

GERNIKEN

arte(a)(n)

sinbolo baten hitzak,
irudiak eta hotsak

Editorea:

Irati Alkezar Etxeberria



EHU

GERNIKEN ARTEA(N): SINBOLO BATEN HITZAK, IRUDIAK ETA HOTSAK

Irati Alkezar Etxeberriak editatua



CIP. Unibertsitateko Biblioteka

Gerniken artea(n) [Recurso electrónico]: sinbolo baten hitzak, irudiak eta hotsak / Irati Alkezar Etxeberriak editatua. — Datos. — [Leioa]: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2026]. — 1 recurso en línea: PDF (204 p.)

Modo de acceso: World Wide Web.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN: 978-84-1319-804-0

1. Gernika-Lumo (Bizkaia) - Historia - 26 de abril 1937 (Bombardeo). 2. Picasso, Pablo, 1881-1973. Guernica. 3. Arte vasco. 4. Literatura vasca. 5. Música — País Vasco. 6. Memoria colectiva. I. Alkezar Etxeberria, Irati, ed.

(0.034) 94(460.152) "1937"

(0.034)7(460.15)

Argitalpen hau MHLI (Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan) ikerketa taldearen proiektu hauen baitan garatu da: PID2021-125952NB-100 (MICIU/AEI/10.13039/501100011033 eta FEDER, UE), eta IT 1579-22 (Eusko Jaurlaritza).



IKERKETA
TALDEA
GRUPO DE
INVESTIGACIÓN



© Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua
Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

ISBN: 978-84-1319-804-0

Aurkibidea

Hitzaurrea	5
<i>Irati Alkezar Etxeberria</i>	
Queer iraganak berreraikitzen: Xabier Montoiaren «Ikatza bezain beltz» eta «Bizi hori galtzeko beldurrez» (1997)	10
<i>Aitana Albisua-Ortiz</i>	
Picasso, Zumeta eta Laboa: <i>Ni ez naiz Mikel Laboa</i> komikiko Joseba Larratxeren <i>Gernikak</i>	28
<i>Mikel Ayerbe-Sudupe</i>	
Gernikako bonbardaketak Sarrionandiaren <i>Moroak</i> saiakeran: norabide anitzeko memoria eta iragan inperialaren gibelondoa	44
<i>Nerea Eizagirre Telleria</i>	
Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4»: trauma historiko baten hunkiberatasun sublimatua	61
<i>Ana Gandara Sorarrain</i>	
Gernikaren oihartzunak bat-bateko bertsolaritzan: 1979-2019	78
<i>Miren Ibarluzea Santisteban</i>	
<i>Belarraren ahoaren</i> irakurketa ekfrastiko bat	101
<i>Leire Iruretagoiena Goikoetxea</i>	
«Gernika jausi da, baina galdu ez»: Francisco Escuderoren <i>Gernika</i> operaren iruditeria	122
<i>Itziar Larrinaga</i>	
Komisariotza eta memoria. Xabier Sáenz de Gorbearen <i>gernikak</i>	143
<i>Andere Larrinaga Cuadra, Ismael Manterola Ispizua, Mikel Onandia Garate</i>	
Gernika(k) egungo euskal literatura feministan	162
<i>Mari Jose Olaziregi Alustiza</i>	
Gernikako arbola eta Urtiagako burezurra, sinbologiaren eta identitatearen adibideak	176
<i>Pio Perez Aldasoro, Laura Volpi</i>	
Euskal Haur eta Gazte Literatura Gerra Zibilaren eta frankismoaren memoriaren transmisore gisa	189
<i>Ainhua Urzelai-Vicente</i>	

Hitzaurrea

Irati Alkezar Etxeberria

(EHU)¹

Gernika euskaldunen memoria leku nagusienetakoa da 1937ko apirilaren 26ko egunez Kondor Legioak eta Italiako Abiazio Legionarioak hiria bonbardatu baino lehenago, Pablo Picasso margolariak *Guernica* koadroa margotu baino lehenago, edo Nemesio Sobrevilak lehenengo Eusko Jaurlaritzarentzat *Guernika* dokumentala zuzendu baino lehenago. Izan ere, *Gernikak* askatasuna eta demokrazia ordezkatzeko ditu euskaldunen herrian, antzinatek Gernikako arbolapean antolatu izan diren batzarrak direla medio. 1937tik aurrera, Gernikak orotariko irudikapen kultural eta artistiko izan ditu eta XX. eta XXI. mendeetan, hamaika *Gernika*, *Guernica* eta *Guernika* jaio dira, baita sinbolo global bilakatu ere. Horrela, denborak aurrera egin ahala, *Gernika* euskal iruditerian errotu da, eta mota askotako narratibek osatu dute bere esanahia. Hortik dator liburu honen izenburua: *Gerniken artea(n): hitzak, irudiak eta hotsak*, Gernika(k) testu literario, ikonografiko, musikal, zinematografiko eta abarren artean berrinterpretatu eta birsemantizatu d(ir)elako.

Argitalpen hau Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan (MHLI; <https://mhli.net/>) ikerketa taldeak azken urteotan garatu duen «Gernika(k): trauma historiko baten errepresentazioak, transmedialitatea eta birsemantizazioa» proiektuaren emaitzetako bat da. Izan ere, liburu honek Mari Jose Olaziregik (MHLIko ikertzaile nagusia) eta Ana Gandara Sorarrainek (MHLIko kidea) editatutako *Gernika(k)/Guernica(s). Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) monografikoan du oinarria, eta argitalpen honen bitartez, bertan parte hartu zuten hainbat egile euskaldunen kapituluaren euskarazko konpilazioa eskaini nahi dugu. Hala, liburu honetan aurreko argitalpenean oinarritutako bi lan mota aurki daitezke: batetik, jada argitaratutako kapituluaren itzulpenak, eta, bestetik, argitaratutako kapituluaren egokitzapen edo moldaketak. Den-denean bat egiten dute Gernikaren euskal errepresentazio kulturalak aztertzeke,

¹ Doktoratu aurreko ikertzailea, erreferentzia zenbakia: PRE_2025_1_0102

horregatik, fokua euskal sortzaileengan jarri da, haiek Gernika nola interpretatu eta irudikatu duten aztertzeko, eta sortutako esanahi berriak esploratzeko.

MHLIren «Gernika(k): trauma historiko baten errepresentazioak, transmedialitatea eta birsemantizazioa» proiektuaren beste emaitza esanguratsuenetakoa bat «Gernika(k)» datu-basea da (<https://mhli.net/gernikak-datubasea/>). Datu-baseak lotura estua du proiektuan ardaztutako argitalpenekin. Izan ere, datu-basean, modu sistematikoan, Gernik(ar)en errepresentazio artistikoen fitxak bildu dira, bai bonbardaketari buruzkoak, bai *Guernica* koadroaren agerpenei buruzkoak. Datu-basea osatzeko zinema, musika, literatura, arte plastikoak, arte eszenikoak eta bestelako ikus-entzunezko proiektuak hartu dira kontuan, eta egile euskaldunen obrak nagusitzen diren arren, Iberiar penintsula osoko lanak topa daitezke bertan, baita ingelesezko edo frantsesezko lanak ere. Horrek, zalantzarik gabe, MHLIren diziplina anitzeko izaera islatzen du: kritika literarioan, arte ederretan, antropologian, soziologian... espezializatutako kideek osatzen dute taldea, eta ezaugarri horrek ahalbidetu du «Gernika(k)» bezalako datu-base zabala osatzea. Hori dela eta, *Gerniken artea(n): sinbolo baten hitzak, irudiak eta hotsak* argitalpena datu-baserako landutako fitxen hedadura gisa uler dezakegu, artikulua hainbat fitxaren bertsio sakon eta berrikusiak baitira. Halaber, argitalpen honetan ageri diren obra edo irudikapen kulturez harago joan nahi izanez gero, edizio honetan ageri diren artisten beste lan batzuk kontsulta daitezke datu-basean, elkarren arteko loturak ezartzeko, edo bestelako gai eta ikuspegien bitartez osatzeko.

Liburu honetako egileek alor eta genero adierazpide askotarikoak izan dituzte aztergai, nagusiki, literaturan (*hitzak*), arte ederretan (*irudiak*) eta musikan (*hotsak*) oinarrituta. Kapituluak egileen abizenen hurrenkera alfabetikoaren arabera ordenatu dira, modu horretan, hamaika lanetan zehar obra, ikuspegi, arte, alor... askotarikoen artean jauzi egingo dugu, denboran aurrera eta atzera egingez.

Aitana Albisua-Ortizek (EHU) «Queer iraganak berreraikitzen: Xabier Montoiaren “Ikatza bezain beltz” eta “Bizi hori galtzeko beldurrez” (1997)» izenburua jarri dion kapituluarekin irekitzen du liburua, eta Montoiaren bi ipuin aztertzen ditu Queer ikasketak memoria ikasketekin uztartuz. Albisua-Ortizek LGTBIQ+ kolektiboaren eta haien bizipenen zokoratzea eta isiltasuna aipatzen ditu, eta, haren hitzetan, fikzioaren bidez «*memoria kuirtzeko*» ahalmena aztertu du.

Mikel Ayerbe-Sudupek (EHU) «Picasso, Zumeta eta Laboa: *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikiko Joseba Larratxeren *Gernikak*» kapituluan, izenburuan aipatzen duen komikiaren azterketa egin du. Komikian, Larratxek Picassoren *Guernica* eta Zumetaren *Gernika* bateratzen ditu bere *Gernika* propioa ilustratzeko, eta horrek eraikitzen du komikiaren sekuentzia nagusia, non Mikel Laboak «Ger-

nika – Lekeitio 4» abestian islatutako trauma jasotzen den. Ayerbe-Sudupek komikiaren analisiaren bidez, komikigintzak memoria traumatikoa adierazteko duen gaitasuna nabarmendu eta berresten du.

«Gernikako bonbardaketak Sarrionandiaren *Moroak* saiakeran: norabide anitzeko memoria eta iragan inperialaren gibelondoa» kapituluari, Nerea Eizagirre Telleriak (EHU) *Moroak gara behelaino artean?* (Sarrionandia, 2010) saiakera sarituan lantzen diren zibilen aurkako bonbardaketak ditu hizpide. Eizagirrek Gernikako eta Rifeko bonbardaketen arteko lotura egiteko, Sarrionandiaren ikuspegi kontrapuntistikoa azpimarratzen du adibide zehatzen bidez, eta Gernikaren aurkako erasoak Espainiaren iragan inperialaren *choc en retour* gisa aurkezten du. Horrekin batera, egileak Michael Rothbergen norabide anitzeko memoriaren (*multidirectional memory*) kontzeptua berreskuratzen du Sarrionandiaren bonbardaketa zibilak irudikatzeko modua azaltzeko, beste memoria eta narratibei leku egiten dielako, Gernikako bonbardaketa beste gerra eta erasoekin elkarrizketan jarrita.

Ana Gandara Sorarrainek (EHU) Mikel Laboak euskal ondare kulturalari egingandako ekarpena aztertu du «Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4»: trauma historiko baten hunkiberatasun sublimatua» kapituluari, izenburuak aurreratzen duen moduan, «Gernika – Lekeitio 4» abestian ardaztuta. Gandarak euskal kulturaren berreskurapena erresistentzia ekintza gisa kokatzen du, eta Laboak horretan izan zuen garrantzia azpimarratzen du, arteak memoria eta identitatea eraldatzeko gaitasuna duela erakusten baitu.

«Gernikaren oihartzunak bat-bateko bertsolaritzan: 1979-2019» izenburuak azaltzen duen moduan, Miren Ibarluzea Santistebanek (EHU), bertsolaritzan ere, Gernika sinbolo aberats eta konplexua dela erakutsi du bere kapituluari. Ibarluzeak hautatutako garaian zehar Gernika tratatzeko askotariko moduak argitu ditu, hain zuzen, 1980ko hamarkadan, irakurketa identitarioak gailendu zirela identifikatu du; 90eko hamarkadan, berriz, irakurketa sozio-historikoak nagusitu ziren; eta, azkenik, XXI. mendean, irakurketak dibertsifikatu egin direla azaldu du. Egileak bertsolaritzak Euskal Herriko memoriari, identitateari eta etorkizunari buruz hausnartzeko duen gaitasuna azpimarratzen du, eta, azken finean, bertsolaritzan testuinguruak (inguru-testuak eta egoerak osatuta) motiboak baldintzatzen dituela ondorioztatzen du.

Leire Iruretagoiena Goikoetxeak (EHU) Picassoren *Gernikaren* (1937) ekfrasiak aztertu ditu «*Belarraren ahoaren* irakurketa ekfrastiko bat» izendatutako kapituluari. Izan ere, Iruretagoienak, Harkaitz Canoren eleberri laburrean, *Gernika* artelan-ikonikoak betetzen duen lekuaren neurriaz jabetuta, istorioa josten duten artelan guztien arteko elkarrizketetan eta betetzen dituzten funtzio ekfrastiko posible guztietan sakontzen du. Iruretagoienaren analisi hau aurre-

tik beste artikulu batzuetan nobela berari buruz egindako analisien hirugarren bertsioa da, eta berak azaltzen duen moduan, azken bertsio hau Michele Cometaren (2012, 2024) taxonomia eta teoria ekfrastikoaren bidez osatu du.

Itziar Larrinagak (Musikene) «“Gernika jausi da baino galdu ez”: Francisco Escuderoren *Gernika* operaren iruditeria» kapituluan Francisco Escudero (1912–2002), Luis Iriondoren argumentu batetik abiatuta, 1979 eta 1985 artean konposatutako *Gernika* operaren analisia egin du. Larrinagaren arabera, operak euskal historiaren ikuspegi idealizatua eskaintzen du; izan ere, Euskal Herriaren Autonomia Estatutua onartu berri zen Escudero operari ekindako garaian, eta testuinguru horretan, Gernika sinbolo foral eta gerraren nahiz faxismoaren ankerkeriaren sinbolo gisa interpretatzen da obran.

Andere Larrinaga Cuadra, Ismael Manterola Ispizua eta Mikel Onandia Garate arte historialariek (EHU) «Komisariotza eta memoria. Xabier Sáenz de Gorbearen *gernikak*» kapitulua osatu dute. Hiru egileek *Guernica* koadroak eta Gernikako bonbardaketak euskal artean izandako oihartzunak aztertu dituzte Xabier Sáenz de Gorbea historialari eta arte-kritikariaren ekarpenen bidez. Larrinaga, Manterola eta Onandiak, batetik, Sáenz de Gorbeak Euskal Herria Museoan 2008–2015 artean egindako komisariotza lanak aztertu dituzte; bestetik, artista euskaldunen Gernikako bonbardaketa eta *Guernica* lantzeko moduak konparatu dituzte, eta, azkenik, erakusketek memoria historikoaren eraikuntzan duten paperean sakondu dute.

Mari Jose Olaziregi Alustizak (EHU) Gernika ikuspuntu feminista batetik lantzen duten hainbat nobelaren analisia egin du, eta «Gernika(k) egungo euskal literatura feministan» izenburua mantendu du lehenago argitaratutako artikuluan batean oinarritutako kapitulu honek. Miren Agur Meabe, Garazi Goia, Irati Elorrieta, Alaine Agirre, Eider Rodriguez, Goiatz Labandibar eta Ixiar Rozasen literatur lanez baliatu da, Gernikako bonbardaketa eta Picassoren koadroaren ekfrasi eta irudikapenen funtzioetan sakontzeko. Olaziregik euskal emakume idazle garaikideen artean Gernika/*Guernikak* garrantzia izaten jarraitzen duela ondorioztatzen du; izan ere, idazleek gertakari historikoaren irakurketa feminista bat eskaintzen dute, sarri isilarazi diren ahotsei leku eginez.

Pio Perez Aldasorok (EHU) eta Laura Volpik (Università degli Studio di Milano), sinboloek memoria kolektiboan, trauma kulturalen eta herrialde baten identitatean eragiteko duten gaitasuna aztertzen dute «Gernikako arbola eta Urtiagako burezurra, sinbologiaren eta identitatearen adibideak» kapituluan. Gaur egun sinboloak testuinguru berrietara nola egokitzen diren, nola berrinterpretatzen diren eta nola eraldatzen diren azaltzen dute pasadizozko bi gertaeraren bidez, bata Joxemiel Barandiarani 1936an gertatua, eta bestea, Xabier Irujori 2016an gertatua.

Azkenik, Ainhoa Urzelai-Vicentek (Mondragon Unibertsitatea) «Euskal Haur eta Gazte Literatura Gerra Zibilaren eta frankismoaren memoriaren transmisore gisa» kapituluan, euskarazko HGLn memoria historikoa nola joratu den aztertzen du. Egilea bere doktorego tesiko emaitzetan oinarritu da azterlana garatzeko, eta 77 obraz osatutako corpusean, Gernika memoria leku garrantzitsu gisa agertzen da, bai bonbardaketa oroitarazteko, bai beste trauma batzuk gogora ekartzeko ere. Urzelai-Vicentek erakusten du euskal literaturan txikienei eskainitako obretan Gerra Zibila, frankismoa eta beste gatazka armatu batzuk ere irudikatu direla.

Hamaika kapituluz osatutako liburua, beraz, Gernikaren hamaika irudikapen aztertzeko. Elkar osatzen duten ikuspegiek aletu dute liburua, eta egile bakoitzak bere esparru eta gai zehatzetik abiatuta, Gernikako bonbardaketaz, artean eta literaturan izan dituen irudikapenez, eta memoria gune gisa duen sinbolismoaz hausnartzen dute. Den-denek memoria historikoa, identitatea eta artearen boterea jartzen dituzte erdigunean.

Horrez gain, nabarmendu beharrekoa deritzogu arreta euskal sorkuntza kulturean ipini dela, hain zuzen ere, gurean, Gernikaren irudikapen kulturalak aztertzeko, horrek erakutsi baitu euskal sortzaile askok historikoki gailendu den narratiba irauli nahi izan dutela, haien sormen artistikoaren bidez, beste memoria batzuk miatzeko.

Queer iraganak berreraikitzen: Xabier Montoiaren «Ikatza bezain beltz» eta «Bizi hori galtzeko beldurrez» (1997)¹

Aitana Albisua-Ortiz

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: 1937ko Gernikako bonbardaketak oihartzun nabarmena izan zuen nazioartean eta haren dimentsio sinbolikoak hainbat eremu artistikotan izan zuen eragina. Euskal literaturan, nagusiki, eleberrietan, saiakeretan eta komikietan jorratu den gaia da. Narrazio laburrek, ordea, nolabaiteko hutsunea erakutsi dute gai hori testuratzeko orduan; beti ere salbuespen batzuekin, Xabier Montoiaren (1997) «Ikatza bezain beltz» ipuinaren kasuan bezala. Kontakizunak, 1937an sexiliatu aurretik, bonbardaketari lotutako pilotu alemaniar batekin harreman sexu-afektiboa mantentzen duen Gasteizko gazte homosexual baten istorioa biltzen du. Protagonista berragertu egiten da «Bizi hori galtzeko beldurrez» kontakizunean, eta bertan Gasteizera itzultzean erbestealdia baino lehenagoko bizitza oroitu du.

Gernikako bonbardaketaren testuinguruan girotutako ipuin batean protagonista homosexual bat agertzea LGBTQ+ kolektiboaren memoria historikoa berreskuratzeko ahaleginarekin lotuko da eta, era berean, sistematikoki ahanzturara baztertutako ahotsak agerian jarriko dira. Ikerlan honen helburu nagusia, beraz, Montoiaren ipuinetan agertzen den memoria, literatura eta sexu-identitatearen arteko loturak aztertuta, memoriaren ikasketak eta LGBTQ+/Queer ikasketak elkarriketan jartzea izango da, fikzio historikoak *memoria kuitzeko* edo, bestela esanda, kontakizun ofizialeetatik kanpo utzitako memoriak txertatzeko duen ahalmena aztertze xedearekin. Ikuspegi horrek berreraikuntza historiko inklusiboagoa sustatzen du, historikoki isilarazitako narratibak ikusarazten baititu eta, horrenbestez, memoria kolektiboaren ulermen zabalagoa eta konplexuagoa ahalbidetzen du.

Hitz gakoak: Xabier Montoia; euskal literatura; Gernika; kontramemoria; queer; homosexualitatea

¹ Artikulu hau «Re-imaginando pasados *queer*: «Ikatza bezain beltz» y «Bizi hori galtzeko beldurrez» (1997), de Xabier Montoia» azterlanaren bertsio berrikusia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarrainek editatua.

1. Sarrera

Queer edo LGTBIQ+ historia osatzeko orduan, aipagarria da nola subjektu disidente berreraikuntza memorialista isiltasunak, ahanzturak eta absentiak erabat baldintzatu duten, sozialki baztertzen dituzten botere-egituren ondorioz (Dragojlovic eta Quinan 2023, 4). Zentzu horretan, Rosi Braidottik, oroimen maioritario eta minoritarioaren kontzeptu deleuziarren esparruan oinarrituta, adierazi du subjektu falogozentrikoak —gizon zuri, heterosexual eta nagusi denak—, memoriaren sistema monopolizatzen eta kontrolatzen duela, eta, ondorioz, subjektu ez-hegemonikoak eta euren memoriak baztertu eta historiaren ertzetara mugatzen dituela (2006, 165). Ikuspegi disidente batetik, bestalde, agerian geratzen da historia ofizialean, memoria kolektiboaren kontakizunean gertatzen den antzera, ikusgaitasun nagusia subjektu normatiboekin loturiko gertakariak eskuratu dutela. Beste alde batetik, subjektu ez-normatiboek zapalkuntzak eta isiltze sistematikoak euren historiaren behin betiko ezabatzearen beldur kolektiboa eragin dute. Beldur horrek, ordea, eragin paralizatzailea izan ordez, ondorio eraikitzailea izan du; izan ere, hutsune historikoak ezagutzera emateko irrika eragin baitu (Bauml et al. 1991, 12) eta, aldi berean, iker-tzaileek eta sortzaileek hainbat esparrutan queer memoria dokumentatzeko lanak egitea bultzatu du (Ryberg 2020, 123). Esparru horien artean aurkitzen dira, besteren artean, artea eta historia. Nagusiki LGTBIQ+ historiari lotutako artxibo-funtsen sorrera ardatz izan zuen aurreko etapa baten ondoren, Queer ikasketen baitan «bira artxibistiko» deritzonaren agerpena hauteman da. Kontzeptu hori artxibotzat hartzen denaren birkontsiderazio teoriko gisa ulertu behar da eta berekin dakar artxiboa zer den eta tradizionalki nola interpretatu izan den zalantzan jartzea, haren alderdi problematikoak berrikustea eta memoria kolektibo queerraren hutsune dokumentalak arakatu eta irudikatzeko bide berriak proposatzea (Arondekar et al. 2015, 219–221). Izan ere, LGTBIQ+ artxiboen inguruko ikerketa eta gogoeta teorikoak ezinbestekoak dira hainbat arrazoiengatik, Aleida Assmann historialariaren hitzak aipatuz:

The historical archive helps us to position ourselves in time; it affords us the possibility of comparison and reflection for a retrospective historical consciousness. We must acknowledge, however, that archives are selective as well. They are in no way all-inclusive but have their own structural mechanisms of exclusion in terms of class, race, and gender. These mechanisms, however, have in recent decades become the focus of critical attention, debate, and investigation, which are themselves powerful agents of change (2008, 106).

Horrenbestez, iraganeko politikak pisu handia hartu dute memoria disidente esparruan, haien historia ezagutzeak aukera ematen duelako bai iraganeko bai gaur egungo bazterketa- eta marjinazio-dinamiken arteko loturak ikusaraz-

teko, eta, era berean, berdintasun eta justizia handiago baterantz egindako borroka eta lortutako lorpenak aitortzeko (Bauml et al. 1991; Hall 2003; Love 2007). Javier Fernández Galeano eta Geoffroy Huardekin bat (2024), Espainiako testuinguruan, Gerra Zibilean eta ondorengo diktaduran errepresaliatuei buruz garatutako ikerketa artxibistikoetan, gehienbat *Ley de Vagos y Maleantes* (1954-1970) eta *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* (1970-1978) legepeko kondenei buruzko artxiboetan oinarritutako errepresio judizialari buruzko ikerketak burutu dira. Ikerlerro horretan egindako aurrerapenak sexu-disidentziaren bestelako dimentsio batzuetan sakontzea ekarri du. Zehazki, queer egunerokotasunak ikertzerazuzendutako bira bat eman da, identitate disidenteen adierazpen afektibo eta subertsiboak gutxiegitan jaso direlako (Fernández Galeano eta Huard 2024, 19-20).

Dokumentazio judizialean zentratutako aurreko azterlanekin alderatuta, adituek hartutako abiapuntua ikerketa-ildo osagarritzat proposatzen da. Kontrapuntu horrek LGBT subjektua biktima hutsaren figurara mugatzen duen murrizketa gainditzea ahalbidetzen du eta, horrela, haren agentzia eta esperientzia historikoa ulertzeko bide berriak irekitzen ditu (Fernández Galeano eta Huard 2024, 23). Ikuspuntu horrek oharkabean igaro diren egunerokotasunaren eta harreman sexu-afektibo ez-heteronormatiboen egitura konplexuetan sakontzen laguntzen du. Aparatu errepresiboek hauteman ez dituzten gertakariak agerian jartzeak, beraz, gertakariok ikusgaitasunetik harago kokatzen direla iradokitzen du. Izan ere, homosexualitatearekiko errepresio handiko testuinguru batean, norbanako disidenteen estrategia nagusia, norbere desirei uko egin gabe, ezkutatzearen eta disimulatzearen bidez bizirautea izan zen. Beste era batera esanda, subjektu sexu-disidenteen «ezkutuko diskurtsoa»-z («*discurso oculto*») ari gara, James C. Scotten (2000) terminologiaren arabera.

Testuinguru bortitzetan boterearen aurkako zuzeneko oposizioa egiteko aukera gutxi izaten da, beti ere norbanakoarentzat arriskutsuegia izan gabe. Errepresioaren mehatxuaren eta erresistentzia artikulatzeko zailtasunaren aurrean, baztertutako subjektuak intimitatea, edota berau ezkutatzeko gaitasuna, erresistentzia-modu gisa erabiltzen du (Scott 2000, 112). Arrisku-egoera horretan, beraz, sexu-afektibitate disidentearen intimitatean oinarritutako erresistentziaren helburu nagusia jarduera disidente horien arrastorik ez uztea izango litzateke, ez unean bertan, eta ezta gerora ere.

Arrazoi hori dela medio, queer egunerokotasunaren aztarnak arakatzea zeregin nekeza bilakatzen da, berariaz ezkutuan eta iluntasunean gordetzea helburu zuena argitara ekarri nahi den neurrian. Gainera, zapal dutako subjektuei buruzko dokumentazioa eskuratzen denean ere, hauteman da nola gertakariaren kontakizuna klase nagusien ikuspegitik egindako deskribapen desitxuratua bihurtzen den (Scott 2000, 113); bereziki agerikoa dena LGBTIQ+ kolektiboaren

artxibo judizialetan. Esaterako, «Queering Archives» mahai-inguruan burututako eztabaidan —Anjali Arondekar, Ann Cvetkovich, Christina B. Hanhardt, Regina Kunzel, Tavia Nyong'o, Juana María Rodríguez eta Susan Stryker (2015, 226) ikertzaileek osaturikoan—, queer artxibategiko hutsuneak betetzeko euskarri posible gisa, bestelako baliabide materialen potentzialtasuna lehenetsi zen; eta horien artean kokatzen da, hain zuzen ere, sorkuntza literarioa. Aukera horrek berebiziko garrantzia bereganatuko du dokumentazio historikoa nabarmenki urria den testuinguruetan; izan ere, Abel Díaz-ek (2020, 118-119) adierazi duen moduan, horixe litzateke Euskal Herriaren kasua.

Errepresio historikoak, beraz, subjektu disidenteen bizitza pribatua islatuko luketen dokumentu-materialen galera ekarri du. Alberto Miraren *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx* lan aipagarrian, gabezia horri ematen zaio garrantzia: «las historias cotidianas que nunca llegaron a encontrar reflejo textual» (2014, 32). Mirak aipaturiko «isla testual» hori zentzurik zabalenean ulertuta, hau da, esperientzia horien korrelatua barnebiltzen duen testu literario edota historiko gisa, baiez-tapen horrek berretsi egiten du queer intimitateen dokumentazioaren urritasuna. Artxiboaren konfigurazio horren aurrean, María Rosónek eta Rosa María Medina-Doménechek arreta hurrengo proposamenean jartzen dute: «abrirnos a la posibilidad de generar nuevos archivos que nos permitan acercarnos a lo que no ha sido encarpado dentro del archivo tradicional» (2017, 421). Plan-teamendu horrek bat egiten du ikerketa honen abiapuntuarekin, identitate disidenteak artxibatze eta dokumentatzeko modu berri horiek hautematea eta aztertzea baitugu helburu.

Xabier Montoiaren «Ikatz bezain beltz» eta «Bizi hori galtzeko beldurrez» ipuinetan ematen den Gerra Zibilaren, Gernikako bonbardaketaren eta subjektibitate homosexualaren arteko gurutzaketaren harira, artikulu honek helburu du, hain zuzen, fikziozko testuetatik abiatuta literaturak queer egunerokotasuna berreskuratu eta berridazteko duen potentzialtasunean sakontzea. Izan ere, Astrid Erllek (2012, 198) dioten bezala, biek ala biek, literaturak eta memoriak, sortzen baitituzte errealitatearen eta iraganaren bertsioak. Zehazki, azterlan honek memoriaren irudikapen literarioan eta memoriaren sorkuntza literarioari erreparatuko dio (Erll 2012, 206), izan ere, literaturaren deseraikuntza-, baiez-tapen- eta berrikuspen-ahalmenetan sakonduz. Literaturak, fikzioaren bitartez, bestelako errealitateak sortzeko gaitasuna baitu eta, horrenbestez, gertakari historikoak irudikatzeaz gain, memoriaren bertsio hegemonikoak problematizatu eta bazterketa-mekanismoak salatzen ditu (Erll 2012, 227). Ildo horretan, analisi literarioa memoria ikasketen eta Queer ikasketen elkargunean kokatzen da, *queering memory* kontzeptuari loturik (Dragojlovic eta Quinan 2023, 3-4), memoriaren *kuirtze* gisa itzul genezakeena. Narratiba alternatiboak testuratzeko

ko estrategia gisa ulertu behar da kontzeptu hori, zeinetan sexualitateari, memoriari eta generoari lotutako nozioak uztartzen diren.

Literaturak, beraz, irudimenetik abiatzen den funtzio sortzailea betetzeaz gain, memoria kolektiboaren mekanismo baztertzailerak auzitan jartzeko gaitasuna ere badu, modu horretan, fikzioak pertsonaia disidenteak kontakizun historikoetan txertatzeko aukera eskaintzen du, horrela azter daiteke nola literaturgintzaren bitartez memoria kolektiboaren kontakizuna berrantolatzen den. Baliabide hori Montoiaren ipuinetan eta Bernardo Atxagaren *Ipuin bat airean idazteko metodoa* (1995) lanean ageri da. Dena den, bi testuen konparaketak argi erakusten du pertsonaia disidenteak txertatzeak askotariko esanahiak sortzeko balio dutela². *Ipuin bat airean idazteko metodoa* kontakizun metaliterarioa da. Izenburuak zehaztu bezala, ipuin bat airean idatzi bitartean, idazketa-metodoa bera bihurtzen da ipuinaren ardatza. Ipuina idazteko metodoa, zehazki, inguruaren behaketatik —kasu honetan, Bilbo— eta irudimenetik sortzen da eta, aldi berean, testuaren baitan bestelako ipuin eta kontakizunak biltzen dira.

Hori horrela, une batean Gerra Zibileko abiazioaren gaiari lotutako kontakizun batekin egiten dugu topo, hein batean, Montoiaren «Ikatza bezain beltz» ipuineko istripua gogora ekar lezakeena. Atxagaren ipuineko pasartean, labur bada ere, 1937ko apirilko igande batean Bilbon eraitsitako Dornier 17 alemaniar hegazkin baten kasua kontatzen da, hain justu Nerbioi ibaira erori zena³. Honela deskribatzen dira hegazkineko pilotuak: «Baten itxura nahiko arrunta zen, baina besteak zer-pentsa handia eman zien euskaldunei. Euskaldunak ez zeuden horrelakoetara ohituta. Berria zen beraientzat. [...] Oso bitxia» (1995, 25). Hain zuzen, harridura eragiten duena ez da itxura «arrunt» edo, beste era batera esanda, itxura «normaleko» gizonezkoa, ez bada maskulinitate normatiboarekin bat egiten ez duen subjektua. Pilotu anormal horrek tradizionalki feminitateari lotutako ezaugarriak erakutsi arren —hala nola, manikura zaindua, bekainak depilatuta, ezpainak gorriz margotuta eta, are, barruko emakume-arropa arrosak jantzita eramatea—, ez du emakume hegemonikoaren irudiarekin bat egiten.

² Montoiaren kasuan, eite historikoko ipuin-bilduma batean txertatutako bi ipuin luze dira, esperientzia sexu-disidenteen existentziarako eta adierazpenerako espazioa irekitzen dutenak; Atxagaren ipuina, aldiz, sorkuntza literarioaren ekintzan oinarritutako kontakizun laburra da, eta pertsonaia disidentearen imajinarioarekin bat egiten duen pasartea bi paragrafo laburretara mugatzen da.

³ Atxagaren istorioa George Steeren *El árbol de Gernika* (1938) lanean ageri den pasarte batean oinarritzen da; eta ipuinean Steerek eginiko deskribapena ia hitzez hitz errepikatzen bada ere, Atxagak zenbait aldaketa eransten ditu —«normaltasunari» egindako erreferentzia, esaterako—, pasartearen dimentsio sinbolikoa areagotuz. Hala ere, gertakari horren benetakotasuna zalantzan jarri da: Josu García, adibidez, «El misterio del aviador nazi de las bragas rosas» (10-XII-2018) artikuluan adierazi du «trabestitutako hegazkinlariaren» kasua propaganda antinazia zabaltzeko trikimailu bat izan zitekeela.

Ezaugarri kontraesankorrak biltzen dituen gorputz batek eragindako harridurari, emakume gisa irakurritako gerra pilotu batek sor lezakeen sinesgaiztasuna gehitu behar zaio, gerra pilotuarena erabat maskulinizatutako esparrua izanik. Horrela, banaketa bitarrera egokitzen ez den gorputz zehaztugabearen auzia medikuntzaren bidez argituko da eta, behin gorpua bilztuta, Osasun Militarreko agintaritzak honela deskribatuko du berau: «Baina betetzen zituen, juxtu-juxtu bada ere, gizontasunaren gutienezkoak» (1995, 28), hots, gizona dela ondorioztatuko dute. Formulazio modua gutxienik anbigua izan arren, ondoriozta daiteke faloaren presentziari egiten zaiola erreferentzia; izan ere, pentsamendu bitarraren arabera ezaugarri hori nahikoa da gorpu hori gizon kategoriarekin lotzeko, nahiz eta tradizionalki maskulinitateari egotziriko gainerako ezaugarriak ez performatu.

Beraz, hasiera batean emakume gisa identifikatuko dute pertsonaia, bere tankera femeninoari erreparatuz; baina faloaren presentziak ordura arteko genero irakurketa irauliko du. Lekualdatze horrek argi azaleratzen du generoaren esleipena —performatiboak diren ikurretan oinarritzen dela dirudien arren— sexu-anatomiaren irakurketara mugatzen dela azken batean eta, ondorioz, sexu aparatua bihurtzen dela baliozkotze-tresna nagusia. Tradizionalki feminitateari lotutako ezaugarrien zerrendatzea, bestalde, ez da deskribapenera mugatzen; aitzitik, gorpua ikur multzo gisa kodetzen da, subjektuaren gizontasuna zalantzan jarriz eta, horrekin batera, baita generoaren marko bitarrean duen kokapena ere. Anbiguitasun horrek dimorfismo sexuala ezegonkortzen duen tentsioa eragiten du eta, ondorioz, sailkatu ezin denaren aurrean sistema bitarraren izaera prekarioa salatzen du. Era berean, pertsonaien karakterizazioak normatibitatean oinarritzen den begirada kolektiboaren existentzia ematen du aditzera, bai narratzailearen deskribapenean, baita gainerako pertsonaien erreakzioan ere. Pasarteak, beraz, ez du soilik arauaren transgresioa irudikatzen; berau ekoizten duten mekanismoen funtzionamendua ere azaleratzen du.

2. (Kontra)memoria birpentsatzen: subjektibitate queerraren inguruko azterketak

Gernikaren inguruko literatur lanei dagokienez, azterkizun ditugun Montoiaren ipuinak bat datoz euskal idazleek 2000. urtearen bueltan proposatutako ikuspegi eta hari tematikoen dibertsifikazioarekin (Olaziregi eta Otaegi 2011, 51). Kasu honetan, protagonista sexu-disidenteen bizipenen kontakizunak gerra-egoeretan jasaten duten krudelkeria azaleratzen du ipuinak; subjektua egituratzen duten askotariko identitate-ardatzek haren zapalkuntza eragiten duten askotariko botere-mekanismoekin lotuta baitaude (Ayerbe-Sudupe 2023, 733). Pertsonaiaren identitatearen ezaugarriak ere deigarriak dira, lehenik eta

behin, Gernikako bonbardaketaren hurbileko uneak subjektu sexu-disidentearen ikuspegitik eskaintzen direlako, eta gisa horretako kontakizunek presentzia urria izan dutelako gurean, eta bigarrenik, historia, memoria eta literatura lotzen dituzten kontakizun horretatik eratorritako interpretazioengatik.

«Ikatz bezain beltz» ipuinak ematen dio hasiera Xabier Montoiaren *Gasteizko hondartzak* (1997) izeneko *short story cycle*-ari, zeinak 1998an Zabalkundeko Euskadi Saria jaso zuen. Kontakizunaren trama Martzeloren desira homoe-rotikoaren agerpenaren inguruan egituratzen da eta horrek eragingo dizkion ondorioetan, hain zuzen, gizarte homofobo eta katoliko batean, eta, gainera, gerra-testuinguru betean. Izan ere, protagonistak heteronormatibitate kanpoko harreman bat izango du Gernikako bonbardaketaren tragedia historikoan nahastutako hegazkinlari alemaniar batekin. Hori horrela, kontakizunaren hasieran gerraren identifikazio bikoitza ezartzen da, batetik Gerra Zibilaren inguruko gatazkak eta bestetik subjektu ez-heteronormatiboaren barne-borrokak elkarrekin sinbolizatuz. Bikoiztasun horrek ugaritu egiten ditu gatazka batek norbanako bati eragin diezazkiokeen inguruko interpretazioak, are gehiago, bikoiztasun hori identitate-ardatz zehatzen arabera definitzen denean. Horrela, bi gatazken uztarketak agerian jartzen du nola, borroka historiko baten ingurumarian, bestelako gatazka pertsonalak eta tragedia indibidualak ere elkarrekin existitzen diren; sarriegitan historiako gertakari handien itzalean geratzen direnak, gainera, interpretazio hori ipuinaren hasierako paragrafoetan islatzen da:

Badago sekula ahaztuko ez zaigun egun bat; beharbada guztiok dugun akordu komun bakarra: gorputzaren sua beste batengan lehen aldiz amatatu genueneko gomuta gozoa. (1937ko apirilaren 27an jo nuen larrua lehenengoz). Egingo nuke hori ez zaiola inori ahazten, guztioi itsasten zaigula kaskoan, herdoila burdinari legez. Altzairua baino gogorragoa den gomuta deabrua. (Oskarbi zegoen zerua Gernika gainean).

Bada aldi bat edozein gizonen bizitzan, ume izateari utzi eta, oraindino gizon oso bilakatu ez dela, norantz doan ezjakin, arineketan abiatzen dena, helmuga bakarra heriotza duen lasterketan. (Urte latzak izan ziren haiek niretzat, eta ez gerragatik bakarrik). Hori gerora ikasten da, noski, askoz gerorago. Horretaz jabetu arte, hortxe iharduten dugu zoro moduan, beti aurrera egin guran, gizontasuna deritzan paradisura heltzeko irrikan (Montoia 1977, 9).

Lehenengo esaldiko bonbardaketaren ondorengo eguneko datak eta Gernika herriaren aipamenak, gertakari horrek euskal memoria kolektiboan izandako oihartzunari egiten dio erreferentzia, baina, era berean, lehendabiziko sexu-harremanek norbanakoaren memorian uzten duten garrantzia nabarmen-tzen da, aurrez aipaturiko maila kolektiboaren zein maila pertsonalaren izaera bikoitza azpimarratuz. Ondoren, garai hartako egoera emozionala gogoratzeari ekiten dio Martzelo protagonistak, desira sexuarek erabat markaturiko aroa,

inondik ere. Eta Teo adiskidea ere antzeko egoeran aurkituagatik, protagonistak euren arteko egoera sentimentalen arteko diferentziak nabarmenduko ditu (Montoia 1997, 10), Teoren desira heteronormatiboaren aurrean, protagonista bere izaera homosexualaz jabetzen joango baita. Sexu-orientazioaren onarpenarekin batera, ordea, normatibitatearen aurrean jokatu beharreko jarreraren inplikazioaz ere jabetuko da. Alberto Miraren hitzetan, «la idea prevalente para cualquier homosexual consciente de su diferencia en aquellos años era que la homosexualidad era una etiqueta destructiva y dañina» (2014, 240). Eta ondorioz, egunerokotasunari aurre egiteko erresistentzia- eta biziraupen-praktikak baliatzen dira, hala nola, armairua (Satrustegi 2020, 74-75) edota «ezkutuko kartografia» (Albisua-Ortiz 2023, 73); hau da, eremu publikoetatik baztertutako eta, batez ere, subjektu marjinalak populatzen dituzten espazio multzoa: «Eta arbola baten erroak legez, lurpean gorderik egon beharra neukan nik; ezkutuan eduki behar nituen irrika, amets, desira eta asmo guztiak. Behar horrek besteengandik urrunarazten ninduen bakardaderantz gero eta biziago» (Montoia 1997, 19).

xix. mendearen amaierako errepresio homofoboaren areagotzearekin batera (Mira 2014, 48), nolabaiteko susmo-giroa nagusitu zen. Horren ondorioz, edonor homosexual gisa sailka zitekeen, garai hartako estereotipo homosexual afeminatuari lotutako ezaugarriren bat erakutsiz gero. Praktika homosexualen kriminalizazioaz harago, maskulinitate hegemonikoaren eredura ez egokitzeagatik, sexuen arteko bereizketa binarioaren transgresiotzat jotzen zen homosexualitatea (Díaz 2021, 137). Ipuinean ez da agertzen berez feminitatearekin tradizionalki lerrokaturiko portaerarik. Hala ere, maskulinitatearen esparruan, espazio publikoa eta kolektibitatea funtsezkoak dira; tradizioz maskulinoari lotutako atributuen agerpenaren bidez —hala nola praktika heterosexualen bidez— norbanakoaren maskulinitatea indartu eta maskulinitate onartuaren esparruan barneratzen baita (Sacchetti 2012, 371). Protagonistari dagokionez, ordea, jokabide horren ezintasuna antzematen da: bere sexualitatearen inguruko susmoak ekiditeko ahaleginean harremanak emakume batekin dituela asmatuko du (Montoia 1997, 17) eta bere maskulinitatea praktika heterosexualen kontakizun publikoaren bidez puztuz, genero-arau tradizionalekin bat eginez, bere benetako izaeraren aurrean isiltasuna hautatuko du (Montoia 1997, 10).

«Irainaren erretorikak» homosexualitatearen susmoa ere barreiatzen duen heinean (Mira 2014, 67), desira ez-heteronormatiboak izanik eta laido homofoboaren arriskuaren aurrean, bizirauteko estrategia gisa bere emozioak eta pentsamenduak ezkutatzera behartuko du Martzelo, errepresioaren jomugan jarriko luketen susmoak murriztuz. Didier Eribonen hurrengo aipuak xehetasunez azaltzen du irain homofoboek subjektu ez-heteronormatiboarentzat dituzten inplikazioak:

El insulto es, pues, un veredicto. Es una sentencia casi definitiva, una condena a cadena perpetua, y con la que habrá que vivir. Un gay aprende su diferencia merced al choque de la injuria y sus efectos, el principal de los cuales es sin duda el percatarse de esta asimetría fundamental que instaura el acto de lenguaje: descubro que soy una persona de la que se puede decir esto o aquello, a la que se le puede decir tal o cual cosa, alguien que es objeto de miradas, divagaciones, y al que esas miradas y divagaciones estigmatizan. La «nominación» produce una toma de conciencia de uno mismo como «otro» que los demás transforman en «objeto» (2001, 30).

Ezkutatzeko beharrak sufrimendu-egoera batean murgiltzen du pertsonaia eta, ondorioz, «ezkutuko kartografia» (Albisua-Ortiz 2023, 73) deitu izan dugunean baino ez du aurkituko kontsolamendua. Kartografia hori subjektu hegemonikoek okupatutako lekuetatik kanpo kokatutako espazio ezkutua eta ilunez osatuta legoke, non espazio horiek eskaintzen duten segurtasunak emozio ez-hegemonikoak adieraztea ahalbidetzen duen. Kontakizunaren une horretan, Gerra Zibilaren inguruko kontuak bigarren plano batean geratzen dira protagonistarentzat, bizi duen drama nagusia bere desiraren zapalkuntza baita. Horrela nabarmentzen da ezen, gerra-testuinguru batean ere, esperientzia indibidualak —bereziki sexu-dibergente diren subjektuenek— denbora-lerro propio bati jarraitzen diotela eta ez dituela gerrak erabat estaltzen, nahiz eta gerraren ondorioak ere jasan. Horrenbestez, Martzeloren gatazka pertsonalak, hoteleko lanean duen militarren presentzia ugariak areagotuta, paralelismo bat sortzen du Gerra Zibileko gertakarien bilakaerarekin. Eta halere, protagonistaren desio sexuala hain biziki adierazten da, non ikatz-galdaran masturbatzen eta arrasto oro ezabatzen ikusiko dugun (Montoi 1997, 14)⁴. Garaiko kristau moralaren ikuspegitik, masturbazioa eta homosexualitatea giza izaeraren desbideraketa gisa hartzen ziren, ezkontzarekin eta ugalketarekin bat ez zetozen neurrian (Díaz 2020, 129-130). Ekintza horrek protagonistaren larritasuna eta erru-sentimendua sinbolizatzen ditu, desio pertsonalaren eta kode sozial zein erlijiosoaren arteko tentsioa azpimarratuz. Kontakizunaren une honetan agertzen da Hans Schwarz pertsonaia; Martzelok bere lehendabiziko harreman sexu-afektiboa izango du pilotu alemaniar honekin. Pilotua ezagutzean, gainera, bere begiak deskribatzeko «oskarbiaren urdina» adjektiboa darabil Martzelok, ipuinean aurrez Gernikako zeruari erreferentzia egiteko erabili duen adiera bera, alegia. Horrela, pilotuak Gernikako bonbardaketan izango duen erantzukizunaren aurrekari gisa funtzionatzen du deskribapenak.

⁴ Hain zuzen, ipuinaren izenburuak pasarte horri egiten dio erreferentzia, eta baita ondotik aztertuko dugun Hans Schwarz pertsonaiari ere, «Schwarz» hitzak alemanez ikatza esan nahi baitu. Eta hain zuzen, hazia ikatz-galdaran bezalaxe ezabatuko da ipuinean Hansen arrastoa ere.

Funtsean «zorigaiztoko artxibo» literario gisakoa zen narrazioa, «zoriontasun-artxibo»-aren kontakizun bihurtzen da Hans ezagutu ondoren. Izan ere, harreman sexu-afektiboak protagonistaren sufrimendua arinduko du, nahiz eta gerra betean harreman homosexualak izatearen arriskuek ere presente jarraitzen duten. Etorkizuneko Martzelok dioen moduan: «Oraintxe bertan gizon biren arteko maitasuna txarto ikusita baldin badago, areago gerrako borroka giroan» (Montoia 1997, 18). Eta tragedia pertsonalak tragedia nazionala gainditzeko duela badirudi ere, zoriontasunaren kontaketa hori zuzenean lotuko da Gerra Zibileko gertakariekin, protagonistak pilotuaren paperen artean «Gernika» irakurtzen duenean. Dena den, etorkizuneko Martzelok bere buruari aitortuko dio, Hansek Gernikako bonbardaketan izan zuen esku-hartzearen berri aurrez jakin balu ere, horrek ez lituzkeela bere sentimenduak aldatuko (Montoia 1997, 20).

Kontakizunaren hurrengo orrialdeek Hansen heriotzaren istripua biltzen dute (Montoia 1997, 20-22)⁵. Pasarte horren alderdirik esanguratsuena maitalearen aurreko Martzeloren erreakzioa da, afektu positiboetan murgilduta bizi ondoren, maitearen heriotzak eragindako zorigaitzean amiltzen baita. Gainera, berriro ere bere emozioak ezkutatu behar ditu protagonistak; izan ere, Didier Eribonekin (2001, 147) bat etorritik, espazio publikoan, errepresio homofoboaren mehatxuak ezinezko bihurtzen baitu konplizitate ez-heterosexualek edozein adierazpen, bai eta tradizionalak emakumearen egotziriko edozein jarrera ere, hala nola, negarra: «Ez nuen negarrik egin. Dardarka neuzkan belaunak, lurrera jausteko zorian, baina Teoren samara oratuta nengoen. Nire ezpainenetik ez zen ainerik irten. Elkar hartuak ginen Hans eta biok, eta gure sekretua gorde behar nuen edozelan. Saminak ez zidan traiziorik egin» (Montoia 1997, 22). Alderdi horrek, bestetik, queer galeren aurreko doluaren ezintasuna azpimarratzen du, Judith Butlerrek adierazitakoari jarraiki:

Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable? (2006, 46).

Harreman homosexualaren galerari buruzko Martzeloren hausnarketak agerian uzten du, berriro ere, heteronormatibitatearen ondorioz ikusezintasunera eta isiltasunera mugatu behar izatea, kasu honetan halako galera baten minaren aurrean. Zentzu horretan, maite denarengatik dolu publikoa egiteko ezintasun-

⁵ Istripu horri dagokionez, Mikel Ayerbe-Sudupek honako hau adierazi du: «Montoia manipula los hechos reales —el avión alemán se estrelló en esa plaza en septiembre del 1936— para forzar una historia donde se anteponen escenas de la vida, no tan cotidiana, ante momentos históricos» (2023, 721).

nak bazterketa bikoitza sinbolizatzen du: alde batetik, errepresio homofoboak harremanaren aitortza eragozten du, onarturiko kode sozialen baitan bederen; eta bestetik, pilotuaren heriotzak ere esanahia galtzen du, heteronormatibitatearen harreman eta afektuen ereduaren arabera, dolurik merezi ez duen giza-banako gisa aurkezten delako, queer identitateei jazo bezala. Honela dio Sara Ahmedek:

Así, la incapacidad para reconocer la pérdida *queer* como pérdida también es la incapacidad para reconocer las relaciones *queer* como vínculos significativos, que las vidas *queer* son vidas que vale la pena vivir o que las personas *queer* son más que personas heterosexuales fallidas, heterosexuales que no lograron «ser» (2014, 240).

Testuinguru horretan, pilotuaren figura ez da soilik sozialki onartutakoaren eremutik kanpo kokatzen den pertsonaia, aitzitik, haren existentzia espaziorik eta aitortzarik merezi ez duen transgresio gisa irakurtzen da. Deslegitimazio horrek doluaren esperientzia baldintzatzen du: ez da galera pertsonala bakarrik, baizik eta adierazteko lekurik ez duen galera. Galera-fenomeno horrek agerian uzten du gizarte-egiturek nola erregulatzen duten bai nork maita dezakeen nor, bai norengatik egin daitekeen dolua eta nola. Dolu publikoa adierazteko ezintasunak indarkeria sinbolikoaren forma hartzen du, bizitza queerren bazterketa iraunarazten duena, haien existentzia osoa eragotziz, baita heriotzan ere: dolua ez da soilik galeraren esperientzia indibiduala, pertsonen aitortza eta gizatasuna ukatzen dituen sistema batekiko konfrontazioa ere bada. Guztiarekin ere, galerari ukatutako espazioa berreraikitzen da ipuinean bertan: errepresio homofoboaren beldurragatik dolurik gabe joan diren bizitzen aurrean, literatura ikusgaitasunerako eta doluaren adierazpenerako espazio fikzional gisa eratzen da.

Laburbilduz, lehenengo ipuinean Gasteizko langile gazte batek pilotu alemaniar batekin duen harreman homosexuala kontatzen da, errepresio homofoboaren aurrean ezkutuan topatzen zirenak. Ildo horretan, Mirak dioenez, testuinguru batzuetan afektu disidenteek ikusezintasun kontzientea neurri praktiko edo, are, biziraupenerako ezinbesteko izan daitekeen arren, denborarekin, mende-ko subjektuen ikusgaitasun faltak homosexualitatearen figurazio homofoboaren nagusitasuna eragiten du (2014, 23). Ezkutaketa, hortaz, talde subalternoen «diskurtso ezkutua» (Scott 2000) delakoaren berezko biziraupen-estrategia gisa aurkezten da eta, aldi berean, literatur lanek subjektibitate homosexualak ikusarazteko eta irudikapen homofoboari aurre egiteko duten ahalmena agerian uzten dute.

Analisi honetan, «queer iragana» kontzeptuak heteronormatibitatearen subertsioa planteatzen du, Gerra Zibilaren testuinguruan harreman homosexuala izatera ausartzeak talde baztertuek boterearen mekanismo errepresiboen

arrakaletan sartzeko eta haien logika heteropatriarkalari aurre egiteko duten gaitasuna erakusten baitu, intimitatea eta egunerokotasuna bezalako espazio pribatuak bereganatuz. Pertsonaia hauen ekintzek, nahiz eta boterearekiko zuzeneko talka ez izan, arauen aurkako erronka suposatzen dute, hain zuzen ere, mugimendu sozial baten sorreraren aurreko pausoa:

Sin llegar a una declarada ruptura, esa exploración de los límites de parte de los subordinados puede consistir en un gesto particularmente atrevido, colérico, peligroso, desinhibido, o en una frase que viola ligeramente las normas. Si ese acto de insubordinación (una falta de respeto, un desacato) no recibe una amonestación o un castigo, otros explotarán esa apertura, y se establecerá entonces *de facto* un nuevo límite de lo que se puede decir. Se ganará territorio. Un pequeño triunfo probablemente les dará ánimos a otros para ir más lejos y de esa manera el proceso podrá acelerarse rápidamente (Scott 2000, 231).

Diskurtso ezkutua, agintariak gizartearen periferian kokatutako subjektuak ezabatzekeko helburuarekin konplize den ekintza gisa ager daitekeen arren, komendi da James C. Scottek diskurtso ezkutuan esandakoa gogora ekartzea, «una condición de la resistencia práctica» (2000, 226) bezala deskribatzen baitu. Horrek esan nahi du, mendekotasun-ekintza hutsa izan ordez, ezkutuko diskurtsoa aurretiko eta beharrezko fasea dela gerora zuzeneko erresistentzia sortu ahal izateko. Espainiako testuinguruan, erresistentzia horrek azpikultura homosexuala eta aktibismoa garatzen lagundu zuen trantsizioan zehar.

Bigarren ipuinean, «Bizi hori galtzeko beldurrez» izenburukoa (Montoi 1997, 277-295), Martzeloren bizitzako ibilbidea jasotzen da haren heriotzaren hurbiltasunaren pertzepziara arte. Hansen heriotzaren ondoren, Martzelo sexiliatzen da Amerikan —hau da, jaioterria uzten du bere sexualitatea askatasunez bizitzeko asmotan—, non hainbat hamarkadako harreman sentimentala mantentzen duen Henryrekin, hura hil zen arte. Gertaera horrek, bere lagun Joeren heriotzarekin batera, Martzelori Gasteizera itzultzeko nolabaiteko grina pizten dio, elefanteen hileta-errituari jarraiki. Narrazio honetan, Martzelok bere egungo egoera eta hiriari buruz gogoetatzen du, baita Hansekin eta Henryrekin izan dituen harremanak gogoratu ere. Kontakizun honek azterlanerako dituen alderdirik garrantzitsuenak dira Henryrekin izandako bizipenetik eratorritako afektuak, positiboak eta negatiboak, eta Gasteizera itzuli ondoren hiriaren bilakaerari buruz egiten duen hausnarketa.

Nahiz eta trama honek kutsu tremendistak izan ditzakeela pentsa litekeen, Sastrategik (2020, 75) adierazi duen moduan, Rikardo Arregi Diaz de Herediak

(2010) formulatutako tremendismo gayaren nozioan oinarrituta⁶, kontzeptu honek homosexualitatearen pertzepzio sozial ezkorri eta horren isla testuari erreferentzia egiten die. Horrela, egilearen arabera, identitate gaya ezinbestean lotzen da zoritxarrekin eta heriotzarekin. Hala ere, zehaztu behar da bi ipuinek ez dutela oroitarazten erabateko bizitza negatiboa. Aitzitik, kontakizunetan afektu positiboz betetako uneak aurkitzen ditugu, hala nola, harreman homosexoafektiboetan gertatutako pasarte intimoak. Era berean, protagonistaren zorigaiztoak, bereziki bere bikotekideen heriotzaren ondoren, gertaera horien atzealdea ere islatzen du: galera baten ondoko doluak maitasuna sentitzeko eta zorientasuna bizitzeko aukera izan dela dakar berekin. Judith Butlerren hitzetan: «Y si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo» (2006, 46). Arregik (2010, 48) adierazitako joera tremendista interesgarria da bereziki testuinguru zabalago batean patroi bat adierazteko orduan. Dena den, «Ikatz bezain beltz» modu isolatuan aztertzerakoan, subjektu homosexualen karakterizazio tremendista horrek lotura zuzena erakusten du LGTBIQ+ kolektiboaren historian zehar eta Queer ikasketen baitan afektu negatiboek duten garrantziarekin.

Azken aldian LGTBIQ+ kolektiboetan nagusitzen den ikuspegi baikorri kontrajarrita, non disidentzia batez ere maitasuna eta harrotasuna bezalako afektu positiboekin lotzen den, Heather Lovek (2007, 127) queer afektu negatiboen genealogiaren garrantzia aldarrikatzen du. Afektu horiek, mendeko subjektibotasunei lotutako negatibotasun historikoaren ondorio hutsak izan beharrean, agerian uzten dute homofobiak kolektiboaren eremu intimoan izan duten eragina. Bere lanean, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (2007), Lovek aztertzen du *Gay and Lesbian Studies* esparruan dagoen tentsioa iraganaren eta afektu negatiboen inguruan —edo, bere terminologiari jarraituz, *backward feelings*-ak, hau da, galerarekin, bakardadearekin, lotsarekin eta zapalkuntzarekin lotutako sentimenduen—, bai eta horiek etorkizuneko proiektu queerren formulazioan izan dezaketen eginkizuna ere. Planteamendu horrek, Halberstamek *The Queer Art of Failure* (2011) lanean proposaturikoarekin batera, iragana kontuan hartu gabe etorkizun bat eraikitzea bideratutako joera progresista zalantzan jartzen du. Horrela, alderdi negatiboen presentzia aztertze beharra gailentzen da, queer historia negatiboa gaur egungo identitate kolektiboaren parte gisa aitortzearen premia nabarmentzeko (Love 2007, 27) eta queer negatibotasunaren potentzialtasun politikoa aintzat hartzeko beharra aldarrikatuz (Halberstam 2011, 148). Iraganera eta haren irudikapenetara itzultzeak,

⁶ Arregik (2010, 51) formulatutako «gay tremendismoa»k erakusten du nola subjektu homosexualak este-reotipatuak banako baztertu gisa izan diren eta, ondorioz, afektu negatiboetarako eta tragediarako joera nabarmena egokitu izan zaie. Joera horrek, hain zuzen ere, oihartzun nabarmena izan du literaturan.

aldi berean, etorkizuneko proiektzio-ariketa bat suposatzen du, iraganeko indarkeria homofoboaren istorioak ezagutzeak egungo zapalkuntza-moduetan duten oihartzuna hautematea errazten duen heinean (Love 2007, 30).

Horregatik, «Ikatz bezain beltz» eta «Bizi hori galtzeko beldurrez» bezalako fikzio historikoak sortzeak garrantzi handia hartzen du; izan ere, kontakizun horiek queer intimitatean homofobia gauzatzearen ondoriozko afektu negatiboak jasotzen dituzte eta, gainera, queer kontramemoria kulturala sortzen laguntzen duten literatur generoetan kokatzen dira. Ansgar Nünning (2003) eta Birgit Neumann (2008) historialariek aztertu dute genero hori, eta *fictions of memory* gisa kontzeptualizatu dute. Memoriaren fikzioak, beraz, literatur sortakuntza ez-faktualak dira, memoriaren mekanismoak emulatzen dituztenak eta iraganeko narratibak sortzen dituztenak. Erreferentzialaren eta fikziozkoaren arteko elkargunean kokatzen dira, memoriaren, iraganaren eta ahanzturaren erabilerak aztertzeko eta identitate kolektiboa eraikitzen laguntzeko bide kritiko modura (Neumann 2008, 334). Gerra Zibilaren testuinguruan eta gertakari horren gainean eraikitako memoriaren testuinguruan, funtsezkoa da aitortzea gerran egondako indarkeriek identitate-ardatz ugariri erantzuten dietela —sexualitatea, generoa, arraza, ideologia eta klase soziala, besteak beste— eta, beraz, gertaera horretatik eratorritako memoriaren narratiba ez litzateke kontaketa bakar eta homogeneo batean finkatu behar (Gómez López-Quñones 2006, 22). Hala ere, Gerra Zibilaren memoriaren berreraikuntzan aniztasuna kontuan hartzeak ez du halako korrelaturik izan; aitzitik, subjektu hegemonikoen memoriaren berreraikuntza nagusitu da. Premisa horretatik abiatuta, aztertutako memoria-fikzioek berebiziko garrantzia dute memoriaren kontakizun unitarioa hausteko, memoria periferikoak berreskuratzeari buruzko ikuspegi berriak txertatzen baitituzte:

A fundamental privilege of fictional texts is to integrate culturally separated memory versions by means of mutual perspectivization, bringing together things remembered and things tabooed and testing the memory-cultural relevance of commonly marginalized versions of memory. By giving voice to those previously silenced fictions of memory, they constitute an imaginative counter-memory, thereby challenging the hegemonic memory culture and questioning the socially established boundary between remembering and forgetting (cf. Singh, Sherrett, and Hogan). Through a multi-perspectival expansion of the remembered world, fictions of memory can design a panorama of co-existing collective memories: Shared interpretations of the past, but also incompatible memories of the shared collective past, become visible (Neumann 2008, 338-339).

Hortaz, «Ikatz bezain beltz» eta «Bizi hori galtzeko beldurrez» ipuinak kontramemoriaren literaturaren esparruan kokatzen dira eta Gerra Zibilaren inguruko kontakizunen artean homosexualen memorien gabezia azpimarratzearekin batera, afektuen eta iragan queeraren fikziozko artxiboa osatzen dute.

Genero hori definitzen duten ezaugarrien arabera, bi espazio narratibok bat egiten dute: orainak eta iraganak, hain zuzen, narratzaileak ikuspegi garaikide batetik iragana oroitzen duen neurrian (Birgit 2008, 336). Bi narrazio-denbora horien alternantziaren bidez, orainetik iragana berreraikitzeke simulazio literarioa gauzatzen da, lehen kontakizunean, batez ere, memorian oinarritzen dena; bigarren kontakizunean, aldiz, egungo ikuspegia nagusitzen da, iraganaren ikuspegi kritikoak tartekatzen badira ere. Narratzaileari, iragana esperientzia zuzenen bidez ezagutu izanak, aukera ematen dio analogia bat ezartzeko Gerra Zibilean bizitakoaren eta hamarkadetako erbestealdiaren ondoren itzultzean aurkitzen duen gizarte-egoeraren artean. Hau da, iraganarekiko elkarrekintza dialogikoak bilakaera sozialari buruzko balorazioak egitea errazten du, eta hor-tik ondorioztatzen da testuinguru historikoaz jabetzeak duen garrantzia orainaldia modu arrazoituan ebaluatzeko. Aitzitik, Lovek azaldu bezala (2007, 19), iragana alde batera utzi eta LGTBQ+ kolektiboaren egoera marjinala ez eza-gutzeak, kasu honetan, kolektiboaren eskubideen aldeko borrokaren bilakaera historikoa ulertzea eragozten du.

3. Ondorioak

Sistematikoki isilarazi, ezabatu edo galdu diren memoriak berreskuratzeko as-moz artxiboarekin lan egiteak zailtasun handiak ditu. Hori dela eta, *fictions of memory*-tzat (Neumann 2008; Nünning 2003) sailkatzen diren literatur lanak, hala nola, Montoiaren ipuinak, garrantzi handiko kontramemoriaren lekuko-tasun bezala aurkezten dira. Horrelako lanek, hein batean bederen, LGTBQ+ kolektiboaren inguruko dokumentuen gabezia osatzen laguntzen dute eta, aldi berean, memoria selektiboak eta hegemonikoak eratutako botere-egiturak sa-latzeko ere balio dute. Assmannek (2008, 106) adierazi bezala, historialariak artxiboen baldintzetara mugatuta dauden bitartean, idazleek askatasuna dute irudimenaren eta sormenaren bidez istorioak berreraiki eta ikuspegi edota esa-nahi berriak lantzeko.

Modu horretan, errepresioak eta zentsurak mugaturiko memoria kultural baten aurrean, memoriaren fikzioek berreraikuntza sinbolikoa gauzatzeko bitartekoak eskaintzen dituzte. Memoriaren prozesuak bere eginez iraganeko kontakizunak (bir)sortzen dira eta, horrek, ohiko historiografietatik kanpo geratu izan diren elementuak txertatzeko aukera ematen du; afektuen lanketa, esaterako. Beraz, literatura testu horiek paratestuaren funtzioa ere betetzen dute; interpretazio alternatibo bat proposatzearekin batera, aukera hermeneutiko berriak irekitzen dituztelako eta baztertutako subjektuen istorioak nabarmentzen dituztelako. Laburbilduz, aztertutako Montoiaren «Ikatz bezain beltz» eta «Bizi hori gal-tzeko beldurrez» ipuinek narrazio historikoaren eta memoriaren fikzioaren adi-

bide esanguratsua eskaintzen dute; memoria *kuirtzeko* potentzialtasuna duten ipuinak dira, eta literaturaren bidez bazterturiko lekukotasunak ikusgarri eta irakurgarri bihurtzen dituzte.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. 2014. «Sentimientos queer». In *La política cultural de las emociones*. Cecilia Olivares Mansuyk itzulia. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Albisua-Ortiz, Aitana. 2023. «Gorputzaren idazketak euskal gay poesian». *Egan: literatura adlitzaria* 1 (2): 55–84.
- Arregi Diaz de Heredia, Rikardo. 2010. «Aspaldiko hitzaldi bat gogoan». In *Desira desordenatuak: queer irakurketak (euskal) literaturaz*, Ibon Egañak editatua. Utriusque Vasconiae.
- Arondekar, Anjali, Ann Cvetkovich, Christina B. Hanhardt, et al. 2015. «Queering archives: A roundtable discussion». *Radical History Review* 122: 211–231. <https://doi.org/10.1215/01636545-2849630>
- Assman, Aleida. 2008. «Canon and Archive». In *Cultural Memory Studies. An international and interdisciplinary handbook*, Astrid Erll eta Ansgar Nünningek editatua. Deutsche Nationalbibliothek.
- Atxaga, Bernardo. 1995. *Ipuin bat airean idazteko metodoa / Método para escribir un cuento a vuelapluma*. EDEX Publicaciones.
- Ayerbe-Sudupe, Mikel. 2023. «La guerra civil en breve: un repaso a la cuentística vasca». In *Claves ibéricas de la Guerra Civil. Memoria y narrativas*, Joan Olezak editatua. Editorial Renacimiento.
- Bauml Duberman, Martin, Martha Vicinus eta George Jr. Chauncey, ed. 1991. *Hidden from history: reclaiming the gay and lesbian past*. Penguin books.
- Braidotti, Rosi. 2006. *Transpositions. On nomadic ethics*. PolityPress.
- Butler, Judith. 2006. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Fermín Rodríguez itzulia. Editorial Paidós.

- Díaz, Abel. 2020. «Tensions between Body and Soul: Homosexuality(s) in the Basque Country during the First Francoism». In *LGBTIQ+ in the Basque Country*, Marta Luxan, Jone Miren Hernández eta Xabier Irujok editatua. Centre for Basque Studies.
- Díaz, Abel. 2021. «Afeminados de vida ociosa: Sexualidad, género y clase social durante el franquismo». *Historia Contemporánea* 65: 131-62. <https://doi.org/10.1387/hc.20943>
- Dragojlovic, Ana eta C.L. Quinan. 2023. «Queering memory: Toward re-memembering otherwise». *Memory Studies* 16 (1): 3-11. <https://doi.org/10.1177/17506980221141992>
- Eribon, Didier. 2001. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Jaime Zulaikak itzulia. Anagrama.
- Erl, Astrid. 2012. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Johanna Córdoba eta Tatjana Luisek itzulia. Ediciones Uniandes.
- Fernández-Galeano, Javier eta Geoffroy Huard. 2024. «Introducción Dossier. Más allá de la represión. Vidas cotidianas LGBT bajo el franquismo y la Transición». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 46 (1): 19-26. <https://doi.org/10.5209/chco.92620>
- García, Josu. 2018. «El ministerio del aviador nazi de las bragas rosas». *El Correo*, abenduak 10.
- Gómez López-Quñones, Antonio. 2006. *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Iberoamericana-Veurvert.
- Halberstam, Judith. 2011. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Mira, Alberto. 2014. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Editorial Egales.
- Montoi, Xabier. 1997. *Gasteizko hondartzak*. Susa.
- Neumann, Brigit. 2008. «The Literary Representation of Memory». In *Cultural Memory Studies. An international and interdisciplinary handbook*, Astrid Erl eta Ansgar Nünningek editatua. Deutsche Nationalbibliothek.

- Nünning, Ansgar. 2003. «Editorial: New Directions in the Study of Individual and Cultural Memory and Memorial Cultures». *Spec. Issue of Journal for the Study of British Cultures* 10 (1): 3–9.
- Olaziregi, Mari Jose eta Lourdes Otaegi. 2011. «La representación del bombardeo de Gernika en la literatura vasca». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 8: 40–61.
- Rosón, María eta Rosa Medina Domenech. 2017. «Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico». *ARENAL* 24 (2): 407–439. <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i2.3914>
- Ryberg, Ingrid. 2020. «Queer cultural memory». *lambda nordica* 25 (1): 122–126.
- Sacchetti, Elena. 2012. «Andreia y sus contrarios. Masculinidades plurales a través del arte». *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 7 (3): 361–394. <https://doi.org/10.11156/aibr.070304>
- Satrustegi, Iñigo. 2020. «Pertsonaia gay eta lesbianen trataera euskal ipuingintza garaikidean». *Egan: literatura aldizkaria* 3: 65–88.

Picasso, Zumeta eta Laboa: *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikiko Joseba Larratxeren *Gernikak*¹

Mikel Ayerbe-Sudupe

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Artikulu honen helburu nagusia Joseba Larratxek ilustratutako *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikian (2023ko Euskadiko Ilustrazio Saria) *Gernikak* duen irudikapena xeheki aztertzea da. Bonbardaketari eskainitako komikiko sekuentzia nagusian, Larratxek Picassoren *Guernica* (1937) eta Zumetaren *Gernika* (1999) margolan ospetsuak ilustrazio bakarrean txertatu eta berrinterpretatzen ditu; hala nola, Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4» abestian egin bezala, Gernikako bonbardaketak eragindako trauma, oraingoan, marrazkien bidez irudikatzeko.

Hitz gakoak: Joseba Larratxe; Mikel Laboa; Picassoren *Guernica*, Zumetaren *Gernika*

¹ Artikulu hau «Picasso, Zumeta y Laboa: el *Gernika* de Joseba Larratxe en el cómic *Yo no soy Mikel Laboa*» azterlanaren bertsio itzulia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorrainek editatua.

1. Sarrera: Gerra Zibilari eta Gernikako bonbardaketari buruzko komikiak

Komikigintza aintzat hartuta, Michel Matlyk *El cómic sobre la guerra civil* (2018) ikerketa sakonean zehazten du Espainiako Gerra Zibila hasi zenetik gerraren irudikapena hainbat eta hainbat komikitan jorratu den gaia izan dela.

Solo del periodo entre los años 70 y ahora, nos han sido posible reunir un total de 350 cómics: 150 álbumes y cerca de 200 historias cortas sobre la guerra, lo que representa cerca de 8.000 páginas dedicadas al conflicto, algo menos de 7.000 páginas en álbumes y, el resto, en historias cortas (Matly 2018, 9).

Illo horretan, Gerra Zibilari buruzko komikiak hainbat garai erretratatu ditu: gerra garaia, diktaduraren aroa eta, azkenik, diktaduraren ondorengoa. Hain zuzen, azken garai horrek markatuko du komikiak gai horietara itzultzea, bai Espainian eta baita atzerrian ere. Eta azken garai horretan oinarrituz, Matlyk bi une esanguratsu bereizten ditu, hots, Gerra Zibilaren bi irudikapen ezberdinen aldiberekotasuna. Lehenengo aldia 70eko hamarkadan hasi eta 80ko hamarkadan amaituko litzateke, eta errepublikaren memoria berreskuratzeaz gain, berrogei urteko historiografia frankistaren ondoren diskurtso-espazio bat eskaintzea zuen xede, baina bereziki: «intenta que la memoria de la guerra no ponga en peligro la construcción de una nueva sociedad española» (2018, 11). Bigarren irudikapena, aldiz, 2000ko hamarkadaren hasieran sortu zen, 90eko hamarkadako isiltasunaren ondoren, eta 2010eko urteetan gauzatu zen: «se produce una rememoración del conflicto bélico en la sociedad civil con los movimientos de la memoria histórica, y una ruptura del silencio de los herederos del “alzamiento”» (2018, 12).

Gerra Zibilari buruzko komikien ikuspuntu ugaritze horrekin batera, gertaera zehatzei buruzko lanak ere argitaratu dira, esaterako, Gernikako bonbardaketari buruzkoak. Horrela, Pedro Pérez del Solarrek «(Des)orden el Guernica: Lecturas del Guernica desde el cómic» (2020) artikuluan, gaztelaniazko komikietan Picassoren *Guernicaren* irudikapenak eta berrinterpretazioak arretaz aztertzen ditu. Gainera, hiru azterketa-eremu bereizten ditu, sarritan elkarrekin gainjarritak. Lehenik eta behin, Gernikako bonbardaketaren errepresentazioa eta Picassoren lanari buruzko kontakizunak. Bigarrenik, *Guernicaren* gainean egindako esku-hartze edo interbentzioak zein komikien bidez eraberritutako bertsioak. Eta azkenik, koadroaren aipuak erabiltzea, kontakizunetan elementu sinboliko eta hunkigarri gisa. Izan ere, Picassoren *Guernicak* erreproduzio, birsortze eta transtestualizazio ugari eragin ditu zineman, narratiban, antzerkian, musikan... Alabaina, *Guernica* birsortzen duten komikiak are esanguratsuagoak lirateke, jatorrizko margolanaren alderdiak irudikatzeko duen gaitasunagatik:

Como medio visual, el cómic permite la cita; es decir, la obra original —de algún modo— sigue «estando ahí», a la vista, reconocible. A la vez, al ser ubicada en una viñeta la pintura se transforma: se la incorpora a otra narrativa, a otro contexto, a una lectura más que una contemplación, a dimensiones mucho menores y una reproducción masiva. Como dibujo, el cómic puede simplificar, estilizar o fragmentar la obra original; y, al hacerlo, enfatiza, actualiza y revela significados. Por eso, este medio constituye un espacio para pensar el *Guernica* (Pérez del Solar 2020, 63).

Ikertzaileak ederki adierazi bezala, komikigintzak modu askotara irudikatu ditu bai Gernikako bonbardaketa, eta baita Picassoren *Guernica* ere. Irudi horietan koadroaren eta bonbardaketaren arteko loturetan sakontzen da eta, era berean, baita bestelako irakurketak proposatu ere; demagun, egungo bestelako gatazken aldarriak eta *Guernica* margolanaren jatorri antifaxistarekin lotzen dituztenak.

Artikulu honetan, beraz, Harkaitz Canok eta Unai Iturriagak idatzi eta Joseba Larratxek ilustraturiko *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikian Gernikak duen irudikapenean oinarrituko gara. Esan bezala, komikiko sekuentzia nagusian Picassoren *Guernica* (1937) eta Zumetaren *Gernika* (1999) konbinatzen dira, besteak beste, Mikel Laboak *Lekeitioak* izeneko abesti esperimentaletan egin bezala, Gernikaren bonbardaketak Laboarengan eragindako trauma kasu honetan irudien bidez islatu eta errepresentatzeko. Aurretik, ordea, komenigarria da komikiaren ezaugarri garrantzitsuenak aletzea.

2. *Ni ez naiz Mikel Laboa:* egitura narratiboa eta komikiaren ezaugarriak

Mikel Laboa Katedrak eskatuta, eta bi urteko elkarlanaren ondoren, Canok, Iturriagak eta Larratxek *Ni ez naiz Mikel Laboa* eleberri grafikoa argitaratu zuten 2022an, Elkar argitaletxearen eskutik. Eta emaitza proposamen ausarta da, inondik ere. Izan ere, genero biografikoaren eredu konbentzionala alde batera utzita, egileek Mikel Laboa (1934–2008) musikari ospetsuaren bizitzako pasarte nagusiak ardatz dituen biografia poliedriko bat eraiki dute. Liburu batean Laboarena bezalako sinbolo bat, bere osotasunean, islatzeko ezintasunaren aurrean, irudimenezko errepresentazio afektiboaren aldeko hautua nagusitzen da obran, sormen askatasuna, komikiaren hizkuntzaren askotariko aukerak eta Laboaren berezko unibertsoa eta estetika muturrera eramanda. Ikuspegi atipikoa nagusitu arren, memoria-liburu baten aurrean gaude, ordea; egileek aitortu dute kantariaren emazte Marisol Bastidaren *Mikel Laboaren biografia* (2014) lanean oinarritu zirela komikiko istorioak ehuntzeko.

Hainbat kapituluz osatua, eleberri grafikoak, nagusiki, Laboaren bizitzaren une gorenak zeharkatzen dituen ildo kronologiko bati jarraitzen dio, nahiz eta hari narratiboaren linealtasunarekin hausten duten analepsi eta bestelako baliabide batzuk ere badiren. Ildo horretan, komikiaren proposamen estetikoa erabateko originaltasunagatik nabarmentzen da. Horren erakusgarri da komikiaren hasiera: western giroko eszenaratze irudimentsu eta surrealista baten bidez, Laboa gazteak —bere janzkerak eta jarrerak, gainera, Tintinen itxura eta izaera gogorazten dute— Marisol Bastidari kontatzen dio nola lortu zuen lehen gitarra. Ondorengo atalean, komiki-kartutxo baten bidez irakurlea 1956ko Donostian kokatzen da eta, hortik aurrera, gertakari nagusien kronotopoa kartutxoaren bidez zehaztuko da. Hasierako eszenen ondotik, istorioak 1936ko Lekeitiora egingo du jauzi, Laboaren haurtzarora hain zuzen, eta sekuentzia horren baitan kokatzen da, era berean, 1965eko Ez Dok Amairu taldearen aurkezpen kontzertuaren pasarte. Ondoren, 1966an Bartzelonan egindako egonaldia kontatzen da, eta, 1985ean Donostiara itzuli eta gero, 2008an izandako gaixotasunaren eta heriotzaren kontakizunarekin amaitzen da liburua.

Kronotopoaren antolaketaz gain, egitura are konplexuagoa bilakatzen duten beste elementu batzuk ere agertzen dira obran: zuri-beltzeko orriak, non Laboaren abestietako elementuei aipamenak egiteaz bat, kapituluaren banaketa markatzen duten; narrazioaren jarria eteten duten orri bikoitzeko ilustrazioak; edota Laboaren beraren abestien letrekin osatutako eszena onirikoak. Musika-gile bati buruzko komiki biografiko bat dela kontuan hartuta, liburuaren amaieran haren abestien zerrenda bat gehitzen da, eta horrek soinu-banda propioa eransten dio liburuari. Era berean, Larratxeren ilustrazioetan ohikoak dira Laboaren abestietako erreferentzia eta keinu esplizituak, baita horietan agertzen diren motiboenak ere, testuartekotasun sare jostari bezain bisuala aurkeztuz.

Bestetik, koloreen erabilera kromatikoari erreparatzea ere funtsezkoa da, *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikian koloreek berezko esanahia bereganatzen baitute. Kontakizunaren orainari lotutako pasarteetan, koloreak baliabide bisual gisa erabiltzen dira, zehazki kronotopoa kokatzen laguntzeko. Horrela, 1956ko Donostiako sekuentzia tonu urdinetan garatzen da; 1965eko Irungoa okreetan; 1966ko Bartzelonan tonalitate moreak dira nagusi... Bestalde, Laboaren alderdi musikala irudikatzeko eta, batez ere, kontzertuetako eszenetarako, Larratxek arkatx soilez eginiko ilustrazioak eskaintzen ditu, Laboaren gitarra eta ahots bidezko eszenaratzea imitatzeko asmoz.

Aitzitik, komikiaren proposamen surrealistenetan koloreek eztanda egiten dute, baita emozio-karga handiena duten pasarteetan ere, eta hori lehenengo kapitulutik bertatik egiazta daiteke. Western motako lehen eszenan, kolore primariodun pastel-tonuak eta tonalitate soilak nagusitzen dira. Baina, bat-batean, Laboa gazteak Marisol Bastida musika dendako erakusleihoaren kanpoaldean

ikusten duenean, emakumearen soinekoko kolore gorriak, urdinak eta horiak gainezka egiten dute, lehertu egiten dira pertsonaiaren begietan. Topaketa horretan gertatu bezala, kolore primario horien erabilerarekin ilustratuko dira musikariaren bizitzako une afektibo, esanguratsu eta gogoangarrienak ere: aitzaren irudia errepresentatzean, lehen kontzertuko abestiaren letretan, Ez Dok Amairuko kideak kantuan islatzean, etab. Koloreen erabilera horren atzean erabaki argi eta kontzientea dago, eleberri grafikoaren ilustratzaileak elkarrizketa batean azaldu bezala:

Komikian badaude kolore leherketak. Horietan joko bikoitza egin nahi izan nuen. Batetik, Mikel Laboaren inspirazio momentuak kolore leherketekin adierazi. Bestetik, Zumeta margolariari keinu egin. Zumeta izan zen Mikel Laboaren disko gutietako azalak margotu zituen eta Zumetak kolore biziak eta oinarritzako asko erabiltzen zituen —horia, urdina, gorria...—, normalean gainera abstrakzioa joz (Larratxe 2023).

Gisa berean, Laboaren Lekeitioko oroitzapenak gogora ekarri nahi dituen sekuentzian, Zumetaren *Gernika* lana txertatzen da eta, nola ez, artistak jatorrizkoan erabilitako kolore-paleta bera erabili du Larratxek. Laboaren haurtzaroko pasarteak erretratatzean ere, kolore bizi eta markatuagoko tonalitateak erabiltzen dira, hasierako westernaren tonu soilekin edo eszena errealistetarako aukeratutako paleta monokromatikoekin kontrastean.

Hizpide dugun lana komikia izanik, orrialdeen banaketak eta bineten ezaugarriak ere zeresan nabarmena dute. Orri bakoitzaren sekuentziazioan, oro har, binetak hiru lerrotan antolatzen dira, baina ez bineten kopurua ezta egitura orokorra ere ez dira zurrinak; izan ere, kontakizuna askotan eteten da orrialde osoko edo orrialde bikoitzeko irudien bidez. Alta, bineten ertzen ezaugarriak zehatzagoak dira. Pasarterik errealistenetan, edo kontakizunaren orainarekin zerikusia dutenetan, bineta itxiak dira nagusi; oroitzapen edo giro surrealistenetan, berriz, bineten ertzak lausotu egiten dira, eta, oroitzapenen kasuan, ertzik gabeko binetekin egiten dugu topo, oroimenaren berezko gorabeherak sinbolizatuz.

Azkenik, komeni da onomatopeien erabilerari buruz ere hitz batzuk gehitzea, komikiko soinuen bidez ere esanahi handiko narrazio-jokoak garatzen baitira obran. Adibidez, hogeigarren orrialdean, Marisol Bastida «DZANGA» onomatopeiaren bidez murgiltzen da itsasoan, eta, hots beraren errepikapenarekin, ehungarren orrialdeko eszena onirikoan Laboaren bihotza izango da uretan murgilduko dena. Gernikako bonbardaketari buruzko pasartean, hegazkinak ageri aurretik aurreratzen du «BRRRRRRRRRR... RRROOOOOOUUUMM!» onomatopeiak euren etorrera, eta ondorengo bi orrialdetara hedatuko da onomatopeia bera, hegazkinek zabalduko arrabotsa eta beldurra irudikatzeke.

Aldiz, onomatopeien baliabidearekin batera, isiltasunak ere funtsezko zeregin bat betetzen du komikian: Larratxek ilustraturiko bonbardaketaren eszena, hain justu, testurik gabeko irudien bidez soilik eraiki baita.

Beraz, koloreen erabilera zehatzari, orrialdeen egiturari, bineten ezaugarriei, onomatopeiei eta bestelako baliabide teknikoei esker, irakurleak askotariko plano diegetikoak bereiz ditzake. Proposamen estetiko horiek, egitura narratibo konplexuaren ulermena errazteaz gain, kontakizuna aktiboki eraikitzen laguntzen duten elementuak ere badira.

3. 1936ko Lekeitioko sekuentzia eta Gernikaren irudikapena

Azpiatal honetan, komikian irudikatutako Laboaren haurtzaroko oroitzapenen azterketara mugatuko naiz. Zehazki, 1936ko Lekeitioko gertakariak bigarren kapituluko bi sekuentziatan biltzen dira, lehena 51-54 orrialdeetan eta bigarrena 69-78 orrialdeetan (tartean, 1965eko Irungo hainbat gertakari txertatzen dira: Jorge Oteiza edo Ez Dok Amairurekin lotura dutenak). Eta orrialde gutxiz osatutako sekuentzia izan arren, Gernikako bonbardaketaren irudikapena komikiko unerik apoteosikoena eta katartikoena bilakatzen da, jarraian azalduko dugun bezala.

Airetiko gerturatzearen baliabidearekin abiatzen da kapitulua. Lehenengo binetak Lekeitioren ikuspegi panoramikoa erakusten du. Bigarren binetan Gardata auzoa ageri da. Eta orrialdeko azken binetan Gardata auzoko Zabala-Maguregi baserria. Baserriaren atarian, berriz, Antonio eta Seberi daude, mailekin iritsi berri den jende multzoari harrera egiteko zain. Laboaren alargunak azaldu bezala (Bastida 2014, 121), 1936ko irailaren 12a aldera iritsi zen Mikel Laboa umea baserri horretara, amarekin eta anai-arrebekin batera, eta 9 edo 10 hilabete eman zituzten bertan². Lehendabiziko unetik, Antonio Zabalak Mikel txikiarengan eragiten duen zirrara azpimarratzen da, zeina beti gerrako albisteen zain dagoen (sukaldeko irratan entzuten dute tropa nazionalak Donostia hartu dutela eta *Egunan*³ irakurri, aldiz, Durangoko bonbardaketaren berri), eta, horrela, bien artean sortzen den harremanak protagonismoa bereganatzen du. Izan ere, Seberi langile amorratu gisa deskribatzen bada ere, Antonio gizon umoretsu eta

² Feliciano Laboa, Mikelen aita, PNV-EAJko zinegotzia izan zen Gerra Zibila hasi zenean eta Bordelera erbesteratu behar izan zuen, gerra amaitu arte.

³ *Eguna* Hego Euskal Herrian argitaratu zen euskarazko lehen egunkaria izan zen, Espainiako Bigarren Errepublikan, 1937ko urtariletik ekainera.

istorio asmatzaile bezala ageri da komikian ere: «umeeek (eta baita Mikelek ere, jakina) oso oroitzapen ona zuten gizon harena» (Bastida 2014, 122).

Larratxeren ilustrazioetan ere Antonio eta Mikel txikiaren arteko konplizitate hori nabarmentzen da. Adibidez, 53. orrialdeko azken binetetan, Antoniok Mikeli «matxangua» ikusi nahi duen galdetu eta Seberik, astoa barazkiekin kargatu bitartean, senarrari «Antonio zantarra!! Umiari ez konta guzurrik!» oihukatzen dionean. Hain zuzen, matxangoaren edo tximinoaren pasadizoa da komikiko Lekeitioko bi sekuentziak lotzen dituen gertaera, eta horrek ere egiazko gertakari bat luke oinarrian. Bastidaren hitzetan esanda:

[Antonioki] errezeloz begiratzen baitzioten «gauza berri» bat kontatzen zienean (hala, esaten zuenez, etxean omen zeuzkan Gineako tximinoak eta Argentinako haragia ikustera joan zirenean: hamaika kontu, inork sinesten ez bazituen ere, jendea gustatzen zitzaizkionak...) (Idem.).

Ondorioz, komikian ere beste horrenbeste islatzen da eta Lekeitioko lehen sekuentziaren amaieran, Antoniok tximinoa ikustera eramango du Mikel. Tximinoa erakutsi aurretik nola deskribatzen duen ere esanguratsua da: «General Molaren popia baino zatarraua da... Halakotxeko sudur luzia eta Singerren moduko bibotia... Faxisten arrautza txikiñak jaten dauz tximinoien saltsan!» (Cano, Iturriaga eta Larratxe 2022, 54). Etxolara iristean, ordea, hegazkin txiki batek zeharkatzen du zerua, eta Mikel ikarak hartzen duenean, Antoniok lasaituko du: «Lasai, txikiña! Hori geuria da: *Aitxitxa motela*» (Idem.). Hitz horiekin amaitzen da Lekeitioko lehen sekuentzia.

Jarraian, kontakizunak 1965eko orainaldira egiten du denboran jauzi, eta Laboa Oteizarekin Irunen elkartzeko deneko pasarteak ematen dio hasiera sekuentziari. Ondotik, Ez Dok Amairuren bilera eta kontzertua jasotzen dira, eta, azkenik, analepsi moduan biltzen da Laboari jendaurrean abesteko debekua ezarri zioteneko⁴. Gainera, polizia-etxeko atxiloaldiaren eszenan, sotilki aurreratzen da geroago hain garrantzitsua izango den Picassoren *Guernicaren* irudikapena. Komisarioa bakarrik dago Laboarekin lanpara soil bat dagoen aretoan, eta, galdetarak aurrera egin eta Laboari aurpegian izua islatu ahala (aho itxi dardartiak eta izerdi tantek indartua), binetako lanparak eta bonbillak Picassoren koadroaren ikonografia bereganatzen dute, izpi itxurako argi distirak ere simulatuz [1. irudia]. Irudia beldurraren metaforizazio bikaina da, eta gero etorriko den Gernikako bonbardaketaren eszenaren iragarle bilakatzen da.

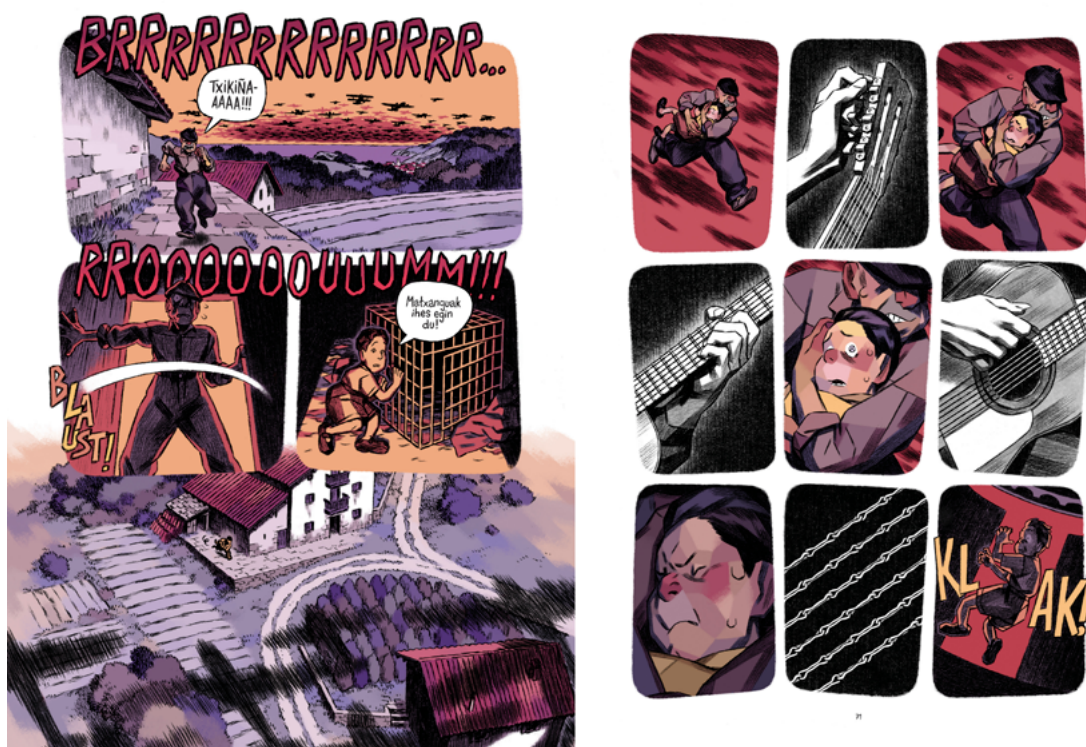
⁴ Kasu horretan, Larratxek Laboaren benetako karnetaren irudikapen fidela egiten du, jatorrizko Laboaren argazkiko irudia marraztuz, eta ez komikiko karakterizazioaren tankerakoa. Horrela, errealtateko lekukotasunen eta fikziozko irudikapenaren artean dauden askotariko aukerak ere erakusten dira.



1. irudia

Lekeitioko bigarren sekuentziari dagokionez, baserriko sukaldean Durangoko bonbardaketaren berri izan bezain laster, hegazkinen zarata iragartzen duen aurrez aipaturiko onomatopeiak zeharkatzen du bineta osoa eta, bat-batean, Mikelen falta nabaritzean, Antonio korrika ateratzen da etxolarantz. Hurrengo orrialdean ere aurreko onomatopeiak errepikatzen dira eta Antonio korrika ageri da, atzean hegazkin multzo bat kostaldetik hurbiltzen ari den bitartean.

Mikel txikia etxolan aurkituko du, tximinoaren gezurra sinetsi eta bere begiekin ikustera bertaratua. Antoniok umea besoetan hartu eta baserrira abiatzen da, Kondor Legioko hegazkinen itzal mehatxagarriek lurra iluntzen dutela. Bineta hori plano zenitalaren bidez aurkezten bada ere, hurrengo orrialdean erritmoa eta narrazioa erabat aldatzen dira eta, protagonistaren lehen planorako hurbilketa progresiboaren bidez, irakurlea izuaren eta Mikel Laboaren haurtzaroko traumaren lurraldean barneratzen da. Aldi berean, gainera, zuri-beltzeko zenbait bineta tartekatzen dira: esku bat gitarra afinatzen ari da, ondokoetan gitarra jotzen hasten da. Hasiera batean, badirudi sekuentzia horrek ez duela inolako lotura logikorik bonbardaketaren sekuentziarekin, eta are gutxiago orrialdeko azken hiru binetei erreparatzen badiegu. Aurrenekoan Laboa umearen izu aurpegia nabarmentzen da, aho itxi dardartiarekin eta izerditan, baina orain begiak itxita. Hurrengo binetan lehenagoko zuri-beltzeko gitarraren sokak kate bihurtu dira. Orrialdeko azken binetan, aldiz, Mikelen azpian konporta bat irekitzen da eta ezerezera amiltzen da [2. irudia].



2. irudia

Aipatu berri dugun orrialdeko sekuentzia mota horri itxiera metaforikoa edo «clausura non-sequitur» deitzen dio McCloud-ek (2007, 72). Ez da irudiek ez dutela euren artean segidarik, baizik eta bineten arteko loturak zehazteko bes-telako interpretazio bat behar dela. Bartualek dioen modura, lotura horiek egi-teko «tendemos a recurrir al lenguaje de la metáfora». Izan ere, «sí hay una relación entre ellas. Lo que ocurre es que dicha relación no se basa en términos de espacio, ni de tiempo, ni de cambio de punto de vista [...] sino que está determinada por el contenido simbólico de las imágenes» (Bartual 2020, 31).

Alabaina, hurrengo orrialdean hasten da komikiaren unerik tragikoena, Ger-nikako bombardaketaren errepresentazioa. Gertaera horren garrantzia nabar-mentzeko, gainera, liburua irakurtzeko ordura arteko modua ere irauli egiten da, sekuentzien bilakaera narratiboa jarraitzeko beharrezkoa baita komikia-ri buelta ematea. Horrela, ezkerretik eskuinerako irakurketa horizontala goi-tik beherako kontakizun bertikal bihurtzen da, bat-batean, ondoko orrialde bikoitzetan. Are gehiago, irakurketaren norabidea aldatze hutsak, inoiz baino gehiago, irakurketa gelditu eta irudiei tentuz erreparatzera behartzen du ira-kurlea [3. eta 4. irudiak].



3. irudia



4. irudia

4. Larratxeren *Gernika*: Picasso, Zumeta eta Laboa

3. irudian ikus daitekeenez, plano bertikalaren hasieran hegazkin saldoaren azpialdeak ageri dira, konportak irekita eta kateekin lotuta dauden bomba mordoa askatzen. Era berean, aurreko orrialdeko Mikel umea dakusagu, bera ere bomba bat bailitzan konportatik erortzen. Eta erorketaren karga sinbolikoa areagotzeko, gorriz tindaturiko infernuzko zeruan ume izateari utzi dion Mikel gaztearen beste irudi bat ageri da, amiltze betean bonbez inguratutik.

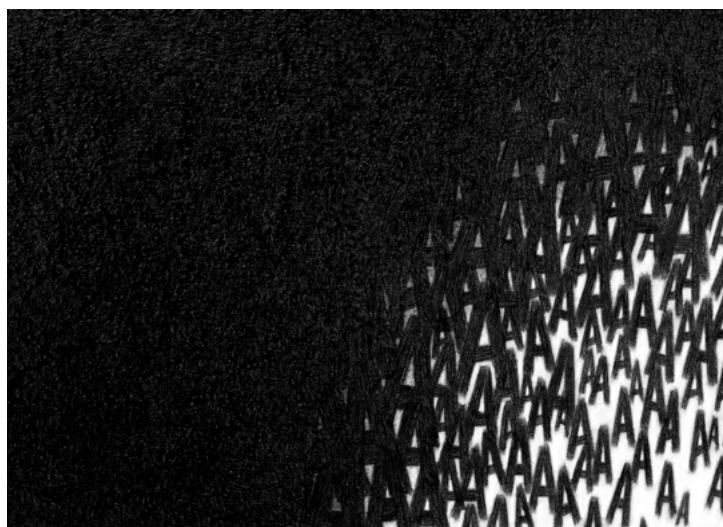
4. irudiko goiko aldean berriro errepikatzen da Laboaren irudia, oraingoan helduaroak ordea, bonbek eztanda egin eta Gernika eraitsiari sorgor begira. Izan ere, sekuentziaren azpiko aldean, Picassoren *Guernica* eta Zumetaren *Gernika* margolanen errekreazioaren bidez lortzen du marrazkilariak Laboaren *Gernika* irudikatzea. Eta hiru *Gernikak* uztartuz sortzen du Larratxek bere *Gernika* propioa.

Nire aldetik, Picassoren *Guernica*ri buruz ezer gutxi erantsi dezaket. Zumetaren 1999ko *Gernika*ri buruz, ordea, nabarmendu behar da «bere orduko bidea utzi eta figuraziora itzuli zela artista koadro honetan» (Gantzarain 2018, 94). Eta

nahiz eta Picassoren jatorrizko margolanaren proportzio bereko koadroa egin, oso bestelako ikonografia eta proposamen artistikoa eskaintzen du. Hein batean, Larratxek ere errespetatu egiten du jatorrizkoen forma horizontala, esan bezala komikiari bira emanda irakurri behar baita bonbardaketaren pasarte. Edonola ere, ilustratzailearen lorpen nagusia formatu horizontaleko koadroak sekuentzia bertikal baten amaieran txertatzea izan da. Izan ere, hegazkinetako milaka bonben erorketaren sekuentziaren amaieran ageri dira pilatuta Picasso eta Zumetaren koadroetako figurak, Picassoren zuri-beltzaren orde, Zumetaren paleta kromatikoarekin koloreztatuta.

Larratxeren *Gernikan* Picassoren koadroko ikonografiatik ekarritako eskuak altxatuta dagoen emakumea, hildako haurra besoetan duen ama eta zaurituriko zaldia bereiz daitezke. Beste hainbat motibo eraldatu egin dira, ordea: lurtean datzan ezpatariaren buruaren eta kinkea daraman emakumearen aurpegiaren orde Zumetaren koadroko buru eta aurpegiak txertatu dira. Era berean, Zumetaren obratik beste hainbat motibo ere aukeratu ditu Larratxek: zerumuga irregularra, bonbak eta leherketak, etxeak sutan eta kolore biziko suak, tximista mardulak, geziak, baserria, bi oinak, aurpegiak... Elementu horien guztien pilaketa zerutik jausten ari diren ehunka bonben irudiari kontrajartzen zaio, gainera, irudiaren inpresio klaustrofobikoa areagotuz. Gernikako traumak eragin zuen «apokalipsia» (Zulaika 2014, 19) irudikatzeko ezin aproposagoa, inondik ere.

Gernikako bonbardaketaren eta Laboaren erorketaren sekuentziaren ostean, berriro eman behar zaio bira liburuari eta irakurketa horizontalarekin jarraitu, ondoren datorren bi orrialdeko ilustrazioari erreparatzeko [5. irudia]. Ezkerreko aldean erabateko iluntasuna ageri da eta eskuinaldean, milaka «A» hizki erraldoi eta beltz nabarmendu daitezke. Hondamendiaren osteko garrasia da. Azkenik, hurrengo orrialdean [6. irudia], Laboa ageri da gitarra eskuan, eta goiko aldean aurreko orrialdeko «A» erraldoiak errepikatzen dira, oraingoan «Gernika – Lekeitio 4» abestiko oihuak irudikatuz. Abestiak izandako harrera onaren erakusle, txapeldun gizon edadetu bat nabarmentzen da, publiko artean altxatu eta txaloka. Publiko guztiaren txalo zaparradarekin ixten da kapitulua. Zehazki, Laboak 1972an estreinatu zuen «Gernika» abestia, Gernikan bertan: «sorraraz zezakeen erreakzioarekin kezkatutik; baina hobeto sentitu zen kontzertuaren amaieran 1937ko bonbardaketaren bi lekuko inguratu zitzaizkionean, esanez nolako emozioa sentitu zuten» (Bastida 2014, 188). Horixe da Larratxek txaloka hasten den agurearen binetaren bidez erretratitzen duen oroitzapena.



5. irudia



6. irudia

Larratxeren *Gernikaren* irudikapenaren garrantziaz jabetzeko, ordea, sekuentzia osoaren deskribapena egitea ez da nahikoa, eskaintzen duen irakurketa sinbolikoari begiak zorrozuta erreparatu behar baitzaio nahitaez. Jakina denez, «Gernika» abestia Laboaren *Lekeitioak* kantu esperimentalen bildumako hunkigarrienetakoa da: «hirurogeita hamarretan eta laurogeietan (eta, bertsio sinfonikoan, 90etan), oso garrantzitsua izan zen publikoarentzat, eta baita Mikelentzat berarentzat ere, esanahi berezia izan baitzuen, azken eguna arte...» (Idem.). Bastidaren memorietan, Laboak berak azaldu zituen «Gernika» sortze-ko 3 arrazoiak ere biltzen dira: batetik, Picassoren *Guernicak* sortutako eragina; bestetik, Gernikan gudari eta bonbardaketaren lekuko izandako Joseba Elosegiren ekintza, zeinak 1971an Francoren aurrean bere buruari su eman zion; eta azkenik, oinarritzko arrazoi nagusia, bonbardaketari buruzko familia-oroitza-penak (Bastida 2014, 203). Izan ere, Halbwachs-en (2004) «memoria kolektiboa»-ren ildotik, ez baitugu soilik bakarrik oroitzen:

Eta hantxe zeuden Laboatarrak oraindik hegazkin alemaniarrek —lehen unean errepublikarrak zirela pentsatu omen zuten—, Gardataren gainetik hegan, Gernika aldera joan zirenean. Baserritik bonben zalaparta aditzen zuten, Mikelek sekula ahaztu ez zuen gauza, eta, hala, senideen kontaketa bidez, eta gezur ofizialengatik ere, beti jakin zuen Gernikari buruzko egia (Bastida 2014, 122).

Are gehiago, trauma indibidual baten atzean trauma kolektibo bat dagoenean, Gernikako bonbardaketaren kasuan bezala, Pérez Garcíak aurrez Caruth-ek formulatutako «esperientzia berantiarraren kontakizuna» kontzeptuari heltzen dio, ondorengo berresteko: «las etapas para la recuperación en la comunidad se relacionan con el trauma individual: la restauración de la seguridad física y emocional, luego el testimonio y el recuerdo en voz alta; finalmente,

la reintegración social» (Pérez García 2020, 48-50). Era berean, bitxia da Marisol Bastidak ere nola deskribatzen duen Laboaren «Gernika» abesti-sinboloa: «bonbardaketaren oinarritzko kontaketa-edo dela pieza: sarrera, kontakizun-garrasia, deitorea, biktimei eskainitako elegia, eta amaieran, neke handiz, itxaropenerako kantua...» (Bastida 2014, 188).

Hori horrela, «Gernika» abestiak «memoria leku» gisa duen garrantzia aztertu zuen Lourdes Otaegik 2015eko artikuluan⁵ eta Larratxek, komikiko sekuentzia ilustratuaren bidez, memoria-leku hori begien aurrean jartzeaz gain, berrinterpretatu egiten du: Laboak, musikaren bidez, Gernikako bonbardaketak eragindako angustia, triskantza, nahigabea eta beldurra adieraztea asmatu bazuen; Larratxek, ilustrazioen bidez, sentipen horietan biltzea lortzen du. Gainera, Laboren oroitzapenei post-memoriaren ikuspegia gehitzen dio Larratxek, Hirschen ildorari jarraiki (2008), norberak bizi izan ez baina herentzia kultural gisa jasotako gertaeren bidez berreraikitako memoria pertsonal gisa, alegia. Izan ere, elkarrizketa batean adierazi bezala: «Larratxek etxean entzuna zuen aitonak ihes egin eta familia Iruñera joan zenean bonbardaketa entzun ahal izan zutela, eta komikirako dokumentatzean ohartu zen gauza berbera kontatzen zuela Laboak ere» (Ubeda 2023). Era berean, aitortzen du aurrenekoz hamabost urterekin ikusi zuen Zumetaren *Gernikak* eragin zion zirrararen harrapatu nahi izan zuen Picassoren *Guernica* Zumetarenarekin uztartzean.

5. Itxiera metaforikoa: ondorio gisa

Amaitzeko, Gernikako sekuentziaren biribiltasuna nabarmentzea dagokigu. Hegazkinetako zeruko bonben eta Gernikako lurreko triskantzaren artean, Laboa ikusten baitugu hazten, Lekeitioko txikitako Laboatik, «Gernika» zuzenean abesten duen Laboa helduraino. Modu horretan, hasierako analepsia denboran orainaldira luzatzen da, eta ustez loturarik ez zuten sekuentziak ere zentzua bereganatzen du, irakurketa sinbolikoaren bidez: txikitan Lekeition bizitakoak betirako markatuko duen modu berean, «Gernika» zuzenean abesterakoan ere oroitzapenok berreraiki eta esanahi berriz kargatzen ditu. Eta ildo beretik gauzatzen da Larratxeren sekuentzia osoaren itxiera metaforikoa ere.

Besteak beste, horregatik tartekatzen dira eskua eta gitarra agertzen diren zuri-beltzeko binetak [2. irudia], prolepsi modura jada kontzertuaren uneari egi-

⁵ Laboaren kantu esperimentalen eta oroimen historikoaren arteko loturez jabetzeko, ikus: «Mikel Laboaren Lekeitiok: esanezina oihu bilakatua». In *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*, Izaro Arroita eta Lourdes Otaegik editatuta. 2015. EHU: 147-170.

ten diotelako erreferentzia eta, are, iluntasunean ageri diren «A» erraldoiek ere bai [5. irudia], Laboaren «Gernika» abestiaren hasierako oihuekin lotu daitezkeen heinean. Era berean, esana dugu 72. orrialdeko zuri-beltzeko azken binetan gitarraren sokak kate bihurtzen direla [2. irudia], eta horrek ere badu bere azalpena: batetik, Laboaren abestiaren aurreneko grabaketako une batean «kate-hotsak» hitza entzun daitekeelako; eta bestetik, Bastidaren esanei jarraituz (2014, 189), «Mikelek askotan esan zigun, berari kontatu ziotenez, eta sinestekoa ez bada ere, inguru hartako jendeak uste zuela bonbak kateekin botatzen zituztela: eta hortik, hegazkinak igaro ondoren, behean aditzen zuen zarata (alegia, “kate-hotsa”)). Gisa berean, Larratxek ere hegazkinetatik botatzen ari diren bonbak katez loturik marraztu ditu [3. irudia]. Ezinbestean, *Gernika* bakarrean Picassoren *Guernica*, Zumetaren *Gernika* eta Laboaren «Gernika – Lekeitio 4» nahasi eta berreraikitzean, sortzen den efektua ere bestelakoa da:

El gesto apropiativo es primordial, mientras que la reutilización es perceptible y nos permite situarnos a un nivel de la memoria visual colectiva, estas imágenes permanecen integradas estilísticamente mediante la reapropiación en el relato. Actúan como si fueran del pasado, dicho de otra manera, unas imágenes de historias dibujadas (Adrien Genoudet 2015, 100 *apud* Pouzol).

Horrenbestez, Pérez del Solak nabarmenduriko ildoen artean, *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikiko Larratxeren *Gernikaren* kasuan, koadro(ar)en sinbolo izaeraren erabilera nagusitzen da; «para presentar lo difícilmente representable: la carga traumática que deja la guerra; la huella del dolor y la muerte sobre los personajes» (2020, 94). Eta hori guztiori bineta kate batek osaturiko sekuentzia grafiko trinko bezain zirrargarri batean.

Azken batean, eta itxiera gisa, azterketa honekin ondorengoa ere berretsi nahi izan dugulako: «la memoria traumática, [...] tiene en el cómic un lenguaje en el que poder desarrollar ampliamente su carácter fragmentario y su subjetividad, bien mediante narrativas que muestren lo explícito, bien a través de la ausencia que sugieren la elipsis» (Masarah 2020, 44).

Bibliografia

- Bartual, Roberto. 2020. *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*. Ediciones Marmotilla.
- Bastida, Mari Sol. 2014. *Memoriak. Mikel Laboaren biografia bat*. Elkar.

Cano, Harkaitz, Unai Iturriaga eta Joseba Larratxe. 2022. *Ni ez naiz Mikel Laboa*. Elkar.

Gantzarain, Xabier. 2018. *Zuloa*. Elkar.

Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hirsch, Marianne. 2008. «The Generation of Postmemory». *Poetics today* 29 (1): 103-128.

Larratxe, Joseba. 2022. «Gaur egun euskal komikia boladan dago eta zorioneko gaude». *Gaztezulo*, abenduak 13. <https://www.gaztezulo.eus/albisteak/joseba-larratxe-201cgaur-egun-euskal-komikia-boladan-dago-eta-zorioneko-gaude201d>

Masarah, Elena. 2021. «El cómic en la era del testimonio. Una aproximación teórica». In *Trazos de memoria. Trozos de historia. Cómic y Franquismo*, Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon eta Claudia Jareño Gilak editatua. Ediciones Marmotilla.

Matly, Michel. 2018. *El cómic sobre la guerra civil*. Cátedra.

McCloud, Scott. 2007. *Entender el cómic. El arte invisible*. Astiberri.

Otaegi, Lourdes. 2014. «Mikel Laboaren Lekeitioak: esanezina oihu bilakatua». In *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*. Izaro Arroita eta Lourdes Otaegik editatua. EHU.

Pérez del Solar, Pedro. 2020. «(Des)ordenar el *Guernica*: Lecturas del *Guernica* desde el cómic». In *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*, Viviane Alary eta Michel Matlyk editatua. Servicio de publicaciones de la Universidad de León.

Pérez García, Juan Carlos. 2021. «Imaginar para conocer: memoria sobre el franquismo en el cómic». In *Trazos de memoria. Trozos de historia. Cómic y Franquismo*, Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon eta Claudia Jareño Gilak editatua. Ediciones Marmotilla.

Pouzol, Camille. 2022. *Memoria del franquismo en viñetas. Cuatro visiones de la posguerra en el cómic*. Tebeosfera.

Ubeda, Garbiñe. 2023. «Traumaren aukerak». *Berría*, Urriak 7. https://www.berria.eus/kultura/traumaren-aukerak_1343070_102.html

Zulaika, Joseba. 2014. *Vieja Luna de Bilbao*. Nerea.

Gernikako bonbardaketak Sarrionandiaren *Moroak* saiakeran: norabide anitzeko memoria eta iragan inperialaren gibelondoa¹

Nerea Eizagirre Telleria
Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Artikulu honek Sarrionandiaren *Moroak gara behelaino artean?* saiakera sarituan zibilen aurka egindako bonbardaketen irudikapena aztertzea du helburu nagusi. Lehenik eta behin, Gernikan eta Rifan jazotako bonbardaketen gaineko testu-zatiak aukeratuz, gaiaren haria berreraiki da. Jarraian, hautatutako testuak sakonago aztertu dira; horretarako, beren-beregi ondoko ikuspegi eta kontzeptu teorikoak erabili dira: norabide anitzeko memoria (Rothberg 2009), ikuspegi kontrapuntistikoa (Said 1993) eta iragan inperialaren *choc en retour* edota gibelondoa (Césaire 1950).

Hitz gakoak: Gernikako bonbardaketa; zibilen bonbardaketak; *multidirectional memory*; *choc en retour*; Sarrionandia

¹ Artikulu hau «Memoria multidireccional y el *choc en retour* del pasado imperial: análisis de la representación de los bombardeos en los textos de Sarrionandia» azterlanaren bertsio berrikusia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarrainek editatua.

1. Sarrera

Joseba Sarrionandia (1958) euskal literatura garaikideko idazle oparoenetakoa dela esan izan da, nahiz eta beraren kanonikotasunak eztabaidagai izaten jarraitzen duen (Gabilondo 2012). Halere, egilearen biografia bere obraren gaineko azterketa akademikoetan behin eta berriz aipagai izan arren (Rodríguez 2012), orain arte ez da ikertu —ezta nabarmendu ere— egilearen bizitzaren eta familia-memoriaren parte den alderdi esanguratsu bat: zibilen aurkako bonbardaketetatik bizirik ateratakoen semea izatea, alegia.

Sarrionandia lurretan jaioa da eta bere gurasoak, bi-biak, 1937ko martxoaren 31n Kondor Legioak, Francisco Francoren agindupean, Durangaldean egindako bonbardaketatik bizirik atera ziren. Durango 1936 elkarte memorialistaren ahaleginei esker, memoria historikoaren transmisioari emandako elkarte dena, Migel Sarrionandiaren eta Natalia Uribelarrearen lekukotasun zuzenak bildu dira. Lekukotasun horietan, Migelek, gaztea zela, aireplanoak bere baserriaren gainetik igaro zirela kontatzen du, ortuan lanean ari zen bitartean. Aireplano horiek hain baxu eta hurbil pasatu zitzaizkion, ezen, metrailadoreekin tirokatu baitzuten, bera akabatzeke asmoz. Hala moduz, idazlearen aitak bala horiei iskin eginaz, heriotza saihestu zuen, abioiaren hegaldiaren noranzkoaren kontrari, bere burua zanga batera botata. Aireplanoak alde egin ostean, senideak baserritik irten omen ziren «Migeltxu hill dabe» oihuka. Migel Sarrionandiaren lekukotasunak argi erakusten du Kondor Legioak eragindako 1937ko martxo lazgarri hartan, aztergai dugun idazlearen aitak ozta-ozta lortu zuela heriotzari ihes egitea (Durango 1936 Elkarte 2019).

Ezpairik gabe, Durangoko bonbardaketa gai errepikakorra da idazle euskal-kubatarren sorkuntzan. Bere lanen artean aipagarriena «Durango 1937» izenburua daraman testua da, *Ez gara geure baitakoak* saiakeran agertzen dena (Sarrionandia 2007). Hala ere, *Kolosala izango da* eleberrian berebiziko garrantzia dute 1937ko martxoan jazotako bonbardaketek. Nobelaren trama Kalaportu izeneko Bizkaiko fikziozko herri batean kokatzen da Gerra Zibilaren testuinguruan, eta nerabea den narratzaile batek aireplanoek bonbak nola jaurtitzen dituzten dakusa. Izenburuak berak ere, *Kolosala izango da*, hegazkinei egiten die erreferentzia: gartzetxo den narratzaileak gogotsu espero baitu Krone Zirkoaren etorrera, zeina kartel eta afixetan, kolosala zela esanez iragartzen baitzuten, eta, horrela, izenburuan bertan ageri den esaldia, «kolosala izango da», leitmotiv nagusi bihurtzen da eleberrian zehar.

Ez da ausazkoa Sarrionandiak Krone Zirkoari erreferentziak egitea Bizkaian jazotako bonbardaketak salatzeke asmoa duen eleberrian; izan ere, herritarrek Krone Zirku gisa izendatu zuten FARE edota Errepublikako Aireko Indarren he-

gazkin flotilla. Hala diote historialariek: «[se denominaba como Circo Crone] la formación aérea que agrupaba los aviones más diversos que la Fuerza Aérea Republicana organizó en el denominado Frente Norte, que abarcaba el sector del Cantábrico (Euzkadi, Cantabria y Asturias)» (Álvarez 2017).

Aipatutako izenburuez gain, nabarmentzekoa da Eñaut Elorrieta abeslariak musikatutako Sarrionandiaren «Gernika» poema; indar eta hunkidura handiz jasotzen baitu Gernikako bonbardaketako sarraskia. Aitzitik, idazlearen beste hainbat testurekin osa daitekeen arren analisisa, ondoko orrialdeetan Euskadi Saria irabazi zuen *Moroak gara behelaino artean?* (2010) saiakeran paratuko dugu arreta, Gernikako bonbardaketaren gaineko hausnarketa sakonak eta ikuspegi berritzaileak eskaintzen baitira bertan.

2. Gernikako eta Rifeko bonbardaketen hariaren berreraikuntza

Azpimarratzekoa da gaztelaniazko bertsioak, *¿Somos como moros en la niebla?*, berrehun orrialde gehiago dituela jatorrizko euskarazko edizioarekin alderatuta. Itzulpena Javier Rodríguez Hídalgo egin zuen egilearekin lankidetzan, azken horrek itzulpena berrikusi eta eduki batzuk emendatu baitzituen. Nahiz eta itzulpenak euskarazko liburuaren jatorrizko edukia leialki jasotzen duen, Sarrionandiak berariaz adierazi du gaztelaniazko bertsioa euskarazko jatorrizko eskuizkribuaren berridazketa dela (Ibarluzea 2016, 10). Hori dela eta, artikulua honetan berreraikuntzaren atalean bi bertsioetako zatiak jaso dira; eta artikuluan zehar testu-zatiak aipatzerakoan, euskarazko jatorrizkoa zein gaztelaniazkoa erabili dira, aldi bakoitzean informazio zabalena eskaintzen duen testu-zatia aukeratu baita.

Aztergai dugun saiakerak hainbat gai uztartzen ditu. Ildo horretan, Azurmendik liburuaren gainean eginiko analisisan, idazlanean jorratutako hogeita hamar gai baino gehiago identifikatu zituen (Azurmendi 2015, 11). Hala ere, deskribapen sintetikorik eskaini beharko balitz, testuak biltzen duen aniztasuna gorabehera, esan liteke xx. mendean Ipar Afrikaren eta Iberiar penintsularen arteko kontaktu-eremuaren (*contact zone*) historia era interkonektatu batean kontatzen dela; bi eremuetako gertaerek elkarri eragiten baitiote, eta horien artean, amazigh eta euskal kulturei aparteko arreta eskaintzen zaie. Hala ere, idazkera kontrapuntistikoa erabiltzen denez, ez da gai bakoitza kapitulu edota atal jakin batean garatzen, hasi eta buka; baizik eta askotariko gai horiek aldi berean ereiten dira testuan, han-hemenka, idazmolde zeharo txirikordatuan. Modu horretan garatzen dira Gernikako eta Rifeko bonbardaketen kontakizunak ere. Nahiz eta gertaera horiek garrantzi handia duten saiakeran, idazkera

kontrapuntistikoa dela eta (Said 1993), liburuan ez zaio atal jakinik esleitzen gai horren garapenari; horren orde, testuaren hainbat unetan heltzen zaio gaiari. Horregatik, Sarrionandiaren saiakeran bonbardaketen irudikapenaren interpretazioa egin ahal izateko, ezinbestekoa da testuan barrena haztamuka aritu ostean gaiaren berreraikuntza egitea; testu-zati horiek guztiek elkarri argi ematen baitiote, eta guztien baturak ahalbidetzen baitu gai jakin horren gaineko diskurtsoaren interpretazioa egitea.

Ondoko hariaren berreraikuntzak Sarrionandiak bere idazlanean zibilen aurkako bonbardaketei eskaintzen dien garrantzia erakusten du. Hautatutako testu-zatiak, saiakeran, hainbat kapitulu eta pasarte bereizitan kokatzen dira. Izan ere, Ipar Afrikako eta Gernikako biztanleria zibilaren aurkako bonbardaketen gaiari hainbat ataletan zehar heltzen dio idazleak, batez ere, hamaseigarren eta hemezortzigarren kapituluetan, nahiz eta ez den bi pasarte horietara soilik mugatzen.

EUSKARAZ JATORRIZKO TESTUAN ²	GAZTELANIAZKO BERTSIOAN
«Afrikan egin eta haziko zen Francisco Franco. Bada berak idatzita utzi eta sarritan errepikatu den esaldi bat: “Afrikarik gabe, nik ezin izango nuke neure burua esplikatu, eta neure arma-lagunak ere ezin ditut ondo esplikatu”» (Sarrionandia 2010, 150).	«Francisco Franco creció y se formó en África. Hay una frase que él mismo escribió y repitió a menudo: “sin África, yo apenas puedo explicarme a mí mismo, ni me explico cumplidamente a mis compañeros de armas”» (Sarrionandia 2012, 174).
«Buruz gaineko zakarkeria hori gerla kolonialen kontestuan ulertu beharra dago. Europako gerlak ere, Lehen Gerla Handia batez ere, ez ziren urbanitate eta dotorezia handiz gauzatu, baina gatazka Europatik urrun izateak, “lekukorik” gabe, etsaiarekiko kriterio arrazistekin batera, bortxa estilo bereziki krudel hori errazten zuen. Espainolek eurek, Kuban 1897an, itzelezko sarraskia probokatu zuten, intsurrektuak isolatzeko, populazio erruralaren kontzentrazioa antolatu zutenean. Alemaniarrek Afrika hego-sartaldean 1904-1907 artean etsaia gosez hilarazteko taktikak praktikatu zituzten Herero etniaren kontra. Jakina, europarrek han nonbaiten erabilitako hilketa eta ezabatze metodoak laster itzuliko ziren Europara, Espainiako 36ko gerla zibilean edo Alemaniako geroxoagoko kontzentrazio eremuetan» (Sarrionandia 2010, 208).	«Hay que entender esa brutalidad en el contexto de la guerra colonial. Tampoco es que las guerras de Europa, sobre todo la Primera Guerra Mundial, se desarrollaran con urbanidad y delicadeza, pero el hecho de que un conflicto tuviera lugar lejos del continente, con criterios racistas en relación al enemigo, y sin “testigos”, facilitaba el empleo de una violencia especialmente cruel» (Sarrionandia 2012, 245).

² Sarrionandiak saiakera jatorrian euskaraz idatzi zuen, baina gaztelaniazko bertsioan edukia berrikusi eta zabaldu zuen. Horregatik, liburuaren bi bertsioetako zati hautatuak eskaini dira: testu-zatiak bertsioak badira ere, kasu gehienetan ez dira jatorrizkoaren itzulpen soilak.

EUSKARAZ JATORRIZKO TESTUAN ²	GAZTELANIAZKO BERTSIOAN
«1913ko udazkenean, arrifak bonbardatzeko erabili zituzten espainolek aireplanoak. Lehen Gerla Handia amaitzean aliatuei soberakinak erosi zizkieten eta berehala hasi ziren moroen aurkako abiazio bonbardaketak: Annualakoa baino lehenago, hain zuzen (...) Leku berezia izan zuen Arrifan populazio zibilaren kontrako armamentu kimikoak. Lehen Gerla Handian erabili ondoren, gas pozoitsuak ez ziren harrezkero Europan erabiliko, ez Espainiako Gerla Zibilean ez Bigarren Gerla Handian. Baina Mendebaldeko estatuek bai erabili zituzten, nazioarteko tratatuek debekatzen zuten arren, kolonietako erresistentziaren kontra» (Sarrionandia 2010, 210).	«Los aeroplanos, que se habían utilizado en el principio para recabar información, se convirtieron enseguida en un arma ofensiva importante. En el otoño de 1913, los españoles utilizaron la aviación para bombardear a los rifeños. Cuando concluyó la Primera Guerra Mundial, les compraron diversos aparatos a los aliados y comenzaron a emplearlo de inmediato en incursiones aéreas contra los moros. Es decir, ya hubo bombardeos aéreos antes de los sucesos de Annual. Los aviones hacían pasadas a ras de tierra, ametrallando los adueros y la gente de las cabilas rebeldes. Los bombardeos sorpresivos se fueron haciendo más frecuentes, con el objetivo de propagar entre la población el pavor y la desazón previsibles» (Sarrionandia 2012, 249).
«George L. Steer <i>Times</i> kazetako gerla kronikaria, lekukoa izan zen. 1935eko abenduaren 22an hegazkinetatik salbaiei iperita botatzen ikusi ondoren honakoa idatzi zuen: “Lehenengoz munduaren historian, herri ustez zuri batek pozoigasa erabili zuen herri ustez salbaia baten kontra”» (Sarrionandia 2010, 211).	«George L. Steer, cronista de guerra para el diario <i>The Times</i>, fue testigo de los hechos. Escribió lo siguiente después de ver, el 22 de diciembre de 1935, que los aeroplanos italianos lanzaban yperita contra los “salvajes”: “Por primera vez en la historia universal, un pueblo supuestamente blanco utilizaba gases tóxicos contra un pueblo supuestamente salvaje”» (Sarrionandia 2012, 250).
«Arrifan, 1923ko uztailan ekin zitzaizkien iperita bonbardaketei. Hurrengo urtean ugaldutako egin ziren, eta ohikoak izan ziren 1927ko uztailera arte (...) Bonbardaketa ez zen mujadinen kontra bakarrik egiten, etxaldeak eta azokak ere hartzen ziren itutzat. Bereziki estimatuak ziren merkatu egunak, orduantxe batzen zelako inguruetako populazio sakabanatua» (Sarrionandia 2010, 244).	«En el Rif, los bombardeos sistemáticos de yperita comenzaron en julio de 1923. El año siguiente se incrementó su frecuencia, hasta mediados de 1925. Luego disminuyeron, pero no dejaron de realizarse hasta julio de 1927. Algunas cabilas sufrieron particularmente este tipo de ataques, sobre todo la de Ait Urriaguel, pero también las de Yebala y Gomara, mayormente la de Anyera. Los bombardeos no se dirigían solo contra los muyahidines, sino que apuntaban también a viviendas y zocos. Los días de mercado eran preferidos, pues era entonces cuando se concentraba en los zocos la población dispersa de los alrededores» (Sarrionandia 2012, 296).

EUSKARAZ JATORRIZKO TESTUAN ²	GAZTELANIAZKO BERTSIOAN
«Hori Xauen gertatu zen. Beste herri asko lotuko zitzaion. Maroko iparraldean, Pablo Picassorik topatu ez zuen Gernika bat izan zen astero» (Sarrionandia 2010, 251).	«Xauen y Guernica son comparables en varios aspectos, según Sven Lindqvist en su <i>Historia de los bombardeos</i>. Ambas tenían unos 6.000 habitantes en el momento de ser bombardeadas, Xauen en 1925 y Guernica en 1937. Se trataba de poblaciones relativamente pequeñas, de carácter tradicional y de connotaciones simbólicas: Xauen, que albergaba la sagrada tumba de muley Abdesalam ben Mxix, era la ciudad-símbolo de los yebalíes; Guernica con su viejo roble y su casa de Juntas lo era de los vascos. Los dos bombardeos fueron obra de un ejército colaborador: el de Xauen lo llevaron a cabo escuadrillas de pilotos voluntarios estadounidenses vinculadas al Ejército francés: el de Guernica, efectivos de la Legión Condor alemana a las órdenes de Francisco Franco. Y, finalmente, ambas matanzas fueron dadas a conocer y denunciadas mediante testimonios personales y evidencias fotográficas desde posiciones de cierta autoridad, mientras otras muchas masacres pasaban a las páginas del olvido. Dos periodistas del mismo diario <i>The Times</i> contribuyeron a divulgar los hechos en el ámbito anglosajón: Walter Harris lo de Xauen y George Steer lo de Guernica. Lo que sucedió en Xauen, sucedió también en otras muchas poblaciones del norte de Marruecos mientras duró la guerra (...) Quizás cada semana hubo un Guernica que no encontró su Pablo Picasso» (Sarrionandia 2012, 308).
«Alfredo Kindelán zebilen hegazkinen buru Arrifeko gerlan (...) Jeneral mailara goititurik Gerla Zibilean, bera izan zen Bizkaiko sarraski kanpainaren arduraduna 1937ko udaberrian, aire indar italiano alemanekin. Gernika bonbardatzeko ere azoka eguna aukeratu zen, azoka-astelehena, Arrifeko gerlan hainbestetan egin bezala» (Sarrionandia 2010, 291).	«Alfredo Kindelán fue derribado una vez durante la guerra del Rif, mientras volaba casi a ras de suelo ametrallando aduare y calibeños. Aunque perdió el aparato, pudo salvar la vida para convertirse posteriormente en el jefe de las operaciones de bombardeo nocturno con armas químicas. Ascendido al grado general durante la Guerra Civil, fue uno de los organizadores, junto con las fuerzas aéreas italianas y alemanas, de la campaña del Norte en la primavera de 1937. Para bombardear Guernica se escogió un lunes de mercado, siguiendo una práctica habitual en la guerra de Rif» (Sarrionandia 2012, 401).

3. Gernikako eta Rifeko bonbardaketen gaineko ikuspegi kontrapuntistikoa (Said 1993)

Goian berreraiki den hariak Sarrionandiaren idazkera kontrapuntistikoaren izaera formala argitzen du. Aipagai duen gaia aletu eta narrazioa lineala izan dadin, kapitulu jakin batean haren gaineko diskurtsoa hasierara eta bukaerara mugatu beharrean, egileak egitura zuzena saihesten du, bonbardaketen adibideak agerian utzi bezala, hari tematiko horri liburuan hainbat unetan heltzen baitio. Hori dela eta, idazle euskal-kubatarren idazmolde eta diskurtsoaren antolaketa berezi hori formalki kontrapuntistiko gisa deskriba daiteke. Idazkera horrek irakurle edota kritikariei hari tematiko berdinen parte diren testu-zatiak saiakeran barrena bildu, eta horiekin guztiekin gai horren gaineko diskurtsoa berreraiki dezaten eskatzen die, argudiaketa bere osotasunean konprenitzeko txatal guztiak hartu behar baitira aintzakotzat. Metodologia horretaz baliatu gara bonbardaketen gaiari dagokion haria berreraikitzeke.

Izan ere, kontrapuntuaren kontzeptualizazioa forma hutsaz harago doa; Saidek azpimarratu zuen bezala, idazkerak berak edukiarekin ere estuki lotutako kontzientzia kontrapuntistikoa baitakar. Hautatutako testu-zatiek erakusten duten gisan, zibilen kontrako bonbardaketen afera jorratzerakoan, Sarrionandiak ez du esperientzia euskalduna soilik biltzen duen inolako enuntziatio-leku monolitikotik idazten. Are, saiakeran gorpuztutako idazkerak ez du, inolaz ere, bonbardaketen afera Picassok *Guernican* sinbolo bilakatutako euskaldunen esperientziara mugatzen. Idazleak bonbardaketen gainean ikuspegi monolitiko eta euskaldun soiletik idatzi beharrean, kontrara, transkulturala den enuntziatio-lekutik idazten du (Ortiz 1991 [1940]).

Moroak gara behelaino artean? saiakerak gaia zuhurtasun historiko eta akademiko nabarmenenarekin jorratzen du, Bizkaian jazotako bonbardaketez gain, Rif eskualdean egindako aire-erasoak ere aztertuz. Hautatutako paragrafoek erakusten duten bezala, Sarrionandiak Alfredo Kindelánen gisako buruzagiak izendatzen ditu bateko eta besteko sarraskien arduradun moduan. Aukeratutako zatiek erakusten dute biztanleria zibilaren aurkako bonbardaketen analisisian nola darabilen ikuspegi kontrapuntistikoa, eta diskurtsoan Gernikan gertatutakoak nahiz Ipar Afrikan jazotakoak uztartzen ditu.

Ikuspegi kontrapuntistiko horren bitartez, Sarrionandiak memoria kolektiboa zabaldu egiten du, Gerniak gorpuzten duen *lieu de mémoire*ak —memoria gunek— beste lekuetan gertatutako zibilen aurkako aire-bonbardaketei ere oihartzun egiten baitie modu sinbolikoan. Hautatutako paragrafoetan, Ipar Afrikan zibilen aurka egindako antzerako bonbardaketa-kanpaina krudelak azpimarratzen ditu, Gernikakoak baino urte gutxi batzuk lehenago gertatu zire-

nak, eta hain zuzen ere, ahanzturan erori direnak. Horrela, euskal lurraldetik harago jazotako sarraski horiek ere gogora ekarriz, idazle iurretarraren proposamenak memoria kolektiboa zabaltzen laguntzen du.

Aitzitik, egileak ikuspegi kontrapuntistikoa darabil kokaleku ezberdinetan gertatutako zibilen aurkako bi bonbardaketa kanpaina horien arteko harremana sakonago ulertzeko. Horrela, ikuspegi kontrapuntistikoa bi gertaera historikook era isolatuan kontatzetik harago doa, bien arteko elkarloturetan sakonduz, ulermen integralagoa baitu helburu. Aipatutako paragrafoetan nabarmendu bezala, Sarrionandiak datu historiko zuhurrak ematen ditu —besteren artean, Alfredo Kindelán bezalako pertsonen parte-hartzea edota Francisco Franco-ren adierazpenak— ebidentzia testura ekarriz, bi kanpaina militarrok funtsean lotuta zeudela eta neurri handi batean pertsona berberak antolatu zituztela agerian uzten baitu.

4. Gernika norabide anitzeko memoria gunea (Rothberg 2009)

Idazkera kontrapuntistikoaren teoriak Sarrionandiak aurkezten duen memoria ez-monolitikoa konprenitzen laguntzen badigu ere, ezinbestekoa da aztergai dugun saiakera memoria ikasketek garatutako kontzeptualizazio teoriko zehatzetan ere oinarritzea. Ildo horretan, funtsezkoa zaigu Michael Rothberg pentsalariak garatutako norabide anitzeko memoriaren ekarpen teorikoari erreparatzea; hain zuzen, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009) saiakeran sakonki garatzen duena. Rothberg aditua da literatur eta memoria ikasketetan, eta horrela definitzen du norabide anitzeko memoria: «a way of conceptualizing what happens when different histories of extreme violence confront each other in the public sphere» (Rothberg 2009, 176). Ikuspegi horren ekarpenik esanguratsuena memoriaren gaineko kontakizun ezberdinak —ikuspegi edo ideologia anitzetatik eraikitakoak, edota gai ezberdinen gainekoak— elkarren aurka lehiatu beharrean, elkarreraginean, baina aurkakotasunik gabe, uler daitezkeela aldarrikatzean datza.

Memoria kolektiboa gudu zelai eta lehia gisa ulertzearen kontrara, Rothbergekin memoria norabide anitzekoa dela ulertzen du, eta memoria anitzen arteko etengabeko oihartzun eta maileguak kontuan hartzea proposatzen du; hau da, norabide anitzeko memoriak memoria emankor (*productive*) eta ez-baztertzailea (*no privative*) aldarrikatzen du (Rothberg 2009, 3). Izan ere, memoria kolektiboak norabide anitzean dihardu, memoriaren gaineko kontakizunak elkarren artean etengabeko negoziazioan baitaude. Gurutzaketa horretan, are, memoriaren eta identitatearen arteko mugak erabat porotsuak eta malguak

dira, memoria ez baita inolaz talde jakin baten jabetza (Rothberg 2009, 5). Marko kontzeptual horrek oinarri teorikoak eskaintzen dizkigu Sarrionandiak zibilen bonbardaketei ematen dien trataera modu sakon eta zuhurragoan interpretatzeko.

Arestian aipatu gisan, Sarrionandiaren aita, 1937ko martxoan, Kondor Legioaren Durangaldeko bonbardaketatik bizirik ateratako herritarreko bat izan zen. Egileari dagokion datu biografiko hori Rothbergen ikuspegi teorikoekin erkatuko bagenu, hipotetikoki pentsa genezake aitaren testigantzaaren transmisioak idazlea bere familiaren memoria aparteko gisa konprenitzera eraman lezakeela, «the belief that one's own history, culture, and identity are a separate and unique thing» (Rothberg 2009, 7). Hala ere, bere familiak eta bere komunitateak bizitako bonbardaketen testigantzen transmisioarekin jarraitu arren, memorien arteko ulerkerak lehiakorretik erabat aldentzen da Sarrionandia; besteen memorien kontakizunei ere lekua egiten baitie, euskaldunen aurkako bonbardaketen gaineko memoria eta besteen aurkakoena elkarreraginean eta lankidetzan jarritz.

Ondorioz, Rothbergen terminoetan, Sarrionandiaren zibilen bonbardaketei buruzko testuak ez dira *baztertzaileak*, *emankorrak* baizik. Gainera, bestelako lurralde eta komunitateetan, eta beste garai batzuetan jazotako antzerako gertaerekin zubiak eraikitzen ditu idazlanak. Funtsean, baiezta genezake *Moroak gara behelaino artean?* saiakeran Gernika norabide anitzeko memoria gune gisa eraikitzen dela, hurrengo lerroek adierazten duten bezala.

Xauen y Guernica son comparables en varios aspectos, según Sven Lindqvist en su Historia de los bombardeos. Ambas tenían unos 6.000 habitantes en el momento de ser bombardeadas, Xauen en 1925 y Guernica en 1937. Se trataba de poblaciones relativamente pequeñas, de carácter tradicional y de connotaciones simbólicas: Xauen, que albergaba la sagrada tumba de muley Abdesalam ben Mxix, era la ciudad-símbolo de los yebalíes; Guernica con su viejo roble y su casa de Juntas lo era de los vascos. Los dos bombardeos fueron obra de un ejército colaborador: el de Xauen lo llevaron a cabo escuadrillas de pilotos voluntarios estadounidenses vinculadas al Ejército francés; el de Guernica, efectivos de la Legión Condor alemana a las órdenes de Francisco Franco. Y, finalmente, ambas matanzas fueron dadas a conocer y denunciadas mediante testimonios personales y evidencias fotográficas desde posiciones de cierta autoridad, mientras otras muchas masacres pasaban a las páginas del olvido. Dos periodistas del mismo diario *The Times* contribuyeron a divulgar los hechos en el ámbito anglosajón: Walter Harris lo de Xauen y George Steer lo de Guernica. Lo que sucedió en Xauen, sucedió también en otras muchas poblaciones del norte de Marruecos mientras duró la guerra (...) Quizás cada semana hubo un Guernica que no encontró su Pablo Picasso (Sarrionandia 2012, 308).

Rothbergekin bere kontzeptuaren alderdi metodologiko nagusiak ere azaltzen ditu. Adituak argitzen duenez, «multidirectional memory, as its name implies, is not simply a one-way street; its exploration necessitates the comparative approach» (Rothberg 2009, 6). Ekarpen metodologiko horrek Sarrionandiaren saiakera norabide anitzeko paradigmaren baitan eraikita dagoelako hipotesia berresten du. Izan ere, aztergai dugun saiakeran, arestian aipatu den moduan, lurralde ezberdinetako bonbardaketen eta komunitate anitzen memoriak ez dira inoiz era isolatuan aztertzen; aitzitik, ikuspegi metodologikoa etengabe konparatiboa da.

Alfredo Kindelán fue derribado una vez durante la guerra del Rif, mientras volaba casi a ras de suelo ametrallando adueros y cabileños. Aunque perdió el aparato, pudo salvar la vida para convertirse posteriormente en el jefe de las operaciones de bombardeo nocturno con armas químicas. Ascendido al grado de general durante la Guerra Civil, fue uno de los organizadores, junto con las fuerzas aéreas italianas y alemanas, de la campaña del Norte en la primavera de 1937. Para bombardear Guernica se escogió un lunes de mercado, siguiendo una práctica habitual en la guerra del Rif (Sarrionandia 2012, 401).

Testu-zati horretan agerian geratzen den bezala, Sarrionandiak, zibilen aurkako bonbardaketak jorratzerakoan, norabide anitzeko memoria proposatzen du. Norabide anizkoiztasun hori, ez da edukira soilik mugatzen, eta egileak darabilen metodologia konparatiboan ere islatzen da. Horren adibide da Alfredo Kindelánen ibilbidea kontatzerakoan darabilen metodologia konparatiboa, bi bonbardaketa kanpainak alderatzen baititu.

5. Gernikako bonbardaketak iragan inperialaren *choc en retour* (Césaire 1950) gisa

Edukiari dagokionez, saiakeraren ekarpenik esanguratsuenetakoa Gernikako bonbardaketak Rifeko biztanleen aurka egindako erasoaren *choc en retour* gisa aurkeztean datza. Azken finean, bonbardaketetatik harago, Sarrionandiak 1936ko mugimendu faxistaren sorrera espainiar inperialismoaren gibelondo edota bumeran gisa irudikatzen du.

Buruz gaineko zakarkeria hori gerla kolonialen kontestuan ulertu beharra dago. Europako gerlak ere, Lehen Gerla Handia batez ere, ez ziren urbanitate eta dotorezia handiz gauzatu, baina gatazka Europatik urrun izateak, “lekukorik” gabe, etsaiarekiko kriterio arrazistekin batera, bortxa estilo bereziki krudel hori errazten zuen. Espainolek eurek, Kuban 1897an, itzelezko sarraskia probokatu zuten, intsu-rrektuak isolatzeko, populazio erruralaren kontzentrazioa antolatu zutenean. Alemaniarrek Afrika hego-sartaldean 1904-1907 artean etsaia gosez hilarazteko taktikak praktikatu zituzten Herero etniaren kontra. Jakina, europarrek han nonbaiten

erabilitako hilketa eta ezabatze metodoak laster itzuliko ziren Europara, Espainiako 36ko gerla zibilean edo Alemaniako geroxeagoko kontzentrazio eremuetan (Sarrionandia 2010, 208).

Paragrafo horrek saiakeraren muina islatzen du bete-betean. Finean, memoria lehiakorren paradigmatic (Rothberg 2009) eta menderakuntza-formen konparazio hutsetik aldenduz, Sarrionandiak indarkeria inperialaren eta 1930eko hamarkadan Europan zehar mugimendu faxisten oldarraldien arteko harremana aztertzen du. Hori horrela, Espainiako Erresumak 1897an Kuban eragindako indarkeria kolonialari egiten zaio erreferentzia —«birkontzentrazio» izenez ezagutzen denari—, baita alemaniarrek 1904 eta 1907 artean Afrika hego-mendebaldean hereroen aurka egindako genozidioari ere. Testuan adierazitako argudiaketaren arabera, genozidio eta sarraski horiek gibelondo lazgarriak izan zituzten, eta hainbat hamarkada beranduago, Europako kontinentera atzera-bueltan itzuli ziren.

Aimé Césaire Martinikako poeta eta politikariak garatu zuen lehendabizikoz *choc en retour* gisa ezagutzen den tesia, 1950ean argitaratutako *Discours sur le colonialisme* lan entzutetsuan. Césaireren kontzeptuak 1930eko hamarkadako mugimendu faxista europarren azterketarako errotikako paradigma-aldatea ekarri zuen, prozesu kolonialak zibilizazioaren ideia barrutik nola usteltzen duen nabarmenduz, kolonizatzaileei bete-betean eraginez.

Habría que estudiar en primer lugar cómo la colonización trabaja para descivilizar al colonizador, para embrutecerlo en el sentido literal de la palabra, para degradarlo, para despertar sus recónditos instintos en pos de la codicia, la violencia, el odio racial, el relativismo moral; y habrá que mostrar después que cada vez que en Vietnam se corta una cabeza y se revienta un ojo, y en Francia se acepta, que cada vez que se viola a una niña, y en Francia se acepta, que cada vez que se tortura a un malgache, y en Francia se acepta, habrá que mostrar, digo, que cuando todo esto sucede se está verificando una experiencia de la civilización que pesa por su peso muerto, se está produciendo una regresión universal, se está instalando una gangrena, se está extendiendo un foco infeccioso, y que después de todos estos tratados violados, de todas estas mentiras propagadas, de todas estas expediciones punitivas toleradas, de todos estos prisioneros maniatados e “interrogados”, de todos estos patriotas torturados, después de este orgullo racial estimulado, de esta jactancia desplegada, lo que encontramos es el veneno instilado en las venas de Europa y el progreso lento pero seguro del *ensalvajamiento* del continente (Césaire 2004 [1950], 12).

Césaireren arabera, indarkeria kolonialak ez die soilik kolonizatuei eragiten, baizik eta kolonizatzaileak ere bete-betean kolpatzen ditu, eta metropolia bere buruaren basatze-prozesurantz eraman, «ensalvajamiento», pentsalariaren hitzetan (Césaire 2004 [1950], 12). Ildo beretik, martinikarraren teoriari zuzeneko erreferentziarik egiten ez badio ere, Sarrionandiak honako ideia dakar:

«en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se hizo evidente que la colonización no causaba satisfacciones y prejuicios solo en el ámbito de la sociedad colonizada, sino que lo que sucediera en la colonia repercutía tarde o temprano en la metrópoli» (Sarrionandia 2012, 375).

Rifeko eta Gernikako bonbardaketen arteko harremana ulertzeko tresnak emateaz harago, premisa horrek saiakeran esanguratsuak diren hainbat pasarte argitzen ditu, baita zentzuz betetzen ere. Horien artean daude gupidarik gabeko bortxa erakusten duten Rifeko gerrako argazki historikoak: burua moztu berri-tan, riftarren burezur andana harro-harro erakusten ageri diren militar espainiarrak. Argazkiez gain, Luys Santa Marina legionarioak *Tras el águila del César* liburuan jasotako egunerokoaren zatiak ere biltzen dira; zeinetan Santa Marinak harrotasunez deskribatzen duen nola mozten zizkieten riftarrei buruak, sandiak balira bezala erakusgarri jartzeko (Sarrionandia 2010, 207). Sarrionandiak muturreko bortxa adierazten duten dokumentu historiko horiek bere idazlanean txertatzeak bi helburu ditu: batetik, proiektu kolonialaren gupidagabekeria eta muga etikorik eza salatzea; bestetik, testu eta irudi horiek metropolian zabaldu izanak agerian uzten duen tolerantzia azpimarratzea. Pasarte krudel horiek gogora ekartzean —kolonizatutako gorputz eta lurraldeen aurka muturreko bortxa eragitea eta metropolian ekintza horiek txintik gabe onartzea—, Espainiar Erresuma bere buruaren basatze-prozesurantz zihoala nabarmendu nahi du Sarrionandiak.

Césairerekin batera, Hannah Arendtek antzeko hipotesia proposatu zuen *The Origins of Totalitarianism* lan mardulean, «boomerang effect» gisa izendatu zuena (Arendt 1958 [1951], 504) —aintzat hartu behar da Césaire eta Arendt garaikideak zirela—. Hamarkada batzuk geroago, Michel Foucaultek Arendten kontzeptuari oihartzun egin, eta «imperial boomerang» terminoa erabili zuen, horrela definitu zuena:

[W]hile colonization, with its techniques and its political and juridical weapons, obviously transported European models to other continents, it also had a considerable boomerang effect on the mechanisms of power in the West, and on the apparatuses, institutions, and techniques of power. A whole series of colonial models was brought back to the West, and the result was that the West could practice something resembling colonization, or an internal colonialism [...] (Foucault 1976, «Society Must Be Defended» hitzaldia).

Interpretazioa *choc en retour* edo «imperial boomerang» izendaturiko ikuspegi teorikoetan oinarrituz gero, saiakeran jorratutako hainbat ideia argiago uler daitezke. Aipatutako teoriaren argitan, Sarrionandiak Rifeko eskualdean espainiar kolonizazioak izandako jardunen gaineko hausnarketak sakonago ulertzea ahalbidetzen du. Kolonizazio prozesu hori 1906an erabaki zen Algeciraseko

Konferentzian; bertan, Afrikako iparraldean mendebaldeko potentzien artean banatu zuten lurraldean izango zuten eragina. Horrekin lotuta, Sarrionandiak esplizituki baieztatzen du Espainiari esleitutako lurraldeak ez zuela balio ekonomiko edo estrategiko nabarmenik (Sarrionandia 2010, 129). Horregatik, helburu praktikoetatik harago, idazlearen argudiaketaren arabera, Espainiako Erresumak Afrikako iparraldean kolonizazio prozesuekin jarraitzea 1898ko Kuba, Puerto Rico, Guam eta Filipinaren galerei zor zaie; alegia, behinola izandako inperio ahaltsua izan nahi zuten berriro. Mendeetan zehar kolonizatutako lurraldeen gaineko boterea galdu arren, amets inperialak bizirik iraun zuen Espainiako Erresuman, eta Rifeko eremua menderatzeko premia bultzatu besterik ez zen egin, beraz, amets eta ideologia horiek pisu handiagoa zuten helburu errealista eta materialek baino.

A partir de 1898, con la pérdida de Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas, el nacionalismo español empezó a conjeturar que podría recuperar la honra perdida. Tras las humillaciones sufridas en la guerra contra Estados Unidos, aquella jerarquía de empresarios, políticos y militares frustrados fueron madurando la idea de que era en el Rif donde tendrían la oportunidad de restaurar el viejo sueño imperial (Sarrionandia 2012, 148).

Horrela, kolonien galerak bumeran-efektua eragin zuen metropolian, eta testuinguru horretan kokatzen du egileak Ipar Afrikaren kolonizazioa, inperio-nahiaren ondorio zuzen gisa. Saiakeran argudiatzen denez, 1898ko independentzia-prozesuen ostean kolonietan bizi ziren hainbat soldadu espainiar lanik eta bizilekurik gabe gelditzean, Ipar Afrikan hartu zuten babesa ezinbestean. Era berean, Ipar Afrikak funtzio bikoitza bete zuela azpimarratzen da: batetik, militar berriak prestatzeko eremua izan zen; eta bestetik, teknika eta estrategia militar berriak probatzeko abagunea eskaini zien metropoliko indar armatuei. Hari horri tiraka, saiakeran ondoko paradoxa nabarmentzen da: Espainiako Erresuman proiektu inperialak ideologikoki eta kulturalki bizirik jarraitzen zuen arren, eta horrez gain, militar, armamentu eta materialki beharrezkoa zen kolonizazio-sistema osoa oraindik mantentzen zen arren, aspaldi galdua zuten kolonizatutako lurraldeen gaineko egiazko kontrola. Hots, koloniarik gabeko herrialde kolonizatzailea izaten jarraitzen zuen, hari lotutako egitura guztia ez baitzuen desegin, ezta kulturalki ere. Testuinguru horretan ulertu behar da Sarrionandiaren ondoko gogoeta: «para entonces, ni el Gobierno podría ya desmontar aquella escopeta cargada que representaban los militares. España se encaminaba hacia la Guerra Civil» (Sarrionandia 2012, 376).

Saiakerak, beraz, 1920ko eta 1930eko hamarkadetako espainiar faxismoaren gorakada testuinguruan jartzen du, eta oldarraldi hori 1936ko estatu-kolpean eta Francoren diktaduran lehertu zela azaltzen du, zeina espainiar inperioaren nolabaiteko itzulera gisa ere ulertu behar den. Egilearen hitzetan, Maroko

iparraldeko konkista nahikoa ez zenez, armada kolonialaren hurrengo helburu militarra Espainia bera zen (Sarrionandia 2010, 273). Ezinbestekoa da azpimarratzea *Moroak gara behelaino artean?* lanean 1936ko estatu-kolpea baino lehenagoko bi une historiko identifikatzen direla, zeinetan lurralde eta biztanleria kolonialetan erabilitako menderatze-metodoak penintsulara eraman zituzten. Saiakeran xehetasunez aztertutako gertakari historiko hauek Bartzelonako Aste Tragikoa eta, batez ere, 1934ko Asturiasko Iraultza dira.

La estrategia de guerra contra los mineros fue tutelada por Francisco Franco desde Madrid. Ya tenía experiencia sobre el terreno en Asturias, puesto que había participado en la represión de la huelga de 1917. Fue él quien propuso transportar a las Fuerzas de Regulares y la Legión desde Marruecos a la península. Así, explicó el ministro de la Guerra, no morirían los quintos del Ejército. Entonces ya estaba claro que también con la República el Ejército iba a ser el brazo armado de la oligarquía, pero en Asturias se ofreció otra lección de la mano de Franco y los militares africanistas: la importancia de atacar a la población civil para ganar la guerra (Sarrionandia 2012, 380).

1936ko altxamendu faxistaren sorburua aztertzerakoan, Sarrionandiak mugarritzat jotzen du tropak Marokotik penintsulara lekualdatu izana (Sarrionandia 2010, 279). Saiakeran, mugimendu hori ez da soilik estrategia militar gisa interpretatzen; aitzitik, koloniatik penintsulara eramandako gobernatzeko moduaren transferentzia gisa deskribatzen da, maila militar, politiko eta kulturalen. Gobernu-molde horrek ia lau hamarkadatan iraun zuen penintsulan, Francoren diktadurapean.

Egin dugun azterketaren ostean, baieztza genezake Sarrionandiak Gernikako eta Bizkaiko bonbardaketak, besteren artean, iragan inperialaren gibelondo edo bumeran gisa ulertzen dituela. Hala ere, bonbardaketez harago, aztergai dugun saiakerak tesi sakonagoa proposatzen du: frankismoa bera iragan inperialaren *choc en retour* izan zela. Sarrionandiak bere argudiaketan Césaire zuzenean aipatu ez arren, pentsalari martinikarraren irakurlea da, saiakeran zehar, haren beste idazlan batzuk ere aipatzen baititu (Sarrionandia 2010, 688). Horren harira, nabarmendu beharra dago Sarrionandiak proposatutako ideia —Francoren diktadura iragan inperialaren itzulera gisa ulertzea— berritzailea dela, *Moroak gara behelaino artean?* argitaratu zen urtea kontuan hartuz gero. 2010ean, ez zen ezagutzen 1936ko espainiar faxismoa azaltzeko antzeko hipotesirik proposatzen zuen lanik. Azken urteotan, ordea, pentsamendu dekolonialaren zabalkundearekin batera, Sarrionandiak planteatutako tesiarekiko gertuko ideiak defendatu dira hainbat argitalpenetan: horiek guztiak *Moroak gara behelaino artean?* baino beranduagoak dira.

Esanguratsuenak aipatzekotan, Nil Santiañez ikerlariaren *Topographies of fascism: habitus, space, and writing in twentieth-century Spain* (2013) saiakera eta

Agustina Monasterio Baldorrek 2016an defendatutako doktorego tesia, «Contribuciones de sangre: Subalternity, Post-Slavery and Necropolitics Between Cuba, Morocco and Spain (1868–1936)» izenburua duena, aipatu beharko lirarteke. Bi lan mardul horiek, azken urteetan ugaritu diren artikulak akademikoekin batera (García Fernández 2021; Sánchez León 2017), Sarrionandiak proposatutako ikusmoldea berresten dute: 1930eko hamarkadan instituzionalizatutako frankismoa iragan inperialaren itzulera eta gibelondoa izan zela, hain zuzen ere. Hala ere, aipatu beharra dago lan horietako bakar batek ere ez diola *Moroak gara behelaino artean?* liburuari erreferentziarik egiten; eta, kontuan hartuz saiakerak orain arte izan duen harrera akademiko edo nazioarteko zabalkunde urria, arrazoi horri egotzi dakioke Sarrionandiaren saiakera ez aipatu izana.

6. Ondorioak

Lehenik eta behin, *Moroak gara behelaino artean?* saiakeran zibilen aurkako bonbardaketen gaineko diskurtsoaren haria berreraiki eta aztertu ostean, Sarrionandiak monolitikoa ez den enuntziazio-leku batetik idazten duela ondoriozta genezake. Ildo horretan, eta Edward Saiden kontzeptualizazioan oinarrituz, egileak ikuspegi kontrapuntistikoa (Said 1993) darabilela baieztatu genezake, Rifeko eremuan zein Gernikan gertatutako bonbardaketen ildoak elkarreragitan kontaktzen baititu.

Horrez gain, zibilen aurkako bonbardaketak irudikatzeko modu kontrapuntistiko horrek norabide anitzeko memoria (Rothberg 2009) bultzatzen du. Horrela, Sarrionandiaren testuek, 1937ko Durangaldeko bonbardaketaren biziraueen seme batek idatziak izan arren, ez dute *baztertzailea* den memoriarik sustatzen (*privative*); aitzitik, besteen memoriei lekua eta oihartzuna ematen dienez, memoria *emankor* gisa defini daiteke (*productive*). Norabide anitzeko memoriaren teorian sakonduz, agerian utzi da ez dela aztergai dugun saiakeraren edukira mugatzen; are, bi bonbardaketa-kanpainen analisisa metodologia konparatiboan sustraitzen baita.

Azkenik, ondoriozta daiteke Sarrionandiak, ikuspegi kontrapuntistiko horretatik idaztearekin bat eta zibilen aurkako bonbardaketen gaineko norabide anitzeko memoria sustatuz, Gernikako bonbardaketak iragan inperialaren *choc en retour* (Césaire 1950) edota gibelondo izan zirela proposatzen duela. Ildo berean, bi eskualdeetako bonbardaketek ez lituzkete antzekotasunak soilik partekatuko —Alfredo Kindelán edota enparauek burutu izanak bi kanpainok, esaterako— baizik eta bi gertaera historiko horiek funtsean lotuta leudeke, bata bestearen *continuum* gisa irudikatzen baitira saiakeran. Hipotesi hori Aimé Césaire, Hannah Arendt eta Foucaultek aurretiaz nazismoaren etsenpluarekin azaldu bazu-

ten ere, egiaztatu da *Moroak gara behelaino artean?* (2010) argitaratu arte ez zela antzerako paradigmarik erabili 1936ko altxamendu militarra eta ondorengo Francoren diktadura azaltzeko. Horrexegatik, kritikarion lana da Sarrionandiak Gernikako bonbardaketek Espainiako Erresumaren iragan inperialarekin izan zuten loturaren gainean egiten duen analisi baliotsua aitortzea, eta ekarpen hori azken urtetan ugaritzen ari diren antzerako eztabaida akademikoekin el-karrizketan jartzea.

Bibliografia

- Álvarez, Victor Luis. 2017. «Relatos de la aviación del Norte (Historias del “Circo Krone”)». Memoria Republicana.
- Azurmendi, Joxe. 2015. «Sarrionandia: nazioaren kontzeptua behelaino artean». *Jakin* 207: 11-65.
- Césaire, Aimé. 2006. *Discurso Sobre El Colonialismo*. Akal Ediciones.
- Durango 1936 Elkartea. 2019. *Miguel Sarrionandia: San Bartolomen Daude-la, Ametrallamenduak Eta Bonbardaketak*. https://www.youtube.com/watch?v=NgFrYc9L8Oo&t=7s&ab_channel=Durango1936elkartea
- Gabilondo Alberdi, Joseba. 2012. «Literatur politikaz eta ekonomiaz globalizazioan: Sarrionandia, kanona, sariak, merkaturak eta multikulturalismo kritikoa». *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura* 27: 45-66.
- García Fernández, Javier. 2019. *Descolonizar Europa: Ensayos Para Pensar Históricamente Desde El Sur*. Editorial Brumaria. https://www.academia.edu/39903805/Libro_completo_Descolonizar_Europa_Ensayos_para_pensar_hist%C3%B3ricamente_desde_el_Sur_Editorial_Brumaria_Madrid_2019
- Ibarluzea, Miren. 2016. «Urretabizkaiaren eta Sarrionandiaren itzulpen-habitusak». *Fontes Linguae Vasconum* 122: 393-407. <https://doi.org/10.35462/flv122.4>
- Iruretagoiena, Leire. 2023. «Ficha Sobre “Durango 1937” de Joseba Sarrionandia». Memory Novels LAB: Laboratorio Digital de Novelas sobre Memoria Histórica Española. <https://mnlab.es/busquedanovelas/novela.php?id=758>

- Monasterio Baldor, Maria Agustina. 2016. *Contribuciones de sangre: Subalternity, Post-Slavery and Necropolitics Between Cuba, Morocco and Spain (1868-1936)*. New York University. <https://www.proquest.com/docview/1845861658/abstract/>.
- Ortiz, Fernando. 1991 [1940]. *Contrapunteo Cubano Del Tabaco y El Azúcar*. Editorial Ciencias Sociales.
- Rodriguez Martin, Eider. 2012. «La influencia de la biografía de Joseba Sarrionandia en la recepción crítica de su obra». *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo (ASJU)* 46 (2): 53-62.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. Vintage Books.
- Sánchez León, Pablo. 2017. «¿Tan solo una guerra civil? 1936 como conquista colonial civilizadora y yihad católica moderna». *Bajo palabra. Revista de filosofía* 2 (13): 19-37.
- Santiáñez Tió, Nil. 2013. *Topographies of Fascism: Habitus, Space, and Writing in Twentieth Century Spain*. University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442663657>
- Sarrionandia, Joseba. 2003. *Kolosala Izango Da*. Txalaparta.
- Sarrionandia, Joseba. 2010. *Moroak gara behelaino artean?* Pamiela.
- Sarrionandia, Joseba. 2012. *¿Somos como moros en la niebla?* Javier Rodríguez Hidakok itzulua eta Joseba Sarrionandiak berrikusia. Pamiela.
- Sarrionandia, Joseba. 2016. *Será Colosal*. Daniel Escribano Rierak itzulua. Txalaparta.

Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4»: trauma historiko baten hunkiberatasun sublimatua¹

Ana Gandara Sorarrain

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Lan honetan Mikel Laboak 60–70eko hamarkadetan euskal kultur ondarearen birmoldaketari egindako ekarpena aztertuko dugu. Horretarako, kultur eta, bereziki, ahozko ondareak jasan zuen eraldaketa orokor eta pertzepziozkoa izanen da abiapuntua eta, ondotik, Mikel Laboaren laugarren *Lekeitioan* ardaztuko gara, «Gernika – Lekeitio 4» lanean. Hala, lan horren azterketa bidez aurkeztu ahal izanen ditugu artistak esperimentazio pertsonalaren eta abangoardia kolektiboaren artean garatu behar izan zuen oreka delikatuaren ezaugarri nagusiak. Horrek guztiak lagunduko du azaltzen «Gernika – Lekeitio 4»-k egin zuen ekarpen zehatza iragan traumatikoa abangoardiaren bidez katalizatzeko ahaleginean.

Hitz gakoak: Mikel Laboa; *Lekeitioak*; Gernikako bonbardaketa; abangoardia; euskal nazioa

¹ Artikulu hau «“Gernika – Lekeitio 4” de Mikel Laboa: emotividad sublimada de un trauma histórico» azterlanaren bertsio itzulia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarrainek editatua.

1. Sarrera

Atahualpa Yupanki eta Violeta Parra nazioarteko kantautoreek parte hartu zuten eraldaketa kultural zabalean (Colmeiro 2005, 98–99) esku hartu zuen Mikel Laboa Mancisidorrek (Donostia, 1934–2008). Hala ere, Euskal Herriko egoera sozio-politiko eta kulturala hagitz prekarioa zen 50etan eta 60ko hamarkadaren hasieran, eta eragin nazionalista oro separatistatzat hartzen zuen Franco-ren erregimen diktatorialak (1939–1975). Hori dela eta, Laboak berak kontatzen zuen gisa (1990, Garbiñe Ubedak egindako elkarrizketa), euskaldunen artean klandestinitate kulturala bihurtu zen erresistentzia kultural forma nagusia. Ipar Euskal Herriko egoera —frantziar estatukoa— laxoagoa zen, eta horrek ahalbidetu zuen hainbat material —Hegoaldean subertsiboak, euskal kultura moderno eta erresistentearen ikurrak— kontrabandoaren bidez iristea; hala nola, Ximun Haran pilotariaren lanak. Haren diskoak kanta herrikoiak biltzen zituen, aitzinetik magnetofono baten bidez grabatuak iruditeria eta giro subalternoetarako parada ematen zuten tabernetan².

Nolanahi ere den, nazioarteko eragin musikal-kultural oro nazio bakoitzaren egoera sozio-politikoarekin koherentzian hauteman zen. Espainiar estatuari dagokionez, Kantu Berria mugimendu frankistaren aurkako jarduera gisa kokatu zen; jarrera hori Autore Kantuaren ezaugarri bihurtu zen (Torrego 1999, 27 eta 38) eta, gisa berean, nazioarteko mugimendu erresistentea hauteman zen 36ko Gerratik (1936–1939) jada errepresaliaturik ziren identitate periferikoekin harremanean. Ez dugu ahaztu behar aipaturiko mugimendua frankismoaren azken hamabortz urteetan garatu zela; urte horietan, musika mugimendu erresistentearen arrakastak, hein handi batean, pasioa sentimendu primario gisa aplikatzean zetzan.

Testuinguru kultural berria, behar berriak. Frankismoaren hondar urteetan, Espainiar estatuko nazio periferikoen kultur ondareak berreskuratzeke giltzarri izan zen musikariak bulkaturiko kultur mugimendua. Alabaina, 70eko hamarkadaren erdialdetik aitzina, berreskuratu berri zen ondare hori bizimodu modernora egokitu behar izan zen; Europako gainerako estatu-nazioen parekoa zatekeen modernitatera: kultur ondare periferikoek, hala nola euskal kulturak, birgaitu egin behar izan zuten modu funtzionalean aplikatu eta demokratiziaranzko trantsizioaldiak eskatzen zuen funtzio berrietara egokituko baziren.

² Halaxe erraten zuen Laboak *Argian* argitaratutako elkarrizketa batean: «Garai hartan gure kanta zaharrak ez ziren ezagunak Hegoaldean. Ximun Haranek grabatutako zinta bat ekarri zidan orduan lagun batek. Pelotari honek edonora joanda ere magnetofonoia eramaten zuen, tabernetan kantatzen zena grabatzeko asmoz» (Laboa 1990, 42).

Ikusiko dugunez, irekiera arrasto horiek, Laboaren *Lekeitio*en kasuan gertatu gisa, ez zuten beti harrera erraza izan komunitatean.

Mikel Laboaren obraren zati baten azterketak erakutsiko digu nola lortu zuen artistak berandu berreskuraturiko euskal ondarearen —bereziki, ahozkoaren— funtzionalitatea aldatzea, birgaituaz, hasiera batean garaturiko funtzionaltasun primarioaz harago: Laboaren lana ariketa interesgarrienetakoa izan zen estatuko identitate periferikoen iratzartzean, kultur ondarea ez hutsa funtzionalitate sinboliko primarioarako berreskuratzen, baita helburu unibertsalagoei ere erreparatzeko gisan birmoldatzen. *Lekeitioak* seriearen baitako «Gernika – Lekeitio 4» lana aztertuz agertuko ditugu bi emaitza nagusi: berreskuratu berri zen ahozko euskal kultur ondarea kokatzea abangoardiako testuinguruan eta, aldi berean, kultur ondare horri funtzio estrategikoa ematea abangoardiako jardunean.

Mikel Laboak maila sozio-kulturalen egin zuen ekarpenaren analisia garatzeko, sakon aztertuko dugu laugarren *Lekeitioa*³. Uste sendo batetik abiatzen gara: komunitateen garapen, iraupen eta eraldaketa prozesuak ulertu ahal izateko, ezinbertzekoa da komunitateen dimentsio sinboliko-afektiboa behatzea (Smith 2009, 18). Dimentsio horrek aukera ematen du kultura nortasunek *continuum*ean zehar duten intentsitatea aztertzeko; gai hori funtsezkoa da lan honetan hizpide dugun euskal kultur eraldaketa gisako prozesuak aztertzeko. Hori dela eta, historia kulturalaren ikuspegitik, etno-sinbolismoarekin bat gatzoz, ikuspegi horretan erdigune diren baliabide sinbolikoek legitimatu egiten baitute ondare kulturalaren jarraitutasuna eta baita hura komunitateetan hautematea ere.

Garrantzitsua iruditzen zaigu komunitateen memoria, balio, erritual eta tradizioak, kultur ondarea, aztertzeko eta, ikusiko dugun gisa, lan hori funtsezkoa da azaltzeko Laboak zer ekarpen indibidual egin zuen 60ko hamarkadatik aitzina euskal komunitatearen birformulazio sozio-kulturalaren testuinguru zabalean.

2. Ahozko ondarea: kultur erresistentzian, gako

Menderatze testuinguruetan, hagitx litekeena da nazio ukatuek eta erreprezaliatuek nazioari loturiko zernahi alderdiren transmisioa mugatzea, ia eskusi-

³ Aztertutako corpusa, hala ere, handiagoa da: Mikel Laboaren diskografiaren zati handi batekin eta mota askotariko materialekin egin dugu lan: 1964-2008 bitarteko diskografia —DVDak, grabazioak— eta Suediako telebistak 1977an grabaturiko erreportajea (xehetasun gehiagorako, ikus «Gernika – Lekeitio 4» eta «Bibliografia» atalak).

boki, eremu pribatu eta familiarra; historiografia ofizialean nekez agertu dira horiek, eta aipatu esparruetan transmitituriko ahozko historia jaso ahal izan den arren, ukatze eta omisio prozesuak jasan ditu (Sahrakorpi 2020, 89), ziklikoki. Frankismoan euskal komunitatearen erresistentzia zati bat ezin da ulertu bizitza publikoaren begietara egindako transmisio ezkutuari erreparatu gabe: bizipen pertsonalak, filiak eta fobiak, material klandestinoak, debekuak eta, batez ere, isiltasunak markatu zituzten etxe anitz (*Gerrako Ahotsak* webgunea, Elordi 2002)⁴. Izan ere, autozentsura hagitz zorrotza izan zen bai erregimen frankistaren garaian eta baita ondotik ere (Nets-Zehngut eta Elbaz 2017, 89; Torrealdei 1999), diktaduran zehar «form of covert self-censorship» bat existitza iritsiz (Merino eta Rabadan 2002, 127).

Eremu intimo-pribatu eta publikoan gauzaturiko erresistentzian, memoria indibidual, komunikatibo eta kulturalak (J. Assmann 2008, 2013) transmisio ariketa osoaren parte izan ziren. Alde horretatik, interesgarria da azpimarratzea familiako transmisioak eta materialek bete zuten funtzio artxibistikoa (A. Assmann 2008). Hizpide dugun kasuan, nahiz eta euskal belaunaldien arteko transmisio familiarra apenas izan zen artxibatua edo erreferentziatua azken bi hamarkadetak⁵ arte, egia da identitatearen (berr)eraikuntzak arrakasta izan zezan giltzarria izan zela 60ko hamarkadara arte corpus kulturala jasotzeko erabili zen bitartekoa; erran nahi baita, euskal kultur ondarearen biziraupenaren abiapuntua izan zen idatziz jaso zen ahozko ondare artxibatua.

Hala, erlijiosoek, folkloristek, etno-antropologoek eta politikariren batek (Azkue 1922–1925, 1935–1947; Donostia 1921; Etxaniz 1951; Labèguerie 1961; Riezu 1948) liburuetan eta kantutegietan bildutako ahozko ondaretik edan zuten kulturgileek, 50eko hamarkadaren akieratik aitzina; komunitateak, bere aldetik, corpus artxibistikoa sozializatzea eskatu zuen, argudiatuz ez zirela geratu behar museoetan (Julen Lekuona 1966).

Ondare hori garai hartako premia erresistenteetara egokitu zen. Alde batetik, ahozko literaturak bazuen erresistentziarako baliabide izateko potentziala: generoak berezkoa zuen iheskortasunak sostengatzen zuen transmisioa (Sarriñandia 2010, 425) eta, gisa berean, oinarritzen zen etno-istorioetan islatutako memoriaren (Guibernau 2004; Smith 1999, 2009) eta ahozkototasunari dagozkion ezaugarri mnemoteknikoetan (Gandara 2016); bertzetik, bertsolaritza in-

⁴ Lekukotasun horiek biltzen ditu, bertatik bertara, 1936ko Gerrari eta frankismoari buruzko testigantzak lehen pertsonan biltzea helburu duen proiektuak: *Gerrako Ahotsak* webgunean bilduriko testigantzek —bertzeak bertze, «Zentsura eta desinformazioa» bideoak—.

⁵ 2007an Memoria Historikoaren Legea (52/2007 Legea) indarrean jarri zenean, oroimenaren berreskuratze prozesu berantiarra hasteko ezinbertzekoa zen berme publikoa bulkatu zen (Tamarit 2014, 45), eta, nola ez, errepresaliatuen testigantzak funtsezkoak izaten ari dira prozesu horretan.

probisatua erresistentzia praktika bihurtu zen⁶, tresna emozional gisa egokia (Garzia 2012) izanik, bereziki, zentsuraren aurka (Gandara 2018); inprobisazioak egoki egiten zuen bere iheskortasunean, eta bere izaera iradokitzaileak, primerakoa hunkiberatasunerako.

3. Ondarearen pertzepzio aldaketa

Laboaren ekarpen nagusia izan zen iraganeko oihartzunak abangoardiarekin uztartzea *Lekeitio*etan, espresuki nabaria delarik hori laugarren *Lekeitio*an, «Gernika – Lekeitio 4». Hala ere, lehenik, ezinbertzekoa izan zen berreskuratu berri ziren kultur baliabideekiko atzemate-aldaketa, jarraian garatuko dugun gisa: *Lekeitio*ak serie esperimentalaren izaera abangoardiazkoa garatzeko ezinbertzekoa izan zen, lehenik, ahozko ondarea euskal kolektiboaren erreferente gisa berreskuratzea eta, ondotik, ondare horren beraren harrera sentsitibo-emozionala finkatzea. Hala, bada, ahozko ondareak Laboaren lanetan, oro har, eta *Lekeitio*etan, zehazki, izan zuen garrantzia ulertu ahal izateko, ezinbertzekoa da euskal komunitateak ondare horrekiko bizi zuen pertzepzio garapena behatzea, horrek erakutsiko baitu zein faktorek lagundu zuen ondarearen hunkiberatasun sinbolikoranzko bidea.

Jarraian, eraldaketa horretarako lau gakoak aipatuko ditugu:

1. Egiturazko faktoreak. *Listening in Paris: A Cultural History* (1995) lanean, James H. Johnson-ek aztertu zuen XVIII.-XIX. mendeetako emanaldietan parte-hartze zaratatsutik entzute isilera jasandako aldaketa; horretarako, publikoaren erreakzioak baldintzatzen zituzten bi kategoria landu zituen (Idem., 4). Johnson-ek aipaturiko egiturazko kategoriak aztertzen den gizarte konkretuaren planorik zabalenari, egitura nagusiari, dagozkio: botere egitura legitimatzen duen egitura politikoari. Gizarte-egituraren maila hori Guibernauk (2009) aipatzen duen faktoretariko batekin dago lotuta, estaturik gabeko nazioetan nazio identitateak bulkatzen dituen lehen faktorearekin, hain justu: estatu nagusiaren jarrerarekin. Beraz, aztertzen ari garen tesuinguruan, diktadura eta erregimen horrek euskal komunitatearekiko zuen jarrera izan ziren musika eta musika ekitaldien pertzepzioa baldintzatu zituzten egiturazko faktore nagusi.
2. Hartzaileen espektatibak. Aipatu errepresioak guztiz mugatu zuen euskal kulturarekiko harreman naturala. 1960-1975 bitartean garatuko proposa-

⁶ Garziak 1969 eta 1979 bitarteko bertsolaritza «Resistance bertsolaritza» gisa definitzen du (2007b).

men artistikoak egokitu egin behar izan ziren oraindik ere frankismoaren errepresioan murgildua zegoen publikoaren behar eta espektatiba estetiko-sozialetara. Funtsean, identitate kultural eta politiko errepresaliatuaren testuinguruan, komunitateak «euskal esentzialitatea» bermatuko zuen lan kulturala eskatzen zuen, baina etorkizun desberdin, hobe, baten proiektzioan zimendatua:

Herri batekoak izateak, garai honetako giroan bizitzeak, eta xede berdintsuekin lan egiteak, uste dugu, halako batasun bat ematen diotela gure ekintzari; baita ere uste dugu, batasun hori nabari behar lukeala nahiz taldekoaren, nahiz bakoitzaren agerpenetan.

Geuron artean, bata bestearekin ukan ditugun esperientziei esker, jendearekin ukanen ditugun harremanak hestuagoak izanen direlakoan gaude (Artze «Harzabal» 1970).

Aipiak erakusten duenez, euskal kultur nortasunaren bilaketarekin batera agertu zen Francoren diktadurak betoa jarri zion mundu horretaranzko irekieraren beharra. Aldiberekotasun hori funtsezkoa izan zen, preseski, Laboaren *Lekeitio*etan, bi behar kolektibo horiek artistaren serie esperimentalaren garapenean laguntzen baitzuten.

3. Jarraikortasun partekatua. 60etatik aitzina, garatzen ari zen euskal nazio identitatean gako izan zen iragan konpartitua sinbolizatzen zuen ondarea, berreskuratu berria zena, hartan ikusi baitzuen komunitateak babes eta lotura sentimendu kolektibo sustraia. Ahozko ondarea iragan partekatua azaleratzeko corpus egokia izaki, ez zen kasualitatea izan bertan haatematen eta, kasuren batean, sumatzen ziren kultur elementuekin inplikazio sentimentala garatzea.

Ez zen salbuespena izan, nazio nortasunen azterketan ikusten baita aipatu emozio zamak bi ondorio izan ohi dituela: kultura partekatuak laguntzen du komunitatea osatzen duten kideen arteko elkartasun kolektibo sentimendua garatzen, nazio bereko kide sentitzen dira eta imajina dezakete beren komunitatea bertzeengandik desberdina dela; gisa berean, kultura baten barnean sozializatzen duten pertsonak berezkotzat hartzen dituzte kultura horretan partekatzen dituzten baliabide sinbolikoak, hala nola kultura hori osatzen duten sinboloak, balioak, sinesmenak eta tradizioak.

4. Emanaldietako pertzepzio ariketa. Emozio zamak identifikazio kulturalaren prozesuan eragiten badu ere, aipatzen ari garen garaian jarraipen kultural eta historikoaren sentimendu partekatuak bezainbertzeko garrantzia izan zuen bertze faktore batek: artisten emanaldietan garaturiko pertzepzio ari-

ketak markatu zuen, bete-betean, publikoaren, euskal komunitatearen, inplikazio hunkitua corpusarekiko.

Horren adibide da J.A. Artzek *Anaitasuna* aldizkariko irakurleei «Baga, biga, higa» «sentikari»ra joan eta sentitzeko egiten zien gonbidapena: «Aurkezen hau egiteko eskatu didate. Zenbait gauza aurreratu dizkitzuet, zuek kilikatzeko asmoz eta etor zitezen festa honetan parte hartzera, entzutera, ikustera, sentitzera, hots, sentikaria» (Artze «Harzabal» 1970). Balio emozionalaren garrantzia sumatzen da hitz horietan, norberaren bizipenaz haratago doan sentimendu partekatuan.

Aipatu faktoreek katalizatu zuten artistek euskal kultur ondareaz zuten pertzepzio emotibo-sentsoriala. Ildo beretik, jarraitutasun partekatuen babesa bat dator Anthony D. Smith etno-sinbolistak etnizitate, nazio eta nazionalismoen analisisian elementu kulturelek duten garrantzia azpimarratzeko erabiltzen dituen argudioekin (2009, 25): batetik, egitura sozial eta kulturelei forma ematen diete errituek, balioek, tradizioek... eta baita komunitate bakoitzari errepertorio kultural bereizgarria ematen ere, erlijio, hizkuntza, tradizio eta instituzio bitartez; eta, bertzetik, aitzineko belaunaldiekiko jarraipen sentimendua sostengatu eta garatzen laguntzen dute, diktaduretan eta antzeko testuinguru errepresiboetan bereziki eragiten duelarik jarraitutasun horrek.

4. «Gernika – Lekeitio 4»

4.1. Lekeitioak: *banako esperimentazioa eta abangoardia kolektiboa*

«Gernika – Lekeitio 4» lana Laboak bere ibilbidean zehar ondu zituen lan esperimentaletarik bat da. Arestian erran dugun gisa, sail horretan jasotzen, areagotzen, du artistak ahozko ondareko elementuen funtzio sinboliko-afektiboa abangoardiaren mesedetan; lan honetan ardazgune dugun *Lekeitio*aren kasuan, zehazki, iragan traumatikoaren birformulazioaren mesedetan ere goratu zuen ondarea.

Artistak hitzen adierazpenetik haragoko komunikazio prozesu gisa deskribatzen zituen *Lekeitio*ak:

Ez naiz oso ondo gogoratzen nola hasi nintzen metalengoaia horretan. «Lekeitio»k gerra garaian ezagutu nuen Lekeitioko baserri batekin zerikusi handia du, hortik dator, hain zuzen ere, tituloa. Bertako berbaren musikalitatea inpakto handikoa izan zen neretzat. Geroztik maiz joan izan naiz baserri hartara. Fonema eta espresibitate diferenteak ikusirik, ohartu nintzen komunikatzeko bide desberdinak

daudela konbentzionaletik aparte, irrintziak... gorputzarekin ere komunikatzeko biderik badugu. Neri ahotsa bidezko komunikazioa ateratzen zait gehienetan (Laboa 1990, 42).

Horregatik, artistak komunikazioaren inguruko azterketa pertsonala hasi zuen 1968an, *Lekeitioak* seriea emaitza izan zuena (Idem.): «Lekeitio 1» (1968), erregistorik gorde gabea; «Baga-biga higa – Lekeitio 2» (1969); «Dialektikaren laudorioa – Lekeitio 3», 1971n estreinatua, 1980ra arte grabatu gabe zentsurarekin izandako arazoengatik; «Gernika – Lekeitio 4» (1972); «Komunikazio-inkomunikazioa – Lekeitio 5» (1977); «Orreaga – Lekeitio 6» (1998); «Itsasoa eta lehorra – Lekeitio 7» (1985), «Cherokee – Lekeitio 8» (1989); «Mugak – Lekeitio 9» (1992); «Kiromantzidxa – Lekeitio 10» (1998).

Serie osoan zehar dago presente ahozko ondarea. Hala ere, garaturiko komunikazio azterketaren baitan, ondaretik hartutako hitzek beren zentzu arrazionala galtzen dute; hala, *Lekeitio* konkretuari, delako horri, eta serie osoari, oro har, irakurketa sentsitibo berriak emateko.

Ahozko ondareak *Lekeitio*etan garatu zuen abangoardiazko funtzioa ulertu ahal izateko —eta, zehazki, Gernikako bonbardaketaren iragan ez hain urrunaren interpretazioan, «Gernika – Lekeitio 4»n—, ezinbertzekoa da azpimarratzea, lehen urrats gisa, artistak 60-80 hamarkadetan ahozko ondarea nola kokatu zuen abangoardian eta abangoardiarako elementu ezinbertzeko gisa. Lehenik, 60ko hamarkadan, ahozko ondarea poeta unibertsal eta garaikideen lanekin batera agertu zuen —Gabriel Arestiren lanak, Bertolt Brechtenak, J.A. Artzerenak eta D. Landartenak—. 70eko hamarkadan, berriz, aitzineko belaunaldikoak direla erran genezakeen pertsonen proposamenei eutsi zien —Brecht, Mendiage, Monzón—, nahiz eta ez ziren falta izan euskal izen garaikideagoak ere, hagitx aktiboak 60ko hamarkadan —Gabriel Aresti, J.A. Artze edo Xabier Lete, bertzeak bertze—. 80ko hamarkadatik aitzina egin zuen jauzi kualitatiboa artistak, Bernardo Atxaga eta Joseba Sarrionandia gisako poeta gazteen lanak sarri txertatuaz (Aurtenetxe 2011, 397; Bastida 2009a, 2009b). Hala, are gehiago estutu zuen iraganaren eta orainaren arteko harremana eta, aldi berean, garaiko poetek ahozko ondareari ematen zioten sostengua ere ekarri zuen, iragana eta orainak bat egiten baitzuten arte moderno eta zabalean.

Alabaina, ahozko ondarearen funtzio sinboliko-abangoardista *Lekeitio*etan bertan iritsi zen gorenera, ahozko ondareko elementuak Gernikako bonbardaketaren interpretazio abangoardistarako ezinbertzeko tresna bihurtu zirenean, errate baterako: laugarren *Lekeitio*an iragana da ahozko ondarearen birsinbolizazio abangoardistatik interpretatzen dena. Hurrengo atalean ikusiko dugu ahozko ondarea hitzetatik haraindiko komunikazioa aztertzeko tresna performatibo gisa erabiltzeak ondare hori kokatu zuela abangoardiako elementuen

artean; aipatu bonbardaketa dela eta, iragan traumatikoko pasarteen interpretazioan, hain justu.

Hala eta guztiz ere, ikusleriak ez zuen aisa onartu esperimentaltasuna:

Mikelek Gernikan estreinatzen du kantu hau 1972an. Sor dezakeen erreakzioagatik kezkatuta badago ere, emanaldiaren bukaeran 1937ko bi lekuko hurbiltzen zaizkionean eskerturik sentitzen da kantua entzutean nolako emozioa sentitu duten agertzen diotenean. Aitzitik, garai hartan ematen duen beste kontzerturen batean jendarteko batzuk txistu egiten diote beren gaitzespena erakusteko: kantua arraroa eta desatsegina iruditzen zaie, eta «kantu normalak» kantatzeko eskatzen diote (Lekeitioak diskoko liburuxka 2007, «Gernika. Lekeitio 4 – 1972»).

Nolanahi ere den, abangoardia hasiera–hasieratik egon zen presente Laboaren karrera artistikoan. Alde batetik, ahozko ondarearen berrikuntza nabarmena izan zen artistak parte hartu zuen proiektuetan, hala nola «Baga, biga, higa» (1970–1972) eta «Ikimilikiliklik» (1970–1975)⁷ ikuskizunetan. Bertzalde, adituek elementu abangoardiazkotzat definitu izan dituzte artistaren elementu goiztiarrak, hagitz: gitarra klasikoaren erabilera, ahotsaren tinbrea, arrazionaltasun orotik haragoko hizketa, soinu distortsionatzaile berriak (Aurtenetxe 2011, 389), bere musikaren sinpletasuna (Joseba Tapia *apud* Martin 2006) bertzeak bertze.

4.2. «Gernika – Lekeitio 4»: abangoardiak katalizaturiko iragan traumatikoa

Erran dugun gisa, Laboak *Lekeitioak* serieari hasiera eman zion 60ko hamarkadan, eta bere ibilbide osoan zehar izan zuten presentzia zuzeneko errepertorioan, diskoetan, LPetan eta biniloetan. Zoritxarrez, hainbat ez ziren ikus-entzunezko formatuan jaso, eta ez dugu lehen *Lekeitio*etako emanaldietako grabaziorik:

Pena da garai hartako zuzeneko grabaketarik ez edukitzea, zeren eta emanaldi haiek sekulako indar musikala eta bisuala lortzen baitzuten, J.A. Artzeren poema espazialen eta Zumetaren txorien marrazki zirrargarrien proiektzioen laguntzarekin; benetan negargarria da garai hartako ikus-entzunezko testigantzarik ez edukitzea. (*Lekeitioak* liburuxka 2007, «Gernika. Lekeitio 4 – 1972»)

Grabazio horiek ez izateak zaildu egiten du laugarren *Lekeitio*aren analisi sakona egitea; hori dela eta, lan honetan hainbat iturritatik datorren informazioa aztertzea erabaki dugu: laugarren *Lekeitio*ko grabazioak CD-LP biniloan, CDekin

⁷ Laboa bera da, *Mikel Laboa (1934-2008)* DVDan, adierazten duena «Ikimilikiliklik» proiektuan *mediak* —diapositibak, marrazkien proiektzioa, argi jokoak...— erabiltzen zituztela garai hartarako baliabide berri gisa.

batera argitaratu diren liburuxketan emandako informazioa (Laboa 2007) eta Suediako telebistak 1977an egindako bideo-erreportajea⁸. Daukagun informazio guztitik, espresuki jarriko ditugu balioan eskuartean ditugun ikus-entzunezko grabazioetako elementu gakoak, horiek baitira hobekien argitzen dutenak «Gernika – Lekeitio 4» lanaren balio abangoardiazko eta esperimentalak.

«Haika, mutil» melodia

Laboak ahozko ondare eta komunikazio elementuen erranahia ahaldundu zuen *Lekeitioak* serie esperimentalean, hitz zehatzen adierazgarritasun mugatuaz haraindiko ulermen ariketa gisa planteatuaz. Horrela, laugarren *Lekeitio*ko «Haika, mutil» doinuaren [1. irudia] marmarrak eta bere errepresentazio artistiko desberdinek indartu egiten zuten potentziala, hala erdietsiz hitzen bidez lor zitekeen sugestioa baino indartsuagoa zen zentzumenen sublimazioa.

HAIKA MUTIL JEIKI HADI III

Hai - ka, pu - ttil jai - ki ha - di
ar - gi - a de - nez mi - a ha - di
bai, nau - si - a ar - gi - a da
gu - re xa - ku - rra jai - ki - a da.

1. irudia

«Haika, mutil» melodia.

Iturria: BDB Bertsolaritzaren Datu Basea <https://bdb.bertsozale.eus/es/web/doinutegia/view/2724-haika-mutil-jeiki-hadi-iii-haika-puttil>

⁸ <https://youtu.be/fnvP7hWmXlw?si=T7gxuDkNXM8nl8mr>

Horrela erraten zuen Laboak «Haika, mutil» gisako kantu tradizionalei buruz:

La sencillez y belleza de algunas de esas melodías me encantaron, pero a la hora de elegir las también me importa la letra, y si era muy larga resumía tratando de recoger lo que para mí era esencial. Creo que en general he elegido las letras que «me decían algo», me gustaban, me divertían (el humor siempre ha sido importante para mí) o, en un sentido más amplio, me servían para expresarme (*apud* Aurtene-txe 2011, 389).

Corpus tradizional horretako doinuak («Lekeitio 4»), hitz multzoak («Lekeitio 2») eta testuak («Lekeitio 6») balioztatuta agertzen dira hitzen itxurazko zentzua gaitzuko duen komunikazioa bilatzeko. Hala, osotasunari zentzu berria eman zion artistak; laugarren *Lekeitio*an «Haika, mutil» doinuak erranahi berria hartzen du eta, gisa berean, kontakizun historikoaren ariketa bera ere birformulatzen da.

Hala ere, doinu hori erreperatorioaren parte izan zen bai laugarren *Lekeitio*a agertu aitzinetik eta baita ondotik ere: *Mikel Laboa* (1969b), *Bat-Hiru* (1974), *6 (Sei)* (1985), *Euskal kanta berria* (1987) eta *Lekeitioak* (1988) lanetan. Hain zuzen ere, Iñaki Salvadorrek *Sei* diskorako landu zuen musika, eta 80ko hamarkadan bertsio instrumentala kaleratu zuen Laboak, «Haika, mutil» izenburupean, *Lekeitioak* (1988) bilduman; gainera, «Haika, mutil» kantatzen zuen, txalapartarekin eta «Xori erresiñula üdan da khantari» poema anonimo herrikoia azken ahapaldiarekin batera, «Itsasoa eta lehorra – Lekeitio 7» kantuan.

Horiei erreparatuta, ahozko ondareko hainbat elementu baliagarri dela iduri du, bai euskal iragan «urrunko» gertaerak jaso eta helarazteko, bai pertzepzio emotiborako hain beharrezkoa den publikoarekiko lotura sortzeko ere. Aztertzen dugun doinua abangoardiarako tresna gisa erabili zen, hain justu, ahozko ondarean islatutako iragan euskaldun urruna gogora ekartzeaz harago. Hala, corpusak aitzineko lanetan garatua zuen funtzio sinbolikoa berriro zen: euskal iragan komunaren elementu partekatu gisa erakusteaz gaindi, hainbat belaunaldiko jautzia gaitzuko duen balio sinbolikoa lortu zuen. Balio horrek berak lagundu zuen bideratzen Gernikako bonbardaketaren kontakizun abangoardistan laugarren *Lekeitioak* transmititzen zuen hunkiberatasun handia:

[...] nola ez gogoratu, hain zuzen ere, 1987ko Gernikako emanaldian entzuleen parte handi bat nola hasi zen kantua bukaerako *Haika mutil* denak batera txistukatuz Mikeli laguntzen. «Sinbolo-kantua» da, zalantzarik gabe, behin eta berriz eskatu diotena, baina oso zaila dena kantatzen erregistro altuetan bereziki (*Lekeitioak* diskoko liburuxka 2007, «Gernika. Lekeitio 4 – 1972», etzanean, jatorrizkoan).

Doinu horren funtzionaltasun sinboliko egokituak erakutsi zuen abangoardiarako erabilgarritasun berritua posible zela, preseski, «Gernika – Lekeitio 4» kantaren grabazio eta errepresentazio desberdinetan.

Orainetik eta etorkizunerako, iragana esperimentatuaz

*Lekeitio*etan, euskal baliabide sinbolikoak komunikazioaren inguruko esperimentazioaren testuinguru abangoardistan kokatzeaz gain, ahozko ondarea erabili zen euskal komunitatearen iragana irudikatzeko eta aztertzeko. Laboak euskaldunon historiaren pasarte ezberdinak kontatu zituen, narrazio alternatiboa osatuaz, non gertaera historiko horietan bizi izandakoari —«Gernika – Lekeitio 4» eta «Orreaga – Lekeitio 6»— hitz ematen zion.

Kultura partekatuak euskarria eskaintzen zien iraganeko, bideratu gabeko, bi- zipenei. Laugarren *Lekeitio*an, «Haika, mutil» doinuak ikuslea iraganera eramaten bazuen ere, *Lekeitio*en testuinguru esperimentalean, iraganari etorkizuneko behar estetikoetatik aitzina egiteko bulkada garaikidea eskaintzen zuen; denboraz kanpoko balio afektibotik, etorkizuneko behar estetikoetara. Gernikako bonbardaketako iragan traumatikoa, isildutako mina, izua eta ezina adierazteaz gain, ariketa kolektibo horrek bulkatu behar gintuen etorkizunari unean uneko ikuspegi estetiko modernoenetatik aitzina egitera.

Alabaina, baliabide sinbolikoen onartze eta jabetze prozesuak, hala nola kultur ondarearenak, ez dira berez legitimatzen; baliabide sinbolikoekiko harremana komunitatetik kanpoko faktoreek bortizki hausten dutenean —36ko Gerra eta ondorengo diktadura frankista, dagokigun kasuan—, kultur ondarearen birjabetze prozesua konplexua izan ohi da. Ondare horren bilaketa, hurbilketa eta berreraikuntza testuinguru nahasietan gauzatzen da, eta testuinguru horietan premiazkoa da identitateak zein ukatutako eta errepresaliatutako askatasunak berreskuratzea.

Liturgia paganoa

Unean uneko euskal nortasun beharrez gain, emanaldien baldintzei buruz daukagun informazioak eta lortu zuten iradokitze ahalmenak aditzera ematen digute zenbateraino zen garrantzitsua antzezpenen bizipen zeremoniatsuak hartzen zuen indarra:

La abundancia de grabaciones en directo es muy indicativa de la enorme importancia de la experiencia comunal de este fenómeno [espainiar estatuko kantautoreena, 60-70etan], reflejando el acto colectivo de participación en los conciertos. Este aspecto casi litúrgico se reflejaba en la estructura participativa de los conciertos, los diálogos de los cantautores con el público, las repeticiones corales y

la expresión colectiva de eslóganes y gritos de protesta. Casi todo cantautor de relieve publicó al menos un álbum en vivo en aquellos años (Colmeiro 2005, 101).

Laboak ere lagundu zuen esperientzia zeremoniatsu hori garatzen bere musika eta doinu iradokitzaileekin: lan bakoitzaren eduki espezifikoz harago, «Haika, mutil» gisako ahozko fosilek eta Gernikako bonbardaketaren irudikapenak sentimendu partekatuak sortzen zituzten *performance*aren beraren esperientzian. Hala, corpus horrek ikus-entzule bakoitzak bizipen kolektiboan zuen lotura indibiduala babesten zuen; horrela, iraganeko kultura kolektiboak babesten zuen norbanakoaren identitatea eta trauma historiko zehatzetik bakoitzak eraikitako bizipena.

5. Ondorioak

60ko hamarkadatik aitzina, euskal gizartearen kultur birmoldaketa mendeko izan zen diktadura frankistaren errepresiopean komunitate horrek bizi izan zituen behar espezifikoekiko. Lan honetan fokua jarri dugu euskal kultur ondare berreskuratu berriak eta, bereziki, ahozko ondareak euskal komunitatearen baliabide sinboliko gisa izan zuen pertzepzio garapenean. Corpus horrekiko inplikazio emozionalaren bilakaerak, hain zuzen ere, lotura estua zuen euskal gizarteak bizi izan zituen lehen mailako beharrekin: segurtasun indibidual eta kolektiboaren beharra, hain justu, sostengatu zuten errepresaliaturiko errealtate sinboliko-kolektiboa indarturiko sustraiek. Erran nahi baita, euskal komunitatearen existentzia *continuumean* legitimatuko zuketena baliabide sinbolikoak behar zirela, elkartasun komunitarioa sustatuko zutenak.

Mikel Laboaren kasuan, aipaturiko beharren lehen maila asebetetzeko beharrezkoa zen corpus erreferentziala eskaintzeaz harago, corpusaren berrinterpretazio oso pertsonala egin zuen: berreskuratu berri zen ondarea eta, batez ere, corpus horrekiko pertzepzio sinboliko-afektiboa esperimentazio abangoardistarako giltzarri bihurtuz, *Lekeitio*ak seriean, 60ko hamarkadan euskal ondare kulturalarekin garatutako arau estetikoak urratu zituen Laboak, eta euskal komunitatearen eguneratze artistiko-estetikorako funtsezko elementu gisa birkokatu zuen, «Gernika – Lekeitio 4»-ren kasuan, Gernikako bonbardaketaren trauma historikoa. Estetikotik eta historikotik berrantolatu zuen erreferente zatekeen iragan kulturalarekiko harremana: iragan komunitarioaren sinbolo eta erreferentzia izateaz gain, agerian utzi zuen euskal kultur ondarearen gogoeta eta arte jardun garaikideetarako baliagarritasuna.

Horren ondorioz, Laboak euskal kolektiboaren eta ahozko ondarearen arteko harremana erraztu ez ezik, publikoari gerturatu ere egin zion bere emanaldie-

tan: corpus kulturala abangoardiako ariketan pieza giltzarri bihurtu zuen, corpus kulturalaren prozesu afektibo-emozionala harago eramanez abangoardien funtzionaltasun sublimaturantz.

Bibliografia

- Artze, Jose Anton «Harzabal». 1970. «Baga, biga, higa... sentikaria. Ez Dok Amairu». *Anaitasuna* 201: 1.
- Assmann, Aleida. 2008. «Canon and Archive». In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll eta Ansgar Nünningek editatua. Walter de Gruyter.
- Assmann, Jan. 2008. «Communicative and Cultural Memory». In *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, Astrid Erll eta Ansgar Nünningek editatua. Walter de Gruyter.
- Assmann, Jan. 2013. «Communicative and Cultural Memory». In *The theoretical foundations of hungarian “lieux de memoire” studies*, Pál Varga, Karl Katschthaler, Donald Morse eta Miklós Takácssek editatua. Debrecen University Press.
- Aurtenetxe, Auritz. 2011. «Mikel Laboa (1958-1978), tradizioa eta abangoardia, kantagintza berriaren sortzaile». *Musiker* 18: 385-402.
- Azkue, Resurrección M.^a de. 1935-1947. *Euskalerriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco (1935-1947)*. Espasa Calpé.
- Bastida, Marisol. 2009a. *Mikel Laboa (1934-2008): Kronologia / Mikel Laboa (1934-2008): Cronología*. Koro Navarrok itzulia. Elkar.
- Bastida, Marisol. 2009b. *Mikel Laboa (1934-2008)*, 2009, zuzendaria Marisol Bastida, ekoizpena Natxo Escobar. «Mikel Laboa (1934-2008): In Memoriam» CDa eta «Mikel Laboa (1934-2008)» DVDa barne.
- Belaustegi, Sebastian. 1965. «Euskalerri, Europaren oiñarri». *Anaitasuna* 122.
- Colmeiro, José F. 2005. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Anthropos.

- Donostia, Aita Jose Antonio. 1921. *Euskel Eres-Sorta: Cancionero Vasco*. Unión Musical Española.
- Elordi, Carlos, ed. 2002. *Los años difíciles: el testimonio de los protagonistas anónimos de la guerra civil y la posguerra*. Aguilar.
- Gandara, Ana. 2016. «La adaptación del Patrimonio Oral Vasco como recurso simbólico de la comunidad vasca (1960-1975)». *Fontes Linguae Vasconum: Studia et Documenta* 48 (121): 165-184.
- Gandara, Ana. 2018. «Zentsura eta errealtate sinbolikoa: oinarri teoriko eta euskal adibide zenbait». *Euskera: Euskaltzaindiaren lan eta agiriak = Trabajos y actas de la Real Academia de la Lengua Vasca = Travaux et actes de l'Académie de la Langue basque* 2 (63): 671-694.
- Garzia, Joxerra. 2007a. «Basque Oral Ecology». *Oral Tradition* 22 (2): 47-64. <http://journal.oraltradition.org/>
- Garzia, Joxerra. 2007b. «History of Improvised Bertsolaritza: A Proposal». *Oral Tradition* 22 (2): 77-115. <http://journal.oraltradition.org/>
- Garzia, Joxerra. 2012. *Bertsolaritza: euskarazko bat-bateko bertsogintzaren gaur egungo egoera, tradizioa eta etorkizuna / El bertsolarismo: realidad, tradición y futuro de la improvisación oral vasca*. Etxepare Institutua.
- Guibernau, Montserrat. 2004. «Anthony D. Smith on nations and national identity: a critical assessment». *Nations and Nationalism* 10 (1-2): 125-141. <https://doi.org/10.1111/j.1354-5078.2004.00159.x>
- Guibernau, Montserrat. 2009 [2007]. *La identidad de las naciones*. M. Lluïsa Parés Carpiok itzulua. Editorial Ariel.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Univ. of California Press.
- Laboa, Mikel. 1990. «Mikel Laboa: “Gauzak ondo esplikatzen jakingo banu ez nuke kantatuko”». *Elkarrizketatzailea Garbiñe Ubeda, Argia* 1306, irailak 23. <http://www.argia.eus/argia-astekaria/1306/>
- Lekuona, Julen. 1966. «Euskal musika berri». *Zeruko Argia* 166.
- Martin, Xabier. 2006. «Tradizio berriak, sotilagoak». *Berria*, irailak 19.

- Merino, Raquel eta Rosa Rabadán. 2002. «Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project-Theatre and Fiction (English-Spanish)». *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 15 (2): 125-152. <https://doi.org/10.7202/007481ar>
- Nets-Zehngut, Rafi eta Sagi Elbaz. 2017. «Self-Censorship of Narratives of Political Violence: Four International Case Studies (France-Algeria, Spain, Turkey-Armenians, Japan-Korea)». In *Self-Censorship in Contexts of Conflict*, Daniel Bar-Tal, Rafi Nets-Zehngut eta Keren Sharvitek editatua. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63378-7_5
- Oronoz, M. Belén. 2012. «Josanton Artze «Hartzabal»: inguruaren eragina poesiagintzan (1969-1979)». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea. http://www.euskara.euskadi.eus/appcont/tesisDoctoral/PDFak/Belen_Oronoz_TESIA.pdf
- Riezu, Jorge de. 1948. *Flor de canciones populares vascas*. Editorial Vasca Ekin.
- Sahrakorpi, Tiia. 2020. «Memory, Family, and the Self in Hitler Youth Generation Narratives». *Journal of Family History* 45 (1): 87-108. <https://doi.org/10.1177/0363199019880254>
- Sarrionandia, Joseba. 2010. *Moroak gara behelaino artean?*. Pamiela.
- Smith, Anthony D. 1999 [1995]. «Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations». In *Myths and Memories of the Nation*. Oxford Univ. Press.
- Smith, Anthony D. 2009. *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. Routledge.
- Tamarit, Josep María. 2014. «Memoria histórica y justicia transicional en España: el tiempo como actor de la justicia penal». *Anuario Iberoamericano de Derecho Internacional Penal* 2 (1): 43-65. <https://doi.org/10.12804/andip02.01.2014.02>
- Thompson, John B. 1990. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Cambridge Polity Press.
- Torrealdai, Joan Mari. 1999. «Zentsurak basamortu kulturala ekarri zuen». El-karrizketatzailea Ainhoa Irazu, *EuskonewsetaMedia* 37, ekaina. <http://www.euskonews.com/0037zbk/frelkar.htm>

Torrego, Luis M. 1999. *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*. Ediciones de la Torre.

Azterturiko diskografia

- Laboa, Mikel. 1964. *Lau herri kanta (Azken)*. Goiztiri.
Laboa, Mikel. 1966. *Mikel Laboa*. Goiztiri.
Laboa, Mikel. 1969a. *Bertolt Brecht*. Goiztiri.
Laboa, Mikel. 1969b. *Mikel Laboa*. Herri Gogoa.
Laboa, Mikel. 1974. *Bat-Hiru*. Herri Gogoa.
Laboa, Mikel. 1980. *Lau-Bost*. Xoxoa.
Laboa, Mikel. 1985. *6 (Sei)*. Elkar.
Laboa, Mikel. 1987. *Euskal kanta berria*. Herri Gogoa-Elkar.
Laboa, Mikel. 1988. *Lekeitioak*. Elkar.
Laboa, Mikel. 1989. *12 (Hamabi)*. Elkar.
Laboa, Mikel. 2007. *Lekeitioak*. Elkar.

Gernikaren oihartzunak bat-bateko bertsolaritzan: 1979-2019¹

Miren Ibarluzea Santisteban

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Euskal ikasketen esparruan Gernikaren irudikapenak bildu eta aztertu dituzten lanen artera bat-bateko bertsolaritza ekarrita, kapitulu honetan bertso-lariek Gernikaren bonbardaketaz zein koadroaz jarduteko baliatutako motiboen tipologiari, sinbolo eta interpretazioei, eta agerraldien testuinguruari begiratu-ko zaie. Horretarako, bertsolaritzaren datu-basean (<https://bdb.bertsozale.eus>) 1979-2019 bitarteko 14 bertsoaldi identifikatu dira, askotariko ekitaldi publikoetan eginak eta Gernikaren bonbardaketa zein Picassoren *Guernica* koadroa irudikatzen dituzten bertsoak jasotzen dituztenak. Bertsolaritza generoaren berezko ezaugarriekin (Garzia, Sarasua eta Egaña 2001; Garzia 2012; Matxain 2020) loturik aztertzen dira bertsoaldiak, esaterako, ekoizpenaren uneari eta bertsolariaren eta auditorioaren zein gertakari historikoaren edo memoria-lekuaren arteko loturari begiratuta. Halaber, Cueto (2012) eta Retoloza (2009)-ren lanei jarraikiz, irudikatutako sinbolo eta motiboen tipologiari erreparatzen zaie, bai eta bertsolariak egindako irakurketei ere. Irudikatzeen bilakabideari dagokionez, euskal literatura-ko beste genero batzuetan gertatu bezala, agerikoa da bat-bateko bertsolaritzan ere dibertsifikatu egin direla Gernikaren errepresentazioak, testigantzetatik eta salaketatik sedimentatutako gogoetara (Olaziregi eta Otaegi 2011) eta artearen botereari eta funtzio politikoari buruzko gogoetara (Iruretagoiena 2024) igaroz.

Hitz gakoak: Bertsolaritza; ahozko literatura; euskal literatura; Gernika; *Guernica*

Lan honetan Gernikak bat-bateko bertsolaritzan izandako irudikatzeak erakutsi eta aztertuko ditugu. Horretarako, lehenik eta behin, generoaren ezaugarriak berrikusiko ditugu, eta, bigarrenik, euskal kultura- eta arte-irudikatzeen tipologiari eta bilakaerari buruzko azterketetatik ateratako ideiak errepasatuko. Ondoren, Bertsozale Elkartearen BDB datu-basetik ekarritako 14 bertsoaldiz osatutako corpusaren alderdirik nabarmenenak komentatuko ditugu. Besteak beste, erakutsiko dugu testuingurua, zeina inguru-testuak eta egoerak osatzen duten (Garzia et al. 2001), dela aztertutako bertsoaldien corpusean Gernikako irudikatzeen agerraldiak zehazten dituen elementuetako bat.

¹ Artikulu hau «Los ecos de Gernika en el bertsolarismo improvisado: 1979-2019» azterlanaren bertsio itzulua da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarrainek editatua.

1. Bat-bateko bertsolaritza, berezko ezaugarriak dituen genero poetiko-erretorikoa²

Bertsolaritza esaten zaio bai bertsoak bat-batean inprobisatzeko arteari, bai ahozko tradiziozko ekoizpenak berak sortutako mugimendu sozial eta kulturari (Garzia 2012). Bertsolaritzak idatzizko aldaera ere baduela ezin ahaztuzkoa da (*bertso-paperak*), baina lan honetan ahozko bat-bateko bertsolaritzan jarriko dugu arreta eta, hala, bertsoez ari garenean, aurrez ezarritako egitura metriko baten arabera sortutako ahapaldi kantatu eta errimatuez ariko gara, askotariko bertso-saio zein ekitalditan agertzen direnez eta ikuskizun horietako une, ariketa edo hitz-hartze ezberdinetan, bertso-multzo edo *bertsoaldi* baten baitan, sortzen direnez, alegia.

Kopletatik edota herri-tradizioko kantetatik gertu dagoen herri-literaturako adierazpide gisa sailka daiteke bertsolaritza, baina baditu berezko ezaugarri jakin batzuk, eta horrek ahalbidetzen du genero bereizitzat jotzea (Garzia et al. 2001). Bertsolariak kantatu ahala sortzen duela esaten da, hain zuzen ere «Bertsolariak betiere doinu jakin batean bermatuz eta *a capella* abestuz inprobisatzen du. Doinuak ezartzen du eredu metrikoa, alegia, silaba kopurua; halere, bertsolariak ez ditu zenbatzen silabak, hautaturiko doinuaren barruan egokiaraztea besterik ez du egiten» (Garzia 2012, 33). Hala:

Normalean, bertsolariak, proposatu den gaia (edo bakarka ari ez den kasuan, ki-deak bota berri duen bertsoa) entzun ondoren, ezer baino lehen, bere bertsoaren akabera moldatzen du (azken puntua, bere errimarekin), formulazioa zainduz eta hautaturiko doinuaren egitura metrikoa egokituz. Hortik abiatutik, eta menu informatiko bat balitz bezala, errima osatzeko balia ditzakeen hitzak bilatzen ditu eta gidoi moduko bat eraikitzen du, pentsatua daukan akaberarekin ongi etorriko dena. Eginkizun horretan joaten zaizkio kantatzen hasi aurretik dauzkan segundo horiek. Bertsoaren gainerakoa, beraz, abestu ahala asmatuko du (Garzia 2012, 34-36).

Bertsolaria *bakarka* ari daiteke, edo beste kide batekin edo batzuekin bescela, *ofizioan*, hitz-hartzeen bidez eztabaida dialektiko bat sortuaz. Era berean, *librean* kanta dezake, kanturako gaia bere aldetik hautatuaz, edota saioa gidatzen duen *gai-jartzaile* batek *bertso-saio* aldez aurretik prestatu eta proposatutako gaiari erantzunda edo ezarritako rol jakin batetik (*gaia emanda*). Bertso-ekitaldi edo bertso-saio askotarikoak daude, formaltasun gradu ezberdinetakoak, zeinak gerta litezken espazio ireki eta itxietan. Horietako

² Generoari buruzko xehetasunetan sakontzeko ikusi Garzia, Sarasua eta Egaña (2001), *Oral Tradition* aldizkarirako 22/2 (2007) zenbakia eta Matxainen 2025eko doktorego tesia (laster EHUn ADDI gunean argitaratuko da).

batzuk dira, adibidez, txapelketak, jaialdiak, desafio edo jardun librekoak, bazkaloste edo afalosteko saioak (bertso-bazkari, bertso-afari...), bestelako ekitaldietan txertatutakoak (jaiak, kultura-ekitaldiak, omenaldiak...), zein formatu berriko bertso-trama, gai jakinen inguruko saio monografikoak, musikarekin lagundutakoak edota beste arte-diziplina batzuekin konbinatzen direnak (Garzia 2012).

Bat-bateko bertsoak ikuspegi poetiko batetik azter badaitezke ere, kontuan harturik generoa literatur testutik gertukoa dela eta ulerturik bertsolaria gai dela literatur analisia onartzen duten testuak ekoizteko, bertsolariaren helburu behinena ez da testu poetiko bat sortzea: harago doa, eta emozioak sorrarazteko gakoei heldu behar die. Hala, bertsolaritza genero erretoriko gisa ulertu behar da, zehazki, izaera epidiktikoa duen ahozko genero kantatu eta inprobisatu gisa (Garzia et al. 2001). Garziak (2012) bertsolaritzaren izaera argumentatiboa eta dialektikoa nabarmentzen du, eta hauxe azpimarratzen:

Bertsolariak bere inprobisazioan poesia eta txantxa nahastuz, hainbat arlotako informazioa eskaintzen du. Bertsolariaren ekarpena, hain zuzen, maila desberdinen nahasketa horretan datza: gizarte-albisteak, politika, sexu-kontuak, kultura, diharduten herriko gorabeherak eta entzuleriaren egoerari buruzko aipamenak nahastuz, eta hori guztia beste bertsolariek esandakoaren aurkako zirikadez ziprztinduta (2012, 26).

Matxainek (2020) egindako berrikusketak azaltzen duenez, bat bateko bertsoa efimeroa eta iragankorra da, unean sortzen da, une jakin baterako, eta oso loturik dago denboraren kudeaketarekin. Hala, poesia baino zirkunstantzialagoa dela esan dezakegu. Izan ere, bertsoa *performance* baten parte da, non bertsolariak kantu-kidearekin ez ezik, publikoarekin ere komunikazioa sortu behar duen, lehenbiziko entzunaldian eraginez emozioa auditorioan. Beraz, testuak ahozko hizkuntzatik gertukoa izan behar du. Hala, Matxainek nabarmentzen du testuingurua (emanaldiaren unea, saioa egiteko arrazoia, bertso-kideak, publikoa, gai-jartzailea...) direla bertsozko sorkuntzaren esentzia.

Illo horretan, Garzia et al. (2001) lanean bertsolaritza aztertzeako marko teoriko bat proposatzen zen, non bertsoa inprobisatzen eta kantatzen deneko baldintzak aztertzeako beharra azpimarratzen zen. Marko horretan, egileek bi bloketan sailkatzen zituzten testuinguruaren faktoreak: a) inguru-testua, zeinak barne hartzen dituen bertsoa bera, hitz-hartzea, emanaldia, bertsoen corpora, partekatutako erreferentziak (balioak, sinesmenak...), eta b) egoera, zeinak integratzen duen emanaldia edo *performancea*, data eta lekua, saioaren motiboa eta parte-hartzaileak (gai-jartzaile, bertsolari, hartzaileak...). Hala, zenbat eta homogeneoagoa izan inguru-testua eta zenbat eta kohesionarioagoa izan egoera, orduan eta erreferentzia gutxiago egin beharko zaizkie

batari zein besteari kantatzen den testuan, eta kasu horretan testua bera ez da baitezpadako edo lehentasunezko baldintza izango auditorioan emozioa sortzeko, testuinguruak berak eragingo du hein handi batean emozioa (Garzia et al. 2001).

Garzia et al. (2001) lanean bertsoak aztertzeko proposatutako markoan, hala-ber, erretorika klasikoaren kanonak (*inventio, dispositio, elocutio, memoria* eta *actio*) ezartzen ziren eredu gisa, zehazki, bertso bakoitzak hartzen dituen be-reizgarriak konprobatu eta aztertzeko; izan ere, ahapaldia edo bertsoa jotzen da unitate diskurtsibotzat lan horretan, nahiz eta bertsoa diskurtso zabalago batean integraturik egon daitekeen. Kapitulu honetan ez diogu eredu horri ja-rraituko, diskurtsoaren antolaketa ez baita gure lanaren aztergai.

Nolanahi ere den, eta Garzia et al. (2001)-en lanean zehazten denez, bertso-laritzaren genero erretoriko gisa aztertzeak ez du esan nahi bertsolaritzaren izaera poetikoaren analisia alde batera utzi behar denik, nahiz eta lehen esan bezala alderdi poetikoa ez den berez-berez bertsoaren helburu behinena. Izan ere, ez dugu ahaztu behar praktikan, badirela bertsoaren zenbait elementu ez dio-tenak modu hertsian erantzuten ahozko literaturaren formulistikari, bertsolari garaikideak esperimentazio intelektualera jotzen duela maiz eta urruntzea ere baliatzen duela (Garzia et al. 2001).

Hala, lan honen kariatara, Gernikaren kultur errepresentazioak aztertzeko, lite-ratura idatziari aplikatu zaizkion beste lan batzuetako ideiak baliatuko ditugu gure corpusa osatzen duten bertsoaldiak testu gisa aztertzeko.

2. Gernikaren errepresentazioen tipologia

Guernica en la escena, la página y la pantalla izeneko liburuan Cuetok (2017) azaldu bezala, Gernika motibo dinamikoa da, eta haren sinbologia etenga-be aldatzen da: arte adierazpide batetik bestera egiten du jauzi, eta elementu historikoa eta piktorikoa elkartzen ditu. Izan ere, Gernika izen bereko herrian jazotako gertakari historikoa da, bai eta *Guernica* izenburuko artelana ere. As-kotariko joera diskurtsibo eta estetikoak ageri dira Gernikaren irudikatze lite-rario, eszeniko eta filmikoetan, baina badirudi bi elementuen fusioa orokortu egin dela. Izan ere, Cuetok zabaldu egiten ditu ekfrasiaren mugak (ekfrasiak, oinarrian, adierazten du poesia bidez artelan bat ekartzea) eta kontzeptua era-biltzen du aztergai den motiboa irudikatzen duten koadroaren transposizioak ere izendatzeko. Haren hitzetan: «Recrear el bombardeo de Guernica es hacer representación histórica, y hacerlo respecto a *Guernica* es ejercicio de ékfrasis»

(2017, 34). Guri dagokigunez, koadroa bertsoara ere ekar liteke, gertakari historikoaz aritzeko.

Autore berari jarraikiz, Gernika motiboak, bere errepresentazioen bilakaeran zehar, sinbolizatu izan ditu euskal nazioaren eta haren identitatearen aurkako atentatua (*Gernika-Euskadi* kontzeptua) edota biztanleria zibilaren aurkako atentatua; halaber, nazioarteko sentimendu antifaxistaren irudi ere izan da, edota gerraren aurkako salaketa; era berean, oroimen historikoa berreskuratzeko beharra ere sinbolizatu izan du. Bada, gertakari historikoa eta artelana bestelako arte-irudikapenetan berregiteko moduak hiru multzotan jasotzen ditu Cuetok bere liburuan: a) Gerniak eta *Guerniak* bonbardaketa irudikatzen dute, giza hondamendiaren sintesi gisa; b) alegoria horrek bide berriak hartzen ditu eta historia oroitarazten duen idazkera bihurtzen da, historia bera esperientzia politiko transzendente moduan prozesatzeko; c) gertakari historikoa eta obra oroimen-leku eta motibo bihurtzen dira, ondarea eratzeko (2017).

Euskal arteetako errepresentazioen kasu zehatzari dagokionez, Cuetok nabarmentzen du lehenbiziko etapa batean, euskal nazionalismoak koadroari bizkar eginez egin zuela bonbardaketaren irudikatzea: «el bombardeo de la ciudad se evoca a espaldas a la pintura, como agravio contra todo lo vasco como cultura y proyecto político independiente» (2017, 12-13), dio, zehazki. Hain zuzen ere, etapa horretan Gernikako arbola bezalako irudiak baliatzen dira, eta gertakari historiko konkretuan jartzen da arreta, unibertsaltasunaren «amildegiaren» ifrentzuan (2017, 19). Bestalde, Retolazak (2009), euskal poesian izandako Gernikaren irudikatzeak aztertzen dituenean, nabarmentzen du 1990eko hamarkadaren bukaerara arte gertakari historikoaren irakurketa historiko-politiko gailendu zela. Era berean, Retolazak gogorarazten digu euskal poesian batez ere memoria kolektiboa erasatea irudikatzen dela, eta gertakari historikoaren balio sinbolikoaz gainera, balio kulturala ere agerrarazten dela. Ostera, denborak aurrera egin ahala, eta betiere Cuetori jarraikiz, «termina integrándose la iconografía de Picasso, admitida como ilustración de la propia experiencia, con independencia al cuadro como objeto con sede en Madrid (2017, 35). Zehazki, Retolazak diosku (2009) 1980ko hamarkadatik aurrera, euskal poesiak ez duela soilik elkarrizketa sortzen Picassoren koadroarekin obrari erreferentzia eginez: artelanaren ezaugarri formalak ere integratzen ditu, hala nola irudiak zatikatzea eta metatzea. Cuetok honako hau azaltzen du, gainera; «nuevas décadas señalan aniversarios del bombardeo que se conmemoran con menos polémica y con más creación artística y mediática, casi siempre como asunto paralelo a la celebración del cuadro en la capital, y reclamando la presencia material del lienzo en territorio vasco» (2017, 55). Azkenik, Cuetok adierazten du interpretazio identitarioak kultura jakin baten kontra egindako eraso gisa oroitu duela gerora ere bonbardaketa, baina parametro politikoak txikituz eta didaktikoak

indartuz (2017, 418). Hain zuzen ere, Olaziregi eta Otaegik Gernikaren literatur errepresentazioen inguruko artikuluko batean ondorioztatzen dutenez:

[...] hemos pasado de un testimonio que pretendía denunciar la mentira del bando de los nacionales sobre la autoría de la masacre, a una representación del conflicto bélico que busca reflexionar sobre las consecuencias que tuvo el bombardeo en el derrotero de la política vasca y, en especial, su conexión con el surgimiento de la violencia terrorista de E.T.A. Podríamos decir que el discurso memorativo sobre Gernika ha pasado del testimonio y la denuncia de las primeras décadas, a un discurso mucho más sedimentado y reflexivo (2011, 42).

Iruretagoienak (2024), bere aldetik, zehazten du euskal literatura garaikidean Gernikaren irudikatzeak dibertsifikatzen ari direla, eta ilustrazio gisa Harkaitz Canoren *Belarraren ahoa* eleberriko ekfrasian jartzen du arreta. Bada, ikertzaileak galdera gisa planteatzen du motiboaren irudikatzearen analisiari koadroaren irudikatzea gehituta testuen irakurketak biderkatzen edo eraldatzen ote diren. Hala, bere kasu-analisan ondorioztatzen duenez, *Belarraren ahoa*ko *Guernica* koadroaren irudikatzeak ez dio erantzuten Olaziregik eta Otaegik aurreko aipuan adierazten dutenaren ildotik erradikalizazio politikoaren bilakabidea izpiritu kritikoz berrikusteari, berori helburu etiko gisa hartuta. Halaber, Iruretagoienak azaltzen du *Belarraren ahoa*n Canoren helburua ez dela galdutako erreferentzia historikoz betetzea koadro hutsa edota *Guernica*ren iruditeriaren eduki historikoak berrikustea, Cuetok bestelako euskal obra batzuetan identifikatu bezala. Iruretagoienak dio kasu horretan ekfrasia memoria kulturalaren sorkuntza etengabearen inguruko gogoeta dela, artearen funtzio politikoaz gogoeta eginarazten duena, memoriaren arteko gatazka mahaigaineratzen duena eta arteak traumari aurre egiteko duen gaitasuna ekartzen duena (Iruretagoiena 2024, 97). Hala, koadroari egiten zaizkion askotariko erreferentzien bidez, Canok memoriaren eta euskal kultur iruditeriaren garrantzia azpimarratzen du, eta torturaz jarduteko darabiltza koadroaren ezaugarriak. Gainera, ekfrasia mugara eramanda, testuko pertsonaia fikzioan bukatugabetzat jotako koadroan txertatzen du, eta ahotsa ematen dio, koadroa oihu baten bidez geratzen delarik bukatuta (2024, 103-105).

Gure iritzian, motiboaren irakurketa kultural eta artistikoa egiten du Canok, Retolazak (2009) proposatzen dituen Gernikaren irudikatzeak interpretatzeko moduei gehi dakioken irakurketa. Izan ere, Retolazak honako irakurketa-mota hauek proposatzen ditu euskal poesian egindako Gernikaren irudikatzeak sailkatzeko: 1) irakurketa identitarioa (bonbardaketa euskaldunaren aurkako eraso gisa, herri-oihu gisa; 2) irakurketa historiko soziala (olerkiaren abiapuntuan erreferentzia historikoak eta sozialak ageri dira); 3) irakurketa literarioa eta metaliterarioa (Gernikak literatur gogoetarako balio du); 4) irakurketa antropologikoa (gizateriari zein bizitzari eta heriotzari buruzko gogoeta dakar); 5)

irakurketa pertsonala (pertsona jakinen memoria ikusarazten da). Irakurketen tipologia hori, bai eta lehenago azaldu dugun iruditeriaren bilakabidea, baliagarri egingo zaizkigu gure corpora osatzen duten 14 bertsoaldiak deskribatzeko eta aztertzeko.

3. Corpora: Gernikari bertsotan

Jarraian datorren taulan zehazten dira gure corpora osatzen duten eta Picasoren koadroa edota Gernikan izandako bonbardaketa irudikatzen diren 14 bertsoaldien datuak: datak, lekuak, emanaldi edo bertso-saio motak, bertsoaldietako partaideak, ariketa edo hitz-hartze motak, sortutako bertso-kopurua eta baliatutako neurriak eta doinuak. Hala dagokionean, bertsolariei ezarritako gaiak zein izan ziren ere adierazi da, bai eta gai-jartzaileak zein izan diren ere. Testuinguruari dagozkion elementuak baliagarri dira bat-bateko bertsolaritzan Gernika motiboaren agerpena azaltzeko.

Hemen jasotako datuak, bai eta bertsoen transkripzioak ere, BDB datu-base-tik ekarri dira, zeina Bertsozale Elkartearen webgunean dagoen eskuragarri³. Doinuen sailkapena ere elkarte beraren webguneko «Doinutegia» ataletik ekarri da⁴.

BDB datu-basean askotariko bilaketa aurreratuak egin dira 14 bertsoaldiko corpora osatzeko, honako item hauek txertatuta: «Guernica», «Gernika», «Picasso» eta «bonbardaketa», eta emaitza guztien artetik alde batera utzi Gernikako bonbardaketarekin zein Picassoren koadroarekin zerikusia ez zutenak.

Taulan, bertsoaldi bakoitzari letra bat ezarri zaio. Gernikan (eta Durangon) bertan gertatu diren bertsoaldien datu-errenkadak fondo ilunagoz daude markatuta, eta urteurren baten kari agertutako agerraldien datak ere ilunago markatu dira.

³ <https://bdb.bertsozale.eus/> (azken kontsulta: 08/10/2024).

⁴ <https://bdb.bertsozale.eus/web/doinutegia/bilaketa> (azken kontsulta: 08/10/2024).

Gernikaren oihartzunak bat-bateko bertsolaritzan: 1979-2019

Miren Ibarluzea Santisteban

	Data	Lekua	Emanaldi mota	Bertsolariak	Hitzartze mota	Neurria eta doinua	Gai-jartzailea eta gaia
A	1979-12-30	Gernika-Lumo (Bizkaia)	Txapelketa nagusia	Txomin Ezponda	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua: «Gure herriko bi-kariuak».	Gai-jartzailea: Joxe Mari Iriondo Gaia: Euskaldun bat baino gehiagok egin du hemen, Gernikan, bere zina. Hik ere egik hire zina.
B	1982-11-21	Gernika-Lumo (Bizkaia)	Txapelketa nagusia	Imanol Lazkano	Bakarka. Hasierako agurra. 1 bertso.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Sentimenduzko doinua: «Emazte baten bihotz xamurra l».	Gai-jartzailea: Joxe Mari Iriondo
C	1986-03-23	Donostia (Gipuzkoa)	Txapelketa nagusia	Andoni Egaña	Bakarka. Oinak emanda. 1 bertso.	Zortziko txikia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Sentimenduzko doinua: «Bautista Bazterretxe».	Gai-jartzailea: Laxaro Azkune Oinak: arbola / eskola / dagola / ajola
D	1989-12-03	Gernika-Lumo (Bizkaia)	Txapelketa nagusia	Mikel Mendizabal	Bakarka. Hasierako agurra. 1 bertso.	Hamarreko handia (5 puntu 10 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua: «Gure aurreko guraso zaharrak».	Gai-jartzailea: Bernardo Mandaluniz
E	1997-04-26	Abadiño (Bizkaia)	Jaialdia	Oihane Enbeita	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua: «Herri txikien negu gordina».	Gai-jartzailea: Aitor Ormaetxea Gaia: Gaur arratsaldeko lau eta erdietan hiru-rogei urte bete dira hogeitaz hamar alemaniarrek, Francoren esanetara, Gernika bonbardatu zutela.
F	1998-10-09	Basauri (Bizkaia)	Lagunarteko saioa	Aritz Lopategi eta Jon Maia	Binaka ofizioan. Librean. 5 bertso bakoitzak.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua: «Santa Barbara zure bizitza A».	
G	2005-09-13	Bermeo (Bizkaia)	Jaialdia	Unai Iturriaga	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Ez da doinua zehazten.	Gai-jartzailea: Bernardo Mandaluniz Gaia: Duela hilabete-edo bete ziren ehun urte Lauaxeta jaio zela.
H	2007-04-28	Itsasu (Lapurdi)	Jaialdia	Unai Iturriaga eta Aitor Mendiluze	Binaka ofizioan gaia emanda. 4 bertso bakoitzak.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua «Ilun-ikarak azken argia».	Gai-jartzailea: Joana Itzaina eta Saroi Jauregi Gaia: Gernika, bakearen herria. Hirurogeita hamar urte. Oroitzapenak. Ospakizuna. Me-rezi du gogoratzea? Ospatzea?

Gernikaren oihartzunak bat-bateko bertsolaritzan: 1979-2019

Miren Ibarluzea Santisteban

	Data	Lekua	Emanaldi mota	Bertsolariak	Hitzartze mota	Neurria eta doinua	Gai-jartzailea eta gaia
I	2007-10-19	Durango (Bizkaia)	Jaialdia	Jexus Mari Irazu eta Maialen Lujanbio	Binaka ofizioan gaia emanda. 3 bertso bakoitzak.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Sentimenduzko doinua: «Nere gogoa hegan dijoa».	Gai-jartzailea: Igor Elortza Gaia: Irazu memoria historikoa da, eta Lujanbio ahanztura historikoa. Irazuk esan dezala zer gogoratu behar dugun eta Lujanbiok zergatik ahazten ditugun gogoratu beharreko horiek.
J	2009-03-28	Urnietia (Gipuzkoa)	Bertsolari gazteen txapelketa	Uxue Alberdi	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Hamabiko handia (6 puntu, 12 bertso-lerro). Kontakizunezko doinua «Arratsalde on eta muxu bat».	Gai-jartzailea: Amaia Agirre. Gaia: Hiru hitz emango dizkizut, eta zuk erabaki abiapuntu bezala hartu, elkarrengandik bereizi, lotu, zuretik kantatu, beste norbaiten paperean aritu...Hauek dira hirurik hitzak: maitasuna, gorrotoa eta askatasuna.
K	2012-04-27	Azpeitia (Gipuzkoa)	Jaialdia	Igor Elortza eta Unai Iturriaga	Binaka ofizioan gaia emanda. 3 bertso bakoitzak.	Zortziko handia (4 puntu, 8 bertso-lerro). Sehaskako doinua: «Haurtxo txikia nigarrez dago».	Gai-jartzailea: Jokin Uranga Gaia: Gernika eta Durango bonbardatu zituztenetik 75 urte pasatu dira. Zuek biok durgarrak izanik, zer jaso duzue zaharagoengandik edo zer esanahi izan zuen sarraski hark?
L	2012-05-13	Mallabia (Bizkaia)	Jaialdia	Unai Iturriaga	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Hamarreko handia (5 puntu, 10 bertso-lerro). Doinu tragikoa: «Hil da Canovas, fuera Canovas I».	Gai-jartzailea: Asier Ibaibarriaga Gaia: Unai, 75 urte bete berri dira Gernika, Durango, Eibar... bonbardatu zituztela.
M	2013-11-09	Gernika-Lumo (Bizkaia)	Txapelketa nagusia.	Jone Uria	Bakarka. Hasierako agurra. 1 bertso.	7 puntukoa. Kontakizunezko doinua: «Nagusi jauna haxe da lana».	Gai-jartzailea: Bernardo Mandaluniz
N	2019-10-27	Gernika-Lumo (Bizkaia)	Saio berezia. Omenaldia Jon Lopategiri.	Ametz Arzallus	Bakarka gaia emanda. 3 bertso.	Hamarreko handia (5 puntu, 10 bertso-lerro). Maitasunezko doinua: «Lurraren pean sar nindaiteke».	Gai-jartzailea: Xabier Payá Gaia: 1934koa zen Jon Lopategi eta bera ume-ume izanda tokatu zitzaion, hirurterekin, Gernikako bonbardaketa. Hirurterekin Muxikan beldurtuta erabaki zuten trenbide azpiko estolda zulo batean egotea egun eta erdian. Eraman gaitzazu une horretara.

1. taula.

Bat-bateko bertsolaritzan Gernika irudikatzen duten agerpenen testuingurua ulertzeko zenbait elementu

4. Gernika irudikatu duten bat-bateko bertsoen analisisa (1979-2019)

Bertsolaritzan testuinguruak duen garrantzia kontuan hartuta, funtsezkoa da egoera osatzen duten elementuei eta beren ezaugarriei begiratzea eta, zehazki, ekitaldien datei erreparatzea, Gernikaren irudikatzeak agertu izana azaldu ahal izateko. Hain zuzen ere, lau hamarkada hartzen dituen corpuseko 14 agerraldietatik 5 (E, G, H, K eta L) urteurrenetan gertatzen dira (gris ilunez markatu dira taulan). Hala, esan daiteke Gernikako bonbardaketaren eta Bizkaiko beste herri batzuetako bonbardaketen urteurrenek gai-jartzaileek proposatutako gaiak motibatzen dituztela, zehazki, E, H, K eta L agerraldietan. 1. taulan ageri denez, apirilaren bukaera aldera eta maiatzaren hasieran jartzen direlarik gai horiek, gertakari historikoa jazo zenetik 60, 70 edota 75 urtera.

G agerpenaren kasuan, bonbardaketaren urteurrenaren ordeztan, Esteban Urkiaga «Lauaxeta» olerkari eta kazetariaren jaiotzaren urteurrena da gai-jartzaileak proposatutako gaia. Bada, jakina denez, Lauaxetak nazioarteko kazetari bat lagundu zuen Gernikara bonbardaketak utzitako sarraskiaren berri eman zezan, han harrapatu zuten eta hilabete batzuek geroago fusilatu. Bernardo Mandanitzek proposatu zuen gaia, Lauaxeta tarte batez bizi izan zen herrikoa berau ere (Mungia, Bizkaia). Bada, une hartan, poetaren jaiotzaren urteurrena ospatzeko hainbat eta hainbat ekitaldi egiten ari ziren Mungian (gai-jartzaileak, adibidez, herri-antzerkian parte hartu zuen, antzezle), aztergai den bertso-ekitaldia ospatu zen Bermeotik gertu. Agerikoa da, beraz, honakoan ere urteurrenak motibatu zuela gaia. Bestalde, bertsolariak orduko hartan egindako irakurketari gagozkiola, Retolazak Gernikaren irudikatzeak interpretatzeko proposatutako irakurketen artean (2009), irakurketa literarioa egin zuen. Corpuseko bertsoaldien artean irakurketa hori egiten duen agerraldi bakarra da Unai Iturriaga Durangoko bertsolariarena. Bertsolariaren jatorriak badu zeresanik hemen: gogoratzekoa da Durango ere bonbardatu zutela 1937an. Gai-jartzaileak, beharbada, hori ere izango zuen kontuan gaia hari proposatutakoan. Inondik ere, gaiak motibatzen du Gernikaren agerpena eta Iturriagak egiten duen irakurketa:

1.-

Ehun urte dira hor zabizela
hemen ezin zan bizi ta
zure kondena, zure zuloa
bihurtu jatzun Gernika.
«Goiz-eder hontan hil behar nabe»
itxi zendun idatzita
ta gaba zenbat luzatu jatzun
gerokoak ikusita.

2.-

Borrokatzea ta bizitzea
gura zenduna Euskadin;
kazetari lez prestua eta
olerkari lez berba arin.
Konbentu baten erail zintuen
ta zure bihotzak ze min!
Hainbeste maite zendun Jainkoak
ez eban ezebe egin.

3.-

Ta orain dator dana omenaldi,
dana lora, dana ospe...
Zu segurasko zabilz ondino
Lorcagaz zitaren eske.
Baina hemen dana haunditzen dabe
hiltzen bada norbait gazte;
zure antiojuak oroitzen dira
poemak ez horrenbeste.

Bertsolariak azpimarratzen du Gernika euskal letren kondena ere bihurtu zela, eta fusilatu egin zuten poetaren iruditeriak, edota Lorcarekin zita lortu ez izanaren anekdotak, gerizpea egin diotela Lauaxetaren olerkiei, hots, poetaren balio literario eta kulturalari.

Gernika motiboaren irakurketei gagozkiela, nabarmentzekoa da, halaber, 1. taulan N letraz izendatutako 2019ko agerraldia, Jon Lopategi bertsolari eta bertso-maisuaren omenezko jaialdi berezi batean sortua⁵. Bada, proposatzen den gaiaren edukia, segur aski, omenduak berak kontatuko zion gai-jartzaileari, zeina haren ikasle izan baitzen. Hala, Xabier Payák Jon Lopategi haurra zeneko Gernikako bonbardaketaren oroitzapenak ipintzen dizkio gaitzat Amets Arzallus bertsolari hendaia. Gogoratu beharrekoa da Jon Lopategi, ume-umea zela, bonbardaketaren testigu izan zela. Inguru-testuari begiratuz gero, azpimarratzekoa da Arzallusek maitasunezko doinu bat hautatu izana (corpusean mota honetako doinu bat hautatzen den agerraldi bakarra da), eta doinuaren izaera horrek gertakariarekiko eta bonbardaketaren testiguarekiko enpatia, errukia, txera... eragin zitzakeela publikoan. Arzallusek irudikatzen duen fikziozko haurra, hasiera batean, jolasa balitz lege ezkututzen da, baina berehala pasatzen da gertakaria ezin azalduzkoa dela aditzera ematera, etxeko nagusiak non ote dauden galde egitera (gizarte zibilaren kontrako sarraskiaren sinboloan indar eginez) eta, azkenik, etorkizunean egin beharko den memoria lanari buruzko gogoeta plazaratzera.

1.-

Hegazti batzuk zeozer jaurtiz
hortxe dabilta alegre
hiru urteko mutiko-neskak
ezkutatu gara trebe.
Oraindik ez dut gaitasun asko
hoge berba ditut nere
baina halere iruditzen zait
ez logika ta ez lege
hau ez nukeela konprenituko
berba denak jakinda ere. (bis)

2.-

Eta zarata, dardara ostean
nolako isiltasuna!
Geldirik dago, blokeaturik,
mundu hurbil nahiz urruna,
ta hiru urte dituen batek
bizitzan zenbat fortuna.
Hemen ari naiz bazterrik bazter
bai ezker ta bai eskuma.
Non ote dabilz aita ta ama,
aitita eta amuma? (bis)

3.-

Egun ta erdi hemen zuloan
arnastuaz ikaratik
arrano hoiek noiz alde egingo
ote duten Gernikatik.
Ta bizi banaiz nere patua
zein izango den badakit:
nahiz ta haunditzen joango naizen
eta heltzen horregatik
memoria bat eraiki behar
puska hautsi hauetatik. (bis)

Hiru bertso horiek Retolazak (2009) Gernikaren irakurketa pertsonal deritzonaren adibide dira. Hain zuzen ere, bonbardaketatik bizirik atera zen testiguetako baten memorian jartzen da arreta, izen-abizendun pertsona batengan. Gainera, omenaldira etorritako guztientzat ezagun zen pertsona horren memoria; eta, bertsoak lehen pertsonan eman izanak are gehiago gerturatu zion fikziozko mezua entzuleari, zeina omenduari emana zegoen haren oroimenez antolatutako saioan. Era berean, agerpen hori (N), Gernikan izandako 5 agerpenetako bat da. Kasu honetan ere tokikoa ez den bertsolariak kantatzen du, eta hari bonbardake-

⁵ Jaialdia osorik ikusi daiteke hemen: <https://bertsoa.eus/saioak/2019-10-27-gernika-lumo>

tako une bati kantatzeko eskatzen zaiolarik, kanpotik etorritako bertsolariak tokiko publikoarekin konektatzeko zubiak eraikitzea izan daiteke arrazoietako bat.

Taulan A letraz izendatutako agerpena ere ildo berekoa da: Gernika da 1979ko bertso-txapelketa nagusiko saioa egiten deneko lekua, eta Txomin Ezpondari (Behe Nafarroakoa berau) gai-jartzaileak eskatzen dio berak ere egin dezala dagokion zina Gernikan (agintariak arbolapean historikoki egin izan duten zinari erreferentzia eginez). Bertsoak kantatu zituen Ezpondak:

1.-	2.-	3.-
Hameka aldiz «Gernika» entzun izan baitut lehenago egun berarekin naizelakotz oso pozturikan nago zazpi probintzietan bat bada hau printzipalean dago egun gizon bat urosa naiz ni iñun bat baldin badago.	Gernikatarak egonak dira lehengo urtetan nigarrez haur eta lagunak galtze hori ez zegolakoan errez egun deraukan nortasun hori pagatua du odolez nik ere neurea emango nuke herriarentzat beharrez.	Euskaldunaren asmo onak Gernikan gaur sutan dira zoin ez da egon otoitzez edo zure arbolari begira? Euskal Herriko gizon guziak nere gogoko balira guziak horrat bildu gaitezen arbola horren azpira.

Bertso horien bidez Gernikaren irakurketa identitarioa egiten du Txomin Ezpondak (betiere Retolaza 2009ko sailkapenari jarraikiz), eta giza katastrofean jartzen du fokua. Kontakizunezko doinu baten bidez, hirigune martirian egoiteak sorrarazten dion zirrara agertzen du, eta bere odola herriari eskaintzen dio. Bigarren pertsonan hitz egiten dio herriari, eta modu horretan publikoaren hurbiltzeko, hots, testuinguru kohesionatua lortzeko, ahalegina egiten du. Arbolari egiten dio erreferentzia, eta auditorioa eta euskal herritarak gonbidatzen ditu arbolaren menean bil daitezen.

Jarraian dakargun bertsoaldian, bertsoa osatzeko oinak eman egiten zaizkio Andoni Egañari txapelketaren ariketa-gisa. Aurreko agerraldian gertatu bezala, hemen ere ariketaren planteamenduak berak dakar Gernikaren aipamena, baina bertsolariaren esku utziz izendapena bertsotara ekarri eta irakurketa egiteko aukera (gaia ez da aurrekoan bezain esplizitua inondik ere). Aukera hori baliatuta, Egañak, 1986ko bertso txapelketako saioetako batean, Donostian, honako bertsoa osatzen du, «arbola, eskola, dagola, ajola» oinak baliatuz eta horien arabera antolatuaz puntuen segida:

Alemaniar haiek
suntsitzen eskola
gure herri xumeak (bis)
nunbait bost ajola,
haustu zuten Gernika
baina han arbola
sinits zauzte denok (bis)
zutikan dagola.

Bada, aztergai dugun bertsoan irakurketa identitarioa (Retolaza 2009) egiten du Egañak eta horretarako arrazoia, kasu honetan, proposatzen zaion oinetako bat da, «arbola», zeina Egañak Gernikako arbolarekin saretzen duen, eta sinbolo hori Gernikako bonbardaketarenarekin loturan jarri. Bertsolariak hiribilduko elementu konkretu baten, eskolaren, suntsitzean jartzen du fokua (zehazki, eman zaion oinetako batek baldintzatuta eta hura baliatuta), alemaniarak seinalatzen ditu, eta arbolaren balio sinbolikoa ekartzen du hizpidera, bonbardaketak suntsitu ez eta bizirik dagoela azpimarratuz.

Aurreko agerraldia bezala, txapelketaren testuinguruan kokatzen dira jarraian datozen hiruak, baina lehia-ariketa batean agertu ordez, hasierako agur gisa. Hiruak ere (B, D eta M) Gernikan ospatutako saioetakoak dira eta, beste behin, tokikoak ez diren bertsolariek tokiko gertakari historikoari edota haren errepresentazio piktorikoari egiten diote erreferentzia ekitaldiari hasiera ematean, nolabait, partekatutako erreferentzia eta balioetara joz auditorioarekin konektatzeko:

B – Imanol Lazkano (1982)

Agur, Gernika, euskaldunentzat
berezia baitzera zu
gaur ere nere bihotz muinean
imurtzi egin didazu
gure etsaiak bere gorrotuz
eman zizuen arren su
gorputza erre zizuten, baina
anima freskorik dezu.

D – Mikel Mendizabal (1989)

Arratsalde on, ongi etorri,
publiko estimatua,
euskaldunontzat Gernika dugu
oso herri maitatua,
hemen baitago gure enbor den
arbola bedeinkatua,
giro honetan kokatu leike
Iparragirre(re)n kantua,
harek bezela nik ere diot
eman dezala fruitua.

M – Jone Uria (2013)

Aupa, Gernika, zer moduz, kaixo!
Argi da gu ez gara sei Picasso.
Horiz fondo txuri baten marra
atera zaigu simple xamarra
faltan margoa
baina konpentsatzeko hor doa
zuentzat gure hitzen koadroa.

1982ko agerraldiari dagokionez (B letraz izendatua), Imanol Lazkano gipuzkoar bertsolariak publikoa integratzen du bere bertsoan, bere enpatia adierazten dio entzuleari, eta bonbardaketaren irakurketa identitarioa egiten du, Gernikaren erasotzaileak bere erasotzaile bihurtuaz. 1989ko D letraz izendatutako agerraldian, Mikel Mendizabalek, berau ere gipuzkoarra, arbolari egiten dio erreferentzia, Iparragirre olerkari-abeslariari eta haren «Gernikako arbola» kanta ezagunari helduaz. Nolabait, Iparragirreren mezua bere egin eta auditorioarekin, Gernikako herriarekin, konektatzeko ahalegina egiten du, partekatutako inguru-testua baliatuta, hots, bertaratuen erreferentzia eta ideia partekatuak erabiliz bere mezuan. Jone Uriak 2013ko agerraldian egiten duen koadroaren deskribapena Picassorenarekiko konparazioan egiten da hein handi batean. Hala, Picassoren koadroak motibatzen du bere bertsoaldia. Gainera, kontrastean ageri da 1982ko eta 1989ko hasierako bi agurretako irakurketa identitarioarekin eta arbolaren erreferentziarekin. Jone Uria getxoztarrarenak erakusten du denboraren joanarekin inguru-testua aldatu egin dela, hots belaunaldi berri bateko bertsolarien balio identitario eta kulturalak bestelakoak direla, eta Gernika motiboaren errepresentazioak dibertsifikatu egin direla. Izan ere, Harkaitz Canoren Picasso-

ren koadroaren irudikatzearekin gertatzen zen bezala (Iruretagoiena 2024), Jone Uriarenean irakurketa kultural edo artistikoa egiten da eta, gisa horretan, agertokiaren atzealdean ezarrita zegoen txapelketaren irudiari erreferentzia eginez, auditorioari azaltzen dio bertsolariek, hots, tokiko eragileek, hitzez sortuko dutela beren esku-hartze artistikoa, ez baitira Picasso. Bertsolaria urrundu egiten da Picassorenetik eta haren adierazpide artistikotik, eta ekitaldian, tokiko artistek eta tokiko hartzaileei kantatuko dieten sei bertsolariek egungo egoera deskribatzeko hitzak erabiliko dituztela nabarmentzen du.

Bat-batean ari diren eta tokian tokikoak ez diren bertsolariek Gernika aipatzen duten beste lekuetako bat Durango da, zeina 1937an Gernika bezala bonbardatu egin baitzuten. Horren adibide da, zehazki, I letraz izendatu dugun agerpena, 2007-10-19koa. Kasu horretan, gainera, oroimen-lekua bera ez ezik, bestelako motibazio bat ere badago gai-jartzaileak proposatutako gaia motibatzeko: uneko testuinguru sozio-politikoa. Izan ere, orduantxe ari ziren estatuan eztabaidatzen 52/2007 Legea, abenduaren 26koa, Gerra Zibilean eta diktaduran jazarpena edo indarkeria jasan zutenen eskubideak aitortzen eta zabaltzen eta haien aldeko neurriak ezartzen dituen. Gai-jartzaileak emandako kontsignan ez da Gernika aipatzen, bertsolariei proposatzen zaie memoria eta desmemoria egin dezatela. Hala, Jexus Mari Irazuk eta Maialen Lujanbiok Gerra Zibilari erreferentzia egin ondotik eta elizaren inplikazioa hizpidera ekarrita, Jaungoikoak egindakoaz eta baimendutakoaz egiten dute gogoeta, eta hari segika dakarte Gernika. Sei bertsoko segidan, bukaeran, hauxe kantatzen dute:

5.- J.M. Irazu:

Jainko etxea haundia eta
haunditu leike gehiago
oroimena're etorri leike
igual pixkat gerturago
konparaketan ez det sartu nahi
hala're oroitu geroago
lehenik Durango erre zutela
Gernika baino lehenago.

6.- M. Lujanbio:

Zure datuak ze zehatzak ta
zure memoria ze on!
Alperrik zabiltz nola burutan
errotuta ni neu nagon.
Erre zuten bai, erre zuten bai
hura jua zan ta hor konpon;
hori jendeak oroitu balu
lege beharrik ez zegon!

Jarritako gaiak eta uneko testuinguru politikoak eraginda, Jexus Mari Irazuk irakurketa historiko soziala (Retolaza 2009) egiten du: Gernikako bonbardaketa gogoratzen du, baina bakarra izan ez zela salatzeke, eta Durango (une horretan kantuan ari diren herria) bezalako herrietako bonbardaketak ere oroitu behar direla aldarrikatzeko. Berriz ere, tokikoa ez den bertsolari batek tokiko entzuleekin bat egiteko ahaleginak azal dezake Gernikari erreferentzia egin eta «beste Gernika» batzuen (Durango) memoria aldarrikatzea (non eta Durangon bertan), horri loturik memorien gatazka mahaigaineratuta eta memoria pluralei dagokien esperientzia politikoa aztergai den sinboloarekin lotuta.

Bertsoen testuingurua osatzen duten egoera-elementuekin jarraituz, hots, agerraldiak kokatzen diren lekuari erreparatzen jarraituz, eta sintesi labur bat egite aldera, esan daiteke corpuseko 14 agerraldietako 10 Bizkaian kantatzen direla (horietako 5 Gernikan). Era berean, bertsolarien jatorriari begiratuta, agerikoa da Bizkaitik kanpo Gernikari erreferentzia egiten zaizkien 3 agerralditik 2tan, «beste Gernika» batetik datozen bertsolariei proposatzen zaiela modu batean edo bestean sinboloari kantatzeko, zehazki Unai Iturriaga eta Igor Elortzari (durangarrak dira biak). Hain zuzen ere, 2012an Azpeitian (Gipuzkoa) bonbardaketaren urteurren baten kari, beren etxekoek bonbardaketaren inguruan kontatutakoari abesteko eskatu zitzaien (K letrarekin izendatu dugu agerraldia 1. taulan):

1.- I. Elortza:

Niri zeozer kontatzen zidan
nire aitita izan zenak
goizetik nola ikusi zituen
abioi haien krimenak
baina niretzat ipuinak ziren
kontatzen zituen denak.
Ipuin txarrenak dira itxuraz
egi bihurtzen direnak.

2.- U. Iturriaga:

Nik, jaso, apenas jaso nuen
gero egin zerbaiten jabe
beti bezala beranduegi
ta ez gabiltz haize alde.
Omena merezi zuten asko
aspaldi joanak daude
ta beste batzuk lasai joan dira
oraindik bape emon gabe.

3.- I. Elortza:

Beste honetaz urteak dira
hamaika edo hamabi
omena egiten gu hasi ginen
han hildako jendeari
erdi malkotan han hurbiltzen zen
orduko testigu ugari
ta kosta zitzaion parte hartzen
PNVren udalari.

4.- U. Iturriaga:

Makintatxo bat kontu badago
gai horrekin PNVn
gure aitak berba eginez gero
sarritan dio «Mekauen!
Durango rojigualdaz jantzita sarritan ikusi nuen
piper pototik ikurriñara
batzuk nola pasa diren!».

5.- I. Elortza:

Baina horri buelta ematea
da herritar denen lana
behin hil zirenak betiko hil ziren
da oroitu behar dana,
baina bihar biziko direnei
egin behar zaie plana
etorkizuna ahaztu gabe
oroituta iragana.

6.- U. Iturriaga:

Iragana ta oraina soka
bakar batean jarrita
bake asmoak aspaldi daude
bonbak gainera jaurtita
herri babesa lubaki eginda
guztiok elkar eutsita
saia gaitezen soilik iragan
bihurtu dadin Gernika.

Bertsolariek sehaska-kanta baten doinua darabilte familia-transmisioaren efektua sortzeko. Lehenbiziko bertsoan bonbardaketa bizi izan zuen belaunaldiaren isiltasuna aipatzen da, bigarreanean bertsolarien gurasoen belaunaldiak onda-

rean hartutako gatazka politikoa, eta hirugarrenean etorkizunean egin beharreko memoria kritikoa eta bonbardaketak Euskal Herriko gatazka politikoan izandako eragina. Azken ideia hori bat dator Olaziregi eta Otaegiren lanean (2011) ematen den ondorioarekin, hots, bonbardaketaren irudikatzeen lehenbiziko etapan bonbardaketaren salaketa egiteko baliatzen zela irudia eta gerora Gerra Zibilak eragindako gatazka politikoaz gogoeta egiteko baliatu izan dela.

Nabarmentzekoa da, gai-jartzaileak proposatzen duen gaian Gernikari eta Durangori egiten zaiola erreferentzia, baina bertsoaldian bonbardatutako herriak izendatzean Gernika aipatzen duela soilik Iturriagak, azken bertsoaren azken oin gisa baliatuta, gainera, bertsoa eta bertsoaldia itxiz.

Aste batzuk geroago, Mallabian (Bizkaia) Iturriagari berari eskatu zioten bakar-kako ariketa batean bonbardatutako herriei (Gernika, Durango eta Eibar aipatzen ditu gai-jartzaileak) kantatzeko (L letradun izendapena du agerraldiak 1. taulan). Hiru bertsoon bidez erantzun zion ariketari:

1.-	2.-	3.-
Denbora arin pasetan dala baina urtero-urtero hainbeste bete behar zirenik pasatuaz harrezkero. Aurten oroitza ekitaldirik ez da falta eta bego. Bonbardeatu egin ebezan gutxienez bitan-edo suzko bonbekin lehenengo eta isiltasunagaz gero.	Gainera, ordutik ez da geratzen ez biktima, ez enparau nahiz Alemaniak barka-eskea egin urteak joan arau gu Madrilera begira gagoz gelditzen gajakoz asau behintzat onartu «Espainiaren izenean egin zan hau». Zauririk ez dau itxiko, baina orbantzen lagunduko dau.	Nahiz ordukoak izan doguzan aurtengo hontan gomutan pentsatu daigun zer gertatzen dan munduan hainbat lekutan: Libia izan zan, oin Siria da edo Palestinan puntan kanpokoari itsu izaten erreza dogu batzutan munduan zehar gaur be badago hamaika Gernika sutan!

Aurreko agerraldian gertatu bezala, bertsootan ere esperientzia politikoak hartzen du indarra, eta bonbardatutako beste herri batzuen sinbolo bihurtzen da Gernika. Honako honetan, Iturriagak, Espainiar Estatuaren partetik errepazio ezari kantatu ondoren, salatu egiten du herritarren itsutasuna, une horretan beste herrialde batzuetan bizi dituzten gatazkei ezikusia egiten dietela eta. Hala, Gernika zabaldu egiten du bertsolariak Libiara, Siriara eta Palestinara, gerraren kontrako salaketaren sinbolo unibertsal bihurtuz.

H letrarekin izendatu dugun 2007ko Itsasuko (Lapurdi) bertsoaldian, bonbardaketaren 70. urteurrenaren kari gai-jartzaileak proposatutako gaiari erantzunez, Unai Iturriagak eta Aitor Mendiluzek ofizioan kantatzen dutenean ere munduko gerrak salatzeke sinbolo gisa ageri da Gernika. Ez da baitezpadakoa, gainera, aurreko agerraldiko bertsolarietako batek, Unai Iturriagak, egitea erreferentzia gerra horiei. Bada, sinboloaren bilakaeraren errepasoa egin ondotik, irakurketa historiko soziala egiteko baliatzen du bertsolariak, adibidez, Bagdaden aipa-

mena, hark ere koadro polit bat beharko duela salatuz. Gernika sarraskiaren sinonimo da (munduko beste hiri batzuetara hedagarria), ordura arteko erreparaziorik eza salatzen da, eta koadroa zaintzen duen hiriak bonbekiko duen isiltasuna kritikatzeko. Bertsoaldiko pasarte batzuk dakartzagu:

1.- A. Mendiluze:

Sarraskiaren sinonimoa
da Gernikaren izena
[...]
baina «pakean hiri» deitzea
agian ez da zuzena.

3.- A. Mendiluze:

[...] Bonban hotsa ta koadro polit bat
gelditu ziren hartatik
orain koadroa Madrilen dago
ta bonbak, bueno, ez dakit.

2.- U. Iturriaga:

Koadro bati esker bihurtu bada
bonbaketa denen lagin
agintari ta mila gorbata
hara biltzen dira arin.
Gogoratzeak mereziko du
berriz gertatu ez dadin
nere galdera da orain arte
zergatik ez duten egin.

4.- U. Iturriaga:

[...] Eta mundua mila bonbakin
Jendeak ze eroapen?
Bagdadek ere koadro polit bat
eukiko du egun baten.

Bada, bertsoaldiaren bigarren partean Iturriagak kantatutako ideia bera erabiliko du Elortzarekin kantatzean urte batzuk beranduago (K agerraldiarekin izendatu dugu). Mendiluzek honako ideia hau botatzen du: «Alemaniarrek heldu ziren ta haiek ziren ta ginen gu; orain zein ta zein aparte jarri nork banatuko ote du?». Iturriagak erantzuten dio ez duela berak orduko jendearen mina eta gaizkileen ankerkeria zalantzan jarriko, baina zalantzan jartzen duela, ordea, Espainiako banderak ikurrinengatik aldatu zituztenak. Gisa horretan, aztergai den sinboloari loturiko esperientzia politikoan jartzen du arreta berriz ere Iturriagak. Era berean, Mendiluzeren eta Iturriagaren binakako ofizioaren azken bi bertsoetan, memorien arteko gatazken auzia, eta haren erabilera politikoa, plazaratzen da:

7.- A. Mendiluze:

Zeuk esan dezu ta neuk ez nuke
egokiago esango
askon barruan ez direlako
hain desberdinak izango.
Zein ez ditugun omendu behar
ustez esan degu ondo
eta malko bat biktimenezako
orduko eta oraingo.

8.- U. Iturriaga:

Baina samina nola egoten dan
ahaztua edo lotan
zergatik eta nola piztu da
juxtu hauteskundeotan?
Historiak ze aldaketa ditun
ohartu naiz urte hontan
igual berrirakurriko dugu
Pello Urkiolaren bertsoetan.

Mendiluzek omenaldirik egin nahi ez dutenak ekartzen ditu gogora, eta Iturriagak aldaketa historikoetara eta memoriaren diskurtsoen biretara bideratzen du gaia, esanez Pello Urkiola bezalakoen diskurtsoen berrirakurketak egingo direla. Pello Urkiola Derecha Navarra y Española alderdiko militante izateagatik da ezagun, Espainiaren batasunaren aldekoa, *Nere hitze Bertsoatan = Mi palabra en bertsos* (Sahats 2008) liburuaren egilea. Kritika ugari piztu zituen lan horrek, besteak beste, Francoren alde agertzen delako autorea.

Azpimarratzekoa da orain arte aipatu diren bertsoaldi guztietan, Picassoren koadroa, Gernika sinboloaren alderdi piktorikoa, bitan baino ez dela agertu, zehazki, Iturriagak koadroa Madrilen geratu zela adierazteko eta Bagdadek ere koadroa merezi duela salatzeke (H bertsoaldia) aipatzen duenean, eta Jone Uriaren 2013ko bertsoaldian (M bertsoaldia), non ahoz beste koadro bat sortzeko proposamena egiten duen. Bada, koadroa jarraian dakargun E bertsoaldian, eta geroago ekarriko dugun Fn, ere ageriko zaigu, jarraian ikusiko dugunez.

Oihane Enbeita bertsolariak (bonbardaketa bizi izan zutenen loba, gernikarra berau ere), Abadiñon (Bizkaia) 1997an bonbardaketaren urteurrenaren kari jarri zioten gai bati erantzunez, kritika egiten dio Gernikako bonbardaketaren sinbolizazioari:

Han Gernikako arbola dago,
zutik daukagu ondino;
turistak ere joaten dira,
niretzako hainbat laino.
Pasatu zela sinbolikoa
badute hainbat enpeño!
Ta sinbolo bat hura ez zen izan
errealitatea baino.

Herrian izaten den turismoa hizpide hartuta, Enbeitak irakurketa historiko soziala egiten du, eta arbolaren sinboloa gogoratzen du, herrian iraun duen sinbolo gisa. Nolanahi ere, dio turistek asko bisitatu arren zentzuz hustua dagoela haientzat. Bertsolariak gertakari historikoa gogoratzearen aldeko aldarria egiten du, eta obra piktorikoaren sinbolizazio unibertsala salatzen du.

Agerraldien motibazioari dagokionez, ikusi dugunez, gure corpora osatzen duten 14 bertsoaldietako 5 txapelketako testuinguruan agertzen dira. Halaber, ikusi dugu 14 bertsoaldietatik 9tan bertsolariei jarritako gaiak motibatzen direla Gernika agertzea. Horien aldean, salbuespen dira oinak jarrita eginarazitako ariketa eta Gernikan ospatutako saioetako agurrak, arestian ekarri ditugunak, kasu horretan publikoarekiko kontaktua lortzea baita motibazio nagusia.

Bestelakoa da segidan dakarguna, bai motibazioa beste elementu batek eragiten duelako, bai bertsolariek gaia jorratzeko darabilen tonua gainerakoen aldean ezberdina delako, bertso-ekitaldiaren izaera tarteko: Basauriko (Bizkaia) 1998ko San Fausto jaietan, lagunarteko testuinguru informal batean ari dira Jon Maia eta Aritz Lopategi (azken hau lehenago ere agertu zaigun Jon Lopategiren semea). Kasu honetan, nabarmentzekoa da Gernikari erreferentzia egiten zaion unean gai-jartzailearen gidaritzarik ez dagoela: librean ari dira bertsolariak. Hala, partekatutako erreferentziak, egoerari dagozkionak edo inguru-testuari dagozkionak baliatuz kantatzen dute inprobisatzaileek, publikoarekin konektatu ahal izateko. Gisa honetako ekitaldietan, bertsolariak gai batetik bestera jauzika ibiltzen dira auditorioari erreferentzia egiten dioten bertsoak, egoerari buruzkoak, uneko gizarite-auziei buruzkoak... konbinatuz. Ildo horretan ulertzen da F letraz izendatu dugun bertsoaldi hau izatea umore klabean egiten den bakarra gure corpus osoan. Jakitun gara seguruenik koadroari eta bonbardaketari egindako erreferentzia askoz gehiago izan direla bertsolaritza garaikidean, eta baita erregistro ezberdinetan egindakoak ere; baina, jakitun gara, halaber, gisa horretako saioak, lagunartekoak etab., gutxiagotan grabatu izan direla audioan edo bideoan, eta hortaz azterlan honetarako darabilgun datu-basetik kanpo geratu direla. Bada, kasu jakin honetan, Jon Maiak eta Aritz Lopategik gertakari historikoari eta obra piktorikoari egiten diote erreferentzia, eta irakurketa historiko soziala egiten dute (2009ko Retolazaren irakurketen sailkapenari jarraiki). Egoerak motibaturik egiten zaio Gernikari erreferentzia: Lizarra-Garaziko bake-prozesua batetik, eta kantatzen ari diren tokian Picassoren *Guernica* koadroaren erreplika eskegita egotea. Bi bertsolariek osatutako 10 bertsoko ekinaldiko zenbait pasarte dakartzagu jarraian:

J. Maia:

[...] orain Lizarra izan behar da
lehenago Gernika zana.

A. Lopategi:

[...] gernikarra naiz, baina Lizarra
ez dut txarto ikusia,
beraz batera heltzen badira
bakea ta justizia.

J. Maia:

[...] horregatikan adarra jotzen
hurreratu naiz galdezka.
Begira non dan zuen koadroa,
hori al da zuen festa?
Lehenago horma osoa zen ta
gaur kromo bat baino ez da.

A. Lopategi:

[...] hor txiki-txiki jarria dago,
hain da gauza nabaria!
Baina oraindik bere esanahia
dauka lehen bezain haundia.

J. Maia:
[...] bonbak Gernikan utzi zituzten
eta koadroa Madrilen.

A. Lopategi:
[...] iritsi da ondorena,
orain hautatu beharko dugu
garena eta ez garena.
Hori izan liteke Madrilen kontra
geure bonba handiena.

Lehenago esan bezala, haxe da koadroari erreferentzia egiten dioten corpuseko 4 agerraldietako bat. Koadroa Madrilen egoteari kritika egiten zaio; are, bertsolarien esanetan bonbardaketaren erantzuleak izan ziren hiria da Madril. Hala, etorkizunari buruzko erabakiak hartzea bonba metaforiko bihurtzen dute, Gernika bonbardatu zutenen aurkako bonba, hain zuzen ere. Honako honetan ere, Gernika motiboa Euskal Herriko agenda politikoaren bilakabidearekin lotzen da, Olaziregi eta Otaegik (2011) euskal literaturako bestelako lan batzuk aztertzean nabarmendu bezala. Arestian esan dugunez, inprobisatzaileek tokian tokiko elementuei egiten diete erreferentzia eta koadroari egindako erreferentzia bertso-saioa izan zen espazio itxian zintzilikaturiko irudiak motibatu zuela esan dezakegu.

Gernika motiboaren inguruan inprobisatzaileek egindako irakurketei dagokionez, esan dezakegu 1980ko hamarkadan irakurketa identitarioa egitetik, gerora batez ere irakurketa historiko soziala egitera igarotzen direla. Hala ere, ikusi dugu, halaber, agertu direla irakurketa literario bat, kultural bat eta pertsonal bat. Bada, atala ixteko, Retolazak (2009) proposatutako sailkapenean aipatzen den irakurketa antropologikoari lotu dakiokkeen agerraldi bat aipatu nahi genuke: J letrarekin izendatu dugu taulan agerraldia. Uxue Alberdi bertsolari eta idazleak gauzatua da, zehazki 2009an Urnietan (Gipuzkoa), bertso-sariketa baten testuinguruan agertua. Bertso-txapelketako aurkezleak, kasu honetan, hiru hitz proposatzen dizkio inprobisatzaileari —maitasuna, gorrotoa eta askatasuna—, eta bertsolariaren esku uzten du hitzak lotzea, bereiztea, bere burutik edo beste rol batetik kantatzea... Uxue Alberdik maitasunaren hitzari kantatzen dio lehen bertsoan, eta honela egiten dio erreferentzia Gernika motiboari:

Gaur hogeï urte maitasun sutsuz
jardungo ziren apika
baina horixe gero aldatuz
joan daiteke zatika
beti ez baita ondo biluzten
maitasunan margarita.
Bikote baten batak bestea
hartu dezake harrika...
Ahots ozenez egin nahi nuke
gertatuaren kritika:
berriro ere odolana herri
bihurtu zaigu Gernika. (bis)

Bertsolaria Gernikan lau egun lehenago gertatutako genero-indarkeriaren kasu bati egiten ari zaio erreferentzia: gizon batek emaztea hil eta alaba zauritu zuen⁶; horrenbestez, egoerak bultzatuta, inprobisatzaileak irakurketa antropologikoa egiten du, eta Gernika, kasu honetan, gizateriaren aurkako indarkeriaren sinbolo bihurtzen da, gerra batek sortutako indarkeria eta genero-indarkeria parekatuz. Kasu honetan, Gernikaren aipamena ez da minari buruz hitz egiteko aitzakia (Retolazak 2009an definitzen duen irakurketa antropologikoan bezala), baizik eta erailketa matxista batek eragindako minak berak ekartzen du Gernika sinboloaren aipamena. Zalantzarik gabe, Iruretagoienak (2024) euskal narrazioaren esparruan identifikatutako irakurketen dibertsifikazioaren erakusgarri da. Bada, geuk ere antzeman dugu joera hori bertsolaritza inprobisatuan eta, hain zuzen ere, bertsoaldi hau ez ezik Uriaren M bertsoaldia nabarmentzekoak dira ildo horretan, Gernikaren iruditerian bestelako ikuspegi bat dakarten aldetik.

5. Ondorio orokorrak

Aurrekoak ikusita eta labur esanik, esan dezakegu 1979 eta 2019 artean bertsolaritza inprobisatuan Gernika irudikatzen duten 14 bertsoaldiak generoaren izaera zirkunstantzialaren adibide garbia direla; izan ere, inguru-testuaren eta egoeraren ezaugarriek eta inprobisatzaileek informazioa tratatzen duten moduak garrantzi erabakigarria dute. Garziak (2012) adierazten duen bezala, bertsolariek gai sozialak aipatzen dituzte kontu pertsonalekin batera edo erantzun dialektiko gisa, eta hala gertatzen da Gernikaren irudikapenen kasuan ere. Inguru-testuari eta egoerari dagozkien faktoreek baldintzatzen dute margolanari buruz kantatzea eta bonbardaketaren agerpenak egokitzea. Horren adibide dira bertsolariak Gernikako publikoarekin konektatzeko izan dezakeen nahia (hasierako agurrean aipamena eginez) edo entzuleengan emozioa sortzeko helburua (melodia zehatz bat aukeratuz edo ideia jakin bat kritikatzuz). Urteurrenak edo bonbardatutako herri bateko bertsolari baten presentzia ere arrazoi izaten dira Gernikaren motiboa jarduera gidatu batean proposatzeko. Hain zuen ere, agerraldi gehienak ariketa gidatueta gertatzen dira, edo bestela Gernikan egindako saioetako agurretan.

Aztertutako corpusean Gernika, batzuetan, euskal nazioaren aurkako erasoaren sinbolo gisa agertzen da, eta, beste batzuetan, zibilen aurkako erasoaren sinbolo gisa; hala ere, ez hainbeste nazioarteko sinbolo antifaxista gisa. Halere,

⁶ *El Correo*, 2009/03/24: <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20090324/local/gente-majisima-hacia-vida-200903241041.html>

Unai Iturriagak bi aldiz zabaltzen du giza sarraskiaren sinboloa munduko beste gerra batzuetara. Alberdik, bere aldetik, beste indarkeria mota batzuetara hedatzen du; baina, oro har, eta batez ere ikuspegi kritikoagoa duten esku-hartzeetan, arreta esperientzia politikoetan jartzen da, memorien arteko gatazkan, bai eta memoria berreskuratzeko eta gertakari historiko jakinak gogorarazteko beharrean ere, horiek sinboloen unibertsalizazioarekin eta sinboloak esanahiz hustearekin kontrajarrita.

Cuetok (2017) adierazi zuenez, hasiera batean Gernikaren irudikapenak margolanari bizkarra emanda egin ziren; bada, fenomeno bera identifikatu dugu bat-bateko bertsolaritzan. Gure corpusaren bilakabideari begiratuta, esan dezakegu 1990eko hamarkadara arte Gernikako arbola aipatzen dela. Bada, elementu hori desagertu egiten da aurrerantzeko agerraldietan. Hala ere, margolana ez da agertzen ondare partekatu bat eraikitze motibo gisa: kritika presente dago margolanaren aipamenean, esaterako Jon Maia eta Aritz Lopategik (1998) koadroa Madrilen egotea salatzen dutenean. Jone Uriaren irakurketa kulturalaren kasuan ere ekfrasia herritik herriarentzat sortutako diskurtso berrien beharra sinbolizatzen du, artea egiteko beste bide batzuk proposatuaz, hala nola hitza eta bertsolaritza.

1980ko hamarkadako bertsolaritza inprobisatuan Gernika motiboaren irakurketa identitarioa nagusi bada ere, ikusten dugu 1990eko hamarkadan ikuspegia historiko soziala dela, eta 2000. urtetik aurrera ikuspegi horrekin batera beste irakurketa batzuk ere agertzen direla. Horren adibide dira Unai Iturriagak (2005) egiten duen irakurketa literarioa, Uxue Alberdiren (2009) irakurketa antropologikoa, Jone Uriaren (2013) irakurketa artistikoa edota Amets Arzallusen (2019) irakurketa pertsonala. Adibide horiek erakusten dute, euskal narrazioan bezala, bertsolaritzan ere Gernika sinboloaren irakurketak dibertsifikatzen ari direla (Iruretagoiena 2024), eta Gernikari egozten zaizkion balioak aldatzen diren heinean, aldatzen direla ere erreferentzia partekatuak eta bertsolariak egiten dituzten irakurketak. Nolanahi ere, ikuspegi historiko soziala da oraindik ere nagusiki agertzen dena, eta generoaren izaerarekin ere badu lotura; izan ere, ahozko inprobisatzailearen proiektzio soziokulturalak ez die soilik sortzen duen testuaren alderdi poetiko-artistikoei erantzuten, baizik eta bere kantua txertatzen den testuinguruarekin estuki lotutako diskurtso erretorikoa eraikitzeari ere bai (Garzia et al. 2001). Horrela, irakurketa historiko sozialek aitortza instituzionala, erreparazioa eta memoria eskatzen dituzte, elementu historikoa euskal bilakaera politikoarekin lotuz, euskal narrazioan ere identifikatu gisa (Olaziregi eta Otaegi 2011).

Bibliografia

BDB. Bertsolaritzaren datu basea: <https://bdb.bertsozale.eus/es/>

Cueto, Elena. 2017. *Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Garzia, Joxerra. 2012. *Bertsolaritza. El bertsolarismo*. Colección Euskal Kultura Saila. Instituto Vasco Etxepare.

Garzia, Joxerra; Jon Sarasua eta Andoni Egaña. 2001. *Bat-bateko bertsolaritza. Gakoak eta azterbideak*. Bertsozale elkarteak.

Iruretagoiena, Leire. 2024. «Gernikaren ekfrasiak Harkaitz Canoren Belarraren ahoan». *Fontes Linguae Vasconum* 137: 93-109. <https://doi.org/10.35462/flv137.4>

Matxain, Kepa. 2020. «Bat-bateko bertsolaritzaren funtsezko ezaugarriak: azterketa sinkroniko bat». *Fontes Linguae Vasconum* 129: 87-116. <https://doi.org/10.35462/FLV129.3>

Olaziregi, Mari Jose eta Lourdes Otaegi. 2011. «La representación del bombardeo de Gernika en la literatura vasca». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 8 número especial: 40-61.

Retolaza, Iratxe. 2009. «Gernikako bonbardaketa euskal literaturan: errepresentazio eta begirada poetikoak». *Euskera* 54 (2-2): 1079-1108. <https://doi.org/10.59866/eia.v2i54.234>

Belarraren ahoaren irakurketa ekfrastiko bat¹

Leire Iruretagoiena Goikoetxea

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Lan honen helburua Harkaitz Canoren *Belarraren ahoaren* (2004) irakurketa ekfrastiko bat egitea da; testuan agertzen diren artelan plastikoen artean, *Gernika* (1937) mihise-irudiak betetzen duen lekua apartekoa dela jabetuta. Horretarako, Michele Cometaren (2012, 2024) ekfrasiaren teoria eta taxonomia hartuko dira oinarri, eta beraz, ekfrasien berezko baliabide erretorikoei ez ezik, testuan artelaren deskribapenak duten kokapenari, betetzen dituzten funtzioei eta dagokien erregimen eskopikoaren (*scopic regime*) barnean irudi, begirada eta dispositiboen artean sortzen diren elkarrizketei ere erreparatuko zaie.

Hitz gakoak: ekfrasia; *Gernika* artelan-ikonoa; *Belarraren ahoa*

¹ FLVen argitaratuta dago nobela honi buruz egin nuen lehen analisia (2024: <https://doi.org/10.35462/flv137.4>). Peter Langeko monografiko kolektiboan, berriz, jatorrizko lan horren bertsio eguneratua argitaratu nuen gaztelaniaz (2025: <https://doi.org/10.3726/b22379>). Ostera, aurreko biak ez bezala, Michele Cometaren (2012, 2024) taxonomia eta teoria ekfrastikoaren argitan burutu dut honako hau.

1. Sarrera

Artelan plastikoen deskribapenak² (ekfrasiak) aztertuko ditugu literaturan, abiapuntutzat hartuta betidanik elkarrengandik gertu egon diren, baina apurka-apurka euren aparatu kanonikoetatik (bai objektuei, bai metodoei dagokie-nez) emantzipatu diren, diziplinen (artearen historia eta literaturaren historia) arteko mugak azken urteotan birdefinitzen entseatu den ikerketa arlo bateko premisa metodologikoak. Nazioartean, Kultura Bisuala (*Visual Culture*) izenez ezaguna den diziplina, dagoeneko autonomo eta finkatuaren, argitan arituko gara, beraz. Diziplinen arteko gurutzaketatik eratorritako ikerketa arlo horren (Kultura Bisualaren) ikergai «berria» da «erregimen eskopikoa» (*regime scopico, scopic regime*) (Cometa 2012, 35–36; 2024, 13). Zerk definitzen du, ordea, erregimen eskopiko bat?

Michele Cometak dioenez, artean definizio bateratu bat osatzeko badago ere, ikusmenaren subjektu eta objektuen arteko elkarreragin konplexuaz arduratzen da erregimen eskopikoa:

This interchange takes into account at least three factors: the images/pictures, understood both as a product of a conscious figurative procedure and the expression of unconscious and intangible processes [...]; the gaze that is cast upon the pictures and actively involved in the work and finally the dispositives [...] that make these images «visible» and govern their creation (media and technologies of vision) (2024, 14).

Horrek literaturaren nozio zabal batera garamatza: duela gutxira arte (xx. mende bukaera barne) literatur ikasketak batik bat testuen bueltan —alboratuz hizkuntza ereduaren analisiak konprenitzeko bermerik ematen ez duen alderdiak— ibili direla jabetuta, hizkuntzarekin batera eta hizkuntzaz landa literaturak duen potentzialtasun epistemologikoa aztertzen dihardute egungo ikerlariak (Cometa 2012, 41).

Datozen lerroetan, hitz gutxitan bilduko ditugu Cometaren (2012, 2024) teoria ekfrastikoaren eta taxonomiaren oinarritzko gakoak: batetik, hiru aldaera ekfrastiko nagusiak —denotazioa, dinamizazioa eta integrazioa; zabalak izateaz gain (azpimota eta ñabardura ugari ager ditzaketenak) testu berean era askotara konbina daitezke—. Cometak ekfrasiaren berezko baliabide erretori-

² Esan gabe doa, egun ezin defendatuzkoa dela deskribapenek testuetako ekintzak «mantsoarazi» beste funtziorik betetzen ez dutelako topikoa (Cometa 2012, 143; Behluli eta Rippl 2023, 13).

ko³ deritze. Bestetik, artelanen deskribapenek testuan betetzen duten lekuari erreparatzen dioten sei funtzio ekfrastiko nagusiak —marko funtzioa (*cornice, frame*), genetikoa, intertestuala, intermediala, metapoetikoa eta metanarratiboa— laburbilduko ditugu.

Denotazioa da ekfrasi formarik eta xumeena. Artelanaren aipamen hutsa (dela esplizitua, dela zehar-esana) izan ohi da maiz. Edonola ere, aipamena ez da sekula inpartziala, are gutxiago (benetako edo fikziozko) artelana desagertuta dagoen, interpretazio bateraturik ez duen, edo artelan abstraktua den eta izenburuak sakonki baldintzatzen duen kasuetan. Gainera, kasu guztietan iradokitzen dute artelanaren aipamenek zer edo zer irakurlearengan. Aski da, esaterako, aipamenek barne hartu ohi dituzten hiru elementuetako bat (artista-ren izen-abizenak, izenburua, teknika eta materiala) aldatu edo ezkutatzea, (benetako edo fikziozko) erreferentearen esanahia goitik behera aldarazteko (Cometa 2012, 85-87; 2024, 69-70). Dinamizazioa da erretorika ekfrastikoaren teknika nagusienetakoa: irudiak mugiarazteko edo biziartzeko desira ezin hesi liteke zinemaren garaira, aitzitik, Mendebaldean bederen, irudien antropologia hasieratik bertatik eta alderik alde zeharkatu duen desira (eta izu) bat da (Cometa 2012, 46; 2024, 36). Erregimen eskopikoaren hiru osagaiak jasotzen dituzten hiru dinamizazio modu bereiz daitezke: irudiena, begiradarena eta dispositiboena (*rimediazione, remediation*) (Cometa 2012, 93; 2024, 75); testua aztertuta ahala, adibide jakinei esker ilustratuko ditugu dinamizazioaren aldaerak. Integrazioa, berriz, ekfrasiak, irakurleek irudia begiradarekin zeharka dezaten gonbidatu ez ezik, hura beraien ezagutza eta aurrez (beste artelan batzuekin) izandako esperientziekin osa dezaten ere bultzatzen erakusgarri da. Gutxienez, lau integrazio mota bereiz ditzakegu: sinestesikoa, hermeneutikoa, asoziatiboa eta transposizio bidezkoa (*traspositiva, transpositive*). Sinestesia ekfrasiak beste zentzumen batzuei keinu egiten dietenean gertatzen da (ahotsa, ukimena, etab.); integrazio hermeneutikoak irakurlearen ezagutzari egiten dio erreferentzia (artearen historia, estetika, etab.); integrazio asoziatiboak, berriz, konparazioak egiten ditu beste artelan batzuekin izandako esperientziekin (*media experience*); azkenik, transposizio bidezko integrazioa artelana eszenatoki, edo narrazioaren marko, bilakaratzen datza (Cometa 2012, 116-117; 2024, 95).

Ekfrasiak testuetan (bereziki, nobeletan) narrazioaren beraren oinarritzko egitura gardendu, aurreratu edota gaitzat jorratzeko funtzioak bete ohi dituzte; ekfrasiak gogoeta «metapoetikoz» hornitutako kaxak dira, eta funtzio «metanarratibo» nabarmenak ere bete ditzakete. Gogoeta «metapoetiko» esatean,

³ Erretorikatzat uler bitez esanahien ekoizpena nola enuntziatioena eta haien dimentsio performatiboa ere (Cometa 2012, 40-41; 2024, 32).

uler bitez ekfrasiaren erabilerak (berau jasotzen duen) narrazioaren egitura eta teoriari edota deskribatzen duen artelanari buruzko informazioa ematen duen kasuak. Funtzio metanarratiboak, aldiz, erreferentzia egiten die, testu jakin baten barruan, nobelako gai/motiboen eta deskribatutako artelanaren gai/motiboen artean sortzen diren harreman intertestual nahiz intermedialezi ez ezik, deskribapen jakin horren eta aurreko (dela literaturako, dela arte kritikako, dela estetikaren arloko) deskribapenen artekoei ere (Cometa 2024, 115). Kokapenari begira, ekfrasiek marko funtzioa (*cornice*, *frame*) bete dezakete (dela istorioaren hasieran, dela bukaeran, dela bietan agertzen direlako), noiz maila formalgan (formari begirakoa), noiz istorioa osorik hartzen edo islatzen duen ispilu bihurtu arte. Azken kasu horrekin estuki lotuta dago funtzio genetikoa: idazleak nobela gertatzen den eszenatokia (*setting*) nahiz bilbe osoa (*plot*) irudi baten (agerikoa edo ezkutukoa izan daitekeena) inguruan ardaztean datzana (Cometa 2012, 143-145; 2024, 115-116).

2. Azterketa

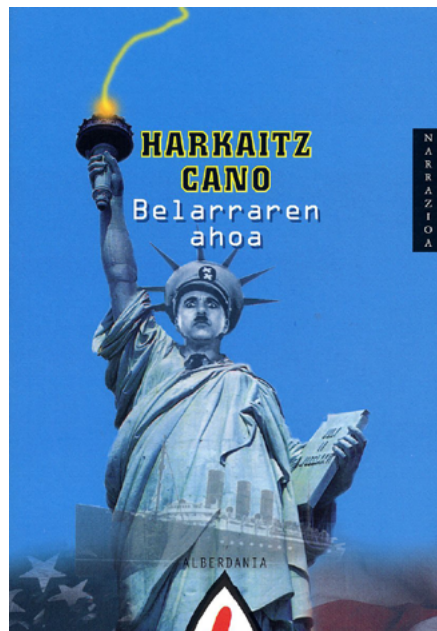
Olgetan-benetan mintzo den eta denboran saltoka dabilen narratzaile orojakile jostalari batek⁴ ematen digu, hogeita bederatzi atalez osatutako nobela labur honetan, Alemania nazia Bigarren Mundu Gerra irabazten ari den —eta Estatu Batuak inbadituko dituen— mundu ukronikoko pertsonaien oinaze eta esperantzen berri (Zaldua 2005). Olivier Legrand (New Yorkera, ia hirurogei urte lehenago, *Askatasunaren estatuaren* barruan polizoi, bizitza hobe baten bila, iritsi zen pertsonaia), gizon txikia (Berlinen 1945ean hil ez zen eta Charles Chaplini, bere lehen film hitzunagatik, aparteko gorrotoa dion Adolf Hitler) eta komediantea (Chaplin, torturapean izango duen gizon txikiaren gerraontzitik ihes egitea lortu ondotik, Olivierrek salbatuko duena) dira pertsonaia nagusiak. Kutsu surrealista eta zinematografiko nabarmenez gain, ekfrasiz jositako istorio bat da, Pablo Picassoren *Gernika* (1937) artelan-ikonoa izanik, datozen lerroetan ikusiko dugun antzera, bilbearen garapenean pisurik handiena hartzen duen artelana.

Hartan, esan daiteke, liburuaren azalak [1. irudia], bat izan ezik, bilbearen puntu nagusi guztiak biltzen dituela: *Askatasunaren estatua* (1886) kolosoa⁵ ager-

⁴ Esandakoaren ispilu betea da honako aipu hau: «[...] irria, barrea, salbazio posible bakarra» (53), nahiz hil ezker, alferrikakoa izan: «[dagoeneko ezin dugu[lako] barrerik egin, ezeri [...] ez, heriotzari akaso, baina alferrikakoa da hori» (54). Eufemismoak —Hitlerri gizon txikia deitzea— eta hitz-jokoak ere —«askatasunaren barruan preso dagoen polizoi» (31) bezalakoak— idazkera horren erakusle dira.

⁵ Frédéric Auguste Bartholdi, Gustave Eiffel eta Richard Morris Hunt artean sortutako kobrezko *Askatasunaren estatua* (1886) 46,05 metro luze da eta 125 tona pisatzen ditu; horri guztiari azpian duen oinarriaren luzera (46,94 metro) behar zaio gehitu.

tzen da lehen planoan, itsasoa iradokitzen duen hondo urdinaren aurrean, esku batean zuzia eta bestean idazkia dituela, ezohiko aurpegi batekin. Gizon txikiarena (Hitlerrena) du bisaia, zehatzago esanda, *Diktadore handia* (1940) filmean Chaplinek antzeztutako gizon txikiarena, kopeta zimurtuta eta bere onetik aterata; buruan txapel nazia daramala. Ukronia honetako beste pertsonaia nagusiari, Olivier Legrandi, keinu egin dakioken elementu baten irudi lausoa ere sumatzen da: Roueneko portutik New Yorkera, eskulturarekin batera, polizoi iritsi zen barkua. Berlinen 1945ean hil ez zen gizon txikiaren ontzidiko barku bat ere izan liteke, dena den; ez baitirudi belaontzia denik. Zuzia piztuta dago, eta suak tximista baten tankera du. Azalean agertzen ez den baina, duda izpirik gabe, narrazioan barrendu ahala, gero eta garrantzitsuagoa bilakatzen den osagaia da lan honen azterkizuna: Pablo Picassoren *Gernika* artelan-ikonoa.



1. irudia

Harkaitz Canoren *Belarraren ahoaren* azala.

Iturria: Hamelyn webgunea https://tienda.hamelyn.com/libros-segunda-mano/belarraren-ahoa-9788496310209?gad_source=1&gad_campaignid=22306569965&gbraid=OAAAAABty6l-Ev3n0xBZZISLxsWC873KH1&gclid=CjwKCAjw46HPBhAMEiwASZpLRKZjYNPnnwPQ1L8dnA-mV-547mIwGlhjZiaj1UDelWxpcOENyEfJN-xoCZJIQAvD_BwE

Askatasunaren estatuaren ekfrasiei so, integrazio hermeneutikoarekin ekiten dio narratzaileak. Eskultura publikoaren sortze sasoiari, garraioari nahiz inaugurazio egunari buruzko datuak eskaintzen ditu eta aditzera ematen du Frantziar Errepublikak Estatu Batuei euren independentziaren ehungarren urteurrenaren

karietara egindako oparia izan zela (42, 45)⁶. Zurezko kutxetan, *Isère* barkuan, hiru-
ruehun zatitan desmuntatuta, Olivier Legrandek Manurekin batera arrain kutxak
garraiatzen lan egiten zuen Rouengo portutik New Yorkera egindako lau asteko
itsas bidaia xeheki kontatzen da testuan (17-21, 37-38). Eskulturaren biografiako
une hori jasotzen duten grabatuak ere aipatzen ditu narratzaileak; litekeena da,
hala nola, 1885ko ekainean *L'illustration* aldizkarian argitara eman zuten Hauge-
rren honako grabatu hau izatea [2. irudia]. Estatua desmuntatuaren harira, eta
paratestuetan «bidean geratutako» filmei buruz Chaplinek elkarrizketa batean
esanak berreskuratuz⁷, artelan bukatu gabeei buruz hausnartu ahala, integrazio
hermeneutikoa integrazio asoziatiboarekin uztartzen du ekfrasi berean. Izan ere,
zirriborroak azken emaitzaren aurrean ederrestearekin bat, elkarrizketan jartzen
ditu aipatu eskultura ez ezik, Joseph Mallord William Turnerren (1775-1851) obra
piktorikoa eta baita Picassoren *Gernika* mihise-irudia ere (18).

⁶ Orrialdea soilik zehazten bada, aipu hori azterkizun dugun nobelatik ateratakoa den seinale.

⁷ Chaplinek *Diktadore handia* (1940) filmaren azken emaitzak jaso ez zuen agur naziaren sorrerari bu-
ruzko *gag* baten berri ematen duen elkarrizketa zatia (*San Francisco Chronicle*, 1940) dakar *Belarraren ahoa*
liburuko paratestuak: ««[...] beti daude bi film: egin zena, eta bidean geratu zena. Bigarrena izaten da
onena, ia beti. Historiako gertakariei so egiten badiegu ere, halako zerbait gertatzen den susmoa daukat:
hainbat aldibereko xendra daude, eta irudimenarekin baino ezin ditugu denak eskuaretu...»». Ukronia den
aldetik, testuaren osotasunarekin ere ezkontzen du, beraz, idazleak, Chaplinen abiapuntuko aipu hori.
Istoriaren amaieran ere berreskuratzen du narratzaileak pasadizo hori (100-101). *Gag* horrek, halaber,
Canok, azterkizun dugun nobela baino urte batzuk lehenago, argitaratutako *Piano gainean gosaltzen* (*New*
Yorkeko kronikak) kronika-liburuko poema zati bat ekar dezake gogora: «[...] eta Askatasunaren Estatuari
zuzia erori zaiola/ eta besoaz munduko Hitler guztiei/ men egiten dien akolitoa dela» (2000, 22).



2. irudia

Askatasunaren estatua Isère barkuan ontziratatu zuten unea, Rouengo portua, 1885 (Haugerren grabatua, *L'illustration* aldizkaria, 2207. alea, ekainak 13).

Iturria: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Statue_of_Liberty_being_loaded_onto_the_Isere_ship_in_Rouen%2C_France_in_1885.jpg

Hasteko, Turnerren koadroek, diegesitik kanpora jauzi eginez, Canok argitara emandako lehen literatur laneko (*Kea behelainopean bezala*, 1994 poema liburua) azala ekar dezakete gogora: *Euria, lurruna eta abiadura. Mendebaldeko trenbide zabala* (1844, mihise gaineko olio-pintura) izenburukoa [3. irudia]. Pentsatzekoa da, inpresionismoaren aurrekarietako bat den eta paisaia erromantiko-sinbolistak pintatu ohi zituen Turnerrek, zubi bat zeharkatzen ari den eta Industria Iraultza errepresentatzen duen lurrun makina hori, batik bat argia, kea eta ura pintatze aldera jaso zuela mihisean. *Gernikaren* eta *Askatasunaren estatuaren* arteko elkarrizketari dagokionez, integrazio hermeneutikotzat ere jo daiteke, zeren eta badira kinkea daraman koadroko figuraren eta eskulturaren arteko lotura ikonografiko posibleen inguruko hipotesiak planteatu dituzten kritikariak —Richard Rhodes (2013), kasu—. Orobat, lerroartean behinik behin, jatorria Cinquecentoan (errenazimentu italiarrean) lukeen *non finito*aren nozio historiko-artistikoa igar daiteke; Michelangelo Buonarrotik (1475-1564), gorputza arimaren kartzela delako ikuspegi neoplatoniko batetik, harri bloke harlangaitza ikusi orduko haren baitan imajinatutako eskulturaren *arima* «askatu» ohi zuen. Esan nahi baita, behin soberako harria kendu eta arima askatu ezkerro, ez zegoela hura husten eta zizelkatzen segi beharrik; hortik, *non finito*

kontzeptua, bi hitzetan, klasizismoaren erpin eta hausturen zein manierismoaren aurrekarien artean koka daitekeena. Horrez gain, errealitatea osoki kontatzeko ezintasunaren nozioa, azterkizun duguna bezalako testu postmodernoek agerian jarri ohi dutena, ere bada puskak osotasunaren aurretik jartzeko beste arrazoi bat (Solana 2025, 4).



3. irudia

Harkaitz Canoren *Kea behelainopean bezala*ren azala.

Askatasunaren estatuaren pasarte ekfrastikoetan, integrazio hermeneutiko eta asoziatiboez gain, konposizio-prozesuaren (edo dispositiboaren) dinamizazioa aurki daiteke: «Auskalo ze itxura izango duen [...] piezak elkarri lotze[a]n» (20). Gainera, aipatu bezala, eskultura zatituaren barnean, pertsonaia nagusienetako den Olivier, polizoi gisa, sarrarazten du istorioak; zehazki, *Askatasunaren anderearen* koroan. Denboraren poderioz, Olivier eskulturaren parte bilakatuko da (fetu forma hartuta, kuzkurtuta), edo eskultura Olivierren parte (bizkarreko konkorra areagotuko dio), elkarren antza hartuko baitute (49)⁸. Hori horrela, batetik, irudiaren dinamizazioa edo pertsonifikazioa eta, bestetik, transposizio bidezko integrazioa (Olivierren ohea, «sehaska» bihurtzen da koroa) darabiltzala uler daiteke. Beste dinamizazio mota bat ere nabaritzen da mukulu biribi-

⁸ Aipu honek argi laburbiltzen du esandakoa: «[...] soslaiez jarri eta bere konkorraren bihurgunea Askatasun Anderearen koroaren angeluarekin gero eta baterago zetorrela ikus[i] zuen» (49).

leko eskultura erraldoi horren ekfrasietan: behatzaile diegetikoaren begiradarena (proiektzioa); adibidez, aurpegi baten itxura hartuko dio Olivierrek koroari (22). Olivierren eta, Rouengo portuko lanean lagun zuen, Manuren begiraden dinamizazioarekin estuki lotuta dagoen pertsonifikazioa beste maila batean ere antzematen da: eskultura pertsonifikatzeko garaian, asko markatuko ditu ekfrasiak emakumezko gorputza izateak, XIX. mendeko Frantzian jaiotako gizonezko pertsonaien begiradapean —horren erakusgarri dira emakume baten buruan bizitzearen, eskulturaren genitalen edota kastitatearen inguruko txantxak— (22, 25). «Burdin kurbatuarekin» mimetizatuko den Olivierren eta emakume bihurtuko den eskulturaren arteko begiraden arteko jokia ere jasotzen du testu ekfrastikoak: «Askatasun Andereak begiratu egiten zion» (31-32).

Barrualdera polizoi sartu aurretik, hutsarteak eta metalezko xaflak dira Manuk, barne egitura deskribatzean, Olivierri azpimarratzen dizkion elementuak —integrazio hermeneutikoa— (20, 22). Eskultura desmuntatuaren hutsarteen deskribapena istorioaren azpitik dabil tzan bakardadea bezalako gai zabalagoekin ere josten du narratzaileak (ekfrasiaren funtzio metanarratiboa): «Nork ez dauka buruan bete nahi duen hutsune bat» (31). Olivier pieza eskultorikoen artean barrentzen den heinean, integrazio sinestesikoak burutzen ditu kontalariak, entzumenari eta usaimenari begirakoak —oihartzunak, arratoiak, zorabioa...—, gehienbat (22, 32, 37). Behin New Yorkera iritsi ezker ere, segituko dute kolo-soaren biografiaren inguruko integrazio hermeneutikoek eta eskulturaren konposizioaren dinamizazio nahiz pertsonifikazioek, Olivierrek errentan hartutako logelako leihotik ikusiko baitu, egunetik egunera, nola osatzen duten *Askatasunaren anderea* (ikus irudia). Are, Olivierren bizipenik eta preziatuena izango da Ameriketara haren barnean etorri izana, eta New Yorken ere moilan lan egiten jarraituko duenez gero, zamaketari, gogoan eta begi bistan izango du beti (41-42, 44, 49). Noiz edo noiz diosal egiten diola iruditzen zaio (45).

Errealitatean, bisita daiteke eskultura barrutik —hain justu, *Piano gainean gosalitzen* (New Yorkeko kronikak) kronika-liburuan (2000), irakur daiteke idazleak berak, lagunartean, bisita hura egin omen zuen unea—. Horren haritik, deigarria da Canok, esandako liburuan, Ameriketara emigratu omen zuen bere aitona Marcos gogoan hartuta, iradokitzen duena (80-81)⁹; itxura batera, idazki horrek barruan darama *Belarraren aho*ko bilbe osoaren ernamuina. Esandakoaz gain, liburu erraldoi irakurtezin batekin konparatzen du narratzaileak *Askatasunaren*

⁹ Esandakoaren erakusgarri dira honako aipu hauek: «Nire aitona Marcos ere, Ameriketara dirua egitera etorri zenean hemendik pasako zen, bai, eta akaso berea ez zen beste izen bat emango zuen Ellis Islandeko aduanan [...]. Ez zuen ordea diru gehiegirik egin [...] Agian Marcos Cano ere polizoi bat izan zen» (80-81); eta, «Sartu naiz [Askatasunaren estatuaren] barrura, eta orduan 1919ko Marcos gaztea ikusi dut nire aurrean [...]» (82). Aipu horiei, liburu berean agertzen den eta goiko oin-ohar batean jaso dudan, agur naziaren inguruko txantxa erantsi behar zaio.

anderea, eta, horri dagokionez, Olivierren begiradaren dinamizazioaz landa, aipatzekoak dira ekfrasiak abiarazten dituzten arteen arteko elkarriketak; lehen hoge orrialdeetan, jada, zinea, grabatua, musika, eskultura eta literatura agertzen dira testuan (ekfrasien funtzio intertestual eta intermedialak). Hain zuzen, Ozeano Atlantikoa eskulturaren barruan zeharkatu izana izango da protagonis-tak bere bizitzan egindako gauzarik garrantzitsuena; harik eta, komediantea-rekin (larriki zaurituta, torturapean preso zeukan gizon txikiaren gerraontzitik ihesi doan Chaplinekin) topo egin, etxean hartu, eta, denbora hura zaintzea-ri emanda (eta adiskide berria bizkortu ahala) bizitza luzatu zaiola sentituko duen arte (67). Ekfrasi mailan, edo ekfrasiei esker, harilkatzen ditu kontalariak bi gertaera horiek: Picassoren *Gernika* artelan-ikonoa baita, ikusiko dugun an-tzera, estatua desmuntatutik aribideko mihisearen zirriborroetara jauzi eginez, *Askatasunaren andereari* nagusituko zaion, eta, istorio osoa barne hartu eta ispilatzen duen motibo errepikakorra (funtzio ekfrastiko metapoetikoa).



4. irudia

1883, Paris. Eskultura erraldoiaren osaeraren frogak egiten ari ziren unearen argazkia.

Iturria: Albert Fernique, New Yorkeko Liburutegi Publikoa <https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/13/nyregion/statue-of-liberty-torch-ar-ul.html>

Gernika mihise-irudia, esan bezala, istorioaren hasieran agertzen da lehenen-goz: artelan bukatu gabeen indarra gainditu ezinezkoa dela azaltzeko adibide gisara ekarri eta Turnerren artelanei zein *Diktadore handia* filmari (eta, oro har,

film ororen zirriborroei) begira jarri ondotik, *Gernikaren* zirriborroak ederres-ten ditu azken emaitzaren aurretik. Alde horretatik, gogora ekarri beharrekoak dira mihisearen biografiako datu batzuk. Aldi berean aurkeztu ziren jendaurrean mihise erraldoia eta postal bihurtutako aribideko mihisearen argazki bat (Dora Maarrek *Cahiers d'Art* aldizkarirako enkarguz egindako erreportaje zabaletik hautaturiko bat) 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketako espainiar errepublikaren pabiloian. Postalak errepublikaren alde dirua biltzeko jarri ziren salgai, honako mezu honekin: «Pablo Picasso espainiar pintore handiak, kubismoaren sortzaile denak eta arte plastiko garaikideetan arrasto sakona utzi duenak, lan honetan gerrako laztasunek txikitutako mundua adierazi nahi izan du» (Robles 2019a, 21). Maarren erreportajea osorik zekarren Picassori eta *Gernikari* eskainitako ale berezi hori ere (4.-5.a), uda hartan eman zuten argitara *Cahiers d'Arten*. Horiek horrela, hasieratik bertatik sortu zen artelanaren aura- eta ikono- balioren —jatorrizkoaren eta bukatu gabeko artelanaren eskala eta materialtasunik gabeko erreproduzioen—, arteko identifikazio, nahaste edo elkarriketa (Robles 2019a, 22).

Handik gutxira kontatzen da, testu ukroniko honetan, gizon txikiak, handik puska batera komediantearekin egin bezalaxe, Picasso bahitu zezatela agindu, torturatu eta mihise erraldoia amai zezan galarazi zuela. Nobela honetako beste hainbat pasarterekin gertatzen den antzera (analepsiak eta prolepsiak baliatuz denbora eta espazio geruza diferenteetako pertsonaiek bat egiten duten istanteak¹⁰ harilkatzen baititu), elkarren ispilu modura funtzionatzen duten pasarte ekfrastikoetan baliabide andana txirikordatzeko du, hala nola: integrazio hermeneutikoa —artelanaren sortze helburua eta koiuntura laburbiltzen baititu «eskerrak garaiz jakin genuen Gernikari buruzko zirriborro hura egiten ari zela [...]» (23) eta tankerako esaldiak ebakitzean—, aurrekoarekin lotura zuzena duen konposizio-prozesuaren dinamizazioa, transposizio bidezko integrazioa (gizon txikiaren tortura gelako eta *Gernikaren* zirriborroen arteko mugak nola, mihiseko figuren eta istorioko pertsonaien artekoak ere urtuko dira) eta integrazio sinestesikoa (mihiseko figurek/istorioko pertsonaiek oihu egingo dute oinazez). Horrela, datozen lerroetan azalduko dugun modura, testuak, *Gernika* gerra-koadro izateko sortua izan zela azpimarratu ez ezik, hura *vero icono* den aldetik baliatzen du (Robles 2019a, 55, 122), Bigarren Mundu Gerra luzatu den eta munduaren jaun eta jabe naziak egiten ari diren ukronia horre-

¹⁰ Formalki ez ezik, tematikoki ere, irudimenezko integrazio asoziatibo bat burutzen duen *Askatasunaren estatuaren* ekfrasiatariko batean, horixe bera hartzen du gaitzat: «[...] Rouenen bisitan izan zen batean, leihoak eta errezelak itxita zeramatzan zalgurdi batetik gona zimurtuta eta ilea trakets eta banatuta, mantelina eta guzti emazte bat irteten ikusi eta Lady Libertyren aurpegia osatzeko Bartholdik haren hazpegi lizunen gomuta abiapuntutzat hartu zue[n]. Baina ezin halakorik inolaz ere egiaztatu: kasualitate handiegia litzateke inondik ere, Bartholdi eta Emma Bobary andreak leku eta denboraren geruza berean topo egitea» (43).

tan, bai nagusi diren gerra, bonbardaketa eta torturak sintetizatzeko, bai minaren (eta hedaduraz, traumaren) ezin esanaz (inplizituki bada ere) jarduteko, bai artea borrokarako tresnatzat erabiltzeaz aritzeko ere (funtzio metanarratiboa).



5. irudia

Iturria: Maarrek, Picassoren aribideko mihise erraldoiaren lehen fasetzat hartzen denari, ateratako argazkia Pariseko *Rue des Grands-Augustins*eko estudioan (1937).

Pradoko Museoko webgunea <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/reportaje-de-dora-maar-sobre-la-evolucion-de-guernica>

Zirriborroetan eta naziei ihes egin zieten Maarren argazkietan zentratzen den heinean, narratzaileak mihisearen biografiari dagokion beste datu esanguratsu bat ere iradokitzen du: Picasso aldiberekotasunez aritu zen eskala txikian eta handian lanean, mihise gainean eta koadernoan alegia, eta Maarrek ere, mihiseaz landa, hamaika material fotografiatu zuen *Rue des Grands-Augustins*eko estudioan; besteak beste, oharak, bozetoak, Picasso bera (pintatzen ari zen plantak eginez), eskulturak eta beste mihise batzuk (Robles 2019a, 18-20)¹¹. Horrenbestez, sormen prozesuari jartzen dio arreta, eta estudiotik bertatik Ger-

¹¹ Maarren beste lanik ez aipatuagatik, margolaria zela ere jasotzen du testuak (24). Horrez gain, artista Picassoren maitaleetako bat zela ematen du aditzera eta, besterik zehazten ez duen arren, aipatzekoa da Canok, beste lan batean —«Klarion laborategia (1)» (*Ulu egiteko bolondres bila*) poeman—, nola deskribatzen duen Picasso bi hitzetan: «Picasso hura *mimi* bat zen. Minotauro misogino bat» (2023, 91).

nika ikono zerutiar baten pare (artelan *non manufacta* edo *acheiropoieta* baten pare) mamitu zela ematen du aditzera, zeren gizon txikiaren menekoek *Gerni*-karen zirriborroen berri «bizkor» jakin izanak, koadroaren enkargu izaeraz gain, gardentzen duena da jendaurreko lehen aurkezpenak pabiloian eskegi baino lehenago gertatu zirela¹². Esan nahi baita, mihisea zeregin jakin bat betetze-ko sortua izan zela —36ko estatu kolpeak ekarritako gerran, frankisten aurka nazioarteko babesa lortzea xede zuen makina propagandistikoa zen pabiloian aurkezteko—, haren sormen prozesua ere enkarguz dokumentatu zela osorik, eta makina bat bisita jaso zituztela, gainera, Picassok eta Maarrek, estudioan —hasieratik izan zen iruzkindua, erreproduzitua eta ikono edo irudi esanahitsutat eraikia, alegia— (Robles 2019a, 20, 22, 27)¹³. Horrekin batera, amaitu gabeko artelan gisa irudikatu eta, gutxienez, istorioaren bi une diferenteetan (29, 33) —komediantea *Gernikako* figura bizidun bihurtzen den neurrian— koadroa osatu duela adieraztean, artelan-ikonoaren gaurkotasuna azaleratzen da; koadro bukatu gabea eta, horretxegatik, amaigabea delako, munduak gerran jarraitzen duen artean. Horri dagokionez, 1937ko apirilaren 26ko Gernikako izu bonbardaketaz gain, handik aurrerako sarraski guztien ikono ere baden aldetik agerrarazten du testuak Picassoren mihisea.

Adierazgarria da Joan Miróren aipamenaren orpotik datozela *Gerni*karen ekfrasi garatu eta konplexuagoak; Miró aipatzea *Gernika*, datu hori esplizitatu beharrik gabe, 1937ko espainiar pabiloi errepublikarrean kokatzeko modua da, artista katalanak ere parte hartu baitzuen nazioarteko erakusketa hartan *Segalaria* (1937) horma-irudi erraldoiarekin. Azken hori, *Gernika* ez bezala, benetako murala zen: erakusketa bukatu eta pabiloia desagitean desagertu zena. Edonola ere, Rocío Roblesen esanez, gainontzean, muralei dagozkien ezaugarri guztiak betetzen dituelako jo zuten, mihisearen irudia nonahiko kaleetan erreproduzitu aurretik ere, *Gernika* muraltzat: inpresionatzea, espaziora egokitzea eta denboran irautea (2025, 314). *Segalari*aren deskribapena aurki daiteke Miróren obraren ekfrasi zabalak jasotzen dituen Canoren beste idazki batean: *Twist, izaki intermitenteak* nobelan, hain zuzen ere (2011, 301). Gizon txikiaren, eta haren menekoen, eskuetatik pasatako Picassori dagokionez, haren gorputz torturatua deskribatzeko, ordezkari eta bide-urratzaile izan zen mugimendu historiko-artistikoaren izena darabilte adjektibotzat: «Bere koadroetako bat bezala geratu zitzaien aurpegia, lerdekatuta. Kubista!» (23). Gizon txikia karakterizatzen duen

¹² Baldin eta, gizon txikiaren menekoak egia badio, eta, Picasso preso hartu zutenean, *Gernika* oso baze-
goen «hastapenetan» (23.-24), pentsatzekoa da —Maarren erreportajeari esker ikus ditzakegun— aurrene-
ko faseetako itxura izango zuela mihise erraldoiak (ikus irudia).

¹³ Horrek, jakina, ez du esan nahi tartean kritika gogorak jaso ez zituenik —idazleak berak jaso du, esaterako, Luis Buñuelek iruzkindutakoa: «*Guernicari* buruz esan dezakedan bakarra da ez zaidala batere gustatzen, nahiz eta zintzilikatzen lagundu nuen neronek. Alberti eta Bergamín bat datoz nirekin: mila zatitan leherrarazi nahi genuke, baina zahartuta gaude bonbak jartzen ibiltzeko»— (2021, 33).

(eta bere menekoek erreproduzitzen duten) «ironia garratzeko»¹⁴ ekfrasi horretan, integrazio hermeneutikoaz gain, transposizio bidezko integrazioa ere igar daiteke, Picasso bera bilakatzen denez gero berak sortutako figura. Dena dela, ironiaren filtrok pasata bada ere, testuak beste kontzeptu historiko-artistiko bat ere iradokitzen du aribideko *Gernikaren* parte bihurtzen dituen pertsonaia torturatuen halako deskribapen formaletan: patetismoa —«begiak zabal-zabalik ditu eta lepoa gora» (33), etab.—; jende eta animalia pilaketa horren oinazeak eta hil-behar bidegabeak irudikatzeko baliatzen du Picassok, *Gernikan*, patetismoa.



6. irudia

Iturria: Maarrek, Picassoren aribideko mihise erraldoiaren hirugarren fasetzat hartzen denari, ateratako argazkia Pariseko *Rue des Grands-Augustins*eko estudioan (1937).

Pradoko Museoko webgunea <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/reportaje-de-dora-maar-sobre-la-evolucion-de-guernica>

Integrazio sinestesikoetan, komediantearen oihuez gain (entzumena), haren odola (eta, beraz, dastamena, ukimena eta usaimena pizten dituzten berotasuna, zaporea, usaina) eransten dizkio instantzia narratiboak *Gernikaren* zirriborroei: «Odolez zikinduta, bustita, margotuta [...] Pablo Picassori Marco Polo

¹⁴ «Ironia garratza zen berea [gizon txikiarena]» dio narratzaileak berak, 33. orrialdean.

kodea [hala deitzen die torturari] aplikatu ziotenean bukatu gabe utzi zuen *Guernica* koadroa komediantek bukatu du lepoa gorantz luzatuz eta oihu egin ez. Akabo zinema mutua» (29). Pasarte ekfrastiko horretako «margotu» aditzak iradokitzen duen polikromiaren aldetik, dokumentatuta dago (seigarren fasetik zortzigarrenean) Picassok frogak egin zituela collagearekin, mihisera koloretako paper pusketak itsatsiz, gero kentzea erabaki bazuen ere (Clark 2013, 274). Badira, bestalde, Picassoren *Gernika* iturritzat hartuta sortutako berrinterpretazio plastikoetan polikromia txertatu duten eta, gorria, hain justu, isuritako odola (edota bonbek piztutako sua) azpimarratzeko darabilten artistak; esate baterako, Maitane Azurmendi (1978-).

Ukroniaren baitan «oihartzunen gela» deritzen eta, agertzen denero, *Gernika* koadroarekin bat egiten duen torturaren eszenatoki horretan, bada kontuan hartu beharreko elementu sinboliko bat: idazmakina. Lekuz kanpoko objektua dirudi gerraontzi bateko sotoan. Tortura gertatzen den bitartean, begirada horra zuzentzen du komediantek, eta narratzaileak zera nabarmentzen du, alfabetoko hizki guztiak gordeagatik, lekuko mutu bat dela, edo ez dela, egoera horretan, esaldirik josteko gauza (27-29). Kurrixkaka ari den komediante torturatuaren ahotik ateratzen dena, hasiera batean testuingurutik ateratako hitzak baldin badira —*Diktadore handia* filmean ebaki bide zituen alemanezko hitz solte batzuk (ukroniaren parte den asmakizuna hau ere)—, gero eta zentzugabe eta kakofonikoagoak diren hotsak errepikatzen ditu bukaeran «Qwert. Asdfg» (28).

Ausazko hizki segida horiek, ordea, atzera berriz azaltzen dira, istorioaren bukaera partean gertatzen den beste momentu erabakigarri batean: komediantek, sendatuta, Olivier eta Mari Annen etxea utzi, bolada bat kalean (hori baino lehen, gero eta etxe txikiagoetan) bizitzen pasa, eta gau batez, moilan gizon txikiarekin (kamufilatuta egurastera aterea bera) topo egin duelako borrokan aritu ostean, Olivierren eta Mari Annen etxean idatzi zuen, eta bere ondasun kuttun eta preziatuena denez gero, beti aldean eramango duen eskuizkribua uretara erortzean, hain zuzen (97). Neurri batean, hortaz, narratzaileak, nahiz zeharka, bilbearen amaiera aldera *Gernika* berriro agerrarazten duela esan daiteke. Izan ere, pintura eta literatura elkarrizketan jartzen dituen (aurreko) pasarte ekfrastiko horretan, *Gernikari* buruzko zirriborroak nola, sekretuan mantentzen den eskuizkribuari (herritarrei zuzendua eta nazien aurka borrokatzeko asmoz idatzia dela azpimarratzen da) keinu egiten dioten hitz asmatuak ere hala, ezin esanezkoa den mina adierazteko ahalegina azaleratzen dute. Alde batera, Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4 —*Lekeitioak* (1988)— kanta ekar dezakete gogora; ildo horretan, esanguratsua da» idazleak Unai Iturriaga eta Joseba Larretxerekin batera sortu zuen *Ni ez naiz Mikel Laboa* komikia, batzen

baititu *Gernika* berri batean Picassoren eta Jose Luis Zumetaren (1967, 1999) mihise erraldoiak eta Laboaren kantua¹⁵.

Hitz zentzugabeak negarrarekin ere nahasten dira, kontalariak, integrazio sinestesikoz betetako *Gernika*ren ekfrasiei esker gardentzen dituen, torturaren eszenetan: «[...] eta negar egin du komediantek, negar egin du gogotik» (34). Narratzaileak goiko aipuaren bukaeran ebakitzen duen «akabo zinema mutua» espresioari begira, aipagarria da Canok, *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* (2008) saiakeran film mutuez iruzkintzen duena:

Zine mutuari zine gorra esatea egokiagoa litzateke [...] zine mota hori ikustera joaten zen ikusleak ez zuelako hainbeste sentitzen aktoreak mutuak zirenik, baizik eta bera, ikuslea, gorra zela, [...] izan ote dugu sentipen hori, demagun, Sixtotar Kaperan harpa jotzen ari ziren aingeruak ikustean, aingeru horiek mutuak ziren sentsazioa, alegia? [...] Soinudun zinema agertzeak bihurtu zuen zinema mutu (2008, 22).

Esan nahi da, *Gernika* artelan-ikonoa ere, izatekotan, bere horretan dela zaratatsua, elementu arkitektonikoek zeharkatutako figura multzoaren konposizio katramilatuak ez ezik, indarlerroek zein figura antropomorfitik eta zoomorfikoek aurpegierek —ia guztiak daude aho zabalik— sortzen duten tentsioak iradokitzen duenez gero. Hala eta guztiz ere, sakonean, komediantearen eskuizkribua irakurleoi erakusten ez zaigun (Olivierrek soilik irakurtzen du), eta, Katek¹⁶ ahalegina eginagatik, irakurtzen ez dakienez gero, antzemanezina den¹⁷ gisa berean, *Gernika* ere deszifraezina den mezua helarazten duelakoan nago. Ez da harritzekoa: Roblesek laburbildu antzera, koadroari buruz idatzitako bibliografia zabalean, artistak argitu ez zuenak bultzatuta¹⁸ burututako irakurketa ikonografiko-sinboliko-politikoak nagusituagatik (2025, 308–309), hura hieroglifiko bat delako ideia da gailentzen dena. Roblesek dio *Gernikako* figurak autonomoak direla, sufrimenduaren —oinaze eta esperantza jarreraren— katalogo tankerako bat, eta horretan datzala sinekdokearen eraginkortasuna (2019a, 56);

¹⁵ Irakurri, horren harira, Mikel Ayerbek (2025) «Picasso, Zumeta y Laboa: el *Gernika* de Joseba Larratxe en el cómic *Yo no soy Mikel Laboa*» izenburupean egindako analisia, edo liburu honetan bertan, euskarazko bertsioan.

¹⁶ Komediantek kalean bizi den sasoian egindako laguna da Kat; kalean bizi da bera ere, psikiatriko batetik alde egin zuenetik (92).

¹⁷ Merezi du erreferentzia egiten diodan aipu poetiko hori osorik ekartzea: «Karpeta apurtuaren baitatik atera dira orriak [...] Katek haizatutako orrialdeak ikusten ditu gau beltzean, kometa zuriak bailiran. Begi unatuak kizkurtzen ditu [...] irakurtzen ez dakiela ahaztuta» (96).

¹⁸ 1947ko maiatzean jada, Daniel-Henry Kahweilerren bidez, Picassok MoMAko zuzendari Alfred H. BARRi helarazitako gutunean, koadroaren gaineko interpretazio nahaspilaren inguruko galderari hala erantzun zion: «[Koadroan] animaliak daude, animalia sarraskituak, ez besterik» (Robles 2019b, 164).

esan daiteke, ikuspuntu hori bat datorrela nobela hau, Canoren testu gehienak bezalatsu, tematikoki nahiz formalki ezaugarritzen duen fragmentarismoarekin.

Dena den, *Askatasun anderearen*, aribideko *Gernikaren* eta komediantek —Olivier adiskideak estraperloan eskuratutako idazmakinari esker— idatzitako eskuizkribuaren arteko elkarrizketa ekfrastikoetan (intregazio asoziatiboa), bada errepikakorra den eta hiru artelanak deszifratzeko giltzaren pare funtzionatzen duen elementu sinboliko bat: «Argiak adieraziko die zeri eutsi, zer egin; beraiei [herritarrei] idatzitako eskuizkribua zen azken finean, [...] beraiek idatzitakoa, nolabait. Haien ispilua, haien leihoa» (99). *Askatasun anderearen* zuziaren, *Gernikaren* lehen zirriborroetan jada agertzen den kinkearen, eta, metaforikoki, «argiaren uzta» esaten dion idazketan pausarazten digu, beraz, begirada (65–67). Horrekin batera, baina, aintzat hartzekoak dira leihoa eta ispilua, *Gernika* koadroa «bukatuko duen» komediantek torturatuaren erretratu «kubista» irudikatzeko darabiltzan elementuak baitira: gerraontziko sotoko leiho biribil txikian bere isla ikustean, komedianteari —beste lan batean azpimarratu nuen bezala— kosta egingo zaio bere burua ezagutzea, mila puskara eginda baitago (matrailezurra hautsita balu bezala, begia ubelduta...), eta «gezurrezkoa» irudituko zaio bere aurpegia (33). Alabaina, leiho hori bihurtuko da, aldi berean, bere salbabidea: ukalondo zaurituarekin kolpeka, minaren minez erdi anestesiatuta, pitzatuko du; harik eta, beira zatiak azalean sartuta eta odoletan, narrasti baten pare, Manhattango moilako ur koipetsuetara jauzi egitea lortuko duen arte (47). *Gernika* mihiseko figura bihurtutako komediantearen gorputza zeharkatzen duten kristal hautsiek, argi-iturriekin batera, bi gauza ekar ditzakete gogora: alde batera, artelanaren ezaugarri formal bat, besteak beste, T.J. Clarke (2013, 270–272) idatzi du horren inguruan: bonbek suntsitutako elementu arkitektonikoak labanak direla dio, figuren tartean sartzen direnak; iruzkin iradokitzailea, ukronia honen izenburuari erreparatuz gero. Bestalde, aipagarriak dira Canok, *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak* idazki osoan barrena, beira/ispilu zati hautsien eta «kandela baten dardaratzat» definitzen duen zinemaren —zein arriskua eta tentsioa erroan dituen ikuspuntu artistiko baten— artean, sinbolikoki bederen, azaltzen dituen loturak (2021, 24, 47).

Horrez gain, paratestuetako aipu bat berreskuratuz, artista den komediantearen azazkalik gabeko eskuak —azazkalak erauztearena da esplizitatzen den tortura mota bakarrenetakoa—, meatzari batenarekin konparatzen dituen neurrian —Olivierren eskuekin kasu, zamaketari izan aurretik meatzeetan jarduna baita—, artea desakralizatu eta eskulanarekin berdintzeko asmoa helarazten duela uler daiteke. Antzera egiten du, edo iradokitzen du testu ukronikoak, historia hegemonikoarekin eta mikrohistoriekin ere —Carlo Ginzburgen (1994, 511–513) hitzekin esateko—.

Bada, halaber, *Gernikak* txirikordatzten dituen ekfrasiek, denek batera, bistratzen duten beste gai bat ere: *damnatio memoriae*; artearen historian barrena hamaika aldiz burututako praktika, eskuarki gerraosteetan, agintari berriek aurreko agintarien arrastoak ezabatzeko helburuz elementu sinbolikoak (arkitekturatik eskultura, pintura edota liburuetaraino) ahatzaraztean datzana; noiz «apropriazio» edo bereganatze fisiko eta espiritualaren bidez¹⁹, noiz erabateko suntsipenaren bidez. Gai hori suma daiteke bai zentsura mailan —*Gernikaren* sormen prozesuaren etetea, batetik, eta komediantearen atxiloketa, bestetik, filmak ihes eginagatik halakorik berriz egin ez dezan—, bai gerra irabazteko estrategia mailan —estatubatuarren sinbolo diren etxe-orratz jakinen artean barneratzeko plana eta *Askatasunaren estatuaren* eraisketaren planteamendua— (12, 45). Artistikoa izan gabe ere, zaku berean sar liteke, adibidez, testuan gai errepikakorra den propagandaren erabilera —Hollywood kontrolatzeko nahia, etab.— (24, 60, 69). Era berean, Woolworth eraikinean jarriko dute naziek behin-behineko gobernua eta inguruko emakume haurdun eta haur guztiak bahituko dituzte bertan (59). *Gernika* mihise-irudian ere, figura nagusiak emakumezkoak eta *pietatea* osatzen duen haurra direla idatzi izan du zenbait; Elena Cuetoaren esanez, biktima errugabearen errepresentazio unibertsalak dira bata zein bestea (2017, 29–30). Nolanahi ere, Carol Cohnnek dioenez, gizaki guztiak dira zaurgarriak gerraren azpian, eta emakumeak zuzenean biktimizatu (eta gutxi-asko despolitizatu) beharrean, ikusi beharko litzateke zer nolako bilakaera duten genero-rolak, botere egiturekin eta, haietan zehar, gurutzatu eta forma hartu ahala; hots, zergatik larriagotzen dituzten gizaki batzuen zaurgarritasunak eta gutxitzen beste batzuenak, bizitzetan haragitzen direnean (2015, 75).

Modu berean, testuak argiki adierazten ditu —lehenago beste lan batean ere nabarmendu nuen antzera— Manhattango bonbardaketa ukronikoaren *événement monstre* eta *événement symbole* dimentsioak (46), euskarazko irakurleek behintzat, ezinbestean «Gernikari buruzko zirriborro[ekin]» —alegia, Gernikako izu bonbardaketarekin— lotuko dituztenak (Cueto 2017, 11–12; Vilar *apud* Ostolaza 2025, 411; Zulaika 2023). Horrekin guztiarekin zerikusia du ekfrasiek islatzen duten erregimen eskopikoaren (irudi, dispositibo eta begiraden) aldaketak: zinema soinuadunaren hasiera, masa komunikabideen hasiera, etab.; hau da, gaur, historikoki aurreneko aldiz, mundu osoan zuzenean transmititutako genozidio baten lekuko bagara, Gernikako bonbardaketa izan zen, gertatu berritan, dispositibo berriekin, ordura arte ez bezala, nazioarte mailan kontatu (eta, aldi berean, ukatu) zen lehen sarraskietako bat (Irujo 2025, 433).

¹⁹ «Apropriazio» fisiko eta espiritualaren adibide argigarria da, hala nola, otomandarrek 1453an Konstantinoplako *Hagia Sophia kuppelbasilika* bizantziarra (VI. mendekoa, Justinianoren garaikoa), haren edertasunagatik botatzen ausartu ez, eta, barne dekorazioa aldatuz zein lau minarete gehituz, meskita ez ezik handik aurrerako meskita guztien eredu bihurtarazi zutenekoa.

Horrenbestez, *Gernikaren* ekfrasien inguruan antolatzen diren eta istorioaren hondora garamatzaten kristal pusketetan, «erretzen ari den paper baten gainean» nola (2008, 12), hainbat gai aurki daitezke, esate baterako: bizitzak artea kopiatzen duen (eta ez alderantziz) ideia —Oscar Wildena da eta Canok berak jasoa du «Ikea Crucifixion» izeneko ipuin orobat ekfrastikoan (*Beti oporretan*, 2015, 148)—, edota historiografiaren betekizuna —ezkutuan geratu ohi diren tortura bezalako— gertaera mingarrienak argitara ateratzea, berreskuratu eta ezagutaraztea, den ideia (Irujo 2025, 448–450). Gainera, *Gernikaren* zirriborroen deskribapenek, *Belarraren ahoaren* ebatzi gabeko bukaera irekiak nola, bistara ekartzen dute teoria ekfrastikoaren erroan dagoen ideia bat: ikusezina dena hitzekin eta esanezina dena, berriz, irudiekin adierazteko ahalegina; jabetuta ez bata eta ez bestea ez direla nahikoa eta, izatekotan, elkarren arteko kontrastei esker, eta istant jakinetan, baino ez direla azaleratzen —istorio honetan, bereziki memoria traumatikoaren inguruan dabilzan— egia izpiak (Foucault *apud* Cometa 2012, 289–290). Hala eta guztiz ere, arte guztien ahuleziez jabetu, edo «hutsuneak (iraganak eta ahanzturak) irensten duen errealitateari papurrak erauzteko»²⁰ nahikoak ez direla jakinda ere, material hori erabiltzeko premia aldarrikatzen du testuak (65). Horregatik guztiagatik, esan daiteke, nobela honetako *Gernikaren* ekfrasiak funtzio posible guztiak betetzen dituztela: funtzio intertestual eta intermedialak —testuan agertzen diren artelan guztiak komunikatzen dituen ontzi modukoa delako—, funtzio metanarratibo eta metapoetikoak —tortura eszenez gain, bilbearen oinarrian dagoen tragedia kolektibo ukronikoa sostengatzen duelako— eta, beharbada, kokapenari erreparatuz gero —istorioaren hasieran eta erdialdean esplizituki, bukaera partean, berriz, inplizituki—, baita funtzio genetikutik gertu dabilen (kontakizunaren muinera baikaramatza) marko funtzioa ere.

Bibliografia

Ayerbe-Sudupe, Mikel. 2025. «Picasso, Zumeta: el Gernika de Joseba Larratxe en el comic *Yo no soy Mikel Laboa*». In *Gernika(k)/Guernica(s). Resemantizaciones de un trauma histórico*, Mari Jose Olaziregi eta Ana Gandara Sorarrai-nek editatua. Peter Lang.

Behluli, Sofie eta Gabriele Rippl. 2023. «Ekphrasis: Intermedial and Anglophone Perspectives». In *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Jørgen Bruhn,

²⁰ Georges Perecen *Especies de espacios* liburuko aipu batetik: «Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos» (1999, 140).

- Asunción López-Varela eta Miriam de Paiva Vieirak editatua. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-91263-5_64-1
- Cano, Harkaitz. 2000. *Piano gainean gosaltzen (New Yorkeko kronikak)*. Erein.
- Cano, Harkaitz. 2004. *Belarraren ahoa*. Susa [Laugarren argitaraldia].
- Cano, Harkaitz. 2008. *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak*. Elkar.
- Cano, Harkaitz. 2011. *Twist, izaki intermitenteak*. Susa.
- Cano, Harkaitz. 2015. *Beti oportetan*. Susa.
- Cano, Harkaitz. 2023. *Ulu egiteko bolondres bila*. Susa.
- Clark, Timothy, J. 2013. *Picasso and Truth: from Cubism to Guernica*. Princeton University Press.
- Cohn, Carol. 2015. *Las mujeres y las guerras*. Institut català internacional per la pau.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina Editore.
- Cometa, Michele. 2024. *The Literary Life of Pictures. A Theory of Description*. Università degli studi di Palermo.
- Cueto, Elena. 2017. *Guernica en la escena, la página y la pantalla: evento, memoria y patrimonio*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Ginzburg, Carlo. 1994. «Microstoria: Due o Tre cose che so di lei». *Quaderni Storici* 29, 86 (2): 511-539.
- Irujo, Xabier. 2025. «Memoria histórica y criterio historiográfico. Tras más de ocho décadas, la mentira del general Franco persiste». In *Gernika(k)/Guernica(s). Resemantizaciones de un trauma histórico*, Mari Jose Olaziregi eta Ana Gandara Sorraínek editatua. Peter Lang.
- Ostolaza, Maitane. 2025. «Gernika, símbolo y lugar de memoria». In *Gernika(k)/Guernica(s). Resemantizaciones de un trauma histórico*, Mari Jose Olaziregi eta Ana Gandara Sorraínek editatua. Peter Lang.
- Perec, Georges. 1999. *Especies de espacios*. Jesús Camarero itzulia. Montesinos.

- Rhodes, Richard. 2013. «Guernica: Horror and inspiration». *Bulletin of the Atomic Scientists* 69 (6): 19–25. <https://doi.org/10.1177/0096340213508672>
- Robles Tardío, Rocío. 2019a. *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*. Ediciones asimétricas.
- Robles Tardío, Rocío. 2019b. «*Extended loan from the artist* [Depósito del artista]: *Guernica* en el Museum of Modern Art de Nueva York». In *Los viajes de Guernica* Manuel Borja-Villel et al.-ek editatua. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Robles Tardío, Rocío. 2025. «Índices e iconografía política en el traslado de *Guernica*: del Casón del Buen Retiro al Museo Reina Sofía, julio del 1992». *Arte, Individuo y Sociedad* 37 (2): 307–315. <https://doi.org/10.5209/aris.98610>
- Solana, Paula. 2025. «Fragmentarismoa testu postmodernoan: errealitatea kontatzeko ezintasuna Harkaitz Canoren *Kandelikaran*». *Euskera Ikerketa Aldizkaria* 70 (1): 1–19.
- Zaldua, Iban. 2005. «Geografia aldakorreko liburua». *Volgako Batelariak*, irailak 21. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=1384>.
- Zulaika, Joseba. 2023. «Gernika: komunitate baten kanporako eta barnerako irudia». *Gernikak: arte bidezko gorpuzteak eta islaken aurkeztutako hitzaldia*. Eibar, urriak 6.

«Gernika jausi da, baina galdu ez»: Francisco Escuderoen *Gernika* operaren iruditeria¹

Itziar Larrinaga

Musikene

Laburpena: Francisco Escudero (1912–2002) euskal konpositoreak bere bigarren eta azken opera, *Gernika*, 1979 eta 1985 bitartean konposatu zuen, Espainian demokraziaren ezarpenak eta Euskal Herriaren Autonomia Estatutua onartzeak eragindako baikortasun giroan. Obraren libretoa berak idatzi zuen gaztelaniaz, Luis Iriondoren argumentu batetik abiatuta. Euskararako moldaketa Carmelo Iturriak eta Agustin Zubikaraik egin zuten: lehenengoari dagokio testu osoa euskara baituan, eta bigarrenari, berriz, hirugarren ekitaldiko bizkaierazko hirugarren koadroa.

Operak, baliabide sinbolikoen bidez, euskal historiaren ikuspegi idealizatua eskaintzen du. Horretarako, huts-hutsetik sortutako legenda baten bidez, euskal foruzaletasunaren funtsezko ideiak azaltzen ditu, geroago euskal nazionalismoak bereganatuak, eta Espainiako Gerra Zibilaren aurreko euskal operaren corpusean presente daudenak: euskal herria askea dela eta antzinatik berezko nortasuna, ohitura, legeak eta gobernatzeko era dituela. Halaber, euskal herri hori berez bakesua dela islatzen du, eta elkarrizketa gatazkak konpontzeko tresna gisa defendatzen du. Operak indarkeria gaitzesten du, eta, zentzu zabalagoan, gerra eta faxismoa ere bai —azken horien izugarrikeria deskribatzen du 1937ko apirilaren 26ko tragediari egindako omenaldi gisa, bonbardaketaren eszenan, non protagonistak gertakaria aurreikusten duen—. Kapituluhonek operaren iruditerian sakontzen du, libretoaren eta musikaren analisiaren bidez eta, era berean, konpositoreak Gernikako bonbardaketaren trauma historikoaren birsemantizazioan eragiteko izan zuen asmoa aztertzen du.

Hitz gakoak: Gernika; Francisco Escudero; opera; Euskal Herria; nazionalismoa

¹ Artikulu hau «“Gernika jausi da baino galdu ez” (Ha caído Gernika, pero no la hemos perdido): imaginario de la ópera *Gernika* de Francisco Escudero» azterlanaren bertsio itzulia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guer-nica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorrainek editatua.

1. Sarrera

Hainbat musikagilek Gernikako bonbardaketaren trauma historikoa soinuaren bidez gogora ekartzen duten lanak sortu dituzte: Francisco Escuderoren *Guernica* (1937) euskal estanpa galdutik eta Paul Dessauren *Guernica (nach Picasso)* (1938) lanetatik hasi eta Felix Ibarrendoren orkestrarako *Guernica* laneraino (2024). Ibilbide horrek hirurogei konposiziotik gora hartzen ditu, hogeita hamar baino gehiago nazioarteko egileenak eta ia beste horrenbeste Euskal Herriko eta Estatuko sortzaileenak.

Zenbait ikerketak musika-lan horien azterketan sakondu dute. Esaterako, Monika Finkek 2005ean eta 2009an Gernikari buruzko konposizioei eskainitako lanak argitaratu zituen, Picassoren margolanean oinarritutako musikalizazioak abiapuntu hartuta. Gernikarekin lotutako obren zerrenda baliotsua eskaini bazuen ere —deigarria da euskal egileen lanik ez aipatzea—, haren hurbilketak bonbardaketaren gertaera historikoaren garrantzia lausotzen du, testuingurutik kanpo utzi eta bigarren planoan kokatzen baitu.

Ez dago zalantzarik Picassoren margolanak bonbardaketa nazioartean ezagutarazten lagundu zuela, eta, era berean, gerraren, faxismoaren eta zibil errugabeen heriotza krudelaren aurkako bozgorailu indartsu gisa jardun zuela. Finkek aztertutako konposizio askotan Picassoren obraren eta lan musikalaren arteko lotura nabarmena da; izan ere, lanen edo mugimenduen izenburuek agerian uzten dute lotura, Picassori edo margolaneko motiboei erreferentzia egitearekin batera.

Hala ere, badira kasuak non konposizioen eta margolanaren arteko harremana Finkek iradokitzen duen baino ahulagoa edo zeharkakoagoa den. Horren adibide da Luigi Nonoren *La victoire de Guernica* (1954), Paul Éluarden izen bereko poeman (1938) oinarritua; lan horrek Espainiako Bigarren Errepublikarekiko hurbiltasun ideologikotik egindako berrirakurketa eskaintzen du, Internazionalari eta Ernst Buchen «Mamita mía» kantari (Nielinger 2006) egiten dizkien keinuek erakusten duten bezala. Azken kantu hori milizia errepublikanoek Madrilen defentsan kantatutako kopletarako erabili zen; haren doinua, bestalde, Andaluziako herri-kantu batetik dator, «De los cuatro muleros» izenekoa, Federico García Lorcak *Canciones populares españolas* bilduman jaso.

Zalantzarik gabe, eta ikertzaileak aitortzen duen bezala, inplikazio politiko horiek funtsezkoak dira Nonoren lana interpretatzeko; hala ere, jorratutako gaitik harago, ez dute margolanarekiko lotura espliziturik erakusten. Azken batean, musika-konposizio batek Gernikako bonbardaketaren gaia jorratzeak ez du

nahitaez esan nahi Picassoren margolanarekiko erreferentzia espliziturik due-
nik, ezta haren inspirazio zuzena denik ere.

Bestalde, José Luis Besadak eta Ainara Zubizarretak 2020an Gernikan oinarri-
tutako hiru obraren kasu-azterketa argitaratu zuten: obra horiek Francisco Es-
cudero, Pablo Sorozabal eta Ramon Lazkanoren izen bereko konposizioak dira
—azkena Mikel Laboaren «Gernika – Lekeitio 4» lanaren orkestrazioa da—. Haien
ondorioetan, nabarmentzen dira Escuderoen operaren libretoaren izaera pro-
pagandistikoa, Sorozabalen martxa funebrea Euskal Nazio Askapenerako Mu-
gimenduak (ENAM, MLNV gaztelaniaz) bereganatu izana —segur aski baimenik
gabe—, eta Lazkanoren obraren «zeharkako despolitizazio»² testuingurua, ha-
ren obrari buruzko interpretazio alderdikoia apaltzen dituen (2020, 35).

Azkenik, 2023ko FIMTE jaialdiaren baitan egindako «Picasso y el modernismo
musical» sinposioan, Francisco Javier Trabalónek eta Carlos Villarrek oraingoz
argitaratu gabe dauden bi ekarpen aurkeztu zituzten: lehena, «Tangencias entre
la música y la pintura: un acercamiento analítico a *Guernica* (1966) de Leonar-
do Balada» eta bigarrena, «Huellas de Picasso en la creación contemporánea
española: correspondencias y disonancias entre pintura y música alrededor de
Guernica». Azken lan horretan, Villarrek hiru konposizio aztertu zituen ikuspegi
analitikotik, Picassoren margolanean inspiratuta: lehen aipatutako Baladaren
obra, Maurizio Colonnaren *Guernica (Hommage to Pablo Picasso)*, eta Octavio
Vázquezen *Trio for Violin, Cello and Piano «Gernika» 1999–2006*.

Kapitulu honen helburua *Gernika* operaren iruditerian sakontzea da, libretoaren
eta musikaren analisiaren bidez, eta, era berean, Escudero opera horren bidez
1937ko Gernikako bonbardaketaren birsemantizazioan egindako ekarpena az-
tertzea. Lan hau *Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y la creación
musical de Francisco Escudero* (Larrinaga 2009) doktorego tesiko 9. kapitulan,
eta «Las óperas de Francisco Escudero» artikuluan —Decca disko-etxeak argi-
taratutako grabazioaren liburuxkan jasoa (Larrinaga 2007)— oinarrituta dago.

2. Ideia

Francisco Escudero Gernikari buruzko obra bat idazteko asmoa tragedia gerta-
tu eta hurrengo egunetakoa da. 1937ko apirilaren 26an, bonbardaketaren egu-
nean, Escudero Bizkaian zegoen. 1937ko martxoan itzuli zen Frantziako erbes-
tetik Espainiako Gerra Zibilera, aita, ama eta anai-arreba gazteagoak ondoko

² Jatorrizkoa: «collateral depoliticization».

herrialdean babesa har zezaten konbentzitzeko eta Vicente eta Blas anaiekin fronteant bat egiteko (Larrinaga 2016). Bonbardaketak sortu zion zirraren ondorioz, gertakariari buruzko obra bat konposatzeko asmoa jaio zitzaion.

1938ko urtarrilean, *Guernica* (1937) izeneko euskal irudia konposatzeagatik, erbestean zegoen Eusko Jaurlaritzatik 1.000 franko jaso zituela dokumentatua dago; lan hori Eresoinka musika eta dantza enbaxada kulturalaren eskaeraz sortu zuen³. Azpimarratzekoa da aurreko urtean, Bizkaia frankisten esku erori ondoren, eta gerra utzi eta gero, Escuderok Picassoren *Guernica* margolana ikusi zuela Parisko Erakusketa Unibertsalean. Aipatutako erakundearen 1939ko urtaririlaren 1etik abuztuaren 15era bitarteko memorian honako oharra jasotzen da obrari buruz: «obra ez da eszenaratu»⁴. Hala ere, badakigu Eresoinkaren errepertorioaren parte izatea aurreikusia zegoela, haren programa publizitarioetan ageri baita; bertan, Gernika euskal herriaren jatorrizko askatasunaren sinbolo gisa aurkezten da, eta 1937ko gertakariari ere egiten zaie erreferentzia (Arana 1986). Estantpa horren partitura, gaur-gaurkoz, galduta dago.

Halaber, badakigu Escuderok 1979a baino lehenagotik zuela Gernikari buruzko opera bat sortzeko «ilusioa», urte horretan Bilboko Koral Elkartek enkargua ofizialki egin aurretik⁵. Nolanahi ere, frankismoaren garaian proiektua ez zen gauzatu. Besteak beste, arrazoi politikoak aipatu behar dira: izan ere, erregimen frankistak hasieratik Gernikako bonbardaketaren erantzukizuna bando errepublikanoari egotzi zion, nahiz eta erasoaren egilea III Reicheko Kondor Legioa izan, Francisco Francoren agindupean (Irujo 2018). Espainiako demokraziaren ezarpenaren ondoren, eta Euskal Autonomia Estatutua onartu ostean, egoera politikoa nabarmen aldatu zen, eta Gernikari buruzko operak aurrera egiteko benetako aukerak izan zitzaizkeen. Ordura arte, gertakariak ezin izan ziren publikoki azaldu diktaduraren ikuspegi ofizialetik kanpo; aurrerantzean, ordea, bestelako ikuspegi batetik jorratzeko aukera zabaldu zen. Testuinguru horretan, Gernikan gertatutakoaren inguruko birsemantizazioa funtsezkoa bihurtu zen, bai eta haren balio sinbolikoa indartzea ere.

Escuderoren operaren sorrerarako bultzada erabakigarria eman zuten pertsonen artean, Juan Elúaren figura nabarmendu behar da. Juan Elúak, Bilboko Opera Lagunen Elkarteko zuzendaritza-batzordeko kide gisa, 1957an Escude-

³ [F. Escuderok Parisko Euskadiko Ordezkaritzari bidalitako gutuna, bere egoera azaltzen duena eta *Guernica* obraren fakturaren ordainketa eskatzen duena], Beaumont-en-Véron, 1938-01-22 (Euskadiko Artxibo Historikoa, Eusko Jaurlaritzaren Artxibo Historikoa, Beyris funts berezia, 266 leg., 41 dok., 15 artx.).

⁴ Memoria, 1/1/1939-15/8/1939 (Euskal Nazionalismoaren Artxiboa, GE 76/1).

⁵ [Francisco Escuderok Juan Elúari bidalitako gutuna], 1979-07-02, in Gernika opera enkargatzeko hitzarmena, 1979-09-22 (Bilboko Koral Elkartea).

rori *Zigor!* opera enkargatzeko ekimenean parte erabakigarria hartu zuen; eta, geroago, Pro Arte Patronatuko kide zela, obraren estreinaldia gauzatzen ere lagundu zuen 1967an —kontzertu-bertsioa— eta 1968an —eszenaratzea—. Elúak konpositorearekin Gernikari buruzko opera berriaren inguruan aipatutako «ilusioa» partekatzen zuen eta erabakigarria izan zen Bilboko Koral Elkartearen bidez obra enkargatzeko prozesua sustatu eta gauzatzeko; izan ere, 1979an, erakunde horretako presidente izendatu zuten. Euskal operaren garapenean, xx. mendearen hasieran, eginkizun garrantzitsua izan zuen erakunde horrek, Juan Elúa presidente izan zen aldi laburrean, eginkizun hori berriro berreskuratzeko helburua izan zuen, eta *Gernika*ren enkargua —azkenean Eusko Jaurlaritzaren laguntza ekonomikoa ere izan zuena— norabide horretan ulertu behar da; izan ere, Koralak aurreikusia zuen *Gernika* amaitutakoan Escuderoni beste opera bat enkargatzea. Hala ere, finantzaketa-arazoek, zuzendaritza-batzordeko aldaketek eta bestelako faktoreek asmo hori eten zuten, eta Escuderoni opera berri bat enkargatzeko proiektua ez zen gauzatu.

3. Argumentua

Operaren libretoa Luis Iriondoren bilbe batean oinarritzen da, gainera, Iriondo bera Gernikako bonbardaketaren lekuko zuzena eta bizirik ateratakoetako bat izan zen. Iriondok irabazi zuen Bilboko Koral Elkartek 1979an operaren argumentua definitzeko deitutako lehiaketa. Francisco Escudero lehiaketara aurkezteko argumentuak idazteko gomendioak prestatu eta Bilboko Koral Elkarteari helarazi zizkion, deialdian zabal zitezen. Gomendio horiek aukera ematen digute enkarguaren unean konpositoreak *Gernika* operaren libretoaz zuen irudira hurbiltzeko; irudi horri, gainera, Bilboko Koral Elkartek onespena eman zion.

Bilatzen zena hiru ekitalditan —edo bi ekitaldi eta epilogo batean, hitzarmen-dokumentuan ageri denez— garatuko zen opera baten «gidatzat» balioko zuen argumentua zen; argumentugileak koadroen kopurua zehaztuko zituen; eta libreto-egileak zein konpositoreak «eskakizun eszeniko eta musikalen arabera ezabaketak edo gehiketak»⁶ egiteko aukera zeukaten. Honako hau adierazi zen: argumentua «euskal herriaren historiari buruzkoa izan behar zuela, herrialde osoaren patua hunkitu eta baldintzatu duten gertakarietan oi-

⁶ Jatorrizkoa: «con supresiones o añadidos de acuerdo con las exigencias escénicas y musicales». Escudero, F. [Recomendaciones para la escritura de los argumentos], 1979 (Eresbil, A123-II/13-6).

narritua; aldi berean, gure arbasoen sinesmenak, ohiturak, ideiak eta tradizioak agerian jarrita»⁷.

Halaber, adierazi zen posible zela «gertaera historiko nagusiak legenda-elementuekin nahastea, baldin eta azken hauek gure herri-tradiziotik hartzen baidira»⁸, eta «ekintza episodiko horiek historia eta legenda oportunismo eta interesarekin nahastuko dituztela»⁹. Era berean, zehazten zen argumentuaren estiloa «beti epikoa eta lirikoa izango dela, eszena miresgarriak aurkeztuz, beti erreala dena handituz, herri-irudimenak sor ditzakeen formak ahaztu gabe»¹⁰; pertsonaien kopurua «argumentuaren eskakizunei erantzuteko behar-beharrezkoa eta ongi definitua»¹¹ izango zela; eta operak, «jakina, abesbatzak edo “kolektibitatearen ahotsak”»¹² izango zituela.

Azkenik, iradokitzen zen opera «familia baten bidez edo ideologia kontrajarriak eta fisonomia moral zehatzak dituzten bi anaiaren bidez»¹³ gara zitekeela. Halaber, azpimarratzen zen «gertaera ez dela ikuspegi indibidualera mugatu behar, baizik eta gizartean eragin zabala izan behar duela, gizartea abesbatza-ren bidez adierazia delarik».

Gomendio horiek ez dute soilik Escuderok bilatzen zuen argumentu motaren irudi argia eskaintzen, eta jasotako proposamenak irudi hari nola egokitu zitzazkion erakusten. Oportunismoari, interesari eta eragin sozialari egiten zaien aipamen esplizituagatik ere nabarmentzen dira; izan ere, elementu horiek bereziki adierazgarriak dira formatu handiko obra eszeniko-musikal baten sor-kuntzaz ari garenean. Horrela, agerian geratzen da hasieratik *Gernika* propaganda-tresna gisa pentsatua izan zela.

Epaimahaiburua Francisco Escudero izan zen. Koral Elkarteak sentsibiltate politiko desberdinak dituzten pertsona ospetsuz osatutako epaimahaia aurreikusi

⁷ Jatorrizkoa: «sobre la historia del pueblo vasco con hechos que hayan conmovido y tenido influencia sobre los destinos de todo el País, poniendo de relieve creencias, costumbres, ideas y tradiciones de nuestros antepasados».

⁸ Jatorrizkoa: «mezclar los hechos históricos culminantes con situaciones de leyenda a condición de que sean tomadas de nuestra tradición popular».

⁹ Jatorrizkoa: «estas acciones episódicas mezclarán leyenda e historia con oportunidad e interés».

¹⁰ Jatorrizkoa: «presentando escenas admirables, siempre engrandeciendo lo real, sería épico y lírico, sin olvidar las formas que pueda crear la fantasía popular».

¹¹ Jatorrizkoa: «los estrictamente precisos y bien definidos en carácter para atender las exigencias del argumento».

¹² Jatorrizkoa: «desde luego tendremos los Coros o voces de la colectividad».

¹³ Jatorrizkoa: «a través de una familia, o bien de dos hermanos de opuesta ideología y con fisonomía moral bien definida».

bazuen ere, praktikan, konpositoreak eta erakundearen zuzendaritza-batzordeak ebatzi zuten lehiaketa —hasieran aurreikusitako epaimahaikideetako batzuek Juan Elúa presidentearen esku utzi zuten botoa¹⁴—. Ikus dezagun zehatzago nola garatu zen libretoa aukeratutako bilbetik abiatuta, eta zer helarazi nahi izan zitzaion publikoari.

4. Libretoaren garapena

Francisco Escuderok *Gernika* operaren libretoa gaztelaniaz idatzi zuen. Opera euskarara moldatzeko lanean Carmelo Iturriak eta Agustin Zubikaraik parte hartu zuten: lehenengoari dagokio operaren euskara batuko testua, eta bigarrenari, berriz, hirugarren ekitaldiko hirugarren koadroa, bizkaieraz idatzia. Aurretik, Escuderok *Zigor!*, bere lehen operaren libretoa, Manuel Lekuonarekin elkarlanean idatzi zuen (Larrinaga 2001), eta amaitu gabe geratu zen *Fuenteovejuna* operaren libretoa ere hasi zuen (Larrinaga 2010).

*Gernika*ren libretoa, funtsean, antzinako euskaldunak bizi ziren lurraldeetan kokatzen da. Iparraldeko erregea euskal herriaren bizimodu baketsura iristen da, eta euskaldunek harekin berdinen arteko ituna sinatzen dute haritz sakratuaren aurrean. Bizkaiko Gernika foru-hiribilduaren izen bera daraman emakume baten bidez pertsonifikatzen da: Gernika da operaren heroina, euskaldunen aholkularia, ikuspegi profetikoa duen emakumea. Hirugarren ekitaldian, bere herriaren hondamendia iragartzen du, eta horrek denborazko jauzi bat eragiten du 1937ko apirilaren 26ra, bonbardaketaren irudikapen historikoa ahalbidetuz. Izan ere, Gerniak bere heriotza ere iragartzen du: operaren amaieran, Podio tiranoaren eskutik hiltzen da, eta hark hilketa Gogorri egozten dio, isilean Gernika maite duen euskaldunari. Sutara botata erretzen dute, Gernikako bonbardaketaren ondoko suaren sinbolo gisa. Lanaren amaieran, egia berrezartzen da eta Podio atxilotu egiten dute. Operaren leloak izaera erresilientea du: Gernika memoria kolektiboan bizirik dirau, dramaren amaieran entzuten den bezala: «Gernika jausi da, baina galdu ez!».

Escuderok Iriondoren bilbeari egindako aldaketak esanguratsuak dira. 1. go irudian ikus daiteke jatorrizko argumentuaren eta konpositoreak definitutako libretoaren arteko eszena-korrespondentzia. Hemen funtsezko aldaketetan jarriko dugu arreta. Nagusia da argumentua bi mailatan antolatzen dela: batetik, maila sinboliko eta denboraz kanpoko; bestetik, maila historikoa, non

¹⁴ Bilboko Koral Elkarteko Zuzendaritza Batzordearen Akta Liburua, 1974-1982 (Sociedad Coral de Bilbao).

Gernikako bonbardaketa irudikatzen den. Horretarako, Escuderok opera lau ekitalditan egituratzen du —Iriondok hiru proposatzen zituen—, eta hirugarren ekitaldia honela moldatzen du: Podio tiranoak huts egiten du Iparraldeko erregea hiltzen saiatzean (I. koadroa) —Iriondoren argumentuan, Publiok konstatzen zuen erregearen atxiloketa—; Gerniak bere herriaren suntsipena sumatzen du (II. koadroa) —jatorrizko argumentuan, maitasun-kanta bat abesten zuen, etorkizun mingotsa iragarritz—; eta denbora-jauzia egiten da 1937ko apirilaren 26ra, bonbardaketaren irudikapenerako (III. koadroa) —jatorrizkoan, euskal borrokalarien eta erregearen soldaduen arteko borroka bat deskribatzen zen, gerra iradokitzen zuen musikaren erritmoan—.

Luis Iriondoren bilbea	Francisco Escuderoren egokitzea
I. EKITALDIA	I. EKITALDIA
1. [Batzarra]	1. Nondikan nator?
2. [Armadun jendea hurbiltzen da]	2. Maitasun isileko duoa
3. [Gernikaren alorak]	3. Urriko soinuak
4. [Euskaldunek arrotzen zain daude]	II. koadroa
5. [Podio, Erregea eta armadun jendea]	1. [Batzarra]
6. [Erregeak zuhaitzaren azpian zint egiten du euskaldunen ohiturak eta tradizioak errespetatuko dituela, eta hauek Jaun gisa onartzen dute]	2. Gernika eta Gogor sartzen dira
	3. [Enakumeen korua]
	4. Podio eta bere segizioa
	5. Heraldok Erregearen etorrera iragartzen dute
	6. Iparraldeko erregea

Luis Iriondoren bilbea	Francisco Escuderoren egokitzea
II. EKITALDIA	II. EKITALDIA
1. [Aitona, Gogor eta Publio aurreko kanpainaz mintzo dira]	I. koadroa
2. [Armadun jendea]	1. [Gerniak etorkizun ilun bat sumatzen du]
3. [Sariak eta gizon eta diru eskaera berria]	2. [Podio Gernika limurtu nahi du]
4. [Desadostasunak]	3. [Gernika eta Podioren arteko enfrontamendua]
5. Gernika, Aitona eta Publio. [...]	4. Gernikaren susmoak areagotzen dira
6. [Aitonak Gernikari]	II. koadroa
7. Gernikaren negarra bere herriaren zorribarragatik	1. Zuhaitzaren plaza
8. Borroka hasten da	2. Armadun jendea hurbiltzen da
9. [Publiok borroka geldiarazten du]	3. Heraldok, kapitaina buru dutela, sartzen dira
	4. Podioren proposamenak gure askatasuna lotzen du
	5. [Publio]
	6. Aitonak batzarreko kideei iritzia emateko eskatzen die
	7. Ohorezkoak gertalekutik alde egiten dute
	8. Aitonaren mina bere herriaren zatiketarik
III. EKITALDIA	III. EKITALDIA
1. Aitona, Gogor eta Gernika. [...]	I. koadroa
2. [Publiok Podio egindako traizioa jakinarazten du]	1. Mimodrama.
3. Gogorrek Aitonari eta Gernikari ihes egiteko esaten die	II. koadroa
4. Gernikak, bakarrik, bere herriari maitasun-kanta bat abesten dio. [...]	1. Gerniak bere herriaren suntsipena sumatzen du
5. Gogor zaurituta iristen da [...]	III. koadroa
6. [Gernikaren heriotza]	1. Bonbardaketa.
7. [Gogorri Gernikaren heriotza leporatzen leporatzen zaio]	IV. EKITALDIA
8. [Aitonak Gernikaren omenez kantatzen du eta guztiak harekin bat egiten dute. Podio lurrean]	1. [Gernikaren heriotza]
	2. [Podio Gernikaren gorpua sutara botatzen du]
	3. [Gernikaren gorpua sutan erretzen agertzen da]
	4. [Podio Gogor salatzen du Gernikaren heriotzagatik]
	5. Berandu iritsi zara, Jauna
	6. Zoritzaren uhode hau!
	7. Erori zareten guztiok, atsedean hartu Aintzan
	8. Gernika jausi da, baina galdu ez!

1. irudia

Francisco Escuderoren *Gernika* operaren jatorrizko argumentuaren eta libretoaren arteko korrespondentzia.

Escuderok laugarren ekitaldia Iriondoren hirugarrenetik abiatuta eratu zuen, baina amaiera nabarmen aldatu zuen; izan ere, Gernikako bonbardaketaren egia historikoa berrezarri nahi zuen, alegoria bidez. Libretoan tropako buruak Podio salatzen du Gernikaren hilketari Gogorri leporatzen dihonean —jatorrizko bilbean, berriz, Podio Gogor egiten zuen Gernikaren heriotzaren erantzule—.

Ondoren, Iparraldeko erregea berragertzen da eta Podioren traizioa agerian uzten du, alferrik saiatu baita hura hiltzen. Operaren amaierarako, Escuderok hasierara itzulera bat planteatu zuen, obrari zentzu ziklikoa emateko: lehen ekitaldikoaren antzeko batzar bat txertatu zuen. Han koruak operaren leloa kantatzen du, Gernikaren espirituak euskaldunen artean bizirik dirauela adieraziz —«Gernika jausi da, baina galdu ez!»—.

Beste aldaketa esanguratsu batzuen artean daude Escuderok Gernikaren eta Gogorren artean ezartzen duen maitasun-harremana —sentimenduen adierazpenean neurritsua, euskal herriari egotzitako «maitasun isilaren» ikuspegi idealizatuarekin bat datorrena—, eta Podiok Gernikarekiko erakusten duen erakarmena. Bigarren ekitaldian baztertua izan ondoren, Podiok laugarren ekitaldian hiltzen du —Iriondoren argumentuan, Podioren aginduz, gizonen talde batek hiltzen zuen—. Harreman pertsonal horiek txertatzeak aukera eman zion Escuderoni operan duoak sartzeko; hori zailagoa izango zen Iriondoren jatorrizko testuarekin, talde-zenbakietarako egokiagoa baitzen.

5. Opera sinbolikoa

Gernika operako pertsonaiak arketipoetan oinarrituta daude; horrek haien karakterologia oinarritzkoa indartzen du, egilearen asmo sinbolikoari erantzunez (Zubikarai 1987b). Artzain gaztea eta artzain zaharra salbu, pertsonaia guztiak Luis Iriondoren jatorrizko tramarenak dira, nahiz eta Escuderok haien definitzioan esku-hartze nabarmena izan zuen.

Konpositoreak *Gernika* operako pertsonaiei buruz egindako azterlanaren eskuizkribu-zirriborroak¹⁵ aukera ematen digu pertsonaien karakterologiara, baita euskal historiari eta euskaldunen izaerari buruz egileak zituen usteetara ere hurbiltzeko. Escuderok operan islatzen dituen uste horiek foruzaletasunak sustatutako eta, neurri handi batean, euskal nazionalismoak garatutako iruditeriarekin lotzen dira. Escudero Euzko Alderdi Jeltzaleko (EAJ-PNV) militantea izateak iruditeria horrekin zuen identifikazioa ulertzen laguntzen du.

José Luis Besadak eta Ainara Zubizarretak (2020, 30) adierazi dutenez, «bailio nazionalak gorpuzten dituzten pertsonaia arketipikoen presentzia dramatikoa, berria ez bada ere, XX. mendeko laurogeiko hamarkadan modaz kanpo geratua zen». Halaber, presentzia horrek «ideia politikoen pertsonifikazio metonimikoen ahalmen pertsuasiboa sendotu zuen» (Besada eta Zubizarreta 2020, 30).

¹⁵ [Gernika operako pertsonaien azterketa], c. 1979 (Francisco Escuderoren familia-artxiboa).

Jarraian, operako pertsonaia indibidualen karakterologia oinarritzkoa aurkezten da, bi multzotan banatuta: euskal pertsonaiak eta kanpokoak:

- Euskal pertsonaiak:
 - Gernika: Bizkaiko Gernika foru-hiribildua sinbolizatzen du, eta, oro har, euskal lurralde osoa; euskal nortasun-kontzientziaren ikurra da. Jatorri azalezina du, euskaldunen gidari da, Podiok umiliatzen du, baina azken unera arte bere duintasuna eta adorea mantentzen ditu. Podiok hiltzen badu ere, herriaren memoria kolektiboan bizirik dirau eta bake-nahiaren sinbolo da.
 - Gogor: izenak berak adierazten duen bezala, «gogorra, sendoa, indartsua»: hitz gutxiko euskaldunaren arketipoa, printzipioetan sendoa, bihotz onekoa, euskal herriaren eta Gernikaren maitale leiala.
 - Aitona: euskaldunen patriarka sinbolizatzen duen agure jakintsua.
 - 1. eta 2. ohorezkoak: oportunismoa eta kolaborazionismoa irudikatzen dituzte, boterearen itzalean kokatuta.
- Kanpoko pertsonaiak:
 - Iparraldeko erregea / Erregea: Gaztelako Koroaren irudikapena da; hitz emandakoari leiala eta zuzena.
 - Podio: botere-gosea eta boterearen abusua irudikatzen ditu. Erregearen milizien burua da: anbiziotsua, desleiala, krudela, Gernikak baztertutako maitalea; euskaldunen hondamendia daraman tragediaren eragilea.
 - Publio: ongizate komunaren zerbitzura dagoen pertsonaia; Erregearen konfiantzazko gizona.
 - Heraldia: Podioren etorrera iragartzen duen mezularia bigarren ekitaldian.
 - Tropako burua / Buruzagia: Gernika hiltzeari uko egiten dio; horrela, Podio desobeditzen du. Egiari eusten dio, eta Podio salatzen du Gernikaren heriotzaren errudun gisa.

Operak, halaber, pertsonaia kolektibo bat du: euskal herria. Francisco Escuderok herri libre eta nortasun propioa duen komunitate gisa aurkezten du, Iparraldeko erregeari men egitea onartzen ez duena, berezko askatasunak galduko lituzkeelako. Gernikaren aholkuari jarraituz, euskaldunek berdinen arteko ituna sinatzen dute erregearekin, izan ere, itun horrek haien askatasun eta ohitura zaharrak bermatzen ditu: erregeari Jaun titulua ematea onartzen dute, baldin eta haien tradizioak errespetatuko dituela zin egiten badu. Erregeak hala egingo duela agintzen du eta haritz sakratuaren azpian egiten du zina. Eszena horrek Gernikako arbolaren aurrean Gaztelako Koroaren euskal foruen zina ekartzen du gogora, eta Escuderok konpartitzen zuen funtsezko ideia baten isla da: foruak herriaren berezko ordenamendu politikoa direla, ez monarkek emandako pribilegio hutsak.

Era berean, Escuderok euskal herria arbasoen tradizioen jarraitzaile gisa irudikatzen du —askatasun eta ohitura zaharren gordetzaile—, euskaldunen gobernatzeko era komunitarioa azpimarratuz; horren bidez, demokrazia euskaldunen nortasunari estuki lotutako balio gisa aurkezten du. Halaber, euskal herria berez baketsua dela azpimarratzen du, eta bere burua defendatzeko baino ez dituela armak hartzen. Ildo beretik, *Gernika* operan euskal herria antzinatik elkartuta egon denaren ideia («denok bat») nabarmentzen du. Hala ere, bigarren ekitaldiko azken eszenan herria zatituta agertzen da; horrela, euskal gizartean aro garaikidean izan diren desadostasun ideologikoak irudikatu nahi ditu. Deigarria da Escuderok zatiketaren jatorria kanpoko boterearen gehiegikeriari, harekiko kolaborazionismoari eta oportunismoari egozte. Euskaldunen arteko zatiketak zauri sakona eragiten du Aitonarengan eta Gernikarengan; biek ala biek herriaren baitan sortutako zauriak sendatzeko nahia adierazten dute, herriak bere nortasuna gal ez dezan itsukeria alferrikakoen ondorioz.

Euskal herriaren irudi idealizatu hori bikain jasotzen da lehen ekitaldia ixten duen ereserkian¹⁶. Aipatu dugun bezala, irudi hori ez da berria. Forzaletasunak eta, ondoren, nazionalismoak garatutako iruditeriatik dator, eta dagoeneko Espainiako Gerra Zibilaren aurreko euskal operaren corpusean ageri da; ildo horretan, *Gernika* opera corpus harekin lotzen da libretoaren edukiari dagokionez, denborazko tartea handia izan arren. Aurreko euskal operetan, Gernikan bezala, «askatasunaren nozioan azpimarra egiten da —banakako askatasuna zein kolektiboa—, euskal herriak ordura arte izan omen zuena, eta etorri berriek, erromatarrek zein gaztelarrek, mehatxatzen dituztenak» (Morel 2006, 341). Bestalde, euskal operetako libreto askok «biltzarrak edo batzarrak eramaten dituzte agertokira, familia-buruen eta ondoren etxeko jaunen bilerak» (Morel 2006, 341). Era berean, ikuspegi ideologikoki konprometituenak dituzten euskal operetan ere «borrokaren izaera defentsiboa azpimarratzen da etengabe» (Morel 2006, 340).

6. Musika

Gernika —*Zigor!* eta amaitu gabeko *Fuenteovejuna* bezala— formatu handiko opera da, baliabide bokal eta instrumental handiak eskatzen dituena. Bi ordu inguruko iraupena du, eta sei bakarlari nagusiren parte-hartzea eskatzen du: Gernika, soprano dramatikoa; Podio, baxu kantaria; Gogor, tenore dramati-

¹⁶ *Gernika*: 1. ekitaldia, 2. koadroa, 6. eszena: ABESBATZA: Euskal Herri gurea, arbaso zaharren jarraitzaile zintzo, haiengatik datozkigun ohitura zaharren gordetzailea. / GERNIKA eta GOGOR: Euskal Herri gurea, beti aske izandakoa, nortasun baten jabea, guk agurtzen zaitugu orain eta beti, gizaldiz gizaldi, zuri ospe eta aintza betiko. [Etab.].

koa; Aitona, baritonoa; Erregea, baxu grabea (*basso profundo*); Publio, bigarren tenorea / lehen baritonoa. Horiez gain, beste sei bakarlari ere badaude, ahots-eginkizun apalagokoak dituztenak: abesbatza mistoa —bertatik bi gizonzkoen abesbatzak eta ahots zurien abesbatza sortzen dira— eta orkestra sinfonikoa.

Francisco Escudero 1986an idatzitako azterlan bat, «Apuntes y comentarios de la ópera Gernika»¹⁷, gordetzen da, operako musikaren analisia jasotzen duena, eta zati bat estreinaldiko esku-programan argitaratu zen. Azterlan horretan, konpositoreak adierazten zuen «interprete bakoitzak gai kopuru zehaztugabe bat daramala berekin, ekintzaren kontakizun edo laburpenaren edukiaren arabera»¹⁸. Halaber, A, B eta C gaiak [2. irudia] «arketipoak» zirela zioen, hau da, jatorrizko eta oinarritzko modukoak, «itxuraz jatorri bera dutenak eta elkarrengandik sortzen direnak»¹⁹. Konpositoreak zehazten zuen «gaien arteko elkarrekintza kontrajarri horrek pertsonaien arteko erakarpen-indarra sendotzen duela, haien barne-ikuspegia eta ezinbesteko patua markatuz»²⁰. Gai horiek operan agertzen dira, bai modu literalean bai aldaerekin:

- **A gaia**²¹, operaren hasieran agertzen da —1. ekitaldiko 1. koadroko 1. eszenako 2-5 konpasetan—, 9 soinu osatua dago; 1etik 5era eta 5etik 9ra antola ditzakegu, bigarren multzoa lehenengoaren transposizioa izanik, beheranzko laudun justu batean.
- **B gaia** Gerniak aurkezten du 1. ekitaldiko 1. koadroko 1. eszenako 23-26 konpasetan²². A gaiaren agertzen ez diren bitarteak ditu. Gaiaren azken hiru soinuak euskal musika tradizionalerako formula kadentzial bereizgarri bat dira —halaber, A gaiaren amaiera ere bada bereizgarria, beheranzko bidun maior batekin—.
- **C gaia** tronpetan agertzen da 1. ekitaldiko 2. koadroko 1. eszenako 36-37 konpasetan, Aitonak batzarrari hasiera emateko zerrenda pasatzen hasi ondo-

¹⁷ Escudero, F. Apuntes y comentarios de la ópera Gernika (Eresbil, A123-II/13-8).

¹⁸ Jatorrizkoa.: «cada intérprete conlleva un número indeterminado de temas, según el contenido del relato o resumen de la acción».

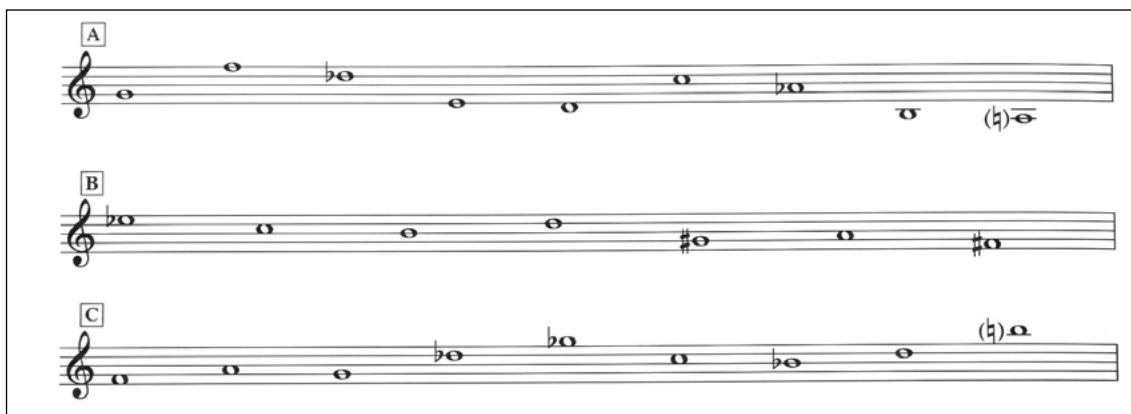
¹⁹ Jatorrizkoa: «parecen tener el mismo origen y nacen el uno del otro».

²⁰ Jatorrizkoa: «esta interacción opuesta de los temas presta fuerza de atracción recíproca a los diversos personajes marcando su perspectiva interna y su inevitable destino».

²¹ Ondoren datorren azalpena egiteko, Gernika operaren eskuizkribu autografoan oinarritzen gara (Eresbil, A123-II/13-2). Lehen agerpenean, A gaiaren azken soinua Fa# da, eta ez La.

²² Hasierako beheranzko hirudun minorra goranzko seidun maiorra bihurtzen da (bere inbertsioa).

ren. Escuderok adierazten du «Gogorren ehiza-adarraren dei kezkarriak»²³ direla. Lehen zortzi soinuak 1etik 4ra eta 4tik 8ra banatuz gero, ikus daiteke bigarren multzoa lehenengoaren ispilu dela.



2. irudia

Francisco Escuderoren *Gernika* operako A, B eta C gaiak.

A, B eta C gaiez gain, Escuderok *Gernika*n beste hamar elementu ere aurkeztu ditu, 1etik 10era zenbakituta, baita amaierako elementu bat ere, X izenekoa [3. irudia]. Oinarritzko gaiekin gertatzen den bezala, elementu horiek ere modu literalean edo aldaerekin agertzen dira.

- **1. elementuak** operari hasiera ematen dio. Mi $\flat$ -ren gaineko ostinato erritmiko bat da, lehen aldiz pianoan 1. konpasetik aurrera agertzen dena lehen eszenan —Escuderok bere analisisian honela dio: «pulsazio erregular eta tematikoak pianoan»²⁴—.
- **2. elementua** beste ostinato erritmiko bat da, egileak «enigmatiko» gisa deskribatzen duena; oraingoan Fa $\sharp$ -Do soinuaren gainean eraikia. Tinbalak aurkeztu du lehen eszenako 48. konpasetik aurrera.
- Escuderok **3. elementuari** buruz adierazten du «jatorri zeltako gama primitibo batean oinarritutako» gaiadela, eta «euskalesanahikolotura autoktonogisa»²⁵ erabiltzen dela. Lehen aldiz tronboian agertzen da, operako lehen eszenako 66-69 konpasetan, eta ondoren korno ingelesak eta tronpak berreskuratzen dituzte, hurrenez hurren, 72-75 eta 77-80 konpasetan.

²³ Jatorrizkoa: «los alarmantes sonos del cuerno de caza de Gogor».

²⁴ Jatorrizkoa: «pulsaciones regulares y obstinadas en el piano».

²⁵ Jatorrizkoa: «basado en una primitiva gama de origen celta» y «se emplea como autóctono contacto de significado vasco».

- **4. elementua** motibo melodiko-erritmikoa da, Gerniak operaren lehen eszenaren amaieran aurkezten duena, maitasun isileko duetoaren aurretik, 87. konpasean —Gerniak bere bihotzari erregutzen dio «Ez lehertu bihotz»—. Escuderok honela dio: «Gerniak, urduri eta zoriontsu [Gogorren etorreraren aurrean], ondorengo ekintzarako funtsezkoak diren desinentziak garatzen ditu»²⁶.
- **5. elementua** bosgarren justu bateko motibo bat da; horren gainean eraikitzen dira Aitonak batzarraren hasieran egiten dituen galderak —1. ekitaldiko 2. koadroa, 17-18, 23-24 eta 29-30 konpasak— eta Aitorrek, Aritzek eta Arkaitzek ematen dituzten erantzunak (19-21, 25-27 eta 31-33 konpasak, hurrenez hurren).
- Gerniak eta Gogorrek **6. elementua** aurkezten dute 1. ekitaldiko 2. koadroko 2. eszenaren hasieran. Hasierako soinu luzeak —La b-Sol— biek batzarrean sartzean egiten duten oihuari dagozkio.
- Barne-tronpeta batek **7. elementua** aurkezten du 1. ekitaldiko 1. koadroko 3. eszenako 1-5 eta 13-17 konpasetan.
- **8. elementua** Erregeak euskaldunei egiten dien agurra da, 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenaren 1. konpasean: «Agur Jaunak! Jaunak agur! Ongi izan guztiok!».
- Escuderok aurkezten duen bezala, **9. elementua** lau soinu bi multzok osatzen dute —1etik 4ra eta 4tik 8ra—, eta muturreko tartea laudun gutxitua da; bigarren multzoa lehenengoaren ispilu da. Adibidez, 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenako 57. entsegu-zenbakian ageri da, eta baita Aitonaren Deplorazioan ere, 2. ekitaldiko 8. eszenan. Elementu hori «Mendia bete elurrez» euskal doinuaren lehen bi konpasetatik eratorria izan liteke; izan ere, Escuderok berak aitortu zuen *Gernika* operaren konposizioan doinu horri erreferentzia egin ziola (Zubikarai, 1984).

Hala ere, operan elementu horren erabilera aztertuz gero, ikus daiteke zenbaitetan Escuderok muturreko tartea aldatzen duela: laudun gutxituaren ordez laudun justua erabiltzen du. Izan ere, bere azterlanean adierazten du 9. elementua erabiltzen duela 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenan, «Aitonak bere

²⁶ Jatorrizkoa: «Gernika, inquieta y feliz [ante la llegada de Gogor], explaya unas desinencias esenciales de ulterior acción».

gobernatzeko modua azaltzen duen unean»²⁷. Esku-hartze hori aipatutako eszenako 10-12 konpasetako kadentzian kokatzen da.

Aipatutako kadentzia 9. elementuaren eraldaketa bat da, eta eskala minor natural bateko IV. gradutik I. gradura doan beheranzko mugimendu bat da, graduz gradu —muturreko tarte laudun justua—, hots, euskal musika herrikoia ezaugarri bereizgarria. Tramaren une esanguratsu batean erabiltzeak, ikuspegi ideologikotik, lotura zuzena du euskal aberriarekiko atxikimendu-sentimendua musikaren bidez irudikatzeko asmoarekin. Kadentzia hori Aitonaren kantuen gainean saxofoi altuak jotzen duen melodian dago txertatuta, 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenako 10-20 konpasetan —melodia hori biolek berreskuratzen dute 21-25 konpasetan, eta ondoren etenik gabe luzatzen da, nolabaiteko suspentsioan—. Escudero bere azterlanean adierazten du «esaldi melodiko solemne eta simple bat» dela, «eszenaren mugimenduaren arabera ekitaldi honen amaieran garatuko dena»²⁸.

Izan ere, operaren lehen ekitaldia aurreko atalean aipatutako ereserkiarekin amaitzen da —bertan parte hartzen dute Gernika, Gogor, Publio, Aitona eta Erregea bakarlariek, abesbatzak eta orkestrak—. Ekitaldiaren amaierako kantu hori —eta haren kadentzia ere— *Arranoak bortietan* euskal kantuen eraginpean egon liteke, abstrakzio-maila handian aurkeztuta. Izan ere, Francisco Escudero berak adierazi zuen melodia hori erabili zuela operan: «Nola ukatuko duzu herri baten funtsa, “Arranoak bortietan” kantu horretan bezala?»; «Jakina, handik atera dudana bertsioa ez da “Arranoa” bera, baizik eta beste bat, idealizatua, gaur egun eta mundu honetan kokatua, bestelako sonoritateekin, baina funts beretik abiatua. Hori bai, harmonia berritua duena»²⁹ (Escudero Zubikarain 1984). Une horretan taldeak kantatzen duen testuak garrantzi ideologiko handia du: euskal herriaren nortasunari buruzkoa da, hain zuzen.

- **10. elementua** Erregearen esku-hartze erabakigarri baten zati bat da, 72. entsegu-zenbakian —2-14 konpasetan—, 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenan: «Ni zuen Errege bezala hartzea, zer pentsatzen eta erabakitzen? Zuek askeak zarete eta horrela zuena da hitza». Erregearen diskurtsoa kontrabaxuetan eta tinpanoan pizzicatoz jotako kortxeen gainean garatzen da —horiek re

²⁷ Jatorrizkoa: «Aitona explica su forma de gobernarse».

²⁸ Jatorrizkoa: «una frase melódica, solemne y simple», que «en razón del movimiento escénico se desarrollará al final de este acto».

²⁹ Jatorrizkoa: «¿Cómo vas a negar la esencia de un pueblo, como en ese canto de “Arranoak bortietan”?»; «Naturalmente, la versión que he sacado de él no es el propio “Arranoa”, sino otro idealizado, hoy y en este mundo, con unas sonoridades totalmente distintas, pero arrancadas de su propia esencia. Eso sí, con armonía de nuevo cuño».

minorreko tonikaren akordea hedatzen dute— eta beltzak txandakatzen dira sordinadun tronboiaren, lehen biolin eta biolen artean. 10. elementu hori berriro agertzen da amaiera-aldaketa batekin 79. entsegu-zenbakian —2-10 konpasetan—, koadro berean, Erregeak Gernikako arbolaren aurrean belau-nikaturik euskal herriaren ohitura zaharrak defendatzeko zina egiten duen unean. Bi pasarte hauek bereziki esanguratsuak dira operan, asmo extra-musikal oso zehatz bati erantzuten baitiote: euskal herriaren jatorrizko askatasunaren aitortzari eta Erregearen ohitura zaharrak zaintzeko promesari. Ekitaldia goian aipatutako ereserkiarekin ixten da.

- Escuderok aurkezten duen azken elementua **X** izeneko da. Beheranzko mugimendu kromatiko bat da, bostdun gutxitua bitartea hartzen duena. Lehen aldiz biolontxeloetan eta kontrabaxuetan agertzen da 62. entsegu-zenbakiaren hasieran —1-3 konpasetan— 1. ekitaldiko 2. koadroko 6. eszenan. «Etenkakoa, baina tematia», 62tik 68ra bitarteko entsegu-zenbakietan zehar —biak barne— irauten du.

The image displays a musical score for Francisco Escuder's opera *Gernika*, specifically elements 1 through 10 and element X. The score is presented in two columns. Elements 1, 3, 5, 7, 9, and X are on the left, while elements 2, 4, 6, 8, and 10 are on the right. Element 7 is labeled 'Trompetas' and element 8 is labeled 'Rey'. Element X is marked with '[etc.]'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3. irudia

Francisco Escuderoren *Gernika* operako 1-10 elementuak eta X elementua.

Escuderoren musikak ekintza eszenikoa deskribatzea du helburu. Aipatutako «Apuntes y comentarios de la ópera Gernika» lanean, konpositoreak adierazten du gai horiek eta haien eraldaketa motibikoek erreferentzia ugari sortzen dituztela, eta ezin dituela guztiak bere analisisian jorratu; horregatik, bere lana

«ekintzaren eta musikaren arteko lotura» gisa deskribatzera mugatzen da, «gai sortzaileen aipamen noizbehinkakoarekin»³⁰.

José Luis Besadak eta Ainara Zubizarretak (2020, 29) adierazten dutenez, ekintza deskribatzeko Escuderok «teknika sorta zabala erabiltzen du: giro bukolikoenetan agertzen diren atmosfera modaletatik, euskal musika tradizionala gogorarazten dutenak, testura-efektu abangoardistetaraino pasarte bortitzenetan»³¹. Horren adibide da III. ekitaldiko III. koadroa, non Bizkaiko hiribilduaren bonbardaketa irudikatzen den. Escuderok «hariak kluster kromatikoaren eta glissandi bidez baliatuz» irudikatzen du pasarte hori; baliabide horiek, «kanpoko entzule bati, Krzysztof Pendereckiaren *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960) gogoraraz diezazkiokete» (Besada eta Zubizarreta 2020, 30).

Garrantzitsua da azpimarratzea *Gernika* operaren barne-egitura aipatutako gai errepikarietan oinarritzen den arren, ez dituela erabiltzen bonbardaketaren koadroak —salbuespen gisa, esaterako, 1. elementua, ostinato azkar gisa baliatzen dena—. Pasarte horretan, musika ekintza dramatikoaren onomatopeia bihurtzen da, ekintza eszenikoa bizitasun handiz eta zehaztasunez irudikatu nahi duen neurrian. Konpositoreak trauma historikoa musikaren bidez adierazteko asmoa erakusten du, bonbardaketaren sufrimendua eta suntsipena termino sonoroetara eramanez. 4. irudian egilearen asmo programatikoaren sintesia jasotzen da:

1. atala (1-9 konpasak): Gernikako merkatu jendetsua.
2. atala (10-37 konpasak): hegazkinen etorrera.
3. atala (38-88 konpasak): bonbardaketa (I).
4. atala (89-97 konpasak): bonbardaketa (II).
5. atala (98-180 konpasak): herriaren samina.
6. atala (181-211 konpasak): sutea (I), bomba berriak, metrailadoreak.
7. atala (212-228 konpasak): sutea (II, koruarekin).
8. atala (229 konpasa): «Zoritxarra!» (Narratzailea).
9. atala (230-248 konpasak): bizirik atera direnen otoitza. *Regina pacis*.

4. irudia

Francisco Escuderoren *Gernika* operako III. ekitaldiko III. koadroaren programa.

Bonbardaketaren koadroak «Barriro ez!» oihua barne hartzen du, Holokaustoarekin eta, oro har, genozidioarekin lotuta. Halaber, *Guernica* margolana-

³⁰ Jatorrizkoa: «describir la conexión entre acción y música con la mención ocasional de los temas generadores».

³¹ Jatorrizkoa: «a wide range of techniques, ranging from modal atmospheres in the most bucolic contexts, somehow echoing the traditional Basque music, to avant-gardist textural effects in the most violent ones».

rekiko erreferentzia intertestuala ageri da —6. atalean tubak zezenaren orroa imitatzen du—. Amaieran, *Regina pacis* letania entzuten da, Benedikto XV.ak Lehen Mundu Gerraren testuinguruan arrosario katolikoan sartutakoa. Operaren estreinaldiko programan, ikusleei «ez txalotzeko» eskatzen zitzairen hirugarren ekitaldiaren ondoren, eta «hirugarren ekitaldiaren luzapen eszeniko gisa, minutu bateko isilunea gordetzeko Gernikako bonbardaketako biktima guztien omenez» (Escudero 1987).

7. Ondorioak

Lan honetan zehar *Gernika* operaren libretoan eta musikan sakondu dugu. Abiapuntu gisa, ikusi dugu operaren argumentua lantzeko emandako gomen-dioek —konpositorearen beraren ekimenez sortuta eta Bilboko Koral Elkarteak zabaldua— oportunitismoari, interesari eta eragin sozialari bidea ireki ziotela. Horrek aukera ematen du ondorioztatzeko opera propaganda-tresna gisa pentsatua izan zela. Baina, zein propagandaren zerbitzura?

Ikusi dugu libretoa konpositorearen esku geratu zela, eta berak Luis Iriondoren bilbe bat garatu zuela, euskal nortasunari buruzko bere usteak bertan irudikatuz. Azpimarratu dugu Escudero aurretik errotutako iruditeriatik edaten zuela. 1912an jaioetakoa eta Euzko Alderdi Jeltzaleko kidea izanik, Francisco Escudero forzaletasunak ereindako eta, neurri handi batean, nazionalismoak taxututako iruditeria bereganatzen du, xx. mendearen hasierako euskal operetan jada presente zegoena. Zentzu horretan, *Gernika* opera obra baliotsua da egilearen beraren iruditeria aztertzeko. Aldi berean, Escudero Gernikako bonbardaketaren egia historikoa berrezarri eta tragediaren birsemantizazioan eragiteko izan zuen borondatea ulertzeko aukera ematen du.

Ondorio gisa, esan daiteke Escudero Gernikarekin lotutako bi sinbolo nagusiak bateratzen dituela obran. Batetik, Gernika foru-sinbolo gisa aurkezten du, hau da, euskal herriaren jatorrizko askatasunen ikur gisa —horien artean komunitatean oinarritutako gobernua— operan, berdinen arteko itun baten bidez mantendu nahi direnak; bestetik, gerraren eta faxismoaren aurrean sortzen den izuaren eta bake-nahiaren sinbolo gisa.

Santiago de Pablok (2000, 74) azpimarratu du Gernika, azken batean, «ez dela soilik Euskal Herriaren askatasunaren sinboloa, baizik eta baita bakea-

ren, demokraziaren eta askatasunaren balio unibertsalen sinboloa ere»³². Izan ere, euskal kasutik harago joan gaitezke, eta *Gernika* operan balio unibertsal horiek antzeman: askatasuna, demokrazia eta bakea. Hala ere, egia da euskaldunentzat —eta baita espainiarrentzat ere— historia hurbilari eta euskal herriaren nortasunari erreferentzia esplizitu gehiegi daudela, musikak berez ahalbidetuko lukeen abstrakzio-mailara iristeko. Libretoko ideia politikoan metonimiek eragiten dute guztiok «gure espazio mentalean nolabaiteko mugimendu bat, aldekoa zein kontrakoa»³³ sentitzea, eta hori bera adierazi zuen Agustin Zubikaraik (1987a) operaren estreinaldiko esku-programan, zeina kontzertu-bertsioan eman baitzen 1987ko apirilaren 25ean Bilboko Teatro Arriagan, bonbardaketaren 50. urteurrenaren harira.

Operak tragediaren birsemantizazioan eragiteko asmoa agertzen du, trantsizio demokratikoaren eta Euskal Autonomia Estatutuaren ondoriozko baikortasun giroan. Aipatu dugu Frankismoak III Reicheko Kondor Legioak egindako Gernikako sarraskiaren erantzukizuna bando errepublikanoari egotzi ziola, nahiz eta eraso hura Francok berak agindu. Ondoriozta dezakegu Escuderoren asmoa operaren bidez egia historikoa agerian jartzea zela alegoria bidez: Gernikako tragediaren erantzulea ez dela Gogor —euskalduna, Gernika heroina isilean maite duena—; ezta Iparraldeko erregea ere —euskaldunek berarekin berdintasunezko itun bat sinatzen baitute, haien jatorrizko askatasunak eta ohitura zaharrak errespetatzen dituen—. Benetako erantzulea Podio da: askatasun horiek ukatzen dituen, boterea, estatu-kolpea emanez, indarrez eskuratu nahi duena, eta Gernika hiltzen duena —alegia, bonbardatzen duena—.

Adierazi dugun bezala, dramaren amaierak izaera erresilientea du, tragediaren aurrean euskal herriaren biziraupen-gaitasuna berretsiz: Gernika —figura sinboliko gisa, eta harekin batera gertatutakoaren oroimena— bizirik dirau memoria kolektiboan. Horrela ulertu behar da obraren azken leloa ere, kapitulu honi izenburua ematen diona: «Gernika jausi da, baina galdu ez!».

³² Jatorrizkoa: «un símbolo, no sólo de la libertad del País Vasco, sino de la paz, la democracia y la libertad como valores universales.

³³ Jatorrizkoa: «alguna moción en nuestro espacio mental, sea favorable o desfavorable».

Bibliografia

- Arana Martija, José Antonio. 1986. *Eresoinka: embajada cultural vasca 1937-1939*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia.
- Besada, José Luis eta Ainara Zubizarreta. 2020. «Gernikaren itzalpean: Propaganda, Appropriation, and Depolitization of Basque Art Music». *Circuit* 28 (3): 25-38. <https://doi.org/10.7202/1055192ar>
- De Pablo, Santiago. 2000. «¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika». *Ikusgaiak* 4: 59-74.
- Escudero, Francisco. (2007). *Gernika* [CD bikoitza]. Decca.
- Fink, Monika. 2005. «Musikalische Bildreflexion: Kompositionen nach Guernica von Pablo Picasso». *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 30 (1/2): 183-197.
- Fink, Monika. 2009. «Guernica-Kompositionen 1937-2007: Klangliche Ergebnisse bildhafter Impulse». In *Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung*, Elisabeth Walde, Monika Fink eta Thomas Steppanek editatua. Studien Verlag.
- Irujo, Xabier. 2018. *The bombing of Gernika. A short story*. Center for Basque Studies.
- Larrinaga, Itziar. 2001. «Francisco Escudero y la música de escena. Su primera ópera, *Zigor!* [¡Castigo!].» In *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Alvaro Torrente eta Emilio Francisco Casaresek editatua. Universidad Complutense de Madrid.
- Larrinaga, Itziar. 2008. «Las óperas de Francisco Escudero». In *Gernika*, Francisco Escudero. DECCA.
- Larrinaga, Itziar. 2009. «Tradición, identidad vasca y modernidad en la vida y en la obra de Francisco Escudero». Argitaratu gabeko doktorego tesia, Oviedoko Unibertsitatea.
- Larrinaga, Itziar. 2009. «Música y propaganda nacional vasca en la Guerra Civil Española y en el exilio. El caso de Francisco Escudero». *Revista de Musicología* 32 (1): 595-616.

- Larrinaga, Itziar. 2010. «El proceso de creación de *Fuenteovejuna*, la ópera inacabada de Francisco Escudero». *Musiker* 17: 497–556.
- Larrinaga, Itziar. 2016. «Cuarteto en Sol de Francisco Escudero: ¿un programa secreto?» In *The string quartet in Spain* Christine Heine eta Juan Miguel González Martínezek editatua. Peter Lang.
- Nielinger, Carola. 2006. «*The Song Unsung*: Luigi Nono's Il canto sospeso». *Journal of the Royal Musical Association* 131 (1): 83–150. doi:10.1093/jrma/fkl001
- XXIV Festival FIMTE. 2023. *Picasso y el modernismo musical (c. 1900–1940)*. https://www.fimte.org/_files/ugd/de645f_ae55d8cb3fa74901aa647d37652b55f2.pdf
- Zubikarai, Juan Antonio. 1984. «La obsesión por el lenguaje». *Deia*, abenduak 10.
- Zubikarai, Juan Antonio. 1987a. *Gernika, Francisco Escudero-ren Euskal Opera* [estreinaldiko esku-programa]. Eusko Jaurlaritza.
- Zubikarai, Juan Antonio. 1987b. «Gernika: apunte sobre una ópera no estrenada». *Arbola* 8: 74–75.

Komisariotza eta memoria. Xabier Sáenz de Gorbearen *gernikak*¹

Andere Larrinaga Cuadra
Ismael Manterola Ispizua
Mikel Onandia Garate
Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: MHLI ikerketa taldearen egungo aztergai nagusia Espainiako Gerra Zibilean euskal herritarrek jasandako bonbardaketen aztarnak eta Pablo Picassoren *Guernica* (1937) margolanak euskal sorkuntza garaikidean izan duen eragina aztertzea da. Euskal arte plastiko moderno eta garaikidean horiek biek utzitako arrastoei dagokienez, testu honen ikergaia Xabier Sáenz de Gorbea (1951-2015) historialari eta arte-kritikariak 2008 eta 2015 artean Gernikako Euskal Herria Museorako gai berari buruz komisariatutako erakusketak dira. Sáenz de Gorbeak garatutako proiektu osoaren azterketak eta erakusketa horietarako hautatutako lanen erregistro eta ikerketak, taldearen egungo bildumaren oinarri izateaz gain, arte-erakusketetan memoria historikoa eraikitze baliabide narratibo gisa sakontzeko eta, halaber, euskal artistek hainbat hamarkadatan zehar bonbardaketen eta Picassoren *Guernica* lanaren trataeraren gaineko lehen ondorio konparatibo batzuk proposatzeko aukera eskaintzen dute.

Hitz gakoak: Gernikako bonbardaketa; Picassoren *Guernica*, Xabier Sáenz de Gorbea, komisariotza, memoria

¹ Artikulu hau «Comisariado y memoria. Los *gernikas* de Xabier Sáenz de Gorbea» azterlanaren bertsio itzulua da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorrainek editatua.

1. Euskal sortzaileen *gerniken* artxibo digitala

Euskal Herriko Unibertsitateko MHLI ikerketa-taldeak (Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan), euskal kulturaren eta espazio iberiarraren testuinguruan memoria historikoaren irudikapen kulturalak aztertzea du helburu nagusi, bereziki XX. mendean eta XXI. mendearen hasieran. Azken bi urteetan, arreta berezia jarri du, ikuspegi konparatu batetik, Gernikako bonbardaketan (1937/04/26) eta Picassoren *Guernica* (1937) lan ikonikoaren inguruko hurbilketa ezberdinetan eta honen gaineko berrinterpretazio semantikoan.

Lan honen sinatzaileek —hirurak artearen historialariak eta Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen eta Musikaren Historia Saileko irakasleak— arreta berezia jarri dute bai Espainiako Gerra Zibilean Euskal Herrian jasandako bonbardaketek bai Picassoren lanak euskal arte plastikoetan utzitako aztarna eta oroitzapenetan.

Proiektu honen lehen urratsa, egun garapen betean dagoena, ahalik eta artxibo edo gordailu zabal eta zehatzena sortzea da. Horretarako, hainbat iturri bibliografiko, artxibo, datu-base eta bilduma publiko zein pribatu kontsultatzen ari dira, Pablo Picassoren *Guernica* lanarekin eta Espainiako Gerra Zibilaren garaian euskal herritarrek pairatutako bonbardaketekin lotutako euskal artisten arte-lanak biltzeko helburuarekin. Artxibo honen lanketan, funtsezkoa da urte luzez Xabier Sáenz de Gorbea historialari eta erakusketa-komisarioak egindako lana. Ikerketa hura hamar erakusketaren antolaketan gauzatu zen; zentzu horretan, funtsezkoak dira mostra horiei lotutako katalogoak, non esposizioetan aurkeztutako piezak jasotzen diren.

Bilduma-lana eta azterketa, bai eta memoriaren inguruan —komunitatearen baitan enpatia ahalbidetzeko ezinbesteko baldintza gisa ulertuta— Sáenz de Gorbeak egindako hausnarketa kritikoa ere, Euskal Herrian eta Espainia garai-kidean memoria historikoaren azterketarako abiapuntu funtsezkoa dira. Hark *Gernikak* proiekturako bildutako artelanen artxiboak osatzen eta aberasten ari den corpus plastiko zabalago baten abiapuntu izateaz gain, gai honek eta haren irudikapen enblematikoak (picassiarak) euskal memoria kolektiboan eta, bereziki, euskal sortzaileen artean piztu dituzten eta oraindino pizten dituzten oihartzunei buruz lehen ondorioak proposatzeko aukera ematen du.

2. Xabier Sáenz de Gorbea (1951-2015). Artxibo borondatea

Xabier Sáenz de Gorbea (1951-2015), Francisco Javier San Martín (1954-2021) eta Adelina Moyarekin (1944) batera, funtsezko figura izan da Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultateko Artearen Historia eta Musika Sailean, baita XX. mendearen azken bi hamarkadetako eta XXI. mendearen hasierako Euskal Herriko artearen historiografian ere. Era berean, azken hamarkadetan Bizkaian eta Euskal Herrian artearen sustatzaile nagusietako bat izan da.

Bartzelonako Unibertsitatean Artearen Historian formakuntza jasota, Xabier Sáenz de Gorbea 1971. urtean itzuli zen Bilbora. Orduan, bere anaia Roberto Sáenz de Gorbearekin batera, aitarengandik jaso zuten Windsor galeria martxan jarri zuen, 1981etik aurrera, Windsor Kulturgintza izena hartu zuena. Arte garaikide berrienaren joera aurreratuenak zein Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean lizentziatu berri ziren belaunaldien lanak erakutsi zituen (*Kulturgintza: 1971-1996* 1997, 7 eta 26).

1970eko hamarkadan zehar, lurraldeko hainbat mugimendu kultural eta artistikotan parte hartu zuen Sáenz de Gorbeak, hala nola Euskal Artisten Elkartean (1983) —zeinak sortzaile belaunaldi berri bat biltzea eta arte-erakunde berroneratzea zuen helburu (*Euskal Artisten Elkartea* 1983; Viar 2017, 640)—, edota Arteder'81 ekimenean. Azken hau Espainiar Estatuan ospatutako arte garaikideari buruzko lehen nazioarteko azoka komertziala izan zen, ARCO Madril baino urtebete lehenago; Javier San Martínen hitzetan, «merkatu-egitura bati lehen aldiz lotutako euskal artearen ideiarri begira egindako saiakerarik handiena, azokak nazioarteko testuinguruan kokatzen duena» (*Arteder'81* 1981; San Martín 1996, 17).

1981etik heriotzara arte, Xabier Sáenz de Gorbea Euskal Herriko eta inguruko arte-esparruko hezkuntza-erakunde nagusia den EHUko Arte Ederren Fakultatearekin lotuta egon zen. Bereziki «Azken joera artistikoak» irakasgaia landu zuen, non ikuspegi eta eduki berriak txertatu zituen. Horien artean, arreta berezia jarri zuen nazioarteko azoka eta bienaletara egindako bidaietan ateratako erakusketa eta lanen argazkiekin batera, ikasleei material bibliografiko eta dokumentalak eguneratuta eskaintzean.

Halaber, berak antolatutako bidaiak eta erakusketak —bai Fakultatearen baitan, ikasleen erakusketen programazio sistematikoaren bidez, bai hortik kanpo— hainbat ikasle belaunaldiren profesionalizazio-prozesuan funtsezkoak izan ziren.

Bestetik, Xabier Sáenz de Gorbeak komunikabide ugarirekin kolaboratu zuen, hala nola *Lápiz* edo *Zehar* aldizkarietan (Artelekuren aldizkaria, Donostian). Hala ere, kritikaren arloan egin zuen lanik nabarmenena: irrati eta telebistako kolaborazioez harago, *Deia* egunkarian garatu zuen arte kritika hogeita hamabost urtez. 1981etik aurrera, *Deia*n 3.000 kritika baino gehiago argitaratu zituen, 2017az geroztik DVDan bilduta direnak; lan horiek azken hamarkadetako euskal arte plastikoaren bilakaera ulertzeko funtsezko iturri bihurtu dira (Barcenilla eta Manterola 2016, 302; Rueda 2017).

Nahiz eta hau kualitatiboki eta kuantitatiboki esparru zabala barne hartzen duen jarduera bat sakon lantzeko tokia ez izan, Sáenz de Gorbearen erakusketa-antolatzaile eta komisario lana ere gogoraraztea beharrezkoa zaigu. Bere komisariotza-lanen eta testu kritikoen artean, laburpen modura, honako erakusketak nabarmendu daitezke: *...fuera de formato* Madrileko Centro Cultural de la Villan (1983); *Escultura vasca, 1889-1939* (1984) eta *I Salón de Artistas Vascos* (1985) Bilboko Banco Bilbao Vizcayako erakusketa-aretoetan; *Arte y artistas vascos de los años 30* Donostiako San Telmo Museoan (1986); *Una obra para un espacio* Madrileko Depósito del Canal de Isabel II-n (1987); *Arte y artistas vascos en los años 60* Donostiako Koldo Mitxelena Kulturunean (1995); *Pintura vasca. Siglo xx* Donostiako Garibai Erakusketa Aretoan (1999); *Memoria de la diversidad [Expediente I/B]* (2014) Bilboko Rekalde Aretoan; eta *Suturak. Cerca a lo próximo* (2015) berriz ere Donostiako San Telmo Museoan, beste askoren artean.

Era berean, nabarmena izan zen bere lana hainbat lehiaketatan, hala nola Bizkaiko Arte, Ertibil Bizkaia, Anual América, Noveles de Gipuzkoa eta Gure Arte sarien edizio ezberdinetan. Artista askoren erakusketa monografikoak ere antolatu zituen, horien artean, Iñaki de la Fuente, Alfonso Gortázar, Francisco Ruiz de Infante, María Luisa Fernández, Juan Luis Goenaga, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu eta beste askorenak.

Euskal arte moderno eta garaikidearen hainbat esparrutan egindako ibilbide luze eta iraunkorraren aitortza gisa, Sáenz de Gorbeak Eusko Jaurlaritzaren Gure Arte Saria jaso zuen 2012an.

2020az geroztik, Bilboko Arte Ederren Museoak gordetzen du, Sonia Ruedak egindako dohaintzari esker —haren bikotekidea hainbat urtez, eta ondarearen oinordekoa eta aipatutako proiektu gehienetan lankide nagusia—, Xabier Sáenz de Gorbeak osatutako artxibo mardula, material kopuru handia biltzen duena: arte-monografiak, aldizkariak, 1970eko hamarkadatik aurrerako egunkari-aleak, kultur prentsako ebakinak, astekariak, erakusketen eskuorriak eta katalogoak, diapositibak, disketeak eta kaseteak.

3. Xabier Sáenz de Gorbearen *gernikak*

Artearen historiaren esparruan, ikertzaileak erabiltzen dituen iturrien artean, erakusketen katalogoen tipologia espezifikoa garrantzitsua da. Izan ere, erakusketa, aro garaikidearen hastapenetatik hasi eta gaur egun arte, arteak publiko egiteko duen bitarteko eta plataforma nagusia izanik, katalogoak artelan talde baten aldi baterako erakusketa erregistratzen eta osatzen du, behin itxi ondoren. Beraz, arte historialariarentzat kontsulta eta ezagutza iturri nagusietako bat da.

Ikerketak esparru akademikoan eta sozialean duen garrantzia eta eragina neurtzeko eta ebaluatzeko modu egokienaren inguruko eztabaidan, artearen historiaren kasuan, erakusketen katalogoek funtzio bikoitza betetzen dutela aldarrikatu behar da, akademiaren zorroztasunetik aztertzen baitute beren helburua, eta, aldi berean, esparrua gaingiditzen duten zirkuluetara sartzeko aukera ematen dutelako, publiko zabalagoen eskuetan jarritz.

Hori da Xabier Sáenz de Gorbeak Euskal Herriak Espainiako Gerra Zibilean (1936-1939) jasandako bonbardaketek eta Pablo Picassoren *Guernica* koadroak (1937) bereziki, euskal artean izan zuten oihartzunaren inguruan egindako eta utzitako katalogo multzoaren kasua. Katalogoek gai horren inguruko tipologia ezberdinetako piezetako corpusa osatzen dute eta, aldi berean, oroimenak artean eta artearen historian duen paperari buruzko hurbilketa kritikoa egiten laguntzen dute.

xxi. mende berriaren lehen urteetan, Xabier Sáenz de Gorbeak erakusketa zikloa bihurtutako ikerketa proiektua garatu zuen. Erakusketa gehienak Gernikako Euskal Herria Museoan (Bizkaia) egin ziren, Bizkaiko Batzar Nagusietako Erakusketa Aretoan antolatu zena izan ezik. Guztira, bederatzi erakusketa izan ziren 2008 eta 2015 urteen artean —azken hau, ikertzailearen heriotzaren urtea—, eta beste bat 2017an, Sáenz de Gorbea hil ondoren.

Erakusketa-programa horren aurrekari gisa, Gernika 37-87 batzordeak antolatutako *Artea Gernikan* izenburupean egin zen erakusketa aipatu behar dugu, Javier Viar, Satur Abon eta Xabier Sáenz de Gorbea beraren ardurapean. Bizkaiko udalerriko bonbardaketaren berrogeita hamargarren urteurrena oroitzeko, hirurogeita hamaika euskal artista garaikideren lanak bildu zituen erakusketak (Viar, Abon eta Sáenz de Gorbea 1987)²; beste aurrekaria Xabier Sáenz de

² Erakusketak *Artea Gernikan* izenburua izan zuen eta bertan parte hartu zuten artistak José Gabriel Aguirre, Pablo Aizola, Juan José Aquerreta, Bonifacio Alfonso, Vicente Amezttoy, José Ramón Anda,

Gorbeak Jose Prieto eta Vega Ruiz artistek Gernikako Kultur Etxean egindako *Alerta! Gernika 16.30* erakusketaren katalogorako idatzi zuen testua da (Prieto eta Ruiz 2000).

2008 eta 2015 urteen artean Gernikako Euskal Herria Museoan antolatutako erakusketa multzoari dagokionez, zortzi erakusketa dira guztira, urtean behin antolatutakoak. Erakusketek Gerra Zibila edo Gernikako bonbardaketa aztertzen dituen euskal artista garaikideen lanak biltzen zituzten eta horietako bakoitzak katalogo bat zuen, erakusgai zeuden lanen ilustrazioez gain, Sáenz de Gorbearen testu kritikoak biltzen zituztenak.

Lehenengo erakusketak, 2008ko apirilaren 16tik ekainaren 15era bitartean Gernikako Euskal Herria Museoan antolatu zenak, Remigio Mendibururen (1931-1990) lana bildu zuen, Jorge Oteizarekin eta Eduardo Chillidarekin batera Euskal Eskola izenarekin ezagutzen den eskulturaren ordezkari nagusietako bat. Garai hartan, Sáenz de Gorbea Mendibururen obra osoaren katalogo arrazoitua egiten ari zenez, gerrarekin izandako esperientziari lotutako hogeitabat pieza eskultoriko eta paper eta kartoï gaineko beste batzuk bildu zituen. Kutsu informalista eta aipamen figuratibo argiak zituzten eskultura horiek 1970eko hamarkadaren amaieran eta 1980ko hamarkadan egin zituen: *Zaldi* (1978), *Gernikako Loreak* (1986), *Txoria* (1986), *Bonbardatutako etxeak* (1987) eta *Ezpaldutak* (1987) serieak dira (Sáenz de Gorbea 2008) [1. irudia].

Amable Arias, Pello Azketa, Isabel Baquedano, Javier Balda, Rafael Ruiz Balerdi, José Barceló, Dionisio Blanco, Marisol Bollar, Daniel Castillejo, Iñaki Cerrajería, Gonzalo Chillida, Mikel Díez Alaba, Jabier Eloorriaga, Carmen Erdozia, Jesús Etxebarria, Andoni Euba, Patxi Ezkieta, Iñaki de la Fuente, Benito Garai, Ángel Garraza, René-Paul Gelos, Jorge Girbau, Itxaro Goikoetxea, Alfonso Gortázar, Mari Puri Herrero, José Ibarrola, Xabier Idoate, Fernando Illana, Santos Iñurrieta, Luis Izquierdo, Rafael Lafuente, Vicente Larrea, José Ángel Lasa, Jesus Mari Lazkano, Pedro Manterola, Carlos Markote, Txemi Mediero, Remigio Mendiburu, Juan Mieg, Fernando Mirantes, José Ramón Sainz Morquillas, Xabier Morrás, Merche Olabe, Carmelo Ortiz de Elgea, Merche Periz, Gabriel Ramos Uranga, Alberto Rementeria, Fernando eta Vicente Roscubas, Mariano Royo, Juan Sagastizabal, Pedro Salaberri, Dora Salazar, Carlos Sanz, José Antontio Sistiaga, Manuel Susperregi, Daniel Tamayo, Ricardo Toja, Pedro Txillida, Ricardo Ugarte, Javier Urkijo, Begoña Usaola, Darío Villalba eta José Luis Zumeta izan ziren.



1. irudia

Remigio Mendiburu (1931-1990).

Bonbardatutako etxea (1987). Buztina eta egurra. 15 x 16 x 14.5 cm.

© Mendiburu Inda Bilduma. Argazkia: Jon Cazenave

Bigarren erakusketa 2009ko apirilaren 8tik abuztuaren 31ra bitartean egin zen, eta Néstor Basterretxea (1924-2014), hau ere Euskal Eskolari lotutako margolarri, eskultore eta diseinatzaile, bizkaitarraren lanari eskaini zion. Erakusketak altzairuzko eta egurrezko eskulturak, eta *Gernika 50* (1987) izeneko pintura handi bat bildu zituen, keinu zehatz eta organikoen, masa trinkoen eta dikotomia positibo-negatiboaren protagonismoa zuten serie bereko beste pieza batzuekin batera (Sáenz de Gorbea 2009) [2. irudia].



2. irudia

Xabier Sáenz de Gorbea (ezkerra) Néstor Basterretxearekin (eskuma) *Néstor Basterrexearen Gernika* (2009) erakusketaren inaugurazioan.
© Euskal Herria Museoa (Gernika-Lumo)

Hirugarren erakusketa Jorge Oteizari (1908–2003) eskaini zitzaion hurrengo urtean, 2010eko apirilaren 26tik uztailaren 25era bitartean. Eskulturak, erliebeak eta marrazkiak bildu zituen, horien artean artista gipuzkoarraren garai bateko piezak, hala nola *Gernika* (1945) brontzezko erliebea eta *Estela para un pueblo pacífico que era Gernika* (1957), bere *Propósito Experimental* delakoaren esparruan ulertu behar dena, 1987an Gernikari eskainitako medailoi multzo batekin batera. Sáenz de Gorbeak Gernika herriak Oteizaren lanean eta pentsamenduan izan zuen sinbolismoan sakondu zuen adibide ezberdinen bitartez: 1948an, Hego Amerikatik itzuli berria zela, Oteiza arbolaren aurrean, belauniko jarritan bere emaztearekin argazkia atera zueneko, *Quousque Tandem!...* liburuan (1963) zuhaitzaren interpretaziori eskaintzen dion tarte, Gernikari eskainitako hilarria eta 1973an Lemoizi eskainitako hilarriaren arteko lotura, edo Picasso-ren *Guernicako* zaldiaren buruaren analisia, zeinaren ikerketak erliebe batzuetan aztertzen baitu «zeinu grafikoen grabitatea, espazioa aktibatzen duen eta soinu-sinestesia ematen dion materia baten bidez». Beste batzuetan, berri, «malagarren plastika aldatu eta planimetrikoa bihurtzen du, beste aldera

begiratzeko eta historiaurrera, komikira eta basakeriara hurbiltzeko» (Sáenz de Gorbea 2010, 48).

2011ko apirilaren 14tik ekainaren 19ra bitartean, Euskal Herria Museoak *Ramón Carreraren Gernika* erakusketa antolatu zuen eta Jose Ramón Carrera eskultoreari (1935–2013) eskainitakoa seriearen laugarren erakusketa izan zen. Bere militantzia eta konpromiso politikoak Gernikako bonbardaketaren gaiari hainbat hurbilketa egitera eramán zuten, bere ibilbideko hainbat etapatan zehar. Eskulturetan ez zen hilobi-monumentura mugatu, ez da hondamendiaren xehetasun figuratiboetan zentratzen ere, haietatik aldentzen da, materialak eta prozesuek arrastoa utzi eta beren kabuz hitz egin dezaten, ez tandaren ondorio suntsitzaileak erakutsiz. Sáenz de Gorbeak adierazten duen bezala, lau eskulturak zuzenean aipatzen dituzte foru-hiribilduko gertakariak, eta beste bik, brontzea, burdina eta egurra bezalako materialez gain, 1975 eta 2003 urteen artean datatutako *collage*-kin batera, «sintonia plastiko bat erakusten dute, artistak tragediaren aurrean duen sentimendu eta emozio psikologikoaren zentzu sakonagoa lortzeko aukera ematen duena» (Sáenz de Gorbea 2011, 42).

Carmelo Ortiz de Elgea (1944) artista arabarra izan zen 2012ko apirilaren 12tik uztailaren 8ra bitartean egindako hurrengo erakusketaren protagonista, eta Euskal Eskolako Orain taldeko kide izandako margolariaren gaiarekin lotutako hamaika pieza bildu zituen, guztiak urte horretan bertan egindakoak. Figuralazioaren eta abstrakzioaren artean mugitzen diren tamaina ezberdineko piezak dira, eta beren aberastasun kromatikoa eta tratamendu kementsu handiagatik bereizten dira. Kasu batzuetan bonbardaketaren ondoriozko suntsipena eta desolazioa agerikoak dira. Sáenz de Gorbeak adierazten duen bezala, serie oso bat osatzen badute ere, multzoak ez du funtzionatzeko obra batean hasi eta beste batean amaitzen den narratiba lineal baten arabera, bakoitzak bere izateko arrazoiaren nortasuna du, kaosaren eta galdutako orekaren arteko borrokaren tentsioa eta gainezkatzearen tentsioa azpimarratuz (Sáenz de Gorbea 2012, 11).

Lehen esan bezala, 2013ko apirilaren 25etik urriaren 13ra bitartean Gernikako Euskal Herria Museoan egin zen seriearen seigarren erakusketa ez zitzaion artista jakin bati eskaini, baizik eta euskal plastikaren azken joeretakoko sortzaile gazte talde bati, Ibon Aranberri (1969), Kepa Garraza (1979) edo Javier Arce (1973) izan ziren aukeratutako artistak, eta izenburuak dioen bezala, «azken *gernikak*»-en gaia aztertu zuen. Erakusketak artelan ezberdinak bildu zituen, adibidez, 2002ko Frankfurteko Manifesta erakusketan Aranberrik aurkeztutako *Gernika* [3. irudia]. Picassoren koadroaren erreprodukzioa tamaina handiko hormigoizko autobus geltoki baten antza zuen egitura baten atzealdeko horman txertatu zuen eta haren jatorrizko argi-ilunen modulazioak zuri-beltz kontrastatu baten bidez ordezkatu zituen. Bestalde, Javier Arcek horma-irudi bat egin

zuen Madrilgo Max Estrella galerian, 1981ean koadro ikonikoa Espainiara iritsi zenean, hegazkinaren sototik bilduta jaitsi eta Guardia Zibil talde batek itxaroten zuena. Kepa Garrazak *Guernica* bandalizatu bat erreproduzitzen du, ASRB (Artearen Suntsipenerako Esku-hartze Brigada, BIDA gaztelaniaz) fikziozko taldearen pinturaren aurkako balizko eraso bat irudikatuz, bisitariari eszenatoki ikonoklasta bat planteatuz. Azkenik, Zilbeti (Nafarroa) herri inguruko mendietan hogeita hamar bat lagunek egindako lan kolektiboa nabarmentzen da, non murala zuhaitz ezberdinetan zatikatu zuten, eta, beraz, ikuspegi zehatz batetik bakarrik hauteman zitekeen, bere baliabide mineralak ustiatzeko basoak arriskuan jartzen zuen enpresaren aurkako salaketa gisa. Katalogoak, ohiko testu kritikoez gain, euskal artistek zein Euskal Herritik kanpoko artistek egindako *beste gernika* batzuen inguruko ikerketa ere biltzen du (Sáenz de Gorbea 2013a).



3. irudia

Ibon Aranberri (1969). *Gernika* (2002). 2002ko Frankfurteko *Manifestaren* testuinguruan gauzatutako lana eta *Azken Gernikak=Los últimos Gernika* (2013) erakusketan argazki gisa erakutsi zena.

© Ibon Aranberri

2013ko maiatzean, Xabier Sáenz de Gorbeak Gernikako bonbardaketaren 75. urteurrena erabili zuen Bizkaiko Batzar Nagusietako Bilboko aretorako egindako erakusketa antolatzeko. *Gernikatik Gure Arteara. Imajinario berriak suntsitu eta*

eraikitzea = De Gernika a Gure Arte. Destrucción y construcción de nuevos imaginarios (Sáenz de Gorbea 2013b) izan zen erakusketaren izenburua. Erakusketaren helburua Bizkaiko Batzar Nagusietako euskal arte garaikidearen bildumako lanak erakustea izanda, Sáenz de Gorbeak berriz ere Gernikako bonbardaketaren gertaera memorialistikora jo zuen, frankismoaren garai luzearen ondoren demokraziaren etorrerarekin bat egin zuten belaunaldien diskurtso historiografikoa eraikitzeko. Erakusketak Bizkaiko Batzarretako arte bilduman zeuden Jorge Oteiza, Mari Puri Herrero, Jesus Mari Lazkano, Gabriel Ramos Uranga, Mikel Diez Alaba, Juan Luis Goenaga, Daniel Tamayo, Iñaki de la Fuente eta Alfonso Gortazar artisten lanak biltzen zituen.

Bestalde, Xabier Sáenz de Gorbeak Gernikako Euskal Herria Museoan 2014ko apirilaren 25etik irailaren 19ra bitartean egin zuen azken aurreko erakusketa ikerketa historiko bati eskaini zion, hau da, Juan de Aranoa (1901-1973) eta Antonio de Gezala (1889-1956) margolarien parte-hartzea Eresoinka kultur programan. Eresoinka proiektuak Espainiako Gerra Zibilean murgilduta zeuden Europako hainbat herrialdetan euskal errealitatea eta kultura ezagutaraztea helburu zuen, dantza eta antzerki ikuskizunen bidez eta, aipatutakoez gain, eduki eta eszenografiak kudeatu eta diseinatzeko lanetan, Jose Maria Uzelaik, Julian Tellaetxek eta Ramiro Arruek ere parte hartu zuten. Erakusketak hainbat enblema-diseinu, kartel, jantzi eta pinturen diseinuetarako zirriborroak bildu zituen, eta horien artean aipatzekoak dira *Eresoinka 8 h. 45* eta *Eresoinka 20 h. 45* (1939), Bilboko Arte Ederren Museoko bildumako Guezalaren bi mihise [4. irudia]. Bietan ikuskizuneko antolakuntza barrutik ikusten da, hasi aurretik eta bukatu ondoren. Era berean, aipagarria da Juan Aranoak pintatutako *Gernika* koadroa (1972), tonu griseko konposizio figuratiboa, non giza irudi talde bat sutan dagoen eszenatoki batetik ihes egiten saiatzen den. Pintoreak hil baino urtebete lehenago bukatu zuen espresionismoaren eta sinbolismoaren artean mugitzen den lana (Sáenz de Gorbea 2014).



4. irudia

Antonio de Gueza (1889–1956). *Eresoinka 20 h 45* (1939).

Mihise gaineko olio-pintura. 88,6 x 115,7 cm.

© Bilboko Arte Ederren Museoa=Museo de Bellas Artes de Bilbao

Gernikaren bonbardaketari lotutako artelanei eskainitako erakusketa zikloaren gailurra *Bartzelonako Gernikak*. 1937 erakusketa izan zen: Sáenz de Gorbea hil baino lehentxeago inauguratu zuten eta, 2015eko apirilaren 23tik azaroaren 8a arte zabalik egon zen. Katalogoan ikerketa-ildoak eta aurkikuntzak justifikatzen zituen Sáenz de Gorbearen testu labur bat zegoen eta garai hartan Gernikako Euskal Herria Museoko zuzendari zen Felicitas Lorenzoren testu zabalago bat, Espainiako Gerra Zibilean Kataluniaren eta Euskal Herriaren arteko elkartasunean eta harremanetan sakontzen zuena³. Erakusketak Kataluniako elkartasun astean eta 1937ko apirilaren 26an Gernikako bonbardaketak Gerra Zibilaren Katalunian izan zuen sinbolismoa azpimarratu zituen. «Katalanak! gogoratu Euz-

³ Felicitas Lorenzo eta Sonia Ruedaren parte hartzea beti izan zen garrantzitsua halako erakusketa proiektuetan, baina parada honetan are esanguratsuagoa izan zen haien papera, batez ere horren amaierarako. 2024ko urriaren 30an Felicitas Lorenzorekin izandako telefono deian, Xabier Sáenz de Gorbeak, osasun arrazoiak tarteko, katalogorako hasitako eta amaitu ezin izan zuen testurik luzeena amaitu izana adierazten du. Hala ere, ikerketa eta obren aukeraketa Xabier Sáenz de Gorbeak gauzatu zituen.

kadiz Egunero» lelopean antolatutako jarduera eta zabalkunderako erabili zen jatorrizko lan grafikoa izan zen erakusketaren protagonista. Materiala Euskal Nazionalismoaren Museoaren eta Bizkaiko Foru Liburutegiaren funtsei esker bildu ahal izan zen eta *Pedro Mari* antzezlanaren emanaldiaren eta Bartzelona-ko Katalunia Plazan eraikitako oroimen monumentuaren argazkiekin osatu zen (Sáenz de Gorbea 2015).

Gernikako bonbardaketaren 80. urteurrena gogorarazteko Euskal Herria Museoak Xabier Sáenz de Gorbearen omenezko erakusketa antolatu zuen, *Xabier Sáenz de Gorbearen Gernikak. In memoriam* izenburupean. Aurreko edizioetan erakutsitako lanen aukeraketa bat aurkeztu zuten, eta horiei Ibon Aranberri, Javier Arce eta Kepa Garraza artisten lan ezberdinak gehitu zitzaizkion, baita Gernikarekin, bonbardaketarekin eta museoarekin zerikusia zuen Sáenz de Gorbearen kazetaritza ekoizpen osoa ere. Aldi berean, Museoak Sonia Ruedak jasotako aurreko urtean egindako erakusketen informazio digitalizatuarekin eta testigantza grafikoekin CD bat aurkeztu zuen (Euskal Herria Museoa 2017). Ruedak berak ere egin zuen Sáenz de Gorbeak *Deia* egunkarian 1981tik 2015era argitaratutako arte kritika artikuluen eta beste iturri batzuen bilketa jasotzeko DVD delakoa (Rueda 2017).

Hala ere, ezinbestekoa da Sáenz de Gorbearen proiektua testuinguru zabalago batean kokatzea. Gerra Zibila eta alderdi frankistaren bonbardaketak mugarriak dira Euskal Herriarentzat eta Picassoren koadroa, artistaren autoritate ukaezinagatik arte modernoaren historiografiarako, eragiten dituen erresonantzia sinboliko eta formalen aniztasunaren ondorioz eta 1937ko Parisko Nazioarteko Erakusketarako Espainiako Errepublikaren pabiloi mitifikatuarekin duen harremanagatik, erreferentzia indartsua da Estatu osoko artistentzat eta, bereziki, euskal sortzaileentzat.

Aipatzekoa da, besteak beste, 2012an Donostiako Boulevard Aretoan 1999ko *Gernika* koadroaren sortze prozesuan inspiratutako Jose Luis Zumetaren film laburra eta Mikel Laboa musikari eta kantautoreak Gernikako bonbardaketa gogoratzeko sortutako musika; Durangoko Arte eta Historia Museoan, 2017ko apirila eta maiatza bitartean antolatutako *Picasso: Durangotik Gernikara* erakusketa, 1937an —*Guernica* pintatu aurretik bere lehen lan politikoa— egindako *Sueño y mentira de Franco* grabatuekin, eta Gasteizko Artium Museoak 2012ko apirilean antolatutako bi erakusketak. Lehendabizikoan, *Premiazko denbora* izenekoan, Jose Ramón Amondarain margolariak Picassoren obraren prozesuari buruzko ikerketa aurkeztu zuen, zortzi mihise handietatik abiatuta. Erakusketak hurrengo hilabeteetan jarraipena izan zuen, *Tiempos de urgencias* izenburupean, Pilar Albarracín, Daniel García Andujar, Pepo Salazar eta Cristina Lucasen instalazio, bideo eta eskulturekin. Bestalde, Amondarainek Picassoren

Guernica aztertu eta interpretatzen jarraitu zuen, 2017an Donostiako San Telmo Museoan aurkeztutako *La risa del espacio (Guernica)* erakusketan.

4. Lehenengo begirada bat finkatu beharreko irudien corpus baten gainean

Xabier Sáenz de Gorbeak egindako bilaketa da *Gernika(k)*. *Trauma batean irudikapena, transmedialitatea eta birsemantizazioa* proiektupean MHLI ikertaldea egiten ari den artelanen datu-basearen oinarria, urteetan ibili baitzen Gerra Zibilean Gernika bonbardatuari eta Picassoren *Guernicari* erreferentzia egiten zioten lanak arakatzen. Bere ikerketa eta erakusketek 130 artelan baino gehiago dokumentatzea posible egin dute. Lan gehienak euskal artistenak dira, baina Sáenz de Gorbearen ikerketek kanpoko lan batzuk aurkitzera ere eramán zuten, bai espainiarrak bai nazioartekoak (Sáenz de Gorbea 2013).

Historialari eta kritikoak, katalogoetan aditzera ematen du gaiaren tratamenduan euskal artean sumatzen zuen antzeko bilakaera antzematen zuela. Gaur taldeari lotutako artistei dagokienez, urte horietako beren lana askatasunik gabeko testuinguru batean gertatu zela aipatzen zuen, eta adierazpen artistiko abstraktuak artistei karga politiko, sinboliko eta emozional handiko gaietara hurbiltzeko aukera erraztu ziela adierazten du. Era berean, ohartarazi zuen belaunaldi horiek ideal iraultzaileak eta gizartea eraldatzeko asmoak izan zituztela, eta haientzat euskal gizarte osoak kolektiboki lantzeko kontuak zirela (Sáenz de Gorbea 2013b, 7).

1970eko eta 1980ko hamarkadetatik aurrera, ordea, sormenaren panorama aldatu egin zela adierazi zuen Sáenz de Gorbeak. Testuinguru berri horretan, mundua eta gizartea ulertzeko modu berriak zeudela ohartarazten zuen, eta bigarren mundu gerraren ondorengo abangoardia artistikoak —modernitate artistikoa, azken batean— zalantzan jarri zirela zioen. Euskal testuinguruari berari dagokionez, demokraziaren itzulerak frustrazio ugari ere ekarri zituela berretsi zuen, aldaketarako itxaropenak ez baitziren bete artistek eta intelektualek espero zuten eran edo abiadura egokian. Gainera, Sáenz de Gorbeak azaltzen zuenez, artistek erronka sozialei modu kolektiboan erantzuteko zuten borondateak indarra galdu zuen eta, ondorioz, artistak bakardade sortzailean eta beraien subjektibotasunean babestu ziren. Horrela laburbiltzen zituen Sáenz de Gorbeak garai horretako artisten erronkak: «industria batzuen zaharkitzea, krisi ekonomikoa, hondamendi ekologikoa, gazteekin anker jokatzeko duen langabezia, mugarik gabeko armamentismoa eta energia atomikoaren arriskuak» (Sáenz de Gorbea 2013b, 9).

Gaur egungo ikuspegitik, Sáenz de Gorbeak sortutako corpora interpretatzen saiatzen bagara, ikusten da artista gehienek gaia berrikusten dutela frankismoa desagertu ondoren eta, bereziki, 1981ean Picassoren *Guernica* Espainiara eraman ondoren.

Bonbardaketaren urte bereko lanak arakatzen dituen *Bartzelonako Gernikak* proiektuan azaleratutako obrak izan ezik, Jorge Oteizak, Ramón Carrerak eta Juan de Aranoak bakarrik garatu zuten gai hori frankismo garaian —etengabe-ko bilaketak emaitza berriak ekarri ditzake—. Oteizaren kasuan, *Gernika* (1945; izen bereko parkean dagoen Bogotako Guernicaren monumenturako brontzez-ko erliebea) lanarekin Espainiatik kanpo egoteak eman zion leku pribilegiatutik landu zuen gaia hasieran. Aurrerago, 50eko hamarkadan garatu zuen hizkuntza abstraktuaren bidez, *Estela para un pueblo pacífico que era Gernika* (1957) bezalako lanarekin hilarriaren sinbolismoa erabiltzen du bonbardaketaren gertaera sinbolikoa gogoratzeko eta hondamendia jasan zuen herria omentzeko. Ildo beretik doa *Estela para un lugar en el País Vasco* (1973). Erreferentzia ez hain geometriko eta organikoagoekin, Ramón Carrera ere hurbiltzen da gaira 1970. urtearen inguruan *Gernika* artelanarekin. Sáenz de Gorbearen iritziz, obra horrek formalki gorputz-adar erauziak eta txikizioen metaketa ekartzen du gogora (Sáenz de Gorbea 2011, 42). Aranoak, hil baino urtebete lehenago, bonbardaketaren gaia ere landu zuen *Gernika* (1972) obran. Eztandaren ondorengo unea aukeratzen du; bizirauleek (trazu sinplifikatuak dituzten pertsona anonimoak) ihes egiten dute izututa, atzealdean sua eta beste gorputz batzuk gainjartzen diren bitartean; haur bat lurrean etzanda dago, bizigabe.

1980ko hamarkadatik aurrera gaiari buruzko aipamenak areagotu egin ziren artisten lanetan. Lengoaia abstraktuaz garatuta daude Basterretxearen *gernikak* (1986an pieza asko ditu gaiarekin, piktorikoak nahiz eskultorikoak), Oteiza berarenak (1987ko medailoi sorta), Ramón Carreraren zenbait pieza gehiago eta Remigio Mendibururenak. Azken honenak abstrakzioa eta erreferentzia figuratiboen artean daude; Sáenz de Gorbeak bere 1970eko hamarkadako piezetan aurkitzen ditu gaiaren gaineko erresonantziak: 1973ko *Dado para trece* edo 1978ko zaldiak, baina bereziki hunkigarriak dira *Gernikako Loreak* serieko arte-lanak (1986) edo 1987ko bonbardatutako etxeak.

Sáenz de Gorbearen erakusketa-proiektuan agertzen diren emakume artista baten pieza bakarrak Mari Puri Herrerorenak dira, 2003koak. Artelan horietan, Sáenz de Gorbeak aipatzen du planteamendua ez dela hain zuzena eta narratiba metaforiko batean murgilduta daudela (Sáenz de Gorbea 2013b). Silueta anonimoak, Gernikako haritzari buruzko aipamenak, Gernikako eraikinak eta egunkarietako orrialdeak ageri dira. Kritikariaren arabera, demokrazia parte-hartzailearen sendotzea aipatuko lukete. Proposamen figuratibo baina espresionistagoa dute Carmelo Ortiz de Elguearen 2012ko *gernikek* eta Jesus

Maria Lazkanok 2012an *Sustrai Erreak 2 Gernika 1937* libururako landutako ilustrazioek (Palacio et al. 2012).

2000 urtetik aurrera, beste sortzaile batzuek, hala nola Ibon Aranberrik, Kepa Garrazak edo Mikel Arcek, Picassoren *Guernica* deseraiki zuten, eta ikono errepikakor gisa interpelatu zuten hainbat lanetan, hala nola 2002ko Frankfurteko Manifesta 4rako markesina batean koadroaren erreplika bat instalatzean (Aranberri), koadroa Espainiara eraman izanaren antzezpena jasotzen duen 2012ko *The return of Guernica to Spain* piezan (Arce) edo 2010eko *Acción de Asalto al Arte n.º 19* obrarekin (Garraza), *Guernica* koadro urratua bilakatuz.

5. Ondorioak

Kolektibitateek bere oroitzapenaren beharra dute sustraitzeko eta tradizioen eta istorioen testuinguruan jartzeko. Batez ere, esperientzia partekatu bezala bizitu daitezen eta horiekin enpatia izan dezaten. Horiek horrela, ikur batzuen eraikuntzak erreferente sinboliko bateratzaileak (esaterako, Gernikako bonbardaketari dagozkionak) izateko joera du. Ikur horiek, komunitateko kide guztiek edo behintzat gehienek onartzen dituztenak, etengabe aldatzen ari den nortasun baten zeinua dira, zorioneko gertaerez nahiz gertakari lazgarriez, iraganeko esperientziez edo hurbileko egoerez ari badira ere. Kultura batek bere egiten dituen eta beraiekin bat egiten duen errituak eta exorzismoak dira, ezagutza anitz ekartzen dituztelako eta barruan nahiz kanpoan oihartzun handia dutelako.

Armada frankistak 1937an Condor legioaren hegazkinen eskutik herritar babesgabei egindako bonbardaketaren zoritxarreko gertakari ulergaitza hura —garai hartarako— denboraren poderioz iragan mitikoa handiagotu zaion bidegabekeria horietako bat da, nazioarteko zalapartagatik eta Picasso eman zuen erantzun piktorikoagatik ez ezik, egia ezkutatzeagatik eta suntsiketa euskal herritarrei beraiei leporatzeko gezur beltz iraingarriagatik ere. Estatuko gobernuaren instantziek modu ofizialean inoiz ezeztatu ez zuten gezur haren iraupen luzeak ere izan zuen zerikusia. Alemaniako parlamentuak 1998an egin zuen onarpena ez bezala (Sáenz de Gorbea 2013b, 5-7).

Hausnarketa honetan, Xabier Sáenz de Gorbeak kolektiboak «sustraitzen» dituen, enpatia lantzen duen eta partekatutako esperientziak sendotzen dituen memoriaz hitz egiten du. Erritual eta exorzismo kontzeptuak ere biltzen ditu iragana ulertzeko eta eraldaketa bat (barnekoa zein kanpoko) sortzeko narrazioaren beharra defendatzeko.

Gainera, hitz horiek berak baliagarriak dira konfirmatzeko memoria historikoaren begiradapean landu zuela nagusiki Gernikako Euskal Herria Museoaren laguntzarekin garatutako *gernikei* eskainitako komisariotza proiektua. Bonbar-

daketaren traumaz hitz egiten du urteekin handituz joan den gertakari mitiko gisa, Estatuan Gerra Zibilaren eta frankismoaren memoria historikoari nola aurre egitearen inguruko erabakigabe eta erabakiek puztutako gertaera. Memoria lantzeko borondate horrek ere justifikatzen du MHLI taldearen egungo proiektua. Artelan gehiagoren bilaketak osatuko du Xabier Sáenz de Gorbeak sortutako corpus zabal hau.

Hain zuzen ere, diziplina askotako euskal artistek sortutako *gerniken* irudi digitalen artxibo handi bat sortzeko helburu horrek, distantziak alde batera utzita, aurretik beste idazle batzuek egindako lana gogorarazten du. 1920ko hamarkadan, Aby Warburgek (1866-1929) *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-1929) proiektuarekin —«Memoriaren irudien atlasa» gisa itzuli zitekeena—, historiaren eta memoriaren arteko elkarrekintza planteatzen zuen. Warburgek «irudien biziraupena» kontzeptuari eusten zion eta haiek adierazten eta aktibatzen zuten psikohistoria baten existentzia defendatzen zuen. Horretarako, irudien laborategi moduko bat sortu zuen, eta haiei buruzko begirada transhistoriko bat proposatzen zuen, aipatutako psikohistorian sakontzeko. Bere jarduera erabat irekia geratu zen hil ondoren, eta bere ikuspegia Warburg Institutuak jarraitu zuen, berak Hanburgon sortua eta ondoren Londresera eramana naziak Alemanian 1933an boterera iritsi zirenean.

Urte batzuk geroago, André Malrauxek *Le Musée Imaginaire* (1965) argitaratu zuen Walter Benjaminen irudien erreproduzigarritasunaren aroaren gogoetak abiapuntu izanik (1936). Ondorioz, Malrauxek zioen museoek ikusleek artelarekin zuten harremana mediatizatzen zutela, eta argazkigintzak irudiak erreproduzitzeko eta haien artean harreman kateatuak sortzeko duen ahalmena aldarrikatzen zuen. Horregatik, berak irudimenezko museo bat proposatzen zuen, eta deslokalizazio literario horrek aukera eman zion bere garaiko Artearen Historiaren mugak gainditzeko. Irudiekiko hurbilketa libre bat egitea proposatzen zuen, bakoitzak obren artean ikusten zituen erlazioetan oinarriturik (Malraux 2017).

Picassoren *Guernicaren* biziraupena Warburgen irizpide honekin ere interpreta daiteke eta, Malrauxek bezala, lehenengo Xabier Sáenz de Gorbeak eta orain MHLI taldeak *gerniken* irudimenezko museo bat sortu nahi dute, kasu honetan, gertakari honek euskal memoria kolektiboan duen biziraupena ikertzen laguntzeko.

Bibliografia

ARTEDER'81: Denborakideko arte azoka = Feria de Arte Contemporáneo = Contemporary Art Exhibiton = Foire d'Art Contemporain = Kunstmesse Contemporary Art = Mostra d'Arte Contemporain. 1981. Bilboko Nazioarteko Erakustazoka.

Barcenilla, Haizea, eta Ismael Manterola. 2016. «Arte kritika Euskal Herrian azken 30 urteetan. Xabier Sáenz de Gorbearen omenez». *Eusko Ikaskuntzen Nazioarteko Aldizkaria RIEV* 61 (2): 286–321.

Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca Argitaletxea. Obra honen lehen edizioa Pierre Klossowskik egindako alemanezko jatorrizkoaren frantsesezko itzulpena izan zen, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» izenekoa, eta *Zeitschrift für Sozialforschung* aldizkarian argitaratu zen (1936).

Euskal Artisten Elkarte. 1983. *Tarte. Revista de arte, ideas, y...* 0 (abril).

Euskal Herria Museoa. 2017. *Xabier Sáenz de Gorbearen Gernikak. In memoriam*. Euskal Herria Museoa.

Kulturgintza: 1971–1996: 25 aniversario de Windsor Kulturgintza. 1997. Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila.

Malraux, André. 2017. *El museo imaginario*. Cátedra. *Le Musée Imaginaire*-ren lehenengo bertsioa 1947koa da; autoreak 1965ean berrargitaratu zuen osatutako bertsio bat.

Palacio, Vicente del et al. 2012. *Sustrai Erreak 2. 1937*. Aldaba–Gernikazarra.

Prieto, José, eta Vega Ruiz. 2000. *Alerta! Gernika 16:30 h*. Gernikako Kultur Elkarte.

[Rueda, Sonia]. 2017. *Xabier Sáenz de Gorbea* [DVDko baliabide elektronikoa].

Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2008. *Remigio Mendibururen Gernika*. Euskal Herria Museoa.

Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2009. *Néstor Basterretxearen Gernika*. Euskal Herria Museoa.

- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2010. *Jorge Oteizaren Gernika*. Euskal Herria Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2011. *Ramón Carreraren Gernika*. Euskal Herria Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2012. *Ortiz de Elgearen Gernika*. Euskal Herria Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2013a. *Azken Gernikak = Los últimos Gernika*. Euskal Herria Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2013b. *Gernikatik Gure Arteara. Imaginario berriak suntsitu eta eraikitzea = De Gernika a Gure Artea. Destrucción y construcción de nuevos imaginarios*. Bizkaiko Batzar Nagusiak.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2014. *Aranoa eta Guezalaren Gernikak. Eresoinka kasua=Los Gernika de Aranoa y Guezala. El caso Eresoinka*. Euskal Herria Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2014. *Suturak: Cerca a lo próximo*. San Telmo Museoa.
- Sáenz de Gorbea, Xabier (kom.). 2015. *Bartzelonako Gernikak=Los Gernika de Barcelona*. Euskal Herria Museoa.
- San Martín, Francisco Javier. 1996. «Diez años de exposiciones, 1980-1990». In *Pintores Vascos en las colecciones de las Cajas de Ahorros*, t. VIII. Kutxa, Vital Kutxa, Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Viar, Javier. 2017. *Historia del arte vasco: de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*, t. II. Bilboko Arte Ederren Museoa.
- Viar, Javier; Satur Abon eta Xabier Sáenz de Gorbea. 1987. *Artea Gernikan. Comisión Gernika 1937-1987*.

Gernika(k) egungo euskal literatura feministan¹

Mari Jose Olaziregi Alustiza

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laburpena: Artikulu hau xxi. mendeko euskal literatura feminista Gernikaren bonbardaketaz eta Picassoren koadroaz egiten ari den irakurketa berrietara hurbiltzen da. Helburua bonbardaketaren birsemantizazioetan sakontzea da, baita bonbardaketaren literatur irudikapenek gaur egun lituzketen funtzioetan ere. Miren Agur Meabe, Garazi Goia, Irati Elorrieta eta Alaine Agirre euskal idazle garaikideek sinatutako lau eleberrik, Eider Rodriguez eta Goiatz Labandibarren ipuin batzuk, eta Ixiar Rozasen poema liburu batek osatzen dute aztertu beharreko testuen corpusa. Obren irakurketak agerian uzten du memoria kritikoa dela nagusi, hau da, sarraskiaren deskribapen historiko edo piktoriko eguneratuari baino gehiago sarraskiak euskaldunen bizitzetan izan duen eragina aztertzeari erantzuten dion oroimena dela nagusi. Era berean, bistakoa da Picassoren koadroaren ekfrasi eta irudikapenek duten presentzia ugaria eta fikzioetako protagonisten bizi-une kritikoak azaltzeko duten gaitasuna. Artikuluak bereziki sakontzen du amatasunaren kontzeptuaren garrantzia, bonbardaketaren narrazio historikoa eta bere irudikapen piktorikoa gidatu duen genero-politika salatu nahi duen irakurketa egiteko.

Hitz gakoak: Gernika; Guernica; euskal literatura feminista; memoria; Gerra Zibila

¹ Artikulu hau aurretik hemen argitaratu zen: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 30 (2025): 191-203. <https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.30.2025.46725>

1. Sarrera

Has gaitezen honako hau esanez: *Gerrak ez du emakume aurpegirik*. Jakina denez, hitzok Svetlana Aleksievitx Nobel saridunaren liburuari egiten diote erreferentzia, 2017an euskaraz ere argitaratu zena, Iker Sanchoren itzulpenari esker. Izugarria da bertan kontatzen dena, ikaragarriak bertan jakitera ematen zaizkigunak: ia milioi bat izan ziren II. Mundu Gerran parte hartu zuten emakume sobietarrak: mediku eta erizainak, frankotiratzaileak, tanke-gidariak, gerrillari partianoak... Euren lekukotasunetatik abiatuz idazten du liburua Aleksievitxek eta, gaurtik begiratuta, gerra egin zuten emakume haiekiko ahanztura eta misoginia historikoak deitzen du atentzioa. Zail da gerran hildako milaka emakumezko haiek behar luketen aitortza konpontzea, baina Jill Bennettek esan bezala (2009), artelanak enpatia ahalbidetzen du, gudu zelaietan, dela fronteetan, dela erretagoardian, bizitako sarrasketan izaki horiek sentitutakoa transmititzen digu, Historiak zailtasunez helaraziko digun emozioz. Gogora dezagun, gainera, memoria dela literaturaren langai oinarritzakoa, izaera narratibo eta irudimenezkoa duen memoria, denok dakigun bezala.

Genero ikuspegitik heldu nahi dio artikulu honek Gernikaren bonbardaketaren irudikapenari, Picassoren mihiseari ere egindako erreferentziak tartean. Egungo literatur analisietan ohikoa denez, hurbilpen metodologiko desberdinak baliatuko ditugu, aztergai diren testuen arabera. Hala, narratologiaren oinarritzako kontzeptuez gain, genero ikasketetan ohikoak diren genero-rol eta genero-politiken azterketa, batetik, eta amatasuna bezalako kontzeptuak, bestetik, izango ditugu mintzagai. Ez da corpus oso zabala erabiliko, Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan ikertaldean garatzen ari garen Gernikari buruzko datu-basetik abiatu naiz eta azken bi hamarkada hauetan euskal emakumezkoek idatzitako 9 literatur lanetatik 6 hautatu ditut. Hurrenkera alfabetikoan, honakook dira: *Alaine Agirreren Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama* (2017), *Irati Elorrietaren Neguko argiak* (2018), *Garazi Goiaren Txartel bat (des)herrira* (2013), *Miren Gorrotxategiren 33 ezkil* (2016), eta *Miren Agur Meaberen Urtebete itsasargian* (2006). Poemen artean, berriz, *Ixiar Rozasen «Zumetaren Gernika»* hautatu dut, *Patío bat bi itsasoen artean* (2001) liburutik. Azkenik, honako ipuinok aipatuko ditut, *Eider Rodriguezen «Bihotz handiegia»*, *Bihotz handiegia* (2017) liburutik eta *Goiatz Labandibarren «Munstroa»*, *Amez* (2022) liburutik.

Genero ikuspuntua, beraz, gure trauma historiko ezagunenaz idatzitakoa aztertzeko. Metafora erraz bat erabiliz, Gernika betaurreko morez begiratu dugula esan genezake eta hala, *Koldo Izagirrek «Lauaxetaren betaurrekoak»* poeman *Paul Eluarden «La Victoire de Guernica»* poemarekin duen elkarrizketa literarioan Picassoren eta Eluarden artelanei euskal lekukotasuna eta ikuspuntua falta zitzaiela aitortu bazuen (ik. «Baina poeta frantsesak ezin du ulertu / Pi-

cassoren oihalaria poeta bat falta zaiola / Euskarazko oihu hori duela eskas»), neu haratago joango naiz eta Gernikak emakumeen gorputz eta ahotsak ere izan zituela gogoratuko dut.

Tzvetan Todorov literatur teorialariak esana da memoria oro hautapen baten ondorio dela eta hautatzeak beste zerbait ahaztea dakarrela berarekin (Todorov 2002). Gure kasuan, begirada more horrekin bideratu ditugu azken hamarkadetako memoria historikoari buruzko lanak. Emakumezkoen sorkuntza lanen berezitasunak, gai eta begirada berriak eta, batez ere, euren literaturan antzematen dugun kartografia afektiboa aztertzen dihardugu.

Feminismoaren eta politikaren eraldaketak aztertu dituen Mari Luz Esteban antropologo feminista eta idazleak 2008tik aurrera mendebaldean eta gurean eman diren aldaketak azpimarratu ditu, euskal gatazka armatuak, kasu, erakarritako arreta mediatiko eta soziopolitikoak beste gatazkak, generoari dagozkionak estali dituela baieztatuz (Esteban 2017). Ez dugu tarterik azken hamarkadetako uhin feministak euskal memoriari buruzko ikerketetan unibertsitatean, dibulgazio lanetan edo eraginkortasun soziopolitikoa bilatzen duten jardueretan emandako fruituak aztertzeko (Lisipe, Eskafandra, Ahotsak, Emagune, etab.), baina honakoa azpimarratu nahiko genuke: ETAk eragindako gatazka armatuarekin gertatu den bezala, 1936ko gerra hizpide duten azken hamarkadetako literatur lanetan ere euskal gudariarengan ardazten den tse-tuinguru hipermaskulinizatutik beste gai, ikuspuntu eta genero-rolak erakusten dituzten fikzioetara iragan garela.

2. Ahots ahaztuak berreskuratuz

Edonola ere, ahaztutako ahots eta literatur lanen berreskurapen ahalegin hau ez da azken bi hamarkadetako emakumezkoen lana aldarrikatuz bakarrik egin, hortxe dauzkagu, esaterako, joan den mendeko 20ko eta 30eko hamarkadetan euskal emakumezko idazle abertzaleen ekarpena aitortu eta ezagutzera emateko egin diren ahaleginak. Esaterako, Emakume Abertzaleen Batzak ikerketa berriak erakarri ditu. 1922an sortu eta 1931-36 artean aldi emankorrena izan zuen talde hau 28.500 afiliatu izatera iritsi zen eta gizarte-laguntzan, hezkuntza informalean edo erbesteko harrera sare eta espioitzan jardun zuen. Literaturari dagokionez, garaiko prentsa abertzalean idatzi zuten (*Bizkaitarra*, *Eguna*, *Euzkadi*, etab.), esparru publikoan mitinlari gisara ere ahaldunduz. 2012an argitaratu zuten EHUKo Begoña Bilbaok eta bestek EABri buruz garatutako ikerketa proiektuaren fruitua eta 2022an erakusketa gisara mugitu. Julene Azpeitiaren bizitza eta obrari buruzko argitalpen mardula zor diogu Xabier Altzibarri (2021), eta Tene Mujikari buruzko hiru argitalpen ere ezagutu ditugu (Goikoetxea 2022; Crespo 2022; Iba-

rrola 2022), tartean, galdutako hainbat testu ere berreskuratuz, hala nola, Jule Gabilondoren *Jel-azia* (2023). Gerraz dihardugula lehen ilaran borrokatu zuten gudariak bakarrik datozkigu beti gogora, baina tamalez sarraskiaren itzala eremu guztietara hedatu zen, erretagoardiara bereziki. Deigarriak dira azken urteotan gerrarekin lotutako genero jazarpenari buruz jakin ditugunak, dela Erik Zubiagak (2023) hainbat iturritatik edanez judizialki (gerra kontseiluen bitartez, nagusiki Bizkaian) eta epaitegietatik kanpo errepresio ekintza basatietan, gehienak Gipuzkoan, azaleratu dizkigun datuak. 1936-45 urteen artean emakumezkoek 727 kartzela zigor eta 37 heriotza zigor izan zituzten EAEn bakarrik. Ideologia ezkertiarra eta abertzalea ziren, noski, zigortzen zirenak. Ekintzak, mota guztietakoak, prentsan idaztea bera ekintza subertsiboa zen. Horren adibide da Juana Mir García, Bilbon bizi zen 32 urteko kazetari nafarra. *La Tarde* egunkarian «La mujer escribe» izenburuarekin argitaratutako bost zutabek eraman zuten heriotza zigorrera eta Derion fusilatua izan zen 1937ko abuztuan. Bistakoa da 1936ko gerran ideologia guztietako emakumezkoek jasandako errepresioaren ikusgaitasuna (eredugarriak ziren zigorrak) eta zigor askoren izaera eskatologikoa. Emakumezkoaren zernahi ekintza (ez du gerraren lehen ilaran borrokatu behar, bistan dena), transgresio ekintza hutsa zen, iraultzailea, baina emakume izate hutsagatik zigortuak izan ziren. Euren emakumetasuna zen zigorgai: miliziana, erizain, laguntzaileak zigortu ziren, baina baita etxean geratu ziren emazte, alaba, ahizpak... euren sendiko kide maskulinoa okerreko bandoan zeukatenak.

3. Gernikaren irudikapenak euskal literaturan

2011n *Revista Internacional de Estudios Vascos* (RIEV) aldizkarian argitaratu zen artikuluan (Olaziregi eta Otaegi 2011) Gernikaren bonbardaketak euskal literaturan izandako irudikapenari lehenengo hurbilpen bat egin genion. Oro har, legezko gobernuaren kontra altxatutakoen gezurrak eta krudelkeria salatu nahi zuten lekukotzetatik, 1936ko gerran galdutako aukerak eragindako tristura eta etsipenera pasa ziren euskal idazleak xx. mendean. Jarraian etorri zen, eleberrigileen eskutik bereziki, bonbardaketa eta gerraren galeraren osteko errepresio bortitzak ekarri zuen euskal politikaren erradikalizazioaren gaineko irakurketa. Euskal literaturak, zentzu horretan, ETaren gatazka armatuaren hasiera gerraosteko bortizkeria eta jazarpen giroarekin lotu du eta Gerra ez zela Gernikan bukatu bezalako baieztapenak behin baino gehiagotan errepikatu dira gaur arte (ik. *Gerra txikia*, 2014). Edonola ere, azpimarragarria da, batez ere azken hiru hamarkadetan, Gernikan populazio zibilaren kontra gertatutako sarraskia beste genozidioekin konparatzeko egin den ahalegina, mezu humanista eta bakezaleagoa proposatuz. Picassoren koadroari dagokionez, gainera, deigarria da joan den mendeko 80ko hamarkadatik aurrera hasten direla hari egindako erreferentziak gure literaturan, koadroa 1981ean Madrilera eraman izanak suspertuak (Retolaza 2009). Esandakoaz bat,

deigarria da, halaber, Picassoren koadroari esker, bonbardaketa gizateria zibila-
ren kontra egindako sarraskien salaketaren sinbolo globala bihurtzen joan den
neurrian, euskal literaturan indartuz joan dela artelan horren oinarrian dagoen
gertakari historikoa azpimarratzeko beharra, «gure Gernika», «gure hilak» azpi-
marratuz. Halaxe gertatzen da, adibidez, *Soinujolearen semea* (2003) eleberrian.

Esku artean dugun corpusari begira, azpimarratzekoa da Gernikako bonbar-
daketaren aipu esplizituak nagusiki bi eleberritan azaltzen direla: Miren Agur
Meaberen *Urtebete itsasargian* (2006) eta Garazi Goiaren *Txartel bat (des)herrira*
(2013) lanetan. Datu historiko ugari eskaintzen dituzte eleberriok baina, 1936ko
gerraz hitz egin duten eleberri gehienetan gertatzen denaren kontra, gerraren
frontean daudenak, gudariak, ez dira protagonistak. Gerraren biktima zaurga-
rriak dira protagonistak, nerabe bat Meaberen kasuan eta haur zenean Habana
itsasontzian erbesteratu zuten egungo jubilatu britaniar bat Goiarenean. Mea-
bek, esaterako, Garraitzeta fikziozko Lekeitio bere jaioterrian kokatzen du is-
torioa eta gerran suntsitzen ahalegindu zirena gure memoria kulturala ere izan
zela azpimarratzen digu nobelak, urte haietan euskal kulturak bere idazleen
bitartez eta Emakume Abertzale Batzako emakumeei esker emandako pausoak
ezabatuz. Duela urte batzuk argitara eman zen artikuluan zehatzago azaldu ge-
nuen bezala (ik. Olaziregi 2014), Meaberen eleberriko Lekeitio kultura jardue-
raz betetako herria da, nobelaren izenburuko «itsasargi» hitzean iradokitzen
den bezala, gainera etorri zaigun itsaso beltzean gure aberriaren berpizkundea
gidatu behar duen itsasargia. Aitzol, Lauaxeta, Erkiaga, Sorne (Unzueta)... Ga-
rraitzetako kaleetan ikusten ditugun sortzaileak dira, gerrak erauziko ditue-
nak. Bere aldetik, *Txartel bat (des)herrira*-k bi desplazaturen istorioak kontatzen
ditu. Alde batetik, jubilatu bat dugu, Peru, duela 62 urte, 1937an, 4.000 haur
euskaldunekin batera, Erresuma Batura erbesteratu zutena Habana itsason-
tzian. Bestetik, Ibai, neska-lagunarekin izan zuen trafiko-istripuak eragin zion
trauma gainditu nahian Londresera ihes egin duen gaztea. Biak Londresko pub
batean elkartzten dira, bertan ari baita lanean Ibai gaztea eta deserrotze senti-
mendua partekatzen dute. Deigarria da Goiaren eleberriak istorioa testuratzeko
baliatzen duen testu-mota aniztasuna, koaderno, gutun, poema, kontaki-
zun historiko eta bestelakoekin, desplazatu orok partekatzen duen inongo ez
izatearen sentimenduan sakontzen asmatzen baitu. Bonbardaketari egindako
erreferentzia milaka euskal haurrek jasan zuten ebakuazio tragikoa aipatzen
denean dator, xehetasun ugari eskainiz:

Rügen operazioa: 1937ko Apirilaren 27an, Lufwaffe naziaren Kondor Legioa eta ita-
liar faxistaren Aviazione Legionarioko hegazkinek Gernika airez bonbardatu zu-
ten. Gernika, Bilborako bidean leku estrategikoan zegoen, Euzko Gudarostearen
erretreta bidean. Erasoaldiek ia Gernika osoa deuseztatu zuten [...] deserrira [...]
betirako? Ezetz esan ziguten. Hiru hilabeterako bakarrik. Baina gezurra zen. Inga-
laterran albisteak zabaldu dituen kazetaria: George Steer. The Times egunkarian

horrela hasi zuen bere albistea: «Bilbo, 1937ko apirilak 27. Gernika guztiz suntsitua izan zen atzo arratsaldean airez egindako erasoetan. Gernika euskaldunen herririk zaharrena eta kultur tradizioaren gune nagusia da» (Goia 2013, 48).

Eleberrian hainbat gertakari historiko deskribatzen dira, hala nola, pilotu alemanek zibilak metrailatu izana, bonbardaketaren berri eman zuten atzerriko kazetarien zerrenda (Herbert Mathews, Kitty Bowler, Tom Wintringham) eta Robert Capak egindako erreportajeak, besteak beste. Baina deigarriena, zalan-tzarik gabe, Goiaren eleberriak itsasontzian bidaiatu zuten haurren sentimenduetan sakontzeko egiten duen ahalegina da, Peruren kontakizunaren bidez: «Nire ondoan beldurrez egon zen mutil hura askotan etortzen zait akordura. Gerora jakin nuen Gernikan bertan zegoela bonbardaketa gertatu zen egunean eta egun hartatik aurrera traumatizatuta gelditu zen» (Goia 2013, 84). Modu honetan, Habanan desplazatuak aipatu dituzten beste euskal eleberri kanonikoek emandako ikuspuntuak osatzen ditu. Zehazki, Bernardo Atxagaren *Soinu-jolearen semea* (2003) edo Kirmen Uriberen *Mussche* (2012). Goiaren eleberriko protagonistak planteatzen duen galderak agerian uzten du zein erabakigarria izan zen Gernikako sarraskia: «zer gertatuko ote zen faxista madarikatu haiek Gernika bonbardatu izan ez balute?» (Goia 2013, 175).

Corpuseko beste bi nobeletan, berriz, Picassoren koadro ezaguna bihurtzen da hizpide. Kontua ez da, halere, koadroari buruzko argibide edo xehetasunak eskaintzea. Emakumezkoen narratibak gehienetan egiten duen antzera, irakurketa askoz ere kritikoagoa, selektiboagoa eskaintzen zaigu eleberriotan. Esango nuke Régine Robinek *La Mémoire saturée* (2003) lanean aldarrikatu bezala, gure oroimen kolektiboan txertatuta dauzkagun Gernikari buruzko irudi-saturazioaren aurrean, memoria kritikoago baten alde egiten dutela, informazio gaindosi hori baztertze aldera.

Hala, ondoren komentatuko ditugun eleberrietan, Gernika ez da erdigunean dagoen gaia, protagonistaren bizitzaren une garrantzitsuenetan, Picassoren mihisearen bitartez, oroitzen den gertakaria baizik. Beste hitz batzuekin esateko, pertsonaien bizitzetako une gogoangarrietan, dela alabaren jaiotza-egunean, dela gure hiltzeko unean, hortxe azaleratzen da Picassoren koadroa.

Bere aldetik, Miren Gorrotxategiren (1981) estreinako nobela, *33 ezkil* (2016), Agustin Zubikarai Saria irabazi zuen eleberri beltza da, eta 2020an izan zuen bere egokitzapen filmikoa, Imanol Rayoren zuzendaritzapean Donostiako Zinemaldian estreinatu zen *Hil kanpaiak* izenarekin. *33 ezkil* eleberrian Garizmendi baserriko lurretan Ferminek aurkitzen duen buruhezurrak abiatzen du historia eta trama konplikatzeko hasten da, aurkikuntza horrek, gerora, hainbat desagertu eta heriotza ekarriko baititu. 80etan euskal eleberrigintzan modan egon ziren fikzio neorruralisten ildotik (ik. Olaziregi 2012), *33 ezkil* ere euskal ohitu-

razko fikzio gintzak xx. mendearen hastapenetan irudikatzen duen baserri giro idilikotik urrun dago. Gorrotxategirenak landa giroko euskal eleberri beltzek dituzten osagai guztiak ditu: Garizmendi eta Garizmendi-Berriko nagusiak elkar gorrotatuko duten bi anaia dira, Fermin eta Estanis, eta biek ala biek emakume berarekin, Karmenekin, izango dute harremana. Horretaz gain, bi anaia bikiek, Karmen eta Ferminen semeek, bi izaera antagoniko izango dituzte eta heriotza, droga nahiz desagerpenez beteriko trametan egongo dira murgilduta. Suspensearen dosifikazio egokia, narratzaile aniztasuna, edo txandakatuz doazen bi planoen konbinaketa dira eleberriak baliatzen dituen estrategietako batzuk. Esandakoaz bat, Gernikari dagokionez, bonbardaketak ez du, inondik ere, tramaren bilakaeran inongo pisurik izango eta hasieran baserrian aurkitutako buruhezurrak eta berau aztertzen laguntzeko azaltzen den Berta pertsonaiak, indusketetan aditua denak, horretarako beta eman bazezakeen ere, kontua da eleberriaren azken atalean bakarrik azaltzen dela Gernikari egindako erreferentzia, Picassoren koadro ezagunaz egiten den aipuari esker.

Fermin protagonistaren suizidioaren azken uneekin jartzen gaitu aurrez aurre atal honek. Elizan egiten du bere buruaz beste, eskopeta bati esker eta 33 kanpai hots entzuten diren unean pentsatzen dituenak kontatzen dizkigu narratzaile kanpo-diegetiko-heterodiegetikoak. Picassoren mihisea burmuinean itsatsita daukala esaten digu, inoiz ikusiko ez duen koadroa, baina hiltzeko unean, zinez modu ulertezinean, burura datorkiona. Katanarruan daraman bere seme bikien argazkiaren oroimenak dakarkio gogora Picassoren koadroa, semeak zuriz jantzita baitaude bertan. Memoria kolektiboan txertatutako mihise ezagunaren zuri-beltzak eramango dute Fermin hiltzeko une gogoangarrian koadroaz gogoratzeraz:

Hilaurretik, bikiez oroitu nahi du, txikiak zirenean, katanarruan daraman argazkian bezala, zuriz jantzita, baina Picassoren Gernika etortzen zaio burura, eta ez daki hil aurretik zergatik etorri behar zaion burura Picasso; bere bizitza behar luke begien aurrean zuri-beltzean pasatzen zaiona, ez koadro hura.

Heriotza-atariaren absurdoan, Fermin nek negar egin zuen zuri-beltzeko Gernika sekula santan ikusiko ez zuelako (Gorrotxategi 2016, 189-190).

4. Amak

Feminismoak bere garai (olatu) desberdinetan, amatasuna izan du, ez bairik gabe, eztabaida eta hausnarketagai funtsezkoenetakoa. Dela amatasunaren alde ezkorrak azaleratu nahi izan zituen De Beauvoirren feminismo klasikotik hasita, amatasunez pluralean hausnartzen duten gaur egungo hurbilpenetara, tartean Adrienne Rich eta enparauen lan ezagunen ekarpena aitortuz, ikerlan eta fikzio garaikideak amatasunaren dekonstrukzioa aldarrikatzen duten lanez

bete zaizkigu. Euskal literaturaren kasuan, hainbat argitalpenetan aztertu ditugu gaur egungo euskal emakumezko nobelagileek amatasuna eta konpromezu abertzalea uztartzean azaleratu dizkiguten estereotipo eta genero rolen kritikak (Olaziregi 2023). Amatasunak berez euskal emakumezkoek idatzitako literaturaren baitan gai nagusia izaten jarraitzen badu, memoria historikoa irudikatzen duten lanetan are gehiago, bereziki, abertzaletasunak, izan tradizionala ala ez, emakumezkoek egotzitako rola kritikatzeko helburua izan duten lanetan. Jakinaenez, abertzaletasun tradizional sabindarrak emakumezkoari egotzitako funtzio nagusietakoa aberriari umeak ematearena izan baitzen, umeak eman eta eurei hizkuntza, fedea eta abertzaletasuna transmititzea.

Aztertu dugun corpusean, Irati Elorrietaren *Neguko argiak* (2018) eta Elaine Agirrerren *Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama* (2017) eleberrietan, nahiz Goiatz Labandibarren *Amez* (2022) ipuin liburuan, amatasuna ez dago tramaren erdigunean. Liburu horietan azaltzen zaizkigun Gernikari buruzko erreferentziek ez dute bonbardaketaren deskribapen, xehetasun, bilakaera edo azterketa sakonik eskaintzen. Helburua beste bat da: Gernikan galdu zena gorputzean markatutako galera gisara aurkeztea (Elaine Agirre), Gernikan hildako haurren dolua galera pertsonalagoekin lotzea (Elorrieta), edo amek gerran (gerretan) izan dituzten rol desberdinak azaleratzea, batzuetan ideologia euren hurrenganako maitasunaren gainetik jarritz (Goiatz Labandibar).

Irati Elorrietaren *Neguko Argiak* (2018) eleberri sarituak Berlinen lanean diharduten euskaldun gazteekin jartzen gaitu aurrez aurre. Bakardadea, zaurgarritasuna, prekarietatea... eleberri koral honetako pertsonaien bizitzen ezaugarri dira eta Gernikari erreferentzia protagonistetako batek, Martak, Patti Smithen memorien kritika bat irakurtzen diharduenean azaltzen da. Aipatzen ez den arren, *Just Kids* (2010) izeneko memoria-liburuaz ari da Marta, Book National Award ospetsua irabazitakoa eta *New York Times*-en 2010eko urtarrilaren 17an Elorrietaren eleberrian aipatzen den kritika merezi izan zuena. Smithen, 19 urterekin, 1966an izan zuen alaba bonbardaketaren 30. urteurrenean jaio zen²:

Patti Smithen egutegi partikularrean sartuko liratekeen gertaerak aipatzen zituen liburuaren kritikak. Esaterako, Jeanne d'Arc-en urtebetetzea. Eta: Gernikako bonbardaketaren eguna. / —Eskerrak eman beharko zaizkio Picasso jaunari. / —Agian bai. Kontua da bonbardaketaren 30. urteurrenaren egunean jaio zela bere alaba (Elorrieta 2018, 275).

² Hauxe da jatorrizkoa: «My child was born on the anniversary of the bombing of Guernica. I remember thinking of the painting, a weeping mother holding her dead child. Although my arms would be empty and I wept, my child would live, was healthy, and would be well cared for. I trusted and believed that with all my heart» (Smith 2010, 13).

Badakigu Picassoren koadroko amaren irudiak deitzen diola atentzioa Smithi, besoetan haur hila duen amaren sufrimenduak. Picasso bera obsesionatzen zuen irudia da besoetan haur hila duen amarena, eta *Guernica*-ren ondorengo postkriptoetan, nahiz negarrez irudikatu zituen emakume-buru ugarietan kausi dezakegu. Picassoren irudiaren indarra, minean itota dagoen ama horri erreparatzen dio Smithek bere memorietan. Richek esango lukeen bezala, «amatasuna anbiguotasunik gabe eta balio patriarkalen arabera esperimentatzen duen ama onari» (1983, 234). Ama eredu horretatik aldendu eta alaba adopzioan ematea erabaki zuen Smithek. Koadroaren amatasun etena Smithen amatasun zapuatuarekin alderatzen dela esan genezake. Dakusagunez, Picassoren mihiseak bonbardaketaren mundializazioan izandako garrantzia aitortzeaz bat, norberaren trauma eta hausturak aditzera emateko ere balio duela iradokitzen digu Elorrietaren nobelak.

Bere aldetik, Agirreren *Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama* eleberri hunkigarria da, ausarta, buruko gaixotasunaren gaia, amatasuna eta ama-alaba arteko lotura-ren bilakaera kontatzea helburu duena, amari zuka mintzo zaion narrazio zuzen eta edergailurik gabekoan. Gernikaren erreferentzia zeharkakoa da, protagonis-taren amonak begian izan zuen istripuagatik medikuarenera Bilborantz doala Gernikatik pasa eta «Frontoia bakarrik ikusi zuten: bonbardaketaren ondorioz ez zen ezer geratzen: ez arima, ez bizi» (Agirre 2017, 78). Begiaren galera, Gernikaren suntsipenarekin lotzen da, emakumezkoaren gorputza, amonarena kasu honetan, gatazken gudu-zelai bilakatuz. Bolada batez, begi faltak utzitako zu-loa bete gabe eraman beharko du amonak, kristalezko begia Alemaniatik ekarri behar baitzen, eta, dakigun bezala, alemanek Gernika suntsitu egin baitzuten. Hau da, borreroak ezin estali berak ezabatu duena. Beraz, emakumezkoaren idazketa, gorputzaz eta gorputzetik egiten dena, Gernikan gertatutako galera ordezkaezinen esparru sortzailea da 2017ko nobela honetan.

Labandibarren ipuinak, bestalde, indartsuak dira, ama izateko modu ugari eta kontraesankorrak, amatasunari buruzko usteak, ez-ohiko amak, ama frustratu, ez abnegatuak azaltzen zaizkigu, ipuin zuzen eta laburretan. Baita omenaldi literario esanguratsuak ere, hastapenetan aipatu dugun Aleksievitx bezala, edo «jaiotza-greba» proposatuz mintzo den Rosa Luxemburgo bera. Ipuin horietako batek, «Munstroa» izenekoak, Iulia Agripinaren, Agripina Gaztea gisara ere ezaguna izan zenaren larrutan jartzen gaitu, eta bere seme Neronen sarraskien erantzule ez den ama aurkeztu:

Historia idatzi dutenek —bai, letra larriz— beti egin gaituzte amok gure semeek egindako ankerkeria eta txarkeria guztien erantzule. Gu izan bagina bezala Erromari su eman genionak, Gernika, Dresden edo Hiroshima bonbardatu genituenak [...]: historiak ez ditu amak maite. Ez digu deus barkatzen (Labandibar 2022, 124).

Agripina Gaztea pertsonaia historikoak, bere sabelean Neron «munstroa» eraman zuenak, Freud nahiz Sollier eta Courbon psikiatra belgiarrak kritikatzeko dituen ipuinean, «Agripina konplexua» deritzonaren sortzaileak, eta baita garaiko idazle ezagunak ere. Ironikoa da erabat ipuinaren tonua eta pertsonaia feminino ahaldundu gisara aurkezten zaigu. Helburua: gudan zalantza sortzea emakumezkoak eta bereziki amak medikalizatu eta kriminalizatzeko asmatutako mitoez. Historiak zigortutako amak, dolugarriak ez direnak.

Hortxe dago koska, Judith Butlerrek *Frames of War*-en (2009) esan bezala, bizitza guztiek ez dute balio bera, batzuk bakarrik baitira dolugarriak. Emakumezkoak, bereziki amak, hildako semeagatik sentitzen duen min erdiragarriagatik negarrez irudikatu dituen mendebaldeko arteak. Etengabe errepikatu den irudi horretan, dolua amei egokitu zaie. Halaxe esplikatzen du, bikain azaldu ere, MHLI ikerketa taldeko Amaia Elizalde Estenaga irakasleak (2019); Miguel Angelek xv. mendean sortutako eskultura ederraren berridazketak aztertzen ditu, batez ere, euskal kultura esparruan memoria historikoarekin lotutakoak. Elizalde argi azpimarratzen du, besteak beste, Javier García Luengo Manchado (2016) eta Manuel Borja Guillénen lanetatik abiatuz, Picassoren *Guernica* eza-gunean irudikatzen dela lehenengoz pietatea gatazka beliko bati lotua. Estetika errealista edo naturalistari uko eginez, sorkuntza abangoardista bihurtzen da xx. mendean sarraski belikoak salatze bide egokiena. Picassoren lana Parisen 1937ko erakusketan zintzilikatu zutenean ebidentzia enpiriko guztien kontra (lan abangoardista zen, collage egitura duena, ikusleriaren «irakurketa» errazten ez zuena), mihisea gerra dokumentu bihurtu zen. Vicente Sánchez Bioscák (2008) honakoa azpimarratu du: artelanak eskura zeuden bonbardaketaren argazki eskasen aurrean abantaila handia zuela, izua, biktimen presentzia emozioz betea irudikatzen baitzuen. Gogora Institutuaren webgunean irakur daitekeen Xabier Irujok paratutako *Atlas de bombardeos de Euskadi (1936-1937)* lan izugarrian halaxe azpimarratzen da: euskal lurrian egon ziren bonbardaketetan ia laurdena terrorezko bonbardaketak izan zirela, terrorea eraginez, populazioaren morala deuseztatu eta errenditzea bilatzen zutenak. Izugarrikeria hori irudikatzen asmatu zuen Picassok eta koadroan garrantzia duda ezinezkoa duen ama horrek, *mater dolorosa* horrek, besoetan duena ez da gurutzeari hildako semea, baizik haur bat, jatorrizko pietatearen kutsu erlijiosoa eraldatuz. Euskal artista ezagunek gerora eskainiko dizkiguten berridazketek ere, Oteizak Arantzazun, edo Gabriel Arestik «Josefa Mendizabal Zaldibian» (1974) poemari pietatearen berridazketa politikoak eskainiko dizkigute, kasu horietan ETaren gatazka armatuarekin lotutakoak, baina guztietan emakumezkoaren rola argia da: *mater dolorosa* irudikatzen du, hildako seme/haurrarengatik negar egiten duena. Dolua egiten dugunak, beraz, emakumezkoak gara, amak. Galdera argia da: hildako emakumezkoengatik nork egiten du negar? Noiz bihurtzen dira emakumezkoak gure artelanetan dolugarriak?

5. Picassotik Zumetara

Picassoren koadroari ez baizik Jose Luis Zumeta usurbildarraren 1999ko *Gernika* koadro ikusgarriari egiten diote erreferentzia corpuseko beste bi lanek. Bistakoa da erreferentziotan Picassoren koadro ezagunaren oinarrian dagoen gertakari historikoa eta geografia, Gernika, euskal artista baten interpretazio piktorikoarekin indartu nahi dela. Koadroak, gainera, Picassorenak izan duen indar alegorikoari ez dio muzin egiten, Zumetaren mihise ezaguna ere ETAk eragindako gatazka armatuarekin birsemantizatu baita (gogoratu, besteak beste, ETaren suetenaren berri emateko *Gara* egunkariak 2011ko urriaren 21ean azal eta kontrazalerako hautatutako irudia izan zela, edo Xabier Gantzarainek bere saiakeran Zumetaren koadroko oinazpietan Joxe Arregiren oinazpi erreak ikusi zituela; ik. Gantzarain 2018). Zumetaren olio pintura erraldoian (350 zm. x 780 zm.) ez dugu hirukian oinarritutako konposiziorik, zeru ilunegi batetik erortzen diren bonbak, leherketak... dena kiskaltzen duen sua dakusagu. Eta koloreak, noski, kolore hotz eta beroen kontrastea, kontakizunari mugimendu izugarria ematen dion koloreen mozkorraldi erabatekoa. Danteren infernuko zazpigarren zirkuluan egon gintezke, bortizkeriaren erreinuan, biktimen pilaketak izutzen gaitu, biktimen ahotatik sartzen diren azkonek asaldatzen gaituzte. Zumetaren *Gernika* aurkituko dugu Eider Rodriguezen «Bihotz handiegia» (2017) ipuin bikainean, etxe dotore bateko egongela/sukaldean, Chagallen koadro baten ondoan. Ez da beste erreferentzia edo azalpenik ematen, bonbardaketa ez da istorioaren erdigunean dagoen erreferentzia, baina protagonistak badaki go-goaren kontra zaindu behar duen senar ohiaren logelan sartu bezain pronto bere mina, bere gorrotoa berpiztuko zaizkiola, Gernika aipatu hutsarekin berpizten zaizkigun bezala.

Askoz ere esplizituagoa da Ixiar Rozasek *Patio bat bi itsasoen artean* (2001) poema liburuan Zumetaren koadroari egiten dion erreferentzia. Liburua bi zatitan dago antolatuta, lehenengoan Bartzelona hiriko etxalde batean egunerokotasuna, kultura aniztasuna, patio eta kaleetan garatzen doan bizitza sentitzen dugu. Bigarren zatian, berriz, gehiago salatzen dira gure garaia astintzen duten bazterkeria eta injustiziak, eta hor sartzen da Gernika. Leire Iruretagoienak MHLI ikerketa taldean prestatzen ari den Memory Novels Lab datu-basean Zumetaren koadroaz zera esaten du:

Sarraskiek eta testuinguru gatazkatsuek eragindako traumei bide nola eman galdegiten duen itauna gailentzen da, hain zuzen ere, testuan barrena: «zerutik zintzilik diraute / mina / heriotza / gorrotoa / nora doaz / odolaren eztandaz ziprztindurik / koloreetan amiltzen dira / heriotza hutsalez nekaturik dagoen / esku ahurrera / nora doaz / deiadar urrunak / oihartzun intziriak / [...] bizitza bera / nora doa» (43). [...] Ekfrasi bidez, Zumetaren Gernika-n azaltzen diren gorriaren eta beltzaren

tonu guztiak esanahiz gizontzen ditu poetak, biktima errugabeek isuritako odolaren eta errauts bihurtutako herriaren ideia nabarmentzean: «odolaren ez tandaz ziprztindurik / koloreetan amiltzen dira / heriotz [...]». [...] Honenbestez, poema honetan Gernikaren dimentsio historikoaren eta alegorikoaren arteko elkarrizketa, are sinbiosia, gertatzen dela esan genezake (Iruretagoiena 2024).

6. Amaitzeko

Artikulu honetako lerroetan euskal emakume idazleek azken hamarkadetan Gernikaren bonbardaketaz eta Picassoren mihise ezagunaz eskaini dizkiguten irakurketa batzuk azaleratu nahi izan ditut. Bistakoa da frontean borrokatu zuten gudariengandik aldentzen den begirada dela euren, istorio epikoetatik urrunduz, bonbardaketak gudan utzitako orbainak, hutsuneak, markak azaleratu nahi dituen irakurketa gailentzen dela. Literatur lan hauetako pertsonaien egunerokotasunean Gernikak/*Guernicak* oraindik duten presentzia ikusita, bistakoa da iragana gaurtik eta gaurko kezkekin berridazten jarraitzea ahalbidetzen duen gertakaria dela bonbardaketa eta baita beronek eragindako artelan ezaguna ere.

Bibliografia

- Agirre, Alaine. 2017. *Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama*. Elkar.
- Aleksiévich, Svetlana. 2015. *La guerra no tiene rostro de mujer*. Debate.
- Buthler, Judith. 2009. *Frames of War. When is Life Grievable?* Verso Books.
- Bennett, Jill. 2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford UP.
- Crespo, Cira. 2022. *Tene Mujika udazkeneko argitan*. Debako Udala.
- Crespo, Cira, Nekane Goikoetxea Agirre eta Belen Ibarrola. 2022. *Tene Mujika*. Debako Udala.
- Elizalde, Amaia. 2019. «Representaciones culturales de la Pietá de la Guerra de 1936 en adelante en el contexto vasco: el cuerpo del relato». Espainiar Literatura Garaikideari buruzko jardunaldietako hitzaldia. Letren Fakultatea, Gasteiz, urriak 24. <https://ehutb.ehu.eus/video/5dfa5b30f82b2b2a688b461f>

- Elorrieta, Irati. 2018. *Neguko argiak*. Pamiela.
- Esteban, Mari Luz. 2017. *Feminismoa eta politikaren eraldaketak*. Susa.
- Gantzarain, Xabier. 2018. *Zuloa*. Elkar
- Goia, Garazi. 2013. *Txartel bat (des)herrira*. Elkar.
- Goikoetxea Agirre, Nekane. 2022. *Tene Mujika emakumea. Pizkundetik ahanzturara. xx. mendetik ateratako postargazkiak*. Eusko Jaurlaritza.
- Gorrotxategi, Miren. 2016. *33 ezkil*. Elkar.
- Iruretagoiena, Leire. 2024. «Ixiar Rozasen «Zumeatren Gernika»ri buruzko fitxa». MHLIren Gernika(k) datu-basean. <https://mhli.net/gernikak-datubasea/>
- Izagirre, Koldo. 1989. *Balizko erroten erresuma*. Susa.
- Labandibar, Goiatz. 2022. *Amez*. Susa.
- Meabe, Miren Agur. 2006. *Urtebete itsasargian*. Elkar.
- Olaziregi, Mari Jose. 2012. *Basque Literary History*. Center for Basque Studies.
- Olaziregi, Mari Jose. 2014. «Gernika revisited: representations of the Spanish Civil War in Basque Children and Young Adults' Literature». In *Representations of Spanish Civil War in the European Children's Narratives (1975-2008)*, Blanca-Ana Roig Rechou eta Veljka Ruzicka Kenfelek editatua. Peter Lang.
- Olaziregi, Mari Jose. 2023. «Maternidades contestadas en la narrativa de las escritoras Arantxa Urretabizkaia y Lourdes Oñederra». *eHumanista/IVITRA* 23: 125-135.
- Olaziregi, Mari Jose eta Lourdes Otaegi. 2011. «La representación del bombardeo de Gernika en la literatura vasca». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 8: 40-61.
- Retolaza, Iratxe. 2009. «Gernikako bonbardaketa euskal literaturan: errepresentazio eta begirada poetikoak». *Euskera* 54 (2): 1079-1108.
- Robin, Régine. 2012. *La memoria saturada*. Waldhuter Ed.
- Rodriguez, Eider. 2017. *Bihotz handiegia*. Susa.

- Rozas, Ixiar. 2001. *Patio bat bi itsasoen artean*. Arabako Foru Aldundia.
- Todorov, Tzvetan. 2002. *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo xx*. Península.
- Zubiaga Arana, Erik. 2023. «Cautivas y desarmadas. Mujeres ante los consejos de guerra del País Vasco (1936-1945)». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea* (35): 39-62. <https://doi.org/10.5944/etfv.35.2023.35665>

Gernikako arbola eta Urtiagako burezurra, sinbologiaren eta identitatearen adibideak¹

Pio Perez Aldasoro

Euskal Herriko Unibertsitatea

Laura Volpi

Università degli Studio di Milano

Laburpena: Artikulu honek bi pasadizo ekarri nahi ditu, biek euskal identitatearekin lotura zuzena dutenak: Gernikako arbola eta Urtiagako burezurra. Lehenengo pasadizoak kontatzen duenez, Nevadako Unibertsitateko irakasle bat New Yorkeko aireportuko aduanan atxiki zuten 2016an, Gernikako arbolaren kimu bat eramateagatik. Hura ez zen zuhaitz bat, sinbolo bat baizik.

Bigarren pasadizoa 1936koa da, Joxemiel Barandiaran Urtiagako burezurrarekin Bilbora joan zenekoa. Atxuriko geltokian, milizianoek atxiki zuten Barandiaran eta, arazorik ez izateko, gezurra esan zuen bere maletan burezurak zeramatzala esanez, berez garraiatzen zuen objektua ikur bat zenean.

Gernikako arbolak edo Urtiagaren burezurak, bere izaera fisikoa gainditzen dutela azpimarratzen dute bi istorioek, euskal identitatearen eta historiaren sinbolo boteretsu bilakatzeko. Bi sinbolo horiek naturaren eta giza existentziaren arteko lotura irudikatzen dute, eta hori aztertzeak laguntzen du ulertzen narratiba tradizionalek nola irauten duten eta nola bihurtzen diren mundu globalizatu batean.

Zuhaitza iraganaren lekuko gisa ikusten da, beti presente, historiaren behatzaile gisa. Euskaraz, «adabegi» edo «adarren begiak» esaten zaie zuhaitzaren korapi-loi, dena ikusteko eta gogoratzeko duen gaitasuna sinbolizatuz.

Hitz gakoak: Gernikako arbola; Urtiagako burezurra; sinbolismoa; identitatea

¹ Artikulu hau «El árbol de Gernika y el cráneo de Urtiaga, ejemplos de simbología e identidad» azterlanaren bertsio itzulia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jaso dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarrainek editatua.

1. Ez da zuhaitza, sinbolo bat da

2016ko abuztuaren erdialdean New Yorkeko aireportuko aduanan atxiki zuten Xabier Irujo, Nevadako Unibertsitateko irakaslea, eta eraikineko gela batera eraman zuten. Arazoa eskuko ekipajea zegoen: 50 zentimetroko kimu bat zeramanez, haritz gazte bat jutezko zaku batean bilduta. Poliziaren arduradunak gogorarazi zion debekatuta zegoela ziurtagiri fitosanitariorik gabeko zuhaitzak, landareak edo bestelako material begetalak sartzea Estatu Batuetan, eta 6.000 dolarreko isunarekin mehatxatu zuen. Irujo irakasleak, ordea, irmo erantzun zion esanez bere eskuko ekipajea zeramanez ez zela zuhaitz bat. Ekipajea zeramanez sinbolo bat zen, eta ez zegoen legerik AEBetan ikurak sartzea debekatzen zuenik. Eztabaida gero eta biziagoa izan zen, aduanetako arduraduna iritsi zen arte. Bere aurrean, Irujok garraiatzen zuena sinbolo bat zela azpimarratzen zuen behin eta berriro. Aduanako arduradunak James George Frazerren *Urrezko Abarra* (1890) irakurri izan balu, ziurrenik jakingo zukeen haritza beti izan dela elementu ikonikoa Europan. Baina, batez ere, zerbait gehiago zeramanez, 50 cm-ko kimu hori zen, berez, Gernikako arbolaren oinordeko legitimoa. Ez dakigu nola jarraitu zuen eztabaidak, euskaldun gisa egoskorra izan zitekeen Irujo irakaslea seguru, baina badakigu kimua Nevadako Unibertsitateko lorategi batean dagoela landatuta, Renon. Tokiko baldintza klimatikoak (negu oso hotzak eta uda oso lehorrak) eta dagoen latitudea ez dira batere egokiak halako zuhaitz bat hazteko, baina Center for Basque Studies-etik ikus daiteke nola doan osasuntsu hazten Gernikako kimua.

Antzekotasunagatik eta kontrasteagatik, Irujo irakaslearen pasadizoak 80 urte lehenago gertatutako beste pasarte batera garamatza. 1936an, Joxemiel Barandiaran eta Telesforo Aranzadi indusketa arkeologikoa egiten ari ziren Urtiagako kobazuloetan. Uda hartan, faxistek estatu kolpea eman berri zuten eta penintsulako zenbait zonaldeetan gerra egoera oso kezkarri bilakatzen ari zen. Telesforo Aranzadik familia zuen Bartzelonan, eta handik zetozen albisteen ondorioz, bi antropologoek indusketa utzi eta Bilbora joatea erabaki zuten, aurkitutako azken aztarnak hiriko Museo Etnografikoan uzteko, tartean Urtiagaren garezurra. Barandiaranen eta Aranzadiren ustez, aztarna horiek egungo euskal biztanleriaren jatorria eta bilakaera argitzen lagun zezaketen. Hipotesi horrek iradokitzen zuen Madeleine garaitik bazela gizatalde bat gaur egun Euskal Herriak hartuko zuen lurralde berean garatu zena. Geroagoko ikerketek erreparatu ugari planteatu dituzte gaur egungo euskal populazioaren jatorriari buruzko hipotesian, Goi Paleolitoko formatatik abiatuta (Altuna eta De la Rua 1989).

Anekdotak hau ez zen aireportu batean gertatu, Atxuriko geltokian baizik, Bilbon. Barandiaran trenetik jaitsi zenean, bertako nasetan miliziano talde bat zegoen geltokia zaintzen. Bidaiari hura ikustean, sotana luze batekin eta maleta

handi batekin, geldiarazi, identifikatzeko eskatu eta maletaren edukiaz galdetu zioten. Barandiaranek argi eta garbi erantzun zion hainbat burezur zeramatzala poltsa hartan, eta horrek zalaparta eta tentsio handia sortu zuen soldadu taldearen artean (Zulaika 1996, 111). Barandiaranek gezurra esan zien soldaduei, maletan zeramana ez zen burezorra, sinboloa baizik. Gertaera hartatik egun batzuetara, tropa faxistek Gipuzkoan aurrera egin eta gerra hasi zela ikusita, Barandiaranek erbestera ihes egin behar izan zuen Bidasoa ibaia zeharkatuz.

Bi pasadizo horiek lagunduko digute galdera batzuk egiten, horiek azaltzen eta erantzuten saiatuko gara artikuluan zehar.

Zergatik hainbeste ahalegin eta arrisku euskal mugetatik kanpo zuhaitz bat eramateko? Zergatik hainbeste zalaparta aztarna arkeologiko batzuengatik? Zer zerikusi du eztabaida politikoak zuhaitz edo kraneo batekin? Eta, batez ere, zer erlazio egon daiteke zuhaitz baten eta garezur baten artean?

2. Zuhaitzak baino zerbait gehiago direnak

Kultura askotan, zuhaitzak historiaren eta idiosinkrasia kolektiboaren sinbolo garrantzitsuak dira. Zuhaitzak kontzientzia kolektibo horren proiektzio bat irudikatzen du, lur batean errotuta dagoen izakia, zeinetan bere sustraiak hondoratzen dituen eta zeinaren gainean zeru infiniturantz igotzen den. Europako kontinenteko eskualde askotan irudi sakratu edo sinboliko gisa zuhaitzei buruzko erreferentzia ugari aurkituko ditugu, baina ez dira planetako gainerako lekuetan aurki ditzakegunak baino txikiagoak.

Frazerrek *Urrezko Abarra* liburuan Europako historia erlijiosoa «protagonismoa izan zuen» zuhaitzaren gurtzari kapitulu batzuk eskaini zizkion (Frazer 2014, 132). Hala gogoratzen du, adibidez, antzinako germaniarren artean basoak lehen santutegi arkaikotzat hartzen zirela, edo Dalmazian gurtzen ziren zuhaitz handiei (Idem., 142) «itzalak edo arimak» egozten zitzaizkiela. Haritzaren gurtzari buruzko kapitulu espezifiko bat ere badago, Europako zenbait herri partekatzen dutena (Idem., 194-196).

Haritza zuhaitz sakratua zen herri indoeuropar askorentzat, eta, ondorioz, ikur nazionaltzat hartu izan da Ingalaterran, Estonian, Alemanian edo Moldavian bezalako herrialdeetan. Kultura horietan haritza lehoitzat har daiteke animalien erreinuan, edo urretzat erreinu mineralean (Zabaltza 2017, 208). Sinbologiak ere, besteak beste, zuhaitzaren bidez, Kataluniako naziotasun kontzeptua eraiki du, iragan genealogikoa eta etorkizuneko ikuspegia lurrean sustraitua, zuhaitzaren izaera ia hilezkorrean irudikatua (Brady 2008).

Erreferentzia sinboliko horietako batzuk berezitasunarekin edo bere tamainarekin lotuta daude, hala nola, Kaliforniako Yosemite parkeko sekuoien garrantzi esanguratsua, herri estatubatuarraren handitasuna eta dotorezia irudikatzen baitituzte (Bañuelos Aquino 2021, 67).

Beste erreferentzia garrantzitsu bat zuhaitzaren eta luraren arteko etengabeko lotura da. Horrela uler daiteke olibondoak lur palestinarretan duen garrantzi sinbolikoa, lurralde palestinarren okupazioaren aurkako erresistentzia otzana edo ez bortitza adierazten baitu. Zuhaitz honek Palestinako nekazariaren eta bere luraren arteko lotura sinbolizatzen du, baita bere jaioterrian bizitzeko asmoa ere, Israelen okupazioaren aurkako errebeldiaz. Olibondoak, gurasoen-gandik seme-alabengana oinordetzan jasoak, palestinar herriarentzat bere lurretan errotzea eta bertan bizitzeko erabakia dira (Espín Ocampo 2021, 11). Olibaren bilketa, kasu horretan, palestinar komunitatearen nortasuna aldarrikatu eta indartzeko ekintza da, olibadia gudu-zelai identitario bihurtu dituen (Idem., 14).

Erreferentzia kultural eta historiko garrantzitsuak dituen beste olibondo bat «Lorcako olibondoa» da, Federico Garcia Lorca lurperatu omen zuten lekuari erreferentzia eginez berezi gisa katalogatutako zuhaitzak. Bereztasuna ez dator bere ezaugarri biologikoetatik, sortzen dituen erreferentzia kultural eta antifaxistetatik baizik.

3. Gernikako haritza euskal askatasunen ikur

Gernikako arbola askatasunen eta foru-tradizioaren sinbolo gisa agertu zen jada xviii. mendeko testuetan (Luengo eta Delgado 2006, 25). Mende bat geroago, 1789ko frantziar iraultzaileek zuhaitzak askatasunaren sinbolo bihurtu zituzten eta milaka zuhaitz landatu zituzten tirania absolutistaren amaieraren sinbolo gisa. 1793an, Espainiako Erresumak, Frantziatik ihes egindako nobleen laguntzaz, gerra deklaratu zion Frantzia iraultzaileari. Gatazkan zehar, Frantziako iraultzaren jarraitzaileek monarkia absolutista espainiarraren aurkako ekintzak deitu zituzten, matxinatu, gurtza-tenpluak profanatu eta askatasunaren zuhaitzak landatu zituzten (Portillo 1994, 87). 1795ean, Konbentzio gerran, frantsesak Gernikara iritsi zirenean, zur eta lur geratu ziren bizkaitarrek Askatasunaren Zuhaitza jada bazutela egiaztatzean (Zabaltza 2017, 211).

Jakina da zuhaitzaren inguruan, Bizkaiko Jaurerriko Batzar Nagusien bilerak egiten zirela. Batzar horiek xiv. mendetik egiten zirela dokumentatuta zeuden, eta zuhaitzaren itzalpean foruak errespetatzeko zina egiten zutela monarkek (Luengo eta Delgado 2006, 26). Zuhaitzaren aipamena 1452ko Foruan jasota

zegoen. Bertan esaten zen foru erakundeen aliantza lortzeko, Gaztelako Erregeak zin zeremonia batean parte hartu behar zuela, haritzaren adarren azpian (Mees 2007). Horrela bakarrik har zezaketen subiranotzat errege arrotza (Caro Baroja 1989, 355). Autore horren hitzetan: «Horrela, zuhaitza zin egin ondoren baino ez da errege; horrela, zuhaitza legeak eginez baino ez da egiten; horrela, gizakia akusatu eta kondenatu edo absolbitu egin daiteke, zuhaitza bakarrik inbokatuz» (Caro Baroja 1995, 358).

Bizkaiko Batzar Nagusien beste bilera batzuk ere Lurralde Historikoko hainbat tokitan egiten ziren, hala nola Durangon Gerediagako zuhaitzaren azpian edo Bilbon edo Artzentalesen zuhaitz baten itzalpean. Beste zuhaitz adierazgarri bat Malato Arbola zen, Bizkaiko biztanleek jaunari zerbitzatu behar zioten muga markatzen zuena (Caro Baroja 1989, 374).

Sinbolo beraren interpretazioak aldakorrak izan daitezkeenez, legeen eta bizitza juridikoaren sinbolo izatetik, Gernikako haritza euskal herriaren indar eta erresistentziaren irudi izatera pasa zen. Agustin Chahok zioen bezala, Gernikako haritzak euskal historiaren egun zoriontsuak ekartzen zituen gogora, Arkadia zoriontsua, hain zuzen, eta horrek euskal herriaren berpizkundearen irudi bilakatu zuen (Urkizu 1992). Agustin Chahok Gernikako arbolaren esanahi sinbolikoa zabaldu zuen, Euskal Herri osoan hedatuz eta ikono nazional bilakatu zuen (Zabaltza 2017, 211).

4. Eman ta zabal zazu, munduan fruitua

1853an, gerra karlista amaitu ondoren, Jose Maria Iparragirrek «Gernikako arbola» idatzi zuen. Konposizio hori berehala bihurtu zen himno herrikoi eta arrakastatsu. Bere testu alegorikoa, foraltasunari erreferentzia egiten ziotena, esanahi politiko eta sinbolikoz beteta zeuden eta garaiko indar politiko guztiek onartu zituzten arazorik gabe (Luengo eta Delgado 2006, 29). Iparragirren ereserkiak foraltasunaren aldekoen aldarria piztu zuen eta joera ideologiko ezberdinetako jendea hunkitzeko gaitasunari eutsi zion urte dezente geroago. Karlistek, liberalek, errepublikanoek eta sozialistek kantatzen ohi zuten, baita euskal abertzaleek eta nafaristek ere (Zabaltza 2017, 215).

1876an foru-sistema indargabetu ondoren, euskal komunitateak erreakzio kultural garrantzitsua izan zuen, kendutako legeak defendatzera eta aldarrikatzera bideratua, eta horrek are esanahi handiagoa eman zien Iparragirren bertsoei. Ereserkiak euskal berezitasunaren eta foruen arteko identifikazioa indartzen lagundu zituen, eta berehalako bilakaera politikorik eman ez bazitzaion ere, berehala lagundu zuen kode soziokultural batzuk ezartzen, denborarekin kode

politiko bihurtu zirenak (Nagore Ferrer 2021, 121). Izan ere, foru eskubideen defendatzaileek askotan parte hartzen zuten jai eta ekitaldi kulturalen antolaketan, eta horietan musikak eta kantek paper nabarmena zuten. Adierazpen horietan guztietan Iparragirreraren ereserkiaren interpretazioa ohikoa bihurtu zen.

Hala ere, indar politiko abertzale eta ez abertzaleen artean iritzi ezberdinak egon dira Iparragirreraren ereserkiaren inguruan. Sabino Arana bere letrarekin liluratuta ez zen sentitu, haren iritziz Euskal Herriaren ikuspegi zaharra irudikatzen baitzuen. Beste batzuek, aldiz, Federico Krutwigek esaterako, ereserkia nazional gisa seinalatzen zuten (Zabaltza 2017, 229). Eusko Legebiltzarrean, PP eta PSE-EE alderdiek Gernikako arbola Euskadiko ereserki ofizial izendatzearen alde bozkatu zuten 1983an. Berrikiago, euskal musikarien talde batek adierazpen bat egin zuen Gernikako arbola Euskal Herriko ereserkitzat onartua izan zedin (Esparza 2020).

Kantaren bertsorik ezagunenetako bat Euskal Herriko Unibertsitatea irudikatzen duen armarrian dago, gaur egun. Euskal unibertsitate baten aldarrikapen kanpaina baterako Eduardo Chillidak diseinatutako logoan, zientziaren zuhaitza eta Gernikako arbola «Eman eta zabal zazu» bertsoarekin lotuta agertzen dira eta hori da EHUK hartu zuen leloa.

5. Gernikako arbola eta Gerra Zibila

1936ko urriaren 7an, Gernikan, arbolaren itzalean, Jose Antonio Agirre Lekube Eusko Jaurlaritzako lehen lehendakariak hartu zuen kargua. Orduan egin zuen Agirrek ondorengo Lehendakari guztiek modu batera edo bestera errepikatu duten zin historikoa: «Jaungoikoaren aurrean apalik, Euzko lur ganian zutunik, asabearen gomutaz, Gernika'ko zuaitzpian nere aginduba esanaz ondo betetzia zin dagit».

Eraso faxista baten beldurrez isilpean egin zen zin-zeremonia hori (Agirre 1944, 18) eta Gernikako arbolaren itzalpean euskal autonomia eta askatasuna gauzatu zen.

Hilabete batzuk geroago, 1937ko apirilaren 26an, Gernika bonbardatu zuten eta Eusko Jaurlaritzak bonbardaketak izan zuen oihartzuna aprobetxatu zuen nazioarteko propaganda kanpaina antolatzeko. Atzerriko hedabide nagusiek jaso zuten bereizketarik gabeko aireko erasoak, herritar zibil babesgabeen aurkako krimena. Agirreraren diagnostikoak aurrea hartu zien historialari eta politologoek bonbardaketaren ondoren egindako balorazioei: «Erabateko gerraren lehen saiakera izan zen Gernikako bonbardaketa eta historia gogoratuko duen krime-

nik ikaragarriena izan zen» (Agirre 1944, 26). Gernika Euskal Herria penintsularra bizitzen ari zen sufrimendua eta errepresioa irudikatzera igaro zen.

Batetik, bonbardaketa ikaragarriak eta, bestetik, bonbardaketa horren irudikapenak Pablo Picassok margotutako koadroan, gerraren zentzugabekeriaren eta bake nahien ikono bilakatzeko dimentsio unibertsala eman zion Gernikari. Koadroak ospe handia hartu zuen 1937ko Parisko Erakusketa Unibertsalean. Erakusketa itxi ondoren, margolanak erromesaldi luze bati ekin zion, eta 10 herrialde eta 40 hiri baino gehiagotara eraman zuten, New Yorkeko Museum of Modern Art-en kokatzeko. 1981ean Espainiako hiriburuko Reina Sofía Museoan jarri zuten behin betiko. xx. mendeko koadrorik bidaiarienetakoa izan daiteke (Mees 2007, 545).

1979an, diktadorea hil ondoren, Carlos Garaikoetxea buru zuen Jaurilaritzak Gernikako arbola aukeratu zuen berriz ere karguaren zina egiteko. Harrez geroztik, lehendakari guztiek, Patxi Lopez sozialistak barne, mantendu dute tradizioa. Leizaola bera ere modu klandestinoan joan zen foru-hiribildura 1974ko Euskal Aberriaren egunean, eta lehendakari karguaren zina egin zuen.

Gogoratu behar da, halaber, Euskadiko Autonomia Estatutuari Gernikako Estatutua deitzen zaiola, Batzar Etxean egin baitzen estatutu-proiektua idatzi zuen Euskal Parlamentarien Batzarra (Luengo eta Delgado 2008, 43).

6. Gernikako arbola XXI. mendean

Azken 700 urteetan, bost haritz landatu dituzte Gernikako Juntetxean. Zaharrena «Aita» bezala ezagutzen da eta xiv. mendekoa da. Haren itzalpean, Aragoiko Fernandok zin egin zuen euskal herriaren foru eskubideak errespetatuko zituela. 1742an lehen haritza hil zen eta «Arbol Zaharra» izenaz ezagutzen denak ordezkatu zuen. 1860an zimeldu zen ale hau. Gaur egun ere, Juntetxeko lorategian dagoen tenplete zirkular baten barruan dago enborra. Zuhaitz fosildu hau zazpi probintzietako eta diasporako euskaldun ugarik bisitatzen dute. 1986an zuhaitz berria landatu zen, eta 2015eko hasieran hil zen anoxiak jota, 28 urte zituela. Haren heriotza ziurtatu ondoren, beste ale bat landatzeko lurra prestatu zuten. 2015eko martxoaren 2an jarri zen solemnitatez kimu berria eta haren ondoan eguneko egunkariak, txanpon batzuk, gertaeraren txostena eta ikurrina bat zituen kutxa bat lurperatu zuten. Landatu zenean, arbolak 18 urte zituen eta Bizkaiko Foru Aldundiaren jabetzako baso batean zainduta egon zen urte horiek.

Jarritako arbola berria aurrekoaren anaia da. Bi aleak 1854an landatutako zuhaitzaren ezkurretatik datoz. Izan ere, Batzar Etxean landatutako zuhaitz guztiak leinu berekoak dira, eta gaur egun ere, Aita arbolaren familiako hainbat ale landatzen dira badaezpada.

Basalan enpresaren haztegia 400 ezkur inguru landatzen dira urtero, guztiak haritz beretik aukeratuak. Arbolak, hazi ondoren, zehatz-mehatz erregistratzen dira, eta horietako batzuk Juntetxean landatutako aleak ordezkatzeko aukeratzeko dira, beste kimu batzuk, ordea, banatu eta dohaintzan eskaintzen dira. Bizkaiko Batzar Nagusiek Gernikako 438 zuhaitz dituzte errolatuta, munduko hainbat tokitan banatuta daudenak. Gehienak Euskal Autonomia Erkidegoan dauden arren, euskal diasporako leku enblematikoetan badaude; adibidez, Mexiko, Argentina, Txile, Uruguai edo Australiako Euskal Etxeen inguruan. Hegoaldeko konoan adibidez, Uruguaira eta Argentinara emigratu zuten lehen euskaldunak Gernikako arbolaren kimuak landatzen hasi ziren, euskal bilguneetako Euskal Etxeetan (Irigoyen eta Echeverria 2023).

Horiek bezala, 2017an Gernikako arbola bat landatu zuten Sartagudan (Nafarroa), «alargunen herria» bezala ezagutzen den udalerrian, non faxistek sarraski odoltsuak egin zituzten matxinada militarren lehen egunetan. Memoriaren Parkeko landaketa honek haritz-kimuak oroimenaren leku enblematikoetan landatzeko programa hasi zuen, Hiroshiman edo Gurs edo Auschwitzeko kontzentrazio-zelaiaren aurrean eta, berriki, beste arbola bat landatu dute Gotenburgen (Suedia), Agirre lehendakariak faxismotik ihesean Europan zehar egindako bidaian jasotako asiloa eskertzeko. Era berean, tropa frankisten setioaren ondoren Santurtziko 4.000 haur baino gehiagok itsasontziz ihes egin zutela oroitzeko, Bizkaiko Batzar Nagusiek bost haritz eman zizkieten efemeride honekin lotuta dauden Errusiako hainbat puntutan landatzeko. 2021ean bertan, Bilboko gotzainak haritz-kimu bat bidali zion Frantzisko Aita Santuari Gernikako haritz bat landatzeko eskariarekin Vatikanon, Gernikako hiribilduaren bonbardaketaren laurogeita bost urteurrena ospatzeko.

Lurraldeko Batzar Nagusiek onartutako leinuaren ofizialtasunarekin batera, Gernikako arbolaren «aitortu gabeko seme-alabak» ere badaude. Lehen esan dugun bezala, Bizkaiko Foru Batzarra zuhaitzaren kudeaketaz eta kontserbazioaz arduratzen den erakundea da, eta zuhaitza eta haren kimuak biltzeaz, zaintzeaz, maniatzeaz eta banatzeaz arduratzen da. Hala ere, 2012an, Alfredo Pereiro izeneko ekintzaile arabar bat Gernikako kimu batzuk saltzen hasi zen. Hogei bat zuhaitzen ezkurak jaso zituen, jatorrizko haritzaren ondorengo zuzenak eta Euskal Autonomia Erkidegoko eta Nafarroako hiru lurraldeetan landatutakoak. Zilegitasuna bermatzeko, jasotzen zituen ezkurak jatorrizko zuhaitzaren ondorengo batengandik zetozela ziurtatu zuen notario-akta bidez, eta bereizgarri ofizialik ez izan arren, horiek ere sinbolismo-eramaileak direla

(Irigoyen eta Echeverria 2023). Ale bakoitza Internet bidez saltzen da, historia labur bat eta jatorriaren notario-ziurtagiri bat barne, euro batzuen truke. Pereirok mundu osoko norbanakoen eskari ugari jasotzen ditu, nahiz eta gehienak iparraldetik zein hegoaldetik iritsitako Amerikako euskaldunenak izan. Ekimen horrez gain, Gernikako arbolaren hostoetatik egindako perfume bat sortu eta salgai jarri du ekintzaile honek. Publizitatean aipatzen da produktu honek euskal lurra irudikatu nahi duela, eta bertako mendi eta basoen usainean inspiratzen dela. Euskal Herriaren historia, sinbolismoa eta etorkizuna beirazko ontzi batean biltzen dituen perfumea.

7. Gernikako arbola eta Urtiagako burezurra: euskal berezitasunaren sinboloak

Kontakizun foralistaren indarra, besteak beste, euskal herria bere auzokoen-gandik ezberdina zela defendatzean zetzan. XIX. mendearen bigarren erditik aurrera, kontakizun hau elikatzeari utzi zitzaion, euskal herriak «fossil bizidun» moduko bat irudikatzen zuela zion mitoan oinarritu ziren hainbat antropologo, arkeologo eta hizkuntzalari. Mende horren hasieran, Wilhem von Humboldt-ek euskararen izaera ez-indoeuroparra postulatu zuen (Zabaleta 2023, 48), eta hizkuntzaren gaineko interesa hasi zen (Zallo 2006, 130). Esan liteke, Joseba Zulaikaren hitzetan, «ezagutzaren eta fikzioaren arteko, zientziaren eta legitimazio ideologikoaren arteko konplizitate saihestezin» moduko bat sortu zela (Zulaika 1996, 34). Ikerketa horietako bakar batek ere ez zuen euskal identitate etnikoa eraikitzeke asmo aitortua, baina diskurtso zientifikoak «euskaldun mota» edo «euskal etnia» bezalako esamoldeak erabiltzeak lagundu zuen halako objektuei nolabaiteko sendotasuna ematen. Garaiko zientziaren parametroak erabiliz, Barandiaranek eta Aranzadik hipotesi bat proposatu zuten, cromagnonaren eta euskal etniaren arteko sekuentziaren hipotesia legitimatzen zuena (Azcona 1984, 143); beraz, zilegi zen onartzea euskaldunak Paleolitoaren amaierako biztanle haietatik gentozela zuzenean, Ekaingo leizean zaldiak margotzen zituztenetatik, eta pentsa zitekeen euskara zela aurre-hizkuntza europar bakarra. Hizkuntza eta etnia lotuta zeuden bertako bilakaera horrekin.

Hain zuzen ere, tradizio horren barruan kokatu behar dira Aranzadik eta Barandiaranek Urtiagan egindako indusketak. Urtiagako gazezurrei buruzko lehenengo azterketa antropologikoek lagundu egiten zuten esaten gazezur horiek «Pirinioetako mendebaldeko arrazaren abiarazleenak zirela, eta oso ezaugarri nabarmenak zituztela euskal tipoan» (Altuna 1989, 26). Barandiaranek, zehazki, ohar hauei esker, Europako zenbait ikerlarik planteatutako hipotesi bat berrestea lortu zuen: euskaldunak aurkitu berri ziren kobazuloetan bizi ziren cromagnongo gizakien zuzeneko ondorengotzat har zitezkeen. Aurkikuntza horietatik

abiatuta, izan ere, cromagnon gizakiaren bilakaera autoktonoa eta tokikoa postulatu zen, euskal tipo garaikideraino (Azcona 1984). Argi dago hipotesi hutsa zela, baina baieztapen hori, arkeologiaren hizkera zorrotzez jantzia eta autoritate zientifiko batek sortua, baieztapen bat baino ez zen. Urtiagaren burezurra katebegi galdua zen. Euskal gunearen existentzia, inguruko errealitate politiko eta kulturaletan aitortzen ez zen lurralde itxi horren existentzia, zientziaren laguntzaz azal zitekeen azkenean. Natura bera izan zen, zientziaren ahotsez hitz eginez, azkenean «justizia egin eta [Euskal Herria] bere kontingentziatik askatu» ahal izan zuena (Zulaika 1996, 27). Itzul gaitezen orain gure galderetara: zergatik militarrek hainbesteko arreta Barandiaranek bere mailetan zeramanageratik? Erantzuna, puntu honetan, begi bistakoa izan beharko litzateke: Ataungo jakintsuak Bilbora eramane zuen objektua ez zen burezur hutsa. Euskal Herriaren bilakaeraren funtsezko zati bat zen, euskal diskurtso bereizlearen justifikazioa ziurtatzeko gai zen «fetitxe» bat. Garai historiko delikatu haietan, Urtiagako burezuraren patua Gernikako arbolarenarekin gurutzatu zen.

Frazerren bokazio konparatiboari jarraituz, Gernikako arbolaren esanahia azaltzen saiatu dira behin baino gehiagotan, «apaiz-klase druidiko primitibo baten existentziaren aztarna» gisa hartuz (Ortigosa 2013, 419). Tylorren iraun zantzu moduko bat; azken batean, denboran zehar bere identitate kulturala horretan mantendu ahal izan zuen herri baten antzinatasuna lekukotzeko gai dena. Hipotesi horien arabera, Gernikako haritzari emandako esanahi juridikoa aurretiko errotze erlijioso baten mende zegoen: foruak arbolaren babespean esku uztea betebehar erlijiosoa ezartzearen baliokidea zen, arbola sakralizatzaren ondorioetatik sortutako mitoa (Caro Baroja 1998).

Esan bezala, 1937ko apirilaren 26an, Alemaniako Kondor Legioak eta Italiako Abiazioak Gernikako hiribildua bonbardatu zuten. Gertaera hark are gehiago indartu zuen Gernikako arbolaren botere sinbolikoa, zeinaren patuak Urtiagako burezurarekin gurutzatzeari utzi baitzion. Azken honek euskal isolamenduaren eta «abertzaletasun aranista estiloko» sinbolo indartsua izaten jarraitu bazuen ere, Bizkaiko herriaren erasoaren ondoren Gernikako haritzak protagonismo berria hartu zuen, euskal herriaren sufrimendu eta indarraren ikur izatera igaro zen, frankismoaren oldarraldien aurka elkartzuta mantendu zen herriarena. Arbola lekuko pribilegiatu bilakatu zen iragan eta tradizioa partekatzeari esker. Gernikako arbolak bizirik iraun zuen hegazkin faxisten erasotik, eta horrek are gehiago sendotu zuen esperantzaren eta erresilientziaren erreferente gisa.

8. Amaitzeko

Oro har, Gernikako arbolaren eta Urtiagako gazezurraren azterketak aukera paregabea eskaintzen du kultur sinboloen eta giza identitatearen arteko harreman konplexua arakatzeko, historiaren, tradizioaren eta identitatearen arteko elkarrekitzari argia elkartuz, munduan geurea eta gure tokiaren ulermenaosatuz. Era berean, bi sinbolo horiek naturaren eta giza existentziaren arteko lotura irudikatzen dute euskal kulturaren barruan. Globalizazioak eta transnazionalismoak gizarte- eta kultura-dinamika birmoldatzen jarraitzen duten heinean, sinbolo eta narratiba tradizionalak irauten dute zutunik, eraldatzen diren edo berrinterpretatzen diren moduak ulertzea funtsezkoa da identitate-politika garaikideak ulertzeko.

Gernikako arbolaren balio gogorazleak askatasun egarria eta sufrimendu oroitzapenak ordezkatzeko dizkigu, baina munduko euskaldun guztien batasunaren sinboloa ere bada; ez da kasualitatea bere presentzia planetaren luze-zabalean banatuta egotea. Bada, beraz, Gernikako arbolaren eta Urtiagako gazezurraren esanahi bat, memoria kolektiboari eta trauma kulturalari dagokionez, esanahi horrek traumak eta memoria kolektiboak lantzeko praktika sortzen ditu eta, neurri berean, sinbolo kulturalak mobilizatzen ditu.

Alde horretatik, Bizkaiko Batzar Etxeko lorategia benetako memoria-lekua da, oroitzapenen biltegi fidagarri gisa edo nostalgia kolektiborako leku gisa ulertuta (Zerubavel 2003, 72). Leku honetan sartu eta haritza miresten dugunean, geure begiekin ikus dezakegula iruditzen zaigu «Haritz Santua [...] bere jatorrizko berdetasunaz apainduta agertuko da» (Camió 1890, 494). «Sentitzen dugu aurreko belaunaldiarekin harremanetan gaudela, literalki, haien urratsak jarraituz» (Zerubavel 2003, 73). Arbola, bere handitasunagatik eta berritzearen boterearengatik, gogora ekartzeko duen gaitasunagatik, betiereko bizitzaren metaforatzat hartu izan dute herri askok, giza bizitza iragankor eta kontingentearekin kontrastean.

Gernikako arbola gure iraganaren lekuko finko eta leiala da: beti dago presente. Dena ikusi du. Euskaraz adabegi esaten zaie zuhaitzaren korapiloei, hitzez hitz: adarren begiak, horregatik esan daiteke zuhaitzak dena ikusten duela bere adabegiekin.

Bibliografia

- Agirre Lekube, Jose Antonio. 1943. *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*. Editorial Vasca Ekin.
- Altuna, Jesús eta Concepción De la Rúa. 1989. «Dataciones absolutas de los cráneos del yacimiento prehistórico de Urtiaga». *Munibe, Antropología, arqueología* 41 (1): 23-28.
- Azcona, Jesus. 1984. *Etnia y Nacionalismo Vasco: Una Aproximación desde la Antropología*. Anthropos.
- Bañuelos Aquino, Victor Manuel. 2021. «La espada, el árbol y el Rey. Ritual y mitología germánica en España». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 21: 63-86.
- Brady, Jenifer. 2008. «El árbol y la nación. La creación de la nacionalidad catalana en dos obras neuentistas». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 40.
- Campión, Arturo. 1922. «Al Árbol de Guernica». *Euskal-Erria. Revista Vascongada* 8877: 490-494.
- Caro Baroja, Julio. 1989. *Ritos y Mitos Equívocos*. Itsmo.
- Esparza Zabalegi, Jose Mari. 2020. *Biografía del Gernikako Arbola*. Txalaparta.
- Espín Ocampo, Julieta. 2021. «Raices. El olivo en la lucha identitaria entre Israel y Palestina». *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario* 31.
- Irigoyen Artetxe, Alberto eta Servando Echeverria Olalquiaga. 2023. *Gernika en Uruguay: expandiendo el fruto*. Euskal Herria Museoa.
- Luengo Teixedor, Felix eta Ander Delgado Cendagortagalarza. 2006. «El árbol de Gernika. Vicisitudes del símbolo foral de los vascos». *Historia y Política* 15: 23-44.
- Mees, Ludger. 2007. «Guernica/Gernika como símbolo». *Historia Contemporánea* 35: 529-557.
- Ortigosa, José Luis. 2013. *La cuestión vasca, desde la prehistoria hasta la muerte de Sabino Arana*. Visión Libros.

- Portillo Valdés, José María. 1994. «Las provincias vascas y la Guerra de la Convención: primer encuentro con la Revolución». *Stvdia Histórica. Historia Moderna* 12: 71–90.
- Urkizu, Patri. 1992. *Agosti Chahoren bizitza eta idazlanak. 1811–1858*. Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Zabaleta Gorrotxategi, Iñaki. 2023. *Nazioa eta hizkuntza Humboldtten*. Jakin.
- Zabaltza, Xabier. 2017. «Gernikako Arbola, un himno huérfano». *Historia Contemporánea* 54: 202–241.
- Zallo, Ramón. 2006. *Basques, Today. Culture, history and society in the age of diversity and knowledge*. Alberdania.
- Zerubavel, Eviatar. 2003. *Time Maps: CollectiveMemory and the Social Shape of the Past*. The university of Chicago Press.
- Zulaika, Joseba. 1996. *Del Cromañón al carnaval*. Erein.

Euskal Haur eta Gazte Literatura Gerra Zibilaren eta frankismoaren memoriaren transmisore gisa¹

Ainhoa Urzelai-Vicente

Mondragon Unibertsitatea

Laburpena: Urteetan zehar, azterlan kritiko ugari analizatu dute euskal literaturak nola jorratu duen Gerra Zibila, haren eragina eta ondorioak. Hala ere, ikerketa gehienak helduentzako literaturan ardaztu dira nagusiki. Gabezia horren aurrean, artikulu honen helburu nagusia da Gerra Zibilak eta frankismoak Euskal Haur eta Gazte Literaturan (aurrerantzean HGL) duten irudikapena aztertzea. Gai hori jorratzen duten literatur lanen azterketa sakona egin da, hiru ardatz nagusiren inguruan egituratzen den diziplinarteko metodologia erabiliz: memoria ikasketak, genero ikasketak eta narratologia. Emaitzek agerian uzten dute, eskuarki uste denaren kontra, eta garapen berantiarragoa izan arren, euskal HGLk ere memoria historikoa jorratu duela, ez bakarrik Gerra Zibilari edo frankismoari dagokionez, baita beste gatazka armatu batzuei dagokienez ere, hala nola, euskal gatazka edo Mundu Gerrak. Gai horiek korrante errealista baten bidez aurkeztu dira, zeinak irakurlearen adinaren arabera gerraren gordintasuna apaltzen badu ere, ez duen errealitatearekiko konfrontazioa saihesten. Hala ere, helduei zuzendutako lanekin konparatuta, alde nabarmena antzematen da: HGLn haurren ikuspuntua nagusitzen da, gerrek haiengan dituzten ondorioetan oinarritutako kontakizunekin. Era berean, Gernikak memoria leku gisa duen garrantzia azpimarratu behar da, dela Bizkaiko herri ikonikoaren bonbardaketa gogorarazteko, dela iraganeko beste oroitzapen traumatiko batzuk gogora ekartzeko.

Hitz gakoak: Haur eta Gazte Literatura; euskal literatura; memoria historikoa; frankismoa; Gerra Zibila; Gernikako bonbardaketa

¹ Artikulu hau «Literatura infantil y juvenil vasca como transmisor de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo» azterlanaren bertsio itzulia da. Ikerketa *Gernika(k)/Guernica(s): Resemantizaciones de un trauma histórico* (Peter Lang, 2025) liburuan jasoa dago, Mari Jose Olaziregi Alustizak eta Ana Gandara Sorarriak editatua.

1. Sarrera

Jay Winter historialariak (2006) *memory boom* gisa izendatu zuen fenomenoak laurogeiko hamarkadan gorakada nabarmena izan zuenetik, oroimenari buruzko diskurtsoak eta azterlanak nabarmen ugartu dira gaur egun arte. Memoria-
ren eztanda horrek bere isla izan du literaturan eta, oro har, kultur ekoizpenean, zeinetan literatur lan ugari iragana gogora ekarri eta gatazka sozial gordinenak irudikatu nahi izan dituzten. Testuinguru horretan, Gerra Zibilak leku nabarmena izan du euskal letretan eta fikzioak memoria historikoari egin diezaiokeen ekarpenari buruzko ikerketa teoriko ugari sortu dira (Agirre 2015; Arroita eta Otaegi 2015; Barandiaran 2011; *Cuadernos de Alzate* 2011; Egaña eta Zelaieta 2006; Gabilondo 2006; Kortazar eta Serrano 2012; Olaziregi 2011, 2019; Olaziregi eta Ayerbe 2016; Ott eta de Pablo 2011; Rodríguez 2019; Serrano 2019; Toledo 2009; Zaldua 2012). Ikerlan horiek erakutsi dute euskal idazleek gaia korrante, literatur genero, estilo edo teknika narratibo anitzetatik lantzeaz gain, ikuspegi ideologiko ezberdinetatik heldu dutela. Ondorioz, gai honen inguruko ekoizpen literarioa ertz askotatik landu dela esan daiteke, memoria historikoari buruz gogoeta egiten duten lanen corpusa modu polifonikoan aberastuz.

Hala ere, orain arte argitaratutako ikerketak helduentzako literaturan oinarritu dira batez ere. Lehenetsunez HGLren azterketa helburu izan duten lanek (Roig, Lucas eta Soto 2008; Roig, Ruzicka eta Ramos 2012; Roig eta Ruzicka 2014; Roig, Soto eta Neira 2016; Ruzicka, Vázquez eta Lorenzo 2005) behin eta berriz errepikatu dituzte lan berberak: *Urtebete itsasargian* eta *Behi euskaldun baten memoriak*. Aztertutako literatur lanen kopuru urriari azterketa kritiko sakon eta zorrotz baten falta nabarmena gehitzen zaio. Gainera, batzuetan, haur eta gazteen irakurketak aipatzean, HGL ez diren lanak barne hartzen dira, zalantzarik gabe, publiko gazteak goza ditzakeen testuak, baina bereiz azertu behar direnak, beste hartzaile bat bilatzen baitute. Laburbilduz, aurrez aipatutako azterketetatik abiatuta, ezin da zehaztasunez jakin euskal HGLak zenbat eta nola landu dituen Euskal Herriak bizitako gatazka armatuak. Orain arte egindako lan apurrek auzian sakontzeko beharra uzten dute agerian. Hori horrela, hutsune nabarmen horren aurrean, azterketa honek Gerra Zibilari eta frankismoari buruzko euskal HGLko lan guztien azterketa sistemiko eta sakon baten ondoren lortutako ondorio garrantzitsuenak eskaintzen ditu.

Aurrera egin baino lehen, garrantzitsua da azpimarratzea azterketa hau 2024ko uztaillean defendatutako doktorego tesian oinarritzen dela, zeinaren helburu nagusia den Euskal Herriko gatazka armatuak jatorriz euskaraz idatzitako HGLn

nola irudikatu diren aztertzea². Zehatzagoak izateko, 77 lanez osatutako corpus batetik abiatuta, euskal idazleek Karlistadak, Lehen eta Bigarren Mundu Gerrak, Gerra Zibila, frankismoa eta euskal gatazka bezalako gertakari historikoak nola irudikatu dituzten analizatzen du tesiak. Arestian esan bezala, HGL aztertzean, funtsezkoa da bereiztea berariaz HGL gisa sortutako lanak eta *irabazitako literatura* (jatorrian hurrei zuzendua izan ez arren, publiko horrek bereganatutako liburuak). Bi horien azterketa bateratu eta bereizketarik gabeak ikerketaren emaitzak nabarmen lausotuko lituzke, izan ere, zehaztasunik gabeko katalogazioa egiteko arriskua legoke eta HGL etiketaren (eta hark irudikatutakoaren) balioa murriztuko litzateke. Kronologiari erreparatuz gero, aztertutako corpusak aipatutako gaia jorratzen duten eta 2023. urtera arte argitaratutako lan guztiak biltzen ditu. Ikerketa genero literario jakin batera mugatu ez bada ere, garrantzitsua da aipatzea genero narratiboa nagusitu dela analisisian, aurreikus-teko modukoa zena, narratiba baita genero nagusia euskal HGLn. Aldiz, antzerki lanak nabarmen urriak dira literatur sistema honetan.

2. Gerra Zibilaren eta frankismoaren agerpena euskal HGLn

Ondoren, euskal HGLn Gerra Zibilak eta frankismoak izan duen irudikapenean soilik jarriko dugu arreta, aurrez aipatutako azterketa sakonaren emaitza esanguratsuenak aurkeztuz eta epealdi horretara mugatuz. Aurreratu bezala, 1936an hasitako gerra da, zalantzarik gabe, euskal HGLn presentzia handiena izan duen gatazka armatua eta hori bat dator helduentzako euskarazko literaturan behatutako joerarekin. Gehitu behar da, gainera, Gerra Zibila dela diskurtso memorialistiko handiena eragin duen gerra (Olaziregi eta Otaegi 2011). Gai hori HGLko 30 lanetan jorratzen da, eta, helduentzako ekoizpen literarioaren kopurua askoz handiagoa bada ere, zifra esanguratsua da. Maiz ez da erraza Gerra Zibilaren eta frankismoaren arteko bereizketa egitea, askotan jarraipen moduan ageri baita kontakizunean. Dena den, azken horri dagokionez, 19 liburutan agertzen da. Roig, Ruzicka eta Ramosek (2012) egindako ikerketaren arabera, 1936 eta 2008 artean, gaztelaniazko HGLko 45 lan, katalanezko 44 eta galegozko 26 Gerra Zibilean ardaizten dira.

Kronologiari dagokionez, corpuseko lanik zaharrena 1974koa da: *Herrialde berdea* ipuina, Jonan Aranguren *Iharrak* idatzia eta José Benito Mujika *Xenkik* ilustratua, frankismoaren azken hilabeteetan argitaratua. Lan hori aipagarria da,

² Urzelai-Vicente, Ainhoa 2024. «Euskal Herriko gatazka armatuen errepresentazioa euskal haur eta gazte literatura garaikidean». Doktorego tesia, EHU, <http://hdl.handle.net/10810/71427>.

ez bere balio literarioagatik, baizik eta euskal HGLn frankismoa jorratu zuen lehena delako. Atzerrian argitaratu eta Euskal Herrian modu klandestinoan egin zen haren zabalkundea. Urtebete geroago, Anastasio Albisuren *20 Ipui eta antzerkitxo bat ikastolarako* lana argitaratu zen, frankismoari erreferentzia egiten diona. Hala ere, gai horri buruzko ondorengo lanak ez ziren 1990eko hamarkadara arte agertu. Era berean, kontuan hartzekoa da Gerra Zibilaren agerpenaren kronologia euskal literaturan. Helduentzako literaturan, gaia jorratzen duten lehen eleberriak 1937 eta 1957 artean argitaratu ziren, gehienak Euskal Herri-tik kanpo, idazleen erbestealdia zela medio edo zentsura saihesteko bide gisa. Ondoren, 1980ko hamarkadan argitaratutako zenbait eleberri esanguratsuren ostean, Gerra Zibilaren tratamenduak gorakada nabarmena izan zuen 1990eko hamarkadatik aurrera (Olaziregi eta Otaegi 2011; Serrano 2019). Olaziregik (2014) adierazten duen bezala, euskal literaturak oro har berandu heldu dio Gerra Zibilaren gaiari; joera hori, egiaztatu den moduan, euskal HGLn ere gertatzen da. Olaziregiren arabera (2008), litekeena da HGLren gainean ezarritako kontrol pedagogiko eta moralak gatazka belikoen presentzia urria baldintzatu izana. 1936ko gerra jorratzen duen corpus honetako lehen lana Pello Añorgaren *Pottoko* da, 1984koa. Data hori bat dator euskal HGL modernoaren sorrerarekin, errealismo kritikoaren agerpenarekin aipatutako literaturan eta iragan hurbilari memoria historikoaren ikuspegitik begiratzeko joeraren indartzearekin. Gerra Zibilaren inguruko hurrengo lanak ez ziren 1990eko hamarkadara arte argitaratu. Hala ere, gai honen benetako goraldia euskal HGLn xxi. mendean gertatu zen, helduentzako literaturarekiko atzerapen nabarmena erakutsiz. Euskal HGL inguruko literatur sistemekin alderatzean (hala nola galegozko, katalanezko eta gaztelaniazko HGLrekin), ikusten da Gerra Zibilari buruzko lanak 1980 eta 1990 artean hasi zirela modu esanguratsuan agertzen, eta ondorengo hamarkadetan hazkunde nabarmena izan zutela (Regueiro eta García 2022; Roig, Ruzicka eta Ramos 2012). 1936 eta 1940 artean, gai honen lehen agerpenak azaldu ziren espainiar eta katalan literaturan, hurrenez hurren 4 eta 2 lanekin; galegoz, berriz, lehena 1961ean Argentinan argitaratutako lan bat da (Roig, Ruzicka eta Ramos 2012). Ondorioz, esan daiteke, inguruko literaturen aldean ere, euskal HGLk berankortasun nabarmena erakusten duela Gerra Zibilaren irudikapenean.

Genero literarioari erreparatuta, ia erabateko nagusitasuna du narratibak; espero zitekeen emaitza, genero hori baita euskal HGLn nagusi. Corpusean ez da lan poetikorik identifikatu, eta antzerki-lan bakarra ageri da: Albisuren aipatutako obra, non, besteak beste, frankismo garaiko askatasun galerari eta euskararen debekuari egiten zaien erreferentzia. Narratibaren baitan, lan gehienak eleberriak dira (%46); ondoren datoz ipuinak (%20), album ilustratuak (%8,6), komikiak (%8,6), saiakerak (%5,7), biografiak (%5,7) eta eleberri grafiko bat (%2,8). Argitu behar da corpusean jasotako bi saiakerek ez dutela guztiz bat egiten helduentzako literaturan ohikoak diren saiakera lanekin; hala ere, badituzte testuliburu huts izatetik bereizten dituzten ezaugarriak. Espero zite-

keen bezala, irakurle gazteenei zuzendutako lan gehienak ipuinak eta album ilustratuak dira; publikoaren adina handitzen den heinean, eleberriek gero eta garrantzi handiagoa hartzen dute.

Korrante literarioari dagokionez, errealismoaren bidetik doazen lanak nagusitzen dira, gehienak errealismo kritikoaren barruan kokatzen direnak. Beste gutxi batzuek, ordea, errealismo fantastikoaren emaritik edaten dute. Azken horren adibide dira, besteak beste, *Pikondoaren balada* edo *Hari single bat*. Horiekin batera, ukitu fantastikoa du ere *Itsas azpiko sekretua* eleberriak, zeinetan sirenak agertzeaz gain, Ondarretako kartzela itsas azpian agertu eta desagertzen den. Azpimarratzekoa da ezaugarri fantastikoen erabilerak ez duela irakurlea bere errealitate konkretutik abstraitzea helburu, izan ere, fantastikotasuna gizarte kritika artikulatzeko tresna gisa baliatzen da. Zenbait lanetan benetako argazkiak, gerrako abestiak, egunkarietako albisteak eta garaiko bestelako dokumentu historikoak tartekatzen dira. Elementu horiek benetakotasun maila handiagoa ematen diote narrazioari, kontakizunaren egiantzekotasuna sendotzeko baliabide gisa funtzionatuz. Aztertutako testuetan, halaber, Colomerrek (2010, 167) HGLn posmodernitatearen eragin gisa aipatzen dituen ezaugarri nagusiak hauteman daitezke: askotariko testu-moten txertaketa (abestiak, egunkarietako tituluak edo igarkizunak, besteak beste); genero literarioen arteko nahasketa; eta obren arteko zein beste sistema kultural batzuekin (zinema, musika edo pintura) egiten diren erreferentzia intertestualen jolasa. Aipamen horiek irakurketa esperientzia aberasten dute, interpretazio geruza anitz eskainiz eta obra hainbat sistema kulturalekin konektatuz.

Egiletzari dagokionez, nagusitasun nabarmena dute gizonek, %70,6a osatzen baitute; helduentzako literaturan antzemandako joerarekin bat datorren datua. Hainbat ikerketa akademikoren bilketan oinarrituta eta euskal eleberrigintzara mugatuta, Lasartek (2013) adierazten du lanen %13 baino ez direla emakumeek idatziak. Horrek agerian jartzen du euskal literaturan emakumeek duten ikusezintasuna, hainbat ikerketak azpimarratu duen bezala (Fernandez 2017; White 1996; Olaziregi 1999). Idazle maskulinoen gailentasun hori, gainera, Gerra Zibila jorratzen duten katalanezko, galegozko eta gaztelaniazko HGLn ere antzematen da (Roig, Ruzicka eta Ramos 2012). Azpimarratzekoa da euskal HGL argitaratzen duten emakumeen kopurua inguruko literatura sistemetakoena baino txikiagoa dela (Olaziregi 2005), nahiz eta badirudien desoreka hori pixkanaka murrizten ari dela (Fernandez 2017). Goiko datuaz gain, funtsezkoa da aztertzea ea gizonezko egileen nagusitasun horrek protagonista maskulinoen presentzia handiagoa ere ekartzen duen, hori baita Fernandezek (2017) euskal HGL aztertzean antzeman zuena. Ildo berean, 90eko protagonisten generoari erreparatu ostean, Etxanizek eta Lópezek (2011) ondorioztatu zuten protagonista gehienak gizonezkoak zirela eta rol hori zuten pertsonaia femeninoak (%12) emakumeek idatzitako obretan agertzen zirela. Aurreko ikerketek ere, hala nola Martinek

(1997) eta Colomerrek (1994), joera bera baieztatu zuten, HGLn gizonezko pertsonaien nagusitasuna azpimarratuz.

Ikerketa honetako corpusetik lortutako datuei erreparatuz gero, emakumezko protagonistak %34 dira. Oraindik erdia baino gutxiago izan arren, portzentaje horrek aurrerapen esanguratsua erakusten du aurreko ikerketekin alderatuta. Gainera, iruditeria kolektiboak gatazka armatuak gizon soldaduekin lotzen dituenek, espero izatekoa zen rol hori nagusitzea iraganaren irudikapen fikzionala helburu denean. Esanguratsua da, aipatutako ikerketek baieztatzen duten bezala, aztertutako corpusean protagonista femeninoak nagusiki emakumeek idatzitako lanetan agertzea. Kasu horietan, pertsonaia nagusien %53 femeninoak dira. Gizonezko egileen lanetan, aldiz, portzentaje hori %19ra jaisten da. Gerra Karlistik, Mundu Gerrak eta euskal gatazka bezalako beste gatazka armatu batzuk aztertzen dituen Urzelai-Vicenteren (2024) ikerketak emakumeen presentzia handiagoa erakusten du (%45). Hala ere, baieztatzen da gizonezkoek idatzitako lanetan emakumezko protagonisten kopurua jaitsi egiten dela (%36).

Ikerketa protagonisten presentziara soilik ez mugatzeko, egokia da lan hauetan emakumeak zein gizonak nola irudikatzen diren aztertzea, genero estereotipoak elikatzen diren ala zalantzan jartzen diren ebaluatzeko. Ikuspegi horrek aukera ematen du emakumezko pertsonaien kopurua aztertzetik harago, haien irudikapenen nolakotasuna ere aztertzeko; hau da, rol tradizionalak indartzen diren ala, aitzitik, aniztasun eta konplexutasun handiagoko emakumezko figurak aurkezten diren behatzeko, zeinak gatazka armatuen inguruko diskurtso literarioa aberastuko lukeen.

Gerra Zibilaren testuinguruan, frontera abiatzen diren gizonak aipatzen dira hainbat lanetan, baina hirutan, ordea, gerrara erizain gisa joaten diren emakumeen parte-hartzea ere nabarmentzen da (*Itsas azpiko sekretua*, *Basarri* eta *Urtebete itsasargian* obretan). Laugarren liburu batean (*Pikondoaren balada*), protagonista den neskatoak oihuka adierazten du erizain gisa aitarekin gerrara joateko duen prestutasuna. Esan daiteke gerra testuinguruan emakume eta gizonei esleitzen zaizkien espazio bereizien berri ematen dutela aztertutako literatur lanek. Dena den, ez dute emakumearen parte-hartzea erizain izatera mugatzen. Miren Agur Meaberen *Urtebete itsasargian* eleberriak milizianen erretratua eta hauek jasandako irain eta gehiegikeriak agerian jartzen ditu, izan ere, askotan mespretxuz «soldaduen prostitutatzat» jotzen zituzten. Rodriguezek eta Etxebarrietak (2016, 10) adierazitakoarekin bat etorritik, agerikoa dirudi gizonek historikoki monopolizatutako gatazketan parte hartu ahal izateko emakumeek ama, emazte, zaintzaile-garbitzaile edo prostituta bezalako rola bete behar izaten dituztela. Meaberen eleberriak, ordea, gerra garaian emakumeek egindako lanen aitortza argia egiten du, gizartearen jarraikortasuna bermatzeko gauzatu zituzten ezin-

besteko eginkizunak zerrendatuz. Azpimarratzekoa da eleberri horretan ez di-rela estereotipo sexistak indartzen. Aitzitik, pertsonaia femenino aktibo, trebe, adimentsu eta indartsuekin batera, sentimenduak adierazi eta uneoro ausardia erakusteko beharrik ez duten pertsonaia maskulinoak ageri dira.

Gerra Zibilari eta frankismoari buruzko obretan, emakumeei ezarritako zigorrrak aipatzen dira, baina bereziki, emakume izate hutsagatik jasotako zigor gehigarriak deskribatzen dira: sexu-erasoak, bortxaketak, buru soilketak eta errizino-olioa edanarazi ostean beherakoa zutela jendearen aurrean paseatzeko beharrezkotasuna (zigor psikologiko eta publikoa). Errizino-olioaren bidez egindako purga horrek esanahi sinboliko handia zuen, garbitasun-ezpurutasun dikotomiarekin lotuta eta aberriaren higienizazioarekin eta garbiketarekin lotuta (Hernández 2003). Izaera publiko horrek bereizten zituen maiz gizonezkoei eta emakumezkoei ezarritako zigorrrak, azken horien kasuan, lotsa, gutxiespena eta iseka lotuta joaten baitzen ezarritako zigorrari. Dinamika horien guztien berri ematen dute aztertutako obrek³.

Jakina den moduan, guda testuinguruetan (baita gerraosteko garaietan ere) genero gatazka nabarmenago geratzen da, gerra kontestuetan areagotu egiten baita *gizon* eta *emakume* kategorien polarizazioa, generoen arteko desberdintasunak areagotuz, estereotipoak bikoiztuz eta bi kategoria horiek hermetikoagoak eta bereziagoak bihurtuz (hortik uler daiteke emakume milizianoen figurak sortutako desoreka sinbolikoa, emakumeei zaintzaile rola baitzegokien, ez gudariarena). Gainera, frankismo garaian, Erregimenak genero ordena berrezartzeko ahalegin sutsua egin zuen, maskulinitate eta feminitate eredu (kontserbadore) zurrunk ezarriz eta zorrotz zigortuz normatik aldentzen zen saia-kera oro, tartean, normatik ateratako emakumeei zigor gehigarria jasanaraziz. Bisterrek (2015) dioten moduan, Gerra Zibilean eta frankismoan emakumearen biktima estatusa era askotakoa da, biktimizazio politiko eta historiografikoetatik hasi eta patriarkatuak eragiten dituenetara (biktimizazio gehigarri bat pairatuz horrela). Horri gehitu behar zaio bortxaketak duen sinbologia berezia; izan ere, emakumearen gorputzek herriaren lurraldea pertsonifikatu ohi dute eta emakumeak bortxatuz, haien konkistaren pertsonifikazioa irudikatzen dute gizon inbaditzaileek (Epelde, Aranguren eta Retolaza 2015). Ildo horretan, ezin ukatu jendea kontrolpean izateko mekanismo gisa erabili direla generoarekin lotutako erasoak (Arruza, Bhattacharya eta Fraser 2019) eta halaxe irudikatzen da aztertutako obretan. Garaiko gizartea islatzearekin batera, emakumeei esleitutako rol tradizionalarekin ados ez dauden pertsonaien aldarriek leku egiten

³ Garrantzitsua da nabarmentzea espetxe-sistemak, dela egungoak dela mintzagai dugun garaikoak, zigor bikoitza ezartzen diela emakumeei: gizonek bezala, legea edo kode penala hausteagatik, baina baita emakume gisa dagokien rola hausteagatik jasotako kondena moralagatik (Ruiz, Etxebarrieta eta Vara 2019).

zaie, adibidez, *Urtebete itsasargianen* edo *Sasi artean Elgetan*, zeinetan ageri baitira espazio publikoa eskatzen duten emakumeak.

Indarkeriaren erabileraz nor baliatzen den aztertzean, argi ikusten da gizonak direla erantzule eta emakumeak, berriz, jasaile. Emakumeen aurkako jazarpena modu esplizituagoan ageri da emakume egileek idatzitako narrazioetan eta horrek indarkeria testuinguruetan emakumeen esperientziak irudikatzeko sentsibiltate handiagoa iradokitzen du. Joera horren salbuespena *Urtebete itsasargian* eleberria da; bertan, pertsonaia femenino batek modu aktiboan egiten dio aurre erasotzaileari, indarkeria egoeretan emakumeei esleitu ohi zaien pasibotasuna desafiatuz. Hala ere, kasu zehatz hori alde batera utzita, ez dago indarkeria erabiltzen duten emakumeen adibiderik.

Protagonisten azterketa berrartuz, esanguratsua da haurrak direla nagusi alde handiz, espero izatekoa dena, irakurlearen identifikazioa helburu duen ezaugarri hori egonkorra baita HGLn (Cerrillo 2001; Colomer 1998; Ruiz 2002). Oro har esan daiteke pertsonaiek berariazko irakurlearen adin bertsua dutela gehienetan. Protagonista gaztearen alboan, helduak ageri dira batzuetan, koprotagonista funtzioa betez nolabait. Ezaugarri hori irakurle gazteenei zuzendutako lanetan antzematen da batez ere. Haurrari errealtatea erakusten edo bidean aurrera egiten laguntzen ageri diren helduak dira. Obra bakarrean ageri da animalia bat protagonista gisa, Atxagaren *Behi euskaldun baten memoriak* eleberrian, zeinetan pertsonifikatutako Mo behia ageri den. Pertsonaia biribila da eta 50 urte ditu memoriak idazten hasten denean. Juaristik (1992) gogorarazten duenez, Atxagak ez ditu animaliak pertsonaia bihurtzen kasualitatez, izan ere, animalia da mundu tolesgabe, inuzente eta kutsatu gabearen sinbolo. Ildo horretan, esan liteke animaliak haur baten ezaugarriak izan ditzakeela. Colomerrek (2010) gaineratzen duenez, pertsonifikatutako animaliak ageri dira protagonista gisa gai zailen mediazioa bideratzeko, irakurle gaztearekiko distantzia apur bat mantentzeko, hain zuzen. Gerra eta heriotza, corpuseko liburuetan behin eta berriz ageri diren bi gai, konplexuak dira zalantzarik gabe, eta humanizatutako protagonisten agerpen urria harrigarria izan badaiteke ere, azpimarratzekoa da gizakiak direla gerren ondorioz hiltzen direnak.

Protagonistari begiratzea bezain garrantzitsua da narrazioa nork ematen duen eta zein motatako fokalizazioa erabiltzen den aztertzea⁴. Corpuseko obretan narratzaile autodiegetikoa ageri da gehienetan eta haurra da kontaktzen duen istorioaren protagonista, hau da, errealtatea haren ikuspuntutik ematen da.

⁴ Hanán ikertzaileak (2020) dioten moduan, irakurlearekin identifikatzen diren pertsonaiak eta ezagunak zaizkien gatazkak irudikatzeak ez du irakurle gaztearen konexioa bermatzen. Aitzitik, pertsonaiaren begiradaren bidez haren ikusmoldea hartuz edo ikuspuntu horretatik errealtatearen deskribapena emateak legitimatu egiten du egiazkotasuna eta istorioaren bereganatzea.

Lehen pertsonan kontatze horrek narrazioari egiantzekotasuna eman eta testigantza-kutsua eranstean gain, kontakizunaren fokua haurrarendik gehiegi aldentzea saihesten du. Ez hori bakarrik, begirada neutroagoa izaki, xaloagoa, alde bateko zein besteko pertsonaiengana hurbiltzea errazten du, eta ondorioz, irakurleari errealitate beraren ertz ezberdinak erakustea ahalbidetzen du. Ezau-garri horrek lortzen duen beste efektuetako bat irakurle gazteak protagonista-rekiko sentitzen duen gertutasuna da eta ondorioz, kontakizunak sortzen duen inpaktu emozional handiagoa. Ezin aipatu gabe utzi beste narratzaile mota bat dagoenetan ere, fokua haurraren jartzen dela maiz, istorioaren eraikuntzan duen zeregin zentrala berretsiz.

Jarraitu aurretik, egokia da liburu hauetan lantzen diren gerratik eratorritako gai zehatzak mugatzea. Haur edo gaztearen begiradak baldintzatzen du narrazio hauetan egiten den tratamendua eta haiek dira nagusiki gatazkaren biktimak. Batetik, militarren altxamendua eta estatu kolpea, frankistek egindako bonbardaketak, fusilamenduak, atxilotetak, mehatxuak eta hilketak irudikatzen dira, baita galtzaileek jasandako zigorak ere, emakumeek pairatutako zigor gehigarriak alde batera utzi gabe (sexu-erasoak, bortxaketak eta buru-soilketak). Bestetik, errepublikanoen eta nazionalen arteko borrokaldiak deskribatzen dira, baita bi bando horietan elkarren aurka aritu ziren armada eta taldeak ere. Gainera, jendarte zibilak jasandako gosea eta beldurra azpimarratzen dira kontakizunetan, irakurle gazteenek aski ongi identifika ditzaketen sentimenduak eta sentsazioak. Ez hori bakarrik, askotan, hildakoak haurrak direla aipatzen da esplizituki, adibidez, *George L. Steer. Gernikan izan zen kazetarian, 1936ko gerra haurrei kontatua* lanean, *Urtebete itsasargianen*, *Beroki gorrian* edo *Gerrak ez du izeniken*. Azken hiru obra horiek gertutik jarraitzen diote haur protagonistari eta gerrak haiengan izandako ondorioak erakusten dituzte: haurrak hil egiten dituzte eta askok (erbestera) ihes egiten dute ezagutzen duten mundua atzean utzita. Bakardadea eta beldurra sentitzen dute pertsonaia gazteek, ingurukoak hiltzen ikusten dituztelako edo ez dutelako lagunekin jolasteko aukerarik; gainera, ez dute oso ondo ulertzen giroa belztu duen gerraren zergatia. Heriotzak, minak edo beldurrak menperatutako gertakariak inozentzia galera dakarkiete haurrei (eta ondorioz, bat-bateko garapen psikologikoa), haien adinari ez dagokion rol bat hartu behar dutelako. Frankismoa hizpide den liburuetan, batez ere Erregimenaren inposizioak eta debekuak azpimarratzen dira, frankistek ezarritako zentsura, kontrola, izua eta galtzaileei ezarritako zigorak hain zuzen. Horrekin lotuta, euskarak eta euskal kulturak jasandako errepresioaren berri ematen da aztertutako literatur testuetan. Bereziki haurrengan izandako ondorioetan zentratzen ez den arren, ezin aipatu gabe utzi *Itsas azpiko sekretua* eleberria, Ondarretako kartzelaren harira, frankistek lapurtutako haurrez hitz egiten baita.

Narrazio mota hauetakoa amaierak ez dira erabat suntsitzaileak izaten. Amaiera irekiek edo are positiboek⁵ dute nagusitasuna. Lan hauek, gehienbat, errealismo kritikoaren baitan kokatzen dira, eta, korrante literario horren printzipioekin bat etorritik, amaierak koherenteak dira kontakizunean zehar garatutako ekin-tzen logikarekin. Heriotza, gerraren antzera, modu errealistan irudikatzen da. Kontakizuna amaitzean, egoera beliko batek gizartean uzten duen iluntasuna eta arrasto iraunkorra agerian gelditzen dira. Obren amaiera aztertzeke interesa ez dator kontakizunaren elementu eraikitzaile gisa duen garrantzi ukaezinetik, baizik eta kontakizunak eman nahi duen mezu hezigarriagatik. HGLko ikerla-nek funtsezko aztergaitzat hartu izan dituzte beti bukaerak; izan ere, irakurleak jokabide-arauak ondoriozta ditzake pertsonaien arrakastatik edo porrotetik abiatuta (Colomer 2010). Obraren amaiera edozein dela ere, gatazka armatuari buruzko ikuspegi negatiboa ematen da corpuseko obra gehienetan eta gerran edo gatazkan inplikaturakoak kalte handi ateratzen dira, oro har. Irudikapen horien bidez, irakurleak ondoriozta dezake gatazka armatuek ondorio suntsitzaileak eragiten dituztela gizartean. Indarkeria goraipatu ordez, bake-kulturari datxekion balio positiboen multzoa transmititzen dute: bizitzarekiko errespetua, giza eskubideen defentsa, elkartasuna, justizia, tolerantzia, adierazpen askatasuna eta gatazken konponbide baketsua.

Ideologia aztertzean, ezinbestekoa da narrazioa zein ikuspuntu ideologikotatik ematen den aztertzea eta biktima/biktimario dikotomia horretan bakoitza non kokatzen den ikustea. Gerra Zibilari eta frankismoari buruzko kontakizunetan bereziki azpimarragarria da biktimaren edo galtzailearen ikuspuntutik kontatua dagoela, beste hitz batzuetan esateko, fronte nazionalistaren ikuspuntutik. Galdu zen gerra ageri da, beraz, eta joera horrek bat egiten du hel-duen literaturan 1936ko gerra kontatzeko garaian «iloben belaunaldiak» (edo post-memoriaren belaunaldiak) hartzen duen biktimaren aldeko ikuspuntua-rekin (Olaziregi 2017b, 23). Ikuspuntu nazionalista hori Gerra Zibilari buruzko kataluniar, galiziar eta espainiar HGLn ere antzematen da, hainbat ikertzailek jakitera eman dutenez (Valriu 2013; Regueiro eta García 2020, 2022). On eta txar dikotomia horretan, errepublikanoak, ezkertiarak eta jeltzaleak dira onak, «gutarrak»; eta karlistak, erreketek, falangistak, faxistak (italiar eta alemaniarak barne), Guardia Zibila, eskuina, mairuak eta Espainia bera «besteak» dira, antagonisten taldean sartzen direnak. Azken horiek biolentoak, liskarza-leak, matxistak edo manipulatzaleak dira. Pertsonaia onen multzoan sartuta-koak, berriz, tolerantzak, feministak, euskaldunak, zintzoak edo leialak dira eta besteen indarkeria eta debekuak jasaten dituzte. Ezaugarrien esleipen horrekin argi antzematen da zeintzuk diren liburuek defendatzen dituzten baloreak eta

⁵ *Positiboak* ez du arazoaren amaiera esan nahi, pertsonaiek arazoarekin edo egoerarekin bizitzen ikasten dutela baizik.

transmititzen duten ideologia. «Bestea»ren irudikapenari dagokionez, aipatzekoa da corpuseko lanetan agertzen den heterolinguismoa, zeina Suchet-en (2009) arabera, «bestearen» diskurtsoa irudikatzeko moduetako bat den, alegia, alteritatea edo bestetasuna adierazteko baliabideetako bat. Ildo horretan, liburu askotan Guardia Zibila, frankistak eta falangistak gaztelaniaz mintzo dira (*Urtebete itsasargian*, *Sasieskola*, *Negu luzearen atarian*, *Arrastoa*, *Elur gorrituaren egunak* eta *Para bellum*).

2.1. Gernika: memoria leku nagusi

Kronotopoari erreparatuz gero, kontakizunen agertoki nagusia Euskal Herria da eta benetako tokiak konbinatzen dira egiantzekoak diren fikziozko literatura-espazioekin. Narrazioek kronologia zehatza eta errealismo historiko nabarmena dute. Obra batzuetan, benetako memoria espaziotzat har daitezkeen espazio sinbolikoak agertzen dira. Horien artean, Gernika nabarmentzen da bereziki, harrigarria ez dena; izan ere, Assmannen (2015) planteamenduari jarraiki, euskaldunontzat memoria gune traumatiko nagusia da eta memoria kolektiboan ez dago herri honena bezain presentzia esanguratsua duen beste espazio, pertsonaia edo sinbolorik (Mees 2007). Bonbardaketatik gaur egunera arte, euskal literaturako lan ugari aipatu dute (Olaziregi eta Otaegi 2011; Retolaza 2009); baita euskal HGLk ere, azterlan honek erakutsi duen bezala. Alde batetik, Gernikako zuhaitzari buruzko erreferentziak aurki daitezke George L. Steer. *Gernikan izan zen kazetaria* liburuan; eta bestetik, ondorengo bederatzi lanetan Gernikako bonbardaketa islatzen da: *Beroki gorria*, *1936ko gerra hurrei kontatua*, *Munduko zazpi herrialdetako ipuinak*, *Sagitario*, George L. Steer. *Gernikan izan zen kazetaria*, *Zer du aitonak?*, *Euskal Herriaren Historia xxi. mendeko hurrei kontatua*, *Para bellum* eta *Urtebete itsasargian*. Gernikako bonbardaketari lotuta, Picassoren koadro ospetsua aurki daiteke corpuseko lau liburutan, dela paratestuan, dela testuan bertan: George L. Steer. *Gernikan izan zen kazetaria*, *1936ko Gerra hurrei kontatua*, *Sagitario* eta *Hari single bat*. Lan horiek Gerra Zibila ekfrasitik (Cueto 2017) erakusten dute; horrekin batera, Picassoren mihisea berrinterpretatuz.

Gernikaz gain, kontakizunetan bonbardaketak jasan zituzten beste leku batzuk aipatzen dira, hala nola Durango, Elgeta, Eibar, Elorrio, Otxandio, Bilbo, Mungia eta Donostia. Bilboren hartzea hainbat obratan ekartzen da gogora, baita Intxortakoa, Sabigainekoa, Matxitxakokoa edo Brunetekoa ere. Santoña behin baino gehiagotan aipatzen da, bai EAJk han sinatu zuen errendizioagatik eta hitzarmenagatik, bai bertan zegoen espetxeagatik (ikus *Metxa esaten dioten Agirretar baten ibili herrenak*, *1936ko gerra hurrei kontatua*, *Urtebete itsasargian* eta *Elur gorrituaren egunak*). Santoñako kartzelaz gain, Larrinagakoa eta Ondarretakoa ere agertzen dira. Beste memoria gune esanguratsu bat *Habana* itsasontzia da, euskal haurren ebakuazioarekin eta erbestearekin lotura zuzena duena eta

aztertutako lau liburutan agertzen dena (ikus *Urtebete itsasargian*, 1936ko *gerra hurrei kontatua*, 1948ko *Uda* eta *Beroki gorria*). Leku gehienak fronte nazionalistarekin lotzen dira, hau da, garrantzi berezia dute euskal nazionalismoaren memoria kolektiboan. Aipatutakoak bezalako erreferentziek funtzio identitario garrantzitsua betetzen dute euskal herritarrentzat, eta, Bisterrek (2015) dioen bezala, haren irudikapenek komunitate edo nazio sentimendua indartzen dute. Garrantzitsuak dira euskal nortasun kolektiboa eraikitzeko.

3. Ondorioak

Gerra Zibila da, alde handiarekin, euskal HGLn gehien ageri den gerra eta Gernika da presentziarik handiena duen memoria lekua. Bisterren arabera (2015), Bizkaiko herria ez da euskaldunon *lieux de mémoire* traumatikoa soilik, dimentsio transnazionala erdietsi baitu, zeinak euskaldunon sufrimendua oroitarazteaz gain, indarkeria politikoak oro har eragindako biktimizazio unibertsalak gogorarazten dituen. Aztertutako liburuak batez ere Euskal Herrian oinarritzen badira ere, geografikoki urrun dauden beste gatazka batzuk ere aipatzen dituzte, kulturarteko ikuspegi batetik eta Rothberg-ek (2009) planteatutako norabide anitzeko memoria bultzatuz. Lan hauek gerra dute hizpide, baina irakurlea gerra saihesteko eta jarrera baketsuak sustatzeko beharrea hezten dute.

Aztertutako obra gehienek haurrengan eta gazteengan jartzen dute begirada, gatazka belikoak haurtzaroan uzten dituen ondorio larriak nabarmenduz. Narrazio horiek, eragin fisikoa ez ezik, adingabeen hazkundera eta garapena baldintzatzen duen kalte emozional eta soziala ere erakusten dute. Ikuspegi horrek aukera ematen du zaurgarrienei eragindako zauri psikologikoak ikusarazteko eta horrela, agerian uzten da narratiba historikoan askotan alde batera utzitako sufrimenduaren dimentsio hori. Historia ofiziala zalantzan jartzean, obra horiek herri galtzaileari ematen diote ahotsa eta garaituen diskurtsoa nagusitzen da. Ikuspegi hori euskal gizarteak bere garaian isilarazi edo baztertu ziren testigantzak lehen planora ekartzeko duen nahiaren isla gisa interpreta daiteke. Corpusa osatzen duten liburuek mikrohistorian sakontzeko aukera ematen dute, eta, aldi berean, emakumeek gerran zein gerraostean izan zuten rola eta ezarri zizkieten zigorrak agerian uzten dituzte.

Azkenik, memoriaren transmisioari emandako garrantzia elementu nagusi gisa aurkezten da, iragan traumatikoa ezagutzeko beharrari lotuta, etorkizunean errepikatzea saihesteko helburuarekin. Gainera, Erll-en (2010) eta Halbwachs-en (1968) lanen arabera, aztertutako narrazioek memoria kulturala eta kolektiboa elikatzen duten tresna gisa funtzionatzen dutela esan daiteke.

Bibliografia

- Agirre, Lorea, ed. 2015. *Gatazka ezpalak*. Jakin.
- Arroita, Izaro eta Lourdes Otaegi, ed. 2015. *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*. EHU.
- Arruza, Cinzia, Tithi Bhattacharyak eta Nancy Fraser. 2019. *Feminism for the 99%*. Verso.
- Assmann, Aleida. 2015. *Shadows of Trauma*. Fordham University Press.
- Barandiaran, Asier. 2011. *Gatazka Nafarroako euskal literaturan*. EHU.
- Bister, Daniela. 2015. «Espainiako Gerra Zibila eta frankismoa jasatea emakume gisa: «Silencio Roto» (2001a) eta «Si te dicen que caí» (1989)». In *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*, Izaro Arroita eta Lourdes Otaegik koordinatuta. EHU.
- Cerrillo, Pedro César. 2001. «Lo literario y lo infantil: Concepto y caracterización de la literatura infantil». In *La literatura infantil en el siglo xxi*, Pedro César Cerrillo eta Jaime García Padrinok editatua. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Colomer, Teresa. 1994. «A favor de las niñas. El sexismo en la literatura infantil». *CLIJ* 57: 7-24.
- Colomer, Teresa. 1998. *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, Teresa. 2010. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Síntesis.
- Cuadernos de Alzate*. 2011. «La Guerra Civil en la literatura vasca». 45: 37-148.
- Cueto, Elena. 2017. *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Universidad de Zaragoza.
- Egaña, Ibon eta Edu Zelaieta, ed. 2006. *Maldetan sagarrak*. Udako Euskal Unibertsitatea.
- Epelde, Edurne; Miren Aranguren eta Iratxe Retolaza. 2015. *Gure genealogia feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat*. Emagin.

- Erll, Astrid. 2010. «Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory». In *A Companion to cultural memory studies*, Astrid Erll eta Ansgar Nünningek editatua. De Gruyter.
- Etxaniz, Xabier eta Jose Manuel López Gaseni. 2011. *xxi. mende hasierako Haur eta gazte Literatura*. Arabako Foru Aldundia.
- Fernandez, Eneko. 2017. «Emakumearen irudia euskal haur literatura modernoan. 1980ko hamarkadako eta gaur egungo egoera». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/22706>
- Gabilondo, Joseba. 2006. *Nazioaren hondarrak*. EHU.
- Halbwachs, Maurice. 1968 [1950]. *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France.
- Hernández, Fernando. 2003. *Mujeres encarceladas*. Marcial Pons.
- Juaristi, Felipe. 1992. «Ingenuitatearen omenez». *Euskaldunon Egunkaria*, otsailak 1.
- Kortazar, Jon eta Amaia Serrano, ed. 2012. *Gatazken lorratzak*. Utriusque Vasconiae.
- Lasarte, Gema. 2013. «Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Martin, Eukene. 1997. «Euskal haurtzaroaren asmakuntza 1976-1990 urte bitarteko ipuingintzan isladatu denez». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Olaziregi, Mari Jose. 1999. «Intimismoaz haraindi». *Oihenart* 17: 1-77.
- Olaziregi, Mari Jose. 2005. «Evolución y actualidad de la literatura infantil y juvenil en lengua vasca». *Lapurdum* 10: 137-152.
- Olaziregi, Mari Jose. 2008. «La Guerra Civil y sus representaciones». In *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Blanca Ana Roig, Pedro Lucas eta Isabel Sotok editatua. Xerais.
- Olaziregi, Mari Jose. 2011. *Literaturas Ibéricas y memoria histórica*. Eusko ikaskuntza.

- Olaziregi, Mari Jose. 2014. «Gernika Revisited: Representation of the Spanish Civil War in Basque Children's and Young People's Literature». In *The Representations of Spanish Civil War in the European Children's Narratives (1975–2008)*, Blanca Ana Roig eta Veljka Ruzickak editatua. Peter Lang.
- Olaziregi, Mari Jose. 2019. «Narrativa Vasca y memoria histórica: recordar para convivir». *eHumanista/IVITRA* 15: 342–361.
- Olaziregi, Mari Jose eta Mikel Ayerbe-Sudupe. 2016. «El conflicto de la escritura y la reescritura de la identidad». In *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, Katarzyna Morszczynska, Karolina Kumor, Ana Garrido eta Aránzazu Calderónek editatua. Instituto de Estudios Ibéricos.
- Olaziregi, Mari Jose. 2017. «Literatura vasca y conflicto político». *Diablotexto* 2: 6–29.
- Olaziregi, Mari Jose eta Lourdes Otaegi. 2011. «La representación del bombardeo de Gernika en la literatura vasca». In *Literaturas ibéricas y memoria histórica*, Mari Jose Olaziregik editatua. Eusko ikaskuntza.
- Ott, Sandra eta Santiago de Pablo, ed. 2011. *War, Exile, Justice and Everyday Life, 1936–1946*. Center for Basque Studies.
- Regueiro, Begoña eta Pilar García. 2020. «La Guerra Civil española en la literatura juvenil del siglo XXI: pacifismo y pluralidad». *Didáctica* 32: 195–205.
- Regueiro, Begoña eta Pilar García. 2022. «Anti-militaristic and Pacifist Values across Spanish Children's Literature». In *Youth and Memory in Europe. Defining the Past, Shaping the Future* Félix Krawatzek eta Nina Friessek editatua. De Gruyter.
- Rodriguez, Eider. 2019. «Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura acerca del conflicto vasco». *Fontes Linguae Vasconum* 128: 505–526.
- Rodriguez, Zuriñe eta Oihana Etxebarrieta. 2016. *Borroka armatua eta kartzelak*. Zarautz.
- Roig, Blanca Ana, Lucas, Pedro eta Soto, Isabel, ed. 2008. *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Xerais.

- Roig, Blanca Ana, Veljka Ruzicka eta Ana Margarida Ramos, ed. 2012. *La guerra civil española en la narrativa infantil y juvenil (1936-2008)*. Tropelias eta Companhia y Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Roig, Blanca Ana eta Veljka Ruzicka, ed. 2014. *The Representations of Spanish Civil War in the European Children's Narratives (1975-2008)*. Peter Lang.
- Roig, Blanca Ana, Isabel Soto eta Marta Neira, ed. 2016. *Reflexos das dúas Guerras Mundiais na LIX*. Edicións Xerais de Galicia.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory*. Stanford University Press.
- Ruiz, Francisco Javier. 2002. «Análisis de narraciones infantiles para niños de 6-12 años, escritas en castellano entre 1990-98». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Ruiz, Maria, Oihana Etxebarrieta eta Laura Vara, ed. 2019. *Argi-izpiak txarrantxen artean. 14 begirada kartzela feminismotik birpentsatzeko*. Udako Euskal Unibertsitatea.
- Ruzicka, Veljka, Celia Vázquez, eta Lourdes Lorenzo, ed. 2005. *Mundos en conflicto: Representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Universidad de Vigo.
- Serrano, Amaia. 2019. «1936ko gerra euskal nobelagintzan: memoria ikerketak narratologia kulturalaren ikuspegitik». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/38590>
- Toledo, Ana, ed. 2009. «Gerra zibila eta euskal literatura». *Euskera* 54: 2-2. https://www.euskaltzaindia.eus/dok/plazaberri/2010/urria/toledo_euskera.pdf
- Urzelai-Vicente, Ainhoa. 2024. «Euskal Herriko gatazka armatuen errepresentazioa euskal haur eta gazte literatura garaikidean». Doktorego tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/71427>
- Valriu, Caterina. 2013. «Guerra Civil i narrativa juvenil catalana: testimoni i literatura». *Revista de filología románica* 30 (2): 309-323. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2013.v30.n2.45711
- Winter, Jay. 2006. *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. Yale University Press.

White, Linda. 1996. «Emakumeen hitzak euskaraz: Basque women writers of the twentieth century». Doktorego tesia, University of Nevada.

Zaldua, Iban. 2012. *Ese idioma raro y poderoso*. Lengua de Trapo.