaleen artean egitiko eztabaida gisa ulertzen da, obra kolektibo gisa, zentzu horretan. Oro har, izan ere, literatura bera, hizkuntzaren eta herriaren garapenerako bitarteko gisa, zeregin kolektibotzat hartzen dela erakusten du kritikak, eta habitus horren araberrako diskurtsoa eratzen duela. Alde batetik, esparruaren garapen ahulak eta lanbideen profesionalizazio eskasak idazle eta kritikarien figurak ez bereiztea dakar, esparruko eragile bakoitzak hainbat posizio betetzen dituelarik (ik Apalategi 2000); bestetik, ahultasun horrek berak indarra esparruko lehian bainoago asmo kolektiboan jartzeari dakar. Horren guztiaren ondorioz, kritikaren funtzioa idazleari laguntzea eta literatura hobetzeko ekarpena egitea dela ulertzen da:

Oso beharrezkoa dugu kritika-lana euskal idazleok, besterik ez balitz ere geure idaz-lanen hutsak ikusteko eta geure esanen mugatasunaren eta eskasien berri jakiten eta aitortzen ohitutzeko (Larresoro 1975).

Idazleari laguntzeko eta literatur sorkuntza gidatzeko funtzioa duen kritika egiten da, hein batean 1970eko hamarkadan (eta baita 1980koan ere) eta alde horretatik, ez dago eten garbirik gerra aurrean kritikari esleitzen zitzaion funtzioarekiko (Aranbarri & Izagirre 1997), ez eta gerra ostean erbestetik Ibiñagabeitiak zein Mitxelena egindako kritika ereduarekiko ere. 1970eko hamarraldiko kritiketan

ugari dira idazleari (batzuetan bigarren pertsona baliatuz) zuzenduriko zuzenketa-proposamenak, aholkuak edo laudorioak:

Akatsak zuzenduz, nobela mota honetan lanean jarraitzeko edo jolasean eskatzen diogu Gotzon Garateri (Zubizarreta 1978).

Zorionak Koldo eta zorionak euskal literaturari bere bideak gehiago ikusteko bide bat delako “Zergatik bai”. Ongi etorriak izan daitezela “Zergatik bai” eta gisa honetako lan guztiak (Abardo 1977).

Argigarria da alde horretatik, Jose Angel Garaizar sinadurarekin Joseba Sarrionandiak *Zeruko Argian* 1978an argitaraturiko kritika, non praktika (literatura) eta jakintza akumulazioa (kritika) bereizi ostean, kritikak gizarte ofizialarekiko duen lotura salatzen duen, eta kritikari egozten dion literaturak aurrera ez egitearen erantzukizun atal bat:

Arras frogaturik dago, halaber, zenbat eta apologia gehiago praktika gutxiago dela beti. Honengatik, euskal mikro-mundu ofizialean ere normala da Detxepare, Axular, Etxahun, Lauaxeta edo Mirande irakurri baino maizago kritikatzeta, edo soilik gorestea. Honengatik, ez gara harritzen euskal literaturaren praktika erreala hain efimeroa izateaz (...). Euskal literatura eta kritika literarioa herdoildurik daude, eta kritika literarioa literaturaren zabalkunderako egungo sisteman beharrezkoa delarik kritika hau sistema honen iraupenaren konplizea bihurtzen da (Garaizar 1978).

Kritika, beraz, literatura garatzeko tresnatzat jotzen da garai horretan eta aldi berean literatura hizkuntza normalizatzekeo bitartekotzat. Aurreko kapituluan jaso den bezala, Ibon Sarasolak *Jakin* aldizkariaren bigarren aroaren hastapenean “euskaldun kulto orok” (Sarasola 1977) irakurri beharreko orotariko liburuak kritikatzeta proposatzen zuen, hizkuntzaren normalizaziorako bidean. Haatik, literatur

esparrua egituratzearekin batera, literaturaren autonomia-
ren aldeko jarrerak eta posizio-hartzeak ugalduz doaz; hein
horretan, kritika bera ere autonomia eta heteronomia ga-
tazkak gauzatzen diren diskurtsoa da, izan ere, hainbat
kritikarik esplizituki nabarmentzen baitute literaturaren
autonomiaren beharra, eta kritikak bide horretan duen
egitekoa: literatura irizpide estetikoaren arabera baloratzea.

Alabaina, hizkuntza batetan sortzen diren problema
asko eta asko estilistikoak eta literarioak izan ohi dira, eta
bada ordua hortaz jabetzeko. (...) Batzuek gramatikaz-
ko arau zehatzez epaituko dizute dena. Beste batzuek,
berriz, klase borrokaren planteamendu mekanizista bi-
latuko dute literaturan ere. Bai batak eta bai besteak lite-
ratur lana zer den ikasi beharrean daudela uste dut (...).
Azken finean ez bait da berdin abertzale izatea (eskui-
neko nahiz ezkerreko) eta literato izatea. Halaber, ez da
berdin herrigintza eta literaturgintza (Lizarralde 1977).

Nola juzgatu, baina, trinkotu gabeko esparru horreta-
ko literatura? Nola lagundu behar dio kritikariak irakur-
leari? Garaiko kritikaren diskurtsoak aditzera ematen du
gerora ere prentsako euskal kritikan ebatzi ezineko gatazka:
kritikaren beharra azpimarratzen da, baina esparruaren
ahultasunak kritikari ezartzen dizkion mugak onartuz, ba-
tez ere balorazio negatiboari dagokionez:

Maiz entzun dugu, euskal literatura kritika zorrotz ba-
ten premian dagoela, laudoriozkoak gehiegi ei dira eta.
Hazkunde eskaseko literaturak, eta tamalez gurea horre-
lakoxea da, laguntza behar du, aurrera joan dadin; eta
kritikariak zirkunstantzia hori kontutan hartu behar du.
Bistan da, hazkunde gotorreko erdal literatura eta geurea
ezin ditzakegula erregela berberaz juja. Baina, zorionez,
euskal liburuen zerrenda ugarituz doa; eta beharbada zi-
legi da pentsatzea, urtean ehun bat titulu argitaratzen
dituen gure hizkuntza honi ere heldu zaiola kalitatea de-
mandatzeko garaia (Gereño 1975).

Gereñoren aipua euskal kritikaren balorazio negatiboen ezina adierazten du, zeinak literatur esparru ahula sendotzeko zeregina esleitzen zaion kritikaren eragin-ahalmena murrizten baitu, aldi berean. Horrez gain, baina, Gereñoren kritikak salatzen du ekoizpena handitzeak argitalpenen arteko nolabaiteko galbahea egiteko zeregina dakarkiola kritikari. *Anaitasunako* kritikari beraren hurrengo aipua, aitzitik, erakusten du kritikari uko egiten diola egile berak, aurreko kapituluan aipatu dugun “kritikari-kazetari” rolean kokatu eta kritikari estatusari iskin eginaz:

Aurrera egin baino lehen zerbait argiztu behar nuke, hau da, ANAITASUNArako liburuez idazten ditudan ez direla haien kritika, irakurlearentzat presentapen bat baizik. Ene helburua ez da liburuaren azterketa sakonik egitea, ohar batzu presentaturik irakurleak liburuaren nondik norakoa jakin eta euskaraz irakurtzera bultzatzea baizik (Gereño 1976a).

Garaiko beste zenbait kritikarik ez bezala (esan bezala, egileari begirakoa baitzen kritika hein handian), Gereñok *Anaitasunan* irakurleak ditu buruan, haiek irakurtzera bultzatzea, euskararen normalizazioaren mesedetan (bere praxi literarioan jarraitutako irizpide eta bideak kritikaren esparruan ere aplikatuz). Orobat, Sarasolak *Jakinen* proposatutako “izartxoek sistemak”, irakurleari (irakurle “kultuari”, zehatzago) irakurri beharrekoen gidaritza eskaintzea zuen xede; eta bigarren mailan, idazlearentzako gida-lana egitea. Idazlea bigarren mailan aipatzeak eta lehentasuna (Gereñorenean bezala) irakurlearengan ezartzeak, gerora erabatekoa izango den bilakaera aurreratzen du: literaturgileen arteko solasaldia zen praktika diskurtsiboa irakurleari zuzendutako diskurtso bihurtzea. Haatik, Sarasolaren proposamenak (izartxoek arabera balorazioak egitea) jasotako erantzun negatiboei aditzera ematen dute esparruak 1970eko hamarkadan ez zuela behar besteko garapenik kritikari funtzio hierarkizatzailea esleitzeko eta irakurlearentzako gida huts izateko, Sarasolak bere asmoetan agertu bezala:

Kritikotan erabiltzen dudan izartxoan sistema biziki kritikatu du batek baino gehiagok, eta ez zentzurik gabe gainera. Niretzat laburbide bat besterik ez dira, eta ez dira, inola ere, “nota” bat jartzeko pentsatuak izan. Kritikotan ez nuke, inola ere orobat, inoren lanaren epaile gertatu nahi. Nire asmo bakarra irakurlearen (eta, egokitzen bada, idazlearen) gidari izatea besterik ez da. Ez da oso egiteko eroso, ez distiratsua, ez, azken finean, oso nire gogokoa. Baina tira (Sarasola 1977).

Nolanahi ere, garaiko esparruaren egoerak eta habitusak literatur lanen hierarkizazioa eta balio-epaiak eragozten bazituzten ere, literatur talde eta aldizkarietan biltzen hasitako idazle gazteek, literatur esparruaren finkatzea eta autonomizazioa ekarriko zutenek, kontsakturako idazleen lanen aurkako posizio-hartze gisa jardun zuten kritikan. Haatik, idazle kontsakratuentzako baino ez da hartzen zilegizat kritika ezkorra, aditzera emanek esparruko erdigunean kokaturiko idazleek ere artean ez zutela kapital simboliko gehiegirik; ez bederen, aurkako kritikak eragozteko lain (1990eko hamarkadan gertatuko zenaz bestera):

Egun, ez zaigu zilegi edonor egurtzea; literaturara datorren edozein gazte edo idazle berri, adibidez; baina Mujikak baditu urteak, heldutasuna, eta euskal kulturari toki bat eta izen bat; eta orduan konturatu behar du, ez duela edozein gauza kaleratzeko baimenik, eta konprenituko du bera bezalako gizonei gehixeago esijituko diegula, eta, bestela gertatuko balitz, noiznahi hartuko dugula egurtzeko baimena. Egia esan, ezer gutxi aporteratzen dute lan hauek euskal literaturara. Ez nioke hau edonori esango; baina, lehen esan dudana bezala, Mujika eta izen honetako gizonei esan egin behar zaie (Etxezarreta 1978).

Ohar bedi, dena den, posizio-hartze horiek ere proiektu kolektibo baten izenean egiten direla, eta horrela ulertu behar da “euskal literaturari” ekarpenik egiten ez dioten lanak baztertzeko joera.

1980ko hamarkadan zehar, literatur aldizkariak, *Egin* egunkaria eta, batez ere, *Argia* astekaria izan ziren euskal kritikaren agerkari nagusienak. Gorakada ikusgarria izan zuen kritika-kopuruak hamarraldi horretan zehar; haatik, kritikaren funtzioari eta haren hartzaileari dagokionez, ez dago eten garbirik 1970ko hamarkadakoarekiko, izan ere, kritikak idazlearen gidari eta laguntzaile izateko funtzioari eutsi zion nagusiki. 1980ko hamarraldian zehar *Argia* aldizkariaren gidaritzaren bere gain hartu zuten idazle eta kazetariak, izan ere, zeregin programatikoa eman zioten literatur kritikari, eta sistematikoki egin zioten lekua. Literatur esparrua egituratzen ari zen sasoiaren, beraz, esparrua sendotzeko bitartekoetako bat zen kritika, eta baita literatur ekoizpena bideratzeko tresna ere. Ildo horretatik, euskal literaturak “behar” dituen generoak edo liburuak saritzen ditu eta idazleari jarraitu beharreko bideak iradokitzen zaizkio. Figuerok (2001) “mimesi-efektua” deritzona sustatzen duen diskurtsoa du, beraz, kritikak; euskal literaturak, gainerako literaturek bezala, literatur genero zehatzak behar dituela defendatzen du, edo gisa bateko zein besteko eleberriak beharrezko direla. Kritika gidariak literatur ekoizpena eta egileen lanak hein batean erregulatzeko asmoa agertzen du, literaturaren balizko “normalizazioa” helburu:

Hauek lirareteke, beraz, nobela honetan arkitu ditugun zenbait akats, egileak desiratu bezainbat izatera iristea eragozten dutenak argi eta garbi. Lotuegia ikusten dugu, ondorioz, nobela hau aurreko produkzioarekin. Bainan lehen esandakoetara itzuli nahi dugu: Gereñok literatura heldu bat egiteko asmoa hartzen badu, inork ez bezalako aldeak ditu zerbait ona eta handia egitearren. Baina baita kontrako elementuak ere noski, eta horretan dauka borrokatu beharra (Landa 1982).

Orohar, liburuaren tonua mingotsa da. Ironia dosi mugatuetan erabiltzen du. Batzuetan istorioak kontatzeko joera hartzen du, eta ez dakigu zergatik, poesia bide na-

rratibo horretatik jotzeko aholkua edo eman nahi genioke (ez egin kasu handirik halere) (Zuazalde 1988a).

Era berean, argitalpen kopuru apalaren eta kritikaren funtzio gidatzaile eta erregulatzaile horren erakusgarri, ez dira falta argitaragarri diren eta ez diren liburuen arteko bereizketa egiten duten kritikak ere 1980ko hamarkadan. Hau da, argitalpen industria hazi ahala, zer argitaratu eta zer ez ebazterakoan esku hartzen du kritikak; sarritan, kritika argitaletxeen politikari ematen zaion erantzuna da, liburua balioren ingurukoa bainoago (Bértolo 2008), esparruaren eraikuntza berriro ere egitasmo kolektibotzat hartzen dela erakutsiz:

Ez da hau lekurik egokiena azterketa sakonagoak egiteko, hemen lehentasuna daukana informazioa baita da. Hala ere, isuririko eritzien balioa ez dugu uste alferrikakoa denik. Egin dezagun, beraz, honetaz aparte “ex cursus” txiki bat: ez zaigu gaizki iruditzen liburu honen argitaratzea. Gaizki iruditzen zaiguna, ordea, salgarria bakarrik argitaratzen duten argitaletxeen jokaera da (Silvia L. 1983).

Ez haserretu, Txiki, poema hauek badute beren balioa. Ondo daude kajoian gordetzeko, maiteari edo lagunei erakusteko, baina hortik aurrera... Ea hurrengokoak (Zuazalde 1988b).

Txiki Idoateren liburuari eginiko azken kritika horrek erakutsi bezala, bestalde, kritikaren hartzailea sarritan idazlea bera da, betetzen duen funtzio gidatzailea tarteko. Horregatik, 1980ko hamarraldiko kritikan ohikoak dira idazleari zuzenduriko zorion hitzak, eta harekiko konplizitatea erakusten duten pasarteak (aurreko atalean esan bezala, kritikariaren legitimaziorako bitarteko direnak, baina baita kritikaren izaera programatikoaren erakusle ere):

Horregatik, eta beste zenbait motibaziotatik, zure poesia maite dut. Zure poesiak hainbat eta hainbat konpor-

tamendu-molde eta sensibilitate ingurunekin identifikatzen nau, nun azkenean autoidentifikazio baten bide (edo bitartekotza) bilakatzen zaidan. Eta neri bezela beste zenbaiti gertatuko zaiola dakit –askori agian– eta horrela izan dedin espero dut (Lete 1981).

Zorionak beraz Susa, eta aupa Mikel! (Mendiguren 1987a).

Irakurlea kritikaren hartzaille eta obraren epaile

Kritikaren funtzioa, baina, literatur esparruaren egoeraren arabera aldatuz joan da, esan bezala, eta 1980ko zein 1990eko hamarkadan gertatutako aldaketek isla izan dute kritikaren kontzepzioaren eta haren hartzaillearen irudikapenean, halako moldez non idazleei zuzenduriko diskurtso izatetik irakurleentzako diskurtso izatera iragan den apurka. Aldaketa ez da, jakina, urte batetik besterakoa, baina polo batetik besteranzko trantsizioa bistakoa da 1990eko kritikan, 2000ko urteetan irakurleak kritikaren hartzaille eta liburuaren epaile kontsideratu arte.

1980ko hamarralditik aurrera esparruan izandako aldaketen artean, aipatzekoa da idazle bainoago literato eta askotariko testugile den idazlearen figura (profesionalizazio eta espezializazio-faltaren adierazle) aldatu eta idazle soilarena kokatuko dela literatur esparruaren erdigunean (Apalategi 2000). Idazlearen figura definitzearekin batera, kritikoarena ere espezializatuz joango da, unibertsitate-kritikaren laguntzaz, besteak beste. Literatur liburuen argitalpen kopuruak, bestetik, gorakada nabarmena izan zuen; ondorioz, irakurle euskaldunak ez zuen euskal ekoizpen guztia irakurtzeko modurik eta prentsako kritika irakurle horri begira jarriko da gero eta gehiago. Orobat, 1990eko hamarkadan, *Euskaldunon Egunkariaren* sorrerari esker, sistematizatu eta aniztu egin zen prentsan euskal kritikak (eta, oro har, literaturak) zuen lekua, erdal medioetan lekua eginaz. Era berean, euskal esparru autonomoenetik (litera-

tura aldizkariak, kultur aldizkariak) polo heteronomoagora (eguneroko prentsa, erdal medioak) hedatuz joan zen kritika eta, hala, literatur kritikak gero eta gehiago irakurlego zabalagoa du buruan; ezin du idazle eta literatoen arteko elkarrizketa publiko izaten jarraitu. Horren guztiaren ondorioz, apurka kritika irakurleari zuzenduko zaio, haren esku paratuz liburuaren gaineko azken hitza.

1989tik aurrera *Zabalik* gehigarrian sistematikotasunez kritikan aritutako Gerardo Markuletak prentsako kritikaren helburuen definizio argigarria eman zuen 1991ko kritika honetan, esplizitatu egin baitzuen irakurleari zuzenduriko kritika duela gogoan, bigaren mailan idazlea ere gogoan duena, dena den:

Literatur erreseina kritikoak egiten hasi nintzenean, honako ikuspegia neukan egiten zen kazetako kritikaz: orokorrean eta salbuespenak salbu, gehiegizko pertsonalizazioa, erizpide falta, laudorio/deskalifikazio huts larregi, edozein liburuaren aitzakiatan –harira ez etorri arren– kritikoaren temak eta kasketaldien azalpenak... Gaitz larri eta ia endemiko hauen sendabideak: irakurleari, liburuaren gaineko informazioa ematea (deskribapena, ahalik eta zehatzen; lan berriaren lekua egilearen literaturgintzan); autoreari, lanari buruzko “feed-backa” eskaintzea (obra kontestualizatuz, unean-uneko euskal eta beste literaturekin alderatuz eta aurrerantzeko lanerako proposamenak (testuan oinarrituz eta apal, hauxe bait da alderik subjetoena) (Markuleta 1991).

1990eko hamarkadako kritikek, beraz, aurreko hamarkadakoek baino modu nabarmenagoan irakurleari uzten diote liburuaren gaineko epaiaren ardura, eta ez idazleari. Egilea gutxitan da obraren azken interpretatzaile eta baloratzailea (aurreko hamarkadan bezala), eta sarriak dira irakurleari azken hitza aitortzen dioten kritikak:

Aforismo eta prosa laburren bildumekin ia beti gertatzen zaidan bezala, ale batzuk benetan oso gustukoak

izan ditut eta beste batzuk, ostera, soberan ez ote dauden iruditu zait, aspertu egin naute, nahiz eta litekeena izan, jakina, ni aspertu nauten horiexek izatea beste irakurleren batek –edo egileak berak ere– gustukoenak (Zabala 1994b).

Hona nire iritzia: ez nioke ezer kendu nahi asko eskaintzen duen liburu bati. Irakurle, orduak arin iraganaraziko dizkizun liburu bat damaizut. Orain zeurea duzu hitza (Aldai 1995).

Ohartzekoa da, bestalde, balio-epai negatiboa ematen duen kritikaria dela maiz epaia irakurlearen esku uzten duena, juzkuaren subjektibotasuna azpimarratuz eta bes-telako irakurketa eta balorazioak zilegi direla ohartaraziz.

Egiletasunetik irakurlerantz dagoen lerratze horrekin batera, 1990eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera, euskal irakurlea dibertsifikatuz joan zela iradokitzen du inplizituki garaiko kritikak. Sarasolak 1977an irakurle “kulto orok” irakurri beharreko liburuez mintzatzean irakurle eredu ideal bakarraz dihardu; aitzitik, irakurle bakar hori aniztuta irudikatzen da 1990eko hamarkadako prentsako kritikan. Banaketa bikoitza egiten du hamarraldi horretako kritikak irakurleari dagokionez: alde batetik, euskal literaturaren irakurle ohikoa, euskal literatur tradizioa ezagutzen duena eta literatur esparruan posizioen bat betetzen duena, eta bestetik, tarteka eta denbora-pasarako irakurtzen duen irakurlea, esparrutik kanpo kokatzen dena:

Iruzkin honen buru diren hitzak ez ditugu besterik ezean bataiatu *Euskal literaturaren zaleentzat* horrekin. Lana irakurtzea gogorra da, baina ahaleginak merezi du bertan dagoen informazioaren jabe izan eta orrialdeetan barrena aurkitzen diren kontuak jakiteko. Hala ere, izenburuan aipatu dugun bezala, euskal literaturaren zaleentzat edo, hobe esanda, oso zaleentzat da lan hau. Ohiko irakurleak, oro har, ez du entretenigarririk aurkituko liburuaren orrialde ugarietan barrena (Aldalur 1997b).

“Ohiko irakurlea”, “irakurle normala”, “irakurle arrunta” figura arrunta bilakatzen da 1990eko hamarkadaren bigarren erdian beraz, eta kritikak irakurle-mota honen zilegitasuna azpimarratzen du sarri:

Eta literatura asko jakinentzakoez gainera irakurle arruntarentzat ere denez gero, gomendagarri da *Kutsidazu bidea, Ixabel!*, batez ere, euskaltegietan eta euskara ikasten ari direnentzat (Iturbide 1996).

Literatur ekoizpena dibertsifikatuz doan heinean, haren hartzaileak ere aniztuz doaz, eta horrek badakar aldaketarik kritikaren funtzioari nahiz haren hartzaileari dagokionez. Literatur genero eta azpigenero askotarikoak garatzeak kritikaren eta literaturaren irakurlea aniztea dakar. Bestalde, gustu indibiduala erantzun estetikoaren erdigunean jartzen joan da azken hamarkadetan eta esperientzia indibidualari kategoria axiologikoa eman zaio (Hutcheon 2009, Genette 2000); irakurlearen gustua epaile nagusi bilakatzen joan da, baita euskal literaturan ere. Horrek kritikaren funtzioa aldatzea ere ekarri du: 1970ko eta 1980 hamarkadetan ez bezala, kritikak ez du euskal literatura sortu eta finkatzeko funtzio programatikorik betetzen; aitzitik, gero eta gehiago, ekoizpen kulturalak irakurleen gustuen arabera sailkatzera joko du eta zein ekoizpen zein irakurleri dago-kion zehaztera. Ekoizpenaren eta irakurlearen ugaritasunak, beraz, balio-epaien eta irizpide estetikoaren balizko unibertsaltasuna areago jartzen dute ezbaian, gustu pertsonalari zilegitasun osoa aitortzen dion testuinguru filosofiko eta estetikoan. Sarritan kritikariak liburuen gaineko balio-epaiak eman ordez, irakurle-tipo desberdinek haien gainean emango luketen epaia iragartzera jotzen dute. Javi Rojoren kritiketan ohikoa da, esaterako, joera hau:

Ni naizen irakurle honek behin eta berriro irakurritako poesiaren itxura hartu diot liburu honi. Poesia mota honetan eroso aurkitzen da idazlea, eta badirudi ez duela

gogorik beste bide batzuk, malkartsuagoak baina interesgarriagoak, urratzeko. Edonola ere poesia eta postromantizismoa parekatzen dituen irakurleari oso atsegina irudituko zaio liburua, idazlea, dudarik gabe, oso trebea baita (Rojo 1999a).

Dena dela, uste dut, planteamendu estetikoak kontuan hartuta, irakurleen jarrerak muturrekoak baizik ezin dira izan. Batzuei hainbeste deskripzio eta geografia azkenean aspergarria irudituko zaie. Besteek narrazio bilduma miregarri baten aurrean daudela pentsatuko dute (Rojo 2002).

Irakurleen aniztasuna, beraz, estetika jakin baten aurrean emango luketen epaien diferentzian islatzen da, baina baita gustuen arabera taldekatutako irakurlegoa irudikatzen denean ere. Gero eta gehiago jotzen du kritikak liburuari zein irakurlego dagokion ebaztera, liburuaren epai estetikoak ematea saihestuz, bidenabar. Jose Jabier Fernandezek kritika honetan, esaterako, Joxean Agirreren *Elgeta* nobelaz ari dela, irakurle-mota jakin bat irudikatzen du hartzaitzat; era berean, liburuak “bere irakurleak” aurkituko duelako itxaropena adieraztean, obraren arrakasta kanonizazioan bainoago dagozkion irakurleak lortzean ezartzen dela dirudi, balorazioa talde horren arabera litzatekeelarik:

Ezinezko maitasunak gustukoak badituzue, edo noizbait min egiten duen irribarre horietako bat sentitu baduzue, hau zuen liburua da. 1995ean Irun Hiria Saria irabazi zuen eta, zoritxarrez, lana argitaratu duen fundazioak argitalpena ez du gehiegi zaindu, baina berdin dio, eleberriz zurraragarri honek denborarekin bere irakurleak aurkituko ditu (Fernandez 1997a).

Liburu oso erakargarria egiten da literatura jarraitzaileen zati eta baita Euskal Herriaren identitatearen zein izaeraren etorkizunaz arduratuta daudenentzat (Urkiza 2000a).

Azterketa kuantitatiboan hipotesi gisa plazaraturiko ideia berresten dute, beraz, 1990eko hamarkadako bigarren erdiko kritikek: “irakurlea” eta irakurle anitza kritikaren azken epailetzat hartzeak kritika baloratzailerako (eta balorazio negatiborako) tartea gutxitzen du, balorazioa komunitate baloratzailerako edo irakurle taldearen araberrakotzat jotzen baita. Irakurlearen araberrako eta hari begirako kritikak idazleari bere obraren interpretazioaren eta balorazioaren gaineko azken hitza kentzen dio, ondorio gisa. 1980ko hamarkadan aurkitzen dira kritikaren interpretazioaren muga idazlearen asmoan ezartzen duten testuak; aitzitik, 1990 eta 2000ko urteetako kritika zenbaitetan idazleak obraren gaineko interpretazioaren kontrol erabatekorik ez duela iradokitzen da, eta idazlearen asmoa ez dagoela derrigor kritikariaren edo irakurlearen interpretazioaren gainetik:

Nik neuk irakurketa ironikoa egitea erabaki dut, eleberria pertsonaia patetiko horren lepotik egindako txantxa bailitzan. Ez dakit idazlearen asmoa hau izan den, baina serioan hartuz gero, liburuak ez zuen, nire ustez, aparteko zentzurik (Rojó 1999b).

Autoreak beharbada beste iritzi bat izango du, eta liburuak irakurri duen bakoitzak berea, baina ausentziak sakonki markatzen duen poesia iruditu zait niri (Estankona 2000).

Laburbilduz, literatur esparrua sendotu eta autonomizatzeak, argitalpen industria emendatzeak eta kazetaritza-esparrua zabaltzeak aldaketa kualitatibo garrantzitsuak ekarri dituzte kritikaren funtzioari dagokionez 1975etik 2005erako epealdian. Literatur esparruko habitusa aldatu dela erakusten du kritikaren analisiak: egitasmo kolektibo baten edo programa orokor baten partaide izateak emandako habitusaren araberrakoa da epealdiko lehen urteetako kritika (egileari zuzentzen zaiona, haren gidari eta laguntzailerako rola betetzen duena eta literatura zeregin kolekti-

botzat hartzen duena); apurka, baina habitus hori aldatuz joango da, idazleek kapital sinbolikoa pilatu eta esparruko posizioak aniztu ahala. Kritika, hartara, gehiago hurbilduko da gustu eta posizio-hartze indibidualen arabera juzkuetara eta irakurlearentzako gida-lana betetzera.

5.3. Kultur hierarkien legitimazioa

Kritika ezinbestean dago lotuta kultur ekoizpenen hierarkiarekin, balio-epaiak eman eta balioaren ekoizpenean partaide den heinean, esku hartzen baitu arte-lanen eta arte-esparruen legitimazioan, eta, orobat, kultur ekoizpenen hierarkiak sortu eta mantentzerakoan. Goi eta behe literaturaren artean, edo kultura herrikoia eta kulturaren artean, esaterako.

Goi eta behe kultura. Kontsumo literatura eta literatur kritika

Literaturaren eta kulturaren soziologiak kultur ekoizpenen ezaugarri intrintsekoekin bainoago prozesu sozialekin lotu du goi eta behe kulturaren arteko bereizketa. Bourdieuk *La distinction* (1979) lanean bereziki arteen hierarkiaren eta esparru sozialaren arteko homologia aztertu zuen; DiMaggiok kultur erakundeen sorrerarekin lotu zuen goi eta behe kulturen banaketa (1982). Hirugarren ikuspegi batek, Wesley Shrumek (1996) proposatutakoak, kritikaren bitartekaritza diskurtsiboarekin lotzen du goi eta behe arteen bereizketa. Hau da, goi arteei eta behe arteei bitartekaritza diskurtsibo ezberdinak dagozkie Shrumen arabera: goi arteetan diskurtso baloratzailerak berebiziko garrantzia du, hainbeste non hartzaileak bere juzkuaren kontrolaren zati bat adituen eta kritikoen esku uzten baitu; aitzitik, behe literaturan ez da epai estetikoaren unibertsaltsunik aldarrikatzen. Goi arteetan “irizpideen ideologia” partekatzen

da (Shrum 1996), alegia, subjektiboak eta aldi berean unibertsalak diren irizpide estetikoak badirela onartutzat ematen da; behe arteetan, aitzitik, irizpideak eta balio-epaiak izan badiren arren, ez da haien unibertsaltasunik aldarrikatzen. Haatik, zalantzan jarri da behe arteen esparrua bitartekaritarik gabekoa denik; aitzitik, bitartekaritza hori izan badela, baina instituzionalizatu gabea dela eta estetika zabalagoaren arabera dela defendatu da (Cornejo 2008).

Literatur esparruaren baitan ere hierarkiak ezartzen dira goi eta behe literaturaren artean, edo kontsumo literaturaren eta literatura jasoaren artean. Bourdieuk deskribatutako autonomia/heteronomia dikotomiak badu eraginik kritikari dagokionez ere, izan ere, soziologo frantziarraren arabera, kritikoen funtzioa lotuta dago mutur autonomoan, abangoardiakoenean kokatuta dauden estetika eta idazleen bozeramaile izatearekin; aitzitik, polo heteronomoan kokatutako egileen kasuan, merkatuaren beharriari lotuago dauden ekoizpen zabaleko azpiesparruko ekoizpenen kasuan, haien “arrakasta auresatea” beste funtziorik ez zaio geratzen kritikari (Bourdieu 1995). Sapirok ere, ildo beretik, kritika ekoizpen zabaleko eta murrizteko poloan artean bereizten dela proposatzen du; lehenak liburuaren arrakasta komertziala ziurtatzen du eta bestean epai estetikoak du garrantzia (Sapiro 2003).

Ekoizpen literarioa zenbat eta heteronomoagoa izan, zenbat eta lotuagoa egon merkatuarekin, kritikaren funtzioa bestelakotu egiten dela ondoriozta daiteke, beraz. Hau da, ezin dituela estetika unibertsal baten arabera juzkuak eman, eta hein batean bigarren mailako papera hartzen duela bitartekaritza diskurtsiboak, irakurle/konsumitzailearen lekuan jarritz. Ildo horretatik, Hohen-dahlek (1982: 181-223) proposatzen du hiru bide dituela eskura kritikariak best-sellerrak kritikatzekoan: epai estetiko ematea, arau estetiko zurrunik indargabetzea edo kritika ideologikoa egitea. Best-sellerra estetikoki gutxiesten duen kritikaria autonomiaren nozioan oinarritutako lite-

ratur teoria baten irizpideez baliatzen da, esplizituki aipatzen ez dituen arren. Best-sellerretara ikuspegi honetatik hurbiltzen diren kritikariek literatur merkatuko produktu arrakastatsuen mediokritatea eta baliorik eza asumitzen dute, eta berau testuaren analisitik ondoriozta daitekeela sinesten dute. Gutxiespen hau sarritan obra kanonikoekiko oposizioz egiten da eta, beraz, kritikariak irakurlego zabalak gustu garatu gabea duela onartzen du. Hortaz, kritika mota hau ez zaio masa-irakurleari zuzentzen. Bigarren hurbilketamotak, berriz, onartzen du literatura bakar eta batuaren kontzeptua banatu egin dela, eta behe literaturak bere lege propioak dituela, ez direnak arau estetiko “unibertsalen” araberakoak. Hohendahlek “liberaltzat” duen jarrerara horrek modu kondeszendientean jokatu luke, hortaz, masa irakurlearekiko. Hirugarrenik, kritika ideologikoa legoke, zeinak salatuko bailuke irakurleak ez direla egiaz ohartzen best-sellerrek ezkututzen duten mezu ideologikoz.

Edonola ere, Bourdieuk edo Hohendahlek europar literatura nagusien testuinguruan (frantziarra eta alemaniarra, hurrenez hurren) eginiko teorizazioak ez dira baliagarri bere horretan euskal literatur esparrua aztertzerakoan. Izan ere, Figuroari jarraituz honezkero aipatu den bezala, egoera diglosikoko literatur esparruetan, literatur esparru nagusiekiko mimesi-efektua gertatzen da, eta kritikak bultzatu egiten du, salatu bainoago, behe literatura sortzea, hizkuntzaren normalizaziorako lagungarri den heinean. Bourdieuren eskeman kritikari ekoizpen horiek gutxiatea, edo haien arrakasta “auresatea” soilik dagokio, irizpide estetikoak baliogabetuta; aitzitik, esparru periferikoetan eragile kontsagratzaileek bere bultzatzen dute behe literatura, Figuroaren arabera, eta tratamendu formala ematen diotenez, integratu egiten dute literaturaren inguruko diskurtsoetan. Esparruko lehia eta oposizioa bera da, izan ere, kritikariek eta kontsagrazio-agenteeek eragin nahi dutena, esparru homologo eta bizia sortu nahirik.

Izan ere, ez da berbera goi eta behe literaturaren (eta oro har arteen) arteko banaketa literatur esparru guztietan. Alde horretatik, bat gatoz Andreas Huyssenekin dioenean modernismoaren ondorioz sortutako goi eta behe kulturaren arteko banaketa eta hierarkizazio bertikala modu horizontalagoan ikusi behar dela, baina oraindik ere hierarkien analisia garrantzitsua dela, batez ere goi/behe banaketak esparru anitzetan eta metropolitik urrun dauden literaturetan zein forma hartu duen konparatiboki aztertuz:

Las relaciones de valor jerárquicas siguen estando inscritas en todas las prácticas culturales, pero operan de un modo más sutil en función de las estratificaciones de la producción y la recepción, de los géneros y de los medios de comunicación. La jerarquía cultural es un tema clave para los modernismos alternativos, que están inevitablemente determinados por las relaciones de poder entre la metrópoli y la periferia (Huyssen 2010).

Hein horretan, kritikaren analisiak euskal literatur esparruan goi eta behe literaturaren harremanak nola gauzatu diren, zein forma hartu duten eta horren inguruko zein diskurtso nagusitu den ikusteko aukera ematen du. 1975etik 2005era arteko kritikari ikuspegi honetatik begiratzeak diskurtso paradoxikoa bistarazten du, alde batetik literatura autonomoaren aldarria egiten baita, literatura modernista goratuz, baina aldi berean kontsumoko literaturari eta genero literaturari bere funtzioa aitortzen zaio esparruaren baitan, hizkuntzaren normalizaziorako tresna den heinean.

Adierazgarriak dira, hurrengo urteetan etorriko ziren tentsioen aurrerapen diren heinean, 1977an argitaratutako bi kritika, literaturaren baitako hierarkiez garai hartan literatur esparruan zeuden ikuspegi desberdinak eta tentsioak argi gorpuzten baitituzte. Lehena Joan Mari Torrealdaik koordinatutako *Euskal idazleak gaur* (1977) liburuari Bernardo Atxagak eginiko kritika da, Joxe Azurmendik liburu horri egindako hitzaurreari erantzuten diona. Artikuluak,

oro har, garaiko literatur esparruan zegoen gatazka jasotzen du: gerraurreko idazlearen eta literaturaren kontzepzioa mantentzen duen belaunaldiaren (Joxe Azurmendi) eta autonomiaren belaunaldiaren artekoa (Apalategi 2000); literatura proiektu abertzalearen erdigunean eta haren zerbitzuko kokatzen du lehenak eta harekiko autonomia aldarrikatzen du bigarrenak. Era berean, euskal literatura talde-egitismo bezala ikusten duen ikuspegia eta sortzaile indibidualaren ekarria goratzen duen ikuspegia daude eztabaida horretan aurrez aurre.

Gatazka horrek bete-betean du zerikusia kultur hierarkiarekin eta haren aurrean diskurtso kritikoa hartu beharreko jarrerarekin. Izan ere, Azurmendik bere hitzaurrean literatura komertzialaren alde egiten baitu, literaturaren eta hizkuntzaren zabalkunde eta normalizaziorako bide gisa; literatura “garaiak” zukeen gehiegizko pisua ezbaian jartzen du orobat. Bernardo Atxagak eginiko kritikak belaunaldi berriak apurka esparruan ezarriko duen habitusa aurreratzen du, literaturaren autonomiaren aldarri esplizitua egi-teaz batera:

Lehengo harira itzuliz –lotsa ematen baitit lehengo bi-detik segitzeak– eta literaturaren arloan, Azurmendi beti ibili da honako ekoazio honi atxikia: literatura = f (euskara, herria). Planteiamendu honetan irristatzea ez da gauza zaila, zeren ba dirudi bere aurka joanez gero, herriaren aurka ere ba goazela. Jakina, guk gaizki ikusten duguna literaturaren menpekotasun hori da, bere baitan justifikaziorik ez balu bezala, eta bestalde, Herri hitzaren beste kontzeptu batzuz baliatzen gara ezbairik gabe. Ekoazio honen fruitu izan da, esate baterako, berak egin duen sublitteraturaren propaganda, Corin Tellado euskalduna eskatuz, eta Lafuentetar Estefaniaren nobelak promozionatuz –itzultzen ere hasi omen ziren honen lanak, ba dakizu, Ringo sei oineko gizona zen, eta bere Kolt miresgarria...– eta nik “Ritz” aldizkarian egin nion kritikak ez du, antzo, bere pentsakera gradu bat ere aldatzea lortu. Orduan esaten nion bere arazoa ez zela li-

teraturzaleen arazoa, industria batena baizik, neokapitalismoak euskal fotonobela errentabletzat jotzen bazuen izanen genuela, ez larritzeko. Esaten nion baita ere zein berezia zen euskaraz alienatzea erdaraz alienatzea baino gehiago maitatzea, eta orain ere gauza berbera errepikatzen diot. Errepikatzen diot baita ere euskararen problema ez dela literaturaren bizkarretara bota behar, eta hizkuntza salbatuko bada ez duela honek salbatuko, hori azterketa estupidoa dela, eta ofentsiboa gainera egunero eskribitzen dugunontzat (Atxaga 1977a).

Azurmendiren planteamenduan, beraz, herriaren erai-kuntzarako beharrezkoa da kontsumo literatura; Atxagaren erantzunean, aldiz, argia da literaturaren heteronomiaz egiten duen salaketa, hizkuntzarekiko zein nazioarekiko heteronomia errefusatzen baitu eta orobat merkatuarekikoa, garaiko terminologia marxistaz. Azurmendik ordezkutzen duen literaturaren ikuspegi programatikoan lehentasunezko lekua luke kontsumo literaturak; Atxagak ordezkatzten duen autonomia literarioaren ikuspegiak, derrigorrez gaitzetsi egiten ditu. Beranduago modernismoa euskal literaturaren erdigunean kokatuko zuen idazleak behe literatura gaitzetsi egiten du, beharrezkoa baitu harekiko oposizioan aldarrikatzea bere burua. Modernismoak, izan ere, ezinbesteko du behe eta goi literaturaren bereizketa bere burua legitimatzeko (Huyssen 2010). Ez da harritzekoa, beraz, Pott taldeko beste kide batek, Joseba Sarrionandiak, Xabier Gereñoren nobela baten harira, literatura eta paraliteratura bereizi beharra nabarmendu izana:

Kultura orotan badago muga bat literatura eta ez-literaturaren (paraliteraturaren) artean; kreatibitate eta kreatibitate ezaren artean dagoen bezala. Euskal literaturaren historian ez da, ordea, muga hau nabarmentzen. Ene lagun batek euskal kontrakultura bat ez dela posible dio, euskal kultura ofizialik esistitzen ez duelako. Kultura eta subkulturaren arteko mugarik ez dago euskal alorrean. Alegia, estrukturalismo eta erlatibitatearen teo-

riaren arauera euskal kultura behar da euskal subkultura egiteko: eta ez du, ez batak ez besteak, esistitzen zentzu zehatzean.

Euskal mugimenduan gertatzen den nahasmen hau oso nabarmena da Kriselu argitaldarian bertan ere: Bernardo Atxaga-ren *Ziutateaz* edo Ramon Sizarbitoriaren *100 metro* Alfonso Irigoien-en *Sorterriaren alde* edo Xabier Gereño-ren nobelekin zaku berberean argitaratzen dira. Euskal literaturak iraungo badu berezi egin beharko dira erabat literatura eta paraliteratura, eta bereizketa hau ez da kalitate kriterioetan oinharritzen idazlanen xederetan baizik. Xabier Gereñoren nobelak, eta berak ere aitortzen du, paraliterarioak dira (edo izango lirateke euskal literatura finkatu bat balitz) eta planteamentu eta helburu oso lejitimoak ditu sail honen barnean (Sarrionandia 1977).

1980ko hamarkadan zehar Sarrionandia eta Atxagak, besteak beste, ordezkatzan duten autonomiaren aldeko jarrerara honek erdigunea eskuratu bazuen ere, goi eta behe literaturaren arteko bereizketa gatazkatsua izan da kritikarentzat. Figuroak galiziar esparruaz esandakoa berretsiz, euskal kritikan nagusi da 1970 eta 1980ko hamarkadetan kontsumo literatura (azpiliteratura, paraliteratura eta beste hainbat izen jasotzen dituen) beharrezkotzat jotzen duen diskurtsoa, nagusiki euskaraz alfabetatzen edo euskalduntzen ari ziren irakurleak gogoan dituen. Bereizketa presente dagoen arren, behe literatura aintzat hartzen du kritikak eta txalotu ere egiten du, hizkuntzaren normalizazioan egingdako ekarpenagatik. Xabier Gereñoren eleberrien gaineko kritiketan, esaterako, argia da kritikaren balorazio baikorra:

Denbora alferrik galtzea litzateke garai hauetan Xabier Gereñoren lan etengabeaz ihardutea. Euskal irakurlegoak badu horren berririk. Xabier Gereño berak dioenez, “Euskal nobelagintzari bereziki gagozkiolarik, urritasunaren parean, beste hau nabarmentzen da: goi maila batetara jo nahi da”. Eta Xabier Gereñok beharrezkoa

zaigun beste bide apal bati ekin dio. Balore literarioa baino gehiago axola zaio irakurlearekiko batpateko zerbitzua, eta euskararen zerbitzutan ipiniko du bere langintza osoa. (...) Euskal literaturgintzak beharrezkoak ditu Xabier Gereño batzu (Lertxundi 1978).

“Beste gereñokeria bat” komentatuko duzue askok eta askok honen berri izatean, eta ez zaizue arrazoirik faltako. Izan ere, Gereñoren nobelen ezaugarri guztiak ditu honek ere: euskara erraza eta kontakizun bizia, atsegina. (...) Hala eta guztiz, nik uste dut holako nobelek ere funtzio bat betetzen dutela eta bere txokoa behar dutela euskal literaturaren barnean. Oso exigente ez diren irakurleentzat besterik ez bada ere (Mendiguren 1987b).

Aurreko atalean esan bezala, 1980ko hamarkadako kritika hein handi batean euskal literaturak homologagarri izateko behar duena ekoiztera bultzatzen duen diskurtso programatikoa da, eta funtzio horrekiko koherentea da behe mailako literaturari eskainitako arreta eta emandako erantzuna. Haatik, ohartzekoa da, behe literatura onartzen eta beharrezkotzat jotzen bada ere, bereizketa egiten dela bi literatura mailen artean, eta bata irizpide estetikoan arabera baloratzen den artean, bigarrenaren “beharrezkotasuna” aipatzen dela, baina ez dela hura epaitzen. Hau da, kritikak Hohendahlek definitutako hiru jarretetan bigarrena hautatzen du nagusiki: literatura mota honekiko kondeszentziaz jokatzeta eta arau estetikoak behin-behinean indargabetzeta, literatura hau epaitzeko baliagarriak ez diren heinean:

Ez zaio falta Gotzoni arrakastarako arrazoirik. Lehena bere euskara gozo, aberats, samur eta ez zailegia. Bigarrena, bere liburuen kontaera bizia, argumentu erakargarria. Bi horiek eragiten dute euskaltegietan eta orohar euskara lantzen ari direnen artean punta-puntako idazlea izatea, eta ezaguna da non dagoen helduen liburgintzako merkatua batipat.

Erraz izate hori ez da akatsa, noski, eta ez gara adjeti-boari “-keria” edo “-tasun” atzizkia erantsi behar ote zaion eztabaidan. Nire ustez egoki eta beharrezko dira honelako liburuak (Zuazalde 1988c).

Argia da Gotzon Garateren *Muskilak* liburuari eginiko kritika horren amaiera, non Dabid Zuazaldek uko egiten baitio “erraztasun” eta “errazkeria” kalifikatiboen artean hautatzeari, obrak “beharrezko” jotzearen ondorioz; liburu horretaz aritzean epai estetikoak zentzurik ez duela gatzigatzen dio irakurleari kritikariak.

Epai estetikoa ez ezik, kritika eta kritikaria ere “desagertu” egiten dira inoiz gisa honetako liburuak kritikatzekoan, kritikaren bitartekaritza diskurtsiboa gisa honetako liburuetan zentzugabea bailitzan (Shrum 1996). Esaterako, Gereñoren liburu baten kritikan, liburua irakurri gabe ari dela ohartarazten du Dabid Zuazaldek eta irakurleei ere kontrako iritzirik ez plazaratzeko gomendioa egiten die:

Aldeko eta kontrako, guztiek onartu behar diote gauza bat Xabier Gereñori. Honen nobela bat erosten dutenean badakite gutxi gora behera zer aurkituko duten bertan, eta gutxitan izaten da ustekaberik, ez batzuk ez besteak ez ditu defraudatuko. Beraz, zaleok irakur ezazue, eta kontrakook isilik geratu, ez erostearekin nahikoa baituzue (Zuazalde 1988d).

1990eko hamarkadatik aurrera, dena den, gauzak hein batean bestelakotu ziren. Argitalpen industria garatzearekin batera eta argitaratutako ekoizpena dibertsifikatzearekin batera, Gereñoren edo Garateren liburuek betetzen zuten funtzioa beteko zuten bilduma berezituak sortu ziren, esaterako, euskara ikasleen beharrianak espresuki asetzeko; haur eta gazte literaturaren ugaltzeak ere hizkuntza aldetik eragozpen gutxiago zituzten irakurgaiak eskura jarri zizkion irakurleari. Hala, eta euskaltegietako ikasleek (eta zer esanik ez eskoletakoek) irakurleria posible gisa presentzia

mantenduko bazuen ere, xede horretarako espresuki idatziriko liburuak kritikaren esparrutik kanpo geratu ziren.

Horrekin batera, 1990eko hamarkadan, eta *Obabakoakekin* modernismoaren bertakotzea burura eramandakoan, indarra hartuz joan zen irakurlea literatur fenomenoaren erdigunean kokatzen zuen diskurtsoa eta literaturak irakurlea aintzat hartu eta hari atsegin emateko moduko liburuak plazaratzeko beharraren ideia. Horrek guztiak bestelakotu egin zuen aurreko hamarkadetako goi eta behe literaturen arteko hierarkia; zehatzago, banaketak lausotzera jo zuela ondoriozta daiteke kritikaren diskurtsoa aztertuz gero. Arantxa Iturbek 1992an plazaratutako *Ezer baino lehen* (Elkar) liburuari eginiko bi kritika hauek, esaterako, ideia horixe adierazten dute esplizituki:

Literatura helburu trszendentalekin egiten dutenen artean eta denborapasarako egiten dutenen artean ez dut uste zenbaitek pretenditzen duten hainbesteko alderik dagoenik. Zatiketarik egotekotan, bizitzari buruzko pertinentzian dago (Agirre 1992).

(...) kontsumo literatura eta asmo sakonekoa batera, be-reizketarik gabe eskaintzen zaizkigu (...). Iturberen liburuak, Ramon Saizarbitoriak Josean Agirrereren «Gizon bat bilutsik pasiloan barrena» nobelari egin zion hitzaurreko hitz batzuk ekarri dizkit gogora: «Masa kulturalak ezagutu duen kalitate eta duintasun irabaziaren ondorioz, ilundu egin dira gehiengoaren kontsumorako eta elite kulturalari zuzenduriko produkzio literarioen arteko birtarte, duela gutxi arte iraganezinak» (Markuleta 1992c).

Gisa berean, *best-seller* fenomenotik hurbilen egon den lehen euskal literatur lanetakoak, Joxean Sagastizabalen *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* eleberriak (1994) salmentetan bezala prentsako kritikan izandako harrera onak goi eta behe literaturaren arteko banaketa aldatzen ari zela iradokitzen dute, kritikariek ez baitute Sagastizabalena euskal literaturak eta hizkuntzak “behar” duten obra delako onartzen, go-

zamina eragiten duelako baizik. Ildo horretatik, prentsako kritikak (ezen ez akademikoak) Gabilondok proposatutako interpretazioa berresten du; hau da, Sagastizabalen lanak (baina, gure ustez, ez hark bakarrik) kultur hierarkiak aldatu zituela euskal literaturan:

Euskarazko literaturan sortu zen banaketa, alegoria nazionalaren eta ume eta euskaldun berrientzako literaturaren artean, Europako literatura modernoetan behe-eta goi-literaturaren artean gertatutako banaketaren antzekoa izan zen. Atxagak berak ere ez zuen lortu banaketa hori gaingitzea (...) Halere, banaketa hori ere desegin egin zen idazle batek alegorizatu eta satirizatu zuenean bi literatur mota horien arteko erlazio errepinitua. 1994an, Joxean Sagastizabalek eleberri motz bat argitaratu zuen: Kutsidazu bidea, Ixabel. (...) Euskal literaturaren benetako kontsumitzaileaz ari da eta bera-ri zuzentzen zaio literatur jasotzaile bezala (Gabilondo 2006: 51).

Prentsako kritikak ere Sagastizabalen eleberriak irakurle euskaldunarekiko, hartzaile gisa, izan dezakeen hurbiltasuna goratu zuen. Hau da, Cornejok (2008) masa-artearen kritikari egozten dion funtzioa bereganatuz, kritika honek irakurleen igurikimenak eta esperientziak ezagutu eta kritikagai den liburua haien arabera aztertzen du, arau estetiko zurrunei iskin eginez, baina aldi berean balio literario-rik ukatu gabe:

Goi asmo handirik gabeko liburu apala izan arren, oso gutxik lortzen dutena lortu duela aitortu beharrean gara beraz [barre eginaraztea]; badu meriturik, narrazio erotikoetan ere aintzindari izan genuen honek (Zabala 1994c).

Irakurleen artean, zein ez da Juanma bezain kaletarra sentitu, zein ez da Ixabelez itsu-itsu maitemindu? Eus-kara ikasleen aurrean, zein ez da Juanma bezain txinatar sentitu? (Lizartza 1994).

Urtebete beranduago Abelin Linazisorok argitaratutako *Axun* eleberriari egindako kritikek ildo beretik jo zuten: foiletoiaren edo nobela arrosaren trazak hartu zizkion kritikak; alabaina, irakurlearen gustua nagusitzen zaie kritikariaren arau estetikoari eta eleberriaren kutsu politikoak jaso egiten du liburua maila kritikarien begietan. Irakurlearen identifikazioa ere baloraziorako irizpidea da, kritika irakurle “arruntaren” alboan kokatuz:

Foiletoi hitza erabili dut baina ez da zehatzegia ere, nobela laburra baita berez, pertsonaia askorik gabea (bi edo hiru, segun nola begiratzen zaion), eta jeneroari dagokionez, dudarik gabe, maitasunezkoa. Estilo guztiz erromantikoa ageri du, kursiaren mugetara ere iristen dela esango du hainbatek, baina nor ez da kursia izan maitemindutakoan? (...) Istorio arrosa bat irakurri nahi duenak, hortaz, hemen du bat, polit askoa (Mendiguren 1995).

Testuinguru horretan, beraz, goi eta behe literaturaren arteko banaketak indarra galdu duela dirudi, eta urte horietako euskal kritikak egilearen asmoak ezartzen ditu literatur lanak epaitzeko neurri gisa; hots, egilearen intentzioa goi literatura egitea ez bada, kritikak ez du liburua bere arau estetikoaren arabera epaitzen:

Egilearen adierazpenak irakurrita, garbi da Iturbek ez dituela bere ipuinak inolako elite kulturalari begira idatzi, bere egitasmoa xede apalago batean bideratu duela: «Hondartzara lasai eramateko moduko liburua, lasai irakurtzekoa, bestelako kezka handiegirik gabe» egin omen du. (...) Literatur lan baten kalitatea neurtzeko-edo, egileak alde aurretiko asmoak bete ote dituen begiratzean balezta, berau sinatzen duen irakurlearen kasuan beteak dituela esan beharko nuke (Markuleta 1992c).

Haatik, best-seller fenomenoak (Sagastizabalen kasuan) eta literatura light edo kontsumokoak (“hondartza-koak”, Arantxa Iturberen kasuan) estreinakoz euskal litera-

turan izandako agerpen horrek euskal literatur esparruan merkatua indarra hartzen ari zela utzi zuten agerian. Esparru politikoarekiko autonomia eskuratu zuen literatur esparrua (espainiar esparru literarioarekiko heteronomia tarteko izan arren) apurka esparru ekonomikoarekiko heteronomia zantzuak erakusten hasiko da. Grafikoki esanda, hizkuntzarekiko (eta nazioarekiko) heteronomia zen behe mailako literaturaren (Gereño, Garate) eta literatura modernista jasoaren arteko banaketa lausotu egin zen 1990eko hamarkadan, literatur esparruaren autonomizatzeari esker.

Alabaina, ondorioz, esparru ekonomikoarekiko heteronomia harremanak garatu ziren; kritikaren diskurtsoan merkatuarekiko lotura horiekiko erantzun gisa, 1990eko hamarkadan eta 2000koan berriro ere literatur lanen baitako hierarkia ezarri beharra aldarrikatzen zuten ahotsak altxatu ziren. Alde horretatik, Jon Arretxek 1997an argitaratutako *Ostegunak* eta haren ondotik etorritako *Ostiralak* (1999) eta *Larunbatak* (2001) liburuei egindako kritika zenbaitek, esaterako, existitzen ez zen hierarkia baten beharra aldarrikatu zuten. Esanguratsua da 1997an Iban Zalduak *Ostegunak* ipuin liburuaz egindako kritika, hogeitau urte lehenago Sarrionandiak Gereñoren eleberriari eginitako kritikan aldarrikaturiko paraliteratura eta literaturaren arteko banaketaren beharra azpimarratzen baitu, banaketa hori galdua zen seinale:

(...) gure literatur-mundu nimiñoan ez dugu literatura ona, ez hain ona eta kaskarra desberdintzeko ohiturarik, ez horretarako tresna ikonografikorik (bilduma ezberdinak, adibidez). Lagun batek esan zidan, behin, euskal literaturak abenturazko eleberrien eta best-sellerren beharrean zegoela, hots, “bigarren mailako” literatura baten beharrean. Euskal Herrian, ordea, argitaratzen den oro kontsideratu nahi dugu literatura garaia. Eta, halaxe, Jon Arretxeren liburu hau ager daiteke, liburudendako apal txukun batean, bere argitaletzeko bilduma berberak plazaratutako Joseba Sarrionandiaren, Mercé Redoreda-

ren edo John Steinbeck-en lanen artean. Enpin (Zaldúa 1998).

2000. urteko honako bi kritiketan ere, orobat, literaturaren baitako hierarkiarik eza salatzen da, baina aipuok erakusten dutenez, literaturaren merkatu-ikuspegia da liburuen arteko mailaketa oztopatu eta guztiak berdintzen dituen:

Literaturaren kontzeptua nahiko zabala izanik bere baitan izatez zeharo desberdinak diren testuak biltzen ditu. Arazo nabarmena sortu ohi da, ordea, guztiz izaera desberdineko testu horiek maila bereberean jartzen badira. Kasu honetan, ezin dugu Jon Arretxeren liburu hau literaturaren ohiko balioen ikuspuntutik begiratu, literaturaren mozorroaren azpian (*Ostiralak* narrazio liburua da itxuraz) bestelako gauza eskaini baitzaigu, txiste bilduma luzea, alegia. (...) Liburuaren negozioan mugitzen direnen aldetik, dudarik gabe, honelako lanak errentagarriak izango dira (Rojo 2000).

Nire ustean oso kontuan hartzekoak diren liburu ugari, aurkezpen nahaste-borraste horretan barna, ez du nik sentitu behar bezalako trataera hartzen. Kontxo, ezin direla ez bide berdinean, bai urguilu berberaz, ezta pareko aterabidean ere abiatu Amunarrizen txistek eta Juan Mari Irigoienen nobela. Durangoko azokak emaitza onak baditu, baina ondorio maltzurrenetarikoa bat hori bera dela uste dut: *Beltz guztiak ez dira ikatzak*. Guztiontzat ere kalte (Padron 2000a).

Hierarkiarik ezaren salaketatik haratago, baina, kritikaren diskurtsoan eta baloraziorako erabilitako irizpide eta estrategietan bada 2000ko urteetan goi literatura eta kontsumokoa bereizteko joerarik ere. Hala, badirudi hierarkia hori, poliki bada ere, ezarriz joan dela 2000-2005 epean, bai argitaletxeek eta bai egileek ere zenbait liburu kontsumo literatura gisa argitaratu baitituzte, besteak beste. Horren aurrean, prentsako kritikak sarrienik uko egiten dio

goi literaturako irizpide eta estetikak baliatzeari, eta egileen asmoen araberrako edo kontsumo literaturaren parametroen araberrako irizpideak baliatzen ditu. Aurreko ataletan azaldu den bezala, kritikak gero eta gehiago ekoizpen literarioak zein irakurle-motari egokitzen zaizkion azaltzera jotzen du. Jon Arretxeren lana eta kontsumo literatura egilearen ibilbidearen arabera soilik balora daiteke, esaterako, Rabelliren iritziz:

Arretxeren testuen gaineko kritikaren bat egitekotan, koherentea izan nahi badugu, berak egiten duen literaturaren testuinguruan egin behar da, eta ez ildo horretatik kanpo dagoen beste edozerekin alderatuta. Aldera dezagun, esaterako, Sagastizabalekin, koherenteagoa izan litekeelako; edo beste barik, azter dezagun bere bilakaera liburuz liburu (Rabelli 2004a).

Andoni *Urzelainen Zirkulua* (Erein 2004) eta Asel Lu-zarragaren *Karonte* (Elkar 2005) liburuei eginiko kritikek, bestalde, erakusten dute, gero eta sarriago kontsumo literatura zilegizat jotzen duela kritikak, arau propioak dituen literatur ekoizpen gisa, betiere egileak asmo hori aitortu badu. Irakurleei hitza ematea baino ez da halakoetan kritikaren funtzioa:

Irakurterraza, arina eta zehatza da idazkera. Ez du hizkuntza behartzen idazleak; aitzitik, estilo xehearekin konforme da. Pentsatzekoa da ez zuela bestelakorik nahi. Irakurleria handia lortzeko osagai guztiak ditu teoriarik, nik uste. Denbora pasa atsegina gura duenak hortxe du aukera. Alde egin dezatela, beraz, hiztegiak, formak, hitzak okertuzaleak eta, batez ere, esperimetazioak. Datozela, eskubide osoz gainera, kontsumo literaturazaleak eta best sellerzaleak (Lartategi 2005).

Euskal literaturan kontsumoko literatura arrunta, interesgarria baina ez oso sakona, bilatzen duenarentzat liburu egokia izan daiteke. Eta azken finean hori egitea izan da egilearen asmoa (Rojo 2004a).

Herri literatura eta literatura jaso

Euskal literaturaren esparruan goi eta behe kulturaren arteko banaketan zeresan handia duen bereizketa herri literaturaren eta literatura jasoaren artekoa da; hau da, ahozkotasunarekin lotu den literatur tradizioaren eta tradizio idatziaren arteko banaketa, euskal literaturan espainiar edo frantses literaturan ez besteko indarra izan baitu herri literaturak. Iratxe Retolazak aztertu duenez, euskal literaturaren historiografiak herri literatura eta ahozko literatura berdindu ditu, eta bereziki tradiziozkoak ez diren ahozko literatur generoei eman die arreta (bertsolaritzari, nagusiki), berauek herri xehearen agerpenetzat hartuz sarri. Era berean, Retolazak nabarmentzen duen gisan, instituzionalizatzeko bereizkiak izan dituzte literatura jasoak eta herri literaturak, Bertsozale Elkarte eta Euskal Idazleen Elkarteko bereizkiak horren adibide garbiena izanik (Retolaza 2010). Antonio Zavalak zuzendutako eta herri literaturari eskainitako *Auspoa* sailak, era berean, argitalpen esparruan ere instituzionalizatu du herri literaturaren eta literatura kulturearen arteko bereizketa.

Kontsumo literaturaren eta literatura jasoaren arteko bereizketa lausoa ez bezala, hortaz, banaketa instituzionalizatuagoa da herri literaturaren eta literatura jasoaren artekoa. Bereizketa horrek badu bere isla prentsako literatur kritikan ere, izan ere, urria baita hedabideetako kritikak herri literaturari eskainitako arreta, eta ezinbestean irizpide desberdinak baliatzen baititu mota bateko edo besteko ekoizpenak kritikatzekoan. Orobat, batez ere bertsolari-tza-liburuak kritikatzekoan, maiz kritikariek alor horretaz duten ezagutza falta aitortzera jotzen dute, bi esparruen arteko aldea nabarmenduz, eta bakoitzak bere balorazio-irizpideak dituela iradokiz.

Literatur historiografiak eta euskal literaturaren gaineko diskurtso dominatzaileak literatura izaera ukatu diote maiz herri literaturari, eta zenbaitetan ukazio horri eran-

tzuteko funtzioa bete izan du hedabideetako kritikak, bereziki aztergai dugun corpusaren lehen urteetan. Xalbadorren *Odolaren mintzoa* bertso-bildumari eginiko kritikan, Andolin Eguzkitzak “poeta” izena bere adiera axiologikoenean erabiltzen du (letra larriz), balio estetikoak ukatua zaion literatura bati bere izaera literario-estetikoa aitortzeko bitarteko gisa:

Euskal bertsogintza herritarraren arauari jarraikiz, puntuak direla bide, eta orobat adierazpenaren nolakotasuna bezala figuren ederra eta indarra ere, ez dago bat ere zalantzarik, ene gustuko eta ene aburuz, Euskal Herrian eduki dugun POETA handi bat galdu dugula (Eguzkitza 1977).

Haatik, kritika gehienetan literatura jasoaren eta herrikoien arteko bereizketa teknika eta senaren artekoarekin parekatzen da. Hau da, teknika eta baliabide literarioak literatura jasoaren ezaugarritzat jotzen dira; herri literaturaren balioa (are balio estetikoak) ez datza egilearen baliabide eta tekniketara edo testuaren lanketara, ezpada egileari *berezkoa* zaion kontatzeko gaitasunean. Naturalaren eta artifizioaren arteko banaketa da, hitz batean, herri literaturaren eta literatura jasoaren artekoa:

Teknika falta nabaria da Garmendiaren idazlanean, gerra aurreko edozein elaberri izan liteke haxe lasai lasai, eta hainbeste urte iragan ondoren ezer gehiago ere espero zitekeen. (Camino 1984a).

Hiru dohain handi ikusten ditut liburu honetan. Euskara bikain bikaina. Irakurmina pizten duten pasadizoak aukeratzen jakitea. Gauzak kontatzeko zaulitasun eta dotoretasuna. Estilo ona. Berezkoak ditu Azpirozek idazle handiaren alderdiak (Garate 1996).

Aztergai dugun epearen lehen hamarraldian herri literaturari eginiko kritikek erakusten dute herri literaturaren eta literatura jasoaren arteko banaketa ez zela gerora bezain

agerikoa, batez ere herri narratibako liburuen kasuan, izan ere, garai hartako eleberrien urritasunak herri literaturako narrazio eta eleberriak aintzat hartzea eraman zituen kritika sistematikoki egiten zuten kritikariak, eta baita euskal literatura jasoaren tradizioan kokatu eta haren arabera epaitzera ere. Ináki Caminok, esaterako, 1984an Txomin Garmendiaren *Bordaberri 'ko gozo-mikatzak* (1983) nobela ohiturazalearekin parekatu eta harekiko aurrerapenik ez ekartzea leporatu zion, eleberria literatura jasoaren bilakaerari kokatuz, beraz:

Amaitzeko eta laburpen antzean bi gauzatxo: beti atsegina gertatzen den gaia, nahiko landu gabea gertatzen den teknika, eguneroko gauzek lotua, pertsonaia errazegi batzuren bidez tajutua eta garai batean oso garrantzizkoa zen baserri-elaberrigintza hobetuko ez duena (Camino 1984a).

Aitzitik, 1980ko hamarkadaren amaieran herri kontagintzaren gaineko ikuspegia aldatu zen kritikaren esparruan. Bernardo Atxagak geroago *Obabakoak* bilduma osatuko zuten ipuinak argitaratu zituen hamarkadan zehar, berauetan herri kontakizunetako gaiak eta estiloa ipuingintza modernorako oinarritzat hartuz, eta herri literaturako zenbait egile eta obraren eragina espresuki aitortuz (Mikaela Elizegirena bereziki; ik. Olaziregi 1998). Garaiko beste zenbait lanek ere (Mujika Iraolaren *Azukrea belazee-tan*, 1987) iturritzat hartu zituzten hala herri literaturako estiloa nola motiboak. Horrek eta narratibako literaturari jasoan ugaltzeak herri kontagintza eta literatura jasoa erabat bereiztea, eta herri literaturaren funtzioa zein berau baloratzeko irizpideak bestelakotzea ekarri zuen. Herri literatura arte jasoa egiteko lehengai gisa hartuko dute kritikari zenbaitek, eta horretantxe ikusiko dute bere balioa:

Bixente, noski, adinez eta obligazioz kristau giroko gizona da eta baditu tarteka axioma moralak eta ondorio

erlijiosoak ateratzeko maniak, baina gutxitan egiten du hori. Hori da liburuan dagoen lasto apurra. Beste guztia ale garbia da eta sarri aurki dezake irakurleak Fellinik filme neorrealista bat edo euskal idazleren batek edo beste nobela neoruralistaren bat egiteko erabil dezaketen anekdotario ederrik ere (Agirre 1991).

“Anekdotario” gisa lukeen balioa bainoago, herri literaturaren estiloa da kritikak goستن duena; euskal narratibaren gaineko diskurtsoan erdigunea eskuratu zuen estiloaren gaineko eztabaidan eredugarritzat hartu zen herri narratiba; gehiegizko kultismoa egozten zaien lanen aurrean “antidototzat” ere aurkeztuz:

Atañoren ohizko miresleek liburu honetan kausituko dute non gozatu. Nik gure narratzaile gazteei, idazten hasten direnei gomendatuko nieke gogotik, estilistikazko beste eredu bat jaso dezaten, bere prosari gatza eta berakata txerta diezaieten (Zuazalde 1988e).

Guzti horrek interesgarri egiten du liburua. Hala ere akats nagusia hizkuntza litzateke. Klasikoen irakurketa oparua erakusten duen joskera erabiltzen du, baina sarritan malgutasuna eta naturaltasuna falta zaizkio. Denborarekin eta Auspoako liburuen antidotoarekin konponduko ahal du! (Mendiguren 1988a).

Balio literarioa bainoago, beraz, lehengai gisa eta idazle gazteen estilorako hizkuntz eredu gisa baloratu ditu batez ere kritikak herri literaturako ekoizpenak. Orobat, galbi-dean den mundu-ikuskeraren lekukotasun gisa aitortu zaie balioa Auspoa-ko liburuei; haatik, estiloaren eta lekukotasunaren balorazioa ez da konnotazio ideologikorik gabea. Izan ere, zenbait kritikoren begietan, herri literatura herriaren memoria eta hizkuntzaren sena gordetzen dituen heinean da goresgarria, Erromantizismoarekin zorretan dagoen ikuspegi abertzalearen arabera:

Literatura aldetik ez du mugarririk hautsiko liburuak, ez du aportazio estetiko zein literario berririk ekarriko,

baina gure nortasuna ezagutu eta gure arbasoen ohiturak bizirik mantentzeko bidean lekuko interesgarria da Aierberen lan hau, Auspoa Liburutegian argitaratzen diren beste hamaika libururen antzera. (...) Eskertzeko moduko emaitza lortu du. Horrelako gehiago baleude, ziur Euskal Herria eta euskara bera ere euskaldunagoak izango lirатеkeela (Aldalur 1996).

Abertzaletasunaren esparrutik kanpo kokatzen diren kritikarien artean, aitzitik, bada herri literaturaren estiloaren gaurkotasuna eta baliagarritasuna ezbaian jartzen duenik ere, estilo horretan mundu-ikuskera aurremodernoa ez ezik, ideologia (abertzale) baten adierazpidea ikusten duen heinean:

zenbait gauza zehaztu behar direlakoan nago: hasteko, honelako estiloak bakarrik testu mota jakin batzuetarako balio duela; bestaldetik, euskaraz ez dugula eredu bakar bat, batez ere ahozko ereduak oinarritzat hartuz gero; eta hirugarrenez, gero eta sinetsiago nagoela estilo kontu hauek beren azpian ideologia kontuak izkutatzen dituztela. Izan ere, jatoriasunak bere mugak dauzka, eta batek ez jakin zer den ondo idaztea (Rojo 1997b).

Laburbilduz, literaturaren baitako hierarkiak euskal kritikarentzat gatazkatsuak direla esan liteke. Izan ere, alde batetik, erabateko autonomia aldarrikatzen duten kritikariek (idazleek nagusiki, beren literatura modernista legitimatzeko beharrezko duten heinean) bereizketa argia eskatzen dute goi literaturaren eta behe literaturaren artean; aitzitik, hizkuntzaren egoera diglosikoak eta literatura nazionalaren egitasmoak ezinezko egiten dute behe literatura, kontsumo errazekoa, errefusatzea edo haren balorazio negatiborik egitea. Nazioarekiko heteronomiak eta geroago merkatuarekikoak oztopatu egiten dute, beraz, idazleek eskatzen duten erabateko banaketa egitea goi eta behe literaturaren artean. Aitzitik, bereizketa argiagoa da herri literaturaren eta literatura jasoaren artekoa, izan ere, kritikak herri

literatura horri balio testimoniala edo estilistikoa aitortu arren, ez ditu berezko testu literariotzat hartzen, ezpada literaturarako lehengaitzat.

5.4. Baloraziorako irizpideak. Balio estetikoa esparruko ekoizpen gisa.

Literaturaren ikuspegi soziologikotik, liburu honetan zehar maiz azaldu den bezala, balio estetikoa ez da kultur ekoizpenei berezkoa zaien ezaugarria, ez eta aurrez ebatz daitekeen zerbait, ezpada literatur esparruan parte hartzen duten instituzioek literatur lanen pertzepziorako eta baloraziorako dituzten disposizioen arabera. Instituzio horiek dira artistaren eta bere ekoizpenen balioaren neurri espezifikoa ezartzen dutenak (tartean, literatur kritika). Orobat, Bürgerrek proposatu du arte-lanen kontsideraziorako praktika instituzionalizatuak direla balorazio estetikoaren oinarria; hots, arte “instituzioaren” baitan eta haren historikotasunean soilik oinarritu daitezkeela epai estetikorako irizpideak (Bürger 1987).

Guilloryk Bourdieuri jarraituz dioen bezala, literatur lan bat epaitzearen ekintza delako obrari kapital kulturala aitortzea eta egozte da. Hau da, epaiaren bidez disposizio estetikoa esternalizatu egiten da, barneratuak diren hainbat irizpideren arabera (Guillory 1993). Literatur lanak baloratzekoan kritikak erabiltzen dituen irizpideak, ikuspegi soziologiko honetatik, esparruaren konfigurazio historiko jakin batean bertako eragileek (kritikariek) barneratuta dituzten disposizio estetikoaren agerpenak dira, beraz. Janssenek dioen gisan, kritikak iritzi eta epai subjektibotzat aurkezten dituen balorazioak instituzionalki mugatuak dira, garaian garaiko esparruko habitusari dagozkionak.

Their [reviewers'] selection and valuation of the texts is generally presented as a personal matter, in which the intrinsic properties of the texts under consideration are

focused on. (...) the activities of literary reviewers are regulated by the norms, ideas and practices that prevail in their institutional environment (Janssen 1997: 276).

Horregatik, datozen orrietan prentsako kritikak liburuaren baloraziorako erabilitako irizpideak aztertzea izango da xede, irizpide horiek aztertuz literatur esparruko eragileen disposizio estetikoak ezagutzeko. Era berean, gogoan izanik esparru literarioa esparru sozial bat dela eta bere autonomia beti erlatiboa dela, irizpide estetiko horiek esparruaren barne-egoera nahiz literatur esparruak gainerako esparruekin dituen harremanak ezagutzeko bitartekoa dira.

Kapital sinbolikoa

Bourdieuaren esparruen teorian giltzarria da kapital kontzeptua, zeina desberdina baita esparruaren arabera (kapital kulturala, kapital ekonomikoa, kapital soziala...); eragile bakoitzak esparruan dituen baliabideen multzoari deritza kapitala. Kapital horiek, haatik, kapital sinboliko bihurtu daitezke biolentzia sinbolikoaren bidez; hau da, kapital sinbolikoa eskuratzeko dakarkio eragileari kapitalaren banaketa ez-ekitatiboa legitimatzea eta naturalizatzea.

Idazle funtzioa eta kapital sinbolikoa

Kapital sinbolikoaren banaketa desorekatua da literatur esparruko eragileen artean. Desoreka horrek berak aurreiritziak eragiten ditu eragileen artean eta zerikusia du literatur lanen pertzepzio eta balorazioan. Hau da, kritikarien begietan kapital sinbolikoa pilatua duen egilea eta kapitalik gabea ez dira gauza bera, eta errotik baldintzatzen du berauen gainean kritikak izango duen jarrera. Ugari dira kapital sinbolikoa eskuratzeko esparruko eragileek dituzten moduak, baina idazle edo egile kategoriatan da funtsezkoenetakoa.

Euskal literatur esparruan idazleek kapital sinboliko handia pilatu dute 1990eko hamarkadatik aurrera, halako

moldez non kritikaren funtzio baloratzailerak zaildu egiten baita, kapital sinbolikoaren banaketa asimetrikoetatik (kritikoen kapital faltetatik, alegia). Idazletasunaren eta kapital sinbolikoaren arteko lotura estua da, bestalde; Foucaultek “egile funtzioa” deiturikoa funtsezkoa baita literatur esparruko kapital sinbolikoaren sorreran. Foucaultek honela definitzen du “egile funtzioa”:

[la función autor] es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería, en el individuo, una instancia “profunda”, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura (Foucault 1999: 340).

Alegia, egiletasunaz esparruan dagoen pertzepzioak baldintzatu egiten du literatur lanen harrera. Hala, idazletasuna, sortzaileratasuna azpimarratzen duten idazleen kasuan eta beren rol soziala sorkuntzari eta arteari loturik definitu dutenen artean nabarmena da autore funtzioak emandako kapital sinbolikoa beren obren pertzepzio eta balorazio-rako irizpide funtsezkoenetakoa dela. Euskal literatur esparruan, esan bezala, 1990eko hamarkadara arte ez du egile funtzioak egiazko kapital kultural autonomorik eskuratu ahal izan, ordura arte kapital politikoarekin loturikoa baitzen idazlearen kapitala (Apalategi 2000). Aitzitik, 1980ko hamarkadaren amaieratik aurrera, eta Atxagarekin “euskal idazlea sortu” ondotik, idazle figurak pilatu zuen euskal literatur esparruan kapital sinboliko handiena. Idazletasunaren goratzeak kritikariak ere beren burua legitimatzeko kapital sinboliko horri atxikimendua adieraztera eraman ditu, baina bereziki idazleak “idazle funtzioa” betetzera bultzatu ditu, kapital sinbolikoa eskuratzeko bitarteko gisa.

Adibide paradigmaticoa da Harkaitz Cano idazlearena. 1990eko hamarkadaren lehen erdian argitaratzen hasia, ibilbide literarioarekin batera idazlearen eta artistaren irudi jakin bat sortu eta kapitalizatu baitu. Hainbat dira idaz-

learen irudi hori sortzeko idazleak baliaturiko estrategiak: idazletzan profesionalki jardutea, New Yorken eginiko egonaldia eta bertan ekoizitako obrak, bere literatur testuetan bizitzaren eta obraren arteko banaketa lausotu izana, estiloari lehentasuna ematea, arte-esparru anitzetako artistekin eginiko kolaborazioak... (ik. Apalategi 1996, 2003, Egaña 2004) Guztiarekin, esan bezala, egiletasuna, artista-izaera azpimarratzen duen rol sozial bat sortu du Canok, eta egiletasunaren inguruan bilduriko kapital sinbolikoak erabat baldintzatu du bere obraren harrera. Izan ere, Canoren ibilbide luze eta emankorrean zehar, diskurtso kritikoan nagusitzen den erretorika idazletasunaren ingurukoa da, aztertzen den obraren haraindi doana. Foucaultek adierazi bezala, “autore funtzioak” testuetan izan daitezkeen kontraesanak edo hutsuneak betetzen ditu, koherentzia ematen die:

El autor es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura –es obligado que todas las diferencias se reduzcan al mínimo gracias a los principios de evolución, de maduración o de influencia. El autor es incluso lo que permite remontar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: es preciso que exista a un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia –o de su inconsciente– un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, los elementos incompatibles finalmente se encadenan unos a otros o se organizan alrededor de una contradicción fundamental y originaria (Foucault 1999: 342).

Harkaitz Canoren lehen liburutik azpimarratu zuen kritikak egilearen ibilbidea; *Kea behelainopear bezala* (1994) poema-liburua argitaratu aurretik egileak hainbat idazlan argitaratu izanak, “ibilbidedun idazle” gisa agerrarazten du; idazlearen balorazio negatiborako motibo izan zitezkeen gaztetasuna bigarren planoan utziz:

Gaztea baita Harkaitz Cano, baina ez, inola ere, berde eta lumagabea. Hau izanik ere argitaratutako lehen liburua, horrek ez du esan nahi lehenagotik idatzi ez duenik.

Nik neuk, ezagunak ditut, haren bi poema-bilduma, biak sarituak, eta nabarmena egiten zait poeta honen bilakaera. Nabarmena eta pozgarria, dena esan behar baldin bada, nerabetasunetik heldutasunerako bidea seinatzen baitute poemek. (...) Kontutan hartzeko liburua, beraz, idazlearen adina gora-behera (Juaristi 1994a).

Egilearen lanei prentsako kritikak eginiko harreran, bere ibilbidea da maiz erabilitako irizpidea eta sarritan azken lanak aurrekoen lorpenak gainditzen dituen urrats berri gisa irudikatzen dira. Jose Jabier Fernandezek *Pasaia bluesi* (1999) eginiko kritikan, esaterako, Foucaultek adierazitako “idazketaren batasuna” gailentzen da unean uneko akatsen edo gabezien gainetik, ezohiko garrantzia emanaz egilearen ibilbideari (eta ibilbidearen balorazioari):

Uste zabaldua da: Harkaitz Cano euskal literaturak duen harribitxi garrantzitsuenetakoa da. Eta haren azken lana –*Pasaia Blues* eleberria– irakurri ondoren, bai uste bai harribitxi hitzak aldatu behar direlakoan nago.

Harribitxi, azken lan honekin Harkaitz Canok ziurtatu egin baitu askok aspaldi pentsatzen genuena: abildade eta dohain bereziak dituela idazteko eta, bereziki, literatura egiteko. *Uste* hitza ere aldatu behar genuke; sei urte-tan zazpi liburu idatzi ondoren guztioi garbi utzi baitigu gure literaturan gauza asko esateko dituela eta esaten hasi dela ere.

(...)

Haren azken aurreko bi liburuak *Telefono kaiolatuak* eta *Bizkarrean tatuaturiko mapak* izan ziren. Biak ipuin bildumak, biak interesgarriak, biak irakurtzeko grina pizteko prestatuak, baina Harkaitz Canoren balio osoa erakutsi gabe. Bai, bi bildumetako ipuin batzuk zoragarriak dira, baina batez besteko maila orokorrak, txarra izan gabe, Cano hori eta gehiago egiteko gai dela adierazten zuen (Fernandez 2000).

Aipu horrek erakusten duenez, egilearen gaitasunen inguruko baieztapen orokorrak (“euskal literaturak duen

harribitxi garrantzitsuenetakoa da”) berretsi egiten ditu kritikak; hau da, egiletasuna eta bere trebetasunak (“hori eta gehiago egiteko gai dela”) nabarmentzen dira; liburuei egotzitako *bainak* idazleari berezkoak zaizkion gaitasunek gaintitzen dituzte. Canoren liburuen kritika ugaritan errepikatzen da mezu bera, iradokiz iruzkintzen diren liburuei kritikak esleitzen dien balioa egiletasunetik eratorria dela batez ere:

Belarraren ahoa ez da Canok idatzi duen libururik onena; eta aurrerantzean ere, ziur nago liburu hobeak idatziko dituela. Baina narrazio labur, eder eta harrigarri horretan berba balsamikoak barra-barra aurkituko ditu literaturzaleak, eta ez da gutxi (Hermosilla 2004).

“Ez ditiagu predikatzailerik behar, bufoiak baino! Bufoiak!” irakur daiteke liburuko ipuin batean. Hau eta gehiago da Canoren azkena. Onena? Auskalo; ez luzerako baina (Galarraga 2005).

Heriotza adibidez, behin eta berriro azaltzen den gai errekurrentea da; nago, ordea, gai hau ez ote duen literarioegi erabili, literatur jolasa baino ez balitz bezala. Edonola ere, duda ezina da Canok idazteko duen trebezia eta honetan ere euskal literaturaren azken belaunaldiko idazlerik interesgarriena dela deritzat (Rojo 2001a).

Egiletasunaren inguruan pilatutako kapital sinbolikoak (egile funtzioak) koherentzia eta batasuna, balioa, ematen diote obrari, izan ditzakeen inkoherentzien eta gabezien gaineratik. Era berean, kritikarien igurikimen ortzi-mugak behin eta berriro egileagandik obra handiak espero ditu, aurreko lanen ondorioz batzuetan, eta egileari suposatzen zaion gaitasunagatik sarritan. Maiz kritikariaren eta egilearen arteko distantzia kritikoa erabat ezabatzen da, kritikoak ere kritikatzeko duen obraren estiloa edo motiboak baliatzen dituenean kritika literatur testuarekin mimetizatuz.

“To be an artist or not to be” goiburupean ikusi zuen Apalategik Canoren literaturaren gakoetako bat (Apalategi

2003: 32), eta egileak New Yorke eginiko egonaldiak eta haren inguruan sortutako literatur lanek izandako kritikak ekintza horrek “idazle” funtzioaren areagotzea eta egilearen kapital sinbolikoa pilatzea ekarri zuen, diskurtso kritikoan ere indarra irabazi zuelarik bere idazletasunak:

New Yorke, bestalde, idazle-bisitariak bere burua aurkitzen du eta berdefinitu egin behar izango du bere kokalekua. Literaturak fikzio hori ulertzen eta bizitzen lagunduko dio baina delako fikzio hori bizi ondoren, Canok etxera bueltatu-beharra dauka, idazle egina (Urkiza 2001a).

Harkaitz Canoren lanen harrerak, beraz, idazle funtzioaren inguruan pilatutako kapital sinbolikoa aitortzen du etengabe, aditzera emanez 1990eko hamarkadan euskal literatur esparruan bazela pilatutako kapital kulturala, eta berau bereganatzen dutela Canok eta beste zenbait idazlek, artearen autonomiaren defentsa eginez eta artearen eta bizitzaren arteko banaketa saihestuz. Cano baino lehenagoko euskal idazleen artean ere badira, dena den, kapital sinbolikoa idazletasunaren inguruan bildu duten egileak; Sarrionandia, tartean. Bizitzaren eta literaturaren arteko banaezintasuna Joseba Sarrionandiaren literaturaren harreran eta egileak bilduriko kapital sinbolikoan berebiziko zeresana duen irizpidea da:

Emaila hutsa da Sarrionandia, oso autore pertsonala, bizitza eta literaturaren arteko mugak estutzen dituen, biak bat bihurtzeraino kasu askotan bederen. (...) Gainerakoan literaturari buruzko jarduna nabarmenduko nuke, arestian aipatutako bizitza / literatura bereizteko ezintasunagatik: ugariak dira bai euskal autoreei buruzko aipamenak (Oihenart, Axular, Aresti, Lizardi, Jon Mirande, Bernardo Atxaga, *Mesagem ao Bernardo Atxaga* poemak) hala nola euskal idazleen zein literaturaren kolektibitateari zuzenduriko aipuak (...) Esanak esan, betirako gelditzen diren poemen bilduma baten

aurrean gaudela esanez labur genezake aurkezpen arras dotoreko liburu honen emaitza: Joseba Sarrionandia, ez gehiago ezta gutxiago ere (Aldai 1996).

Kritika ixten duen azken esaldiak argi zehazten du zein den liburuaren baloraziorako irizpidea: egilea bera eta harekin lotutako egile funtzioa, kapital sinbolikoz hornitua. Hau da, egilearen izena bera ia kategoria axiologikoa da (“nobela” edo “poeta” baloratzailerik izan daitezkeen neurri berean). Era berean, intertestualitatea garrantzitsua da Sarrionandiaren harreran (baita Canorenean ere), egileok aipatzen dituzten idazleen kapital sinbolikoa ere bereganatzen baitute hartara. Egilearen datu biografikoek eta haren konnotazio politikoek, bestalde, kritikaren jarrera baloratzailerik erabat baldintzatzen dute Sarrionandiaren kasuan; zenbaitetan, bere obra sortu den testuinguruak ematen dio balioa obrari, balorazio kritikorako tartea murriztuz:

Martutenen egin duen egonalditxoaz baliaturik egiten genion bisitaldian Josebak berak aitortzen zigunez, «txapauta» zegoela idatzi du ia liburu osoa. Hots, zigor zelda baten barruan. Zenbaitek ikusi nahi lukeen borobiltasun eta trinkotasuna lortzeko berriz, beste egoera bat behar zukeen. (...) Egoera horretan egunkari bat idazten hasi eta ez zen noski hasiko amaraun sarea ehuntzen, kalean suelto dabilen zenbait sibiritarren gozamenerako. Egunero puska bat idatzi eta gordetzea bera ere bada, kondizio horietan, nahiko azaina (Gartzia 1985).

Naufrago botila gisa iristen zaizkigun Sarrionandiaren liburuek ezinbestean jaso behar harrera ona irakurleongandik. Behartutako urruntasuna tipiagotzeko modu bakarra horixe dugulako (Landa 1990).

Azkenik, Bernardo Atxagari eginiko kritiketan nabarmentzekoa da idazleari loturiko kapital sinbolikoaren neurria; datu biografikoetatik edo bizitzaren eta artearen harremanetik bainoago, kanonizaziotik datorkio kapital sinbolikoa. Edonola ere, euskal literaturaren metonimia-

tzat erabili izan den Atxaga Foucaultek definituriko egile funtzioa modu argiengan betetzen duen idazleetakoa da. *Behi euskaldun baten memoriak* (1991) eleberriri Juan Luis Zabalak egindako honako kritikan argia da iruzkintzen den liburuarenak barik, kritikariak darabiltzan kontzeptuak egileari loturiko kapital sinbolikoaren adierazpen direla (“garantia”, “ziurtasun”, “zigilu”). Ohartzekoa da, orobat, naturaltasun eta berezkotasunari egiten zaizkion aipamenek egile funtzioa eta haren autentikotasuna indartzen dutela (“benetako”, “berez darion”):

Euskal literaturaren historiak ez du liburu hau Atxagaren obrako libururik gogoangarriena denik esango, nekez pentsa liteke horrelakorik, baina besterik gabe liburuan gogo onez barneratzen den irakurleak ez du une bakar batean ere sentituko hasi izanaren damurik. “Atxaga-garantia” gordetzen bait du liburuak, desertuko bakardadean zaildutako “benetako behi” baten jakinduriak ematen duen ziurtasun ukaezina. Eta baita Obaba asmatu eta sortu zuen idazle patxadatsuari berez darion xarma samurraren zigilu nahastezina ere (Zabala 1992).

Idazle berriak eta kapital sinbolikoa

Egile funtzioaren inguruan, biografiari eta ibilbideari esker kapital sinbolikoa pilatu duten idazleen beste muturrean, idazle hasiberrien lanak jasotzeko disposizioak bestelakoak izan ohi dira. Pierre Verdragerrek “lehen nobela” frantziarren harrerari buruz eginiko ikerketan dioenez, idazle hasiberrien lanak epaitzerakoan, desberdintasun nagusia “froga teleologikoa” deitzen duenaren ezintasuna da. Honela definitzen du Verdragerrek kontzeptua:

L'épreuve téléologique est l'épreuve par laquelle on étalonne le jugement en mettant bord à bord le projet littéraire et l'objet littéraire. La mise au jour de ces épreuves se nourrit de toutes les informations latérales disponibles. Or lorsque les premiers sortent de nulle

part, sont presque sans auteur identifiable, sont presque sans discours d'accompagnement et lorsque n'existe aucune œuvre précédente, alors la critique (...) est dans la impossibilité de mettre au point une épreuve téléologique (Verdrager 2005: 28).

Doxa estetiko jakinik ez izateak eragiten du, Verdragerren arabera, froga teleologikoetara jo beharra eta, halakorik egin ezin duenean, kritikak ziurgabetasun eta zuhurtasunaren esparruan kokatu behar du bere diskurtsoa. Ibilbideagatiko kapital sinbolikorik ezean, eta aurretiazko lanen baloraziorik ezean, zaila zaio kritikariari egile hasiberri baten lana epaitzea, hanka sartzeko arriskurik gabe. Izan ere, ezezaguna da liburuak eta egileak izango duten ibilbidea, eta kritikariak posizio-hartze zorrotza egiten badu, baliteke bere epaia beste kritikarienekin bat ez etortzea eta legitimitatea galtzea.

Honako lekukotasun honek erakusten du, esaterako, lehen liburua kritikatzean erreferentzia eta irizpide argirik gabe jarduten duela kritikak, Verdragerek azaldu bezala, informazio "lateral" ugari, eta aurreko ibilbideak emandako ikuspegia falta delako:

Beti da gaitza poeta "novel" batez jardutea. Edertasun ezkutu eta berrikuntzei antzematen zail delako batzuetan. Kaxkarkeria disimulatzen errazago delako beste askotan. Bata zein bestea izan, poeten lehenbiziko liburuek ez dute gehienetan oihartzun nabarmenagirik eragiten. Eta honek ere ez du ematen halakorik sortuko duenik (Zuazalde 1988f).

Ondorengo kritikan, Edorta Jimenezek (Antonia Ormaetxea ezizenez) esplizituki salatzen du kritikariek lehen liburuak ez baloratzeko duten joera:

Kritikoez edozein idazleren "opera prima" gerora etor daitezkeen beste lanekin batera osatzekotan den traiek-toria kokatuta epaitzeko joera badute ere (era honetan

“sine die” atzeratzen dutelarik eman beharreko iritzia), irakurleak, bere aldetik, erosi egin duen produktua bera den horretan baloratzeko eskubidea du, orain emandako diruak emandakoan behar baitu saria eta ez baliozko ezein hurrengo lanetan (Ormaetxea 1985).

1980ko hamarkadako lekukotasunek adierazten dute, beraz, kritikaren zuhurtasunerako joera, baina ez ziurrenik hanka sartzeko beldurratetik edo epai okerra emateko beldurrez, ezpada euskal literaturan traiektoria luzeko idazle gutxi izateak sortutako antsietatearen eraginez (ik. Kortazar 2002). Literatur ekoizpena egonkortzearekin eta esparrua finkatzearekin, aitzitik, badirudi bestelakotu egin dela kritikak egile hasiberrien aurrean duen jarrera, eta polarizatua ageri dela, gaztetasuna balio gisa ikusten dutenen eta adina nagusiki lehen liburuen gabeziak edo gehiegikeriak azaltzeko argudiotzat darabiltenen artean.

Alde batetik, beraz, autoritate positioetik mintzo diren kritikoen jarreran, idazle gazte eta hasiberrien lanak gutxiestea ohikoa da; zehazki, zenbait ezaugarri egilearen gaztetasunari egoztea. Verdragerek Frantziako kasuaz dioenez bestera, euskal kritikan kritikariek ez diote uko egiten hasiberrien lanen balorazio negatiboa egiteari, kritikarien posizioaren eta idazle hasiberrien posizioaren artean legokeen desberdintasun handiegiagatik; izan ere, ziurrenik, euskal kritikaren kasuan dimentsio txikiagoa du posizioen arteko desberdintasunak. Javier Rojoren kritika honetan, hala, Uxue Apaolazaren lehen ipuin liburuari kritika egiten zaio, etengabe egilearen gaztetasuna eta hasiberria izatea azpimarratuz (“Lehen liburua” du kritikak izenburu):

Uxue Apaolazaren lehen liburua da “Umeek gezurra esaten dutenetik” izenburua duen narrazio bilduma hau. Bestaldetik, idazle gaztea da, liburuan bertan adierazten denaren arabera, 1981ean jaiotakoa baita. Bi datu hauek ezin dira ahaztu liburua irakurtzerakoan, bertan agertzen den ezaugarriren bat argiago ulertzen baita idazle hasiberriaren lehen liburuaren aurrean gaudela kontuan

hartzen badugu. Narrazio oso laburrak (batzuk ia ez dira orrialde bakarretik pasatzen) eta pixka bat luzeagoak tar-tekatzen dira, eta alde batera uzten badugu idazleak batzuetan probokatzeko gogoia erakusten duela (hasiberria eta gaztea da, azken finean), narrazioak nahiko interes-garriak dira (Rojo 2005).

Aitzitik, kapital sinbolikorik gabeko idazle gazte hasiberrien liburuei kritikari gazteek eginiko kritiketan, beste-lako bideak hautatzen dira, eta sarritan jite politiko esplizitua hartzen du diskurtso kritikoak, dominazio egoeran dauden kritiko eta egileak diren erakusgarri, Lubaki Bاندako kideen liburuen kritikan, esaterako, aurrerago azalduko den gisan.

Argitaletxeak eta kapital sinbolikoa

Haatik, obra eta egile baten harrera baldintzatzen duten aldagaien artean, egilearen ibilbidea ez da irizpide bakarra. Esaterako, lehen lana argitaratzen duten idazleen kasuan, kritikak liburu hori aintzat hartuko duen edo zein balorazio emango dion determinatzen duen irizpide funtsezkoenetakoa argitaletxea izan ohi da. Faktore “exogenoak” deritze Janssenek (1997).

Argitaletxeei dagokienez, bi enpresa-mota bereizi ziztuen Bourdieuk: ekoizpen ziklo laburreko enpresak eta ekoizpen ziklo luzeak. Ekoizpen ziklo laburreko enpresetan arrakasta komertziala da irizpidea, eta epe laburrean lor daiteke kapital ekonomikoa pilatzea; aitzitik, ekoizpen ziklo luzeakotan kapital ekonomikoa soilik kapital sinboliko bihurtu ondoren izan daiteke legitimaziorako bide. Beraz, esparruaren polorik autonomoenean eta autonomia-mailarik altuenean, ekoizpen murrizteko azpiesparruan kokatutako argitaletxeek (ekoizpen ziklo luzeak) pilatzen dute kapital sinboliko gehiena; hau da, logika anti-ekonomikoaren arabera, desinteresaren habitusari jarraituz eta etekinak luzera begira bilatzen dituzten argitaletxeek.

Analisi kualitatiboan aipatu denez, ekoizpen murrizteko azpiesparruan kokatutako argitaletxeek jaso dute aztergai dugun epealdian balorazio positiboena, aditzera emanaz beraiek direla kapital sinbolikoa pilatzen dutenak. Corpusaren irakurketatik ondorioztatzen da, dena den, Susa argitaletxea dela kapital sinboliko handiena pilatzen duena; berau baita ia eskusiboki kritikak goratzen duen argitaletxea. Hainbat dira kapital pilaketa hori azal lezake ten arrazoiak: lehena, eta kritikak maizen aipatzen duena, polo murrizteneko generoei (poesiari batez ere, baina baita antzerkiari eta saiakerari ere) eskainitako arreta da. Bigarrenik, enpresa-egitura sendoagoa zuten argitaletxeen aldean, *underground* posizio batean, hots, ez-profesionalizatu eta instituzionalizatuan kokatutako argitaletxea zen, hau da, logika anti-ekonomikoan eta desinteresatuan bete-betean kokatzen zena, autonomia-bidean zen esparruko habitusa-rekin bat egiten zuena. Era berean, argitaletxearen kokapen ideologikoak (ezker abertzaletik hurbil) eta estetikoak (abangoardia eta errealismoaren artean) euskal esparruan dominatzailea den ikuspegi estetiko-ideologikotik hurbil kokatzen du argitaletxea.

Hala, argitaletxearen “ausardia” eta bere zereginaren “zailtasuna” dira kritikak goratutako bertuteak, guztiak ere polo murrizteko generoei eskainitako arretarekin lotuak:

Eskertzekoa da, azkenik, Susa argitaletxeak, poeta gazteen lanak publikatzeko arriskua hartzen duelako, uste orokorraren kontra, idazle eta irakurle belaunaldien arraberritzeari bidea idekiz (Borda 1993).

Susa argitaletxeak, Gorka Arreseren interes egitetsuaz, haren poesiaganako jokaera zorionez txoroaz, olerki-gintzan sinesten dugunon mesederako, jakina, gutxiengoaren literatur generoa izaten jarraitzeko bertutea duen horrek iragana, oraina eta, nola ez, etorkizuna ere bai duela erakusten digu.

Gainerako argitaletxe sonatuenek, Atxagaren poeman bezala “arrazoi komertzialak direla medio” kaleratu oler-

ki liburu kopurua gero eta zenbagaitzagoa premeditatu iragartzen duten bitartean, Susa argitaletxeak, ongi zaindutako euskal poesia erreferentea bihurtu du bere egiteko ausarta eta zaila (Padron 2000b).

Autorearen eta argitaletxearen arteko lotura aspaldikoa da. Lubaki Banda literaturaren barruan haien txokoa bilatzen zuten gazte batzuen bilgune bihurtu zenean –Al-dai bera gazte horietako bat zen–, Susa aldizkariak bere azpiegiturak gazte horiei eskaini zizkien, haien literatur ametsak egia bihur zitzaizkien (Ezkerra 2000).

Hala, kapital sinbolikodun argitaletxean argitaraturiko lanak harrera hobea izateko aukera handiagoa du, bederen ekoizpen murrizteko azpiesparruari arreta eskaintzen dion kritikaren alderdirik autonomoenean.

Literatur generoak kategoria axiologiko gisa

Balioa esparruaren eta bertako gatazken emaitza gisa ulertzen duen ikuspegitik, esparrua “balizkoen espazio” bat da, esparru literarioaren ondare gisa denboran zehar esparruan kolektiboki metatu den ondarea. Jasotako ondare horrek murrizpen batzuk ezartzen dizkio sortzaileari, erabilera posibleen multzo bat jartzen dio eskura, ez askatasun osoa. Murrizpen horien artean literatur generoen banaketa eta hierarkia da esanguratsuenetakoa:

La jerarquía de los géneros y, dentro de éstos, la legitimidad relativa de los estilos y de los autores representa una dimensión fundamental del espacio de los posibles (Bourdieu 1995: 140).

Generoak eta beren arteko banaketa ez dira, baina, kategoria estetiko hutsak Bourdieuren ikuspegian, ezpada, nagusiki, kategoria axiologiko eta baloratzailak, unean uneko “balizkoen posible” bat osatzen dutenak, eta literatur lanen pertzepzioa hierarkizatzen dutenak. Generoak,

beraz, alde zurretiko esparruaren egituraketa bat adierazten du, idazleak bere horretan mantendu ala aldaraz dezakeena.

les genres constituent essentiellement une catégorie axiologique. Selon Bourdieu, en effet, tout agent littéraire (ou social en général) est un “classeur classé par ses classements”, en l’occurrence par ses schèmes de vision ou de division du champ littéraire. Le système générique apparaît comme un ordre de rangement et d’évaluation, ordre qui préexiste dans un champ explicitement délimité, et que l’itinéraire de l’écrivain conduit à conserver en l’état ou à modifier (Macé 2005: 8).

Literatur generoek onargarri eta erakargarri diren posizioak definitzen dituzte, eta baita ezinezkotzat edo onartezintzat jotzen direnak ere. Haatik, literatur lan edo genero baten esanahia eta balioa aldatu egiten da ekoizle eta kontsumitzaileek eskura dituzten aukeren eta balizkoen unibertsoa aldatzen denean. Generoak eta beren arteko hierarkiak historikoki kategoria aldakorrak dira, beraz, eta balioaren ekoizpen historikoan zeresana dute. Horregatik, esparru desberdinetan literatur genero desberdinei egotzitako propietateen arteko konparaketak soilik ikusaraz ditzake aldagaitzak diren printzipioak; esaterako, generoen hierarkiak esparru guztietan obren ekoizpen eta harrerarako praktikak baldintzatzen dituen faktore determinatzailea dirudiela (Bourdieu 1995). Ikuspegi historiko diakronikoak, haatik, balizkoen espazioaren eta esparruaren egituraketaren bilakaera eta, beraz, generoen hierarkiaren baitako aldaketak aztertzeko parada ematen du.

Literatur generoen hierarkiek eta baitako azpigerenero eta estiloen arteko hierarkiek, beraz, literatur esparruko “balizkoen espazioa” determinatzen duten printzipioak diren heinean, hedabideetako literatur kritikaren diskurtsoan ere isla dute.

Nobela

Literatur generoak kategoria axiologikoak badira, ez da zalantzarik “nobela” kategoria dela guztietan balio axiologiko handienekoa. Literatur obra bat nobelatzat kalifikatzea edo bere nobela-izaera ezbaian jartzea ez da arazo taxonomiko soila, delako lanaren balorazioa dakar berekin, eta maiz bere literaturtasuna onartu ala ezbaian jartzea. Izan ere, obra baten “nobelatasuna” ezbaian jartzea nobela generoaren autentikotasuna mantentzeko ekintza da (Verdrager 2001). 1975etik 2005erako epean erruz aurkitzen dira nobela kategoriaren erabilera axiologikoaren arrastoak (non nobela izaera ukatzea balio literarioa ukatzeko modua den):

Nobela irakurterraz eta entretenigarria, guk geuk nobela-nobela bat espero bagenuen ere (L.A.A. 1975).

Kintanaz mintzo izatea denbora alferrikaltzea besterik ez litzatekeenez, bere azkenengo nobelaz (?) arituko naiz soilik. Irakurle zuhurrak seguraski hatzeman duenez, galdera ikurra ez da huts tipografiko bat izan, edo bestela har beza liburua eta irakurri ondoren –adorerik baleuka– aditzera eman biezagu bere iritzia (Egozkue 1986).

Ohi duen adetasunez, bere azken nobela (?) igorri digu Gereñok eta pozik asko eginen diogu aipamena (Zuazalde 1988g).

Nobelaren izaera axiologikoak islatzen du, beraz, generoak berak euskal literatur esparruaren baitako generoen hierarkian daukan posizio dominatzailea. Kategoriaren tasun baloratzailerak azpimarratzeaz gain, bestalde, euskal kritikak eleberriaren (edo, zabalago, prosaren) beharra sarri adierazten du. 1970eko hamarraldiaren bigarren erdian, poesiak hamarkada horretan izandako nagusitasunaren aurrean, prosaren eta eleberrien beharra azpimarratzen da sarri. Ernauineta den literatur esparruan, nazioaren sinbolizaziorako eta adierazpenerako bitarteko izandako gene-

roa (poesia) nagusi izan ostean, hizkuntzaren normalizaziorako eta irakurleak bereganatzeko tresna gisa aldarrikatzen da narrazioa, dibulgaziozko saiakera modu programatikoan garatu zen hein berean. Literaturaren ikuspegi programatikoaren duen kritikak, beraz, 1970 eta 1980ko hamarkadan eleberririk eta prosa-lanak berariaz eskatzen ditu.

Gainera, nobelak behar ditugu (Gereño 1976a).

Esan liteke Irigoien, gaur gaurkoz, eta nik irakurri dutana kontuan hartuz, poeta baiño nobelagille helduago dela. Hainbeste poesia eta hain prosa gutxi idazten den gure herri hontan, gertakizun hori paradoja ote? (Lete 1975).

Horrek eleberririkiko antsietate halako bat sortuko du, 30 urtez iraungo duena literatur esparruan, eta eskakizun horrek generoen hierarkian nobelak posizio gorena okupatzen duela adierazten du. Nabarmen geratzen da kritikak eleberririk exijitzen dituela, lehen nobelei kritikak egiten dien harrera beroan, sarritan aurreko lanak, poesia edo narratiba laburrekoak, lan minortzat edo nobelarako tarteko pausotzat jotzen baititu. Eleberrira jauzi egitearen “erronka” edo “zailtasuna” sarri aipatzen ditu kritikak, Andoni Egañak argitaratutako lehen nobelari (*Pausoa noiz luzatu*, 1998) buruz jardutean, esaterako:

Honegatik, guztiok hartu dugu jakinminenez Egañaren lehenengo lan serio eta handia (Fernandez 1999a).

Ez zuen erronka makala Andoni Egañak. Lehen ere ari-tua zitzaigun literaturgintzan sartu-irtenak eginez, baina inoiz ez, haatik, eleberrigintzan. Bat-batean ohituta dagoenarentzat, beraz, ibilbide luzeko lehen erronka izan da liburu hau (Berasaluze 1999a).

Are esplizituagoa da nobelaren balorazioa Bernardo Atxagaren *Gizona bere bakardadean* (1993) liburuari eginiko kritiketan, aurretiaz eginiko narratiba-lanak “egiazko” eleberririk zirenik ukatzen baitu kritikak. Erronkari emandako erantzuna saritzen dute, hortaz, kritikariek:

Bi erronka latz –gutxienik bi– zituen orri zuriaren aurrean jarri zenerako. Batetik, nobela luzea zuen eskainia. Ez Ziutateaz, hain ahaztua geratu den lan goiztiarra, ez Bi anai, ezta Obabakoak berak ere, ez zuten nobel formal bati eskatu ohi zaizkion neurri eta gainerrako ezaugarriak betetzen (Markuleta 1994).

Eleberri honen bidez, bakean uzten ez zuen presio sozialaren galdera eta zalantzei erantzuna eman die Atxagak. Hala adierazi zuen berak liburua aurkeztu zuenean, eta liburua irakurri ondoren hori hala dela baieztatzeko motiborik aurkitu dugu barruan: batetik, eleberri bat idazteko gauza dela erakutsi digu, mardula –luzea, arnas handikoa– eta suspendeduna gainera, biribila teknika aldetik, esku trebez egituratu eta eramana (...) (Zabala 1994c).

Nobelaren beharra sarritan errepikatzea literaturaren esparruaren egoeraren isla da ezinbestean: hizkuntzaren normalizaziorako bitarteko gisa beharrezkotzat jotzen da 1970eko hamarraldian; gerora, irakurleak diskurtso kritiko-literarioaren erdigunean kokatzen direnean, irakurketaren plazeraren izenean eskatuko ditu kritikak eleberriak. Aitzitik, 1990eko hamarraldian nobelaren osasuna (argitalpen kopurua, neurria...) euskal literatur esparruaren osasunaren adierazletzat hartzen da; hau da, literatura euskaldunak literatura sendo, Mendebaldeko literaturekiko homologagarri izateko beharrezkotzat jotzen da nobela. Haren absentzia literaturaren ahultasunaren eta krisiaren adierazletzat hartzen da, eta nobela mardulen argitalpena, aldiz, euskal literatura iteratura “handiekin” parekatzen duen gertakari gisa:

Liburu mardula, literatura indartsu bati dagokiona (Kortazar 1993).

honako hau da aurtengoan orriotara dakargun sorkuntzako lehendabiziko nobela “formala”, esan nahi baita, oker ez bagaude, “helduentzako” nobela “luze” bati

eskatu ohi zaizkionak betetzen dituen aurrenekoa. (...) Krisiaren mamurik –beste behin ere– altxatu nahi gabe, nabarmena da fundamentuzko sorkuntza lanen [nobelen] plazaratzea motel xamar ari dela azken boladan (Markuleta 1993).

Nobelaren egoera literatur esparruaren patuarekin parekatzen duen diskurtso honetan, nobelarekiko antsietatea erabat lotuta dago errealismoaren premiaren inguruko diskurtsoarekin. 1980ko eta 1990eko hamarkadetako kritikak erakusten du urte horietan zehar eleberriaren beharra errealismoaren aldarritik banaezina dela eta, orobat, errealismoaren exigentzia Euskal Herriko egoera politikoaz hitz egin beharri lotua dela. Jesus Maria Lasagabasterrek 1981an plazaratutako “Euskal nobelaren gizarte-kondairaren oinharriak” eta 1987ko “La novela vasca al borde de la realidad” artikuluetan (Lasagabaster 2002a-n bilduak) azaldu zituen ideia eta proposamenek itzal luzea izan zuten bi hamarkadetako literatur kritikan eta, oro har, literatur esparruan. Errealismoaren eta nobelaren arteko lotura ontologikoa, batetik, eta euskal nobela errealistak, euskalduna izango bada, bertako egoera sozio-politikoa islatu behar duelako iritzia doxa bezala onartuko dira 1980ko eta 1990eko hamarkadetan (Apalategi 2001). Iritzi horiek, eta eleberriak bete behar dituen ezaugarriekiko usteek, beraz, “balizkoen posible” bat itxuratzen dute literatur esparruan, eta haren araberrako harrera egin zien kritikak eleberriei, disposizio horiekin bat zetozen liburuak sarituz. Irizpide horien arabera baloratu zituen, esaterako, modu positiboan Mario Onaindiaren *Grand Placen aurkituko gara* (1983) eta Arantxa Urretabizkaiaren *Saturno* (1987):

Igaro denborak ahazturik, Urretabizkaiaren narratibagintzak atsegin du gaurkoetan. Eta nobelek, erromanizeek ez bezala, nahitanahiez jarraitu behar dute anbizio nagusi hau. Idazten den uneko aroa hesitzea eta mugatzea da nobelaren asmoa. Fikzioaren bitartez idazleak bizi duen mundua erretratatzea (Kortazar 1987).

Lasagabaster jaunak behin eta berriz aldarrikatu duena, eta arrazoi osoz nere iritziz, hau da, Barojaren bidetik joan beharra, edo bestela esanda, euskal nobela errealista eta “normal” batena Grand Placen mamitzen da (Abangoardiak oso ondo daude, bainan zerbaiten abangoardia direnean). Izan ere, guztiz errealista dugu nobela hau, baina ez noski modu merke batean: errealista errealitateak izan lezakeen konplexutasun eta ñabardura guztiekin. (...) Uste dut ba dela beste gauza bat ere azpimarratu beharra: Euskal Herriak eskaintzen duen materiale guztiz nobeleskoa aprobetxatzea (Koro E. 1983).

Era berean, kritikak baztertu egiten ditu Euskal Herri-
tik kanpoko errealitatea islatzen duten eleberri errealistak, mimetismoa salatuz eta bertako errealitatea adierazi beharra azpimarratuz, Gotzon Garateren *Izurri berria* (1981) nobelari eginiko kritika honek erakusten duenez:

Laburki esanaz, gauetik goizera Bilbo Manhattan bihurtzeak ez du inoiz erresultatu on bat emango. Ez behintzat literaturaren bidez gure egiazko arazoak serioски ukituak ikusi nahi ditugunentzako. Ez ote litzateke hobeagoa “Nobela Negra”ko titulu garrantzitsuenak euskaratzea, hauetako erdi-kopiak egin baino? (Kakabeltz 1983).

Kritikaren exigentzia horiek 1990eko hamarkadako hainbat eleberrirekin aseko ziren hein batean: Bernardo Atxagaren eta Ramon Saizarbitoriaren eleberrieekin, Gabilondok “errealismo nazionalista” deiturikoa euskal literaturaren erdigunean kokatuz (Gabilondo 2006). Ondorioz, 1980ko eta, bereziki, 1990eko hamarkadan eredu horretatik urruntzen diren eleberrien aurrean, kritikak hautu estetiko horiek justifikatu behar ditu, nobelaren eta errealismoaren arteko lotura banaezin ageri baita. Sarritan zalantzan jartzen da errealistak ez diren nobelen nobelazaera, berriz ere kategoriaren balio axiologikoa azpimarratuz. Nabarmena da hori Laura Mintegiren *Nerea eta biok* (1994) eleberriari egindako kritiketan; nobela izaera bera

ezbaian jartzen baita (Gema Lasarteren kritikan), edo nobelari auresuposatzen zaizkion ezaugarriekiko ukazioz definitzen baita Mintegirena (Juan Luis Zabalarenean). Sentimenduak eta barne-mundua oinarri dituen narrazioari “nobela” izaera ukatzen zaio, beraz:

Ni ez nintzateke epistolarra dela edo nobela dela esatera ausartuko, sentimendu metaketa lineala baizik (Lasarte 1995a).

Ez du irakurleak ekintza askorik aurkituko Laura Mintegiren eleberri honetan. “Nerea eta biok” ez da suspense handiko pasarteetara bideratutako trama korapilatsu batez ehundutako narrazioa. Ez da beltza, ez da poliziakoa, ez da era horretako ezer. Ez da eleberri historikoa, ezta fikzio-zientziakoa edo kostunbrista ere. Ezta filosofikoa ere berez, ideiek indar handia duten arren. Ezta politikoa ere, politikaren inguruko zeharkako aipamenak ugari diren arren. Metaliterarioa ere ez, nahiz eta aipamen literarioak ere baduen. Sentimenduetan du oinarria eleberri honen hari narratiboak. (...) Ez dut uste oso modan daudenik oraintxe honelako eleberriak. Ez da izango beharbada “Nerea eta biok-ek” eskaintzen duena gaur eta hemengo irakurlerik gehienek eleberri bat irakurtzeari ekiten diotenean espero dutena (Zabala 1995).

Zabalaren aipu horrek 1990eko hamarkadako nobelaren kritikan garrantzia duten beste bi ezaugarri mahaigaineratzen ditu: irakurleen igurikimenak eta nobelaren eta ekintzen kontaktaren arteko lotura. 1990eko hamarkadatik aurrera kritikak irakurle ertainaren arketipo baten arabera epaitzen ditu maiz liburuak. Errealismoaren beharren ideia apalduz doa kritikan, eta horren ordez irakurlea erdigunean jarrita, hainbat irizpideri heltzen die kritikak: istorio bat kontatzearen beharra azpimarratzen da, irakurleari iradokitzeko gaitasuna laudatzen da eta nobelaren mugak ezbaian jartzen dira.

Postmodernotzat jo den eta mendebaldeko literaturetan gertatu den aldaketarekin bat etorritik (Apalategi 2001,

Kortazar 2003, Olaziregi 2002b) narratibitateari, ekintzen kontakizunari eta istorioari lehentasuna ematen dion jarraira indartu da nobelaren kritikan 1990eko bigarren erditik aurrera. Istorio bat espero duen irakurlearen igurikimenetik baloratzen dira maiz eleberriak:

Izan ere, eleberriak eduki beharko lituzkeen osagai guztiak dauzka liburu honek: pertsonaiak eta ekintzak, leku eta denboraren erabilera, fikziozko kondakizuna (Rojó 1999c).

Zer eskatu ohi dio irakurleak esku artean duen eleberriari? Ikus dezagun: hasteko eta bat, istorio bat topatu gura izaten du. Behar-beharrezkoa ere ez da, baina irakurleak normalean istorio bat konta diezaioten nahi du. (...) Bestetik, istorio horrek ondo kontatuta egon behar du. (...) Eta amaitzeko, irakurle gehienek gogoko dute ezustean harrapatuak izatea (Hermosilla 2002).

Era berean, irakurleari “iradokitze gaitasuna” duten nobelak txalotzera joko du kritikak, hau da, irakurleari rol aktiboa aitortzen dioten eleberriak gorestera; haatik, irakurleari gehiegizko eskakizunak dakartzkion eleberria txarresten du kritikak 2000ko urteetan; irakurketaren arintasuna oztopatzen duen heinean, agerian utziz irakurlearen gustua dela (agian beste ezein generotan baino nabarmenago) baloraziorako irizpidea:

Edukiaren interpretazioan irakurleari botere handia ematen dion eleberria. Handiegia, beharbada. Irakurle on batek egileari biziki eskertuko dion ariketa, baina ez hainbeste irakurleriaren gehiengoak, hau da, formetan nahaspilatu gabe, istorio konkretu bat nahi duen horrek (Urkiza 2001b).

Pentsamenduan eta historian oinarritutako eleberriek sorrarazten ote dute literatur zaleengan ekarpenik? Nolako irakurle halako arrapostu. Nik amiñi bat ezagutzen dut egungo egileen nahiz irakurleen gustuak. *Faustoren itzala* eleberriak ez du irakurle *arruntaren* arreta bereganatuko.

Ez da garaiko literatur moldea eta mota, alajaina. Izan ere, eleberriak gutxieneko edo askotakoa jakintza maila eskatzen baitio irakurleari (Asurmendi 2005).

Bestalde, irakurlearen igurikimenak istorio eta ekin-tza-nobela eskatzen duela dirudi. Bernardo Atxagak *Gizona bere bakardadean* (1993) plazaratu ondoren *Zeru horiek* (1995) kaleratutakoan jasotako kritikek islatzen dute lehenari aitortzen zaion nobela-izaera ukatzen zaiola sarri bigarrenari, ekintza faltagatik eta hari narratiboaren simpletasunagatik. Nobelaren forma kanonikotik urruntzea negatiboki baloratzen da maiz, liburuari nobelaren (edo nobela errealistaren) exijentziak ez betetzea leporatuz:

Ipuin moduan biribila, ofizio eta maisutasunez idatzia, erraz irakurtzen da. Ordea, ez du “Gizona bere bakardadean” obran akzio eta pertsonaia arloan lortutako maila gainditzen. Tamainan bezala, kalitatean ere txikixeago dugu hau (Elorza 1995).

Nobela honek, edo orrialdeen etengabeko suizidio honen, salbazio bakara du. Alegia, Atxagak gauza guztien gainetik ezer esan gabe ere literatura egiten dakiela. Aski du autobus bat, pertsonai anker bat, bi amets eta lau poema, horiek denak konbinatuz literatura zipriztintzen duten orrialdeak idazten baitaki. Baina nobela errealistak, hala izan nahi badu behintzat, bestelako irakur goseak betetzen jakin behar du (Lasarte 1995b).

Haatik, ekintza-eleberriak eta irakurlearen igurikimena asetzen dituzten eleberriak saritzearen inguruko diskurtsoarekin batera, nobelaren zabaltasuna eta hibridatzea garaiaren ezaugarritzat jotzen duen erretorika bat presente dago kritikaren esparruan, paradoxa bat agerraraziz: alde batetik, nobela “denetariakoak kabitzen diren zaku” (Jimenez 1995a) bezala definitzen da, eta Tabucchi aipatuz nobelan “denetik sartu beharra” nabarmentzen da (Trekú 1996); aitzitik, nobelak juzgatzerakoan, eleberria ekin-tzarekin lotzen duen ikuspegiaren arabera egiten da. Josu

Landaren kritika honek argi adierazten du generoen arteko nahasketa eta hibridazioa hirugarren instantzia bateko diskurtso gisa aipatzen dela, baina egiaz kritikariak eta irakurleak onartzen ez duten irizpidea dela:

Ez dakit Zabalak berak aukeratuko ote duen azalean ematen zaion “nobela” deitura, baina nobela bezala txarra da. Beste zerbait bezala (badakizu, jeneroen arteko muga definigaitzak etabar...), ez nintzateke ausartuko hain eritzi garbia ematera (Landa 1989a).

Aipatzekoa da, beraz, nobelaren balio axiologikoaz gain, nobelaren poetika argia daukala kritikak (eta baita irakurleak ere); horregatik, beste genero batzuetan ez bezala (poesian, esaterako), lanak baloratzerakoan nobelaren kontzeptzio partekatuetara jotzen da. Horrela ulertzen da nobelaren kritika baloratzailleagoa izatea eta balorazio negatibo gehien dituen generoa izatea, analisi kuantitatiboan ikusi dugun bezala. Nobelaren kontzeptzio partekatu hori definitzerakoan, era berean, kritikariek maiz jotzen dute egungo eleberriak iraganekotzat jotzen diren teknika eta formekin alderatzera: narratzaile orojakilea errefusatzen da XX. mendeko eleberrian lekurik ez duelako, tesi nobela edo ideia bat helarazi nahi duena halaber, orobat ikuspegi moralizatzailea duen eleberria. Hau da, eleberri modernoa definitzen da maiz iragan literario batekiko oposizioan, sarrienik euskal eleberrigintza ohiturazalearekiko oposizioz.

Azkenik, eleberriaren kritikak 1975etik 2005era artean izandako bilakaerak erakusten du diskurtso kritikoak (zentzu zabalean hartuta) zentzu programatikoa duela generoekiko, hau da, eleberri mota jakin bat exijitzen diola egileari lehen urteetan. Aitzitik, exigentzia hori gaintutakoan (1995 urte inguruan), eta idazleek pilaturiko kapital sinbolikoaren ondorioz, nobelaren inguruko diskurtso kritikoak nobelagileen atzetik dator, hau da, eleberrigileen posizio-hartzeak eta proposamen estetikoak kritikaren diskurtsoan txertatzen dira, eta inola ere ez alderantziz.

Ipuina

Kategoriarik axiologikoenetakoa den nobelaren aldean, ipuinak bigarren mailako lekua du generoen hierarkian, kritikaren analisitik ondorioztatzen denez. Testu bati “ipuin” edo “narrazio” kategoria aitortzeak ez du haren balioaren gaineko epairik suposatzen; aitzitik, ipuinen edo ipuin liburuen balioa goretsi nahi denean, maiz berauek nobelara hurbiltzeko edo nobela gisa irakurtzeko bideak jartzen dira.

Oinarriak 1950 eta 1960ko literaturan izanik ere, euskal ipuingintza modernoa Anjel Lertxundiren *Hunik arratsa artean* (1970) ipuin liburua argitaratzearekin batera sortu zen (Rabelli 2011); euskal literaturan genero berriena da, beraz, ipuina. 1970eko hamarkadan, literatur esparrua autonomizatu aurretik, kritikari funtzio gidari eta programatikoa aitortzen zitzaion sasoiari, prentsako kritikak ipuina prosa lantzeko bidetzat, tarteko pausotzat ikusten du. Hau da, urratsez urrats eraiki beharreko literatura nazionalaren barruan, nobelara iristeko bitartekotzat, probalekutzat hartzen zen ipuina, konpondu gabeko prosa literarioaren auziari irtenbidea bilatzeko tresnatzat. 1980ko hamarkadaren hasierako hainbat kritikak ipuin liburuak “probaleku” diren heinean baloratzen ditu, nobelara heldu bitarteko ekarpena egiten duten neurrian:

Norbaitek esaten zuen orain dela ez gehiegi “Oh Euzkadi!” batetan herri honetan behar zirenak ipuinak zirela, lehenengo pauso bezala, gure prosa eta gure irakurlegoa desarroilatzeko. Ezingo du kejatu zeren azken bolada honetan horrela gertatzen ari baita, ez kaso egin diotelako, ateratako liburuak idatziak baitzeuden iritzi hori atera zenerako, baizik eta asmo hori gogo eta buru askotan eman delako batera eta espontaneoki (Hernandez Abaitua 1981).

Froga zelai bat izan da liburu hau ene ustez Sastrenentzat, eta zenbaitetan helburua erdietsi du eta bestetan

huts egin du; baina, oroz gain, idazle baten manerak erakusten ditu, bilatu nahia, hizkuntzaren menperatze trebatua eta bilatuz aurkitzearen ekite eskergarria (Antza 1986).

Testuinguru horretan, euskal ipuingintzak ordura arte ikusi gabeko goraldia izan zuen 1983an, “aurrerapausu ikaragarria” eman zuen garaiko hedabideetako kritikoen hitzetan (Etxaniz 1983). Alvaro Rabelliren arabera, garai hartako ipuingintzaren goraldiak zerikusia du honako faktoreekin: idazleek generoarekiko kontzientzia hartu izana, nazioartean ipuingintzak izandako ospea, narrazio lehiaketak ugaritzea, eskolak testu laburrak eskatu izana, argialetxeek egindako eskaria eta zenbait libururen arrakastak sortutako ipuinarekiko erakarpina (Rabelli 2011). Generoaren goraldiak ipuina literatur genero bezala finkatzea ekarri zuen, eta horrek isla zuzena izan zuen kritikaren diskurtsoan; izan ere, ipuina literatur generoa dela baieztatuko baita, eta genero “minorra” denik ukatu, ondoren, aditzera emanez ordura artean ez zela berezko literatur genero kontsideratzen. Mikel Hernandez Abaituaren *Panpinen erreinua*-ri (1983) eta Inazio Mujika Iraolaren *Azukrea belazeetan*-i (1987) eginiko kritika hauek generoaren afirmazio eta balorazio beharra erakusten dute:

Eta guzti horren ondorioz, ipuina berez genero bat dela egiaztatu du liburu honek (Landa 1984).

Ez zitzaion arrazoi puska bat falta iazkoan nobelen gainetik ipuin liburuak geratu direla esan zuenari. Horrekin ez ditut elaberriak gutxietsi nahi, oso onak atera baitira tartean, baina bai azpimarratu inork garbi ez adierazi arren askoren ahotan dabilen ustearen kontra, ipuingintza ez dela genero minor bat, ez dela elaberri luzeak egiten ikasteko bide hutsa (Mendiguren 1988b).

Generoaren afirmazio eta birbalorazio hori, haatik, erlatiboa izango da eta baieztapen orokorrez haratago, kritikak generoaren gutxiespena mantentzen eta erreifikatzen

jarraitu zuen luzaro, 1990eko hamarraldiaren bukaerara arte. Gorago aipatu bezala, euskal esparruan nobelarekiko zegoen antsietateak (euskal literaturaren izatea bera nobela handien menpe kokatuz) ipuinak generoen hierarkian behean mantentzea ekarri zuen. Orobat, berezkozat jotzen zen nobelaren eta errealismoaren arteko loturak eta ipuinaren eta fantasiaren artean legokeen berezko harremanak ipuinaren mugak azpimarratzera darama kritika, irrikatzen den errealismoa ipuinetan erdietsi ezin delakoan. Hamarkadan estimazio handienetakoa jasotako zenbait ipuin liburuk (Atxaga eta Sarrionandiarenek) dituzten mugak azpimarratu zituen kritikak, liburu horietako prosa ez bide zelako gai arnas luzeko obrak, errealitate sozio-historikoak eraikitzen dituztenak sortzeko. Beste hitzetan esanda, nobela errealistak egiteko:

Mundu ederrak eraikitzen laguntzekoa da hizkera hori (sirenak, marinel zaharra –hurrengo bateko titulua du hemengo ipuinetariko batek ere– geltoki desertuak, printzesak, e.a.), bai, egunetik nahikoa urrun dagoen heinean. Ukan ere dituen mugak, alabaina, argiak dira. Ez du sekuentzi luzerik eman ahal prosa horrek, ez baitu errealitate ez-denboralak eta ez-historikoak –poetizatuak– besterik eraikitzeko balio. Hala bada, Sarrionandiak –eta Atxagak berak ere, zeinek epilogoko atzehitzak sinatzen dituen, antzinako konplizitatea agertu alde–euskal prosa poesiatik hara ekarri digu. Orain, muga non eta zertan argi dagoenez gero, euskal prosak eta euskal errealitateak elkarrekin antzinatik duten auzia konpondu behar dute (Jimenez 1989a).

Badirudi, beraz, eleberri errealistarekiko antsietatea baretutakoan, hau da, 1990eko hamarkadan argitaratutako eleberri garrantzitsuen ostean (*Gizona bere bakardadean*, *Otto Pette*, *Hamaika pauso*,) baino ezin izan zuela ipuinak bere autonomia egiazkoa aldarrikatu genero gisa. 1990eko hamarkadaren bigarren erdian zenbait ipuin liburuk izandako arrakastak (Arantxa Iturbe, Jon Arretxe edo Jasone

Osororenek, esaterako) ipuinak merkatu literarioan lekua izan zezakeela erakutsi zuten (ik Zaldúa 2008). 1990eko eta 2000ko urteetan ipuingintzan ibilbide luzea egin eta berezko genero gisa aldarrikatu duten idazleen ekinak, bestalde, (Zaldúa, Linazasoro, Rodríguez, besteren artean) literatur generoa literatur esparruan birkokatzea eragin dute, eta hierarkian ordura arte izandako bigarren mailako posizioa uztea. Edonola ere, 2000ko urteetara arte ez da posible izan euskal esparruan idazlearentzat ipuingile izanda idazlearen kontsiderazioa onartzea. Gure corpuseko azken urteetako kritikan soilik ageri dira ipuinak genero minorizateari uzten diolako zantzuak:

Egia da literaturzale gehienek gehiago estimatzen dutela nobela, eta ipuinak askotan nobelaren hegala azpian egin behar izaten duela habia; baina azkenaldian ipuin liburu batzu-batzuk atera dira habia horretatik; nobela bati baino gehiagori itzal egiteko modukoak, gainera (Ziaurritz 2004b).

Gure uste apalean (beharbada, “apalean = baldan” esango luke oraingo gazte euskañol batek, harentzat “apalerako beste bat izango delako” liburu hau, eta uste “harroa” deituko lioke beste kritiko batek gure iruzkin honi, ez baikara kritiko iaio), maisulan baten aurrean gaudela, ipuin guztiak edo gehienak gustatu zaizkigu. Agian, ez da hainbestera, azken batean ez dela nobela, esan dezake norbaitek, eta eleberri handia egitea dela handiena, baina egun ipuinak nobela adinako garrantzia dutela eta tiradizoa ere badutela esan beharko litzaioke... (Arano 2003).

Alabaina, corpuseko azken urteetan genero berezko gisa estimazioa eskuratu badu ere, aztergai den epealdian ipuinak generoen hierarkian nobelarekiko posizio dominantia izan du, balorazio positiboak nahiz negatiboak egiterakoan nobelarekiko erlazioan egiten baititu kritikak, esplizituki ala inplizituki. Balorazio positiboa jasotzen duten ipuin solteetan, esaterako, ohikoa da ipuin horiek luzatu ez izanagatiko

arrangura agertzea kritikak; hau da, ipuin bezala ona izan arren, nobela izateak bestelako estatusa emango liokeela:

Ipuina bukatuta dago, baina bere gainean eleberria egiteko ere ematen du (Elorza 1997).

Beharbada espazio gehiago beharko zuten [ipuinak]. Estu geratzen dira, neurri handiegiko zapatak kutxa txiki batean bezala (Juaristi 1996a).

Bestalde, balorazio positiboa denean baino sarriago, ipuinen balorazio negatiboa egiteko baliatzen da eleberriaren balio axiologikoa. Eleberri kategoria ukatuz eta “zerbait handiagoaren” aurrerakintzat hartuz, esparruko generoen hierarkian beherago kokatzen dira ipuin liburuak:

Akatsik aipatzekotan, esango genuke testuak laburregiak direla. Izan ere ezin daitezke bestelakoak izan, baina nahi genuke Koldo Izagirre narrazio luzeagotan (Sarrionandia 1979a).

Liburuak ez du “nobela”ren izena merezi, ipuintxo bat baita luzera eta teknika aldetik (Kakabeltz 1983a).

Beraz, *Panpinen erreinua* sietemesinotzat joko nuke nik, edota agian, armada sendoago baten aurkezpenekoak egiten ari den enbajadatzat (Lersundi 1984).

Nobelarekiko oposizioz eta harekiko dependentzian definitzen eta baloratzen den genero honetan, ipuin liburuak eleberrirantz hurbiltzen direnean gora egiten du beren balorazioak ere. Hau da, ipuin solteek edo ipuin soltez osatutako bildumak hierarkian beherago kokatzen ditu kritikak batasuna duten ipuin liburuak baino. Lotura duten ipuin liburuak eta loturarik gabeak bereizi izan ditu kritika akademikoak euskal ipuingintza aztertzean (Gutierrez 2000, Rabelli 2011), baina sailkapen hori ez da konnotazio axiologikorik gabea. Lehenik, kontuan hartzekoa da prentsako kritikari, espazio laburrean liburu baten berri eman, edukia sintetizatu eta balorazio bat behar duenean, bidea errazten diola batasuna duen ipuin liburu bat iruzkintzeak, zer esa-

nik ez lotura tematikoa baldin bada, kritikaren diskurtsoa ipuinen gaian zentratuko baita. Hots, kritikari eskuragarriago zaio testu koherente bat osatzea ipuin liburu unitario baten gainean; loturarik gabeko ipuinez aritzea eta batez ere, hura epaitzea gatazkatsua da zenbait kritikarirentzat:

Interesgarriena ipui-liburua bera osotasunean juzkatzea litzateke, baina ipuinen arteko diferentziek ez dute hori zilegi egiten (Camino 1986b).

Halako ipui-bildumak galdu samar uzten du bat aipamena egin beharreko orduan hain izaki luzea gaien zerrenda (Camino 1986c).

Horregatik, ipuin liburu askoren kritiketan ez da ematen liburuaren gaineko epai orokorrik, eta kritikariak zenbait ipuin onak eta besteak ahulagoak direla esan besterik ezin du egin. Aitzitik, batasuna duten ipuin liburuek harrera hobea jasotzen dute, batetik, haien gaineko diskurtso koherentea osatzea errazagoa delako, eta bestetik, ipuin liburu nobelaren esparrura hurbiltzea dakarrelako; hau da, marko narratibo bakar baten testuinguruan irakur daitezkeelako liburuok. Maiz nobela izatetik hurbil dauden ipuin liburuek (*short story cycle* generokoek) jaso ohi dute estimazio handiena. Argigarria da, esaterako, euskal literaturako obra kanonikoena izango zena, *Obabakoak*, kaleratu zenean kritikak liburu "nobela gisa" irakurtzeko proposamena egin izana. Nobelaren indar baloratzaileraren agerian geratzen da, hartara, goratu nahi den ipuin liburuari nobela estatusa aitortuta:

Har dezagun testu osoa nobela bat balitz bezala. Oroit gaitezen, adibidez, "Decameron" famatuaz. (...) Nobela bat bezala har genezakeen testu honetan ipuin autonomo asko dago, labur-laburrak batzuk ("Bagdadeko morroia"), beste gorpuzdura sendoagokoak, luzerari dagokionez, beste zenbait. ("Ezkonturreko izenez, Laura Sligo") (Lertxundi 1988).

Literatur esparruan luzaro iraun duen hierarkizazioa, beraz, bi ipuin-liburu mota horien araberakoa da. Gerardo

Markuletaren aipu honetan, esaterako, esplizitatu egiten da banaketa, eta inplizituki iradokitzen da bien arteko hierarkizazioa. Sariketetan irabazle izandako eta aldizkarietan argitaratutako “ahalegin narratiboak” biltzea egile baten proiektu literario koherente baten araberrako ipuin liburuaren azpitik kokatzen duela agerikoa dirudi:

Badira gai, garai, giro, pertsonaia multzo bakarra ardatz harturik eratutako ipuin bildumak (...) Badira, berriz, ipuinak ardatz narratiboarena dagien istorio batean barnean kokatzen dituztenak ere (...). Badira, bestalde, egile batek aldi luze-labur batean eginiko ahalegin narratibo ezberdinen uzta biltzeko eta tajuz kaleratzeko osatzen direnak (ugariagoak gure artean), aldizkarietan eta sarien osteko argitalpen okasiozkoetan argitaratuak izan arren, liburuak babesa eta iraunkortasuna emango dizkielakoan. Azken hauetakoa bide da Mendiguren gaztearen bigarren hau (Markuleta 1992d).

Haatik, generoak hierarkian zuen posizioa aldatuz joan da urteekin, eta horretan zerikusia izan du ipuinaren inguruan garatu den diskurtsoak. Corpuseko lehen urteetan prosan trebatzeko baliagarri zen generotzat hartzen zen ipuina, baina bere genero-izaera espezifikoa etengabe afirmatzen jo du kritikak, berau baloratzeko bitarteko gisa. Ipuina zehaztasun erabatekoarekin eta perfekzioarekin lotzen duen diskurtso bat garatu da kritikaren esparruan, eta haren arabera ipuinak ezin du erdibidean geratu: ez dago erdipurdiko ipuinik, perfekzioa, oreka, zehaztasuna, “ipuin-en miraria” lortzen duten ipuinak eta lortzen ez dutenak besterik ez dira bereizten.

Julio Cortazarrek ipuinaz emandako definizioa da behin eta berriro euskal kritikak erreferentetzat hartzen duena ipuin liburuak iruzkintzerakoan (gogora bedi berau dela euskal kritikak gehien aipatzen dituen idazleetan bigarrena). Cortazarren definizio ezagunaren arabera nobela puntuka irabazten den konbatearen parekoa da; ipuina, berriz, K.O.-z irabazten dena:

Ipuia, esplikaziorik behar ez duen jeneroa da. Irakurtzen da. Formaz perfektoa izan daiteke, baina plazerrak edo asperrak harrapatzen zaitu. Bata ala bestea. Horrelaxe da. Ezinezkoa neutrala agertzea. Eta horixe gertatzen da Iturraldearen ipuiarekin (Juaristi 1986).

Ipuin-bilduma on guztiek bat-bateko eragina dute irakurleon baitan, irakurri ahala gupida gabe astindu eta alderik-alde zeharkatzen dituen indar magikoa nozitzen dute irakurleek. Horixe da ipuinen miraria, genero gutxik lor dezaketena. Bada, indar berezi hori sentitu ezean, nekez egon gaitzke ipuin on baten aurrean, noraezean sentitu behar da (Rabelli 2004b).

Azkenik, generoaren baitako estetikei gagozkiela, nabarmentzekoa da ipuinaren eta fantasiaren artean lotura estua ezarri duela luzaroan kritikak, bai bederen 1990eko hamarkadara arte. Fantasia haur ipuinen eta ipuin tradizionalen osagai ezin bestekoa izaki, tradizio idatziko helduen ipuinak ere fantasiarekin estu lotuta sortu eta garatu ziren, eta kontzepzio hori bizirik izan da luzaroan euskal literatur esparruan. Aitzitik, Rabellik gogoratzen duenez (Rabelli 2011) eleberrian 1990eko hamarkadan gertatutako erreallismoranzko biraketa eta ipuingintzak eginikoa bateratsu joan ziren. Horren erakusgarri da, esaterako, kritikaren begietan, bitxiak izango direla irakurlearentzat klabe errealtetatik urruntzen diren ipuin liburuak:

Hitzen formaren estetika hutsa gelditzen da orduan, garai loriotsuak gogoratu nahian. Ziur asko, Carverekin ohitutako irakurleei honelako istorioak hanpatuegiak, erretorikoegiak, irudituko zaizkie, baina ezin uka ahaztutako misterio baten oihartzuna belarriratzen digutela (Rojo 2001b).

Era berean, fantasiara lerratzen den idazleak bere burua justifikatu behar duela iradokitzen dute hainbat kritikak, fantasia hori errealtate sozio-politikoarekin konbinatuz:

Ipuingintza harrigarrian kokatzen badu ere bere burua, oso ongi daki etiketa hori zorrotza izan dela euskal idazleentzat eta maiz esan dela literatura harrigarria egitea errealismoa ez jasotzeko bide izan dela. Horregatik agian, *ipuin ia politikoak* dira bereak, errealitatean ongi errotuak (Kortazar 2005b).

Poesia

Poesiari dagokionez, esparruan izan duen kokagunea ez da bat eta bera izan 1975etik 2005erako epealdian, eta gainerako generoetan bezala, esparruaren bilakaerak eta narratibaren posizioan gertatutako aldaketek zuzeneko zerikusia izan dute poesiaren inguruan kritikak garatu duen diskurtsoan.

1970eko hamarkadara arte esparruko erdigunean kokatutako generoa izatetik apurka bigarren mailako lekua izatera pasatu zen euskal esparruan. Zehatzago esanda, azpiesparru autonomoenean bere lekua izaten jarraitu du, baina esparruaren heteronomiak merkaturantz egin zuenez, polorik autonomoenean kokaturiko generoak ikusgarritasuna galdu zuen narratiba generoen mesedetan. Paradoxa bat geratu da, hala, 1980ko eta 1990ko urteetan, Kortazarrek sistemaren paradigmen terminoetan azaldu bezala (2009): literatur sisteman bigarren mailako lekua hartu du poesiak, berau normalizatzearekin batera, baina irakurleak izaten jarraitzen du. Bourdieuren terminoetara ekarrita, beraz, azpiesparrurik autonomoena osatzen du poesiak: batetik, merkatuaren eskakizunetatik kanpo kokatzen delako; eta bestetik, 1970eko hamarkadara arte esleitzen zitzaion funtzioetako bat, hots, nazioaren irudikapenerako makrometaforak sortzea ez delako poesiaren zeregintzat jotzen, besteak beste, genero narratiboen esku geratu delako nazioa irudikatze zeregina.

Genero narratiboez jardutean esan bezala, 1970eko eta 1980ko hamarkadako lehen urteetako kritikaren asmo programatikoak prosaranzko lerratzea eskatzen du, hizkun-

tzaren normalizazioaren mesedetan. Josu Landak Koldo Izagirrereren *Gauzetan* (1979) liburuari eginiko kritika honen hala salatzen du:

Poesiaren kontzepzioa erlatibizatze garbi batek zuzendutako bilakaerak poesiagintzaren ukapen batetara eramandu egilea. Beno, ziur aski poeta izan da bilakaera hori puntu horretara eramanduena, eta ez alderantziz. Beraz poesiak dagoeneko ez du baliorik, narratibagintzara zuzendu beharra dago gure abiada (hau ez da geronek asmatutako hipotesi bat, horra hor frogagisa azken aldian Koldok isuritako iritziak) (Landa 1981).

1980ko urteetako kritikak, 1970eko hamarkadako poesiarekiko mira eta genero horrek esparruan izan zuen erdigunearen nostalgia nabarmentzen du maiz: “70. hamarkadan bilbatutako euskal poesiaren aintzaz dauden askok eta askok ez dute onartu nahi izan 80. hamarkadan inoizka tajuzko poesia irakur zitekeela” (Mendizabal 1987). Horren aurrean, kritikak poesiak gizartean duen presentzia urria eta oihartzun sozialik eza salatzea jotzen du sarritan, bereziki 1990eko hamarkadan zehar narratibaranzko leerratzea erabat gauzatu zenean. Azpimarratzekoa da, alde horretatik, poeta ere badiren kritikarietako egoera horren salaketan duten pisua, generoaren beraren duintasuna eta harentzako erdigunea aldarrikatzen baitute maiz. Análisi kuantitatiboak erakutsitakoa berretsiz, poeta-kritikarietako generoaren “zaindari” funtzioa betetzen dutela erakusten du análisis kualitatiboak ere.

Horiek horrela, 1990eko hamarkadatik aurrera poesiaren kritikak generoaren aldarrikapen esplizitura jotzen du maiz. Sarritan, poesiaren kontzepzio erromantikoari jarraiki, literatur genero soiletik harantzagoko funtzioak esleitzen zaizkio poesiari, diskurtso humanista baten oihartzunak jasoz: hizkuntzaren etorkizuna eta osasuna ziurtatzeko zeregina, banakoa gizaki egitekoa, bizitzaren eta poesiaren arteko lotura intrintsekoa mantentzekoa... Hau da,

gainerako literatur generoei ez bezala, poesiari gizakiaren, kulturaren eta jendartearen garapenean eta osatzean zeregin lehentasunezkoa ematen zaiola dirudi, generoak duen presentzia sozial eskasarekiko paradoxa sortuz (edo, hain zuzen, hari erantzunez):

Poesia. Behar dugu poesia, bihozgabeko eguneroko bizitza. Poesia, apur bat gizatiar gaitzen. Pertsonago bilaka gaitzen (Benito 2000a).

Negozioaren obsesioaz zalantzan gauden bitartean poesia argitaratu behar ote den ala ez, alfer-alferrik du kultura batek bere lur gaineko aldia. Esan dezadan, poetak babesten dituen herriak, zerbait hobearen esperantza gordeko du beti (Padron 2000b).

Poesiaren kontzepzio erromantiko horrek, bestalde, esparruan bizirik dirau 2000ko urteetan ere eta “poetari” literatur genero bat lantzean duen idazleaz haratagoko kalitateak esleitzen dizkio maiz kritikariak: poeta poeta da, edozein genero lantzen duelarik ere. Poetarena da Foucaulten “egile funtzioa” argien gorpuzten den rola, izan ere, landutako generoaz gaindiko koherentzia ematen dio poeta-izaerak obrari. Kategoria axiologikoa ere bada, hein horretan, poetarena:

Baina zer da poeta; edo hobe esanda, non hasten da poeta, eta non amaitzen? Zein du berezko geografia? Galdera sorta horri erantzun egokiak eman izan dizkiote poeta izan direnek. Poeta beti da poeta, baita prosazko lurraldeetan barrena abiatzen denean ere. Horretan, poeta peto batek idatzitako nobela ez da narratzaile peto batek idatzitakoaren antzekoa izango. Batak zein bestek kontatzeko grina bera badute ere, ikuspegia dute ezberdin. Eta literaturan oso garrantzitsua da ikuspegia (Juaristi 1996b).

Haatik, poesiaren balorazioa prentsako kritikari gatazkak sortzen dizkion zeregina da. Alde batetik, ipuinaren

kritikaz esan dugun gisan, testu anitzez osaturiko bildumak izateak zaildu egiten du kritikariak obraren gaineko ikuspegi orokorra izatea eta haren inguruko balio-epairik ematea. Bestalde, poesian lehian dauden estetika ugariak konplikatu egiten dute genero honen kritika, izan ere, maiz zalantzan jartzen da kritikoak (gehienetan kritikopoeta denak) bere egiten duen joera estetikoaz haratagoko, hau da, gustuaz haratagoko irizpide komunik ote dagoen. Kapitulu honetan azaldu den gisan, nobelaren eta ipuinaren kontzepzio zehatzak partekatzen ditu kritika gehienak (kontakizuna ardatz behar du lehenengoak; zehaztasuna eta kolpea behar ditu bigarrenak); poesiaren esparruan, aitzitik, estetika jakinak gainditzen dituen irizpiderik aurkitzea nekeza zaio kritikariari sarri, baita poesiaren kontzepzio bateraturik izatea ere:

Poesia askatasunaren eremua omen da (...) Are gehiago garaiotan: batetik, hain baztertua geratu den jeneroa izanik, helduen arteko jolasa izatera jo duelako, mutur bien arteko adostasunez izanez gero, jolasaren araudia libre delarik; bestetik, une hauetan eredu, jomuga, idearium poetiko finko gaberik gabiltzalako poesia idazten saiatzen garenok (...) Horrexegatik egiten zaio zaila irakurleari poema liburu baten gaineko eritzia zuzenean ematea, gogoeta orokorragotan sartu gabe (Markuleta 1992a).

Irizpide partekaturik ezak iritzia adieraztea ezinezko egiten du, kritikariak ez baitu horretarako hizkuntza partekaturik irakurlearekin, eta “gustua” ezartzen da horrela, baloraziorako tresna nagusitzat:

Ez dakigu nola adierazi gustatu ez zaizkigula (Camino 1986d).

Poesiarekin hartueman anbigua dugunontzat ez da erraza plazeraren arabera neurtzen den epaietik at ibiltzea. Iritzi justifikatu eta dokumentatuak botatzea, hala nola kritika konparatiboak egitea ez dela nire trebeziarik aipagarriena aitor dut (Antza 1987).

Gustuen eta estetiken aniztasunaz gaindi, edonola ere, bada irizpide bat kritikari gehienek aintzat hartzen dutena: batasuna eta koherentzia. Ipuinaren balorazio-irizpideekin gertatzen den gisan, poesian ere homogeneousatasuna, koherentzia eta egile bakar baten “ahotsa” dira estetikaz gaindiko irizpide finkoenetakoak. Batasuna da, gainera, kritikaren diskurtsoa egingarriago bilakatzen duena. Batasun gabezia, aitzitik, euskal poesiak gainditu beharreko arazo estruktural gisa aurkezten da corpusaren hastapeneko urteetan:

Gure euskal poemagintzan hain maiz nabaritzen den liburuaren batasun falta, honetan ere argi da. Beraz, ez dago poema guziak nolabait lotu eta erlazionatzen dituen hari bat. Eta honen ondorio garbia: osotasuna duen zerbait izan beharrean, poesia bilduma bat da. Hala ere, hau ez da bakarrik Enbeitaren liburuaren ezaugarria, horrela gertatu bait da orain arteko poema liburu gehienetan. Hau kontutan hartuz, baloraketa orokor bat ematea ezinezkoa dela esan beharra dago (Landa 1980a).

Poemen heterogeneitatea onartzen da, haatik, guztietan egilearen “ahotsa” nagusitzen den heinean, eta egiletasunak obrari batasuna ematen baldin badio.

Poema diferenteak bildu ditu liburuan, eta hori ez zait gustatzen liburuetan, nahiz bizitzari nahasmendu apur bat eskatzen diodan (...) Badirudi liburu batez baino gehiago liburu batzuek idatzi beharko nukeela. Baina guztietan ahots bat, Itxaro Bordarena. Eta hori gustatzen zait (Juaristi 1991a).

Ahotsarekin batera, estiloez gaindi, egilearen poetika da kritikak baloratzeko darabilen irizpideetakoa; hau da, egileak poetika garatu baten arabera diharduen ala poemak estetika desberdinen arabera sortuak diren. Poesiari buruzko kontzeptzio propio bat izan dezan eskatzen zaio poetari, eta eraturiko poetika hori bere poemetan gauzatzea. Horregatik errefusatzen du maiz kritikak poetek erreferentzia gehiegi txertatzea poemetan, heldutasun eta ahots propioa-

ren gabeziaren seinaleztat hartuta. Edorta Jimenezen aipu honek erakusten duenez, onarpen zabala duen araua da poetikaren exijentzia:

Diodan, hasteko, harako kritiko harek behin esaten zidana hura, poetak poetika behar duela eta liburuak trinkotasuna eta unitate legez osatuak behar zirela, egia baldin bada, poeta agertu zaigula Montoia oraingo honetan ere, baldintza biak betetzen bait ditu (Jimenez 1988).

Era berean, poetika bat osatzea, Bourdieuren terminoetan, posizio bat hartzea da kritikaren begietan; hau da, euskal literaturaren testuinguruan, poetika bat garatzea ondorengo poema liburuentzako “balizkoen espazioa” aldatzen duen ekintza da:

Gaurkoan alde batera uztekoak ez diren poema liburu bi aipatu nahi nituzke. Tere Irastortzarena da bata: «Manual devotio gabecoa», eta Jon Iriberrri -Gerardo Markuletarena bigarrena: «Sagarraren hausterrea». (...) Biek idazten dute poetika bat poemotan (...) Ziurrenik, Markuletaren estetikarekin beste bide batzuk zabaltzen zaizkio euskal olertiari (Kortazar 1995).

Generoaren baitako estetiken hierarkizazioa ezartzea nekeza da poesiaren kasuan, eta horren lekukotza jasotzen da, esan bezala, kritikan. Haatik, aldizkari eta egunkarierako kritikak poesiaren baitako estetika-gatazkak jasotzen diren lekua ere badira, garai batzuetan estetiken konfrontazio argiak baino, estetiken aniztasunaren aldeko ikuspegia hartzen badute ere. Beste ezein generotan baino gehiago, obra jakinen kritika “estiloen gaineko kritika” denez, kritikak poesiaren “orainaldiari” dagokion estetika definitzen du maiz, anakronismo estetikoak salatuz.

1970eko eta 1980ko hamarkadetako kritikan hurrengo hamarkadetan baino agerikoagoa da kritikak oraingoaren eta anakronikoaren artean ezartzen duen banalerroa. *Etiopia* (1978) eta *Izuen gordelekuetan barrena* (1981) poemaliburuekin gertatuko zen modernismoaren finkatzean kri-

tikak ere badu esku-hartzerik, izan ere, defendatuko den abangoardismo, estetizismo eta intertestualitaterako joera horren aurrean, poesia modernoaren “bestea” bilakatu zen Gabriel Arestiren eta poesia sozialaren eredia. Anakronismoa da poesia mota-horri esleitzen zaion ezaugarria, Jokin Apalategiren *Burnitik* (1979) liburuari Josu Landak eginitako kritikan nabarmen geratzen denez:

Gezurra dirudi oraindik arestizaletasunaren –harrietahe-
rizaletasunaren, hobe esana– aztarnarik aurkitzea posi-
ble izatea. Bilboko gizon urbano mitiko horren poema-
ren denbora joana zaigu, eta balio historikoa soil-soilik
zuen poema sorta batek ahazturik egon beharko lukeela
uste genuen. Baina ez. Luis Haranburu editoreak berak
aitortu zigunez, Arestiren jarraitzailea dugu Jokin –es-
presiobide aldetik batez ere–, baina Aresti “inimitablea”
omen denez, Haranbururen ustez, eta gure ustez den-
borak horrela mugatzen duenez, “harri eta herri”ren
poetikari eusteari anakroniko eta ezinezkoa deritzogu
(Landa 1980b).

Poesia sozialarena bezala, poesia neurtuaren anakro-
nismoa ere urte horietako kritikak maiz azpimarratzen
duen irizpidea da, eta anakronismotzat jotzen den poesia
neurtuaren aldeko kritikoak esplizituki egin behar du hitz
neurtuaren baliagarritasunaren defentsa. Luis Mari Mu-
jikaren *Herria eta bidea* (1978) liburuaren kritika honek,
esaterako, Mujikaren liburua erreakzio gisa aurkeztu eta
neurtuaren baliagarritasuna baieztatu behar du:

Bestalde, poesia neurtua berarengan erreakzio garbi bat
da; gaurko abandonismoa poesia neurtuarekiko penaga-
rria da. Poesia neurtua bide bat bakarrik da, baina bide
horiek badu bere edertasuna Lizardi baterengan, Orixen
eta bestetan.. (Edertzaile 1978).

Aitzitik, 1980ko hamarkadak aurrera egin ahala, poe-
sia neurtuarekiko eta poesia sozialarekiko ukazioa man-
tendu arren, ugalduz joan ziren estetikak, eta baita haien

aurrean kritikak emandako erantzunak ere. Doxa poetiko bakarrik ezean, aipatu bezala, gustua eta estetika jakinekiko atxikimendua edo arbuio pertsonala bihurtu ziren irizpide baliatuenak.

1990eko hamarkadako poesiaren kritikak, bestalde, erakusten du loturarik gainerako generoetan eta, oro har, euskal literatur esparruan gertatutako bilakaera orokorra-rekin. Izan ere, kritikak 1990eko urteetan irakurlea aintzat hartu beharra eta komunikazioari esperimentazioaren edo formaren ginetik eman beharreko lehentasuna azpimarratzen du, abangoardiak iraganekotzat joz. Hots, narratibaren kritikan bezala, kritikak gaitzetsi egiten ditu irakurlearekiko distantzia handiegia erakusten duten poesia-liburuak eta komunikazioa lehenetsi beharra azpimarratzen da maiz:

Oker batean gaude, nere ustetan, hizlari onari eskatzen dioguna baino gutxiago eskatzen badiogu. Hortik gora jo behar du poesiak (...) eta ez hortik behera. Komunikazioa, lagunok, komunikazioa (Markuleta 1992b).

(...) zailegia egin zait; eta poesia komunikatzeko da-goela uste dugunontzat, gaiztasun hauek oztopo dira (Lopez Gaseni 1992).

1990eko hamarkadan zehar, baina, poesian bertan al-daketa-zantzuak agertu ziren, narratibitatera jotzen duten liburuen agerpenarekin. Haien aldeko jarrera erakusten du halakoetan kritikak, irakurlea aintzat hartzen den neurrian:

Bada, euskal olerkari puntakoak erreflexio ziklo berean sartuak direlako seinale. Poetak hausnarketa ekinorrean badira, adi irakurleak non geratzen diren. Bere ahalegin horretan irakurlea jokoz kanpo gera ez dadin nahi ez duelako sortzaileak, idatzi behar izan duena kriptikoegia ez izaten saiatu da Jose Luis (Jimenez 1995b).

Narratibitaterako eta irekitasunerako joerak, irakurlearekiko komunikazioari lehentasuna ematen dion poesiaren nagusitzeak bestelako gatazkak dakartzkio 2000tik aurre-

rako poesia-kritikari. Izan ere, narratibitaterako joerak, esaterako, poesiaren eta prosaren arteko mugak birpentsatzera darama kritika; era berean, poesiaren esparruan nagusituz doan poesia anti-erromantikoak, baliabide literarioak erabiltzeari uko egiten dionak, poesiaren definizioa ezbaian jarrarazten dio kritikari. Ignazio Aiestaranen *Munstro aber-tzalea* (2003), Pako Aristiren *Libreta horiko poemak* (2003) eta Paddy Rekalderen *Bilbo dub kronikak* (2004) liburuak eta haiei eginiko kritikak dira esandakoaren lekuko. Horien aurrean, kritikak hainbat kezka eta zalantza agertu arren, sarrienik ez du ebazten liburu horien jasotzen dutena poesia den ala ez, eta liburuak sorrarazitako ezbaiak bere horretan agertu baino ez dute egiten, kritikak daukan esku-hartze ahularen erakusgarri, Oier Guillanek Ignazio Aiestaranen liburuaz idatzitako honetan, esaterako:

Esan nezake batetik, liburu honen edukiak ikusita, poesia soziala edo agian politikoaren baitan koka litekeela. Esan nezake, halaber, liburuko poesiaren formak entsegua bezalako generoen ezaugarri zenbait bereganatzen dituela, gogoetara bideratutako hizkera zuzena poesiarekin elkartutakoan, interpretazioetara ireki egiten dena. Esan dezadan, ordea, adierazpen hauek galdera zaharrak pizten dizkidatela, batez ere: Zer da zehatz-mehatz literatura soziala, zer politikoa? Zer izan ziren, zer dira gaur egun? Zein dira genero gisa poesiaren mugak? Poesiak, alde horretatik, mugarik izan behar ote du? Testu batek galderak piztea beti seinale ontzat jotzen da, ostera, agertutako aukerarekin ados ez egotea gerta badaiteke ere (Guillan 2003).

Autoritate-posiziotik mintzo diren kritikariek, aitzitik, zenbaitetan esku hartzen dute, eta mota horretako poesiaren mugak ezartzen dituzte, betiere baliabide literarioen erabilerran finkatuz poesia izatearen eta ez izatearen arteko muga:

Inoiz esan dugun bezala, badago poesia eta kontagintza lotzeko tendentzia gaur egun, hizkuntza antierretorikoa

erabiliz. Bide horretan kokatzen da Pako Aristiren liburu hau. Elaborazio artistikorik ez duela ematen du, baina ez da horrelakorik gertatzen (Kortazar 2003).

Azken bolada honetan poesian oso maiz ikusi ahal izan dugu poetikotasunaren aurkako jarrera. Izan ere, batzuetan ematen du idazle batzuek ahaztu dutela poemetan hitzek oihartzunak izan behar dituztela, konnotazioa oinarrizkoa dela poesian (Rojo 2004c).

Irizpide politikoak eta balorazioa. Esparru politikoa eta kritikaren esparrua

Literatur esparruaren autonomia ez da inoiz erabatekoa, eta esparru ekonomikoarekiko nahiz politikoarekiko heteronomia literatur esparru guztien ezaugarria da, zer esanik ez estaturik gabeko literatura nazionaletan, autonomia politikoaren erlatibotasun handiagoak esparruaren autonomiari ere zuzenean eragiten baitio. Figueroa azaltzen duenez (2010) literatura nazional mendebaldarren sorrerarenean esparru politikoarekiko (eta, zehatzago, nazioaren esparruarekiko) heteronomia izan da indar ez-autonomo garrantzitsua. Haatik, esparruaren autonomizatzearekin, heteronomia ekonomiaren esparruarekikoa bilakatu da politikoa bainoago.

Beti erlatiboa denez, esparru baten autonomiak ez dalar heteronomiaren desagertzea, ezpada esparruko logika espezifikoa indartzea. Hau da, esparru literarioak gainerrako esparruen eragina (esparru politikoarena, esaterako) eraldatzeko, transfiguratzeko eta errefraktatzeko duen gaitasunaren arabera neurtzen da bere autonomia (Bourdieu 1995). Eragin eta irizpide politikoak literatur esparruan eraldaturik, errefraktaturik agertzen diren heinean (gatazka estetiko huts bezala planteatuz, adibidez) jo daiteke esparru literarioa autonomoagotzat.

Zein harreman dago, baina, esparruaren autonomiaren eta literatur testuen edukiaren autonomiaren artean? Fi-

gueroak bien arteko bereizketa egin beharra nabarmentzen du, P. Bürgerren autonomia kontzeptuari erantzunez. Izan ere, Bürgerrek arte instituzioaren autonomia eta edukien despolitizazioa lotzen ditu (esparruaren autonomia-maila gorenean *l'art pour l'art* litzateke araua), baina Figuroak dioskunez, esparruaren autonomizazio eta instituzionalizazio mailarik altuenetan izan dira eduki eta posizio-hartze politiko handia bultzatu duten egileak (Émile Zola, adibidez). Areago, zenbaitetan, eduki eta posizio-hartze politikoak esparru literarioaren autonomiari esker eta han pilatutako kapitalarengatik soilik dira sinbolikoki esanguratsuak (esaterako, idazleek eginiko adierazpen politikoak literatur esparruan kapital sinbolikoa duten heinean dira esanguratsuak). Horregatik, esparruko eragile baten autonomia ez dago bere eduki politikoekin lotuta, ezpada bere kapital sinbolikoaren jatorriarekin:

A autonomía dun artista se define pola orixe do capital simbólico que o configura como artista, pola orixe do seu aprecio por parte dos lectores ou espectadores. Hai autores que aínda mantendo na súa obra posicións políticas ben claras non necesitan delas para se configuraren como escritores (Figuroa 2010: 40).

Figuroak egileei buruz esandakoa kritikaren esparrura ekarri, galde liteke, beraz, kritikak obrei egozten dien balihoa, eransten dien kapitala zein esparrutatik esleitzen dien, zein irizpide baliatuz, horrek neurtuko duela kritikaren autonomia eta definituko dituela heteronomia-harremanak.

Irizpide ideologikoen definizioa, ideologiarena berarena bezala, gatazkatsua da, haatik. Bourdieuk, esaterako, itzuri egiten dio *ideologia* terminoa erabiltzeari, terminoak berak dauzkan konnotazio eta erabilerengatik. Hala dio Eagletonekin izaniko solasaldi batean:

tiendo a evitar la palabra “ideología” porque, como su propio libro muestra, ha sido con mucha frecuencia mal utilizada, o empleada de un modo muy vago. Parece su-

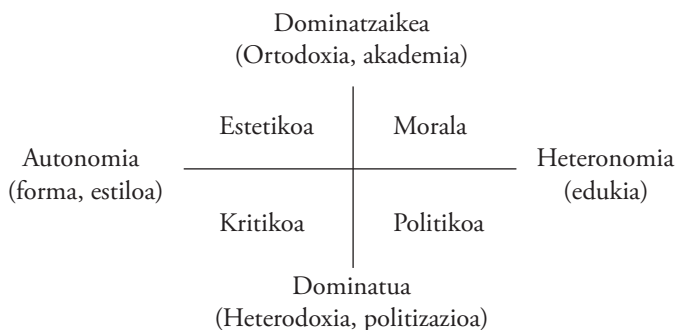
gerir una suerte de descrédito. Describir un enunciado como “ideológico” es a menudo un insulto, por lo que esta adscripción en sí misma se vuelve un instrumento de dominación simbólica” (Bourdieu & Eagleton 2003: 296).

Horren ordez, *doxa* kontzeptua proposatzen du Bourdieuk, hau da, mundu-ikuskeraren definitzen duten disposizioen multzoa, ekintzarako eta pertzepziorako eskemez osatua. Eagletonek horrela laburbiltzen du Bourdieuren kontzeptua:

Lo que Bourdieu denomina *doxa* pertenece al tipo de orden social estable y ligado a la tradición en el que se naturaliza totalmente el poder, considerado incuestionable, de modo que no puede siquiera imaginarse ninguna ordenación social diferente de la actual. Aquí, por así decirlo, el sujeto y el objeto se funden indistintamente el uno en el otro. Lo que importa en estas sociedades es que lo determinado por la tradición es algo obvio; y la tradición siempre permanece “en silencio”, también sobre su carácter de tradición. Cualquier reto a la *doxa* es entonces *heterodoxia*, contra la que el orden dado debe afirmar sus exigencias en una nueva *ortodoxia* (Eagleton 1997: 201).

ekoizpen ideologikoko esparrua, Bourdieuren arabera, problematika legitimoa zein den ebazten duen esparrua da, hau da, politikoki pentsa daitekeenaren mugak zehazten dituen esparrua. Doxa terminoarekin, baina, harantzago darama ideologiaren auzia eta ez du mugatzen ekoizpen ideologikoko esparrura. Sapiroren (2007) literatur esparruaren eta esparru ideologikoaren arteko harremanak aztertzerakoan, hiru ikerketa-bide jarraitu behar direla zehazten du: lehenik, obren ekoizpenaren baldintzak aztertzea, esparruaren une horretako autonomia –eta heteronomia– egoera analizatzea; bigarrenik, egilearen mundu-ikuskeraren eta balio-eskala aztertzea, eta hirugarrenik, harreraren baldintza ideologikoez gogoetatzea. Izan ere, Sapiroren ara-

bera, literatur esparruan kritikariak daukan posizioak baldintzatu egiten du bere epaiaren nolakotasuna. Zenbat eta dominatzaileagoa izan kritikariaren posizioa, orduan eta autonomoagoa, despolitizatuagoa izango da bere diskurtsoa; dominatuagoa den heinean, aitzitik, politizatuagoa izango da. Bestetik, zenbat eta heteronomoagoa diskurtsoa, gehiago arduratuko da edukiaz formaz baino; autonomoagoa den heinean, beraz, estiloan eta forman zentratuko da. Honela adierazten du Sapiro (2007) kritikariaren posizioaren eta bere diskurtsoaren tipologiaren arteko harremana:



9. Taula. Kritikaren diskurtsoa (Sapiro 2007).

Euskal kritikara etorriz, beraz, honako operazioak eskatzen ditu kritikaren eta esparru ideologikoaren arteko harremanak aztertzeak: kritikak zein doxa inplizitu duen aztertzea, esparruan kritikoek duten posizioa eta epaiak aztertzea, eta kritikak ideologiaren eta estetikaren artean ezartzen dituen loturak aztertzea.

Doxa eta heterodoxiak

1970eko hamarkadako kritikek garai hartako esparruaren autonomizatze prozesuaren eta hari lotutako gatazken berri jasotzen dute. Kritikaren baitan bi joera bereizten dira: literaturaren eta naziogintzaren esparruak bereizi gabe

testu literarioen eduki politikoen defentsa egiten duten kritikena, batetik, eta literaturaren autonomia aldarrikatzen duten belaunaldi berrien ikuspegi kritikoa, bestetik, zeinak forman zentratzen baitu bere diskurtsoa, edukien arazo estraliterariotzat eta anekdotikotzat hartuz. Joxe Mari Aranaldek Gorka Trintxerperen (Patxi Zabaletaren) *Ezten gorriak* (1975) poema liburuari eginiko kritika naziogintzaren eta literaturaren arteko banaketarik egiten ez duen belaunaldiaren jarreraren lekuko da, non doxa abertzalea (maiuskulaz idazten den Herria) irakurlearekin partekatzen den mundu-ikuskeraren. Kritika mota honek edukiaren parafrasira jotzen du, formagatiko kezkarik gabe.

Liburuari hari bat aurkitzekotan, gure Herria jarriko nioke nik hari. Harako “Latinez du kantatu gure harriak” hartatik hasi eta “okabilak hertsu dira” delakoa birtartean, gure herriaren kondaira dago. Eta zuk badakizu, irakurle, gure herriaren kondaira ez dela egunargizkoa bakarrik izan. Ez dela bide ezagunetan barna bakarrik ibili. Gure inguruko gizarteek onartu ez duten eta ezin duten bide berriak ere urratu dituela (Aranalde 1976).

Literaturaren autonomia aldarrikatzen duen belaunaldiko idazle eta kritikariek, aitzitik, obraren analisi formalarari ematen diote garrantzia. Saizarbitoriaren *Ehun metro* (1975) eleberriari Joseba Sarrionandiak eginiko kritika paradigmatikoa da, zentzu horretan:

Ehun Metro delako nobela hau testimoniala da funtsean eta gidoi ardatzean gazte baten (konnotazioz ETako baten) hilketa azaltzen da. Baina funtsezkoena ez da “gai” hau, baizik eta gai hau “nola” desarroilatzen den. Zeren eta panfleto, homilia, poema nahiz kriminologiazko estudio batetarako gaia izan baitaiteke gai hori. Testimonio hori atzemateko eta eskaintzeko erabiltzen den modua funtsezkoena eta tankera edo estilo honek ematen dio, hain zuzen, testoari literaturtasuna. (...)

Amaitzeko, esan daiteke nobela testimonial bat dela funtsean, arras irakurgarria, eta arrakasta izaten dutenarikoa gainera, zeren eta 100 metro horietan kontaktzen den istorioa ez baita ez fantastikoa ez hurruna; baizik eta Euskal Herriko kontzientzia kolektiboan (eta beste gauza batzutatuz euskaldunek memoriarik ez badute ere, hontaz bai) aspaldiko partez bizi bizirik den gertaera arketipo bat (Sarrionandia 1979b).

Sarrionandiaren kritikatik bi ondorio atera ditzakegu: lehenik, edukiari emandako bigarren mailako papera, eta bestetik, *Ehun metro* eleberriko kontakizuna testimoniotzat eta arketipotzat aurkeztuz, kontakizuna ideologikotzat jotzeari uko egiten zaiola, iradokiz kontakizuna eta hark izan dezakeen ideologia bere garaiko doxarekin bat zetorrela.

Autonomia aldarrikatzen duen kritika-joera honek, alabaina, zigortu egiten ditu eduki ideologikoa estetikaren gainetik jartzen duten obrak. Luis Haranburu Altunaren *Gernika* (1977) antzezlanari eginiko kritika honek esplizitatu egiten du “historian sinesten” dutenen eta formari lehentasuna ematen diotenen arteko banaketa, kritikan ere presente dagoena:

Gernika errealismo sozialista antzerako joerakoa da. Teatroa da, hain zuzen, literatur jenerorik gertuena, pedagogikoa eta ikusle goarekiko funtsezko hurbiltasun bat lortu behar duena. Baina Haranburu Altunak, birtualismo sozial hau lortu nahirik, badirudi topikoetan estankatzen dela eta deus gutxi berri aportatzen duela. (...) Agian, hau da “historian sinesten dutenen” arriskua literaturan. Beren azaleko analisisa edo topikoak obrari inposatzen dizkiotela. Zeren eta gehiago baloratzen baitituzte balio politikoak literarioak baino. Eta, ondorioz, ez batzuk eta besteek ez baitituzte lortzen (Sinatu gabe, 1978).

1980ko hamarkadako kritikak eta literaturak, formari emango dio lehentasuna (eta aldi berean literatura errealista, Euskal Herriko egoera politikoaz hitz egiten duena

exijitu, aurreko atalean ikusi dugun bezala), eta abertzale-
tasunak zein nazio-borrokaren zilegitasunak (“herri honen
borroka” eta gisako terminoen bidez) doxa gisa jarraituko
dute literatur esparruan eta kritikaren esparruan, ezbaian
jartzen ez den mundu-ikuskeraz bezala.

Aitzitik, 1980ko urteen amaieran esparru literarioaren
eta esparru ideologikoaren arteko harremanak ulertzeko
modua aldatu zen literatur esparruan eta kritikarenean.
Kritika euskarazko komunikazio-esparrutik harantzago
zabaldtu zen, erdal medioek Jaurlaritzaren diru-laguntzei
esker kaleratutako gehigarrien bidez (*Zabalik* eta *Eguna*
nagusiki) eta horrek kritikaren esparruan ordura arteko
doxa abertzalea (ezker abertzalearen ideologiatik hurbi-
lekoa) ezbaian jartzen zuten ahotsak zabaltzea ekarri zuen.
Bestetik, literatur esparruan hainbat aldaketa garrantzitsu
gertatu ziren, kritikaren esparrua ere berregituratzea eka-
rri zutenak. Ur Apalategik azaldu duen gisan, literaturaren
autonomiaren alde egin zuen belaunaldiak defendatutako
estetikak 1980ko hamarraldiaren amaieran botere insti-
tuzionalen onespina eta instituzionalizazioa jasoko zuen.
Apurka, botere horri aurre egiten dioten ezker abertzalea-
ren inguruko idazleek hainbat posizio-hartze egin zituzten.

Aipagarriak dira 1980ko hamarraldiaren amaieran
argitaratutako Joseba Sarrionandiaren *Marinel zaharrak*
(1987) eta Koldo Izagirreraren *Balizko erroten erresuma*
(1989) liburuak, literatur esparruaren eta esparru ideologi-
koaren arteko harremanen berregituratzearen adierazle eta
eragile ere izan baitziren. Kasu batean, arrazoi biografikoek
(Sarrionandiaren ibilbide pertsonal eta politikoak) eta
bestean, obraren edukiek (Izagirrek Euskal Herriaz
egindako sinbolizazioak) jasotako erantzunek kritikaren
esparruko banaketa eta doxa komunaren bereiztea islatzen
dituzte. Kritikaren baitako bereizketa ideologiko hori
nabaria izango da 1990eko hamarkadan zehar.

Sarrionandiaren *Marginalia* (1988) liburuaz eginiko
kritikan, Dabid Zuazaldek Sarrionandiaren harreran *Ma-*

rinel zaharrak liburuak ekarritako aldaketa azaltzen du, ordura arte idazlearen obrak literaturaren autonomiaren ikuspegi bateratutik irakurtzen zituen kritikaren banaketa adieraziz eta liburuok irizpide estetiko hutsez epaitzearen ezina nabarmenduz. Haatik, Sarrionandiaren harreratik harantzago, oro har, kritikaren pertzepzio eta balorazio-irizpideetan gertatutako aldaketa orokorragoa adierazten dute Zuazalderen hitzok, gure iritzian:

Euskal literaturaren edozein behatzaile, zorrotzegi izan gabe ere, ohartuko zen azken garaioan euskal idazleen artean dagoen banaketa eta bereizgarria ez dela horrenbeste literatur gusto desberdinak sortutakoa, ezpada –orain arte batzuk ez bezala– Euskal Herriaren askapen burrukaren aurrean hartzen den jarrera; batzuk alde, eta beste batzuk “ez horren alde”, nahiz bestelako terminologiak erabil daitezkeen eta erabili ere egin diren.

Orainsu arte burruka horren aldekoek eta honetakoek beren santutegi partikularretan zuten bategite ia bakarra Joseba Sarrionandia zen: batzuen kasuan, literatur mirespenaz gainera, durangarraren militantziak merezi zuen goraipamenagatik, eta besteenean, Josebaren testuetan behin eta berriro agertzen zen ideiatatik: gauza bat da burruka, armak eskuan egiten dena, eta oso bestelako bat literatura, ia eremu sakratutzat hartua.

Banaketa erabateko eta izugarri hori –kontraesan hori esango nuke nik–, Sarriren azken poema liburuarekin –*Marinel Zaharrak*– hasten da urratzen, eta horrekin batera haren militantzia deitoratzen baina literaturgintza miresten zutenen jarrera aldatzen hasten da: hau ez da lehengo Sarrionandia –esaten zuten–, ez du lehengo poetika, aurrekoekin kontraesanean dago, hau ez da poesia (Zuazalde 1988h).

Bereizketa horren adierazle, deigarria da Xabier Mendigurenek *Argian Marinel zaharrak* liburuari egindako kritikan egiten duen balorazioa eta erabilitako lexikoa: “borroka”, “bortiztasunaren goxoa”, “heroiak”... Kritikaren

esparru batek, beraz, doxa bakarraren banaketaren ondorioz, diskurtso epikoaren trazak hartzen ditu, irabazteko dagoen borroka batean funtzioa aitortuz poesiari:

Poema gogorrek dira oraingo gehienak, bortiztasunaren goxoa dastarazten dutenak, burrukan ari den herriarentzako poemak. Herri honek burruka luze hau irabazten badu, historia berridazteaz batera bere heroiak ere beharko baititu. (Mendiguren 1988c).

Balizko erroten erresuma-ri eginiko kritikek, era berean, kritikaren posizio ideologikoen bereiztearen lekukotasuna ematen dute eta 1990eko hamarkadan kritikaren esparruan mantenduko den oposizioa agertzen: eduki abertzaleak (zehatzago, ezker abertzaleari loturikoak) dituzten liburuak edo ideologikoki esparru horretan kokatutako idazleak ideologikotzat jotzen dituen kritika, batetik, eta edukiarekin bat egin eta liburuarekiko distantzia analitikoaz ezabatzen duen kritika abertzalea, bestetik, eite epikoa hartzen duena, gerrarekin eta borrokarekin zerikusia duen eremu semantikoa baliatuz, Josu Landaren kritika honetan bezala:

Liburu hau ez da liburua. Manifestu bat da. Poetika baino, amorrazioz egindako ultimatuma. Manifestua, “hitzak hitzetan loratzen” dituzten poeten kontra, norbere burua barne. “Eleak bele” bilakatu nahi dituztenen kontra. Eta manifestu hori kaleratzeko biderik onena aukeratu du Koldo Izagirrek, hots, poesia.

Haatik liburua hain dago sententziaz beteta. Orain arteko euskal poesiak astinaldi gogorra behar zuen, eta neurrian jaso du. Poesia balizko erroten erresuma dela onartuta, balizkotasunak irinik ez erakartzera bultzaz de-zake sintzeritateak edo talentuak huts eginez gero. Poesiaren balioa dago jokuan eta horretarako gerra behar bada. ongi etorria bedi. Hobe gerrako beroan aritu, gerraondoko izuan baino. (Landa 1989b).

Mendigurenen kritikan nahiz Landarenean, poesiak liburuaren eta literaturaren mugak gainditzen ditu: batean heroiak aldarrikatzen dira, borroka irabazi dadinerako, eta bestean “hau ez da liburua” esanaz Izagirrereren testuak poesiaren baitako posizio bat eratzeaz gain, testua posizio-hartze politikoa ere badela adierazten du. Argigarria da Landaren kritika Amaia Iturbidek liburu berari egindako honakoarekin konparatzea:

Hasteko bere idazkera barrokoa dela esan behar da eta baliteke, nire ustez, zehar-meharka adierazi behar horrek, hizkuntzaren barne-ibilbideak menperatzen dituela erakustez gain, bere ideia politikoekin zerikusirik izatea. Beste idazle abertzale batzuengan ere joera bera nabaria da. Izan ere, pentsamoldea idazmoldearekin bat egiten duenean, hitzaren artearen barruan hitzen arteko tartekak ere antzematen dira. Inguru-minguru ibiltze horrek idazkera zaildu eta, bidenabar, edertu egiten du (Iturbide 1991a).

Kritikaren diskurtsoaren eitea da errotik desberdina Landaren eta Iturbideren testuetan, kritikarien euren posizio politikolari dagokion gisan. Epikara eta aipatzen duen liburuaren parafrasira jotzen du batak, kritikaren estiloa poetarenarekin mimetizatuz; ikuspegi analitiko eta arrazionalagotik ideologikotzat jotzen du bigarrenak estiloa eta liburua. Gogora dezagun 1990ean Jon Kortazarrek *Jakinen* kritikaren ezintasunaz idatzitako artikuluak gatazka hau kritikaren (eta munduaren) kontzepzio erromantikoaren eta ilustratuaren talka gisa aurkeztu zuela:

Ilustrazio eta Erromantizismoaren arteko eztabaida da gure artean mugitzen dena eta debate horrek hainbat aurpegi desberdin hartzen ditu: literatura politikoa edo autonomia, kultura popularra edo iraunkorra, instuzionalizazioaren erak, subjektibismoaren [sic], originaltasunak, edo, kultura demokratikoa edo totalitarioa. (...) Zertarako behar dugu kritika eta kritikorik, gure mun-

duaren ziurtasunez eta ontasunez ziurrik bagara? Zertarako kritika euskal mundua eta estetika zaharkituak identifikatzen ari bagara, zertarako hitz egin zalantzarik sortuko ez bada? (Kortazar 1990: 189).

“Kultura demokratikoa edo totalitarioa” eta “literatura politikoa edo autonomoa” binomioak parekatzen ditu Kortazarrek, beraz: kultura “demokratikoari” (botere instituzionaletik gertukoari) literatura autonomoa dagokio, “totalitarioari” (ezker abertzaletik gertukoari) literatura politikoa. Lehenari paradigma ilustratu arrazionala, bigarrenari erromantikoa. Dikotomia honek, beraz, ikusarazten du kritikaren azpiesparru batek bere arrazionaltasuna nabarmentzen duela, eta beste azpiesparruaren erromantikotasuna (hau da, abertzaletasuna) salatzen. Hein horretan, bi jarrera kritiko bereiz daitezke 1990eko urteetako literatur kritikaren esparruan: nazioaren eraikuntzaren parte den diskurtsoa, literatur testuen makrometaforak elikatzen dituen, haiek birformulatuz eta iruzkintzen dituen liburuetako estilo, estetika eta arketipoekin solasaldian garatzen dena; bestetik, metafora eta estilo horiek ideologia gisa ikusi eta haiek analisi “arrazionalaren” bidez indargabetzen dituen.

Kritikariaren posizioa eta ideologia

Sapiro (2007) azaldu bezala, bestalde, kritikaren diskurtsoaren politizazioa eta eufemizazio maila lotuta egon ohi da kritikariak literatur esparruan betetzen duen posizio dominatu edo dominatzailearekin. Lubaki Bandaren inguruko kritiken irakurketak gako ugari ematen ditu, alde horretatik, kritikarien posizioaren eta beren diskurtsoaren politizazioaren analisisa egiteko. Banda horretako kide izandako Xabier Aldairen *Bala zero urdina* (1993) eta Harkaitz Canoren *Kea behelainoetan bezala* (1994) liburuei egindako kritiketan, gerrarekin loturiko eremu semantikoaz baliatzen dira kritikariak, oihartzun politikodun hitzez; haatik, kasu honetan kritikek gerrako eta esparru politikoko hitzak

erabiltzean, liburuen eduki ideologikoak baino, kritikariak eta egileek literatur esparruan duten posizioa islatzen dute. Diskurtso kritikoaren politizazioa bere posizio dominatuaren adierazle da, ideologia baten adierazpide bainoago, nahiz eta bien arteko homologiak ere agerikoa dirudien.

Leku frangotan irakurri dugunez, bildumak bi zati dauzka, bat soziala deit genezakeena, eta bestea intimoagoa litzatekeena. Gure iduriko ordea, bien artean batasun finkoa bada, bizitzeko biolentzia beharrezkoa delako sinesteak josten duena. Gainera, Xabier Aldaik bi egin-kizun argi zilegitzen dizkio bere buruari: lehenik, hitzen bidezko gertakari errealean agerpena, eta bigarrenik, gertakari erreale horien jujatzeko eskubidea. Prometeoren maneran suarekin jostatzen da, jujatzera menturatzen ez den jendarteko partaideak tranka edo behaztoparaziz (Borda 1993).

Garai haietan usoen plusbalia zuen izenburua hiriaren kale eta abenidetan arazotzat zabaldu zuten pankartek, eta “poeta izateko ez da nahiko poemak idaztea. Poema onak idaztea ere ez. Beste zeozer behar da” esan zuen bazterrak desloratzen zebilen norbaitek. Eta beste zerbait hori aurkitu artean hainbat telefono zintzilikatu zituen literaturaren sabaitik, zeresanik bazuela erakutsiz errautsetatik bizi ziren kritiko jurasikoei: zauritu artean saritu, balizko krisiaren erdian benetako idazle, insomnioaren lubakietan gudari, poesiaren langile, hitzak zize-lkatuz bakardadearen arroketa (Berasaluze 1994).

Ñabartu beharrekoa da, dena den, posizio dominatuari buruz esandakoa. Izan ere, kritika abertzalea sinbolikoki dominatzailea da hedabideetako euskal kritikan (*Argian, Egunkarian...*); aitzitik, esan bezala 1980ko hamarkada amaieran aniztuz jango da kritikaren esparru ideologikoa eta, horrez gain, euskal prentsak esparru sozialean duen posizio dominatuak eta kritika akademikoaren eta botere instituzionalen arteko loturak prentsako kritikak (hedabide abertzaleetakoak batez ere) bere burua posizio domi-

natuan ikustea dakar. Hala, sarri Lubaki bandako kideen liburuez idatzitako kritiketan diskurtso politikoak kritikariak ditu jomugan (“jurasikoak”, erdal medioetakoak eta akademikoak).

Bi kritika-esparruen arteko talka Urtzi Urrutikoetxearen *Borroka galduetatik gatoz* (1997) liburuarekin gertatzen da agerikoen, non liburuaren edukiaren irakurketa ideologikoez eta kritikarien posizio desorekatuek liburuaren gaineko irakurketa erabat politizatua dakarten, esparru ideologikoaren eta kritikaren esparruaren arteko homologia iradokiz:

Min egiten dute gazte honen hitzek, eta horregatik Urrutikoetxearena ez dute gogoratuko euskal poesian 90eko hamarkadako liburu garrantzitsuenetako bat bezala. Oraindik ere, erantzuna jakin arren “zuek zer zarete lehenago, poetak ala demokratak?” galdetuko luketen kritikoak ditugula dakigun bitartean, Urrutikoetxearen liburuak egurra jasoko duela aurrera dezakegu hanka sartzeko arrisku handirik gabe. Demokratak baino lehen poetak diren horien hitzek bakarrik salbatuko dute Urrutikoetxea. Gainontzean, inork gutxik aipatuko du bilbotar gaztearen poesia. Literatura, hizkuntzaren erabilera, poesia, forma, indarra eta abar ahaztu eta mezua madarikatu ezinean zenbait lerro idatziko dituzte bertikoez, gehienez ere liburu bere horretan deskribatuz. Lur hauetan bakea prostituta garestia den ziurtasunaz idatzi ditu poema hauek Urrutikoetxeak.

Euskal gazteriaren indarra nabari da antzeko poema askotan, eta zenbait lerro erabateko gerra parteak dira, betiere poesia bihurtuak (...) Kritikariak ezean, euskal literaturak jakingo du egile hau non kokatu. Eta zenbait, beude prest santutxuarrak hurrengo koktelak prestatzen dituenerako. Gasolinak ohi duen indarrak erreko baititu hainbat liburu (Aldalur 1997c).

Kritika akademikoak eta esparru ez-abertzalean kokatutako erdal medioetako kritikak, beraz, ideologikotzat

jotzen ditu biografikoki edo tematikoki ezker abertzalearekin zerikusirik izan dezaketen egile eta liburuak, eta horren aurrean, esparru abertzalean kokatutako kritikak obra horien literaturtasuna eta balio estetikoak afirmatu behar du, aurreiritzi politikoak ukatzeaz batera; hau da, dominatzailea bihurtzen ari den kritika instituzionalizatuak ezarritako a priorizko juzkuak ukatu behar ditu. Edorta Jimenezen hainbat kritikatan agerikoa da estrategia hau, biografiak edo edukiak markatutako liburuak estetikoki irakurri beharra azpimarratzen baitu:

Joseba Sarrionandiaren liburuez hitz egitean norbera ere erraz jausi daiteke haren zaletasun zuloan eta aipuz bete erreseina. Hala eta guztiz ere, beharrezkotzat dut esatea “Ni ez naiz hemengoa” haretan argi utzi gura izan zigula, bada, poesia ona egiteko gaia bera ez dela nahikoa. Poesia, lehenik eta behin, hitza da eta. Hau argi utzirik, “Gartzelako poemak” tituloak adierazten duena ez da besterik liburuak kartzelan idatzia eta kartzelako bizimoduaz dela, aldeaz aurretik har dakiokkeen panfleto usain hori bakoa (Jimenez 1992).

Berriro ere esan beharko da ea gartzelan idatzia izateak irakurleak kendu ala ekarri egingo ote dizkion liburuari. Norbera librea da baina, liburuak, darion mezuaren gainetik zein azpitik, erdi erditik, literatura da (Jimenez 1993).

Jokin Urainen *Adlotse* (1993) liburuari eginiko kritikako azken aipu horretan ikusten denez, “literatura da” afirmatu beharrean aurkitzen da esparru abertzaleko kritika, iradokiz definizio tautologiko horiek balio axiologikoa hartzen dutela ideologikotzat jotzen diren lanen harreran.

Ideologia eta unibertsaltasuna

Eider Rodriguezek aztertu duen bezala, bestalde, literaturaren eduki politikoaren eta berauek ideologikotzat jo-

tzearen arteko lotura ez da beti baitezpadakoa euskal kritikan (Rodriguez 2011). Hau da, 1990eko hamarkadan eta 2000koan, ezker abertzalean kokatutako idazle eta obrak jotzen ditu politiko eta ideologikotzat kritikaren atal batek. Aitzitik, 1990eko hamarkadan argitaratutako beste liburu batzuen kasuan, eduki politiko argia duten zenbait eleberriren kritikak uko egin zion liburuok ideologikotzat jotze-ari edo irizpide politikoaren arabera juzgatze-ari.

Esaterako, Bernardo Atxagaren *Gizona bere bakardadean* (1993) plazaratu zuenean, ETAre indarkeria gai nagusietakotzat zuena, kritikak eleberraren eduki ideologia bigarren mailan kokatu zuen. Aipatzekoa da eleberraren honen harreraren kritikaren esparrua, oro har, bat datorrela liburuaren kalitatea goratzerakoan. Bat etortze horrek adieraziko luke batetik, kritikaren esparru ez-abertzalearen ikuspegitik indarkeria politikoaren kritika bere doxarekin bat datorrenez, ez dela ideologikotzat jotzen; aldiz, kritika abertzalearen kasuan, badirudi Atxagaren obraren balorazioa ez datorrela bere edukien irakurketa politikotik, ezpada egilearen kapital sinbolikotik, zeinak eragotzi egiten baitu lanaren irakurketa politikorik egitea. *Obabakoak* liburuaren erreferentziek eleberraren harreraren duten itzalak adierazten du aurreko lan haren kapital sinbolikoak eraginda, irizpide estetiko hutsez irakurri eta juzgatzen duela kritika abertzaleak ere liburuak. Juan Luis Zabalaen kritika honek, esaterako, testuaren autonomiaren izenean, Atxagaren lanetik kanpo kokatzen ditu lanaren balizko irakurketa eta erabilera politikoak:

Izango da orain ere Anjel Lertxundik joan den igandeko EGUNKARIA n aipatzen zuen *etsaiak baliatuko dituk!* hura haserre oihukatuko duenik, are gehiago liburuak martxoan bertan *etsaien* artean erabiliena den hizkuntzan argitaratuko dela kontuan izanik. Baina hori beste kontu bat da, izatekotan ere *etsaien* arazoa eta ez Atxagarena. Idazleak zintzo egin du bere lana, eskatzen ziotenaren eta berak egin nahi zuenaren artean zubi sendo eta dotorea eraikiz, Obabatik urrundu arren Obaba

barru-barruan gordez, udako bero galdatan ere udazkena barru-barruan gordetzen duen poetaren antzera. Eta trilogia hasi berri hau osatuko duten beste bi eleberrien zain utzi du irakurlea, Obaba barruan duela hau ere (Zabala 1994c).

Felipe Juaristik liburu berari egindako kritikak, bestalde, liburuaren irakurketa unibertsalista proposatzen du, ETaren indarkeria eta egoera politikoari eginiko erreferentziak testuinguru soil eta trukagarritzat hartuz eta kontakizunaren dimentsio kolektibo eta soziala banakoaren esparrura eramanaz. Euskal kritikan orokorra da, hala, ideologikoki onesten den obraren eduki ideologikoa “aitzakia” edo anekdota gisa aurkeztea. Bestela esanda, norbere ideologiarekin bat datorren eduki ideologikoa ikusezin, unibertsal bilakatzea:

Pertsonaiarik nagusienak euskaldunak dira, lagunak edo adiskidetasun izenez dei daitekeen harremanaz lotuak elkarren artean. Iragana ere antzekoa dute: borroka armatua, gartzela, amnistia eta azkenean, Barcelonako inguruko hotel baten jabe dira. Hotel horretan gordetzen dira Jon eta Jone (ETAkoak dirudienez), eta hotel horretantxe daude Poloniako futbol-selektzioa osatzen duten gizon-emakumeak (tartean emakume bat baitago, interpretaria bera). Hori, garbi dago, eszenarioa besterik ez da, ezen nobela honek berdin-berdin funtzionatuko bailuke pertsonaiak beste inongoak balira, nobelan zehar dagoen biolentziari buruzko erreflesioa orokorra baita eta ez leku konkretu batekoa; eta indibiduala, norberari dagokiona (Carlos pertsonaiari, kasu horretan), eta ez kolektiboa. Ez du balio Euskalerriko arazoan sakontzeko (Juaristi 1994b).

Nobelaren eduki ideologikoa kritikatzeko duen kritika bakarra Itxaro Bordak *Argian* plazaraturikoa da, bertan nobelak “kulpabilitatea haizatzen” eta belaunaldi berrien “kontzientzia ona” azaltzen duela dioelarik. Nabarmen-

tzekoa da posizio dominatu eta periferikotik (Iparraldeko emakume idazlea izatetik) soilik dirudiela posible kritika ideologikoak.

Zeru horiek (1994) nobelak jasotako kritika negatiboagoek eta kritika horien formak, bestalde, pentsarazten dute irizpide ideologiko-politikoak eufemizatuta agertzen dituela kritikak kapital sinbolikodun idazle kanonizatuen lanak aztertzean, izan ere, ikuspegi feministatik eginiko kritikak (Lasarte 1995b) edo nobelaren sinesgarritasuna ezbaian jartzten duen kritikak (Aldai 1995) ez dute nobelak presoen gizarteratzeaz planteaturiko gatazka ideologikoki baloratzen.

Kritikak zenbait liburu unibertsaltzat jotzen ditu, beraz, edukia anekdotikotzat hartuz eta gogoeta humanismo unibertsal baten esparruan kokatuz. Aitzitik, esan bezala, ezker abertzalearen inguruko ideologia duten liburuen kritiketan maiz kritikak ezinbestekotzat jotzen du liburuen eta irakurleen arteko bat etortze ideologikoa liburuak baliio estetikorik izan dezan. Hau da, zenbait liburu, gaiagatik, idazleagatik zein estiloagatik, ez dira unibertsalak, eta a priorizko atxikimendua behar dute. Javier Rojok Mikel Peruarenaren *Eguraldiaz hizketan* (2003) eta Xabier Mendigurenen *Arbelaren gainean* (2004) liburuei eginiko kritiketan, liburuok “gustatzeko” nahitaezkoa da adostasun ideologikoa:

Edonola ere, amodiozko poesia hau, poliki poliki, amorraren adierazpena lerratzen da. Izan ere, poetak pentsatzen du ohiko poesiak ez duela islatzen errealitatea, izenburuan adierazten den ildotik, ohiko poesia eguraldiari buruzko hizketaldi funts gabeak bezalakoa baizik ez dela. Eta berak funtsa, errealiter jo nahi du. Gauzak honela, poesia biluztu eta Euskal Herriaren egoeraz erreferentzia zuzenak agertuko dira. Beste maila batean sartzen da poesia, ikuspuntu politiko zehatz bat azaltzeko tresna bihurtu delarik. Eta nago, halako poesia gustatzeko, irakurlea ikuspuntu harekiko sintonia osoan egotea ezinbestekoa dela (Rojo 2003).

Bestaldetik, konturatu gabe, istoriak erresistentziaren epikara lerratzen dira, istorio horietan abertzaleek hain kuttunak dituzten pasadizoak, hagiografiaren mugetan daudenak, hizpidean erabiltzean. Edonola ere, ez dago dudarik Xabier Mendiguren idazle trebea dela, eta bere burua abertzale eta euskalduntzat duen gizarte baten neurriko kronika sentimentalaren nostalgia oso ondo erabiltzeko abilezia izan du (Rojo 2004b).

Era berean, estetikaren eta ideologiaren arteko loturarik ere ezartzen du posizio ez-abertzalean kokaturiko kritikak, batez ere Javier Rojorenak. Esan nahi baita, hainbat estetika eta estilo abertzaletasunaren adierazpen gisa hartzen dira (alegoria, epika, folklorismoa, ahozko prosa, erromantizismoa), iraganeko ideologiaren adierazpide estetiko gisa. Estetika horien aurrean, kritikari ez-abertzaleak ironia exijentzia estetiko eta etiko (funtsean, politiko) bihurtzen du.

Ez dut ukatuko testua bikaina dela, hau da, nobela euskararen aldetik oso ondo idatzita dagoela. Baina gauden garaian egonda, zerbait gehiago itxaroten nuen. Ironia piska bat, adibidez. Gauzak bestelakoak izan, ordea. Liburu honekin Izagirre gezur erromantikoan murgildu da, nobela egin nahian (Rojo 1999d).

Kortazarrek 1990eko artikuluan ilustrazioa eta erromantizismoa kontrajartzen zituen gisa berean, badirudi 1990eko hamarkada bukaeran eta 2000koan erromantizismoa eta ironia kontrajartzen dituela kritika akademikoko eta prentsa erdalduneko atal batek. Zehatzago esanda, postmodernitatearen eta modernitatearen arteko gatazka estetiko eta ideologikoa irudikatzen du prentsako kritikak: postmodernitatea Lyotarden zentzuan, metanarrazioen amaiera gisa ulertzen da (tartean, abertzaletasunarena edo sozialismoarena) eta ideologia horri dagokion estetikaren ezaugarri nagusia ironia litzateke. Horregatik, ironiaren exijentzia estetikoa epai ideologiko eufemizatua baino ez da maiz.

2000ko urteetan gatazka eta indarkeria politikoaz idatzitako literaturaren kritikari erreparatuz gero, berriz, kritikaren baitako polarizazio ideologikoa txikiagotu egin dela esan liteke; bestela esanda, ETaren indarkeriaren kritika inplizitu edo esplizituagoa egiten duten eleberri eta kontakizunak (Anjel Lertxundiren *Zorion perfektua*, 2002, edo Jokin Muñozen *Bizia lo*, 2003, esaterako) ez ditu testu ideologikotzat hartzen kritikak, ezta hedabide abertzaleetako kritikak ere. Deigarria da, alde horretatik, eduki politikodun zenbait libururen harreran kritikak erakusten duen bat-etortzea, liburuen balio estetiko-literarioak goratuz eta irakurketa ideologikoari batzuetan esplizituki uko eginez:

Umeen xalotasunak atea zabaltzen die ironiari eta objektibitateari, horren bidez egileak gertaeren irakurketa larri ideologizatua ekiditen du, baina argi uzten du gerraren krudelkeria eta irabazleen jokamolde ikaragarria (Rabelli 2004c).

Pertsonaia guztientzat dauka pozoindutako opariren bat Castejongo idazleak, nahiz eta bera ez dabilen kondena edo barkamenak banatzen. Giza harremanen alerdi mikatzena agerian jartzen baino ez da ahalegindu eta horrek ezinbestean eraman du kritikara eta hainbeste aldiz kontatutakoaren errebisiora (Estankona 2003a).

Oraindik ohartu ez dena Anduren trebeziak ohartzeko liburua da “Zorion perfektua”. Gozatu, behar bada, bere beste lan batzuekin gozatu dugu gehiago. Hau teknikari egindako gorazarrea da. Beste norabide batean egindako lehen ahalegina, nork daki (Estankona 2003b).

1980ko hamarkadaren amaierara arte indarrean egondako doxa abertzalea, beraz, ahulduta ageri da 2000ko urteetan eta indarkeria politikoaren kritika hein batean esparru sozialean bezala literarioan ere doxa gisa onartzen dela dirudi, ez baitago Muñozen edo Lertxundiren liburuak testu ideologikotzat hartzen dituen kritikarik, iradokiz liburuon ideologia esparru literarioan ere hegemoniko bilakatu dela, esparru sozialean bezala.

Generoa eta balorazioa

Prentsako literatur kritika literatur esparruko balioak esplizitzatzen diren lekua da, eta era berean literatur esparruko balioak esparru sozialeko balioek eta botere-harremanek baldintzatuak dira. Aurreko atalean ikusi bezala, esparru ideologiko eta politikoak, errefrakzio bidez, bere logikak ezartzen ditu literatur esparruaren baitan. Era berean, gizarte patriarkalaren dominazio maskulinoak ezarritako biolentzia sinbolikoak kritikaren esparrua baldintzatzen du, emakumeek idatzitako literatura gutxietsiz, gizonen literaturaren “beste” gisa irudikatuz edo balio estetikoak ukatuz.

Lan honen atal kuantitatiboan ikusi denez, aztergai den corpuseko kritiken % 85 gizonetakoekin eginak dira, eta ehuneko horrek ez du aldaketa handirik izan 1975etik 2005erako tartean, emakumeek literatur esparruan duten presentziaren balizko normalizazioaren inguruko hipotesia gezurtatuz. Hau da, kritikaren esparrua ere emakumeak posizio erabat dominatuan dauden esparrua da eta horrek ezinbestean du islarik kritikaren diskurtsoan: idazle kategoriaren gainetik emakumetasuna azpimarratzean, emakumezko idazleen lanei unibertsaltasuna ukatzean edo masa-kulturaren arriskua emakumeen bizkar ezartzean.

Autore funtzioa eta generoa

Esan dugunez, idazletasuna, autore funtzioa testuei beren ezaugarriez haraindiko koherentzia ematen dien rol soziala da, kapital sinbolikoa pilatzeko bitartekoa. Emakumezkoek idatzitako liburuen kritikan, aitzitik, sarritan autore funtzioari egilearen generoa gailentzen zaio, idazletasuna bigarren mailan utziz. Aztertu ditugun 30 urteetako kritikan, maskulinitatearen ikuspegi hegemonikotik mintzotzen ahotsak espresuki markatzen du maiz emakumezko idazleen generoa eta euskarak gramatikalki bereizten ez duen generoa markatzeko bestelako bideak erabiltzen dira:

“emakume idazle”, “idazlesa”, “eskritora”, “neska poeta” eta gisako izen sintagmak osatuz, gizonetzko idazleen kasuan inoiz egiten ez diren zehaztasunak gehituz. Autore funtzioari gaina hartzen dio, hala, egileen generoak eta hein horretan autore funtzioa osotasunean betetzea oztopatzen zaio idazleari:

Ezagunak genituen, beraz, neska poeta honek han-hemenka argitara emandako poemak (kanturen bat ere bere letraz osatua izan da), baina poemok bilduma gisa irakurtzeak idea orokorragoa ematen ahal digu (Landa 1989c).

Osasungarria iruditu zait, bestalde, eskritorak lanok “ipuin sariketak bultzatuta”, batzuk, eta beste batzuk aldizkari batetarako “enkarguz” sortuak direla adierazi izana (Markuleta 1992c).

Hitz sotilak dira, hitz txikiak, bizitzaren astuna eramateko lagungarri ez direnak, neska poeta honek bizitza gure begien neurriko dela jakingo balu bezala (Juaristi 2000a).

Era berean, emakumezko idazleen kasuan gizonetzkoen kritikak egilearen emakumetasuna markatzera jotzen du, ez estiloa edo edukia femininotzat joz soilik, ezpada testutik haratago, egilearen bestelako alderdi biografikoak aipatuz. Ez da, ordea, gizonetzko egileen kasuan bezala, idazle rola laudatzen edo ibilbide politikoa markatzen datu biografikoen bidez; aitzitik, emakumezko idazleen gorpuztasuna eta sentsualitatea azpimarratzera jotzen da. Hots, idazle bainoago emakume bezala markatzen ditu kritikak sarri idazleok, eta gorputzari eginiko erreferentziak baliatzen dira horretarako. Bestela esanda, idazletasuna (intelektualitatea) bigarren mailan geratzen da emakumezko idazleen lanen kritikan, horren ordez gorpuztasuna markatuz:

Pili Kaltzada aipatu nahi nuke, ordea, ahots polita izateaz gainera, oso ondo irakurtzen baitu, irratiko esataria izana baita, edo oraindik bada, ez dakit, eta irratiak

esatariak egiten ditu, poeta egiten ez dituenen. Baina ez zen bakarrik izan Pili Kaltzadak ahoskatzeko duen moduagatik. Haren poemek zerbait dute irakurriak direnean, idatziak direnean antzeman ezin daitekeena, edo nik behintzat antzeman ez nuena (Juaristi 2000a).

Adierazgarria da, ildo horretan, Joxean Agirrek Arantxa Iturberen *Ezer baino lehen* (1992) ipuin bildumari eginiko kritikari jarritako izenburua: “Bi ordu Arantxarekin hondartzan”. Kritikariak liburuaren irakurketa sentsualizatzen du testuan zehar etengabe, besteak beste liburua hondartzan irakurri duela adieraziz, alboan bikote bat zuen bitartean. Era berean, testuaren atzean nabari den “umore oneko emakumea” nabarmentzen du kritikariak eta tituluak bistakoak dituen konnotazio sentsualak areago azpimarratzen dira testuan zehar, esaterako egilearen “enkantu” gordeak aipatuz:

Arantxak ez du irakurlea interrogante kezkarriekin abailduta uzten, baina hamazazpi ipuin laburron atzean umore oneko emakume bat nabari da eta besterik gabe ere nik behintzat estimatu dut bi ordu Arantxarekin hondartzan egoteko parada hau. (...) Arantxak bere burua inplikutzen du ahotsean, hitzegiten duenean eta idazten duenean ere, bereak diren zerak agertzen saiatzen da, gordetzen dituen enkantuez erabat komentziturik bailegoen (Agirre 1992).

Kritikariak, hitz batean, sexualizatu egiten du emakumezko idazlea, zentzumenekin eta gorputzarekin lotutako ezaugarriak nabarmenduz eta, hartara, autore funtziotik eta idazletasunetik urrunduz.

Merkatua eta masa kultura femeninoa

Andreas Huyssenek aztertu duen gisan, modernismoaren “beste” masa kultura feminizatua izan da XIX. mendetik. Flauberten *Madame Bovary* pertsonaiak irudikatzen du banaketa horren hasiera, probintzietako herriko emaku-

meak irakurtzen dituen foiletioiak Flauberten asmo estetiko hutsen kontrajarpen gisa uler baitaitezke. Hau da, modernismoak masa kulturaren kontra definitu du bere burua, eta bereizketa horretan generoak lehen mailako garrantzia izan du, feminitatea (idazle eta irakurle emakumeen ugaltzea eta haien ustezko nagusitasuna) kulturaren eta literaturaren debaluazioarekin lotu baita historikoki.

the nightmare of being devoured by mass culture through co-option, commodification, and the “wrong” kind of success is the constant fear of the modernist artist, who tries to stakeout his territory by fortifying the boundaries between genuine art and inauthentic mass culture. Again, the problem is not the desire to differentiate between forms of high art and depraved forms of mass culture and its co-options. The problem is rather the persistent gendering as feminine of that which is devalued (Huyssen 1986: 7).

Huyssenen arabera, honako ezaugarri idealak izango lituzke arte modernistak: masa kulturarekiko eta eguneroko bizitzarekiko erabateko autonomia; auto-erreferentzialtasuna; kontzientzia indibidual puruaren agerpen izatea; esperimentala izatea edo bere mugak berrestea masa kulturarekiko eta eguneroko bizitza arruntarekiko mugak zedarriz (Huyssen 1986). Paradigma horri kontrajartzen zaio, hala, femeninotzat jotzen den masa artea.

Euskal literaturaren testuinguruan, 1975 eta 2005 urteen artean masa-kulturatik hurbilen egon litekeen gertakaria 1990eko hamarkadako *best-sellerren* fenomeno litza-teke, zeina, hein batean femeninoa izan baitzen, emakume idazleek protagonizatu (Arantxa Iturbe edo Jasone Osoro, tartean), Gabilondok adierazi duenez (Gabilondo 2006). Fenomeno honi kritikak emandako erantzunak masa kultura feminizatuari zaion beldurraren lekukotasuna ematen du, nahiz eta euskal literaturaren kasuan ez den balorazio negatibo espliziturako argudio gisa erabiltzen (ziurrenik,

kontsumo literatura bera ez delako negatiboki baloratzen, ikusi dugun bezala). Arantxa Iturberen lehen ipuin liburuaren gaineko kritiketan, esaterako, kontsumo literaturaren eta literatura jasoaren arteko bereizketa da kritika guztiak zeharkatzen dituen dikotomia. Ikuspegi hori ez da gizonezko kritikariena soilik, izan ere, Iturberen hurrengo ipuin bildumari eginiko kritikan, Amaia Iturbidek ere “bihotzeko aldizkariekin” lotzen zituen bertako kontakizunak:

Hiriko gertaeren *collage* itxurako ipuinok “bihotzeko aldizkari-en” ustegabea daukate, udako erromantzearen zirrara, nobela poliziakoaren *impasse*-a, mesanotzeko argiaren pikardia, fotomatoi-argazkiaren eztenkada edo baimenik gabe eta egoera konprometituan egindako argazkiaren malizia (Iturbide 1995b).

Alabaina, Jasone Osororen *Tentazioak* (1998) ipuin liburuak izandako harreran ageri da esplizituen masa kultura feminizatuarekiko beldurra. Mikel Aldalur izenaz sinatzen duen Garikoitz Berasaluzeren kritikan, esaterako, inguruko literaturetako (espainiar literaturako) fenomeno bat euskal literaturari heldu ote den beldur da kritikaria: erotismoa lantzen duten emakume idazleen *booma*, literatura komertziala egiten duten idazleen loraldia, zeinak sarritan “literaturarentzat irain” baitira, kritikariaren arabera:

ohartuak gara euskal literaturan azken aldiaren emakume gazte batek libururik argitaratu ez duenez, emakumea eta gaztea delako bakarrik saldu nahi dutela batzuk Osororen liburuak. Izan ere, gurearen inguruko literaturei begiratuta, emakume gazteek idatzitako liburuek salmenta zerrendetan arrakastarik badutela ohar gaitzke. Batez ere, liburu horiek erotismoa lantzen badute. Eta Osororen liburuak, gure inguruko literaturetan hain arrakastatsuak izan diren liburuen osagaiak badituela ikusten dugu. Hots, emakumea da idazlea. Emakume gaztea. Eta, gainera, sexua, erotismoa, sentsualitatea eta gizon-emakumeen arteko harremanak dira liburuaren

konstante nagusiak. (...) Badira antzeko zenbait liburu, arrakastatsuak izan arren, literaturarentzat irain bat direnak (...). Komertzialak dira, eta literaturatik ezer gutxi dute (Aldalur 1998b).

Beldur hori Osororenean “guk uste eta nahi baino gehiago” gauzatzen bada ere, “literatura bezala” irakurri beharra aldarrikatzen du Aldalurrek. “Arina” edo “sakontasun falta” Osororen liburuaren gainerako kritiketan ere azpimarratzen diren ezaugarriak dira. Alabaina, Aldalurrek erakusten duenez, emakume idazleen liburuak joera orokor baten adierazle gisa irakurtzen dira (kasu honetan, gaztetasunarekin, emakumetasunarekin eta komertzialtasunarekin lotutako joera baten ikur) eta, bestalde, “literaturarentzat irain” den joeraren, hots, masa-kultura femeninoaren beldurra, gauzatzen ez bada ere (balorazio positiboa egiten baitu Aldalurrek) presente dagoen mehatxua da.

Era berean, kontsumo literaturatik hurbil kokaturiko obrek ez dute harrera bera egileen generoaren arabera. Alde horretatik, adierazgarria da Sagastizabalen *Kutsidazu bidea*, *Ixabel* (1994) eleberriak izandako erantzun kritiko erabat positiboaren eta Iturberen edo Osororen liburuek izandako erreakzio kritikoaren arteko aldea. Sagastizabalen lanean egilearen asmoak ontzat eman eta denbora-pasarako literaturaren zilegitasuna aldarrikatzen du kritikak; Osororenean arriskua ikusten du kritikari zenbaitek, eta Iturberen ipuin-liburuetan “asmoak apur bat gorago” jar ditzan eskatzen dio kritikaren parte batek (Markuleta 1992c). Orobat, Abelin Linazisororen *Axun* (1995) nobela arrosatzat jo arren positiboki baloratzen du kritikak; ez, aitzitik, arrosatzat jotzen diren emakumezkoen eleberriak. Beraz, masa-kulturarekiko beldurra kontsumo literatura emakumezkoek eginan denean nabarmenagoa dela dirudi.

Eguneroko bizitzarekiko eta sentimenduekiko distantzia dago, orobat, Huyssek azaldu bezala, literatura modernistaren definizioaren oinarrian. Horregatik, estetika

horren arabera aztertzen eta baloratzen duen prentsako kritikak emakumezko idazleek egindako literatura intimistatztat jotzen du, intimismoa eta literatura jaso (errealista) kontrajarriz. Hala, gai sozio-politikoak jorratzen dituzten eleberrien kasuan ere (Itxaro Bordaren *Bizi nizano munduan*, 1996) kritikariek pertsonaia femeninoen barne-munduaren agerpena jartzen dute diskurtso kritikoaren erdigunean:

Urrutira joan gabe, Arantxa Urretabizkaiaren eleberrietako pertsonaiaren baten baimenaz, euskal literaturan gaur egungo emakumeari egin zaion argazkirik bikainenaren aurrean gaudela esan genezake. Barneratze prozesu handi bat bizi da liburu honetan *Bakean ützi arte* harekin konparatuz gero. Aurrekoan kontakizunaren mugak Bidasoa ibaian baziren, oraingoan Atturri ibaiak ezartzen ditu mugak, eta pertsonaiaren erraiak ere sakonago eza-gutzeko aukera damakigute orrialdeok (Aldai 1996).

Emakumezko idazle kanonikoak “literatura intimistaren” baitan baino ez dira jotzen kanonikotzat:

Plano horretan Urretabizkaiak inoiz baino ederkiago erakutsi digu literatura intimistan idazle handia deia. Amatasunari lotutako sentimenduak, haurdunaldiaren zirrarak eta bakardadearen etsipenak orrialde latz bezain ederrak idazten lagundu dio haurrak gogoan dituen protagonistari. Koaderno gorriaren idazleari (Aldalur 1998a).

Horren aurrean, emakumezkoek eginiko kritika feminista apurrak (Itxaro Bordak eginikoak nagusiki), emakumezkoen mota askotako literatura intimistatztat, bere esangura axiologiko negatiboaz, jotzen duen diskurtsoari egin behar dio aurre:

Tere Irastorzaren olerkigintza ez da gure ustez «intimista». Alderantziz, liburua osatzen duen enparantza hurria ohiuz betetzen du, labanak bezain xorrotxak diren hitzez, ixiltasunaren tentazionearen kontrako orroaz, idaz-

tearen egiazko azken funtsa, deiadarra bailitzan, erreallitate mutuarekilako harreman trinkoa, zaldibiarrak le-rrakeenez «txikitasunaren handitasuna» (Borda 1996).

Era berean, generoen arteko hierarkiaz aritzean jaso den bezala, eleberria kategoria axiologikoenetakoa da kritikan, zerbaiti nobela kategoria esleitzea edo ukatzea ekintza baloratzailea baita; halaber, eleberriaren kontzepzio partekatu bat bada euskal literatur esparruan, istorioa eta ekintzaren kontakizuna erdigunean jartzen duena. Eskema horretatik kanpo kokatzen diren emakumezko idazleen zenbait lanek, aitzitik, barne-munduen irudikapenak oinarri dituztenez, zailtasunak dituzte “nobela” kategorian sailkatuak izateko. Laura Mintegiren nobelei eginiko kritikei erreparatzea aski da liburu horien nobelatasuna (eta, beraz, kalitatea) ezbaian jartzen dela ohartzeko. Juan Luis Zabalak *Nerea eta biok* (1994) nobelari eginiko kritikan liburuia nobelatzat jotzeko arazoak azaldu ondoren, zera gehitzen du:

Akatsen artean bada bat era honetako narrazioetan oso ohizkoa dena: errepikapenarena. Eleberrian zehar behin eta berriz agertzen zaizkigu Isabelen hainbat ideia eta sentimendu, eta hori astun eta aspergarria egiten zaio irakurlerik interesatuenari ere (Zabala 1995).

Unibertsaltasuna eta partikulartasuna

Emakumeek literatur esparruan eta beraz kritikarenean jasaten duten dominazio sinbolikoaren beste adierazpen garrantzitsuenetakoa idazle emakumeen lanei ukaturiko unibertsaltasuna da. Emakumezkoek eginiko literaturari giza kondizio ustez unibertsala adierazteko gaitasuna ukatzen dio kritikak sarri, eta inplizituki sarri nabarmentzen da emakumeen literaturaren partikulartasuna, dela liburuok emakumezko irakurleei gomendatuz, dela pertsonaia femeninoak partikulartasunaren adierazpentzat hartuz.

Batetik, irakurlegoari dagokionez, zenbait gizonezko kritikarik emakumezkoek idatzitako literatura behar beza-

la irakurtzeko eta baloratzeko ezintasuna adierazten dute. Liburuen balorazio positiboa egin arren, emakumezkoek idatzitako literatura, ez-unibertsaltzat jotzen den neurrian, baloratzeko irizpiderik ez dutela dirudi, zenbait kritikatan irakurtzen diren aitorenei behatuz gero. Unibertsaltzat jotzen den doxa estetikoak emakumeen literatura juzgatzerakoan dakartzan zailtasunak uzten ditu agerian kritikak, izan ere, emakume kritikariek gizonen liburuak kritikatzearan behin ere adierazten ez duten “ezintasuna” aitortzen dute zenbait kritiko gizonaek emakumeek idatzitako literatura behar bezala ulertzeko:

Duela egun batzuk liburu hau hitzetara aterata, literaturaz ni baino gehiago dakien lagun batek esan zidan emakumeek idatzitako lanak irakurtzen eta ulertzen ikasi behar genuela gizonok. Egia gaiztoaren traza du hasiera batean esaldi horrek. Baina egia horren gaizto ala ez, zantzuetatik tiraka, niri ere iruditu zait emakumeen lanak ulertzeko intuizio edo ahalmen handiago dutela emakumezko irakurleek gizonen irakurleek baino. Konplizitaterik egonen delako kontatutakoaren artean akaso. Gertakizunak, bizipenak eta gogoetak konpartitzen dituztelako, agian, irakurleek eta idazleak. Horregatik, lan horiek urrundik irakurtzeko ohituraz suertatu naiz orain artean, hor bada, nire abisua (Benito 2000b).

Emakumeek idatzitako literaturaren posizio ez-unibertsal horren adierazgarri, kritikari gizonen ugarik emakume irakurleentzako modukotzat jotzen dituzte emakumezkoek idatzitako zenbait lan. Liburuak laudatu arren, emakumezko irakurleek biziko luketen irakurketa-esperientzia handiagoa litzatekeela aitortzen dute zenbait obraren aurrean. Miren Agur Meaberen *Azalaren kodea* (2000) poema liburuari eginiko kritikek horixe erakusten dute, esaterako: emakumezkoek soilik balora dezaketela dagokion moduan poema liburuak:

Miren Agurrek bilaketa horretan ari den azalari hitza eman dio, erotismotik keinu inozenteetaraino doan

guztia erregistratu du. Izutu egin nau emakume baten-
tzat liburu hau irakurtzeak zeinen zirraragarria izan
behar duen pentsatzeak, ni ere barrutik astindu banau
(Estankona 2000).

Haragizko emakume baten urruma dago hor, egiazko
txatalak. Inurridura sortzen dute larruazalean bertsook
eta, tarteka, emakume sentitzen da irakurlea ere. Lilura-
garria (Mendizabal 2000).

Zenbait kritikari emakumeren kritiketan ere irakurlea-
ren generoen arabera irakurketa-maila desberdina izango
dela iragartzen da, batari gozamen estetikoa aitortuz, bes-
teari “ikasteko” aukera:

Hirugarren atala da ausartena, idazlea erosoan sentitu
dela erakusten duena, ziurtasun osoz plazaratzen den
itxura ematen duena, alegia; emakumezkook gusturen
irakurtzekoa, eta gizonaekoei gehien erakuts diezaiekee-
na (Urkiza 2000b).

Finean, emakumeen esperientzia besterenganatze eta
unibertsalizatzearen mugak bistaratzen dituzte kritikok: tes-
tua egiaz bereganatzeko ezinbestekoa da emakumea izatea
edo “emakume sentitzea”, Mendizabalen kritikan irakurtzen
denez. Unibertsaltasuna, izan ere, ez da kritikak emakumez-
koen literaturari eta emakumezko pertsonaiei aitortzen dien
ezaugarria, Laura Freixasek ondorioztatzen duenez:

Un personaje no puede a la vez ser individuo y encarnar
el género femenino; y unas inquietudes femeninas no
pueden, tampoco, ser una manifestación como cualquier
otra de la inquietud humana. Esa incompatibilidad entre
lo singular y lo genérico (ser individuo / ser hombre, o
mujer) y entre lo genérico y lo humano (ser hombre, o
mujer/ ser un ser humano) no se aplica, en cambio a los
varones: nunca he visto una crítica que diga que tal o cual
personaje, de Hemingway, de Cela, de Pérez Reverte... es
demasiado masculino para ser un individuo o para repre-
sentar lo humano en general (Freixas 2009: 41).

Monique Wittigek adierazi bezala, genero bakarra dago: femeninoa, genero maskulinoa ez baita “genero”, unibertsa den heinean (Wittig 2005). Hala, literatura maskulinorik edo “generoko literaturarik” nekez ikusiko du kritikak gizonaek idatzitako literaturan. Aitzitik, emakumezko idazleek idatzi eta emakumezko protagonistak dituzten eleberrietan, liburuaren “generoko” izaera azpimarratzen da, eta diferentzia markatzera jotzen da; hots, emakume izan beharra dago halako literatura idazteko:

Generoko liburua da, femeninoa. Nekez idatziko luke halakorik gizonaek batek. Barne-espazioa ezberdina baita bata ala bestea izan. Denbora ere bai. “Gizon batek beti du denbora, nahi duen denbora guztia, munduko denbora guztia aita izateko”. Teresaren gogoeta da (Juaristi 2000b).

Felipe Juaristik Lourdes Oñederraren *Eta sugeak emakumeari esan zion* (1999) nobelari egindako kritika horretan bezala, beste hainbat libururen gaineko kritiketan gizonaek idazleek idatzi ezingo luketen literatura ikusten du kritikak. Hain zuzen, gizonaek erdietsi ezin dutena lortzen dutelako baloratzen da emakumeek idatzitako literaturak emakumeen errealitatea irudikatzea bera. Emakumeen mundu-ikuskerara adierazteari berez hain deritza zaila eta ez-unibertsa, non emakume idazleek beren mundu-ikuskerara azaltzea bera meritutzat aurkezten baita inoiz, aldi berean pertsonaia horren unibertsaltasuna ukatuz, ezinbestean:

Ezin zaio ukatu Laura Mintegiri emakumezko pertsonaia baten larruan sartu eta haren barneko sentimendua azalerrate horretan edozein gizonaek oso nekeza egingo zizaiokeen sinesgarritasuna lortu duenik. Patziku Perurenaren “Marasmus femeninus” eztabaidatu hartako Joanaren aldean, “ezagunagoa” egin zait, askoz ere, Laura Mintegiren “Nerea eta biok” honetako Isabel (Zabala 1995).

Emakume idazleek sortutako pertsonaia maskulinoak, berriz, fikzioaren baitako baloraziotik harantzago daramatza maiz kritikari gizonetzkoak. Hots, emakumezkoek idatzitako narrazioetako gizonetzkoek eta haien diskurtsoek bizitza errearekiko loturaren arabera epaitzen dira, eta zenbaitetan emakumeek sorturiko gizonetzkoak dira liburuaren baliorik behinenak, emakumetasuna misterio bezala irudikatzen duen ikuspegi heterosexualetik:

Gizon eta emakumeen arteko harremanen inguruko aipamen eta gogoetek ere garrantzi handia dute liburu honetan. “Gizonak sinpleak dira”, dio Isabelek 104. orrialdean, “lauak, ganbararik gabekoak”. Generalizazio gehiegizko eta mingarria beharbada, baina liburuaren irakurle gizonetzkoek Isabelen lumatik irakurri aurretik emakume bat baino gehiagoren ahotik maiz entzuna genuena, eta ez fundamenturik gabe seguru asko (Zabala 1995).

Gaurko literatura femenino ausartenaren xarmetako bat bertan heroï gizonetzkoek tokatzen zaien paper tristea da. Heroï horiek adardunak dira, gizajoak, inpotenteak eta traumaz beteak. Osorok ez du oso garbi paper hori asumitu, baina ikuspuntu horretatik begira egindako ipuïnik badu eta maiz emakumeen arteko konfiantza giro bero horretatik mintzo da bera ere gizonetzkoek buruz. Eta hori, gutxienik, oso gaurkoa da (Agirre 1998).

Aitzitik, gizonetzko idazleek emakumezko pertsonaiak irudikatzea zeregin zail eta konplexutzat jotzen du kritikak; posizio unibertsualetik emakumeen ikuspegi partikularra adieraztea ausart eta saritu beharrekotzat jotzen du. Esaterako, Pako Aristik *Auto-stopeko ipuïnak* (1996) liburuiko narrazioetan emakumeen ikuspegia jasotzea, emakumeen “alde” jartzea txalotu eta lan horren zailtasuna gorai patzen du Jose Jabier Fernandezek kritikak:

Hala ere, Aristik ipuïn hauetan, ez du nahikoa izan bi-ziaren alde iluna irudikatuz eta emakumeen ahotsa en-

tzunez, gainera, emakumeen alde jarri da, beraien gora-beherak, kezkak, edo barnean dituzten gerlak ulertuz eta azalduz. Ipuin guztietan ahots hauen aitormenak zirrara sortzen du. Agian emakumeak egunero bizi behar dituzten gerlak ez daude isladaturik, baina nire iritziz Aristik ipuin hauek idazten egin duen lana itzela izan da. Norbaitek gizonak ezin dituztela emakumeen sentimenduak ongi adierazi pentsatzea ere baliteke, nabaria dela desberdintasuna bi sexuen artean. Horretaz asko idatzi eta hitz egin da, ea posible den gizon edo emakume baten idazkeran desberdintasuna nabaritzea, ea gizonak emakumeen sentimenduetan barneratzeko eta hauek azaltzeko gai diren. Ni, orain, hemen ez naiz eztabaida hauetan sartuko, baina Aristiren kasuan desberdintasuna egitea zaila dela uste dut (Fernandez 1997b).

Mario Onandiaren *Gela debekatua* (1988) eleberriari eginiko kritikan, orobat, eskertu egiten dio kritikariak egileari “emakumearekiko ardura”, pertsonaia femeninoetan fokalizatzen delako narrazioa:

Hirugarren pertsonan baina andrearen sentimendu eta pentsamenduak agertzen dituela dago idatzirik, eta emakumearekiko ardura hori eskertzekoa izateaz gainera liburuaren onentxoena hortxe legoke: giza sentimendu eta harremanen azalpenean. Hori uste dugu guk behintzat. (Zuazalde 1988i).

Aitzitik, emakumezko protagonistak dituen gizonetzkoek idatzitako eleberriak badu arriskurik; gaiaren araber, protagonistaren genero femeninoak eleberria bera emakumezko irakurleentzako liburutzat jotzera darama kritikaria. Argiak dira protagonista femeninoa izateak eta gaiak ezartzen dituen mugak Saizarbitoriaren *Kandinskyren tradizioa* (2003) liburuari Mikel Hernandez Abaituak eginiko kritikan, esaterako. Gazte literaturako eleberri gisa kaleratua izanagatik, edozein adinetako irakurleentzako egoki jotzen du; aitzitik, protagonista neska denez, emakumezko irakurleak ditu buruan kritikariak:

Gazteentzako literatura gisa etiketatu dute argitale-txean *Kandinskyren tradizioa*, Saizarbitoriaren azken liburu, eleberrri laburra edo ipuin luzea, baina edozein adinetako pertsonak irakurriko dute gustura, batez ere emakumezkoek, neska baita protagonista lehen pertsona gramatikalean idatzitako liburu honetan (Hernandez Abaitua 2003).

Beraz, gizonezkoek sortutako emakumezko protagonistek ez dute gizonezko protagonisten pareko estatus unibertsalik lortzen, eta beren emakumetasunari, partikular-tasunari loturik irakurriko ditu kritikak. Hots, emakume izatea da maiz beren ezaugarri bakarra. Bernardo Atxagaren *Gizona bere bakardadean* (1993) eta *Zeru horiek* (1994) nobelei eginiko kritikak alderatzea aski da ohartzeko lehenengoan “gizona” kategoria unibertsala dela kritikaren begietan, eta bigarrenean emakume izateak duela pisua ekintzaile ohia edo “damutua” izatearen gainetik. Amaia Iturbidek *Zeru horieki* eginiko kritikan esaterako, argia da bi pertsonaien arteko desberdintasuna:

“Zeru horiek”, nahiz eta “Gizona bere bakardadean-en” ildotik abiatu, beste liburu bat da. Aurrekoan iraultzaile desenkantatu bat protagonista zen bitartean, oraingoan emakume bat da (Iturbide 1995c).

Haatik, 1975etik 2005era arteko kritiketan, maskulinitatearen eta feminitatearen arteko oposizioa, artasunaren eta emetasunaren artekoa ez da baitezpada gizon edo emakumeekin lotzen diren ezaugarriak. Emakumeek eginiko kritiketan bereziki arketipo femenino eta maskulinoen arabera aztertzen eta baloratzen dira pertsonaiak, nagusiki maskulinoak. Laura Mintegik Paddy Rekalderen *Sex abaroa* (2000) ipuin liburuaren inguruan idatzitako kritikan, esaterako, gizon heterosexualaren ikuspegitik eginiko literatura erotikoa hau femeninotzat jotzen du, sexua barik maitasuna delako liburuiko gai nagusia:

Liburu honek aurkezten digun gizona gizon egile eta biktima da aldi berean. Ekintzailea da, batetik, eta objektu gisa tratatzen dute, bestetik. Arraren desira adierazten du, baina desira desmaskulinizatua da. Poema erotikoak dira, baina ez da sexu soilaz ari. Afektibitateaz mintzo da, sentimenduez, femeninotzat jo izan diren balioez alegia (Mintegi 2001).

Era berean, azpimarratzekoa da homosexualitatea gaitzat duten eleberrietan “homosexualitate”, “homosexual”, “lesbiana” edo “gay” bezalako terminorik ez duela erabiltzen kritikak. Aitzitik, ar/eme dikotomia eta pertsonaien emetasuna eta feminitatea hartzen dira hizpide gizonen homosexualitatea hizpide hartzean. Luis Daniel Izpizuaeren *Rosamunda* (1990) nobelari egindako kritikan, hala, Agustín Aranzabalek pertsonaien homosexualitatea “gizonen emetasunaren” inguruko hausnarketa gisa hartzen du:

Bi mutil koskorren arteko harremanak dira “Rosamunda” honen ardatza. Batentzat, traumatikoa izango da harreman hori. Bestea, berriz, ohitua eta egina dago kontu horietara. Eme papera jokatu du batak, eta arrarena besteak (Aranzabal 1991).

Era berean, Gema Lasartek Juanjo Olasagarreren *Ezinezko mailetak* (2004) nobelari egindako kritikan, emakumezko pertsonaiek luketen bigarren mailako papera salatzaz gain, gay pertsonaiekin ikusten zituen emakumetasunaren arrastoak. Hots, ikuspegi honetatik, gay pertsonaiek “emakumeak” dira, rol femeninoa jokatu luketenez gero, eta ikusezin bihurtzen da homosexualitatea eta pertsonaia literarioen gay identitatea:

Baina ginesiaren teorira etorritik, lau emakume aipatu nahi nituzke, Olasagarrek oso modu berezian sortu dituenak. Marck (homosexuala). Nire ustez, bera da nobela honetako protagonista teknikoa eta gizonetik baino emakumetik gehiago duena. Bera azaltzen denean Olasagarre poeta azaltzen da (Lasarte 2004).

Hizkuntz irizpideak

Euskal literatur kritikaren gaineko eztabaidek etengabe azpimarratu dute kritikak hizkuntzarekiko lukeen ardura; hots, hizkuntza dela euskal kritikan balorazio-irizpide nagusienetakoa. Jon Kortazarrek adierazi du diglosia egoeratan dauden literaturen testuinguruan, “hizkerarekiko ardurara neurotikoa” eta “filologizazioa” ohiko ezaugarriak direla (Kortazar 2002). Arkaismoetarako eta euskalkietarako joeran ikusten du Kortazarrek euskal literaturaren filologizazioa, eta hizkuntzaren mitifikazioan hizkerarekiko ardurara neurotikoa. Egile berak dio 1990eko hamarkadako prentsako kritikan hizkuntza erraza goratzen duten ahotsak usuak direla, hizkuntzari berezko balioa aitortzen zaiolarik.

Haatik, 1975etik 2005erako epealdia aintzat hartuta, ez da bat eta bera kritikak hizkuntzaren erabileraren inguruan hartutako jarrera; kritikaren ibilbideari erreparatzea aski da ohartzeko literatur esparruan hizkuntzarekiko kezka aldakorra izan dela. Aztergai den corpusaren lehen urteetan, 1970eko hamarkadakoetan, honezkero sarri aipatu dugun bezala, literaturaren autonomiarik ezaren lekuko da kritika; hau da, literaturak ez du asmo estetiko soilik bilatzen, eta hizkuntzaren (eta nazioaren) normalizazioan zeresana duen instituzioa da. Kritikak hortaz irizpide horiek jarraitzen ditu literatur testuen harreran, literatura irakurleen hizkuntza mailara egokitu beharra nabarmenduz eta irakurleari eskakizun handiegia dakarkioten lanak errefusatu. Xabier Gereñok Luis Mari Mujikaren *Gizartea eta parasozialismoa* (1976) liburuari eginiko kritikan, esaterako, garaiko testugintzari (literaturatik haratago) eskatzen zitzaion funtzio didaktikoa jasotzen da:

Hainbat saiakera liburu argitaratu da euskaraz azken urteotan; baina gutti dira komentatzen ari garen honek besteko gai garrantzitsu eta idaztankera errazik duten liburuak. Eta honek zera frogatzen digu, halegia, gai interesgarriak idazteko ez dagoela esaldi astunera jo beha-

rik, batez ere euskaldunon alfabetatze maila gorago ez dagoen bitartean (Gereño 1976b).

Garai hartan prosari hizkuntzaren normalizazioan lehentasunezko lekua eskaintzen zion kritikak eta, beraz, literatur testua ikuspegi didaktikoa betetzen duen neurrian baloratzeko joera ageri da corpuseko lehen urteetako kritikan. Josu Landak Koldo Izagirreraren *Gauzetan* (1979) narrazio liburuari eginiko kritikan, literaturaren funtzio didaktikoaren eta autonomoaren arteko kontrajarpena argi irudikatzen da, baita bi funtzioak baloratzeko irizpideen dibergentzia ere, kritikariak aitortzen baitu liburu hori xede didaktikoen irizpideen arabera epaitzeko ezina:

Koldo Izagirrek “Gauzetan” idaztean izan duen nahia –ez dakigu zehazki hala den– “Karraspioren abenturak” eus-kara literarioago eta jatorrago batez idaztea izan bazen, uste dugu bidez erratu dela erabat. Ez bakarrik egile honek beste bideetatik emaitza hobekoak eman ditzakeelarik (ez dugu hori inola ere adierazi nahi), liburu hau funtzio didaktiko horretarako balio ote duen zinez dudan jartzen dugulako baizik (Landa 1981).

Literatur esparrua autonomizatu ahala, beraz, irizpide didaktiko-linguistikoak indarra galduz joan ziren kritikaren diskurtsoan. Aldiz, 1980ko hamarkadako literatur kritikan bestelakoa da hizkuntzaren inguruan nagusitzen den kezka: errealitate soziolinguistikoa irudikatuko lukeen literatur hizkuntzarekikoa, alegia, errealismoarekiko antsietatearekin loturik dagoena. Bernardo Atxagak Koldo Izagirreraren *Zergatik bai* (1976) nobelari eginiko kritikan, hala, euskarak idazleei zekarkien arazoa silogismo bidez azaldu zuen:

Literaturaren mugak hizkuntzarenak dira
(Euskal literaturarenak, euskararenak)
Euskarak ez ditu betetzen errealitatearen arlo guztiak
(ez du, adibidez, argot askorik sortu)

Ezin daiteke ongi espresa errealtate estaligabe hori
(ezin da horretaz euskaraz idatzi) (Atxaga 1977b).

Kritikak, hein horretan, literatur testuak sortzen duen errealtatearen eta horretarako erabilitako hizkuntzaren arteko koherentzia maiz hartuko du hizpide 1980etan. Mikel Hernandez Abaituak Anjel Lertxundik eta Atxagak hautatutako bide literarioak ezintasun horren aurrean hartutako irtenbide gisa ulertzen ditu:

Hizkera zuzena, bizia, hala narratutakoan nola mintzatutakoan ere. Hizkera zeharo koherentea nobela desarroitzen den medio ruralean; errealistago gertatzen bait da baserritar jendeak (edo mendi-jendeak) euskaraz hitzegitea ziutateko poliziak (esaterako) baino, jakina. Problema gutxiago hizkuntza aldetik. Arazo guzti honek eraman du Andu apika eta baita Bernardo Atxaga ere menditar mundura (ikus honen azkeneko ipuinak). Azken honen ipuin rural baten titulua parafraseatuz (eta halaber J. Manterolaren lan poetikoarena, nondik Atxagak hartu duen, ik. *Euskalerrria* X. eta XI. tomoak): *Post tenebras spero lucem*. Bai, badirudi gure literatur prosa argia hasi dela berriro ikusten eta Lertxundiren kasuan, benetan eta garbi “zazpigarrenean, aidanez” (Hernandez 1983).

Horrekin lotuta, 1980ko hamarkadako kritikak beste gatazka bat ere bistaratzen du: ahozko tradizioetik hurbil dagoen hizkuntzaren eta euskaldun berri edo hiritarren hizkuntzaren artekoa. Kritikaren esparruan nagusia da herri tradizioaren eta ahozko literaturaren jarraipentzat jotzen den hizkuntzaren aldeko jarrera, Inazio Mujika Iraolaren *Azukrea belazeetan* (1987) lanari eginiko kritika honetan ikusten denez:

Orain gutxi Juan Mari Lekuonak, egunkari batetan egindako elkarrizketan, erdaraz, honelatsu zioen, edo behinik behin, esanerazten zioten: Gaurko idazle gazteek literatur mezuan aldea atera diezagukete, baina ez

hizkuntzaren jatortasunean. Salbuespen gutxi izango ditu Lekuonaren esanak, baina baldin bada, hauxe da horietako bat. Ez al da izango aipatzen ari garen kasu hau erregela ziurtatzen duen salbuespena! Baserri mundu hori eta bere hizkera dotore isladatzen du idazle gazte honek eta edozein txoratzeko moduan transkribatu ere batzuetan transkripzio fonetikoaren erara (Aldazabal 1988).

Euskal sena eta gipuzkeran oinarrituriko ahozko tradizioa ezartzen ditu kritikak 1980ko hamarkadan zehar hizkuntzaren eredu, eta errefusatu egiten dira eredu horretatik kanpo leudekeen eredu kultistak eta tradizio idatziari soilik lotzen zaizkionak. Andolin Eguzkitzaren *Urkidian zehar* (1987) nobelari eta Eduardo Gil Beraren *Atea bere erroetan bezala* (1987) liburuei eginiko kritiketan, Xabier Mendigurenek argi zehazten du zein den eredutzat hartzen den prosa, Auspoa bilduma aipatuz:

Aurrekoari loturik hizkera bera: ahozkotasunera hurbiltzen saiatzen dela dirudi, naturaltasunari eusten behinpehin. Emaizta ordea, oso bestelakoa da: ez hemengo ez hango ez den hizkuntz eredu bat darabil, guztiz artifiziala suertatzen dena. Badakit hau batuaren arazoarekin dagoela loturik eta antzeko nahasketa egiten zuela, esate batera, Aresti behiala laidotu gaur laudatuak. Erro sakonagoak ditu ordea kako honek: sakoneko gaia neurri haundi batean ahozko transmisioa izanik, transmisio hori jaso ez duen hizkuntzan ematen du Andolinek; ez da hori bakarrik, holako traduzio-traizioak ugari baitira (cf. *Manu militari*): Eguzkitzari gertatzen zaiona da ez duela nahikoa hizkuntz erreferentziarik, ez behar bezalakorik behintzat (kontua ez da oker jarritako aditzak txukuntze hutsez konpontzen) (Mendiguren 1988d).

Hala ere akats nagusia hizkuntza litzateke. Klasikoen irakurketa oparoa erakusten duen joskera erabiltzen du, baina sarritan malgutasuna eta naturaltasuna falta zaizkio. Denborarekin eta Auspoako liburuen antidotoarekin konponduko ahal du! (Mendiguren 1988e).

Testuinguru horretan, tradizio horri jarraitzen ez dioten literatur lanak justifikatu beharrean aurkitzen da posizio horretan kokatzen ez den kritika:

Batzuek gaitzetsi ohi duten euskaldun berri baten “euskara batua”z idatzia dago. Horiei: hori da, bada, erdara eta guzti, guk egiten duguna (edo pentsatzen duguna, batzutan egiterik ere ez daukagu eta) (Sastre 1985).

Gipuzkerara lerraturiko batua, ahozko tradizioan oinarri hartzen duena, literatur esparruaren erdigunean kokatu ahala, posizio periferikoan kokatutako idazleek beren hautu linguistikok justifikatzeko are zailtasun handiagoak izango dituzte 1990eko hamarkadan. Kritikak ere, eredu estandar gipuzkoartuaren aldeko jarrera erakusten du eta gehiegikeriatzat joko ditu bestelako euskalkietara jotzen duten idazleak. Alde horretatik, Itxaro Bordaren eta Aingeru Epaltzaren lanek izandako harrera argigarria da:

Jakina literaturaren alorra askatasunarena dela, eta naparrak ondo baino hobeto pentsatuko zuen zein hizkera eta zergatik erabiliko zuen, hirurehun orritik gorako ur sakonetan sartu baino lehen. Baina ni ez naiz nekatuko errepikatzen narratzailearen eta pertsonaien ahotsek ez dutela ausardia maila bera onartzen. Narratzailea irakurleari zuzentzen zaila zuzenean eta irakurle horrek ere badituela bere eskubideak. Gipuzkerakeriatik ez gaituela naparrerakeriak salbatuko, aportazioak neurrian eta orekaz egiten saiatu beharko genukeela, badela muga bat non eta irakurleak ez du «bere» sentitzen testua, eta akabo hor ekarpen guztia (Markuleta 1993).

Egia da nobela irrikatu genuela, egia da mardul samarra izanagatik (gaurko irakurleak gauza arinagoak eskatzen baititu) hasierako orrialdeetan gogotsu abiatu ginela, baina egia da halaber ia uztekotan egon ginela... Une haietan Ibon Sarasolak euskara batua dela-eta esandako hitzokin gogoratu ginen: “Baina ezin dira herri guztietako bereiztasunak ikasi, hori ez da metodoa. Euskaldun gehienek erabiltzen dituzten hitzak esatea da euskara

batzea. (...) “Bai, egia da Epaltzaren pertsonaiak oso hizkera definitua dutela; egia da koloreen erabilera aipagarria dela (P. Perurenaren pozerako), baina egia da, halaber, “doaie, espetu, dabile” bezala, “frasea, foilioia, errespiratu, energumeno” gehiegitxo iruditu zaizkigula (Zubizarreta 1993b).

Epaltzaren edo Bordaren hizkera literarioek dituzten bestelako konnotazio ideologikoak eta dakarten erdigune ideologiko, linguistiko eta estetikoaren kritika inplizitua ez du, beraz, kritikak agertzen eta erdiguneko arau linguistikoaren irizpideetatik epaitzen ditu liburuak. Eduki ideologikoaren eta hizkuntza hautuen gaintik kontakizunak behar duela nagusitasuna azpimarratzen da Itxaro Bordaren *Bakean ützi arte* (1994) eleberriari Juan Luis Zabalak eginiko kritikan:

Dena den, arriskutsua iruditzen zait eleberri bat aipatzean zein euskalkitan idatzia dagoen izatea mintzagai nagusi. Ez dut ezer Itxarok komunikabideetan agertu duen bere asmo erraldoi eta ausart horren aurka, baina gauza bat gogoratu nahi nioke, bide luze eta neketsu horretan kontuan har dezan: kontaktak berak –edukin eta forma, biak barne– funtsezko eta berezko garrantzia izan behar duela beti, euskalkiak euskalki, engaiamenduak engaiamendu eta mezuak mezu (Zabala 1994d).

Ipar Euskal Herriko idazleen lanen kasuan bereziki, arreta hizkuntzan ezartzen du kritikak. Itxaro Bordaren edo Daniel Landarten eleberrien kritika ugari ia soil-soilik hizkuntzaz arduratu dira, eta berau izan da baloraziorako irizpide nagusia, dela hizkuntzaren dohainak nabarmentzeko, dela erdigunetik urruntzen den hizkera erabili izana salatzen. Daniel Landarten *Batita Haundia* (1994) nobelari eginiko kritikan, esaterako, hizkuntzan dakusa balio bakarra Felipe Juaristik.

Bestalde, eta beste kontu batzuetara limurtuz, liburu honen meritu bakarra darabilen hizkuntza dela esango

nuke. Zaindua da, dudarik ez, ezezaguna hegoaldekoentzat. Onomatopeiez beteta dago liburua, eta horko hiztegia arraro samarra egingo zaio bestaldeko literaturan barneratu ez den inorri. Hori da esan daitekeena. Herri honetan literaturaz ezin hitz egin daitekeenean, zuzenezuzenean hizkuntzaz hitz egiten da (Juaristi 1994c).

1990eko hamarkadan zehar, bestalde, gorago aipatu den bezala, irakurlearen protagonismoa haziz joan zen kritikaren esparruan, eta horrek badu islarik kritikak hizkuntz hautuen gainean eginiko balorazioetan. Kortazarrek (2002) aipatu bezala, hamarkada horretako kritikan sarri aurkitzen dira, izan ere, hizkuntza ulerterraz eta arina saritzen duten iritziak. Joera horrek, noski, arazorik gabe egiten du bat 1990eko hamarkadan kontsumo eta irakurketa arineko liburuak ere goستن dituen ikuspegi kritikoarekin. Orobat, kritikak bereziki literatura jasoa izateari utzi gabe irakurketa arina eskaintzen duten lanak saritzen ditu. Markuleta-ren eta Aldalurren aipu hauetan esplizitatzen da, esaterako, kritikak bi mutur horien artean literaturari exijitzen dion oreka, irakurlearen “eskubidearen” izenean:

Azken bolada honetan behin baino gehiagotan entzun dut “euskara errezaren bidea” aukeratu omen dutenak lar alegeraki gutxiesten, eta ez dut nik gauza bera egingo berrikuntza ahalegin ikaragarria egiten ari direnekin. (...) Irakurzale naizen aldetik, nere esfortzua egiteko prest nago, baina gozamina jasotzeko eskubidea ere badudalakoan, oreka piska bat eskatuko nuke; literatur lana sortzen den garaiko kumea ere badelako (eta sozio-politika barik, literatur-soziologiak eta sozio-linguistikaz ari naiz) (Markuleta 1992e).

Literatura idazten dabilen askok hizkuntzaren zirikatu behar gehiegizkoa dutela askotan entzun eta irakurri izan da. (...) Literatura ona idatzi baina, esan beharrekook nahikoa garbi esanaz eta, oro har, guztiek ulertzeko moduan. Literatura idazteko modurik zailena da,

zalantzarik gabe, aipagai duguna baina, literatur emaitza ere, ez da dudarik dotorea dela benetan (Aldalur 1996).

Eredu batua finkatu eta prosa literarioa normalizatu ahala, beraz, 1990eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera, balio eta indargunea hizkuntzan duen literatura errefusatzera jotzen du kritikak. Sarritan, hirugarren instantziak aipatuz edo literatur kontzepzio orokorrari erreferentzia eginez, esparruan hizkuntzari ematen bide zaion garrantzia gehiegiakoaren salaketak aurkitzen dira corpuseko azken hamarraldian:

Ez dut liburu honetan erabili den euskararen laudorioa egingo, hemengo batzuek borroari, honek zigorraren berri euskara jator-garbian idatzia emanez gero, dena barkatzen baitiote, baita norberari heriotza ematea ere. Koldo Izagirrek keinu luze-xamurra egiten dio irakurleari lehen lerroan bertan hasita, lapurteraren kutsu nabarmenaz blaituz hemengo prosa, lehen zinema saioa Euskal Herrian Miarritzen eta duela ehunen bat urte eman zela gogoan beti (Jimenez 1997).

Era berean, kritikaren funtzioaren bilakaera aztertu denean azaldu den bezala, kritikak irakurle-mota desberdinak ditu gogoan 1990eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, eta hizkuntzari lehentasun ematen dioten irakurleak ez dira, dagoeneko, irakurle ohiko eta arruntarekin identifikatzen. Hau da, literaturaren irakurketa filologikoa “zenbait irakurleren” irakurketa baino ez da; ez irakurle ororena, eta ez irakurketa erraza eskatzen duen irakurle orokorrarena ere:

Literatura egiteko gai garrantzitsuena hizkuntza bera dela uste dutenek gustuko liburua aurkituko dute hemen (Rojo 1997c).

Postula liteke, beraz, egoera diglosikoan dagoen hizkuntzan eginiko euskal literaturak “filologiazioa” gainditu zuela hein batean 1990eko hamarkadan, eta geroztik

balio linguistiko eta filologikoak bigarren mailan soilik dutela lekua kritikan. Esanguratsua da 2005ean kritikaz idatzitako artikulu batean, Gotzon Garatek literatur kritika egiterakoan hizkuntzaren kritika egin beharra azpimarratzea, irizpide nagusi izateari utzi diola uzten baitu agerian (Garate 2005). Era berean, irakurlearen neurrirako literatura exijitzen du kritikaren zati garrantzitsu batek 1990eko hamarkadatik aurrera; hizkuntzaren normalizazioagatik bainoago irakurle arruntaren plazeraren izenean. Maider Ziaurrizek Koldo Izagirrereren *Sua nahi Mr. Churchill??* (2005) ipuin liburuari eginiko kritikak, eragin zuen erantzun-oldeagatik, adierazten du argien irakurlearen behar eta gaitasunetara egokitutako literatura egiteko kritikak eginiko exijentzia.

Hizkuntza izugarri ondo ezagutzen duela erakutsi du Izagirrek beste behin. Haren prosa oso landua da, esaldiak nahierara taxutu ditu, eta hizkuntza jaso erabili, baina euskal irakurle normalak duen gaitasunaren gainetik dago oso liburu hau, eta batzuetan zail egiten da irakurtzea, hiztegia lagun izan ezean behintzat. Eta horrek, bistan da, nekagarri egiten du. Ezin ukatu hizkuntza bera ikasteko aparta dela, itsasoarekin lotutako hitzak ikasteko batez ere, baina hori literatura ez beste kontu bat da (Ziaurriz 2005).

Interes filologiko-linguistikoetatik urrun dagoen “irakurle normala” da kritika honetan euskal literaturaren subjektu hartzailea. 1990eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera, beraz, erdialdeko ereditik aldentzen den prosa kritikatzear batera, irakurleari ahalegin handiegia eskatzen diona ere zigortzen du kritikak.

5.5. Kritika, homologazioa eta normalizazioa

Kritikak nahitaez euskal literaturaren gaineko irudikapen bat dakar berarekin, aurreiritzi, juzku eta balorazio

jakinetan oinarritua; zenbaitetan kontzepzio horri egiten dio aurre kritikak, besteetan irudikapen hori indartzera dator. Euskal literaturaren ez-normaltasuna da prentsako kritikak maiz darabilen eta erreifikatzen duen diskurtsoa, beste hainbat kalifikazioarekin batera (txikia, berankorra, anormala...). Euskal literatura klasikoaren nahiz literatura garaikidearen kontzepzioan etengabea da ez-normala izatearen gaineko kontzientzia, eta horrek erabat baldintzatzen du kritikaren diskurtsoa, normalizazioarekiko eta homologazioarekiko antsietatea sortzen baita kritikarien artean, eta baloraziorako irizpideak euskal esparrutik kanpo kokatzen baitira maiz.

Euskal literatur tradizioaren gaineko ikuspegian nabarmena da, esaterako, euskal literatura ez-normalizat, txikitat eta ez-homologagarritzat hartzen duen ikuspegia:

Nazio bateko antzerki-idazle klasikoak, komediagile opa-roak aipatzeko eskatuz gero, burura datozkigunak Molière, Lope de Vega, Shakespeare eta horrelakoak dira. Eta euskaraz? Bat aukeratu beharko banu, Toribio Alzaga. Beste horien parean jartzeko modukoa ote da ordea? Ez dakit; seguru asko ez, baina gure literatura –gure historia bezala– eskasa eta pobrea izanik ere, horixe da dugun bakarra. Gutxien-gutxienik ezagutu egin beharko genuke eta, Alzagaren kasuan behintzat ziur nago, ezagutu ostean maitatu ere egingo dugu (Murua 1995).

“Eskasa eta pobrea” kalifikatiboak nahitaez datoz euskal idazleen tradizioa literatura handietako urrezko aroetako idazleekin alderatuz gero (frantsesa, espainiarra, ingelesa). Javier Rojok Jon Kortazarren *Euskal literaturaren historia txikia* (1997) liburuari eginiko kritikan, esaterako, literaturaren beraren txikitasuna nabarmentzen du: “ondorioz, eta liburuaren izena piskabat aldatuz, euskal literatura benetan txikia izan dela ikusiko du irakurleak” (Rojo 1997d).

Edonola ere, euskal literaturaren txikitasuna eta “ez-normaltasuna” ez da literatur tradizioari eta historiari soilik

egozten zaion kalitatean. Literatura garaikideaz jardutean antzerako ikuspegia du kritikak, hots, literaturaren txikitetasuna eta anormaltasunarena, Amaia Iturbidek Joxe Austin Arrietaren *Mintzoen mintzak* (1989) poesia-liburuari eginiko honetan, esaterako:

Eta euskera bezalako hizkuntza ez normalizatu batean, berrikuntza oro, eta are gehiago joera kultista batetik abiatzen bada, hasieran asimilatzeko zailtxoa gertatzen da. Horregatik, horrelako ekimenei denbora eman behar zaie (Iturbide 1991b).

Txikitasun eta anormaltasunaz gain, sarritan euskal literaturaren gutxiespen inplizitua ere aurkitzen da kritiketan, euskal literatur lan on bat irakurtzea nekeza dela ematen baita aditzera, eta kritikariak dituen igurikimenak bestelakoak direla:

Testu, gozagarri ugari damaizkigu, baina hau inportantea eta euskal literaturan ez-ohizkoa izanik ere, ez da garrantzi gutxiagokoa erakusten duen potentzialitatea (Juaristi 1991b).

Pausua noiz luzatu irakurtzen hastean euskal literaturan oso maiz ikusi diren idazlan horietako bat baino ez dela pentsa lezake norbaitek. Baina orrialdeak irakurri ahala, berehala eleberri on baten aurrean dagoela ikusiko du irakurleak (Rojo 1999e).

Homologazioa

Homologazioarekiko kezka, beraz, aztergai dugun epealdi osoan dago presente euskal literatur kritikan. Hogeita hamar urte horietan, aitzitik, ez da egonkorra euskal literaturaren homologazioaren ideia. Irudi luke 1990 ingurura arte homologatu ezin den literatura gisa ikusten duela kritikak euskal literatura; aitzitik 1990etik aurrera, sarri errepikatuko da euskal literaturaren eta gainerako literaturen (batez ere, espainiarraren) arteko parekatzea dis-

kurtso kritikoa. 1970eko hamarkadako eta 1980ko hamarkadako lehen urteetan zehar, euskal literatura kanpoko eraginetara zabalik, baina aldi berean homologatu ezinik ikusten du kritikak. Hau da, alde batetik, Mendebaldeko gizarteetako bizimoduak berdintzeak literatura guztiak elkarren antzekoago egiten dituela ohartarazten du, eta horrek lekarkeen originaltasun faltaz ohartu. Esan nahi baita, atzerriko literaturekiko homologazioa originaltasun faltarekin lotzen da sarritan:

Eta, bukatzeko, beste galdera bat: originalak ote dira ipuin hauk. Hainbat idazleen izenak bururatzen zaizkigu berehala: Borges, Cortázar, García Márquez, Lovekraft, Poe,... Eta Kafka batez ere, liburu hasieran espresuki aipatua. Gure gizarteko kultura, gure bizimoldeak, zorionez ala zoritxarrez, egunetik egunera baterakoiagoa da: arazoak eta ideiak, egoerak eta irtenbideak antzeko izan behar. Orijinaliterik ez du hemen inork aurkituko. Bainan benetan notizia bat dat halako gauzak euskaraz idatzirik topatzea (Nabarro 1978).

Badirudi euskal literaturan inork ez duela zenbait gai ikutu nahi. Inork ez duela bizi garen eguneroko errealtatean sartu nahi, inork ezin duela errealtate hori literatura bihurtu. Eta horren ondorioz beti ari gara “une literarioak” “espazioak” etb., etb., bilatzen. Horren ondorioz ere, argitaratzen diren gauzak munduan egiten den literaturan oinarritzen dira, eta “plagio” hitza oso gogorra ematen badu ere, ez dute orijinaltasun handirik. (Kakabeltz 1983).

Atzerriko ereduak bertakotu arren, baina, kritikak sarri azpimarratzen du euskal literatura erdal literaturekin homologatu ezin delako ideia. Alderantziz, erdal literaturako obrekin parekatzeko modukoak diren euskal literatur testuak salbuespenak dira:

Nere ustez, erdal literaturaren mailakoa dugun euskal obra bakanetakoa da 16.an [*Hamaseigarrenean aidanez*].

Eta honelako transzendentziarik nahi ez bada, benetan gustora irakurtzeko obra (Koro E. 1983).

Tesi nobela dugu Amurizarena, aspergarri benetan, eta Europako edozein literaturatako obra nagusietatik oso urruti geratzen dena, benetan, literatur balioak ezpaitira oso agerian geratu (Camino 1984b).

Alta, 1980ko hamarkada amaieratik aurrera, eta 1990eko hamarkadak aurrera egin ahala, erruz hedatuz joan zen euskal literatura gainerakoekiko homologagarria den ideia. Bilakaera horretan, euskal literatur esparruaren sendotzea, argitalpenen gorakada eta idazle kopurua emendatzea zerikusia duten faktoreak dira, baina ez dago albo batera uzterik Atxagaren *Obabakoak* lanak Espainiako instituzio literario eta politikoaren onespina eskuratzeak eka-rritako aldaketa; izan ere, geroztik etengabe kritikak “homologagarritasuna” irizpide gisa darabil, eta ordura arte ez bezala, esportagarri izan daitekeen literaturaren gaineko kezka ere agertuz doa.

1986tik aurrera *El Diario Vasco*ekin plazaratutako *Zabalik* gehigarrian argitaratutako kritika eta kazetaritza-lanetan nabarmena izan zen euskal literatura Mendebaldeko literatur tradizio nagusien parean kokatzeko ahalegina. Izan ere, euskal literatur kritikak sarritan erdal liburuen iruzkinen alboan du lekua, eta maiz erdal literaturako liburuen parekotzat aurkezten dira euskarazkoak. Anjel Lertxundik, esaterako, sarri egiten zituen loturak iruzkindutako erdal literaturaren eta euskaldunaren artean, zenbaitetan euskal literaturaren homologagarritasuna eta modernitatearen denboran kokatzea esplizituki nabarmenduz. Esaterako, apokrifoen inguruko Henry-Lèvi eta Prokoschen liburu banaren ondoan, Patri Urkizuren *Etsipenez* (1984) liburua- ren kritika argitaratu zuen 1989an, berau Yourcenarekin parekatuz eta apokrifotarako joera euskal literaturara ere heldua zela azpimarratuz: “Orain munduan zehar modan, «in» eta «à la page» dagoela dirudiena ere egiten bat da he- men” (Lertxundi 1989).

Homologazioa, baina, esan bezala, 1990eko hamarkadatik aurrera sendotuz doan ideia da, esportazioarenarekin batera. Literatur testuen alderdi askotarikoetan ikusten du kritikak homologazioa, dela gaietan, dela estiloan, dela umorean, Juan Luis Zabalaren kritikok erakusten duten gisan:

Kontaketa baserri giroan kokatua dagoen arren, kontalariaren ikuspuntua guztiz urbanoa da, eta Sagastizabalaren umorea ere halakoxea dela esan daiteke, han da, baserri giroko euskal umore klasiko eta ezagun horrekin zerikusirik gabeko umorea, umore, nolabait esatearren, homologatuagoa, europarragoa... (Zabala 1994b).

Errazkeriari eta sinplekeriari ihes egiten dion prosa kultu, landu, zehatz, zuzen, jaso eta adierazkor baten alde agertu izan da beti Garzia, erdal literatura gehientsuenean aise, normal eta inoren asaldurarik gabe irakur eta dasta daitekeenaren parekoa ahal izanez gero (Zabala 1993).

Homologazioa “erdal literaturekiko” erlazioan definitzen da nahitaez, eta eskuarki ez da zehazten “erdal” literaturen nongotasuna; aitzitik, literatura espainiarrarekiko parekatzea da euskal literaturari homologazioa dakarkiona, kritikaren begietan. Batik bat hedabide ez-abertzaleetan argitaratzen den kritikak gaztelaniazko literatura (eta espainiar literatur esparruan gertatutako fenomeno literario-soziologikoak: gazteen 1990etako *booma*, emakume idazleen balizko hazkundera eta abar) hartzen du euskal literaturaren neurgailu, eta haren parean, azpitik edo gora kokatzea bihurtzen da euskal literatura baloratzeko irizpide.

Eta Iban Zalduak *Hika* aldizkariaren azken alean dioen gisan (ia nobela hau bezain gomendagarria, bestalde), euskaraz idatzitako literatura gutxienez gaztelaniaz idatzitakoaren pare dagoela, batez ere Euskal Herrian gaztelaniaz idatzitakoaren pare (horren lekuko litzateke Harkaitz Canoren *Beluna Jazz* ere).(Treku 1996).

Besteak ahaztu gabe, bigarrena biziki interesgarria iruditu zait, euskal poesiaren sistema inguruko poesiarekiko harremanetan jartzen baitu, urte horietan Espainian nagusi izan den tendentziarekin parekatuz. Azken finean, hemen egiten dena besteen maila beretsuan dago (Rojo 1997e).

Javier Rojoren zenbait kritikatan euskal literaturaren osasunaren eta kalitatearen adierazletzat hartzen da, hala, gaztelaniazko literaturaren kalitatea gainditzea:

(...) gazteleraz idazten duen nobelagile gazteekin konparatuz gero (Loriga edo Mañas-ekin, adibidez), askoz ere obra sakonago eta interesgarriagoa lortu duelakoan nago. Zenbaitetan harrigarria da iritsi duen estiloaren aberastasuna (Rojo 1996).

Aitzitik, kalitaterik aitortzen ez zaien literatur lanen kasuan, ez itzultzearen abantailak aipatzen ditu kritikak, euskal literaturaren kalitatearen ebazlea, legitimazio-insultantzia goren, euskal literatur esparrutik kanpo dagoela iradokiz.

Jon Juaristik esan omen zuen euskal literaturako lan batzuei mesede handia egiten ziela erderara ez itzultzeak, hain txarrak ziren. Eleberri hau irakurrita iritzi horrekin bat etorri behar (Rojo 1997f).

Espainiar literaturarekiko homologazioa, nagusituz doan diskurtsoa den arren (bai prentsako kritikan, baita kritika akademikoan ere), dependentzia politikoak literatur esparruan duen adierazpen errefraktatua den heinean, ez da eztabaidarik gabea izan. Horregatik, esparru aberztzean kokaturiko kritikariek sarri kritikatu izan dituzte homologazio horren konnotazio politikoak, eta itzulitako testuen hautapenean kokapen politikoak izandako pisua:

Euskal Literaturaren historian, letras vascas en navarra eta letras vascas en el País Vasco-Francis gorabehera, "letras vascas en el exilio" idatz baleza inork, kapitulu

hori itxi gabe dagoenaz kontura litezke guztiak, Madril bezala Bitorian. Ez dute eginen, ordea. Eta isilik dihardugu amarauna ehuntzen. Erauziak izan dira inoiz egondakoak eta sartu ere ez dituzte edo gaituzte egin erderazko laburpenetan. Ez gaituzte leer-ko, ez leiduko. Eta hala ere, prosalari bikaina dugu Joseba Ismael Sarriñandia (Uribe)larrea (Jimenez 1990).

Agerikoa da Atxagaren *Obabakoak* lanak eskuratutako legitimitate espainiarrak, batetik, eta ondoren izandako zabalkunde nazioartekoak kritikan eta literatur esparruan izandako eragina, izan ere, kritikaren balorazioetan gero eta sarriago agertuko da, 1990etik aurrera, euskal literaturak munduko literaturari eskaintzeko daukanaren gaineko kezka, eta orobat “itzulgarritasuna” bihurtzen da baloraziorako irizpide azkena maiz: liburu bat itzultzeko modukoa bada ona da, eta alderantziz. Literatur lanak baloratzeko irizpideak, hartara, ez dira dagoeneko euskal literatur esparruaren baitakoak soilik, 1980ko hamarkadan zehar bezala, non euskal irakurlea baitzuen gogoan kritikak eta literatur esparru osoaren aurrerapen kolektiboaren ideiak gobernatzen baitzuen kritikaren diskurtsoa. Aitzitik, 1990ekoan, literatura homologagarria delako ideia araberan epaitzen dira obrak, eta sarritan euskal kritikariak ez ditu euskal irakurleak soilik gogoan liburu zenbait kritikatzekoan, itzultzearen komenigarritasunari ematen zaion lekuak erakusten duenez:

Esportatzekoa: erabiltzen duen ikuspuntu «piktorikoa-ren» berritasunagatik –zenbat izen propio dantzatzen dituen, bestalde eta zein erakargarria den Olariagaren gonbitea!–; edota bere maisu lanagatik, orokorki, «liburubixi» baten aurrean egiten zaigu, beste erderak ere aise harri ditzakeena (Ortuondo & Zubizarreta 1990).

Eta nola ez, “Fetitxe”. Euskal idazleak biltzen dituen kongresu guztietara eraman eta aurkezteko modukoa. Besteek jakin dezaten behingoz zer den ondare unibertsalera aporta dezakeguna (Juaristi 1992).

Felipe Juaristiren azken aipu horretan bezala, euskal literaturak ondare unibertsalari egin diezaiokeen ekarpena kezka bihurtzen da eta baloraziorako irizpide garrantzitsu, 1990eko hamarkadan zehar eta ondoren:

Eta eleberriaren istorio beltza argitu nahian ari den kazetariaren ibilerak, berriz, Antoni Tabucciren “Sostiene Pereira” eta Damasceno Monteroren “Buru galdua” eleberriak dakartzkigu gogora. Aipatu hiru eleberri ederren ildoan koka dezakegu lan han, eta, beste hiruak bezala, handia da, euskaratik literatura unibertsalera lasai asko jauzi egiteko modukoa (Aristi 2001).

Euskal literatura parametro “unibertsaletan” kokatzeko joera honek goia Atxagaren *Soinujolearen semea* (2003) nobelaren harreran jo zuen, zenbait kritikarik Atxaga Nobel Sarien mailan kokatu eta harentzako akademia suediarren saria eskatu zutenean. Espainiar literaturarekiko homologaziotik harantzago, kritikak euskal literatura letren errepublika globalaren testuinguruan kokatzen du Atxagaren lana:

Kengarriak diren zatiak eduki arren, ezin ukatu “Soinujolearen semea” lan borobila denik. Hasieratik bukarara bikain eraikia. Hizkuntzaren aldetik mirezgarria. Edozein Nobel saridunek sinatuko lukeen obra (Gorrotxategi 2004).

Nobel saria Atxagari emango baliote/baligute, berriz, paper ona beteko lukete bai Bernardok bai eta euskal literaturak ere. Eta gure hizkuntza/kultura, daukagun gauza preziatuena, salbatuko ez balitz ere, ezagutzera emango litzateke. Euskarazko literatur tradizioa eta sorkuntza, ele berriak mundura! Atxaga etxerako eta Nobel sarirako, Nobel saria Atxagari! (Arano 2004).

Normalizazioa

Homologazioaren eta unibertsalizazioaren gaineko diskurtsoaz batera, normalizazioarena izan da 1990eko euskal kritika gidatu duena (eta honetan bat datoz prentsakoa

eta akademikoa). Literaturaren normalizazioaren ideiak, haatik, ez du esanahi bera izan epealdi osoan. 1970eko eta 1980ko hamarkadan hizkuntza literarioaren normalizazioa zen literatur esparruan eta kritikan eztabaida nagusietakoa; literaturaren normalizazioa prosa literarioaren garapenarekin konponduko zen arazo gisa ikusten zen. Hau da, ez-normaltzat jotzen zen ingurune soziolinguistikoari literatur hizkuntza egokia sortuz egingo zitzaion aurre. Hemen ere, *Obabakoak*-en argitalpenak eta kontsagrazioak etena dakar, zeren hizkuntza literarioaren normalizazioa obra horri loturik ikusten baitute zenbait egilek, Anjel Lertxundik, tartean:

Atxagaren “Obabakoak” irakurri eta gero, iruditu zitzaidan ezin nezakeela bizi guztian “Tobacco days”-en tankerako nobelak egiten, eta orain esango dizut “Carla” hau ez litzakeela esistituko lehenago “Obabakoak” egon ez balitz. Atxagarena halako mugarri bat da. Idazleok frogatu dugu normalizazio teknikoak iritsia dugula eta hemendik aurrera ez da aski izango kostunbrismoa (apud Jimenez 1989b).

Aitzitik, 1990eko eta 2000ko urteetan, hizkuntza literarioaren normalizazioa egintzat eman eta bestelako parametroetan kokatzen da literaturaren normalizazioa: sistema literarioaren egituratzean, hain zuzen. Ildo horretan, merkatuaren sendotzean eta irakurleria emendatzearen baitan ezartzen da normalizaziorako gakoa. Esan dugunez, anormaltasun egoeratik abiatzen den literatura da euskal literatura kritikaren begietan, besteak beste ibilbide egonkorrik gabeko idazleak sortzen dituelako:

Agustin Anabitarteren lan osoa argitaratua izan da egunotan. Orain dela hiru urte hil zen idazlea, eta “anormaltzat” ditugun literaturetan karrera literario arrunta uler dezakegu berea (Kortazar 1986b).

Era berean, idazle belaunaldien aniztasuna ez ezik, literatur generoen aniztasuna ere normalizazioaren adierazletzat hartzen du kritikak. Figuroak aztertu bezala (2001),

ohikoa izan ohi da literatura periferikoetan kritikak literatur genero kopuru jakin baten existentzia exijitzea, normaltasunaren eta homologazioaren izenean, Ritxi Lizartzaren kritika honetan bezala:

Era guztietako liburuak beharrezko dira herri baten literaturgintzan, eta denek ez dituzte jartzen diren mugarriak –mugarriak egotea ere!– gainditu beharrik, baina bada honakoa eleberrigintzaren maila igo eta era berean, itxurak kontrakoa esan arren, kontakizunarekin nahikoa duenarentzat –irakurketa arina izango du– egoki den lana (Lizartza 1994).

Literatur generoen ugaltzearekin, hortaz, irakurlegoa eta merkatua indartzea da xedea, izan ere, normalizazioa merkatu literarioaren garapenaren parametroetan pentsatu da 1990eko hamarraldian zehar eta 2000koetan. Liburu honetan zehar maiz azpimarratu dugunez, 1990eko hamarraldian irakurlea literatur komunikazioaren erdigunean kokatzeak literaturaren gaineko diskurtso kritikoa eraldatu zuen, eta normalizazioa ere parametro horietan ezarri zen. Irakurlea eta merkatua zabaldu beharra dira, hortaz, normalizatorako ezinbesteko baldintzak, kritikaren ikuspegian:

Gurean, mundu literario honek normalizazioa lortu nahi badu, profesionalizazio orokorraz gain, irakurleen eta salmenten igoerarekin batera, oraindik lortu behar dituen beste erronka batzuk ere baditu. Horien artean, nire iritziz, gaien, istorioen eta generoen zabalkundea eta orijinaltasuna da erronka bat (Fernandez 1999b).

Literatura normalizatu eta irakurlea eta merkatua ase beharrak, beraz, irizpideak ere xede horren menpe ezartzera darama kritikaria. Horrek berak darama kritika 1990eko hamarkadan kontsumo literaturaren eta literatura jasoaren arteko bereizketa lausotzera; era berean, irakurleari eskakizun handiegia ezartzen dioten literatur testuak arbuizatzen ere badarama kritikaria, eta sarri irakurleak literatur komu-

nikazioan daukan zeresana azpimarratzen da eta baita hari bidea erraztu beharra ere:

Askotan, idazle askok beren buruentzako soilik idazten dutela uste dut. Eta oinarrian, funtsean literatura eta artea hori dela defendatuko duen lehenengoa ni naiz. Baina ez dugu ahaztu behar irakurleria eta ikusleria ere atzean dugula eta beraiek ere parte hartzen dutela hain ederra den komunikazio modu honetan (Fernandez 1998).

Gari Berasaluzek Mari Jose Olaziregiren *Euskal gazteen irakurzaletasuna* (1999) ikerketari eginiko kritikan, era berean, bistakoa da normalizazioaren eta merkatuaren artean ezartzen den lotura, irakurlea tarteko:

Gure irakurlegoaren, gure merkatuaren azterketa sakonik ez da gurean. Hutsune horren berri badute liburugin-tzan dabiltzanek. Azterketa horren beharra ezinbestekoa da literatura normalizatu batean (Berasaluz 1999c).

Irakurketaren plazera eta komunikazioa lehenesten duen diskurtso kritikoa hegemonikoa da 2000ko urteetan ere, merkatuaren bidezko literaturaren normalizazioa dakarrelakoan. Hala, parametro horietatik urrundu eta irakurlearekiko exigentea den literatura justifikatu egin behar du zenbaitetan kritikak:

Honek irakurterreza ez den lana dakarkigu lasaitasuna eta patxada eskatzen duena. Gainera, aitortu behar da egungo gazteok ez dakigula asko mito klasikoen inguruan, eta horrek ere ez digu laguntzen. Gaur egungo bizimoduak itxuraz behintzat eskatzen duen literatura “azkar” eta errazetik zeharo aldendutakoa da “Mugaren ariketa”. Baina, horretarako ere aukera eman behar du literaturak, ez? (Zubiate 2002).

Normalizazioa merkatuaren parametroetan neurtzeko joerak, bestalde, eragin du erreakziorik kritikaren artean 2000ko urteetan, eta hamarkada horretan apurka normali-

zazioak dakarren literaturaren merkantilizazioa kritikatzan hasiko dira hainbat ahots:

Ziur aski, ez ditu inork euskal kulturaren “normalizazioan” egindako urratsak ezbaian jarriko, baina ez dezagun ahaztu zerekiko ari den bilakatzen “normala”; gero eta gehiago kulturaren ekonomia eta negozioa lantzen duen joerarekiko neurri handi batean. Eta ekonomiak etekinak dituen artean erakutsi ohi du kulturarekiko bere aurpegi goxoa, erakusleihatuan bederen (Guillán 2004).

Homologazioaren eta normalizazioaren diskurtsoak, izan ere, bi heteronomiaren aurrean paratzen dute literatura esparrua: homologazioagatiko kezkak euskal literatura esparrukoari ez dagozkion parametroen arabera neurtzera darama kritika eta sarritan ezinezkoak diren parekatzeak egitera (Alzaga eta Shakespeare); hots, heteronomia politikoko eta dominazio sinbolikoko egoerara, literatur esparru dominatzaileetako irizpideek epaitzen baitute bertakoa. Bestetik, normalizazioagatiko kezkak esparruaren merkatuarekiko heteronomia areagotzeko arriskua dakar, zeren irakurleen beharrak asetzen dituen merkatu dibertsifikatu eta normalizatuak irakurleari inolako ahaleginik eskatzen ez dion literatura bultzatzen baitu, kritika esparruko logika autonomotik ateraz. Bi joerak ziurrenik euskal literatur esparruan garapenean funtsezkoak izan badira ere, kritikak horien aurrean harturiko jarrera ez da arrisku gabea, esan bezala. Figuroak hainbatetan azaldu duen gisan (Figuroa 2001), izan ere, homologazio-nahiak eta normalizazio mimetikoa bilatzeak sarritan literatur esparruan gatazka eta lehia artifizialak sortzea dakar, eta esparru jakin horri ez dagozkion balio-irizpideak baliatzea.

Ondorio orokorrak

Liburu honetan zehar azpimarratu denez, literaturaren soziologiaren xedea ez da obra jakinak eta gertaerak baloratzea, ezpada esparru literarioaren baitako mekanismoak eta egiturak azaleratzea; berezkozat, naturalizat ematen diren arauak bistaratzea. Horixe izan da lan honek eskaini nahi izan duena: berezkozat ematen diren balioak eta naturalizatu ohi diren hierarkiak agerian jartzea, euskal literatur kritika bere konplexutasunean ulertzeko, eta literatur esparruaren testuinguruan kokatzeko.

Bourdieuaren soziologiak eta haren ondorengoen ekarpen teorikoez, mugak izan arren, badute erabilgarritasunik kritika gertaera instituzional gisa (eta ez testu solteen batuketa gisa) ulertzeko. Indibidualizat jo ohi diren balioepaiak edo unibertsaltzat jotzen diren irizpide estetikoak instituzionalki determinatuak direla, eta kritikaren esparruaren egituratzearekin zerikusi zuzena dutela ohartzeko; hau da, gustua preferentzia indibidualen multzo bezala barik habitusak moldaturiko disposizio-multzo gisa hartzeak kritikaren analisi soziologikorako tresna baliagarriak eskaintzen ditu. Ildo horretan, ikerketa enpirikoak erakutsi du kritikarien profil profesionalak, generoak edo hedabideak kritikaren funtzio baloratzailan eta diskurtsoan eragina dutela; era berean, esparruko arau eta disposizioek ere (literatur generoen eta estetiken hierarkiak, esaterako) erabat determinatzen ez badute ere, baldintzatu egiten dute diskurtso kritikoa.

Halaber, balioa literatur lanen ezaugarri intrintseko bari-rik esparruko sinestearen emaitza gisa ikusteak ikerketarako bideak zabaltzen ditu, kritikaren funtzio baloratzailer esparruaren egoera eta bilakaeraren argitan, diakronikoki, irakurtzeko. Era berean, literatur esparruaren autonomia beti ere erlatiboa izanik, bestelako esparruekiko harremanek (esparru ekonomiko eta politikoarekikoek) kritikan duten eragina aztertzeko bidea eman du ikuspegi soziologikoak.

Aitzitik, esparruen soziologia euskal literatur esparruan baliatzeak mugak dituela ere jabetzen gara. Alde batetik, Bourdieuren teoria bera aro eta nazio jakin baten analisitik garatu zenez (XIX. mendeko frantziar literatur esparruarenetik), unibertsalizatzen dituen zenbait oposizioak gaur egun ez dirudite hain agerikoak, eta beste zenbaitek banaketa zurrunegiak proposatzen dituzte. Esaterako, Bourdieuk postulatutako literatur esparruaren logika anti-ekonomikoak eztabaidagarria dirudi merkatua kultur esparruko neurgailu nagusi bihurtu den garaian.

Ikerlan honi hiru hipotesi nagusi gogoan izanik heldu genion. Lehenbizi, euskal literatur esparruaren izaera periferikoak kritikaren legitimitateari erasaten diola postulatatu genuen; hau da, kritikak bere jarduna legitimatzeko zailtasunak dituela. Hipotesi hori bete-betean baieztatu dute lortutako emaitzek. Hainbat dira liburu honetan hipotesi hori baieztatzen duten ebidentziak. Alde batetik, euskal literatur kritikaren inguruko eztabaidek ikusarazten dute kritika jarduera ez-legitimotzat hartu dela euskal literaturan gaineko diskurtsoan, paradoxikoki, kritikaren beharra sarri azpimarratzen den arren. 1980ko hamarkadan, unibertsitatearekin lotutako kritikaren instituzionalizazioa gatazkatsua izan zela erakusten dute eztabaida horiek, kritika akademikoaren zientifikotasun-asmoak talka egiten baitzuen ordura arteko kritikaren kontzepzioarekin eta esparruko habitusarekin. Talka hori ez da konnotazio politiko eta ideologikorik gabea, eztabaidek nahiz analisi kualitatiboak

erakutsi dutenez. Kritika akademikoa botere instituzionalarekin identifikatzen duen diskurtsoa nagusi izan da euskal esparruan, kritikaren esparruaren eta boterearen esparruaren arteko homologia ezartzen duen ikuspegia, alegia.

Euskal kritikaren gaineko eztabaidek sarri salatzen duten gabezia da euskal kritikak ez duela literatur testuen gaineko baloraziorik ematen, eta hor legoke kritikaren legitimitate-faltaren beste gakoetako bat. Hau da, kritikaren legitimazio bikoitzaren ideiarri jarraiki, kritikak ez du baloratzen horretarako legitimitaterik ez duelako, eta aldi berean balorazio ezak legitimitatea ukatzen dio kritikari. Ikerketaren analisi kuantitatiboak ideia hori berresteko datuak eskaini ditu, izan ere, 1975etik 2005erako epealdian aztertu diren 2.300 kritiken % 85a baloratzailerak bada ere, baloratzailerak diren kritiken % 84ak liburuaren gaineko epai positiboa edo oso positiboa ematen du, eta hain zuzen kritika negatiboen presentzia da kritika positiboetarako sinesgarritasuna eta legitimitatea ematen diena (Béra 2003a). Bilakaera diakronikoari erreparatuz gero, berriz, balorazioak goranzko joera izan duela erakutsi dute datuek, eta bereziki 1990eko hamarkadarekin batera egonkortu zela joera hori.

Ikuspegi soziologikotik, epai positiboek ez dute deus adierazten liburuen balizko kalitate intrintsekoaz; aitzitik, esparruko egoeraren, bertako sinesmenaren eta kritikarien posizio eta disposizioen arteko harremanek determinatuko lukete epaien tipologia. Lan honetan zehar aipatu denez, hainbat dira euskal kritikari balorazio negatiboak egiteko legitimitatea ukatzen dioten faktoreak: euskal literatur esparruko lanbide intelektualen profesionalizazio urria eta, beraz, prentsako kritikaren profesionalizaziorik eza, bate-tik. Ondorioz, gutxi dira ibilbide luzeko kritikariak prents-an, eta ibilbide luzea egin duten gehienek unibertsiteatea izan dute legitimazio-iturri; era berean, euskal kritikari gehienek posizio anitz betetzen dituzte esparruan (aldi berean idazle, editore edo kazetari baitira), eta horrek ere murrizten du kritikarako margena.

Horrez gain, legitimatutako objektuaren eta legitimazio-instantziaren (kritikaren) arteko distantzia urria da kritikaren legitimitate-falta azalduko luketen arrazoietakibat, hau da, kritikaren gaineko diskurtsoak sarri aipatzen duen euskal esparruaren “txikitasuna” eta kritikari eta idazleen arteko distantziarik eza. Orobat, finkatu gabeko literatur esparru nazionala eratu nahiak kritika euskal literatur sorkuntza babestera daramala postula liteke. Hau da, literatur lanen balorazio negatiboa edo ez hain positiboa euskal literaturaren beraren aurkako diskurtsoarekin parekatzen duen iritzia zabaldua da (1980ko eta 1990eko hamarkadako eztabaidek hala erakusten dute) eta horrek oztopatu egingo luke literatur kritika legitimazio-instantzia bihurtzea, balorazioari uko egiten baitio.

Edonola ere, lan honen jasotako ekarpen teorikoek erakutsi duten bezala, hedabideetako kritikaren legitimitate gabezia ez da euskal literatur esparruari soilik dagokion ezaugarria, Mendebaldeko kritika modernoak sortzetik beretik izan baititu bere burua legitimatzeko arazoak. Beraz, euskal kritikaren legitimitate-falta ezin da ulertu testuinguru zabalago horretan ez bada. Instituzio erregulatzailerregulatu gabea izatetik datorkio legitimatzeko zailtasuna, batetik, kritikari; bestetik, kultur industriari ezinbestean loturiko instituzioa izatetik. Era berean, kultur esparruan azken hamarkadetan gertaturiko hainbat aldaketak (kultur kazetaritzaren krisia eta interneten sorrera, besteak beste) autoritate kulturala eta kritikaren legitimitatea bera ez-baia jartzea ekarri dute.

Horren guztiaren ondorioz, “kritikoa” figura gatazka-tsua da euskal literatur esparruan, eta analisi kualitatiboak erakutsi duen gisan, prentsako kritikan jarduten dutenek maiz ihes egiten diote kritikoaren rolari, beren burua irakurle gisa identifikatuz.

Ikerketaren abiaburuan plazaraturiko bigarren hipotesiak euskal kritikaren sendotze eta indartzea aurreikusten zuen 1975etik 2005erako tartean, literaturaren inguruko

diskurtso garrantzitsuenetakoa bilakatu arte. Haatik, ezin esan liteke analisiak erabat baieztatu duenik uste hori, ñabartu gabe bederen. Alde batetik, ukaezina da kuantitatiboki goraldi ikusgarria izan duela hedabideetako kritikak (eta baita akademikoak ere) 30 urte horietan, literatur liburuen ekoizpenak gora egitearekin batera. Euskaraz sortutako literatur liburuen 20 kritika baino gehiago ez ziren argitaratzen urtean 1980ko hamarkadaren hastapenean; 165 zenbatu ditugu 2002an. Kopuruetan begi-bistakoa den gorakada horrek kritikaren kapital sinbolikoan eraginik izan ote duen, ordea, zalantzarriagoa da. Euskal kritikaren inguruko eztabaidek, izan ere, 1990eko hamarkadaren amaieran eta 2000koan ere kritikaren gabezia salatzen jarraitzen dute, datu kuantitatiboek guztiz aurkakoa dioten arren. Agerikoa dirudi, beraz, kritika negatiborik eza salatzen dela “kritikarik eza” aipatzean, eta hori berretsi egiten dute datu kuantitatiboek: 1990eko hamarkadan goranzko joera izan zuen euskal literaturaren balorazioak, eta urrituz joan ziren, proportzioan, kritika negatiboak.

Bada arrazoirik pentsatzeko kritikaren emendatze kuantitatiboak ez duela bere gaitasun legitimatzailea handitzerik ekarri. Batetik, esan dugun bezala, 1990eko hamarkadan, proportzioan, urritu egin ziren euskal literaturari buruzko kritika negatibo eta oso negatiboak. Literatur esparruaren finkatzeak eta instituzionalizatzeak, beraz, ez zuen eragin kritikaren sendotzerik. Ur Apalategiri (2000) jarraituz proposatu den bezala, Bernardo Atxagaren *Obabakoak* liburuari emandako Espainiako Sari Nazionalak eta ondoren etorri zen egilearen onespenez nazioartekoak euskal instantzia legitimatzaileak (tartean kritika) bigarren mailan geratu izana da joera hori azal dezaketen fenomenoetako bat. Hau da, legitimazio-instantzia gorena euskal esparrutik kanpo egoteak bertako legitimazio-instantzien ugaltzea eta aldi berean indargabetzea dakarrela.

Horrez gain, 1990eko hamarkadatik aurrera esparrua sendotzearekin eta besteak beste Atxagaren nazioarteko-

tzearekin lotuta, idazleen rol sozialak eskuratutako erdigunea eta kapital sinbolikoaren pilaketa nabarmentzekoak dira orobat. Hots, euskal idazlearen figura literatur esparruan eta esparru sozialean indartu ahala, sortzailearen eta kritikariaren arteko tarte handituz doa, bien arteko kapital sinbolikoaren aldeak ezinezko egin arte kritika negatiborik egitea. Analisi kualitatiboan ikusi den bezala, kritikariek egilearen kapital sinbolikoarekiko atxikimendua eta hurbiltasuna erakustera jotzen dute gero eta gehiago (haren estiloa mimetizatuz, distantzia kritikoa ezabatuz), kritikariak eurak legitimatzeko bitarteko bakar gisa.

Era berean, baloraziorako irizpideak aztertzean ikusi den bezala, autorearen rol soziala indartu den heinean, rol hori bera bihurtu da kritikan baloraziorako irizpide, ezauzgarri testualez haratago. Ildo beretik, “autonomiaren belau-naldi” deitu zaion idazle-taldeak kanon aski finkoa osatu zuen 1990eko eta 2000ko urteetan zehar, kritikarako eta ezbaian jartzeko tarterik uzten ez zuena. Analisi kuantitatiboan ikusi bezala, Sarrionandia eta Atxaga euskal diskurtso kritikaren erdigune eztabaidaekin dira eta kritikak ez du gaitasunik erdigune horiei kritika egiteko edo haiek ezbaian jartzeko.

Bestalde, 1990eko hamarkadaren bigarren erditik aurrera merkatuak eta irizpide komertzialek eskuratutako lekua aintzat hartzea gakoa da kritikaren balizko gabezia eta bilakaera ulertzeko. Alde batetik, irakurleria sendotzeak eta argitalpen kopurua handitzeak kritikaren funtzioa bestelakotzea ekarri zuen. Kritikaren funtzioaren azterketa kualitatiboak erakutsi duenez, kritikak egilea gogoan duen diskurtso gidari eta programatzaile izatetik irakurlea gogoan duen aholku izatera egin du 30 urte horietan. 1970eko eta 1980ko urteetan, izan ere, euskal literaturaren aurrerapen kolektiboa bilatzen duen talde-disposizioak gobernatzen du kritika, eta horregatik zuzentzen zaio sarri egileari, bere lana hobetzeko aholkuak emanaz edo bertuteak goratuz. Aitzitik, 1990eko hamarkadatik aurrera, kritika gehiago

kokatzen da masa-kulturaren kritikari dagokion tokian: hots, liburu bakoitza zein irakurle-motari egokitzen zaion ebazten duen diskurtso bilakatzen da, eta irakurle “arrunta” du gero eta maizago buruan.

Merkatuaren nagusitzearekin, irakurterraztasuna eta irakurle arruntaren atsegina irizpideen erdigunean jarriko du gero eta gehiago kritikak (gogora dezagun “arintasuna” dela irizpide baliatuenetakoa kritikan); ondorioz, kontsumo-literaturaren eta goi-literaturaren arteko bereizketak, esaterako, lausotzera jotzen du 1990eko hamarkadan. Finen, postmodernitatearen eta globalizazioaren testuinguru ekonomiko, kultural eta estetikoan, norbere esperientzia eta gustu indibiduala sublimatzen dituen diskurtsoak tarte murrizta uzten dio autoritate kulturalari eta kritikari. Autoritate kulturala ukatzeak dakarren demokratizazioaren onurak ukatu gabe ere, arriskuak ere begi bistakoak dira, izan ere, autoritate kulturala merkatuarenarekin ordezkatzeko joera erakusten baitu kritikak, baita euskaldunak ere, gero eta gehiago. Hala, euskal kritikaren gaineko eztabaidak ere merkatuaren nagusitasuna eta haren araberrako balorazioak hartu dituzte hizpide 2000ko urteetan, merkatuak lehenago ez zuen lekua irabazi duen seinale.

Merkatuaren irizpideak nagusitu eta autoritate kulturala ezbaian jarri diren une berean, kazetaritzaren esparruan ere izan da aldaketarik. Kultur kazetaritzak subjektibitatearen eta kritikaren agerpen diren generoak bigarren mailan uzteko eta horren ordezkari diskurtso promozionala eta kontsentsua erdigunean ezartzeko joera izan du. Hala, euskal literatur esparruan ere 2000ko urteetan presentzia mediatikoak eztabaida kritikoari lekua kendu dio, eta horren lekukotasuna jasotzen dute idazleek kritikaren inguruan eginiko adierazpenek, non presentzia mediatikoari aitortzen baitiote funtzio legitimatzailea diskurtso kritikoaren gainetik.

Azkenik, aintzat hartzeko datua da 1980ko hamarkadatik aurrera unibertsitatea izan dela kritikaren legitima-

zio-instantzia nagusiena, berau izan baita kritikaren profesionalizazioa eta instituzionalizazioa ekarri duena. Era berean unibertsitateko kritikariak izan dira prentsako kritikan ibilbide luzea egin ahal izan duten kritikari bakarrerenetakoak. Haatik, instituzionalizazio hori gatazkatsua izan da euskal esparruan, alde batetik, unibertsitateko kritikaren, prentsa erdaldunaren eta botere instituzionalaren arteko loturak kritika-esparru horren legitimitatea ezbaian jartzea ekarri baitu, eta kritikaren polarizazio ideologikoa 1990eko hamarkadatik aurrera.

Aitzitik, ukaezina da prentsako kritika bilakatu dela 1990eko eta 2000ko urteetan kritika akademikoaren iturri nagusienetako bat, irakurlea eta literaturaren pragmatika erdigunean jarri dituzten teorien ondorioz (harreraren estetika, polisistemen teoria etab.). Edonola ere, agerikoa dirudi kritikaren hazkunde kuantitatibo zalantzarik gabeak ez duela diskurtso kritikoaren indartzerik ekarri eta bere legitimitateak ezbaian jarraitu duela aztertu dugun epealdian.

Ikerketari ekitean gogoan izaniko hirugarren hipotesiak kritikaren diskurtsoa dibertsifikatuz joan zela aurreikusten zuen, hala kritikaren subjektuari dagokionez nola hartzaileei dagokienez ere. Ikerlanaren atal kuantitatiboak eta kualitatiboak baieztatu egin dute uste hau, izan ere, batetik, kritika argitaratzen den medioen esparru ideologikoa aniztuz joan da eta irizpide ideologikoez aritzean ikusi den bezala, 1980ko hamarkadaren amaieratik aurrera espektro ideologikoa aniztuz joan da eta ordura arteko doxa ezbaian jartzen.

Bestetik, analisi kualitatiboak erakutsi duenez, kritikak irakurle euskaldun ideala gogoan izatetik irakurle-mota ugari gogoan izanik idaztera jo du eta kritika irakurle-mota jakinei zuzentzera. 1977an Ibon Sarasolak “euskaldun kulto orok” irakurri beharreko liburuen gaineko kritika abiatzeko asmoa aitortu zuen *Jakin* aldizkarian; 1990eko hamarkadatik aurrera kritikak buruan duen irakurle-tipologia aniztuz doa. Alde batetik, euskal literatura hurbile-

tik jarraitzen duten eta formazio filologikotik hurbilagoko irakurlegoa eta, bestetik, irakurketaren plazera bilatzen duen irakurle arrunta bereizten ditu kritikak 1990eko hamarkadatik aurrera. Zentzu horretan, interes filologiko eta linguistikoz hurbiltzen den irakurlea ez da kritikariak lehentasunez buruan duena. Era berean, baina, literatur generoen eta azpigeneroen aniztasuna eskatzen duen diskurtso kritikoa areagotuz doa, irakurle mota bakoitzari bere eskakizunak ase nahirik.

Hedabideetako kritikaren analisi kualitatibo eta kuantitatiboak, bestalde, 1975 eta 2005 arteko epealdiko literatur esparruaren egitura eta bilakaera ulertzeko gakoak eskaini ditu. Literatur esparruan autonomia literarioarekiko lehia da 1970eko hamarkadaren bigarren erdiko gatazka nagusiena. Era berean, 1980ko hamarkadan zehar hizkuntzaren normalizazioa eta errealismoaren beharra dira esparruko kezka behinenak, kritikaren analisitik ondorioztatzen denez. Errealitatea eta testuinguru sozio-politikoia islatu beharra inperatibo bihurtu zuen kritikak 1980eko hamarkadan eta 1990ekoan eta, horrekin batera, baita homologazioagatiko kezka ere. 1990eko hamarkadan, aitzitik, europar esparruekiko homologazioa hein batean egintzat eman eta normalizazioa bilatzen du kritikak, hau da, sistema literario bati egozten zaizkion osagai guztiak garatzea.

Literatur esparruaren autonomia beti erlatiboa dela go-goan izanik, kritikaren analisitik ondorioztatzen da euskal literatur esparruak esparru politikoarekiko heteronomiatik esparru ekonomikoarekiko heteronomiarantz egin duela 30 urte horietan, Europako beste literaturetan hamarkada luzetan izandako garapena urte gutxitan bururatu. Esan nahi baita, literatura nazioaren eraikuntzarako tresnatzat hartzen zuen kontzeptzioak esparru politikoarekiko dependentzian kokatzen zuen literatura 1970eko eta are 1980ko hamarkadan ere. Aitzitik, literaturaren autonomiaren aldezelek literatur esparruaren erdigunea eskuratutakoan

(1980ko hamarkada amaieran), apurka merkatuarekiko heteronomia indarra hartuz joan da 1990eko hamarkadatik aurrera. Kritikak (eta bereziki prentsako kritikak) gaitasun txikia izan du indar heteronomo horien aurrean literaturaren autonomia aldarrikatzeko.

Haatik, heteronomia-harreman horien indarrak kritikaren papera indartzeko beharra berriro ere plazaratzen dutelakoan gaude. Alde batetik, González-Millánek bat etorriz, gogoan izatekoa da diskurtso sozial orok bizirauteko metadiskurtso legitimatzaile bat behar duela, eta euskal literaturaren gabeziako zenbait ekoizpen literarioan eta haren banaketan nahiz kontsumoan esku hartzeko gaitasuna lukeen corpus kritikoaren gabezia dela. Era berean, eta Antón Figueroren ideiak geure eginaz, uste dugu literatura nazional bat garatzeko eta bere subordinazio politikoa gainditzeko eraginkorragoa dela protekzionismorik gabe jokatzeko duen esparru kritiko-diskurtsiboa garatzea, balizko literatura nazionalaren mesedetan eztabaidari eta kritikari uko egitea baino. Orobat, gaur egun kultur industriari nahitaez loturiko instituzioa izanagatik, kritika da esparru ekonomikoarekiko heteronomiari aurre egin diezaiokeen diskurtso bakanetakoa, eta funtzio hori bere egiten duen heinean berreskura lezake legitimitaterik eta eragiteko ahalmenik. Finean, beraz, euskal literatur esparruko barne-legitimaziorako instantzia gisa indartzeak esparruaren beraren heteronomia-harremanak murriztuko lituzkeelakoan gaude, dela esparru politikoarekikoak, dela esparru ekonomikoarekikoak.

Alabaina, testuinguru ekonomiko, estetiko eta filosofikoak zaildu egiten dute hemen proposatzen den kritikaren berrindartzea. Izan ere, kritika eta autoritate kulturala modernitatearen proiektuari eta haren estetika burgesari estu lotuta dauden diskurtsoak dira, gizarte-klase eta genero dominatzaileetatik eginak. Modernitatearen proiektuaren eta bere subjektuaren zilegitasuna ezbaian jarri denean, beraz, autoritate kulturalaren eta kritikaren zilegitasuna

bera daude ezbaian. Aitzitik, ez dugu uste horren aurrean kritikak auzi estetikoari iskin egin behar dienik. Hau da, kritikaren subjektua berrasmatu eta birdefinitu beharra lekarke planteamendu honek, gustuaren unibertsalizazioari eta autoritate erabatekoari uko eginez, baina aldi berean diskurtso estetikoaren berezitasunei eta literatur esparruan pilatutako kapitalari uko egin gabe. Izan ere, autoritate kulturalari uko egiteak eta gustua sublimatzeak autoritatearen gehiegikeriez askatzeko bidea zabaltzen badu ere, merkatu-irizpideak irizpide bakar bihurtzeko arriskua ere badakar.

Ikasketa kulturalak, feminismoak eta beste hurbilketa politiko-teoriko zenbaiten ekarpenak bere egin eta espezi-fikotasun literario-estetikoari muzin egin gabe kritikaren subjektua berrasmatzeko gai den heinean izango du jardue-ra kritikoak zeresanik aurrerantzean ere. Gure ahalmenetik eta liburu honen mugetatik urrun xamar geratzen den zeregina, inolaz ere.

Bibliografia orokorra

- ABRIL VARGAS, N. (1999): *Periodismo de opinión*, Madril: Síntesis.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (1994) [1944]: *Dialéctica de la ilustración*. Madril: Trotta.
- ALDEKOA, I. (2004): *Historia de la literatura vasca*, Donostia: Erein.
- (2008): “Postmodernitatea gurean” in GABILONDO, J. (et al.) *Postmodernitatea eta globalizazioa*, Donostia: Erroteta, 19-35.
- ALONSO, I. (2008a): *Euskal literaturaren irakaskuntza Hego Euskal Herriko batxilergoan*. EHU [dokto-re-tesi argitaragabea].
- (2008b): *Euskal literatur sistema eta didaktika aztergai*, Bilbo: Labayru Ikastegia-Amorebieta-Etxanoko Udala.
- APALATEGI, U. (2000): *La naissance de l'écrivain basque. L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris: L'Harmattan.
- (2001): “Errealismoaren eraberritzea eta kokapena 90eko hamarkadako euskal literaturan” in URIBE, K. (arg.). *Azkenaldiko euskal narratiba*, Bilbo: UEU, 41-56.
- (2003): “Harkaitz Cano en Nueva York o la búsqueda del *ethos* literario”, *Quimera* 234: 29-32.
- ARANBARRI, I.; IZAGIRRE, K. (1996): *Gerraurreko literatur kritika*, Bilbo: Labayru Ikastegia-Amorebieta-Etxanoko Udala.

- ARMAÑANZAS, E. & DÍAZ NOCI, J. (1996): *Géneros de opinión*, Bilbo: EHU.
- ARREGI DIAZ DE HEREDIA, R. (2001): “Literatur kritikaz”, *Hegats* 28: 115-119.
- AUSTIN, J. L. (1982) [1962]: *Cómo hacer cosas con palabras*, Bartzelona: Paidós.
- AZÚA, F. de (2011) [1995]: *Diccionario de las artes*, Madril: Debate.
- AZURMENDI, J. (1982): “UZEI auzitan edo normalizazio bi-deak auzitan”, *Jakin* 23: 77-120.
- BAUMANN, S. (2002): “Marketing, cultural hierarchy, and the relevance of critics: film in the United States, 1935–1980”, *Poetics* 30: 243–262.
- BARANDIARAN, G. (2006): “Kritikaz uooho”, *Berria* 2006/01/31.
- BAZKA (2007): “Literatur liburugintza azken 5 urtean“, *Bazka* 2007-04-13. On-line: <http://www.bazka.info/?p=163> [2014-11-12ean atzitua]
- BEARDSLEY, M. C. (1981) [1958]: *Aesthetics problems in the philosophy of criticism*, Indianapolis: Hackett.
- BECKER, H. S. (1988): *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2003): “La retórica del crítico lector. Notas sobre la crítica literaria en la prensa”, in RÓDENAS DE MOYA, D. (arg.): *La crítica literaria en la prensa*, Madril: Marenostrum, 159-167
- BENJAMIN, W. (1982) [1936]: “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madril: Taurus.
- (1987) [1955]: *Dirección única*, Madril: Alfaguara.
- BENNETT, T. (1987): “Really useless knowledge: a political critique of the aesthetics”, *Literature and History* 13: 38-57.
- BÉRA, M. (2003a): “Critique d'art ou promotion culturelle?”, *Réseaux* 117: 153-187.

- (2003b): “La critique d’art, une instance de régulation non régulée”. *Sociologie de l’art* 3: 79-100.
- BERGER, M. (1998) (arg.): *The crisis of criticism*. New York: The New Press.
- BERGER, P. L. & LUCKMANN, T. (1972) [1966]: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BERTELLI, D. (2007): “La critique culturelle journalistique comme dispositif”, *Argumentum* 6: 117-128
- BÉRTOLO, C. (1987): “Crítica en los medios de difusión”, in *Letras Españolas 1976-1986*, Madril: Castalia-Ministerio de Cultura.
- (2008): *La cena de los notables. Sobre lectura y crítica*, Madril: Periférica.
- BOLTANSKI, L. & CHIAPELLO, E. (2002) [1999]: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madril: Akal.
- BOURDIEU, P. & EAGLETON, T. (2003) [1995]: “Doxa y vida cotidiana: una entrevista” in ŽIŽEK, S. (arg.) *Ideología. Una introducción*, Bartzelona: Paidós: 293-308.
- BOURDIEU, P. (1971): “Le marché des biens symboliques”, *L’Année Sociologique* 22: 49-126.
- (1977): “La production de la croyance”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 13: 2-43.
- (1982): *Ce que parler veut dire*, Paris: Fayard.
- (1987): “The historical genesis of a pure aesthetic”, *The journal of aesthetics and art criticism* 46: 201-210.
- (1991a): “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en Sciences sociales* 89, 3-46.
- (1991b) [1979]: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madril: Taurus.
- (1991c) [1980]: *El sentido práctico*, Madril: Taurus.
- (1993): *The field of cultural production*, Londres: Polity Press.
- (1994): “L’emprise du journalisme”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 101/102: 3-9.

- (1995) [1992]. *Las reglas del arte*, Bartzelona: Anagrama.
- (1996) [1987]: *Cosas dichas*, Madril: Gedisa.
- BÜRGER, P. (1986): “The institution of «Art» as a category in the sociology of literature”, *Cultural Critique* 2, 5-33.
- (1987): *Teoría de la vanguardia*, Bartzelona: Península.
- CALHOUN, C. (arg.) (1992): *Habermas and the public sphere*, Cambridge: MIT.
- CALSAMIGLIA, H. & TUSÓN, A. (1999): *Las cosas del decir*, Bartzelona: Ariel.
- CARROLL, N. (1997): “The ontology of mass art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, 2. zkia: 187-199.
- (2009): *On criticism*. New York: Routledge.
- CASANOVA, P. (2001) [1999]: *La república mundial de las letras*, Bartzelona: Anagrama.
- CASAS, A. (2004): “Lectura e acto crítico” in Casas, A. (koord.) (2004): *Elementos de crítica literaria*, Vigo: Xerais, 39-77.
- CORNEJO, V. T. (2008): “Is there something between you and me? Critics and their role as cultural mediators”, *Doxa Comunicación* 6: 207-235.
- COSER, L. A. (et al.) (1982): *Books. The culture and commerce of publishing*, New York: Basic Books.
- DAY, G. (2010): *Literary criticism. A new history*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- DE NOOY, W., (1999): “A literary playground: literary criticism and balance theory”, *Poetics* 26, 385-404.
- DEBENEDETTI, S. (2006a): “The role of media critics in the cultural industries”, *International Journal of Arts Management* 8, 3. zkia: 30-42.
- (2006b): “L’impact de la critique de presse sur la consommation culturelle: un essai de synthèse dans le champ cinématographique”, *Recherche et Applications en Marketing*, 21, 2. zkia: 43-59.
- DIAZ NOCI, J.(1998): “Los medios de comunicación y la normalización del euskera: balance de dieciséis años”, *RIEV43*, 2. zkia: 441-459.

- DIMAGGIO, P. (1982): “Cultural entrepreneurship in nineteenth century Boston”, *Media, culture and society* 4: 33-50.
- DONOGHUE, F. (1996): *The fame machine. Book Reviewing and Eighteenth-Century Literary Careers*, Stanford: Stanford University Press.
- EAGLETON, T. (1997) [1995]: *Ideología. Una introducción*, Bartzelona: Paidós.
- (1999) [1984]: *La función de la crítica*, Bartzelona: Paidós.
- (2010) [2007]: *Cómo leer un poema*, Bartzelona: Akal.
- EGAÑA, I. (2004): “Turner y Basquiat en la escalera de incendios”, in CANO, H. *Dardaren interpretazioa. Interpretación de los temblores*, Madril: Atenea, 9-21.
- (2005): “Poetak lubakietan. Periferiatik erdigunerantz” in APALATEGI, U. (arg). *Belaunaldi literarioak auzitan*, Donostia: Utriusque Vasconiae, 149-166.
- ELKOROBEREZIBAR, M. A. (1988): “Literaturgintzarako plataforma”, *Jakin* 49: 21-42.
- (2004): “Beste eskailera baten historia: Panpina Ustelatik literatur aldizkarien boomera”, in ASKOREN ARTEAN *Disidentziak oro. Poetikak eta arte ekinbideak euskal transizio politikoan*, Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia. On-line: <https://sites.google.com/site/literaturaldizkariak/> [2014/11/12ean atzitua].
- ETXEBERRIA, H. (2002): *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Irun: Alberdania.
- ETXEZARRETA, R. (1981): “Ez du Jon Kortazarrek zure plazeraren sententzia neurtuko, Tere”, *Oh Euzkadi* 10.
- EUSKALZAINDIA (2008): *Literatura terminoen hiztegia*, Bilbo: Euskaltzaindia-BBK.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): “Polysystem studies”, *Poetics today* 11, 1. zkia. [monografikoa].
- FIGUEROA, A. (2001): *Nación, literatura, identidade: comunicación literaria e campos sociais en Galicia*, Vigo: Xerais.

- (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- FOUCAULT, M. (1999) [1969]: “Qué es un autor”, in *Entre filosofía y literatura*, Bartzelona: Paidós, 329-360.
- FREIXAS, L. (2009): *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- FRYE, N. (1971) [1957]: *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton: Princeton University.
- GABILONDO, J. (2006): *Nazioaren hondarrak. Euskal literaturaren historia postnazional baterako hastapenak*, Bilbo: EHU.
- (2008): “Globalizazioak eta kulturantzitasunaren fantasma: biopolitika eta diferentzien polemikak euskal kultura eta literaturan” in GABILONDO, J (et al).
- GARATE, G. (2005): “Literatura kritika“, *Argia* 2005-03-13.
- GENETTE, G. (2000) [1997]: *La obra del arte. La relación estética*, Bartzelona: Lumen.
- GOMIS, L. (1989): *Teoria dels gèneres periodistics*, Bartzelona: Generalitat de Catalunya.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994a): “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, *Anuario de estudos literarios galegos* 1995: 67-81.
- (1994b): *Literatura e sociedade en Galicia*, Vigo: Xerais.
- GRACIA, J. (2003): “La impunidad razonada”, in RÓDENAS DE MOYA, D. (arg.): *La crítica literaria en la prensa*, Madrid: Marenostrum, 143-158.
- GRISWOLD, W. (1987): “The fabrication of meaning: literary interpretation in the United States, Great Britain and the West Indies”, *American Journal of Sociology* 92, 5. zkia: 1077-1117.
- GUILLORY, J. (1993): *Cultural capital. The problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press.

- GULLÓN, R. (2004): *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madril: Caballo de Troya.
- GUTIERREZ, I. (2000): *90eko hamarkadako narratiba berria: literatur kritika*, Bilbo: Labayru Ikastegia-BBK.
- GUY, J. M. & SMALL, I. (2000): “The British ‘Man of letters’ and the rise of the professional” in LITZ, A. W., MENAND, L. & RAINEY, L. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 7. Modernism and the New Criticism*, 377-389.
- HABERMAS, J. (1994) [1962]: *Teoría y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Bartzelona: Gustavo Gilli.
- HAMM, P. (1971) [1968]: *Crítica de la crítica*. Bartzelona: Barral.
- HARVEY, D. (2008) [1990]: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- HEINICH, N. (2002) [2001]: *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HERNANDEZ ABAITUA, M. (1981): “Dagoen krisia”, *Oh Euzkadi* 10.
- HERNANDEZ, M. (1981): “Badakigu EUTG ez dela mundu osoa. Inor ez da idiota”, *Oh Euzkadi* 11.
- (1987): “Jon Juaristiri erantzunez”, *Argia* 1987-10-18.
- HOHENDAHL, P. U. (1987): *The institution of criticism*. New York: Cornell University Press.
- HUME, D. (2008) [1757]: “Sobre la norma del gusto” in *La norma del gusto y otros escritos sobre ética*, Valentzia: Diputación Provincial de Valencia, 39-61.
- HUTCHEON, L. (2009): “Reviewing reviewing. No customer reviews yet. Be the first (amazon.com)”, *Literary Review of Canada* 17, 6. zkia: 6-8.
- HUYSEN, A. (1986): *After the great divide*, Bloomington: Indiana University Press.

- (2010): *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona: Gedisa.
- IBARLUZEA, M. (2011): *Literatur itzulpenen kritika. Lehen pausoak: dibulgazio-kritikaren azterketa*, Bilbo: Labayru Ikastegia. Amorebieta-Etxanoko Udala.
- IBIÑAGABEITIA, A. (1950): “Zaitegi’ren idazteiei buruz”, *Euzko Gogoia* 1950-02.
- INGARDEN, R. (1989): “Concreción y reconstrucción” in WARNING, R. (arg.) *Estética de la recepción*, Madril: Visor, 35-53.
- ISENBERG, A. (1949): “Critical communication”, *The Philosophical Review* 58: 330-44.
- JAMESON, F. (1991) [1984]: *El posmodernismo. O la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madril: Paidós.
- JANSSEN, S. (1997): “Reviewing as social practice: institutional constraints on critics’ attention for contemporary fiction”. *Poetics* 24, 5. zkia: 275–297.
- JIMENEZ, M. (1995): *La critique. Crise de l’art ou consensus culturel?*, Paris: Klincksieck.
- JUARISTI, J. (1987): *Literatura vasca*, Madril: Taurus.
- KANT, I. (1991) [1790]: *Crítica del juicio*, Madril: Espasa Calpe.
- KANTCHEFF, C. (2005): «La critique sous contraintes». On-line: http://ifp.u-paris2.fr/68594366/0/fiche_article/&RH=IFP-JSEMINAIRE [2014/11/12an atzitua].
- KORTAZAR, J. (1990): “Literatur kritikaz”, *Jakin* 56: 183-191.
- KORTAZAR, J. (1991): “Los debates literarios en la poesía del País Vasco 1930-1935”. in Lakarra, J.A.; Ruiz Artzalluz, I. (ed.) *Memoriae L Mitxelena Magistri Sacrum*, Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, ASJU Gehigarriak XIV (Pars Altera): 1187-1200.
- (1997): *Luma eta lurra. Euskal poesia 80ko hamarkadan*, Bilbo: BBK-Labayru Ikastegia.
- (2000): *Euskal literatura XX. Mendean*, Zaragoza: Las Tres Sorores.

- (2002): *Diglosia eta euskal literatura*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- (2003): *Euskal kontagintza gaur. Postmodernitatetik egingandako azterketa bat*, Cuenca: Cuadernos de Mangana.
- (2009): “Sarrera” in KORTAZAR, J. (zuz.). *Egungo euskal poesiaren historia*, Bilbo: EHU.
- LABORDE-MILAA, I. & TEMMAR, M. (2006): “Légitimités énonciatives dans le discours littéraire-médiatique: inscriptions subjectives et positions inégales”, *Semen* 22: 145-159.
- LANDA, J. (1982): “Oker zabiltza, Mitxelena, oso oker”, *Susa* 4.
- (1987): “Txuma Lasagabaster, euskal literatur kritikoa”, *Argia* 1987/10/11.
- LANDA, K. (2005): “Kazetaritza eta literatura elkarlanean”, in ASKOREN ARTEAN *Kazetaritza euskaraz. Oraina eta geroa*, Bilbo: EHU, 297-305.
- LASAGABASTER, J. M. (1990): “Euskal literaturaren azterketa 1960-1990”, *Jakin* 61: 43-63.
- (2002a): *Las literaturas de los vascos*, Donostia: Deustuko Unibertsitatea.
- (2002b): “Literatur kritika eta teoriaren irakaskuntza unibertsitatean”, *Oihenart* 19: 15-26.
- LOPEZ GASENI, M. (1988): “Kritikak eta kritikoak euskal literaturan”, *Jakin* 49: 73-86.
- (2009): “Euskararako literatura-itzulpenen kritikaz”, *Senes* 37: 317-322.
- MACÉ, M.(2005): “«La valeur a goût de temps», Bourdieu historien des possibles littéraires”, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 0. On-line: <http://www.fabula.org/lht/0/Mace.html> [2014/11/12an atzitu].
- MCDONALD, R. (2007): *The death of the critic*, Londres: Continuum.
- MENAND, L. & RAINEY, L. (2000): “Introduction”, in LITZ, A. W., MENAND, L. & RAINEY, L. (ed.) *The Cambridge*

History of Literary Criticism. Vol. 7. Modernism and the New Criticism, 1-14.

MINTEGI, L. (2002): “Enbor zaharra loratuz”, *Jakin* 127: 69-74.

— (2000): “Uniformitatea hautsiz”, *Jakin* 121: 39-44.

MITXELENA, K. (1981): “Nuestra irresistible ascensión de la poesía a la ciencia”, *Muga* 19: 5-19.

— (2001) [1960]: *Historia de la literatura vasca*, Donostia: Erein.

— (2011): *Obras completas. XIII. Historia de la literatura vasca; Literatura vasca del siglo XX*, Donostia: Julio Urkixo Mintegia.

MUGICA, M. (1998): “Euskal kulturaren gainean, bigarrenez”, *Jakin* 107: 109-126.

MUJIKA, L. M. (1987): “«Tremendismoa» kritikan irtenbide merkea”, *Argia* 1987/01/10.

MUKAROVSKI, J. (1975) [1936]: “Función, norma y valor estético como hechos sociales” in *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gilli, 44-122.

NITRIHUAL VALDEBENITO, L. (2007): “La crítica literaria de la revista de libros del diario chileno El Mercurio, entre los años 2002-2004. Acerca de la importancia de la publicidad en los medios de prensa”, *Palabra-Clave* 10, 2. zkia: 135-145.

OLAZIREGI, M. J. & ARKOTXA, A. (arg.) (2002): *Euskal kritika, gaur. La crítica vasca, hoy. La critique basque aujourd'hui*, *Oihenart* 19 [monografikoa].

OLAZIREGI, M. J. (1998): *Bernardo Atxagaren irakurlea*, Donostia: Erein.

— (2000): “Euskal literatur sistema milurte berriaren atarian”, *Uztaro* 34: 87-96.

— (2002a): “Euskal kritikaren argiak eta itzalak”, *Oihenart* 19: 27-48.

— (2002b): *Euskal eleberraren historia*, Bilbo: Labayru Ikastegia & Amorebieta-Etxanoko Udala.

- OTAMENDI, J. L. (2005): “Sua nahi?”, *Berria* 2005-12-28.
- PATEY, D. L. (1997): “The institution of criticism in the eighteenth century” in NISBET, H. B. & RAWSON, C. (ed.) *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 4, The Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-31.
- PETERSON, R. A. & KERN, R. M. (1996): “Changing high-brow taste: from snob to omnivore”, *American Sociological Review* 61, 5. zkia: 900-907.
- POOL, G.(2007): *Faint Praise. The plight of book reviewing in America*, Columbia: University of Missouri Press.
- RABELLI, A. (2011): “Sarrera. Gaurko euskal ipuingintzaren historia. 1983/2003”, in KORTAZAR, J. (zuz.) & RABELLI, A. (arg.) *Egungo euskal ipuingintzaren historia*, Bilbo: EHU.
- RETOLAZA, I. (2008): “Hamaika muga, hamaika irakurbide”, in KORTAZAR, J. (zuz.) & RETOLAZA, I. (ard.) *Egungo euskal eleberraren historia*, Bilbo: EHU.
- (2010): “Literatura herrikoia, herri-literatura, herri-idazleak: herrikoitasun kontzeptuez zenbait gogoeta”, *Euskera* 55, 2. zkia: 953-976.
- ROBERGE, J. (2011): “The aesthetic public sphere and the transformation of criticism”. *Social Semiotics* 21, 3. zkia: 435-453.
- RODRIGUEZ, E. (2011): “Hitzaurrea” in GOPEGUI, B. *Tiroa kontzertuaren erdian*, Tafalla: Txalaparta, 7-23.
- ROUX, J. L. (arg.). (1994): *Critiquer la critique? Culture et médias, l'impossible mariage de raison*, Grenoble: Ellug.
- SAID, E. (2004) [1982]: *El mundo, el crítico y el texto*. Madril: Debate.
- SAPIRO, G. (2003): “The literary field between the state and the market”, *Poetics* 31: 441-464.
- (2006a): “Pour une sociologie de la critique”. On-line: http://ifp.u-paris2.fr/66176169/0/fiche_article/&-RH=IFP-JSEMINAIRE [2014/11/12an atzitua].

- (2006b): “Les professions intellectuelles entre l’état, l’entrepreneuriat et l’industrie”, *Le Mouvement Social* 214: 3-18.
- (2007): “Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie”, *Contextes* 2. On-line: <http://contextes.revues.org/165> [2014/11/12an atzitua].
- SARASOLA, B. (2008): “Kritika eta euskal literatura”, *Argia* 2008/11/09
- SARASOLA, I. (1971): *Euskal literaturaren historia*, Donostia: Lur.
- (1977): “Sail honen asmoa”, *Jakin* 1: 123.
- SARLO, B. (2001): “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, in De Mojica, S. (arg.) *Mapas culturales para América Latina*, Bogota: Pontificia Universidad Javeriana: 220-229.
- SARRIONANDIA, J. (1988): *Marginalia*, Donostia: Elkar.
- SENABRE, R. (2003): “Decálogo para una crítica sin normas”, in RÓDENAS DE MOYA, D. (arg.): *La crítica literaria en la prensa*, Madril: Marenostum, 57-74
- SHRUM, W. R. (1996): *Fringe and fortune. The role of the critics in high and popular art*. Princeton: Princeton University Press.
- SINATU GABE (1982): “Hain da triste la vie de l’artiste (II)”, *Pott*.
- 1982): “Joxe Azurmendi solasean”, *Susa* 4.
- (2007): “Kritikariaren scusatio non petita”, Eremulauak, 2007-04-10. On-line: <http://eremu4ak.blogspot.com.es/2007/04/kritikariaren-scusatio-non-petita.html> [2014-11-12an atzitua].
- SMITH, B. H. (1988): *Contingencies of value. Alternative perspectives for critical theory*. London: Harvard Univesity Press.
- STEINER, G. (1990) [1979]: “Crítico/Lector” in *Lecturas, obseiones y otros ensayos*. Madril: Alianza Editorial, 93-131.

- SUDUPE, P. (2011): *50eko hamarkadako euskal kultura I. Hizkuntza eta ideologia eztabaidak*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- SUPERABERTZALE JONES (1982): “Kritiko literarioaren aideplano konplexuaz eta beste zenbait arazo xeblez...”, *Pott*.
- TORREALDAI, J. M. (1997): *Euskal kultura gaur. Liburuaren mundua*, Donostia: Jakin.
- (2010): “*Anaitasuna*. Aldizkariaren historiaren eta edukien azterketari sarrera”. On-line: http://www.euskaltzaindia.net/dok/iker_jagon_tegiak/anaitasuna/Azterketa.pdf [2014/11/12an atzitu]
- URKIZA, A. (2006): *Zortzi idazle, zortzi unibertso*, Irun: Alberdania.
- VALLEJO MEJÍA, M. L. (1993): *La crítica literaria como género periodístico*, Iruñea: Universidad de Navarra.
- VALLS, F. (2003): “El sentido de la realidad y el ejercicio crítico”, in RÓDENAS DE MOYA, D. (arg.): *La crítica literaria en la prensa*, Madril: Marenostrom, 75-83
- VAN REES, C.J. (1983). “How a literary work becomes a masterpiece: on the threefold selection practised by literary criticism”, *Poetics* 12, 397-417.
- (1987). “How reviewers reach consensus on the value of literary works”, *Poetics* 16, 275–294.
- VAN REES, K. & VERMUNT, J. (1996): “Event history analysis of authors’ reputation: Effects of critics’ attention on debutants’ careers”, *Poetics* 23: 317-333.
- VAN REES, K. (1989) “The institutional foundation of a critic’s connoisseurship”, *Poetics* 18, 179–198.
- VERBOORD, M. (2010): “The legitimacy of book critics in the age of the Internet and omnivorosity: Expert critics, Internet critics and peer critics in Flanders and the Netherlands”. *European Sociological Review* 26, 6. zkia: 623-637.
- VERDRAGER, P. (2001): *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris: L’Harmattan.

- (2005): “Comment lit-on un «premier roman»? La réception des «premiers romans» par la presse”, in ANDRÉ, M. O. & FAERBER, J. (zuz.) *Premiers romans*, Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- VIÑAS PIQUER, D. (2011) [2007]: *Literaturaren kritikaren historia*, Bilbo: EHU.
- VODICKA, F. (1989): “La concreción de la obra literaria”, in Warning, R. (arg.) *Estética de la recepción*, Madril: Visor: 74-80.
- WITTIG, M. (2005): *El pensamiento heterosexual*, Madril: Egales.
- WOLFF, J. (1993) [1983]: *Aesthetics and the sociology of art*, Michigan: The University of Michigan Press.
- ZABALA, J. L. (2007): “Jon Kortazar: Kritika oroitzeko beste modu bat da, eta guretzat oroimena garrantzitsua da”, *Berria* 2007/06/06.
- ZALDUA, I. (2002): *Obabatiko tranbia. Zenbait gogoeta azken aldiko euskal literaturaz (1989-2001)*, Irun: Alberdania.
- (2005): *Animalia disekatuak*, Donostia: Utriusque Vasconiae.
- (2008): “Lau kontsiderazio euskal ipuingintzaren inguruan”, *Volgako Batelariak*, 2008-09-04. On-line: <http://eibar.org/blogak/volga/lau-kontsiderazio-euskal-ipuingintzaren-inguruan> [2013/06/10ean atzitua]
- (2009): “Kontsiderazio gutxi batzuk, berriak eta ez horren berriak, euskal literatur kritikagintzaren inguruan”, *Volgako Batelariak* 2009-09-17. On-line: <http://eibar.org/blogak/volga/kontsiderazio-gutxi-batzuk-berriak-eta-ez-horren-berriak-euskal-literatur-kritikagintzaren-inguruan-2> [2014/11/12an atzitua]
- ZAPIAIN, M. (2002): *Errua eta maitasuna*, Donostia: Elkar.
- ZOLBERG, V. L. (2002) [1990]: *Sociología de las artes*. Madril: Fundación Autor-SGAE.
- ZUBEROGOITIA, A. (2005): *Bidegorriak hizkuntzentzat: euskarazko komunikazio-esparrua trinkotzeari buruzko burutazioak*, Donostia: Elkar.

ZUBIETA, M, (et al) (2000): *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires: Paidós.

Egunkari eta aldizkarietako kritika aipatuak

ABARDOI, I. (1977): “Zergatik bai”, *Zeruko Argia*, 1977-06-05.

AGIRRE, J. (1991): “Jubilatu baten opera prima bitxia”, *Argia*, 1991-02-03.

— (1992): “Bi ordu Arantxarekin hondartzan”, *Egin*, 1992-05-26.

— (1998): “Jasone Osoro, ahots xamur bat gure literaturan” *Egin*, 1998-03-28.

ALDAI, X. (1995): “Beste zero horiek”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-12-16.

— (1996): “Bizitza bera bezala bizitza bera”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-03-02.

ALDALUR, M. (1996): “Egiazko eskualdunak berrituz”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-11-23.

— (1997a): “Absurdistango Eskualde Autonomo honetaz” *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-12-06.

— (1997b): “Euskal literaturaren zaleentzat”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-04-12.

— (1997c): “Gazte indarraz, gasolinazko poemak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-11-29.

— (1998a): “Intelektualegia beharbada”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1998-02-28.

— (1998b): “Irakurritz asetzeko tentazioak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1998-04-18.

ALDAZABAL, J. (1988): “Umetako kontu beldurgarriak”, *Egin*, 1988-04-05.

ANTZA, M. (1986): “Kontuak”, *Susa*, 1986-07.

— (1987): “Ihesi”, *Susa*, 1987-07.

- APALATEGI, U. (1996): “Estiloaren auzia”, *Maiatz* 27.
- ARANALDE, J., M. (1976): “Ezten gorriak”, *Zeruko Argia*, 1976-05-30.
- ARANO, J. (2003): “Baina bihotzak dio” *Ostiela!*, 2003-12.
— (2004): “Atxaga, Nobel sarirako”, *Berria*, 2004-02-04.
- ARANZABAL, A. (1991): “Gizonezkoen emetasuna agerian”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1991-05-18.
- ARISTI, M. (2001): “Asfaltoaren zaporea”, *Gara*, 2001-02-03.
- ASURMENDI, M. (2005): “Defenditzetik definitzera”, *Gara*, 2005-05-21.
- ATXAGA, B. (1977a): “Literatura”, *Anaitasuna*, 1977-07-15.
— (1977b): “Literatura”, *Anaitasuna*, 1977-07-01.
- BENITO, J. (2000a): “Murruak jasotzen”, *Gara*, 2000-11-11.
- BENITO, J. (2000b): “Bizitzaren muturreraino, bakardadea”, *Gara*, 2000-02-26.
- BERASALUZE, G. (1994): “Ke bafada bat baino gehiago” *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-05-15.
— (1999a): “Eleberrigile handi berria”, *Gara*, 1999-02-06.
— (1999b): “Biolentzia iraultzailea”, *Gara*, 1999-02-20.
— (1999c): “Irakurle gazteei begira”, *Gara*, 1999-04-17.
- BORDA, I. (1993): “Gaztetasunak bai derabila...” *Argia*, 1993-11-21.
- CAMINO, I. (1984a): “Bordaberri’ko gozo-mikatzak”, baserri-elaberria oraindik ere bizirik”, *Argia*, 1984-02-12.
— (1984b): “Oromenderrieta”, *Argia*, 1984-12-30.
— (1985a): “Elsa Scheelen”, *Argia*, 1985-07-28.
— (1985b): “Joannes d’Iraolaren poema bilduma” *Argia*, 1985-09-22.
— (1986a): “Larre usainez gainezka inkomunikazioaren kontra” *Argia*, 1986-06-01.
— (1986b): “Kontuak”, *Argia*, 1986-02-09.
— (1986c): “Iturralde ipui tradizionalen bidean”, *Argia*, 1986-02-16.

- (1986d): “Orhiko mendirantz urratsez urrats”, *Argia*, 1986-04-20.
- EDERTZALE (1978): “« Herria eta bidea » poemaz” *Zeruko Argia*, 1978-04-23.
- EGOZKUE, M.P. (1986): “Ta Marbuta”, *Pamiela*, 1986-01.
- EGUZKITZA, A. (1977): “Odolaren mintzoa edo Xalbadorren maitasunaren samina”, *Anaitasuna*, 1977-09-01.
- ELORZA, M. (1995): “Mundua aurrez aurre”, *Argia*, 1995-07-09.
- (1997): “Egin ezak eleberria, Koldo”, *Argia*, 1997-06-01.
- EPELDE, I. (2000): “Dosi literario txikiak gauetarako” *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-11-18.
- ESTANKONA, I. (2000): “Tituluak diona”, *Deia*, 2000-12-22.
- (2003a): “Harremanen gatazka”, *Gara*, 2003-05-17.
- (2003b): “24 ordu”, *Deia*, 2003-01-07.
- ETXEBERRIA, H. (2003): “Aristiren zintzotasunaz” *Argia*, 2003-12-12.
- ETXEZARRETA, E. (1978): “Zortziko hautsiak”, *Jakin*, 1978-09.
- EZKERRA, E. (2000): “Bizitzaren bazterrean geratzen diren kontuak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-12-09.
- FERNANDEZ, J. J. (1997a): “Mirespenaz eta maitasunaz”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-04-19.
- (1997b): “Emakumeen ahotsak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-02-22.
- (1998): “Idazlearen liburuak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1998-11-07.
- (1999a): “Argi argirik ez, itzal itzalik ere ez”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1999-02-27.
- (1999b): “MacGuffin eta beste istorioen inguruan”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1999-04-24.
- (2000): “Narrazioaren erritmoa”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-03-18.

- GALARRAGA, A. (2005): “Groucho liburua”, *Gara*, 2005-10-29.
- GARAIZAR, J. A. (1978): “Manu Ertzilla: paper zuriaren aitzinean”, *Zeruko Argia*, 1978-05-28.
- GARATE, G. (1996): “Gerla zibila eta euskal literatura”, *Argia*, 1996-04-14.
- GARTZIA, J. (1985): “Joseba Sarrionandia: Ni ez naiz hemen goa”, *Literatur Gazeta* 1985-07.
- GEREÑO, X. (1975): “Txillardegi eta Saizarbitoriaren Nobelagintza”, *Anaitasuna*, 1975-04-15.
- (1976a): “Jon Miranderen idazlan hautatuak”, *Anaitasuna*, 1976-12-15.
- (1976b): “Gizartea eta parasozialismoa”, *Anaitasuna*, 1976-01-15.
- GORROTXATEGI, A. (2004): “Soinujolea”, *El Diario Vasco*, 2004-03-07.
- GUILLAN, O. (2004): “Gure autokritika”, *Gara*, 2004-08-28.
- HERMOSILLA, G. (2002): “Londres lainoa da”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2002-11-09.
- (2003): “Garai txarrak ipuinetarako”, *Egunero*, 2003-04-26.
- (2004): “Zauriaren zornea”, *Berria*, 2004-10-09.
- HERNANDEZ ABAITUA, M. (1981): “Lehortearen oinazea”, *Argia*, 1981-06-07.
- (2003): “Saizarbitoriaren tradizioa”, *Egunero*, 2003-05-10.
- HERNANDEZ, M. (1983): “Lertxundi, zazpigarrenean aidanez”, *Argia*, 1983-05-15.
- ITURBIDE, A. (1990): “Pinturaren eta poesiaren arteko ortzadarra” *Hegats*, 1990-10.
- (1991a): “Begirada zelataria”, *Plazara*, 1991-07.
- (1991b): “Hizkuntzarekiko sentiberatasuna”, *Hegats*, 1991-12.
- (1995a): “Bluitasuna”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-05-21.

- (1995b): “Atrebentziarik ez bada”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-09-17.
 - (1995c): “Emakumea bere bakardadean”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-07-02.
 - (1996): “Hamaika ikusteko jaiok gara”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-03-02.
- JIMENEZ, E. (1988): “Sugegorri, bandera urduri”, *Egin*, 1988-12-01.
- (1989a): “Narrazioak”, *Susa*, 1989-06.
 - (1989b): “Obabakoak-en umea ei da Carla”, *Argia*, 1989-07-16.
 - (1990): “Izkiriaturik aurkitu ditudan nire ipuinak”; *Egin*, 1990-05-01.
 - (1992): “Aipuz eta haikuz”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1992-12-06.
 - (1993): “Errealitateko giltzak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1993-01-17.
 - (1995a): “Inori ezeren konturik eskatu gabe”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-10-21.
 - (1995b): “Indartsua eta borobila”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-09-24.
 - (1997): “Ezinezkoak erraz dirudi”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1997-01-18.
- JUARISTI, F. (1986): “Hamasei urte bete nituenean hiriko argiak iraungi ziren”, *Zabalik*, 1986-12-03.
- (1991a): “Bestaldean zer dago?”, *Zabalik*, 1991-11-20.
 - (1991b): “Fabulagile ahaltua”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1991-11-30.
 - (1992): “Errealista eta orekatua (batzutan)”, *Argia*, 1992-09-27.
 - (1994a): “Sagar izan nahi zuen gerezia”, *El Diario Vasco*, 1994-05-21.
 - (1994b): “Pertsonaiak beren bakardadean”, *El Diario Vasco*, 1994-01-08.

- (1994c): “Hiltzorian dagoen mundua”, *El Diario Vasco*, 1994-11-26.
- (1996a): “Kutxa txikitan”, *El Diario Vasco*, 1996-04-20.
- (1996b): “Barnetik kanpora”, 1996-06-01.
- (2000a): “Tximeletak bezalako hitzak”, *El Diario Vasco*, 2000-04-21.
- (2000b): “Mundu sakona”, *El Diario Vasco*, 2000-03-25.
- KAKABELTZ, J. de (1983): “Izurri berria: marlboroaren usaina”, *Pamiela*, 1983-06.
- KORO, E. (1983): “Nobelak, elaberriak, kontakizunak direla eta”, *Argia*, 1983-07-17.
- KORTAZAR, J. (1986a): “«Bi anai», errugabearen eskaintza” *Jakin*, 1986-09.
- (1986b): “Anabitarteren obra osoa argitaratua”, *Eguna*, 1986-11-13.
- (1987): “Sinboloen mundutik”, *Eguna*, 1987-09-17.
- (1993): “Gizona bere laberintoan”, *Deia*, 1993-01-30.
- (1995): “Hausterrearen bidetik”, *Deia*, 1995-02-05.
- (2001): “Buckowski eta Maiakovski”, *El País*, 2001-11-26.
- (2003): “Egun arrunten geografia”, *El País*, 2003-12-07.
- (2005a): “Itzalak” *El País*, 2005-03-28.
- (2005b): “Denboraren beste aldeak”, *El País*, 2005-12-11.
- L. A. A. (1975): “Andereño”, *Zeruko Argia*, 1975-08-03.
- LANDA, J. (1980a): “Inguruaren arduraz”, *Zeruko Argia*, 1980-05-04.
- (1980b): “Burnitik”, *Susa*, 1980.
- (1981): “«Gauzetan» espero dezakegunaren erakusgarri”, *Xaguxarra*, 1981.
- (1982): “Xabier Gereñoren puskatu ezinak” *Argia*, 1982-01-31.
- (1984): “«Panpinen erreinua», ipuinaren heldutasuna”, *Argia*, 1984-02-05.

- (1989a): “Virginiarekin hizketan, fraideak Jainkoarekin bezala”, *Argia*, 1989-10-08.
- (1989b): “Balizko errotei irina sortarazi nahian”, *Argia*, 1989-11-05.
- (1989c): “Egiaren egarriz”, *Argia*, 1989-05-28.
- (1990): “Ez gara geure baitakoak”, *Argia*, 1990-01-28.
- LARRESORO (1975): “Sei idazle plazara”, *Anaitasuna*, 1975-01-15.
- LARTATEGI, J. (2005): “Zale izan ala ez izan”, *Deia*, 2005-04-26.
- LASARTE, G. (1995a): “Hausnarketa intimista, sakona eta erreflexiorako adierazbidea”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-01-08.
- (1995b): “Afari ordez, afari-merienda”, *Egin*, 1995-07-09.
- (2004): “Iraultza arrena da”, *Berria* 2004-07-17.
- LERSUNDI, J. (1984): “Josu Landak sobera gurin eman dio Mikel Hernandezi”, *Egin*, 1984-03-01.
- LERTXUNDI, A. (1978): “Lau nobela poliziako berri”, *Egin*, 1978-11-09.
- (1988): “Obabako ipuin guztiak kalean”, *Zabalik*, 1988-07-20.
- LETE, X. (1975): “Juan Mari Irigoien, edo gure iragan urbila”, *Zeruko Argia*, 1975-05-18.
- (1981): “Zernahi batez”: Martin Tejeriaren poema liburua”, *Argia*, 1981-02-01.
- LIZARRALDE, J. (1977): “Zer dugu Orixerren alde”, *Zeruko Argia*, 1977-06-26.
- LIZARTZA, R. (1994): “Hasi, eta ezin geroko utzi!” *Argia*, 1994-10-02.
- LOPEZ GASANI, M. (1992): “Desioaren bila”; *Egin*, 1992-03-31.
- MARKULETA, G. (1991): “Euskal liburugintzaren eguneko zenbait gaitz”, *Argia*, 1991-02-17.

- (1992a): “Hilarri zizelkatuak”, *Zabalik*, 1992-07-01.
- (1992b): “Poeta Bilbotik pasian”, *Zabalik*, 1992-09-16.
- (1992c): “Literatura eta hondartza”, *Zabalik*, 1992-06-24.
- (1992d): “Hamalau ebaki”, *Zabalik*, 1992-04-29.
- (1992e): “Bigarren irakurketaren bentajak”, *Zabalik*, 1992-02-15.
- (1993): “Nobela bat bilutsik mortuan barrena”, *Zabalik*, 1993-09-08.
- (1994): “Nobelagilea bere bakardadean”, *Zabalik*, 1994-01-19.
- MARTIARTU, D. (2001): “Sex abaro beroa” Euskaldunon Egunkaria, 2001-06-16.
- MENDIGUREN, F. J. (1985): “Hitz antzuen azokan”, *Susa* 1985-07.
- MENDIGUREN, X. (1987a): “Odolaren usaina”, *Argia*, 1987-12-20.
- (1987b): “Gadafi hiltzeko agindua” *Argia*, 1987-11-29.
- (1988a): “Atea bere erroetan bezala”, *Argia*, 1988-01-24.
- (1988b): “Azukrea belazeetan”, *Argia*, 1988-01-24.
- (1988c): “Marinel zaharrak”, *Argia*, 1988-02-14.
- (1988d): “Urkidian zehar”, *Argia*, 1988-01-10.
- (1988e): “Atea bere erroetan bezala”; *Argia*, 1988-01-24.
- (1995): “Arroxa baina maitagarria”, *Argia*, 1995-10-08.
- MINTEGI, L. (2001): “Sexuaren artxipelagoan barrena”, *Gara*, 2001-04-21.
- MURUA, I. (1995): “Gure klasiko handi bat”, *Argia*, 1995-05-07.
- NABARRO, K. (1978): “Ipuin bilduma”, *Zeruko Argia*, 1978-03-05.
- OLAZIREGI, M. J. (2000): “Zer esan ote zion sugeak emakumeari?” *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-03-25.
- ORMAETXEA, A. (1985): “Kcappo (tempo di tremolo)”, *Susa*, 1985-07.

- ORTUONDO, I. & ZUBIZARRETA, P. (1990): “«Carla»: arteari buruzko erreflexio nobelatua”, *Zabalik* 1990-04-25.
- PADRÓN, J. L. (2000a): “Lur bat haratago”, *Zabalik*, 2000-12-16.
- (2000b): “XX. mendeko poesia kaierak”, *Zabalik*, 2000-12-16.
- RABELLI, A. (2004a): “Karikaturak eta beste”, *El País*, 2004-02-15.
- (2004b): “Errealitateko mamuen ifrentzua”, *El País*, 2004-10-10.
- (2004c): “Gerra jolasak”, *Deia*, 2004-02-17.
- ROJO, J. (1997a): “Nor da Vladimir?” *El Correo*, 1997-07-03.
- (1997b): “Jatortasunaren inguruan”, *El Correo*, 1997-07-24.
- (1997c): “Hitzen misterioak”, *El Correo*, 1997-06-26.
- (1997d): “Literatura txikia”, *El Correo*, 1997-07-10.
- (1997e): “Euskal poesiaz”, *El Correo*, 1997-05-15.
- (1997f): “Eleberri akastuna”, *El Correo*, 1997-08-07.
- (1999a): “Amodiozko poemak”, *El Correo*, 1999-07-14.
- (1999b): “Adimen eroa”, *El Correo*, 1999-09-08.
- (1999c): “Eleberria eta artea”, *El Correo*, 1999-01-06.
- (1999d): “Anarkista martiria”, *El Correo*, 1999-05-12.
- (1999e): “Ahots desberdinak”, *El Correo*, 1999-02-10.
- (2000): “Xelegekeriak”, *El Correo*, 2000-01-12.
- (2001a): “New Yorken zehar”, *El Correo*, 2001-02-07.
- (2001b): “Hitzen misterioa”, *El Correo*, 2001-09-26.
- (2002): “Literatur geografia”, *El Correo*, 2002-05-08.
- (2003): “Poesiaren erabilera”, *El Correo*, 2003-10-29.
- (2004a): “Intriga politikoa”, *El Correo*, 2004-09-15.
- (2004b): “Haurtzaroko herria”, *El Correo*, 2004-05-05.
- (2004c): “Hitz misterioitsuak”, *El Correo*, 2004-07-14.
- (2005): “Lehen liburua”, *El Correo*, 2005-12-14.

- SANTISTEBAN, K. (1980): “Caritate”: irudimena nagusi” *Zeruko Argia*, 1980-01-20.
- SARASOLA, I. (1977): “Zer dugu Orixeren kontra” *Jakin*, 1977-09.
- SARRIONANDIA, J. (1977): “Gudari bat”, *Zeruko Argia*, 1977-12-18.
- (1979a): “Gauzetan”, *Anaitasuna*, 1979-01-01.
- (1979b): “100 metro”, *Zeruko Argia*, 1979-05-13.
- SASTRE, P. (1985): “Lau sasoitako zipristinak”, *Susa*, 1985-07.
- SILVIA, L. (1985): “Bi funtzionari-ipuingileen lanak aztergai (II)” *Egin*, 1985-02-03.
- SINATU GABE (1978): “Gernika (drama historikoa bi partetan berezia)” *Zeruko Argia*, 1978-02-12.
- TREKU, M. (1996): “Norarik gabekoentzat”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-10-19.
- URKIZA, A. (2000a): “Azken begirada”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-11-25.
- (2000b): “Ezer ez da bakarrik sortzen”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2000-09-30.
- (2001a): “Osoko new-yorkerra”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2001-I-13.
- (2001b): “Begiradak”, *Euskaldunon Egunkaria*, 2001-12-29.
- ZABALA, J. L. (1992): “Tamaina ttikiko desertua, oasis inguraturua”, *Argia*, 1992-01-26.
- (1993): “Pedanteria ala aurrerapauso?”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1993-12-05.
- (1994a): “Laino trinkoz zehatz zizelatua”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-12-18.
- (1994b): “Ttikiaren poeta handia”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-11-13.
- (1994c): “Obaba barru-barruan”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-01-23.

- (1994d): “Barre-algaraka”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-05-22.
- (1994d): “Maitasuna, borroka eta zuberera”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1994-06-26.
- (1995): “Hezurdura emotiboa”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-02-19.
- ZALDUA, I. (1998): “Bost ipuin”, *Hegats*, 1998-06.
- ZAPIAIN, M. (1999): “Aita etsai”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1999-06-05.
- (2002): “Tximi susmagarri” *Euskaldunon Egunkaria*, 2002-07-13.
- ZELAIETA, A. (1993): “Kriptogramatikoa eta hermetikoa” *Euskaldunon Egunkaria*, 1993-07-18.
- ZIAURRIZ, M. (2004a): “Gerra ez da haur jolasa” *Berria*, 2004-01-17.
- (2004b): “Txikira ere bai”, *Berria*, 2004-11-20.
- ZUAZALDE, D. (1988a): “Narraztien mintzoa”, *Argia*, 1988-07-31.
- (1988b): “Arantzak elorritik begiraten dizu” *Argia*, 1988-06-12.
- (1988c): “Muskilak”, *Argia*, 1988-05-22.
- (1988d): “Africa beltzean”, *Argia*, 1988-05-29.
- (1988e): “Maitasunaren lanak”, *Argia*, 1988-09-11.
- (1988f): “Maiteminduen ildoan”, *Argia*, 1988-04-03.
- (1988g): “Kikili eta Kokolo Chile-n”, *Argia*, 1988-06-26.
- (1988h): “Marginalia”, *Argia*, 1988-07-17.
- (1988i): “Gela debekatua” *Argia*, 1988-07-10.
- ZUBIATE, A. (2002): “Mug(et)atik giza-kartografia eraikiz”, *Gara*, 2002-09-28.
- ZUBIZARRETA, I. (1978): “Gotzon Garate: Esku leuna”, *Zeruko Argia*, 1978-12-03.
- ZUBIZARRETA, P. (1993a): “Naufragioak” *Egin*, 1993-01-24.
- (1993b): “Noragabeturiko ibaiak”, *Egin*, 1993-08-15.

Kritika literarioa

bilduma

1. Jon Kortazar: *Diglosia eta euskal literatura*, 2002
2. Iratxe Gutierrez: *Malkoen mintzoa. Arantxa Urretabizkaia eta eleberrigintza*, 2002
3. Orixe: *Euskal literaturaren historia laburra*, 2002
4. Paulo Iztueta: *Kritika literarioaren lehen saioak (1926-36)*, 2002
5. Paulo Iztueta: *Testu hautatuak euskal estetikaz*, 2002
6. Manu Lopez Gaseni: *Autoitzulpengintza euskal haur eta gazte literaturan*, 2005
7. Ur Apalategi (arg.): *Belaunaldi literarioak auzitan*, 2005
8. Iban Zaldua: *Animalia disekatuak*, 2005
9. Jon Kortazar: *Joseba Sarrionandiaren ipuingintza. Zuhaitz erromesa*, 2005
10. Paulo Iztueta Armendariz: *Euskal idazleen belaunaldiez*, 2005
11. Mikel Asurmendi: *Komatxo artean 1. Elkarrizketa literarioak 2000-2006*, 2007
12. Mikel Asurmendi: *Komatxo artean 2. Mahai-inguruak 2002-2006*, 2007
13. Jon Kortazar: *Postmodernitatea euskal kontagintzan*, 2007
14. Xabier Etxaniz Erle: *Literatura eta ideologia*, 2007
15. Miren Billelabeitia: *Lauaxeta. Oihartzunak*, 2008
16. Ibon Egaña (koord.): *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*, 2010

17. Ibai Atutxa: *Tatxatuaren azpiko nazioaz: Euskal nortasunaren errepresentazioei buruzko azterketa Itxaro Bordaren poesian eta hertzainaken punk musikan*, 2010
18. Jon Kortazar: *Bitartean New York. Kirmen Uriberen literaturgintza*, 2011.
19. Jon Casenave: *Euskal literaturaren historiaren historia*, 2012.
20. Ibai Atutxa: *Kanonaren gaineko nazioaz: euskal nortasunaren errepresentazioei buruzko azterketa Ziutateaz eta Bilbao-New York-Bilbaon*, 2012.
21. Jon Kortzar (arg.): *Euskal prosa aztertuz*, 2012.
22. Jon Kortazar - Amaia Serrano (arg.): *Gatazken lorratzak*, 2012.
23. Amaia Iturbide: *Entseiukarrean: Artea & Poesia & Literatura*, 2014.
24. Eider Rodriguez: *Itsasoa da bide bakarra*, 2014.
25. Ibon Egaña: *Izan gabe denaz*. 2014.