





JON KORTAZAR

OROIMENAREN ESZENATOKIAK  
POTT BANDAREN  
POESIA

LABAYRU IKASTEGIA  
BILBAO BIZKAIA KUTXA FUNDAZIOA  
BILBAO  
2001

Argitalpen honen moldaketak eta prestakuntzak Eusko Jaurlaritza eta Bizkaiko Foru Aldundiaren laguntza izan dau.

© Jon Kortazar

© Edizio honena: Labayru Ikastegia - Bilbao Bizkaia Kutxa  
Aretxabaleta, 1-1.a  
48010 BILBAO  
Tel.: 94 443 76 84 - Fax: 94 443 77 58  
Posta elektronikoa: labayru@labayru.org

Diseinua: Ikeder, S. L.

Silutegia: Gestingraf, S. A. L.

Lege Gordailua: BI-2798-01

ISBN: 84-89816-61-1

Eskubide guztiak jabedunak dira. Ez da zilegi liburu hau osorik edo zatika kopiazea, ez sistema informatikoekin beronen edukina biltzea, ez inongo sistema elektroniko edo mekanikoz, fotokimikoz, magnetikoz, elektrooptikoz, fotokopiaz, erregistratuz edo beste bitartekoz berau transmititzea, aipamenetarako izan ezik, argitaratzailearen edo *copyright*aren jabearen aldez aurreko eta idatzizko baimen barik.

## AURKIBIDEA

Sarrera .....	7
Atxagaren <i>Etiopia</i> eta abangoardia .....	11
Zinematik ispiluetara .....	37
Joseba Sarrionandia: bidaiaren izaera .....	55
1. Mitoaren zentzua .....	59
2. Errenazimendu garaia: Bidaia liburua .....	68
3. Marinel erromantikoak .....	80
4. Bidaiaria .....	85
Horma eta autobiografia: <i>Gartzelako poemak</i> .....	93
1. Autobiografia .....	96
2. Tortura .....	106
3. Poesia errealista .....	112
4. Denbora. Itxaropen etsipenduak .....	117
Errealismoaren eta sinbolismoaren arteko poeta .....	121
1. Begirada lausotua .....	125
2. Kdo jste? Kam jdete? Jak se jmmujete? .....	126
3. Poetika sinbolista .....	128



## SARRERA

Liburu honetan bildu ditugun lanak Pott bandako poesia aztertzeraz datoz. Poesian agertzen diren sinbolo nagusiei buruzko hausnarketak dira. Apika, sinbolo horiek aitzakiatzat hartu dira tranpolin gisa, literaturan duten eta izan duten esanahia zein liburua aztertzeke eta argitzeke.

*Oroimenaren eszenatokiak* izena jarri diogu bilduma honi, ustez eta oroimena dela testuok gordetzeke aurkezten duten baliorik nagusiena, oroimena nor baten eta gizartearen arteko zubia dela adieraziz, poetak duen komunikaziobiderik argiena dela proposatuz. Oroimena izaeraren gordelekua da, garen eta izan garenaren talaia nondik ikusten den kontrastan eta baieztapenen, adiskidetasunaren eta gorrotoaren, pozaren eta, hitz baten bizitzaren paisaia zabala.

Oroimenak mila aurpegi ditu, mila eszenatoki. Pott bandako olertisorkuntza espazio desberdinetan kokatu dugu, bere irakurketan jarraitzeke asmoz. Eszenatoki diot, edo beharbada espazio esan behar nuke, garbia benetan gaurko pertsonaren filosofiak aldakuntza nabarmena eman duelako. Orain arteko pentsakizunak denbora izan badu pentsagai, eta ondorioz, existenzialismoak heriotzari buruzko pentsakizuna sortu bazuen, gaur eguneko filosofiako zenbait adarrek nahiago dute espazioaz pentsatzea. Hain zuzen ere, espazioan definitzen baikara, eta denborari buruzko filosofiari aurre eginez, espazioari buruzko filosofiak munduan dugun tokiaz galdetzen du. Bizitzari buruzko galdera da, eta, zuzenean, munduan gurekin batera bizi direnekin zer nolako loturak eta harremanak eduki ditzakegun adierazi nahi luke, elkarkidetzaren filosofia sortuz.

Eszenatokiak badu beste esanahirik Pott bandaren literatura aztertzeke orduan. Beharbada hitzak gogoratuko digu poeta “fingidorea” dela, ziu-

rrenik begi aurrean jarriko digu Pott bandakoek literatura fantastikoa maitetutela, harrigarritasunean betetzen dela euren literatura.

Pott bandakoen literatura aipatzen dugularik, on deritzat zenbait oharpen egiteari. Batetik, esan beharko genuke Bernardo Atxaga eta Joseba Sarrionandiaren poesiak hartuko ditugula kontuan, eta ez horien lan osoa: narrazio, nobela eta saioa alde batera geratuko dira. Idazle horiengan jarriko dugu ardura nagusia.

Pott bandaren poesiak izan dituen antzez-espazioaren gorpuzketak direla eta hiru-lau berri eman nahi nituzke, antzoki honetan dagoen irakurle edo ikuslearentzat.

Atxagari kapitulu bat eskaini diogu osorik. Eszenatoki hau pantailaren eszenatokia izango da. Lan honek, une honetan pitin bat bazterturik dagoen (eta Atxagak berak zioen) abangoardia literaturari hurbilketa egin nahi lioke. Mendearen hasieran zinemaren artea zabaltzen hasten den unean, irakurketa berria ikasi behar du jendeak, pantailan gertatzen den narrazioa ulertu nahi badu. Irudia irakurtzen ikasi behar dute, zinemak dakarren espazioaren eta denboraren hausketa unitate bihurtzen trebatu behar dute. Hausketa da zinemak narraziora ekarri duen teknika aldaketarik nagusiena. Europako abangoardistak bat batean konturatuko dira hausketak eta muntaiak literaturarako izan dezaketen garrantziaz. Atxaga, haien seme izanik, saiaturiko da zinemaren teknikak erabiltzen. Hauxe da *Etiopiako* eszenatokia, fikziozko espazioa.

Hurrengo eszenatokia ere fikziozkoa da, asmakizun eta beste aldean aurkituko genukeena: ispilua. Sail eztabaidagarria da, beharbada, aurkezten dugun hau, ispilua ez baita aise eta usu agertzen idazle bion poesia lanetan eta bai, aldiz, ipuingintzan. Horregatik Atxaga eta Sarrionandiaren poesia lanak aztertu ditugu bertan, baina inon baino gehiago aipatuko da hitz lauza. Poesian gutxi agertzen bada ispilua, zergatik aipatzen dugu, ba? Beste munduaren, beste aldearen sinbolo da eta, era berean, hauskortasun eta zehargabearen seinale, misterioaren agerbide, garenaren eta ez garenaren arteko hari finaren erakustoki. Ispiluak poesian ez badu agerpen handirik lanaren gunean agertzen da. Gunea da, lotura, besarkada Atxaga eta Sarrionandiaren artean, eta hitz laua eta poesiaren artean.

Hemendik aurrera Sarrionandiaren eszenatokietan barrena abiatuko gara. Erraza da bere lehen poema liburuaren eszenatokiak seinalatzea: bidaia. *Izuen gordelekuetan barrena* obran bidaiak eratzen ditu zentzua eta egitura. Arkeologoaren gisa, hiru alde desberdin aztertu ditugu. Hasteko



bidaiaren mitoaren sakonera joan gara. Mitoa, den bezalakoak, klasizismoaren garaietan agertu eta sendotu bazen ere, Erdi Aroan hartu zituen gaur ezagutzen dizkiogun trazak. Orduan hasi zen bidaia mendebaldeko pertsonen kontzientzian sartzen. Sinbolo honen bigarren zentzua geografiaren konkistarekin loratu zen XVI. mendean, portugaldarrek eta espainolek egindako bidaiei esker. Ordukoa da bitakora kaiera, ordukoak bidaia liburu benetakoak, garaikoak lur berrien deskripzio harrigarriak egiten. Hirugarren aldia kolonizazioarekin hasten da XIX. mendean. Erromantizismoak eta mende bukaerako literaturak bidaia erromantikoaren kontzeptua sortu dute eta, horrekin batera, marinel zaharraren irudia.

Sinboloa hiru alderdiekin erkatu nahi izan dut, hiru aldeok irakurgai tresnatzat hartuz, Sarrionandiaren lehen poema bilduma honi hurbiltzeko asmoarekin.

Azken eszenatokiak *Gartzelako poemak* (Susako edizio osatuan) eta *Tren luze eta bustiak* hartzen ditu kontuan. Erresistentziaren poesia aztertzeko (edo irakurtzeko, behintzat) ordua da. Badakit aukera nezakeela kartzela azken sail honi izena emateko, baina era berean, hor nituen estazioko geltokiak ere zain, eszenatokiaren izena eta foko azpi distiratsua bere gain hartzeko, antzerkiaren errepresentazioari ekiteko.

Baina, Sarrionandiak darabilen esapide bat erabiltzearen, erresistentzia poesia aztertzeko nahiago izan dut sakonera jo, eta maitasunaren kontzientzia espaziotzat hartu, azkenez, denok baitakigu autobiografia ere soruntza dela, esanez eta isilez sortzen dena.

Ez dut aitortu beharrik, irakurleak ikusi dezala, kapitulurik zailena dela hau, testua saminez idatzia izan delako, liburua “kate astun” bihurtzen baita edozein irakurlerentzat, Joxemari Iturraldere hitzetan. Horrelaxe gertatu zait niri ere, irakurle, Euskal Herri zatitu eta zatikatuaren seinale ere badelako liburua.

Lan hau burutzerakoan kontuan izan ditut Aizpea Azkorbebeitia ikerlariak egindako zenbait ohar, testuan aipatuko denez. Lan honek ez zuen aurrera egingo Asier Astigarragaren iradokizunak bidean izan ez baziren, berarekin egindako elkarrizketek biribiltasun berezia eman diote nire hainbat iritziri, bera barik liburu hau ez litzateke dena izango.

Sostengu hauez gainera Euskal Herriko Unibertsitatea aipatu behar nuke hemen, amaitzeko, 136/99 dirulaguntza izendatu zuelako ikerketa hau egin eta molda nezan.



ATXAGAREN *ETIOPIA*  
ETA ABANGOARDIA



Bernardo Atxagaren *Etiopia* liburuak zuzen adierazi zuen abangoardiarekin zuen lotura. Zerbait bada liburu hori, Rimbaud-ek asmatu zuen hizkeraren esplorazioa da, abangoardiaren hizkeretan sarrera, joko hitzaren mugetara eramana, hizkera poetiko etxekoa basati eta aske bihurtzeko ahalgina, joera berritzailea. Ez zen bakarria bide horretan.

Hizkeraren esperimentazioak ezagutu zituen saiakera bereziak Euskal Herrian. Urrun joan gabe gogora dezakegu Saizarbitoriaren *Ene Jesus*. Euskal Herrian hirurogeita hamarreko garaian egiten zen abangoardiak bazuen surrealismoaren oinarriekin zerikusirik. Surrealismoak hizkera librea agertu nahi zuen, ordenaren hizkeraren aurretik. Gizartearen eran idatzitako batek adierazten bazuen ezin zela edozer edozein tokitan esan, surrealitek dena esateko joerarekin batera agertu zuten hizkuntzaren mugan eta bazterretan aurkitzen ziren hizkuntza anormalekiko interes berezia. Dislexiak eta afasiak nahikoa bide erakusten zuten hizkuntzaren marginalitatea zer zen ikusteko. Horrelako bidea jarraiki eman ziren argitarara Euskal Herrian Saizarbitoriaren prosa —ero etxean bakarrik dagoenaren diskurtsoa—, Koldo Izagirreraren *Zergatik bai* haur baten eguneroko hizkerak osatzen zuen kontakizuna, eta oro har *Ustela* aldizkariko joera berritzailea.

“Underground” mugimenduaren agerbide omen zen aldizkaria. Eta ez kasualitatez, Saizarbitoriak, Izagirrek eta Atxagak aurrera eramana. Baina prosa ez da, apika, biderik egokiena abangoardia aurrera eramateko eta Izagirre eta Atxaga poesian sartu dira abangoardiaren indarra papeleratzen.

Atxagak zenbait hitzalditan azaldu du nondik datorkion abangoardiarekiko lotura hori. Ikasle garaia omen zen abangoardiaren berri izan zuenean. Garai horietan zentsurak gogor erasotzen zion literatura errealistari, hain zuzen ere ulergarri gerta zitekeenari. Baina eskuzabal portatu omen ziren abangoardiarekin, inork ulertuko ez zuelakotan. Horrela, bada, Bil-

bao abangoardiaren paradisua omen zen. Eta nahiz eta horrelako asmorik izan ez, egoera eta joera aurre abangoardiarrak agertzen ziren antzertian nahiz zineman. Beste alde batetik ez ziren zailak aurkitzen Rimbaud edo Tzara-ren lanak.

Giro horretan jaio zitzaion Atxagari abangoardiarako jakinmina. Zenbait iritzi emailek puntu honetan jarri du bere ikuspegia eta askotan aipatu dute idazkera joera hau Atxagarengan. Jon Juaristik, adibidez, hauxe idatzi du:

“Atxaga traía de *Ustela* la preocupación por los lenguajes patológicos, por lo inconsciente, lo irracional, etc., además de una compulsiva necesidad de transgresión de las normas lingüísticas, literarias y sociales.” (1987, 33)

Joseba Gabilondok ere azpimarratu du abangoardiaren eragina Atxagaren lanean, bidenabar baino ez bada ere, gaitzetsiz.

“Nik neuk oraindik euskal poesiaren lorpenik garaienetako bat deritzodan liburu honetan (*malgré son gratuit avant-gardisme*), Atxagak bide berria entsaiatzen du, zeharo paradogikoa.” (1991, 1.264)

Abangoardiarako joera gaitzetsia izan dela nahikoa garbi dago, *Etiopia* eta *Poemas & Híbridos*, konparatzen baditugu. Bigarren honetan gorde da *Etiopiako* alderik tradizionalena izan dena, eta argitaratu gabe geratu da abangoardiatik hurbilen zegoen saila. Baina *Etiopia* Euskal Herrian berrargitaratu den bakoitzean osorik eman da, behintzat. Agian, garai bateko testigantza da abangoardia hori, beste alde, *Etiopiaz* gain *Ziutateaz* lanean ere agertzen dena, Mari Jose Olaziriegik ikusi duenez (1993). Gure artean “isiltasunaren poetika” deitu dugun joerarekin bat dator *Ziutateaz*, Beckett-ek hasitako bideari jarraiki.

Beranduago, Atxagak berak adierazi duenez, “atzeraka” hasi da. Poesia tradizionalagoa, edo ulergarriagoa egin nahian. Kontua da, esanak esan, atzeraka hasten denean ere primitibismora jotzen duela Atxagak bere “Trikuarena” poema famatuan, ezaguna baita hor poema pigmeo baten aipamena egiten dela, eta ez da kasualitate delako, primitibismoa izatea abangoardiari indarra ematen dion mugimendua, eta horretarako Picasso-ren

lana begiratzea besterik ez dago. Afrikako kultura eta pintura elementu berritzaileak izan ziren haren lanean.

Abangoardiaren lana dago, bai. Baina abangoardiaz eraturiko poemekin batera testu alaiagoak. “Ainhoa” adibidez. Baina aho biko baieztapena dugu hau. “Ainhoa” ere abangoardiazko giroan sortu baita: Izagirrek *Zergatik bai* nobelan egin zuen moduan, hemen ere haurraren hizkera jaso nahi duen testu baten ondoren datorkigu Ainhoa haurrari egiten zaion poema.

Egia da *Etiopiatik Poemas & Híbridos* liburura aldaketa eta moldaketa gertatu dela Atxagaren poesian. Bigarren liburu honetan kantatuak izan diren poema abangoardistak soilik gorde dira, eta harekin batera poema tradizionalagoak, beste aldetik, *Etiopiaren* bigarren argitarapenean gehitu direnak barne.

Testuaren historiak adierazpen bi ekarriko dizkigu begi aurrera, behintzat. Batetik, abangoardiaren eta tradizioaren arteko joeren arteko tentsioa gertatu izan dela, eta apurka-apurka bigarrenak gehiago egin duela, ziu-rrenik gizartean gertatzen zen literatur mugimenduen epeltze prozedurarekin, agian prosa-lanak egiten zituen neurrian publiko zabalago baten eskariak ulergarriago izatera bultzatzen zuelarik Atxaga. Horrek guztiak adierazi egingo du gustu estetikoaren aldaketa, baina gutxi esango digu prozedurak Atxagaren lanaren balioaz eta indarraz.

Askotan gogoratu denez *Etiopiak* egiten duen ekarpen oinarritzkoena irudiaren erabilera askea da. Friederich literatur kritikoak adierazi duenez, poesia erromantikoaren eta poesia modernoaren artean dagoen etendura, irudiak egiten du. Poesia erromantikoak poemaren gaia den sentimendua deskribatu egiten duen bitartean, poesia modernoak, irudiaren bidez, sentimendua aipatu egiten du, sujeritu, irakurleari irudia eskaintzen dio honek interpreta dezan, eta neurri batean, interpretazioan sentimendu bera bizi dezan. Erromantikoen deskripzioan idazlearen sentimenduak harena izaten jarraitzen duen artean, irakurlea begirale huts delarik, poesia modernoan irakurlea parte hartzera behartua dago, irudia interpretatu, bere egin behar duen neurrian.

Friederich-ek honela azaldu du prozedura:

“Si el poema moderno se refiere a realidades —ya de las cosas, ya de los hombres— no las trata de un modo descriptivo... las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros.”

Deformazio-prozedura horren eragilea dugu irudia, eta deskripziorik ez dagoenez, irakurleak interpretatu egin beharko du poemak aurrean jartzeko diona.

Baina nola defini genezake irudia? Erretorika liburuek zera diote: ikusten dena hitzen bidez adieraztea litzateke irudia. Gehienetan hitzez ematen den ikusteko hori erreferenterik gabe adierazten da. Soilik. Bidean dingilizka balitz bezala, ingurukorik gabe. Bere agerpenak du horrela indarra. Eta bere inguruko arrotasunak ematen dio indar poetikoa eta interpretazio bidea.

Begiekin lotzen dugu irudia. Eta lotura ez da debaldekoa, abangoardiak betiko gordeko baitu begien indarra poesia egiteko anean.

Pentsatzen badugu une batez, literatura beste arteekin lotuta agertu zaigu beti. Sinbolistentzat musika zen literaturaren ahaidea, hitzen soinuaren bidez, idazleek musikak zuen arintasuna, materia falta, izpiritueltasuna... lortu behar zituzten. Abangoardiarentzat ikustekoak diren arte berriek izango dute indarra: zineak eta fotografiak. Poemak ez luke sinfonia baten tankera hartu behar, film zein fotografiarena baino.

Ikuspegi honetatik filma konposatzen den teknikaz eginga izan behar zuen poemak: irudi desberdinen muntaia lana egin ondoren. Irudi hitzak, irudi bakarrak, fotografia ekartzen du burura.

Fotografiak agertzen duena ingurutik aukeratu eta ingurutik solte ematen du, bere bakantasunean, bere bakartasunean. Arrotz, estrainatua. Filma fotografia desberdinen muntaia den bezala, poema irudi desberdinen muntaia da kasu honetan.

Identifikazio eta batasun joko horrek ondorio larriak dakartzkio irakurleari. Ikusle gisa filmaren narratibitatea zein den eta nola jokatzen duen ikastera behartua izan den bezala, irakurlea orain behartua dago irudietan oinarrituriko poesia hori irakurtzen ikastera.

Prozedurak, erabiltzen den moduak berak apurtzen ditu testua egiteko eta ulertzeko bideekin. *Etiopia* argitaratu zen garaietan testuak sortzen zuen lilura aipatzen zen, baina era berean, testua ulertzeko zailtasunak aipatzen ziren. Nonbait liburuaren aurrean, eta bertan proposaturiko jokamoldearen aurrean, irakurleak, Lumière anaiek eratu zituzten lehen emanaldi haietara hurbilduriko ikusleen moduan aurkitzen ziren, espresamolde berri baten aurrean, bere arau propioak zituen hizkuntza berri baten aurrean. Ezaguna da zein izan ziren lehen zinemaldi hartan ikusleek izan zituzten jarrerak. Kontatzen da, izaturik altxatu, eta aretotik korrika irten



zirela. Zorionez ez zen hori izan *Etiopiak* lortu zuena, eta gaur gure artean dugu liburua euskal literaturaren erpin gisa.

Euskal literaturaren historiari begirada txikia botaz gero, bat-batean konturatuko gara ez dela Atxaga irudia erabiltzen duen lehen euskal idazlea. Prozedura ezaguna da eta herri-lirikan aurki dezakegu neke handirik gabe. Beharbada, ez da, neurri berean, irudi abangoardista erabiltzen lehen. Arestiren *Maldan behera* irudiaren erabilpen modernoan oinarrituriko poema dugu. Baina, *Maldan beherak* ere ez zuen arrakasta handirik lortu, eta poema nagusi edo epikoaren arnasaldia hartzen duenez, irudiaren indarra tankera narratibo baten menpe geratu zen.

Pott bandakoak, teknika ez baita Atxagarena soilik, lehenetarikoak izan ziren abangoardiaren indarra Euskal Herrira ekartzen eta zinema eta poesiaren arteko loturan sakontzen. Poesia eta zinema diogu, zeren nobelagintzan ezagunagoak ziren alde horretatik eginiko saiakerak. Saizarbitoriaren *Ehun metro* gogoratu besterik ez litzateke egin behar, irakurlea konturatu dadin zein estu agertzen zen lotura hori. *Nouveau roman* joerako idazle nagusiak, Robbé Grillet-ek, idazkera paraleloa eraman du literaturan eta zineman, kamera luma bihurtuz, lumak kameraren antza hartzen zuen artean.

Pott bandakoen eta zinemaren arteko loturaren urratsak aurkitzea ez da batere zaila. Hasi beharko genuke aipatuz, Joseba Sarrionandiak zinema kritika egiten zuela *Argia* astekarian, eta garai batean, erraz aurki genitzakeen bere artikulua astekarian. Zinemaren eraginez heldu ziren, inoiz, Pott bandakoak literaturara. John Ford-en filmen bidez Flannery O'Connor-en nobeletara. Zinema ez dago *Etiopiatik* kanpo, bai erreferentzia gisa, bai toki misteriotsu gisa.

Erreferentziak garbiak dira eta oroimenean geratu dira, adibidez:

“Ezetz iraganari buruzko filmarik hoberenak gezalez” (E, 91)

“Ez my love

Tximinoak ez dute planeta konkistatuko zoritzarrez

King Kong ez da iritsiko ziutate honetara

Eta izar zaharrenaren indar profetikoa profemituz

Koskortuko dira oraindik itxaropena

Eta balkoiko geranio

(esan zuen Humphrey Bogartek sonbreilua okertuz...)” (E, 102-3)

Zinemaren mitologiak funtzio garbia betetzen du *mass-media*en elementuak biltzen direlarik poemak nahi duen hizkuntza berreskuratzeko asmoz. Ez da kasualitatez hitz magikoekin bukatzea:

“BEDERATZIGARRENA ETA AZKENA:  
The end.” (E, 104)

Hitz topiko horiek poema bihurtuz.

*Etiopian* barrena, han eta hor sakabanaturik, aurkitzen dira filmei buruzko erreferentziak. Baina, gainera, ipuinetan agertzen den narratzailea askotan joaten da zinemara:

“Eta hobeto girotzearen marrazki animatuzko filma bat ikustera sartu gara mokotiren artean nahastuz.” (E, 115)

Eta zineman gertatzen da liburuaren zatirik garrantzitsuena; hain zuzen ere, zinemara sartu western tradizionala ikusteko eta dotokei, Galapago irletako dotokei buruzko erreportaia ikusten dueneko:

“Denbora pasa nenbilen Abenduko arratsalde hotz batetan, zinema periferiko zaharkituaren kartelerarekin estropozo egin nuen. Western tradizional bat... Filma baino lehen galapago irlei buruzko dokumentala anuntziatu zen pantailan.” (E, 45-6)

Zinema hor zegoen, ziurrenik Bilbaotik paseatzen zebilen pertsonaiaren biografian. Eta biografia horretan abangoardiako antzerkiak ziren bezalatsu, biografian aurkitzen ziren zine-forum-a eta abangoardiako zinea. Susmatzekoa da kultura egitea ere frankismoaren aurka joatea zela.

Baina, zinemaren eraginaz badago zer esanik oraindik. Hain zuzen ere garbi ez dagoen arazo batez ari gara. Zein da Pott banda eta “novísimoen” arteko lotura? Garbi dago Pott bandakoen eta Espainiako “novísimo” poeta taldearen artean bazegoela dialektika bat, ukazioz eta baieztapenez hornitua, influentziaz eta antzekotasunez sortua, eta desberdintasun eta bidezidor urrunduez osatua. Dialektika, azken batean, bizitza bezalakoa da, konplexua.

Badago mugimendu bien arteko lotura bat ezinbestekoa dena. Biak agertu ziren literaturaren autonomiaren alde eta poesia sozialaren aurka,

nahiz eta Pott bandakoen jarrera matizatu behar den kontu honetan. Baina hemendik aurrera sortzen dira desberdintasunak. Eta, gainera arazo metodologiko larria, esan behar baita poeta eta estetika desberdinak agertzen direla talde osoaren izenaren barnean. Nola lotu Gimferrer eta Martínez Sarrión-en poesiak? Eta gureari dagokigunez, nola hitz egin orokorrean *Etiopiaz* edo *Izuen gordelekuetan barrenaz* gauza bera balira bezala?

Estetika eta taldea diseinatzeko dituzten ezaugarri amankomunak badira, dudarik ez. Baina gero, azala kendu eta barrura begiratzen dugunean, desberdina agertzen da poeta bakoitzaren idazkera.

Gertatu da, lan berean, Gimferrer-en kulturalismoak, Carnero-ren barrokismoak eta José María Álvarez-en joera entziklopedikoak hartu dutela “novísimo”en poesiak lehen begiradan erakusten duen tankera.

Zalantzarik ez dago, bestalde, Atxagak nahikoa gogor arbuia zuela estetika hau bere poetika azaldu zuenean, Gimferrer-en estetikaren parodia egiten zuelarik.

Zer gertatzen da, bada, joeren artean? Erantzuna poetak banan banan ikusterakoan sortzen da. Gimferrer-ek poesia sozialetik ihes egiteko hartu zuen bidea estetizismoarena izan zela; surrealismoaren eta irudien pilaketaren joera han zegoen, nahi bada, abangoardia baten agerpena, baina erromantizismo eta estetizismoarekin hitzarmena egiten zuena. Atxagak ez du literaturaren irudi literarioegia maite; abangoardia da poesia sozialarekin etena sortzeko aukeratzen duen bidea. Dadaismoan oinarritutakoa, surrealismoa ere onartzen duena, baina estetizismoaren bidea aukeratu beharrean, eguneroko hitz arrunt eta ironikoen ildoan jorratu du zuzenean. Estetizismoa garbiagoa da Sarrionandiaren *Izuen gordelekuetan barrena* lanean, garbiago den moduan Álvarez-en influentzia nabaria.

“El culturalismo, supone, en los poetas de la generación del 68, un intento de proclamar la autonomía absoluta de la creación artística. Esta formulación sostiene la existencia paralela de arte y vida, de realidad y creación, de ser y escritura.” (1994, 45)

idazten du “novísimo”en poesiari buruz Juan José Lanz-ek. Eta abiapuntua bera bada, autonomiaren bilaketa, desberdina izango da portura heltzeko bidea. Beste aldetik, Pott bandakoengan bizitzaren eta literaturaren arteko tartea hain zabala dela irizten diogu, behintzat, bide batez gertatzen ez delako.

Baina diferentziak hor daudela onartzen badugu ere, badira loturak idazle horien artean, zehazkiago hitz eginda “novísimo”en eta Atxagaren artean. Eta desberdintasunetariko bat zinema da.

Gimferrer-ek, hain zuzen ere, geroago arbuiatua izango den poetak, adierazi zuen zinemaren mundua bere *La muerte en Beverly Hills* liburuan. Izenburuak argi azaltzen du zein den poemategiaren gaia (heriotza) eta zein tokitan gertatzen den (Hollywoodean eta pantailan). Zinemako mito guztiak agertzen dira aipaturik, adibide gisa jartzen ditugun bertso-lerro hauetan:

“Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonrén.

Disparan.

La orquesta tiene un saxo, un batería, un pianista. Los cantantes.

Hay un número de strip-tease y un  
prestidigitador.

Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre  
y luz magnética”.

Adibideak argi uzten duenez, zinemaren topikoak agertzen dira poeman, baina mantentzen da oraindik surrealismoaren eta estetizismoaren oihartzuna (“El cielo era de cobre y luz magnética”), nahiz eta testuak azaldu idazlea materia eta hitz arruntekin lanean ari dela.

Baina, Atxagak zinemako mito eta aipamenekin lan poetikoa osatzen badu ere, aurrera pauso bat emango du *kistcharen* agerpenarekin. Kultura industrializatuak sortu dituen objektu itsusien estetikak (pop arteak modan jarri zituenak) balio dio estetizismotik urruntzeko eta hain aipatua izan den esaldian bere umore mundua sortzeko.

“El símbolo se libera por el disparate (gag) de su manía poética.”

Zinemaren agerpena Gimferrer-ek egin bazuen ere, *kistcharen* erabilpen poetikoa Vázquez Montalbán-i zor zaio. Honen poesiak, gaur egun bere kazetaritza lana eta nobela handien erruz ahaztua dagoenak, *mass-media* eta kultura itsusiaren oihartzuna ekarri zuen.

Giroan zegoen zinemarekiko ardura. Baina Atxagak beste joera bat hartu du tratamenduan. Orain arte poesia honek zinematik zer duen kanpo aldetik aztertu dugu. Bada garaia literaturaren eta zinemaren artean gertatzen den besarkadaren bihotzeraino jaisteko.

Atxagaren poesiak ez du soilik zinema espazio eta mito iturri gisa hartzen. Esan dezakegu bere poesiak zinemaren zentzua hartu duela, eta zinemaren begietatik ikusten duela errealitatea, literatura antzaldatu egin duela, poesiak kameraren lenteetan zehar ikusten duela errealitatea.

Esan dezakegu zinema sortzen delarik, epistemologia berria egitera agintzen diola zinemak gure kulturari, liburuaren orrialdean zentzuak zuen mugikortasun ezagatik, zentzua mugimenduan ikustera behartzen duen heinean. Hizkuntza berria da zinemarena. Epistemologia berria behar du ikusleak pantailan gertatzen dena ikusteko. André Maurois-ek idatzi zuen bezala: Zinemak unibertso berria ikusten irakasten du eta samurki laguntzen gure kulturaren hitzezkoaren larregia deuseztatzen.

Hitzaren eremua irudiak hartuko baitu laster.

Zinemaren hizkuntzaren helburua garbia da: prozesu zatikatua osatzen du bere batasun narratiboan. Zatiak bildu eta zatikiekin muntaiaren bidez osotasuna lortu.

Gaur egun erraz irakurtzen dugu filmaren muntaiak begien aurrean jartzen diguna, ohituak baikaude irudien bidez osaturiko narrazioa ulertzea. Baina zinemaren lehen garaietan ez zitzairen ikusleei berdin gertatzen. Pelikula mutuek hitzaren laguntza bertan zuten. Eta eszenen artean agertzen ziren hitzezko kartelek ez zuten soilik argumentua azaltzen, edo soilik pertsonaiek esaten zutena letrez agertzen, filmaren muntaia narratiboa ikusten laguntzen zuten, ahozko edo idatzizko narrazioan ohituta zirenentzat heziketa-tresna bihurtuz.

Zatikatua dena osatu, horixe da filmak egiten duena. Ez da, beraz, arraroa izango “mundua zatikatua dagoela” uste duen idazleak zatiarekin lan egiten duen artea maitatzea. Zatia da *Etiopia* zabaltzen duen poemaren metaforarik nagusia.

“Hautsi da anphora” aldarrikatzen duen poetak ez du ikusten mundu batua, errealitate hierarkizatu eta ongi moldatua. Ez da soilik errealitatea zatikatua dagoela, bada, neurri berean, zientziak (fisikak) ez duela mundua azaltzeko teoria unibertsalik, metafisikak indarrrik ez duen munduan bizi garela. Eta zatiak agintzen du ziurtasunik ez orekarik ezagutzen ez duen mundu honetan.

Mundua hautsia dago, zientziak ezin du sintesi bakarraren antolaketa egin. Eta mundua hautsia dagoela behin eta berriro errepikatzen duen idazleak zer maite lezake gehiago Arestik Eliot-en itzulpenari jarririko sarrera

baino? Hain zuzen ere denbora pasatua, eta denbora futuroa biltzen duen denbora presentea.

Kaosaren estetikak, Lauaxetak mundu modernoarentzat nahi zuen moduan, hizkera berezia behar du. Geldi gaitzen pixka bat eta pentsa dezagun: zein da filmaren hizkuntzaren oinarria? Ez da musikaren emozioa, ez eta aktoreen keinua ere. Hizkuntzaren oinarria plano biren arteko loturan dago, bien arteko hutsunea betetzeko ikusleak egiten duen ahaleginean. Justaposizioak, eta elementu biren arteko elkarkidetzak sortzen du zinemaren izaera. Planoen arteko loturak, adabakien arteko hariaren gisa, sortzen ditu, beste alde, oso banatuta dauden espazioa eta denbora. Zine-mak egiten duen aldaketarik nagusia honetan datza: mezua ez dago orain fabulan, baizik eta fabula eratzeko erabiltzen ditugun elementu guztien arteko loturan; ez objektuan, baizik eta objektu arteko nexoeak sortzen dituzten irudi eta zeinuen sujerentzian.

Zineak egiten duena poesiara igaroz gero, sentipen poetikoa urrunduriko objektu biren hurbiltasunean dagoela ikusiko dugu. Irudia sortzen dugun neurrian. Gerra aurreko euskal idazleek poesia gardenaren egile lez ezagutu zuten Pierre Reverdy-k hona zer dion irudiari buruz: irudia izpirituaren sorkuntza garbia da. Ez da konparaketan sortzen, urrun eta ez hain urrun diren objektuen hurbilketatik sortzen da. Zenbat eta urrunago eta zuzenagoa izan hurbilduriko errealitate biren arteko lotura orduan eta indartuagoa izango da irudia, indar emotiboa izango du eta errealitate poetikoa.

Zita hau garrantzitsua da surrealismoaren irudien askatasunaren aurrean, nolabaiteko logika eskatzen diolako poetari lanean agertuko diren elementuen ordenean. Ilogikotasuna badago, hala ere, poemaren egituran nabaritzen da ordenen bat jartzen duen kontzientzia bat, aukeran elementurik aiposenak biltzen dituen neurrian. Baina ordena ez da klasikoa, ordena collagearen ordena da, polisemiarena, zabalik, hutsez beterik dagoen testu baten eraketa egiten duen kontzientzia baten lana.

Poemagintza artisautzarekin lotzen da, ez inspirazioarekin eta, neurri horretan, egin egin behar da. Aukeratzen diren irudietan ilogikotasunak aginduko du, zalantzarik gabe. Baina urrun zegoena bata bestearen ondoran jartzeko ebaki eta ondu egin behar da, lotu eta bildu. Collagean egiten den bezala irudiak urrunekoak dira, baina muntatu egin behar dira osotasuna lortzeko. Filmetako lana bezalakoa da poemagintzarena: irudiak diren plano filmikoak aukeratu eta eskuz muntatu behar dira. Eta justapo-

sizio joko horretan, munduan oreka lortzeko beharrezkoak zaizkigu paralelismo eta kontraste irizpideak, materialak agertzeko asmoz. Flashak, irudien flashak agintzen du irudia biltzeko eta aukeratzeko orduan, baina haiek josteko orduan, beharrezkoak dira indar hariak bilduko dituen helburu osatuak.

Begira dezagun nola lortzen duen hori Bernardo Atxagak:

“begira egien berriro masustei  
horma moreak egiten bideari  
soseguan ixiltasuna brodatzen, ainhoa  
bete ezan horrela  
udaren adar gorrietatik  
eskegita dagoen arratsa  
ez ditun  
gela hutsetako etxean aurkituko  
ez ditun  
sentituko geroan” (E, 63)

Poemak hiru batasun adar ditu. Batetik indar semantikoa: udan gertatzen den poema bat, edo udari buruzkoa. Semantikak agintzen du orain, udarekin loturiko irudiak datozkigu: masustak, sosegua, arratsaldeko baretasuna. Poemaren eraketan, ordea, diseinuak agintzen du. Diseinu sintaktikoak, lehenik, aditzen moldeen arteko paralelotasunak: aginduzko aditz biak hiru lerroko sailak hasiz (“begira egien” - “bete ezan”) alde batetik eta, bestetik, ezezkoaz eraturiko partizipio biak (“ez ditun” - “ez ditun”). Begiz ikusten denaren diseinua ere: aginduzkoek hiru lerroko sail bi osatzen dute; ezezko esaldiek bikoak, eta gainera lerroan eskumalderago idazten dira, espazioak beste zerbait direla adieraziko balu bezala. Hirugarren indar haria kontrajarpena dugu, semantikoa lehenik (udako beretasuna gerorako hutsari kontrajartzen zaio, gaurkoa gerokoari) eta, bigarrenez, aditzaren zentzu aldetik (geroko ezetzak aurre egiten dio gaurko udari).

Beraz, eraketa prozedurak erabiliz, irudien mundu askea, semantika adarra bakardadearen inguruan biltzen da. Askea zen aukera, masustak, horma moreen brodadura, udako adar gorriak, arratsa, etxe hutsa, geroa. Askeak ziren, bai, baina enbor bakarrera ekarriak izan dira.

Justaposizioa da poema honetan biltzeko modu bakarra. Ez dago junta-gailurik zatitxo horretako lau esaldien artean, eta gutxiago, testuaren uler-

menerako hain garrantzitsua den alde bien arteko banaketan. Juntagailua-  
ren ordez, espazioaren aldetiko irudia erabili da: aldra bat ezkerrean has-  
ten da, bestea eskuman. Espazialitatearen erabilera garrantzitsua da. Poe-  
ma irakurtzeko ez ezik, ikustekoa ere badelako.

Zatiekin lan egitean testua zatikatuz aurkezten du. Heterogeneitatearen  
eremuan gaude, atal bakoitza bere aldetik doa eta alde bakoitzaren arteko  
lubakiak poemaren autonomiaren alde egiten du. Baina poemaren zatien  
artean diren hutsarteei amildegi edo lubaki deitzen badiegu, gauza bi egi-  
ten gabiltza: hutsartearen zentzua geografiaren bidez izendatzen, eta gaur-  
ko filosofiarentzat behin-behinekoa den kontzeptu bat aipatzen, “fraktala”,  
apurtuta dagoena, arroa...

“El nacimiento de la geografía fractal se emparenta con  
muchas investigaciones de diferente naturaleza sobre los fenó-  
menos caóticos. En esencia, se puede decir que el interés prin-  
cipal que los une es el de examinar causas, funcionamiento y  
previsibilidad de las turbulencias. La turbulencia es un modo  
de aparecer (caótico) de un fenómeno cíclico... Para concluir  
que cualquier fenómeno comunicativo que tenga o una geome-  
tría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un *fenó-  
meno caótico*; por tanto, no sólo los objetos, sino también su  
proceso de producción y el de recepción...” (Calabrese,  
1989,171)

Zatiari indarra emanaz gero, irudiaren partaide den objektua errealita-  
tetik aukeratua da, aterea, etena, bereiztua. Bereizketak arrotz eta bitxi  
jartzen du aukeratutako gauza, bere girotik atera eta giro berrian kokatzen  
dugularik: munduaren kaosean galduta zegoenak, aukeratzen dugun une-  
tik aurrera beste atmosfera baten kokatuz, berria ematen du, beste izaera  
modu batean, beste atmosferan airea hartuko balu bezala.

Lehen planoak gauza eta elementu berrien aipamena bideratzen du,  
ahaztua zegoena, gogora ekartzea, galduta zegoena, aurkitzea:

“lore zimelduen enpalagoa  
asfixia  
zikina aurkitzen dinagu krubixeta  
konjeladore Made in Germany horretan” (E, 68)



Baina gauzak aukeratuz, eta bata bestearen ondoan jartzetik sortzen den elektrizitateak ematen dio poemari bere tonu berezia, bere indarra, irakurlearen irudimena zauritzeko eta bizkortzeko joera. Jarri dezagun hauek irakurtzen ditugula:

“... Harea  
Baina ez harea bakarrik  
Harearekin batera malko esentziala  
Eta odol bete ontzi bat  
Eta harearen artean zuek ere gutun  
Horituak erloju  
Hautsiak  
Hiztegi liliputiarra  
Espartako ezkutu herdoildua” (E, 87)

Poeman agertzen diren elementuen zerrendak beste errealitatea sortzen du, etsipenarena, zaharkitua eta galdua denaren sentsazioa. Objektuen arteko tentsioak adierazten du gauzetan ez zegoen esanahi berria, mezu berritua. Sujerentzia gauzen arteko tentsioan sortuko da, eta sujerentzia den bezala, irakurleari bere interpretaziotik sortuko zaio.

Bere lana urrunean ziren eta hurbilera ekarri dituzten gauzen arteko esanahiaren osaketa izango da arte modernoan, horretarako jendeak pelikulak ikusten ikasi zuen moduan, poema berriak irakurtzen ikasi beharko du. Poeta modernoak, Valéry-k esan bezala, mikroskopioa jartzen dio errealitateari eta, era berean, handituak ematen ditu, lehen planora ekarriak, errealitatean errelieberik ez zuten objektuak.

Arte modernoa objektuen goraiamena dela esan dezakegu eta XX. mendea objektu eta zinemarenaren gizaldia.

Hans Ricrerie-k adierazi duenez: zinemak objektua bera arrazoizko esanahi anekdotiko eta sinbolikotik askatu du bere balio plastiko hutsez geratzeko.

Mundua zatikatua bada, zatian detaile txiki guztiek dute garrantzia.

Objektuek poemaren lehen planoan hartzen dute, eta haiek dira poemaren protagonista nagusiak, edo bakarrak. Baina objektualizazioak beste indarrak badu poetaren lanean. Poema bera ere objektu bihurturik dago. Poemak egitea artisautza lana da eta Atxagak askotan konparatu du bere langintza bere aitaren ofizioarekin: arotza izatearekin. Aitak altzari onak egiten zituen moduan egiten ditu berak poemak, lan hau —eta askotan en-

tzun zaion esaldia da— ofizioa baita, ez kondiziorik gabe, baina ikas litekeena ere badena.

Poemak, objektu den neurrian, hedatzen du bere autonomia. Munduan dago, baina beste gauza guztien antzera, besteekin batera eta besteetatik bananduta.

Horrela, atentzioa objektuetan jarriz, poema nominalizatu egiten da, eta izenen pilaketa poesia modernoak erabiliko duen teknika nagusienetarikoa da.

Ahaztu ezineko beste teknika bat *Etiopiaren* sorreran collagearen teknika da. Collagean galdutako edozein gauza, behe mailakoa lehen planora dator, bere anonimotasuna galtzen du eta poeman duen tokiagatik garrantzitsu bihurtzen da.

Bide horretatik egunerokotasunak tokia hartzen du poesian, eta Antonio Anson-ek idazten duenez, arte berrian, txikiak indarra hartzen du:

“El arte representa la intimidad de la vida cotidiana (vasos, botellas, cuchillos, tabacos, pipas, periódicos, objetos domésticos...), al igual que los acontecimientos, tanto para la ficción de la novela como para la lírica, dejan de ser extraordinarios para relatar la insignificancia de lo intrascendente, de lo efímero, la expresión más trivial y perecedera de la vida, su fragilidad transitoria.” (1995, 57)

Zentzu honetan irakur eta uler ditzakegu *Etiopiako* hainbat poema, galdutakoa errekuperatzen duen neurrian, etsipena adierazteko eguneroko objektuak aipatzen direlarik:

“ibaiari so berripaper saltzailea  
hitz ezezagunen hiztegi bati bezala  
bus txofer batzuk boxeolari hilaz mintzatzen  
apatridak bailiran trenak  
memoria karrilen fatalitatean galduz  
denboraren oihal xinglea arratsezkoa soilik  
arabita baldarren nostalgia kantoietan  
eta haruntzago, moskorrak  
kalegarbitzailearen beilegi bizia  
beste zubi bat, prostitutak” (E, 52)

Tonuak ez du goraiamenik, noblezia desagertu da, bazterretako herri ahaztuak hartzen du testuan nagusitasuna eta norabidea. Estetizismoaren aurka egiten den borrokan jende xehearen dramatikotasunak hartzen du lehentasuna.

Atxagak bere poetikan esan digunez:

“Pensé que perseguía una idea equivocada —apriorística— de la poesía y de lo poético; que estaba empachado de leer la poesía de todo el mundo decía que era mu güena y mu poética.

Así que... giré hacia el otro lado y me puse a buscar poemas en lugares que, normalmente, no se consideran apropiados para tal inefable labor; los busqué, y aún los busco, en los diccionarios, en los periódicos, en los bares... y también en los tratados de cualquier materia, en los cancioneros... últimamente me abastecí de la radio...

Trabajo, pues, *de oído*, ordenando el material acumulado según una versión del mundo... irregular, no exactamente propia pero tampoco, ni de lejos, general... una radicalidad de nada, para la nada y donde nunca.” (1986, 150)

Testu honek garbian jartzen du lehenago fraktalari buruz esan dena: irregulartasunaren, desorekaren eta nahasmenaren poesia da Atxagarena. Baina, kraskadurak, etendurak eta hausturak diogunaren alde baletoz ere, Atxagak berak baieztatzen digu collagearen teknikarekin batera datozkigun ezaugarri bi izenen nagusitasuna eta joskeraren desoreka:

“Leí poetas para mí fundamentales, como Trakl (pocos adjetivos, muy pocos adjetivos) o Celan (sintaxis descoyuntada como expresión de vivencias terribles, dramáticas).” (1986, 149)

Parodia eta elementu xeheen erabilera surrealistak askotan aholkaturiko joerak dira, eta bai Bréton-i bai Aragon-i irakur diezaizkiekegu horren aldeko esaldiak. Parodia jokoak horrela, literatura estetizistaren tokia hartzen du, erretorika kultua neguko kuarteletara erretiratzen da, eta egunero-ko hizkuntza arruntak hartzen du hark utziriko espazioa orrialdean.

Collageak, izenetan garrantzia jarritz, usu eskatzen du ahotsaren elipsia, poeman gertatzen dena orainaldi etenik gabeko batean gertatuko balitz

bezala, aditzaren faltak pertsonaiak ezinbesteko patuan galdurik betiko utziko balitu bezala. Aipagarria da zentzu honetan “Ainhoa”ri eskainiriko poemaren bukaera. Haurtzaroko giro gozoa etorkizun izango duen patu krudelarekin kontrajarri ondoren, idazleak denborarik ez duen giro boro-bilean uzten du pertsonaia:

“Ainhoa hile beilegi  
ispilu ttipiaz orrazten” (E, 63)

Aditzaren partizipioa agertzen da, gerundioaren balioan. Aditzak ez du kontatzen, sujeritu egiten du, bere funtzioa aldatuz. Zentzu honetan aipagarria da hurrengo poema:

“urrezko erloju paralitikoa larunbat honetan  
ezkilaz eta karameluz beteriko argi boltsa bat ekia  
bere printzen jarraipen aidearen ardatzak ere

zinta multikoloreak ormetan  
ixiltasuna kulunkatzen  
tximinien loa zainduz

(eztiz ihurtziriko kaletan  
haurrak bainila eta marrubizko soinekoekin)” (E, 51)

zeinetan ez baita aditzik irakurtzen. Aditza desagertzen bada, metaforak hartzen du adierazkizunaren toki osoa. Anson irakasleak adierazten duenez, ondorio hau lortzen da honela jokatzuz:

“Las imágenes descubren el valor y la intensidad de una estructura compuesta por elementos fragmentarios, en un ordenamiento apoyado formalmente sobre saltos en el espacio y en el tiempo de la fábula, dejando al receptor incorporar el verbo que tiende los vínculos en el devenir de la narración poética.” (1995, 68)

Zinemaren erritmoa da hau. Kamera jartzen dugu eta larrialdia eta zorabioaren erritmoz saiatzen gara, arinaren arinez ero moduan gabiltzala, mundua harrapatzeko saioa egiten.

Blaise Cendrars-ek idatzi zuenez “denak aldatzen ditu bere proportzioak, angeluak, tankerak. Dena urrundu, hurbildu, pilatu, galdu, bizi, indartu eta sumintzen da”. Zorabioaren estetika da poeman biltzen dena. Begiak ikusten duena jasotzen du poetak eta horixe eskaintzen dio hartzaileari, jokoan mundu modernoaren ikuspegia eskaintzen diolarik.

Kameraren objektiboaren ikuspegia hartzen badu poetak, objektutik urrundu egiten da, eta neurri batean, deshumanizatu egiten du ikuskera. Nork ez du gogoan izango Ortegaren *Artearen deshumanizazioa* gai hau aipatzerakoan? Erraz izango zaigu ere bururatzea Atxagak nola debekatzeko duen lehen pertsonan idaztea:

“Ba dakigu bederen trés normal trés normal  
ez dela posible lehen pertsonan mintzatzea” (E, 111)

Eta ez da zaila izango joera biak batzea. Objektibizazioa, edo, hobe, poetaren urrunketa poemaren gaiarekiko baita abangoardiako artearen ezaugarrietariko bat. Honekin ez diogu poetaren ikuskera agertzen ez denik testuan, bere ideologia, bere pentsamoldea islatzen ez denik. Ez. Baieztatzen duguna poetaren ikuskeraren joera da, zine-kamerak antzaldatzeko duen tendentziaz, nahiz eta tendentzia tendreziaz betea egon. Pertsonala dena da arte honek alboratzen duena eta horregatik gertatzen da urrunketa hori, ikuskerari, ikusten den puntuari garrantzia emanez.

Ikuskera mundutik irudien pilaketa dator, eta irudi pilaketak irakurtzen ikasi beharko du poesia hartzaileak, baina lan horretan lagundu egin beharko dio idazleak. Gorago ikusi dugu nolako laguntza eman dion “Ainhua”ren poema irakurtzeko. Orain erretorika berri horrek asmatzen dituen laguntza bideak aztertzen jarraituko dugu, zeren garbi baitago, irakur ditzagun, poema berriek pistak jarri dizkigutela erretorika berria asmatuz.

Idazmolde honek ezaugarri desberdinak ditu, baina denak sortzen dira iturri beretik: ikuspuntuaren urrunketatik eta irudien moldaketatik. Irudia izenen pilaketan moldatzen bada, aditzak bere karga narratiboa galtzen du eta ikuspegi honetatik aditza bera ere elementu iradokorrez osatzen da. Zinemaren eraginak espazioaren eta denboraren moldaera berria ekarri du poesigintzara, agian, kubista dei dezakegun moldaera, plano desberdinak batera agertzen dituen. Eta Atxagaren poesian joera surrealistentatik ziu-rrerrik, aditzak oraindik indar berezia gordetzen badu ere, collagearen tek-

nikak berarekin dakar klasizismoak begi aurrean eta orrialdean jarri zigun jarraipen logiko eta zentzu bakarrekoaren aurka joateko indarra. Orrialdearen oreka euklidianoaren orde, denbora eta espazio ongi markatuen orde, txaplastaren teknika agertzen zaigu. Aldi berean eta iturri desberdinetatik, begiari datorkion irudi multzoa jartzen da orrialdean. Baina bai zineak eta bai literaturak ezin dute begiari une batean datorkiona aldi berean une berean eman; muntaia behar du batak, eta diskurtsoaren linealtasuna gorde bestea. Une batekoa diskurtso luze eta ulergarria bihurtzeko beharrezko du poesiak diskurtsoaren luzapenean ematea buruan une batez gertatu dena.

Unea garapen bihurtzeko abangoardiako poesiak baditu bere joera propioak, bere espresabide erretorikoak.

Lehena erreduntzia da edo, nahi bada, hasiera beraren agerpen paralelistiko eta anaforikoa:

“argiaren hondakinak arratsaren oinarri  
eta tulipan bakanak eginarekin hersten  
eta leiho ixil hori hurbilago  
eta ispilu krudeletan zu” (E, 43)

Esaldiak denboraren jarioan, hitzen segidan, jarraipenean, errenkadan eman behar ditu begiak une batez batu duen guztia. Horretarako baliatzen da “eta” guztion erabilpen anaforikoaz, pilaketa beste ezer baino lehenago akumulazioa errenkadan emateko formula baita.

Hitz jarria, baina, ez da anaforan soilik agertzen. Esaldi bat errepikatutik ere betetzen du erreduntziaren papera.

Gogora dezagun poema hau:

“Lauaxeta gogoan eta begien omenez  
bi haur hil ditugu gaur...  
Lauaxeta gogoan eta begien omenez  
fortunaren karroza beltza erre ondoren...  
eta Lauaxeta gogoan bi zuhaitz gazte  
landatu ditugu haren ninietan” (E, 73)

Agian jokoaren paralelotasuna hobeto agertzen da Joseba Sarrionandiaren testu honetan:

“Esanen heukeat  
arrazoi hunan  
klarionez marraturiko zirkulu hestua dun hiria.  
Esanen heukeat  
ez dinat iadanik uste paradisuek atzekaldeko  
aterik irekita dutenik.  
Esanen heukeat  
bizikleta zaharren kateetako herdoila  
zaila dun garbitzen” (*Izuen gordelekuetan barrena*, 41)

Apika, Joseba Sarrionandiaren poetika hain surrealista ez denez, aditzak kontatu egiten du, baina egitura paraleloak, hitz jario errepikatzailea errazago ikusten da bere lanean.

Paralelismoa beharrezkoa da aditzaren pisua desagertuz doan neurrian. Aditzaren ordez, izenak (soilik ez, batez ere, bai) baditugu, izenen jokoan, irudiaren geografia atontzeko beharrezkoak dira poemaren egituraketa antolatzen duten paralelismoak. Ansonak honela deskribatzen du joko hau:

“Por medio de las constantes sustituciones se imprime gran velocidad al tempo del discurso, ofreciendo, por ello, un texto que aumenta, que se escribe, de manera abisal en el vértigo de la lectura. Este discurso gira en torno a una constante. Las ideas vuelven, los nombres y los verbos reaparecen para significar de manera distinta, o significar de nuevo, de vuelta al comienzo. El discurso arranca de más atrás para volver al punto de partida, e iniciarse siempre” (1995, 79)

Puntu batetik hasi eta poema aurrera joan denean, esaldira berriro itzultzea izango litzateke anaforaren jarraipenik garbiena. Horrela poema egituratu egiten da, zentzu semantikoan eta zentzu musikalean, batera.

Zineman askotan gertatzen dena da espazio batetik bestera jauzia izatea. Jauzia gertatzen denean, zineman inork azaldu gabe ikusi egiten dugu espazioa aldatu egin dela. Poesian, ordea, irudi batetik beste batera igarora eginez gero, aipatu beharra dago, eta markatu espazioa aldatu egin dela. Irakur ditzagun bertso-lerro hauek eta espazioaren eraketa zein garrantzizkoa den bat-batean ikusiko dugu:

“Eta ispilu krudeletan zu  
mahai gainean auspez  
hausterrez bahitua  
itota bezala  
ogi paparren artean  
gau tximiletak kidetzat harturik  
gortinen zimurretako ilunduran  
eta leiho ixil hori hortxe bertan” (E, 43)

Aukeratu dugun ataltxo honetan gehien aipatzen den arlo semantikoa “non” atzizkiaz izendatzen dugun espazioa da: “ispilu krudeletan”, “mahai gainean”, “paparren artean”, “ilunduran”, “hortxe bertan”, tokiaren sarea-ri bost aipamen zortzi bertso eskasetan.

Beste horrenbeste gertatzen da denborarekin. Begiaren izaeraren perzeptzioa arina da, eta une bereko begiradan elementu desberdinak sortzen dira. Zinemaren denbora modernoa da, erritmo handikoa, jauziaren jauzian bizi dena. Horrelakoa da abangoardiako poesiaren kadentzia eta jostura. Baina denboraren sareak poema egituratuko luke ahalegin handirik gabe.

Zabal dezagun *Etiopia* eta irakurri:

“Lizardi, Rimbaud etorri duk hitaz galdezka [...]  
gero kanpaiak entzun dizkiagu  
zakurrak zaunkaka  
orduan sortu haiz bidetik  
balantza  
eta hirekin aurrez aurre jarri garenean  
zerraldo erori haiz gure oinetan [...]  
eta goizaldean [...]  
piroteknariak gabe lurperatu haugu  
baratzan” (E, 75)

Denboraren jarioak eraikitzen du poemaren zentzua, eta denboraren joana oso markatua da: orduan, gero, jarri garenean, goizaldean. Irudiak pilatuak agertuko dira baina denborak bere sarea osatzen du, irakurleari ulermenerako bideak zabalduz.



Egia da espazioa seinalatzeko beste joera aberatsago batzuk erabil ditzakeela poetak. Hala nola tipografiako joerak. Eskuman idazten dena, eta kaxaren hasieran, azpimarratua geratzen da, eta espazioa adierazita dagoen zati bakoitzak bere garrantzia izaten du esanahiaren aldetik. Joera hori aztertu genuen “Ainhoa” poemaz mintzatu ginenean, baina badira adibide gehiago *Etiopian*. Adibidez, “Itsasoa baita basamortuaren beste izena” non ahapaldi batek, poema osoa hemen ez jartzearen, honela baitio.

“Bien bitartean  
diamantearen inbiritan datzaten koraletaraino  
erakarriak suertatzen dira  
erretenetara erre tiratu ziren hitzak  
irri izandako harri txintzar gorri ilunak marrubiak  
eta herrestan doaz halaber  
ziutate idealaren planoak  
zintak teori iraultzaileak  
izerdiak horrenbeste min  
Ofeliaren ile beilegiahula” (E, 92, 3)

Zerrendaketak, objektuen jarioak, poemaren gunea hartu duenean, espazior azalduta agertzen da zentzuaren aldaketa.

Bada zinemaren azken eragina *Etiopian*. Zinemak literaturatik zerbait baldin badu hori gidoia da. Eta gidoiak asmatu du joera sintetikoa idazketarako sujerentziaren idazmoldea, aipatuz beste barik aurrera doan idaztankera aipamen hutsa den idaztia. Irudiaren oinarria den esaldia da hau, bai irudi zinematografikoarena, bai irudi literarioarena da aipamen hutsa den esaldia. Aipatu besterik ez du egin behar, eta irakurleak beste guztia jarri behar du, osatu, gorpuztu, hezurmamitu.

*Etiopian* joskera honek utzi ditu bere aztarnak, eta garbiak gainera. Baina gehi dezakegu gidoiaren beste eraginik lanean. Dramatikotasuna deitu duguna ez da zinemaren gidoigintzaren beste ondorio bat baino. Gidoiak beti dira dramatikoak bere urritasunean, eta hori bakarrik ez, dramara begira daude, dramatikotasuna aipatuz. Beren joskera sinplean dramaren hezur-mamidura dira, kolpeka ari diren aurkako indar biren txoke izugarria. Gidoiaren eragina argien agertzen duen poema *Etiopian* “Fas fatum” deiturikoa litzateke. Poeman irudiak planoen eraketa direla dirudite: bata bestearen ondoren esaldiek kamera eta begirada zuzentzen

dute harat hona, pertsona eta irakurlearen modua osatuz eta zuzenduz. Dramatikotasuna pertsonaiaren langabezian agertuko litzateke, eta gidoiaren eragina bukaera aldeko, zenbakiz markaturik dauden plano bilketan.

“fas fatum ene lagunak fadoa  
zein tristeia den diote  
moito obrigado  
entzuten da bazter batetik  
53 urteko gizonak lanezan  
badu gidatzeko dokumenta  
edozein lan hartuko luke”

Hau da poemaren hasiera. Hemen kamerak inguruan begiratu du. Laburmetraia txiki bat ikusten gaude. Titulua, lehendabizi, letra txikitan. Gero musika, ondoren inguruan diren pertsonaien ahotsak: “Moito obrigado”. Plano hurbila: 53 urteko gizona. Lehen plano: gidatzeko dokumenta. Berrito plano hurbila gizonaren aurpegian: Kexua, etsipena. Hitz egiten du:

“dagoeneko bota du burua dio”

Alde errealistak girotu du poema. Orain ametsen erreinua da. Beste norbaitek erantzuten du (baina ez hari, “neskatxa” bati ari baitzaio):

“arrazoina daukan  
1 menturazaleen sasoi amaitu den”

Eta kamerak akabutzaren irudiak ematen ditu diskurtso horretan, eta enfokatzen ditu gau zomorroak, azken orduak, krubixeta zikina:

“6 gau xomoroen gisa akabatzen gaitun  
7 gure azken orduak  
8 lore ximelduen enpalagoa  
9 asfixia  
9 zikina aurkitzen dinagu krubixeta  
9 konjeladore made in Germany horretan” (E, 60)

Bukatzen ari gara. Lan honetan, ikuskizunak irudimenezko hizkuntza-  
ren sorreran nolako eragina izan duen aztertzen saiatu gara. Zinemaren  
hizkuntzak, bereziki, zerikusi handia izan du abangoardiaren hizkeraren  
sorreran. Abangoardiak Atxagarengan izan duen eragina aztertu dugu be-  
raz, pixka bat ahaztua zen idaztankera.

Baina garbi geratu dela dirudi, hautsita dagoen errealitate batek, Atxa-  
gak hainbatetan adierazi duenez, hautsita dagoen idazkera asmatu egin  
behar izan duela. Hautsitako idazmolde horren sorketan ez du zinematik  
soilik parte hartu. Beste literatur formek eta beste hizkera batzuek ere  
zeresana izan dute. Baina ez da zalantzarik zinematik eratu duela zati han-  
di batean abangoardiaren hizkera, eta horixe izan dela Atxagarengan inda-  
rra izan duen moldea. Mende-hasieraren ondoren ikusmenak, gero eta  
indar handiagoa hartu du gure bizitzan, telebistaren bidez, eta horregatik,  
literaturaren eta zinemaren arteko loturaz jarduteak interesa du, neurri  
handi batean, gure literatura ez ezik, gure begirada ere eratu duelako zine-  
mak.

## **Bibliografía**

- ANSON, Antonio (1995): *El istmo de las luces*. Cátedra, Madril.
- ATXAGA, Bernardo (1986): “Poética”. *El estado de las poesías*. Cuadernos del Norte, 2, 148-150.
- CALABRESE, Omar (1990): *La era neobarroca*. Cátedra, Madril.
- GABILONDO, Joseba (1991): “Obabazkoak, Alegoria topologiko baten irakurketa poetikoa” in *Memoriae L. Mitxelena Sacrum*. Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, II, 1.257-1.281.
- JUARISTI, Jon (1987): *Literatura vasca*. Taurus. Madril.
- LANZ, Juan José (1994): *La llama en el laberinto*. Junta de Extremadura. Mérida.

ZINEMATIK  
ISPILUETARA



“Ispiluok, orain arte ez dugu esan  
benetan zaretena.” (Rilke)

“Hauxe diot: batzuentzat ispiluak egiaren hieroglifikoak lirateke non agertzen zaien euren aurrean agertzen den guztia, ezkurturik gera ezin duen egian ohi den bezala. Beste batzuk, alderantziz, gezurraren sinbolotzat hartzen dituzte ispiluak, zeren askotan erakusten baitituzte gauzak ez diren moduan.” (Marami, 1582)

Zinemaren hizkera ikusten saiatu gara. Baina denok dakigu zinemaren atzealdean beti dagoela giza kontakizunean agertzen den bikoiztasuna: errealitatea eta ametsa biltzen diren tokia. Zer ote den egia galdetzen badugu, hari fin batek mantentzen du egiaren eta gezurraren arteko atea. XVII. mendeko idazle barrokoentzat egiaren eta ametsaren arteko kinka zen bien artean kokatzen dena, XVIII. mendean razionalismoak bikoiztasun bera mantendu zuen, razionalismoaren ondoan munstroak agertzen dira. XIX. mendea harrigarritasunaren mendea da, ametsak tokia hartzen du giza irudimenean. Fantasiak ipuin harrigarriaren forma hartzen du eta bata eta bestea uztarturik doaz mendean zehar.

XX. mendean ere moduak izan dira fantasia ipuinak sortzeko. Egia eta gezurra, fantasia eta egunerokotasuna, edo oraindik gehiago, fikzioa eta errealitatea nahastatuz joan dira giza historian, urteak joan, urteak etorri.

Egiaren eta gezurraren arteko hari mehean ekilibrista agertzea izan da gizakien bihotzak gehien maite izan duena, asmakizunaren maitalea baita giza bihotza.

Pott bandakoek ere maite izan dute fikzioaren eta errealitatearen artean sortzen den misterioaren jokia, eta Pott bandakoen artean, Bernardo Atxagak eta Joseba Sarrionandiak, bai ipuingintzan, hala nola poesiagintzan.

Bada Bernardo Atxagak idatzitako haur ipuin bat zeinetan kontaktzen den nola txitoak joaten diren zinemara eta han pantailako izakia, erreallitatera gorpuzten den eta txitoen aurrean jarri eta hitz egiten dien:

“Hamar txitoak larri larri zebiltzan: izeba zeukaten alde bate-tik, gizon zaindaria bestetik. Halan esan zien honek:

—Errenditzen al zarete?

Eta orduan, momentu hartan bertan, abots lodi bat etorri zen pantailatik:

—Utzi txitoak pakean: Utzi txitoak libre!

Jende guztia abotsa zetorren aldera begira jarri zen. Eta han-txe ikusi zuten Bakarty James bere sonbreilu beltzarekin jantzi-ta, Bakarty James bere zaldi zurian igota.

—Aiba! Bakarty James!!! —zioen jendeak harrituta.

—Bakarty James! —zioten txitoek txioka, zioten txitoek batera.

—Bai, ni Bakarty James!

Eta hori esan ondoren, sekulan izan den mutilik balienteena, zalditik jaitsi, pantailatik atera, eta zineko pasiluan barrena abia-tu zen.” (*Txitoen istorioa*, 35-36)

Pantailatik ateratzen diren pertsonaien istorioak gai berezia izan dira zinemaren historian. Woody Allen-en “La rosa púrpura de El Cairo” ere bere heroia pantailatik irteten ikusten duen damaren historian oinarritu da.

Fikzioaren eta egiaren arteko loturaren jokoak da hau, asmakizunaren eta erreallitatearen arteko azken irudia. Borges zaharrak aspaldi esan zuen bikoitzaren ideia dela literatura fantastikoa aurrera eramateko gairik oina-rrizkoena. Erreallitatean bazen literatur gai horren adibide garbirik: bikiak betidanik izan dira herri ipuingintzan antzaren eta izaeraren arteko zubi. Geroago etorri ziren egilearen aurka errebelatzen diren pertsonaiak edo, beranduago, pantailetatik ihes egiten duten heroiak, edo komikietako orrialdeetatik joan eta munduan bizitzen hasi diren pertsonaiak.

Tradizioak, baina, bazuen sinbolo nagusi bat antza eta egia, asmakizu-na eta erreallitatea, fikzioa eta benetakoa nahastatzeko: ispilua. Ispiluaren esanahiak ugariak izan dira antzaldaketa prozeduran agertzeoak.

Bernardo Atxagak askotan erabili du ispilua erreallitatean dagoen fanta-sia erakusteko. Pott bandaren aldizkarian agerturiko ipuin batean ispilu aurrean bere buruari tiro egin nahi dion gizonaren istorioa kontaktzen da.



Azken momentuan, baina, damutu egiten da, eta erretiratu. Alabaina, ispi- luaren beheko aldetik odol arrasto mehe batek lohitzen du gelako zolua. Gizonak bere burua salbatu du baina ispilu barreneko bere islak buruari tiro eman dio. Antzak eta errealtateak alde bi dituzte.

Joseba Sarrionandiarengan ere ispiluak zeresan handia du sinbolo gisa: irudia eta isla, antza eta jokoa.

Agian, ez da zaila asmatzen ispiluaren sinboloaren iturria. Ipuin mires- garriaren bidetik abiatu direnak jakin izan dute ipuin fantastikoari esanahi berria ematen, garai berrientzako zentzu esanguratsua. Apika, azpian dagoena, zera baino ez da Lewis Carroll-en ipuin ezaguna: *Alice ispiluan barrena*, zeren hemen agertzen baita argi islan beste bitzta berri bat dago- ela.

Gainera Lewis Carroll-ek abagune ederra ematen du: batetik zientzia gizona da, logika matematikoa maite duena, bestetik, ipuin fantastikoak idazten ditu. Egilea benetan paradigma da, eta gainera paradigma izan behar den modukoa, zentzua alde askotara mugitzen duten horietarikoa. Alde batetik, logika matematikoa erakusten du, hau da, patuaren eta tres- neria literarioaren hutsik gabeko funtzionamendua; bestetik, ipuin fantas- tikoak idazteko trebezia. Pertsona gisa, XIX. mendean zientziaren eta literaturaren artean ziren kinka larriren bilgune da, batasuna ere posible dela erakusten duelarik. Bitzta burgesaren hipokresiaren testigu ere bada, irakasle denez bere irudi garbiaz lan egiten du, baina haurzalea izan- nik, berak eraturiko gizarteak gehien gorrotatzen duen egoeraren partai- dea da. Era berean gizartearen gunean eta gizartearen ertzetan kokatzen den pertsona dugu Lewis Carroll, pertsona erakargarria molde bakarreko ez den neurrian, ispiluaren egile, ispilu bera ere, antzez eta izatez, argiz eta estaliz, gizarte baten kontrajarpenen erakusgarri, txanponaren alde biren agerbide.

Baina, orain arte, idazle biongan ispiluak ipuingintzan izan duen lehen esanahiez aritu gara, baina gure liburuaren helburua batez ere poesiari begira dagoenez, genero bien arteko orekan aztertuko dugu sinbolo honen eragina, Atxagaren eta Sarrionandiaren lana, beraz, poesiaren ikuspegitik begiratu dugu, beti ere ispiluaren esanahia aztertzeko asmoarekin.

Ispiluak ez dira ugariak poesia lanetan. Urri eta eskas agertzen du bere dirdaia idazle bion poema liburuetan. *Etiopian* eskas agertzen da, urri *Izuen gordelekuetan barrenan*. Eta hala eta guztiz esanguratsuak dira aipa- menak, ulertzen ez duguna ulertzeko, ez garena somatzeko.

Mirami-k argi zuen ispilua egia eta gezurraren artekoa zela: egia, baztuentzat, antza, besteentzat. Egia eta antza, ikusten eta uste dugunaren artean kokatzen da ispilua. Ez dago aipamen handirik idazle biengan. *Etiopian* bost bider aipatzen da ispilua. Zortzi Sarrionandiarengan. Gutxitxo. Bai, gutxitxo, eta hala ere, sinbolo zentrala delakoan gaude.

Honela deskribatzen du ispiluaren sinboloa Aitzpea Azkorbebitiak: metafora konstelazio baten agerbide da ispilua. Ez da bakarrik ispilua, ez dute ispiluaz soilik idazten, mirailaz, beiraz, buztinezko bihotzez eta leihoiez ere idazten dute. Ispilua bihotza da, eta bere inguruan jartzen dira beste guztiak.

Ispiluak duen botererik nagusiena bere bikoiztasunean datza. Ispiluak beti gordetzen du bigarren nortasun bat beste aldean. Eta hitzaren ondoren galdetu beharko genuke ea Atxagaren 37 galdera famatuak ez ote diren ispiluaren beste aldean aurkitzen den bere kontaktu bakarrari egitikoak.

Beste aldea du ispiluak eta Sarrionandiak zalantzarik gabe aipatzen du begi bistakoa dena:

“hor ispiluaren bestealdean” (IGB, 114)

gertatzen direla “errinozeronteen arinaketak”, hau da, badela beste errealtate bat, beste mundu bat, beste antza ispiluaren bestealdean. Ez da soilik beste errealtate bat, bat dira.

“ispilu zurian hegan ahate basatiak” (IGB, 120)

eta ahate basatiak, norik egingen du duda, behin eta berriro agertzen den sinboloa da Atxagarengan. Askatasuna da, bai, eta beste zerbaiten nostalgia (hurrengo atalean ikusiko dugun bidaiarena?). Ez, nostalgia soilik ez. Daukanarekin konformatzen ez direnak dira ahateak, edo zeruan “V” bat egiten duten antzarrak. Bide batez, “V”aren irudia Dashiell Hammet-en “El halcón maltés” nobelaren hasieran erabilia da. Beti beste zerbaiten bila ari direnak. Beste zerbait: hegoa iparraren ordeztu, deserria sorterriaren ordeztu.

Atxagarentzat, ispiluaren beste aldeak badu misteriorik eta horregatik galdetzen dio mugaz bestaldean duen kontaktuari. Baina, batez ere, denbora etengabea da ispiluaren, kristalaren beste aldean aurkitzen dena:

“Kristalaren bestealdetik izurtzen harea  
nekaezina” (E, 70)

Ahate basatiengandik denbora misterioa da ispiluaren beste aldean aurkitzen dena, ez garena, eta begira ere, ginatkeenaren aurkako bihurtuko litzatekeena.

Ispiluak baditu, gorago ere berbera esaten genuen, literaturan adibide garbiak. Lehena, Lewis Carrollen Alice-ren adibidea da. Alice-k murrua igarotzen du, errealtatearen beste aldean bere burua aurkitzeko. Geroago, Jacques Rigaut-ek 1924. urtean eta Jean Cocteau-k 1930.ean, beren pertsonaiak ispiluaren beste aldera bidali zituzten. Rigaut-ek fantasma filosofikoa jarri zuen agerian, ispiluaren beste aldera igaro eta gauzak mundu honetakoak bezala zirela ikasi zuena, Cocteau-ren “Olerkariaren odola” lanean badago arazorik beste aldera igarotzeko.

Baina Carroll, Rigaut (bide nabar, “Egin ezazue negar, hori da desio dizuedan erretrasoia” esanaz *Etiopiaren* bigarren zirkulari hasiera ematen dion idazlea da Rigaut), eta Cocteau baino mende bi lehenago zabaldu ziren Europar barrena, Nuremberg, Paris, Venezia eta Mantua-n, ispiluen galeriak. Esan nahi da ate bat igaro eta ilusiozko munduan sartzeko era zuen garaiko pertsonak: XVII. mendean Frantziako Luis XIV.aren bidez Veneziako ispiluen moda zabaltzen da Europa osoan.

“Se corresponde con la eclosión de un orden visionario donde las superficies murales son progresivamente desquiciadas y los espacios explotan en el universo de la ilusión.” (Baltrusaitis, 1988, 24)

dio ispiluen magia z idazten duen ikerlariak eta hona hemen ondorioak:

“Sólo hay marionetas. Los hombres se convierten en actores de un espectáculo cuyo programa se presenta como sigue:

—Te verás multiplicado hasta el infinito, deambulando tanto por los aires como por profundos abismos, luego, súbitamente, con dos, tres, cuatro, cinco cabezas y a veces con los miembros mutilados o monstruosamente deformados.

El nombre de Proteo dado a estas evocaciones procede de tales metamorfosis.

—Te verás en el aire con los pies en el techo.

—Mirando al suelo, te admirarás volando sin pies a través de los aires...

—Si pones dentro un pequeño montón de tierra o de arena, te verás escalar o bajar montañas.” (Baltrusaitis, 1988, 23)

Honelako deskripzioek garbi uzten dute pentsakizun ildo bat. Ispiluekin esperientzia nahikoa zabala zegoen Europako noblezian; XVII. mendetik aurrera, jauregietan nahiko normalak ziren ispiluz beteriko pasiloak. Beraz, pasilo horretan sartzea, edo Versailles-ko ispiluen gelan sartzea, beste mundu harrigarrian sartzea zen. Moda ahuldu zenean, literaturak hartu zuen haren tokia jende gehiagorentzat hedatzen zuelarik ispiluaren magia; magia eta nagusitasuna. Ispiluak “kabinet”etan jarririk zeuden eta korredore handiak egiten zituzten, handiak eta luzeak. Atxagaren bertso hartan agertzen diren antzekoak:

“Eta zure Ama ispilu arteko pasilutan ahantzi zitzaidan” (E, 81)

Irudiz beteriko poema batean agertzen den irudia dugu amarena. Poetaren nitasuna itsu agertzen da, Borges bezala itsu, ama galtzen du, eta berriro Borges gogoratzen duen irudi batean, panteraren labirintua ikusten du, ispiluen labirintuaren pareko den panterarenean.

Pasilo luzeak ispiluz beterik: palazio barrokoetan agertzen diren pasiloak dira, kabinetak. Ispilu multiplikatua azken batean. Atxagaren *Etiopiaren* lehen poeman agertzen diren ispiluak:

“hautsi da ANPHORA  
eta mila ispilutan multiplikatua  
ez haiz  
azken irudi ezabatua baino” (E, 41)

Askotan irakurri izan den poema da hau. Hasieran, esanahi estetikoak eman zaio. Anphorak estetika klasikoa adieraziko luke irakurketa honetan. Beraz klasikoa ez den estetika neobarrokoan aurkituko ginatke liburuaren atarian. Irakurketa metafisikoa ere eman zaio esaldiari. Fedeak (eta zientziak) ziurtatzen duen egia, ez da gaur bat eta bakarra. Nietzsche-ren ondoren Jainkoa hiltzat ematen duen filosofia batean, egia ez da bat eta baka-

rra, zatikatua agertzen da, modernitateko (postmodernitateko?) gizakia bezala.

Oraindik hirugarren irakurketa geratzen zaigu, XIX. mendeko Ingalaterrako idazleena. Burke, Coleridge zein Wordsworth-ek uste zuten gizakia bat zela paradisuko egoeran. Baina jausi egin zen egoera hartatik eta jausterakoan hautsi. Haustua, mila zatitan multiplikatu agertzen da, bada, gizakia munduan, eta, erromantikoentzat, egin behar lukeena, batasunaren bila abiatzea litzateke, egoera zoriontsu haren bila.

Hautsi da anfora. Eta berarekin batera ispilua:

“HAUTSIA

arrabita hautsia kriseilu hautsia magnolia  
hautsia basageriza hautsia zutoihala hautsia” (IGB, 132)

Sarrionandiaren hitzetan esateko, errepikakor, beharbada monotono, baina zentzu bakarreko den poema zitatzeko. Hautsia da mundua, ispilua, nortasuna. Eta hala agertzen da, era berean, ispilua Pragako ikasleen eskuetan:

“Golem ilargi hotzen bila zubietan barrena, eta  
Pragako ikasleak izpilu hautsi bat —haunitz— eskuetan” (IGB, 113)

Aipagarria da, baina Sarrionandiaren poesian ispiluaren aipamen gehien Pragako sailean gertatzen dira, hain zuzen ere hiri hori Golem-aren bitartez magiarekin loturik dagoen hiria delako. Horregatik balio dio ispiluak etorkizuna asmatzeko eta ikusteko:

“AHURREKO MARRAK

hor ispiluen bestaldean errinozeronteen arineketak,  
hor amaraun hedatuak eta zelaturiko borrero langabeak  
hor hezur zaharrak eta lemarik gabeko itsasuntziak.  
Aurreko ildoetan dira guztiak isladatzen,  
izei bakartiaren irudia laku bazterrean bezala,  
eta hilobi berberean ehortziren gaituzte  
gu eta gure marrak, gu eta gauza horik guziak” (IGB, 114)

Atxagaren harea da hemen agertzen zaiguna, kristalaren beste aldean denboraren igaroa kontatzen duena. Hautsia eta multiplikatu delako da ispilua krudela.

“eta leiho ixil hori hurbilago  
eta ispilu krudeletan zu  
mahai gainean auspez” (E, 43)

Era berean, baina, beste esanahi bat zabaltzen dute idazle biek. Miraila etorkizuna ikusteko tresna da, asmatzeko aparatua, begia eta begirada. IV. mendean Esparciano deituriko idazle batek honela idazten du bere *Historia Augustan*:

“Didius Juliusek ere ispilu batek ematen dituen etorkizunari buruzko argitasunera jo zuen, uste ohi denez begiak sorgindurik eta gogoia lausoturik dituen haur batek begiratzuz gero, izango direnak ikusten ditu. Haur batek Severoren etorrera eta Juliano-ren partiera ikusi zituela esan ohi da.”

Ezkutuak, urontziak, ispiluak, kopak, oro erabili zen Antzinate klasikoan patuaren berri jakiteko. Eta ez da falta sinesmen honen adibiderik. Greziako K. a. V. mendeko ontzietan aurkitzen da orakuluak asmatzen, Pompeya-ko freskoetan orakuluak bere esana ontzia erabiliz ematen du. 1496. urtean Ausberg-eko grabatu sotil batean deabrua ikusten du ispiluan dama ederrak. Bosch-en “Atseginen Baratza” pinturan ere bada honelako ispiluen berririk. Eta Doré-k *Pantagruel* ilustratzeko eginiko grabatuetan ere etorkizunak egiten du dirdaia ispiluetan.

Esaten da Medicis-eko Catalina-ri artean izateko ziren Frantziako Erregeak agertu zitzaizkiola ispilu batean. Eta Shakespeare-ren *Macbeth*-en ere pertsonaia nagusiak urezko ispilu batean ikusten du etorkizuna eta bere jarraian etorriko diren erregeak.

Agian Atxagaren poeman agertzen den

“Zubi zaharrenetatik  
hibaiari so berripaper saltzailea” (E, 52)

ibaia den ispiluan bere etorkizuna irakurtzen ari da, eta, agian, irudimena pixka bat luzatuz gero, etorkizun laburra, zeren arin baitoa ibaian ura, eta burua botatzeko tentaldia igartzen zaio begi linburtuetan.

Hiru aipamenetan, etorkizuna heriotzarekin lotzen da. Baina ez da hori orain garrantzizko duguna. Ispilua urezkoa da, airezkoa da, hodeizkoa ere

bai, ilargia bera eguzkiaren ispilua da, eta Fata Morgana airean agertzen den bezala, zero armadak hodeietan agertzen dira. Islak dira, airean zein zeruetan agertzen diren ispiluen erreinuak.

“En su *De postetate artis et naturae*, Roger Bacon (*ap.* 1280) planteó la pregunta y puso en relación directa los dos dominios, comenzando por la tecnología: ‘Pueden construirse ingenios y espejos tales que lo que es uno parezca múltiple y un hombre parezca un ejército...’. Los teatros catóptricos de Sebala y Kircher ofrecían las mismas diversiones. Y el universo entero se convierte en uno: ‘La naturaleza reúne a veces vapores de modo que se vean simultáneamente dos soles o dos lunas en el firmamento... Una cosa puede parecer múltiple hasta el infinito pues, una vez ha sobrepasado un modo de ser, no hay límites para ella.’” (Baltrusaitis, 1988, 59)

Ugaritasuna adierazten du ispiluak, denboraren jarioa neurtzen du ispilu den ibaiak eta hareara xahutzen duen kristalak ere ispilua erakusten du. Bat eta bakarra ez den errealitatea ere erakusten du ispilu hautsiak, hautsia baita buztinezko bihotza, hautsia mundu metafisikoari buruzko sinesmen bakarra. Azkorbebeitia ikerlariak seinalatu zidan zein garrantzi handia zuten ispiluaren sinboloa irakurtzeko buztinezko bihotzaren metaforak.

Baina, hala ere, ispilua bada, batez ere Sarrionandiaren lanean, genioaren agerpena, Da Vinci-ren aipamenaren bidez. Gutxi badira ispiluari buruzko aipamenak, gutxi honetan asko dira Da Vinci-rengana zuzenduriko izpiak. Jakina denez Da Vinci-k eskumatik ezkerre idatzi zituen bere lan guztiak, eta ispilu bat beharrezkoa da lanak zuzen irakurtzeko. Da Vinci-k bere berezitasuna erakusten du atzekoz aurrerako idazketaren bidez, Sarrionandiak beste horrenbeste eskatzen dio irakurleari “OLERKIA/ISPI-LUA” deituriko poeman, joko arina baino ez den poeman. Ezker aldean zuzen idatzita agertzen da poema, eta eskuin aldean, alderantziz, eta orrialde batetik beste orrialde batera irakurleak poema zuzena ikusten du eta haren ispiluko dirdaia, poema eta bere itzala. Olerkiak honela du hasiera:

“Olerkiak sortu zuen lurra  
lurrak sortu zuen ura” (IGB, 28)

Poema honen ondoan bere alderantzizko “ISPILUA” agertzen da, hain zuzen ere, Da Vinci-ren idatziekin gertatzen zaigun eran, ispilu baten bidez irakurri beharreko dena. Da Vinci-ren ohitura horrek bere jeinua adierazten digu, bere nagusitasuna, bere berezitasuna, arrunten gainetik jarrita dagoenaren mundua da. *Gartzelako poemak* liburuan bada Da Vinci-ren berezitasun honetaz poema bat, zeinetan adierazten baita jeinuaren eta gizaki arruntaren arteko banaketa:

“LEONARDO DA VINCI

Bada mundu bisiblea esploratzen ari den

gizon bat...

Bada gizon eskergi bat misterioa argituaz

izkiriartzen ari dena,

Baina bere testuak, eskuin ezker eginak,

Irakurleek (ispilu baten bidez irakurri beharrean)

Lengoaia misteriotsuren bat delakotan

uzten dituzte” (*Marinel zaharrak*, 45)

Ispiluarena eta Da Vinci-rena lengoaia misteriotsuak dira, eta, agian, lengoaia hori poesiarena ere bada. Poetak mundu bisiblea esploratzen du, diosku Sarrionandiak. Baina, misterioa entelegatu arren, “irakurleek utzi egiten dute”. Agian bada poesiaren metafora, baina Da Vinci-ren eredia beste egoera eta kontestu desberdin batean erabilirik agertzen da.

“Euskara da gure territorio

libre bakarra.

Euskaraz solasean hasiez gero

hara hor funtzionario bat berehala

ezkutuan gure ondora datorrela.

Zihur ez duela deus ulertzen euskaraz

baina bertan geratzen da zelatan,

espioi filmetako espioiaren moduan.

Dena dela, guk ez diogu euskarazko

lehen ikasgaia ere ematen eta,

gutako batek oharkabea bezala dio:

emukatup tab kogaid erug naedlakezta

ae neztidnufnok nugud...” (GP, 20)



Euskara da territorio librea, eta ispiluaren beste aldean badago beste territorio esploratugabea. Eta euskara, ispiluan sortzen den mundua, eta jeinuarena, arrunkeriatik ihes egiten duenarena, maila berberean daude. Baina proposamena eskuin-ekker idazteak azken gai dena muturreraino eramatea arriskutsua da, poema honetako azken bertsook ahuntz hizkuntza baino ez baitira, eta teorizazio ortzi mugan jeinuaren hitza, jerga bihurtzen baita.

Da Vinci da artearen territorio librea. Euskara poeta eta preso den Sarrionandiaren territorio librea. Anbigua izatean datza ispiluaren izaera. Egiazkorra da. Eta era berean, gezurtia:

“Prodigio de reproducción instantánea y completa, el espejo se convierte en el símbolo de la visión inalterada de las cosas. Es, en primer lugar, un instrumento de conocimiento de uno mismo que revela al hombre directamente su imagen angular, su doble, su fantasma, su simulacro, sus perfecciones y detalles físicos. Presenta también, en su absoluta exactitud, la imagen del universo que le rodea...

No obstante el espejo es un instrumento de transfiguración de los universos, que, por otra parte, refleja como semejantes a sí mismo. Sus inversiones y sus abismos son el objeto de nuestro examen... La realidad no es restituida, sino despedazada, y un mundo distinto se rehace con sus pedazos... Los espejos surgieron por todas partes. Se encuentran en la luna, en las gotas de lluvia, en las nubes y en el aire mismo... El espejo revela lo invisible.” (Baltrusaitis, 1988, 12)

Ispiluaren izaera, bere bihotza den kontraesan honek inguratzen du Joseba Sarrionandiak ispiluaz erakusten duen azken kontzeptua. Nor nor den erakusten du ispiluak, eta irudia, kasu honetan, egiazkoa da, zuzena, eta hori baino gehiago, zintzoa. Aurrean jartzen denaren nortasunaren adierazle izango litzateke orduan ispilua. Ez luke gezurrik esango, agertzen dena erakusten du. Esanahi honen metafora izango litzateke Sarrionandiaren bertso hura:

“Itacara itzultzean Ulysesek bere burua begiratu  
zuen miraila” (IGB, 140)

Eta orduan ispiluak hitz egingo dio eta erakutsiko nor den, nola heltzen den bentzitua, nola aguretu den eta denborak zein ahurra egin duen bere aurpegian. Agian, ispilua ez da isiltzen, jarraituko du mintzatzan eta Ulyses-en buruaz gain, Penelope-ren pazientzia hartuko du mintzagai, eta adieraziko dio zer gertatu den Itaca-n bera kanpoan izan den arte.

Dena dela, miraila ez da agertzen testuinguru narratiboan, pilaketa batean baino. Poemaren gaia poetaren irudiaren testamentua da, eta miraila hori eskaintzen dio bere maiteari, azken agur gisa, bere bidaietan aurkitu eta bilduriko hainbat oparirekin batera.

Baina hodei, zein ura, zein ilargi den ispiluak begiak ere lausotzen ditu, eta beste mundu zoragarria ikusten uzten du beste aldean.

Ez dago Sarrionandiaren poesian ispiluaren bigarren esanahiaren adibiderik. Badaude, ordea ispiluak sortzen duen aldaketaren berriak. Bate-tik, badago lainoaren aipamen bat, nahikoa esanguratsua. Jakina da lainoak begia lausotzen duela, begirada ilundu, eta ez dena ikusten uzten duela. Baina aipamena testuinguru garrantzitsu batean agertzen zaigu. Lainoak, ispiluak bezala, oztopo eta mugak jartzen dizkio idazleari nahi duen mundura heltzeko, desiatzen duen portuko kaira inguratzeko:

“Gu eta gure irudimenaren artean lanbroa” (IGB, 131)

baieztatzen du poetak, jakinik agian, ispiluak beste mundurako bidearen ate den moduan, lanbroak ere beste horrenbesteko lana egiten duela poeman. Poeta itsasoan dago, portura heldu nahirik, baina lainoak ez dio uzten desira betetzen:

“Laino mehe urdinak  
atzeman izana egiten du portua” (IGB, 191)

Errealitatearen eta irudimenaren arteko ispilua belzturik dago, lainoak ez du beste mundurako biderik uzten. Baina, ispilu den hodeia, lainoa oztopo bada, bada bere lanean ispiluaren metamorfosia den leihoa irudimenaren mundura heltzeko bide dena. Badakit forma antzekotasuna agertzen duten ispilu eta leihoaren artean badagoela diferentziarik. Bat da nagusia, ispiluaz hara ikusten dena irudia dela, eta leihoaz harat errealitatea. Baina, hala ere, oraindik badago antzekotasunik bien artean, ispiluak eta leihoak ikuskizuna mugatu egiten dute bere laukiaren barnean, eta

haietan ikusten duena beste zerbait da, beste irudi bat ispiluan, beste erre-  
alitatea leihoan. Leihoaren aurrean jartzen garenean, gure barnealdea eta  
leihoaren ateko kanpo aldea kontra-jartzen dira, ispilua eta leihoa pareka-  
tuz.

Leihoa beste (kanpo)aldeko erre-alitatera igarotzeko modua da. Sarrion-  
nandiak erakusten eta erabiltzen duen leihoa beste erre-alitatera, irudime-  
nean sartzeko atea da. Poesian erabiltzen duen leiho horren funtzioa uler-  
tzeko kontuan hartu behar genituzke pinturan gertatu diren horrelako  
leihoen marrazketa prozedurak, begien aurrean izan Magritte edo Escher-  
en pinturak eta grabatuak, hain zuzen ere pintore horiengan atea eta leihoa  
beste mundu baterako abiapuntu baitira.

Magritte-ren pintura hartzen badugu, surrealismoaren prozeduran  
egongo ginateke: erre-alitate biren arteko lotura askatua, objektuen arteko  
enkontru kasuala bilatzen duen artean. Ezin esan surrealismoak zuzen  
zuzenean izan duela zerikusirik Sarrionandiaren lanean, baina haren itza-  
la nabaria da. “Testamendua” (IGB, 139) deituriko poema, adibidez,  
objektu desberdinen bilketa pilatua da, forma famatuaren moduan: “Eba-  
keta mahai batean guardasolak eta josteko makinak egiten duten topake-  
ta”. Baina surrealistek erabilitako inspirazioaren elkarketa askatu eta kon-  
trolik gabea, ez da Sarrionandiarengan agertzen. Surrealismoa “novísi-  
mo”en eskuetatik igarota da, eta irudimenaren askatasunak, irudi zoragarri  
zein berrien aurkikuntzak errazten baditu ere, poema buruaren egokierara  
taiutua dago.

Itzul gaitzen baina, Magritte-rengana eta bere hiru pintura hartuko  
ditugu kontuan: *Odolaren ahotsa*, *Euklidesen paseoa* eta *Uste gabeko*  
*erantzuna*. Lehen pinturan zuhaitza ikusten dugu paisaia zoragarri eta  
menditsu baten erdian. Zuhaitzaren enborrean hiru ate zabaltzen dira,  
zuhaitza armairu handia balitz bezala. Beheko zuloan etxe txiki bat ikus-  
ten dugu, bigarrean esfera biribil eta distiranta eta hirugarrena itxirik  
dago. Irudiak ezin izan daitekeen mundu baten aurrean jartzen gaitu, gal-  
derak zabaltzen dira: ateara zertarako daude, zer egiten dute hor? Ezustean  
harrapatzen du irudiak ikuslea eta honek erantzun beharra dauka. Baina,  
halaz ere, Magritte-k ezinezko mundu baten aurrean jarri gaitu. *Euklide-  
sen paseoa* gelako barnealdea leihotik ikusten den paisaiarekin batu egiten  
da kabaitetaren gainean dagoen pinturaren bidez, pintura barneko pintu-  
rak (“Enperadore eroa” ortzi mugan?) leihotik ikusten den paisaia erre-  
presentatu du, eta juxtu lientzoak ikusten uzten ez duen zatia da pintoreak

han pintatu duena, errepresentaturikoa errealtatean txertatua agertzen da haren izaera balitz bezala. *Uste gabeko erantzunean* ate batean pertsona baten soslaiaren hutsunea pintatu da, norbait joan egin da atea zabaldu gabe, joan egin da. Galdera da irudimenaren jokoan ikusleak adierazi beharko lukeena.

Beste horrenbeste gertatzen da Escher-en lanean. Baina hor ezin litekeen mundua bestelakoa da. Magritte-ren ezina irudimenak sortzen duen artean, Escher-ena logikak sortzen du. Escher, gainera, oso irudigile garrantzizkoa da Sarrionandiaren lanean, ez baikenuke ahaztu behar, eta horretaz luzeago jardungo gara hurrengo atalean, *Izuen gordelekuetan barrena* liburuko azalean agertzen den irudia Escher-en ezin litekeen mundu bat dela, *Eskaileira gora eta behera* deiturikoa. Baina orain begira dezagun *Objektuak kalearekin* grabatua. Etxe barneko irudia begiratzen du ikusleak, baina zerbait arraroa gertatzen da: mahai gaineko zura kaleko zola bihurtzen da. Escher-en lanean logikaren barnean mugitzen gara, ulertu egiten dugu gertatzen dena, mundu biren arteko (barne munduko gauzen eta kanpo munduko kalearen arteko) lotura ulertu egiten da, lehen momentuko ezustea igaro ondoren. Escher-ek ulermena jartzen du jokoan, logikak ezinezko mundu horretan parte hartzen du, eta ulertu egiten da nola den posible mundu desberdinak toki berberean egotea.

Horrenbeste gertatzen da Sarrionandiaren leihoeekin ere. Leihoetatik leihoetara begiratzen da, pinturaren barnean pintura balego bezala, panpina errusiarren dantza amaiezinean:

“Leiho hain begiratu  
hain ezezagunetan  
zokoraturik so karrikaren bestaldeko leihoei” (IGB, 116)

Testuan leihoa jokoa baino ez da. Baina beste testu batean, leihoa ispi-lu bihurtzen da. Presoen amek leihotik begiratzen dute eta urrunean dagoen semea ikusten dute:

“Oroitzen zaitudanean, ama,  
sukaldean egoten zara  
mahai bostentzat atondu,  
aulkian eseri eta leihotik  
kristala lausotzen duen lurrina

ezabatu gabe neguari begira  
eta ni —badakit—  
zure begien ondoan nagoela.

Patioan solasean eta lagun batek:

—Itolarria sentitzen diat...  
Zer den amaren begian egotea!” (GP, 33)

Amaren begiradak hurbila eta urruna lotzen ditu leihoaren bidez. Leihoa ere ispilua da, ezinezko mundua ikusteko atea.

Baina norbaitek uste izango balu urrunegi joan garela ispilu, leiho eta pinturaren batuketan, beste alde irudimenaren aldetik oso elkarkidetza erraza eta garbia, aipatu nahi nuke ispiluaz Sarrionandiak egiten duen bertso bat. Begi bistakoa da bertso honek duen indarra, identifikazioa aparte beste zerbait ere adierazten duelako. Bertsoa Lisboari eskainitako sailean agertzen da:

“Eguzkiloreek bezala behatzen zituen  
hormetan zelai urregoriztatuak  
edota muino izarez estaliak  
ene begi lausotuek pinturaren bat  
ispilua edo horma soila ikusten zuten lekuetan” (IGB, 83)

Begirada bien arteko kontrajarpena egiten da hor. Fernando Pessoa-k, poemaren pertsonaia bihurtu denak ispilu den horman beste mundu exotikoa eta arrotza ikusten du, zelai urreztatuak eta muino izaraz estaliak aurkitzeko gai da. Poetak, ordea, horman irudirako laukiaren soslaia besterik ez du ikusten: pintura, ispilua edo horma. Lotura honek alde batetik, aztertu izan dugun sinboloa itxi egiten du: ispilua mundu harrigarrientzako sarbidea da, edo ispilu besterik ez, baina beste aldetik beste sinbolo nagusi biren aurrean jartzen gaitu. Bidaiaren metaforaren aurrean, ispiluan sartzen denak bidaiaria egiten baitu, eta denok dakigu *Izuen gordelekuetan barrena* liburuaren gai nagusia bidaiaria dela, edo, gehiago, liburua bera dela bidaiaria. Honez gainera, hormak beste metafora bat dakar berarekin; oroimenaren beste eszenatoki bat: *Gartzelako poemak* liburua. Metafora biak izango dira hurrengo ataletan Sarrionandiaren poesia aztertzeko sarbideak, ateak, ispiluak.

## **Bibliografía**

BALTRUSAITIS, Jurgis (1988): *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*. Miraguano-Polifemo. Madril.

CLARK, Kenneth (1991): *Leonardo da Vinci*. Alianza. Madril.

ERNST, Bruno (1989): *El espejo mágico de M.C. Escher*. Taco. Berlin.

**JOSEBA SARRIONANDIA:  
BIDAIAREN IZAERA**





*Izuen gordelekuetan barrena* liburua zabaltzen duen orori bat-batean agertuko zaio liburuaren gunea bidaia baten inguruan moldatzen dela. “Sorterri hautatu”tik “Iragan dira horik oro”raino bidaiak bere bidea egin du, idazleak poemak aurkeztu ditu eta poemategiak bere osotasuna lortu du. Bukatu da ostera. Baina hasieratik bukatu arte, poetak bere nortasuna aldatu du, bidaia guztiak baitira inizatikoak, eta hau ez da gutxiago, Behe Nafarroako kantan hasi eta Samuel Beckett-en zitan bukatu arte. Herritik deserrira, nortasunetik atzerrira, poetak bere nortasuna aurkitu nahi izan du bidaian.

Hirugarren pausua dugu hau gure lanean. Beti jarraitu diogu arrasto berari. Errealitatea fikzio bihurtzen ikusi dugu zine-pantailan, itxura aldatzen ispilu baten ate ostearen miasmetan; hirugarrenez begiratu behar diogu orain aurrez aurre itxuraldaketari.

Norbera nor den esateari zailtasuna agertzen zaio bidertzean. Ez da erraza erantzuna. Eta nor nor den jakiteko ere bidaiak baditu kiribilduak, bere erantzunak, bere lainoak, bere estalkiak.

Bidaia —beste zer ote da bada?— norberaren nortasuna aurkitzeko bidea da, hirugarren antzaldaketa, zinema pantailaren eta ispiluaren ondoren, espazio aldaketak norberaren indarren agerpena dakar. Ez da kasualitatea Sarrionandiak adierazten duen bidaia honetan koordinada biren artean kokatzea: norberak hautatzen duenetik ezezagunera abiatzea eta, bigarrenez, norberak ezagutzen duenetik, Behe Nafarroako kantatik, isiltasunen mugetan, Samuel Beckett-en zitan zabaltzen deneraino igarotzea. Hala da bizitza, azken batean: dakigunetik ez dakigunera balantzaka mugitzea.

Bidaiatzea, beraz, norberaren bizitza indartzea da. Fikzioaren paper bera betetzen du: fikzioa egitea eta bidean aurrera joatea batera doaz, norberaren nortasunean sakontzea da, nor ez baita bera bidaian, ez soilik ez itzultzeko arriskua dagoelako:

## “itzuliren etzira menturaz haboro”

ezta ere, itzultzerakoan beste norbait bihurtua itzultzeko arriskua dagoelako, norbera ez delako nor, baino, bidaian. Pertsonaren, espazioaren eta denboraren arteko gunea da, espazioz aldatzea pertsonaz aldatzea delako zenbaitetan.

Espazioa, denbora eta fikzioa dira gure nortasunaren hiru mugak eta baten aldaketak dakar, zalantzarik gabe, besteen aldaketa. Espazioa aldatzeak, pertsonaz aldatzea esan nahi du. Eta batek bestea dakar eskutik, ezinbestean, patu bakarrak etorkizuna bientzat batera marraztuko balu bezala, udazkenak orri biren heriotza batera ekarriko balu bezala, irteerarik ez balego bezala.

Bidaia eta fikzioa lotuta doaz bidaide eginez.

Eta bidaia osatzen dugunean eta fikzioa asmatzen dugunean, beti gertzen zaigu bide bakarra ortzi muga: nortasunaren aldaketa.

Sarrionandiak, gainera, bidaia eta fikzioa batera jarri ditu. Zeren, zein ote da bere bidaiak duen helbururik nagusia? Lur berri bila abiatzea? Ez da guttiz horrela. Bide berean aurkitzen baitira, besarkaturik, lur berria eta literatura berria, espazioa eta fikzioa. Literatura errealistak, edo errealismo sozialak bere ezaugarriak jartzen zituenean mahai gainean, literatura berri-zalearen bila abiatzen den idazle baten liburua irakurtzen dugu.

Ez da bidaia norbera indartzeko bide bakarra. Fikzioa ere hor dago baliabide gisa. Sarrionandiak egunerokotasunetik irteteko, hain baliabide erromantikoa den honekin betetzeko, bide bikoitza aukeratu du: bidaiatzea eta fikzioa egitea, eta biak aukeratuz indarrez bete du bere liburua, hein berean bidaia eta fikzioa dena, norberaren mundutik ihesi joateko modu bi aukeratu dituena, literatura literaturaz hornitzeko modua duena.

Hori da, beharbada, liburu honen lehendabiziko ezaugarria. Fikzioaren gainean bidaia jarri duela, edo, nahi bada, bidaiaren gainean fikzioa, biak elkartuz, biak indartuz, biak, bata bestearen elkartasunean, biziberrituz.

Bidaiatzea, bestela bizitzea da. Eta *bestela* horri zentzu bi eman behar zaizkio bederen: beste era batera, eta oso ondo bizitzea, era berean. Baina kontatzea *bestela* bizitzea ere badenez, ez zaio gutxiago zor.

Gaur egun, bestelakotasunez horrenbeste hitz egiten denean, norbera beste bihurtzeko ahaleginetan ari garenean, mundu berri eta hutsik gabeko baten bila, Sarrionandiaren liburuak *bestela* izateko moduak eskaintzen dizkigu, norbera nor den jakiteko, norbera nor orde bihurtzeko bidaiak,

norbera nortasun izateko asmakizunak, era berean fikzio eta bidaia den liburuan.

## 1. Mitoaren zentzua

Erdi Aroko mitoak aztertzen dituelarik Paul Zumthor-ek honela adierazten ditu bidaiariaren asmoak:

“El ‘viaje’ pone en marcha nuestra capacidad para cruzar un límite, para afrontar una alteridad. La idea (tanto como el hecho mismo) del viaje manifiesta nuestra tendencia innata al desplazamiento, da una perspectiva a esta movilidad que es la primera conquista espacial del niño: perspectiva que es la de un deseo de conocimiento.” (1994, 163)

Ezagutzeko grina, bestea ezagutzeko gogo. Hona hemen bidaiaren lehendabiziko asmoa. Bestea zer den ezagutzea. Sarrionandiaren liburua-  
ren lehen aipuek horixe adierazten dute. Bidaia da, lehen orrialdetik adierazten zaiguna. Eta bidaiaren arlo semantikoaren inguruan idazten dira lehen hitzak.

“Bitakora kaiera” izango da liburuaren adierazpen lehena.

“Orduan pentsatzen du oroitzapena bederen sostengatu behar duela eta bitakora kaier bat eskribatzen du ilunabarrero.” (IGB, 11)

Idaztea memoria gordetzea baita, idaztea norberaren izaeraren testigantza bihurtu nahi du idazleak.

Baina, hasiera-hasieratik liburuan noraezaren tentaldia agertzen da, ez baitago garbi norantz doan idazlea:

“Ingurubilean barrena abiatu da bidaztia  
noiz eta non sartu den oroitzen ez duen arren.  
Bidea ingurubila bat dela suposatzen du, gauza berrietan  
iragandakoen isladak somatzen dituelakotz.  
Baina iraganaren isladak ez dira atseginak,

izugarriak dira zentrorantz amiltzen dela  
erakusten deraukotelakotz.  
Baina ba dea zentrorik?  
Ala zabalalderantz amiltzen ote da?” (IGB, 11)

Bigarren edizioan, hau da, *Marinel zaharrak* liburuan egindako hautapenean desagertu egin dira aipamenok. Eta ulergarria da: zalantzak joera postmodernoan salatzen du, zentroaren eta ingurunearen arteko loturarik eza. Zentroaz galdetzea, Atxagak batasunaz egin duen galdera berbera egitea da; zentroa den ala ez den ez jakitea modernotasuna (eta are gehiago, sinesmena) zalantzan jartzea litzateke. Eta bigarren edizioan ziurrago agertzen badu ere idazleak bere burua, eta aipamenok kentzen baditu ere, lehen edizioan behin eta berriroko aipamenak egiten ditu zalantzez; ez da bakarria bitakora kaieran agerturikoa. Liburua zabaltzen duen poeman berriro lotzen du poetak bere burua noraezean doan txoriarekin:

“Baina behelainoak eta lanbroak  
mendibizkarrak estaltzen  
dituenean ibar hertsietan girabiratzten dira  
hegaztiak desnorabideturik” (IGB, 17)

Norabidea edo ingurumirua. Hara hor liburuak lehendabizi jartzen duen zalantza. Biak aurrez aurre. Baina, hala ere, testuek norabiderik eza aipatzen badute ere, liburuaren egiturak norabidea aukeratu du, zuzenean.

Ez da zaila asmatzen liburuaren egitura, zazpi atalburuetan partitua, eta argi uzten duena norabidea. Hasierako eta bukaerako kapituluek, beste guztiek ez bezala, izen berezia dute: “Sorterri hautatuan”, eta “Iragan dira horik oro”. Hasiera eta bukaera. Joateko mina eta deskantsuaren atsegina. Joan beharra eta adierazi ezina. Alfa eta Omega. Eta tartean-tartean, hiru hiri, bi herrialde, bost lurralde literaturak jantziak eta edertasunak bezitiuak: Paris, Grezia, Lisboa, Irlanda, Praga. Hiru hiri lurrean, herrialde bi itsasoz bustiak; bidaiaren osotasuna: lurra eta itsasoa. Hiru hiri, herri bi, bostak, baina, literaturaren barne eginiko bidaia, espazioa ezin baita letratik urrundu eta banandu: Paris eta Boris Vian, Paris eta Mirande, Grezia eta Seferis, Elitis, eta Kavafis; Lisboa eta Pessoa; Irlanda eta Dylan Thomas, Yeats, eta Irlandako aho-tradizioa eta gerrate ondoren bukaera tristea; Praga eta Holan, Praga eta Kafka, Praga, Praga...

Zenbakien magikotasuna aspaldi ezaguna da, edozein herritan zein kulturatan agertzen dena. Hona hemen zenbakien esan nahiari buruzko testu adierazkorra:

“En la composición de discursos, como en la escansión de una actividad, el número puede intervenir para integrarla en un orden. Conocemos en el cielo ‘siete’ planetas (cinco de los astros que designamos con este nombre, mas el Sol y la Luna); la misa tiene siete partes; los teólogos enumeran siete sacramentos; los moralistas, siete virtudes y siete vicios; el rostro humano tiene siete aberturas [...] el siete remite a los días del Génesis [...].

Cinco remite a nuestro cuerpo; seis, a la Naturaleza; siete, a Dios en su operación creadora; diez, a la Divinidad misma. Así se manifiesta la armonía latente en los objetos, las almas, los actos, es decir, la solidaridad que los unifica.” (1994, 389)

Joseba Sarrionandia ere zalantzan dago; alde batetik bere duda-mudak daude, bere izaeraz nahiaren eta ustearen arteko kinkan eta zalantzan; beste aldetik, zazpi zenbakiak adierazi nahi duen harmonia nahia.

Aipamenak baino ez dira, baina helburu garbia dute: adierazi beharra dago, liburuaren hasieraren duda-muda eta liburuaren egitura tinkoaren artean kinka berezia sortzen dela eta hori dela liburu poetiko honen lehen-dabiziko mezua. Zalantza alde batetik, eta esku ziurra bestetik, European barrena ez galtzeko.

Idazleak berak aipatu du gaia sarreran:

“Bidaia bezala azaltzen da, bilduma zazpi zatitan banaturik: Sorterria, Paris, Grezia, Lisboa, Irlanda, Praha eta Deserria, hau da, Europako zazpi lurraldeetan hiri zahar mitikotan barrena.” (IGB, 6)

Sorterritik Deserrira. Edo hobeto esanda, hautatu den herritik, eta esaldiak badu logika puntua bere adierazpidean, deserriko landetara.

Ez da desegokia jarraibide hori. Zuzenago, bidaiaren mitologian esangura osoa du, norbera ondo dagoen tokitik, ezagutzen ez den tokiraino mugitzea. Deserria, ertzaren eta mugen tokia baita, bazterrena eta marginalitatearena. Honela mintzo da, behintzat, bidaiaren zentzua hain ongi marraztu duen idazlea:

“Parece que subsisten, en la sociedad medieval, hasta los albores de los tiempos modernos, restos, ocultos pero indestructibles, de una memoria nómada: la de los invasores germánicos del siglo V, los hunos, los vikingos, los húngaros, reavivada desde el siglo XIII al contacto con los pueblos de las estepas asiáticas. Esta memoria crea en la imaginación colectiva la vida básica del *homo viator*; así como [...] el mito del judío errante [...]: figura simbólica de la profunda *inequ Coastud* espacial que subyace en la sociedad occidental.” (1994, 157)

Irudi honetakoa da Joseba Sarrionandiaren bidaztia: harat-honat literatura mitikoaren bila abiatuikoa. Duda-muda eta zalantzan agertzen du bere joanetorria, bere beste izateko gogo eta asmoa. Baina, era berean, bidaia kontatzen duenak bere helburua zuzen adierazten du; sorterrri hautatutik utopiaraino mugitu nahi du bere borondatea, eta bidaia hauxe da, hauxe liburuak adierazten duen joera nagusia: sorterritik utopiarainoko bidea da egiten dena.

Utopia beste herrialdeetan kokatzen du Joseba Sarrionandiak. Utopia norberaren lurretatik urrun aurkitzen da eta, era berean, bestea dena adierazten du.

Utopia, ez da deserria baino, eta horrela paradoxatan azaltzen da liburuaren muina. Paradoxatik paradoxara, kontraesanik handiena liburuaren argitarazioan agertzen da. Liburuak argitaratzen deneko aldatu dizkiote idazleari bizitza baldintzak, guztiz bestelakoa da bere egoera liburuak idatzi zuenean eta argitaratzen duenean. Eta garrantz eta samin adierazten du hitzaurrean honelako hitz mingotsekin izaeraren aldaketa:

“Edozelan ere badakit gauza bat, aitzakia izan nahi ez duena: ez dudala aurrerantzean era honetako poesiarik egiten.” (IGB, 5)

“Poesia egitean zalantzak ditut, eta argitaratzekoan gehiago, ez ote dudanentz poetikarik gabeko edo poetika ahuleko poemagintza egiten.” (IGB, 5)

Agian aldaketa gogorregia izan da. Eta bat-batean bukatu zaizkio literaturarekin jolasean ibilteko gogoak. Liburu hau idazten duenean Sarrionandiak garbi uzten dio irakurleari zein izan den bere poesia sorreraren iturburua.

“Nire poemei dagokien aldetik, hiru gauza iruditzen zaizkit, poemagintzaren sorrerari buruz, aipagarri. Alde batetik, literatura oro literaturaren literatura da, hots, literaturari berari buruzkoa, eta poema orok aurreko poemagintzan du erroa, eta nirea ere erreferentzia literarioz beterik dago.” (IGB, 6)

Eta jarraitzen du egileak beste ezaugarri aipagarri biak deskribatzen. Baina, eta hau da gu gehien arduratzen gaituena, liburua idazten den unean, erreferentzia literarioak indarra du idazlearengan; liburua argitaratzen denean, ordea, beste iritzi-emaile batzuk hitz juxtuz esan dutenez, literaturatik bizitzara igarota zen, jadanik, idazlearen lilura. Hortxe dago aldakuntza.

Ezin esan daiteke aldaketa bat-batean gertatzen denik, landare bat errotik ateratzen den legez. Bizitzak bazuen lehen liburuan zer esanik eta zer erakutsirik.

“Beste aldetik, bizimodu arrunteko egoeratan ere sortzen dira ideia literarioak, eta honetaz ere baliatu naiz.” (IGB, 6)

Baina kartzelaren esperientziak guztiz aldatu du sentiera poetiko hori. Eta Joseba Sarrionandiaren lanak ikaragarritzko aldaera izango du.

Agian ez da momenturik egokiena, baina edizio aldetik *Izuen gordelekuen barrena* liburutik *Marinel zaharrak* liburura gertatu diren aldaketak aipatu beharrekoak dira.

1987. urtean Sarrionandiak argitaratzen duen *Marinel zaharrak* bidegurutzea da bere poemagintzan. Hiru aro desberdin biltzen ditu, hiru libururen bihotza eskainiz.

*Izuen gordelekuetan barrenaren* hautapena eskaintzen da liburu honetan. Beraz, liburua hertsiki egin da, bere gunearen bila. *Gartzelako poemak*, liburuaren aurrerapena da aukeratutakoa, eta liburu honetan agerturikoa, geroago zabaltzen da edizio osatuagoan.

Esku artean dugun lehen liburuaren hautapena zehatza da. Eta lehen argitarazioa minimum batera eramanez, aukera zorrotza eskainiz. Guztira, berriak barne, 33 poema baino ez dira “salbatu”, edo hitz bigunagoa erabiliz, “errekuperatu”, batzuk, berriak dira, beste bat bitan argitaratzen da, zenbait aldatuak agertzen dira.

Horrek guztiak badu, ziurrenik, zentzu zuzena: poetak ez zituen oso gustura idatzi lehen liburuko poema guztiak, batzuk badute falsete tonua, edo, nahi bada, joko literario hutsaren usain larregi:

“Bilduma honetatik aparte utzi ditut, finean, lehen liburuko orri ugari.” (MZ, 8)

Zalantzak ulergarriak dira, duda-mudak ere bai. Liburuari jarririko hitzaurrean Sarrionandiak etsipenez idazten du, sinesmen eta itxaropen faltaren mugetan.

Horrela azaltzen da, behintzat, liburua norentzat idatzi duen azaltzen duenean, Kavafis-en poema ezagunaren pean idazten duenean:

“Esan dezaket: aizkoraz eta sugeaz sobera sinetsi gabe ere arriskuan hurbil somatu ditudanentzat, aztarnarik utzi gabe alden du direnentzat, Efiartes sortua dela jakinda ere Termopilak defendatzen dituztenentzat, hardura ditudan bi begi ederrentzat, asturuak alde gaitza seinalatzen dienentzat.” (IGB, 7)

Liburua, bada, zalantzan sortu da, eta zalantzan argitaratu. Eta geroragoko garbiketak azaltzen duenez, hainbat testuren gainean ziurtasun ezaz.

Baina argitarazio kontuak utz ditzagun, alboratu idazleak testuaren aurrean agertzen dituen duda-mudak eta zalantzak.

Bidaia da liburuaren sena. Eta bidaia hori utopiara zuzentzen da, gainera. Usu agertzen dira bidaia-liburuetan, hemen ere begi aurrean jartzen zaizkigun ezaugarri bi: batetik, harrigarria dena kontatzen da, bestetik, ikusten dena norberak etxean bizi duenarekin konparatzen da.

Zer da bidaia honetan harrigarria? Ba, gauza bi, zalantzarik gabe. Lilura bi erakusten dizkigu idazleak. Herrialde horietako literaturaz agertzen du, lehenik, lilura: Pessoa, Kavafis, Elitis, Dylan Thomas, Holan eta beste zenbaitzuen testuen oihartzun liluragarria ekarriko du gure belarrietara idazleak.

Literaturaren lilura dago, nagusiki, testuan. Gurea ez bezalako literatura baten bila abiatu da idazlea. Zein ote den gurea? Ez dakit erantzuten, baina badakit zein literatura bilatzen den ahalegin honetan. Berria nahi da, Europara zabalik dagoena, kultista, José María Álvarez, eta Gimferrer-en oihartzunaren pean ere sortzen dena.

Erratu egiten da kulturalismoaren azpian poesia soziala ikusten ez duena. Ez kasualitatez, Irlandaz ari denean idazleak bere joerarik markatuena. “Irlandar herriaren aldekoak” (IGB, 94), “Gudu olerkia” (IGB, 97) edo “Soldadu hilaren ama” (IGB, 103) gisako poemek ongi adierazten dute



kulturalismoaren gainean edo azpian, badagoela borondate *engagéa* Sarrionandiarengan, azken horrek bertsioa argiagoa izan du *Marinel zaharrrak* liburuan argitaratu duenean.

Bidaian doanak beti du Sorterria bihotzean eta ikusten duen guztia hartara itzultzen du, harekin konparatzen du, sorterria du erreferentzi puntu eta mundu.

Honela mintzo zaigu Paul Zumthor bidaiariarengan agertzen den herri-min horretaz:

“Aunque las motivaciones pueden variar mucho, los viajeros tienen en común haber roto libremente (o eso parece) una amarra, haber franqueado una barrera. Han dejado triunfar en ellos el antiguo instinto del nómada. Llevan con ellos (salvo excepción criminal o heroica) una voluntad de retorno y, durante su vida itinerante, no dejan de remitirse, para comprender, al modelo universalizado de su hogar.” (1994, 166)

Bidaiariengan agertzen den sentipen honek azalduko luke liburuan Sorterriaren eta Deserriaren artean egiten den kontrajarpena, eta sakonean, “Etxera itzuli” gisako poemak:

“altxorren mapak besapean  
etxea utzi eta ondinen  
abestien xerka abiatu ninduzun  
izuen gordelekuetan barrena...  
denborak bidea ahorturik  
etxera itzuli ninduzunean  
berria zizun ateko zura  
eta serraila ere” (IGB, 68)

edo, beste era batez, beste poema hau:

“hegazti errariak  
pausatu dira  
leihoan  
argia eta itzala  
bereizten diren lekuan” (IGB, 104)

Pausatu nahi du bidairariak, eta bere burua deserrian galtzen duenean ere kontuan du sorterriko mina:

“Aintzinako solasen bat atzeman nahiz  
itzuli naiz gaztaroko etxera.  
Erraturik, ez gaztarora” (IGB, 142)

Hala ere, marinel zaharra da poeta, itsasora itzuli behar duena, edo arima erratua, itzuli eta joanaren artean erdibitua. Horregatik biltzen ditu poemategiaren azken testuak itzultzeko mina eta joateko gogoia:

“Panpina elbarri bat gela bazterrean. Han  
armiarma bat zanpatzen dut atzamarretan,  
eta atarira abiatzen naiz, atea hersteke” (IGB, 142)

Ez baita erraz pausatzen bidaiaren bihotza, ez baitu bihotzean urruntzeko grina baino, jakin arren bere historiak ez duela bukaerarik, heriotzak mugatuko duela bere mugimendua.

Baina utopiaren bila abiatzen diren bidaia oro inizatikoak dira, pertsonaren aldakuntza dakarte berarekin. Bidaia ez da inoiz neutroa beti dakar pertsonaren antzaldaketa, eta aldaketa hori da Sarrionandiak Sorterriatik Deserrira joanaz azpimarratzen duena, nahiz eta bere garaipena ez da heroiarena, anti heroiarena baizik, betiko galtzaile irteten denarena:

“Esan dezaket halaber: harpean atxiloturik den Merlin aztia-  
rentzat, egunsentiari diosala irriz egiten dion xorimaloarentzat,  
presondegiko biztanle hesituentzat, eta kausa galdu ooren gerla-  
rientzat” (IGB, 7)

idazten duela aipatzen badu, Sarrionandia garbi adierazten ari da bere bidaiak kontrako inimizazioa egiten duela. Halaz ere, bidaia horrek gordezten du edozein bidaiaren mitologiak bilatzen duena:

“La relación que mantiene el viajero medieval —y también sin duda el del alba de los tiempos modernos— con el suelo sobre el que camina se asemeja más a la pasión razonable, a la atención paciente, al rigor concentrado del gesto [...]. Es la razón

de que el ‘viaje’ medieval como tal sea ‘maravilloso’: es lo que significan las sorprendentes curiosidades que jalonan el itinerario de los personajes de novela [...]. En el seno de esta civilización, el viaje tiene una existencia triple: desplazamiento espacial, agotamiento del tiempo e iniciación a los mitos fundadores.” (1995, 164-165)

Hiru helburuok betetzen dira Sarrionandiaren lanean. Espazio-aldaketa garbia da, finean, Euskal Herria ez dena, literatura aldetik eta politika aldetik ez dena, errealitatearen aurrean harrigarria dena, liluragarria dena agertzen baitzaigu. Denboraren agorrera pentsakizun apokaliptikoan agertuko litzateke. Zentzu hertsia batean liburu honek denboraren iragana erakusten digu, bidaiaren bukaerak denboraren bukaera adierazten du, eta deserriaren agerpena, denboraren kontzeptu baten bidez emana dago liburuan: “Iragan dira horik oro”. Halaber, sail honetako poema batzuetan espazioa eta denbora nahastatu egiten dira, hala nola, “Portu zaharra” (IGB, 131) deituriko poeman:

“Abailtzen ari da ilunabarra  
itsas hegian, portu zaharrean”

Eta oraindik garbiago izenbururik gabeko testu honetan:

“itzaltzen ari  
bizitza  
etxe handietan argia bezala  
gelaz gela  
etxe handietan argia bezala  
bizitza  
itzaltzen ari” (IGB, 136)

Mito fundatzaileetan inizatzea loturik dago heroien izaerarekin. Eta hemen ere, mito fundatzaileak aipatzen dira, nahiz eta haien kontra irudia agertu, behin eta berriro testuan. Zein den kontra irudia? Itakara itzuliz zereginik ez duen Ulisses-ena, bidean bidea eginez geratzen denarena, Kavafisek idatzi zuen moduan, eta Sarrionandiak birstortzen duen eran:

“Zergatik itzuli Itacara, Ulyses?...  
Egiozu kasu izarren bideari, hegaztiek bezala,  
eta bizitza bederen badakien Eumeo zahar honi” (IGB, 65)

edo bestela, bidaiaren ondoren inork ezagutzen ez duela ezagutzen duen bidaiarena da geratzen den mitoa, Prometeo berri baten antzera, bideari betiko loturik agertzen den pertsonaiaren irudia da liburuak adierazten duena eta Prometeo berria da bere irudirik zuzenena. Eta hori da poetak eskaintzen diguna.

J. Duvignaud ikerlariak (1980, 34-35) adierazten duenez, espazioan urruntzeak bizidunak eta gauzak aldatzen dituela gogo handiagoz ulertzen da gizarteak estabilitatea bilatzen duenean, eta baretasuna datorrenean gizarte horretara, orduan da handiagoa nomadismoaren tentaldia, orduan unibertsalizazio mina sakonagoa.

Beharbada, lotu dezakegu ideia hau liburua argitaratzen den giroarekin.

Demokrazia garaiaren lehendabiziko pausuak ematen dira Euskal Herrian, eta giroa —batez ere politikoa eta soziala— Francoren heriotzaren ondoren, baretzera, lasaitzera eta orekatzera doanean, orduan sortzen da biziago joateko grina, orduan agertzen bipilago unibertsuaren errainuan, orduan historia aldatzeko gogo.

## **2. Errenazimendu garaia: Bidaia liburua**

Orain artean bidaiaren metaforaren zentzuaren bila higitu gara norabidea azaldu nahiez saio honetan. Bidaiaren zentzuak azaldu ditugu, nahiz eta aipaturikoak Erdi Aroan jaiok izan, neurri handi batean zentzu sinbolikoa gaurkoa ere badutelako egin dugu horrela. Hemendik aurrera saioak bide desberdin bi hartuko ditu. Alde batetik, jarraituko dugu bidaiaren zentzuan sakontzen, baina utopiarekin eta aldaketarekin lotu beharrean kontzeptua, *Izuen gordelekuan barrena* liburuan jarraitzen den garapen deskriptiboarekin lotuko dugu. Hau da: bisitaturiko lurraldeetan zer aurkitu du Sarrionandiak? Zer jarri digu begien aurrean? Beste alde batetik, bidaiaren zentzu erromantikoan sakondu nahi genuke, liburuaren zentzu politiko eta literarioa genero horren jarraipena den heinean gertatzen dela uste baitugu.

Bidaiatzea begiratzea da, batez ere, edo begiratzen ikustea; egunerokotasunak eta ohiturak itsutu dutena argi berriz ikusten jakitea da bidea egitea. Eginkizun horretan, itsu izatetik begi izatera doan bidean, bidaiak zentzu asko hartzen ditu, giza izaeraren forma desberdinak. Bidaia ez da bizikizun fisikoa soilik, batez ere mentala da; giza izaeraren metafora bihurtu dugun bidaiak nor garen eta zer ez garen azaltzen digu. Bidaiaria arrotza da lur arrotzean, eta zentzu horretan ikusten duen herria ezagutzen duen munduarekin konparatu behar du, eta joko horretan zorrotzen zaizkio ulertzeko moduak, luzatzen begiradaren indarra, sakontzen pentsakizuna.

Bidazia den Sarrionandiak zer erakutsi nahi izan dio irakurleari? Literatura egiteko beste modu bat, mundua ikusteko forma berritua. Eta gainera, munduaren zentzu antzaldatua, Europa kontraesanez beterikoa.

Paradoxa nagusia da testuan zehar: joan eta geratu era berean nahi duen ni idazlearen tinta papurretan. Lehendabiziko paradoxa “Sorterri hautatuan” gertatzen da, zeren alde batetik urruntzearen lilura aipatzen da:

“ez duzu aldegiten utzi behar  
udazken arratsalde doratuak  
—azkenak agian—  
eskeintzen dizun tren noragabea  
—azkena agian—  
ez duzu aldegiten utzi behar  
azkenengo trena” (IGB, 22)

eta sustraien gorazarrea egiten da:

“Nekez uzten du bere sorterria  
sustraiak han dituenak” (IGB, 25)

Era berean dugu kontraesankorra aberriaren hautapenean agertzen den arrazoi bikoitza:

“Aberria hautatu egiten da  
—eta emakumea— edo  
bakardadeak edo besterik ezak  
ezartzen derauku” (IGB, 18)

Hautapenaren eta ezarpenaren artean, borondatearen eta patuaren artean higitzen da pertsona, eta bietatik duenez, biak uzten ditu bidaiariak paperaren gainean.

Bidaia hasten denean, Europako hirien lilura uzten digu idazleak begien aurrean: literatura, musika, arte-giroa nonahi. Parisen literatura beltza, eta Boris Vian jazz banden soinua, Celan eta Schowb-en hitzen magia, eta kantautoreen ahots kraskatuen krabelina.

Grezian Seferis eta Kavafis-en literatura eta Alexis Zorba-ren dantza kulunkaria, biolin-musika eta harpa bat ilargipean loak hartua. Lisboan Pessoa, Caeiro jantzia, eta fadoaren herrimina. Yeats eta Dylan Thomas eta aspaldiko Irlandako kanta zaharren orlegi zapoareekin batera, Ti Nar Og-en ametsa eta gudan galdutako mutilaren amaren negarra. Eta berriro musika Praham:

“Smetanaren doinu batek kulunkatzen zuen lehen  
Moldavaren urgaina Pragako ziudadelaren ondoan”

Smetana, Dvorak, musika sinfoniko nazionalista eta poesia: Holan, Rilke eta Kafka. Eta Deserrian itzuliari buruzko hausnarketa eta Prometeo berriaren irudia ate ostean.

Zer eskaintzen du bidaiak? Musika, literatura, arte-giroa. “Kulturalismo” hitzaz ezagutzen dugun mundu erreferentziaz bete. Lilura, ospea... Europako kulturaren dirdaia da liburuaren mezua. Baina ez hori bakarrik. Paradoxa, puntu honetan, bete-betea agertzen da. Zeren Europak bere aurpegi ederra agertzen duen moduan, bere aurpegi itsusia ere agertzen baitu. Hala, Paris neskazarra da, eta esaldi biribila erabiliz:

“Esanen heukeat  
ez dinat iadanik uste paradisuak  
atzekaldeko  
aterik irekita dutenik” (IGB, 41)

adieraziko digu idazleak. Paradisuaren atzekaldeko ateaz hitz eginaz, idazleak bere ikuspegi ezezkorra agertuko du. Ez da Europa zoriona, denok baitakigu dirdaiaren ondoren itzala dagoela. Ideia honen agerpena behin eta berriro agertzen da testuan. Europak badu alde ezkutu bezain iluna:

“dama zahar eta zabal bat da  
Europa  
Europar sare bat bailitzan euria  
euria hare harria baino astunagoa” (IGB, 120)

Paris neskazarra bada, Europa dama zaharra da, ederra, eta era berean kirastsua eta kamutsa.

“Lo que ve y registra el viajero medieval es la diferencia, no la semejanza: lo extraordinario, lo sorprendente, a menudo lo odioso, dimensiones de un espacio inimaginable. Instintivamente, teme el pareado, tiene miedo de ser como el otro, de ser el otro. Ninguna alteridad parece poder ser, en el espacio terrestre y en el universo humano, absoluta [...]. En el fondo de lo desconocido, en el abismo negro, el Monstruo es totalmente otro. Sin embargo, el espesor de la diferencia varía hasta el infinito.” (Zumthor, 1994, 251)

Alderdi bikoitza da, beraz, testuak ematen duena. Baina jarrai diezaio-  
gun ibilbideari. Orain artean, agertzen denari buruz pentsatu dugu, hemen-  
dik aurrera nolakotasunez hitz egin dezakegu.

Bidaiaz eta deskubrimenduaz lan sotil bezain interesgarria idatzi duen  
Giorgio Cardona-k lau ezaugarri nagusiz deskribatzen ditu bidaia libu-  
ruak: irakurtzeko gonbitea, testuaren sorketa, begirada antropologikoa eta  
hizkuntza (1995, 317-326).

Bidaia idazten duena beti norbaiti zuzentzen zaio, entzule bat du bere  
kontakizunaren entzuteko, beti du norbait adi. Bidaiariak beti maite du  
Sorterrira itzultzea eta han, entzule aditsuz inguratua, bere leienden konta-  
ketan hartzen du plazerra, Zumthor-ek deskribatzen duen irudia osatu arte:

“El viajero, por esta amalgama de confusas razones, fascina al  
sedentario que encuentra durante el viaje o a su retorno. Ha desa-  
fiado a lo desconocido, manifestado el poder de la vida. Se escu-  
chan sus relatos con un fervor pocas veces atemperado con el  
escepticismo [...]. Luego el viajero vuelve y olvida, dejando que  
su memoria se enmarañe con todas las sabrosas supersticiones  
del terruño.” (Zumthor, 1994, 165-166)

Horrela kontaktzen digu bidaia Joseba Sarrionandiak, berak ikusitako marabilaz poztzen digu bihotza, zauritzen irudimena, gozaten dugu deskripzioa. Beti dago entzulea prest entzuteko. Hiru entzule-mota ikus ditzakegu narrazioaren barnean, bidaia-liburu baten helburua narrazioa baita, eginkizun batzuen kontaketa. Eta liburu honek, poemategia izan arren, ezin izan du alde batera utzi bere narrazio joera.

Hiru entzule ditu narratzaileak. Batetik maitea dago eta berari bidaltzen dizkio Parisetik gutunak:

“Parisetik amodio gutuna  
Ene begiak  
ene ezpainak haizena.  
Karnaba maitea  
Parisetik igortzen deunat  
gutun hau,  
badakin zer den gutun bakoitza, geltoki bat  
bidaia amaigaitzean, pausa bat  
bizitzaren saihetsean” (IGB, 41)

eta Lisboatik fado oroimenak:

“Alferrik ibili ditut, maitea, Lisboako bideak  
zu zaren fantasia xerka.

Irudimenaren itsasoetan noragabetzen diren  
kaiolak ediren ditut,  
baina ez zu haietan harrapatua” (IGB, 80)

Hari igortzen zaio *Marinel zaharrak* liburuan bitan errepikatzen den poema, maite kantarik leunena, arrazoirik gabe bizi behar den bizitzarik eta erromantikoenean —idealistenean— bizitzeko arrazoirik nagusia eskaintzen duena, arrazoirik eza:

“Inork agintzen ez didalako dut maite  
Maite dudana. Inork agintzen ez didalako ditut  
Basamortuak eta izarlokak maite  
Itsasuntzi noragabeak, gauerdiko biolinak [...]  
Tristura handiegia zaien neskatxak, eta zure irria,  
Zure irria ere horregatik bakarrik maite dut” (MZ, 121)



Gutunez idatzi dira bidaia liburu asko eta Giovanni de Empoli-k, adibidez, edo Vespuzzio-k XVI. mendean, gutunen bidez adierazi zuten bidaiaren sena. Gutunak, beste alde, fikziozko “zu” bati elea zuzentzeko aukera ematen du, edo horrela hizkera dramatizatzeko bidea da. *Izuen gordelekuetan barrena* liburua, hainbat gerora, figurazio poesia deitu izan denaren adibide argizat hartu eta neurri honetan, hari dagozkion ezaugarrien enpleguan ere eredutzat jo dezakegu. Horrela gutuna igortzea bakarriketa dramatizatuaren adibidea litzateke.

Bigarren hartzailea liburuan irakurle faktikoa da. Hau da, zu erabiltzen denean, testua irakurtzen duenari zuzentzen zaion elea dugu. Hurbiltasuna bilatzen duela espresabide honek aitortu behar, baina, era berean, kronika zaharren dei-funtzioaren errepikazioa litzateke, bere lurrean geratu denaren irudimena pizteko elementua genuke hau, egunerokotasunak ikusten uzten ez duen berritasuna adierazten dio bidaiari nomadak lurrean erroturik dagoenari. Hona hemen horrenbestez euskal kanta ezaguna gogorarazten duen erabilpenaren adibide zolia:

“ikusten duzu arratsaldean  
eguzkia unaturik abailtzen denean  
suak oro gorritzen duela ortzemugan  
hara han burdina lurra eta ortzea  
goritzen direneko labe handiak” (IGB, 19)

Ez da, noski, adibide bakarra. Irakurlea testura hurbiltzeko zukako erabilera hau ezaguna da herri lirikan, eta batez ere XVIII. mendeko lirika izenarekin ezagutzen den aho lirikako erabilpen argia da, eta zalantzarik gabe, hemendik harturiko espresabidea da.

Bada hirugarren zukako erabilpena liburu honetan. Oraingo honetan fikziozko pertsonaia batek hitz egiten dio beste pertsonaiari. Adibide garbia da “Ulyses Itacara heltzean” deituriko poeman Eumeo zaharrak hitz egiten dio Ulyses-i. Prozedurak gogora ekartzen du “novísimoek”, Gimferrekeren zein Carnerok, zein Álvarez-ek erabilitako forma, Sarrionandiak erabiltzen duena.

Zukako erabilpen honek dramatizaziorako joera erakusten du garbi, eta “marionetak marionetentzat” (lehen edizioan esaten den bezala) edo “pertsonak pertsonentzat” hitz egiteko forma da hau. Kulturalismoaren espresabide zuzena da erabilpen dramatikoa.

Halaz ere, ez da soilik fikziozko pertsonaia erabiltzen. Zukako erabilpenak beste forma batzuk hartzen ditu. Zenbait poematan idazlearen itzalak hitz egiten dio beste pertsonaia bati, hala nola “Adiskide hilarekin ibilaldia” poeman:

“arratsaldeko seiretan etorriko nauzu bihar ere xerka  
lehendabizi atondu egin beharko dauzut gorbata gorriska” (IGB, 46)

edo “Haren haiduru” poeman:

“Ardura ahantziren zaitut zu ere,  
ardura ahantziren ditut Nanag eta Katy” (IGB, 47)

Halaz ere badago beste forma bat. Azken honetan, narratzailearen hitzak zuka hitz egiten du, baina pertsonaia anonimoa da hitz egiten duena, ez idazlearen itzala eta ezta ere fikziozko edo historiako pertsonaia ezaguna. Pertsonaia anonimoa, idazlearen ideologiaren ahotsa, noski, baina ez formalki idazlea. Azken ahots hau, nolabaiteko identifikazio zabal batekin lotzen da; ideia zabalduak eta onartuak omen direnak aipatu behar dituenean erabiltzen du Sarrionandiak ahots hori. Jar dezagun, luza gabe, adibide bat, argiena, apika, “Gudu Olerkia” (IGB, 97) dugu:

“Gure harmak nahi dituzu, hartzera zatoz  
baina ez dauzkizut emanen.  
Haietan da dirdaritzen Irlanda zena, dena, izanen dena.  
Ni, bentzuturik hil baninduzu ere  
ene heriotza zuretzat —etsaia—  
ene agurrik beroena litzateke [...] ni hilik ere. Azken hatsarekin batera  
ene eskuetarik abaildurikako harmak  
beste irlandarren aiduru itsatsiko zaizkio lurrari.  
Gupidatu behar al zaitut, garailea?”

Testuak zutabe bi ditu argiak: aurkakoen aurrean egiten den mintzoa eta paradoxa, galtzailea gertatzen da garaile. Baina bien azpitik begi ohar-tuak beste zerbait ikusten du: badago iraun nahiaren aipamena eta testu

horiek komunitate baten pertenezian kokatzen dute, errotzen dute bidaiaria. Badago testuan joera irredentoa, eta joera milenarista, azken hitz hau Zumthor-ek erabiltzen duen zentzuan ulertua:

“El milenarismo se relaciona con el destino colectivo, más allá de las existencias individuales.” (1995, 272)

Garaileari hiltzeko eskatzen dion ahotsak bakarrik ez dagoela sinetsi nahi luke eta bere borrokak, zalduneriaren eran aipatuak, Irlandako dir-daiak, jarraituko duelakoan dago.

Gizasemeagan proiektu kolektiboaren oihartzuna sortu nahi duenean erabiltzen du egileak ahots ezezagun eta “bozeramailea”.

Bidaia liburuaren bigarren ezaugarria igaroz gero, testuaren eraketan pausatuko gara. Bidaztiak arazo bat du, komunikazio-arazoa hain zuzen ere; nola adierazi hitzetan bere begietara etengabe abailtzen diren bizikun-errekastoak, nola zuzendu nahaspilean eta denak batera agertzen zaizkion sentsazio, usain, kolore multzoak? Bidaztiak forma asko ditu bere luman ezkutuak hitzez deskribatzeko bere bizikizun berria (puntilismoa, espresionismoa), baina gehien erabiltzen duena pilaketa dugu:

“Casi siempre, al describir los productos, y por lo tanto el hábitat de un país, los autores recurren al expediente de acumular imágenes... no se trata en realidad de una descripción; antes bien la lluvia de sensaciones debería producir en el lector una especie de visión inducida.” (1995, 318)

Pilaketa novísimo-ek erabili zuten literatur espresabiderik oinarritzkoena da, eta gerora, figurazio-poesian ere usu erabili da. Sarrionandiak hiriak sortzen duen inpresioa adierazteko, irakurlearen begirada zauritzeko, erabili du. Baina espresabidearen erabilpenik aberatsena “Testamendua” (IGB, 139) poeman egiten da:

“testamendua egitea deliberatu dut,  
ene buruarekin batera ene hazienda ere gal ez dadin...  
Zeuretzat dira, bada, oinetako mehe horik eta  
mahai gainean uzten dudana *gaulois* paketea,  
zeuretzat dira sandalo loreak eta pottoka gorriskak;  
zeuretzat hainbeste hiri hiletan bildutako harri zatiak,  
*Vincent Van Gogh*-en belarria eta siemprebiba oriska”

Eta horrela jarraitzen du idazleak “zeuretzat” utzirik zentauroa, Pierrot-en argazkia, bitxiloreak, zakur deslaia, Alice Liddel-en argazkia, Etxahunen makila, zetazko zapiak, talaia eta kalatxori itsua... eta abar luzea, pilaketa teknikaren garrantzia frogatu arte.

Cardona-k, baina, aipatzen du bidaiari modernoek testuen artean beste ezaugarri jakin bat gertatzen dela: elementu berdinen aipamena, eta, era berean, batak bestearekiko duen atxikimendua. Gauza bera esan dezakegu Sarrionandiaren lanaz ere?

Ez da dudarik, lan hau —lehen poema liburu gainera, areago— oihartzunez betea dagoela. Era biko oihartzunak ikusi ditu Aitzpea Azkorbebeitiak. Hiztegi aldetik, batetik, baditu arlo semantiko zenbait Atxagarekin batera: hauskortasuna, txakur deslaidak, eskifaia eroak, ahate basatiak. Literatur talde bereko partaide izanik, normala da pentsakizun antzekoak izatea biek, batera egitea makurketak, eta bakoitzak bere nortasuna eta idazkera badu ere, ohikoa da elkarrekin izatea munduaren ikuskera antzekoa, eta espresabide modu ez urrundua. Beraz, normala litzateke eta da arlo semantiko bat antzera eta batera izatea eta idaztea.

Pott bandaren berdintasunen azpitik badago bigarren influentzia zirkulua: irakurketa literarioek sortu dutena. Álvarez-en *Museo de cera* eta “berrogei Izen SONETOA egiteko”, T. S. Eliot eta “Apirilari gorazarrea”, Mirande eta hizkuntzaren sorketa, Kavafis, Pessoa zein Hola-ren oihartzunak sakabanaturik nonahi, Dylan Thomas, Yeats eta Irlandako herri poesia agerian utziak. Batzuetan Sarrionandiaren poemak aldakiak dira, beste batzuetan, oihartzunez sortuak, oihartzunok ironikoak direlarik, eta alditan eta alditan benetakoak.

Jarraipen zehatz hau ulergarria da idazle gazte batengan, nahiz eta, edozeinek onartu beharrekoa baita, Sarrionandiak nahiko umatua agertzen duen bere idaztankera: joera narratiboa, pilaketen teknika eta Mirande eta Iparraldeko herri lirikaren artean agertzen den lexiko eta tonu poetiko baten bidez osatua.

Baina bidaia liburuak *déja vu*-ren inpresioa sortzen badute ez da horregatik. Aipatzen diren eta isiltzen diren deskripzioko detailtan agertuko litzateke bidaiarien arteko kordel bereko sena.

Aipatu dugu lehenago zein detailtan geratzen den Sarrionandia; musika eta literaturak osatzen dute, batez ere, bere kulturalismo joera. Ez dakit datuak askorik balio digun ala ez. Agian, bakarrik seinalatzen du hiz-

keran erabili den modernismo joera, eta guti gehiago, apika garai bateko testigantzaren seinale besterik ez da.

Bidaia-liburuek erakusten duten hirugarren ezaugarria, espazioaren eta denboraren garrantzia, desberdin erabilita daude bidaia-liburuetan eta Sarrionandiaren poesian, helburu eta zentzu desberdinei erantzuten dietelako.

Deskubrimendu-garaian bidaia liburuek gizarte modernoaren espazio eta denboraren kontzeptuak aldatu zituzten, edo aldatzen ari ziren kontzeptuen testigantza ziren. Baserritarren espazio errotu, etxe inguruko eta bakarrari, merkatoriaren espazio zabala kontrajartzen zitzaion, eta, era berean, uztaren zikloan bizi zen nekazariaren denborari, merkatoriaren irabazi eta galeren arabera neurtu beharreko denbora aurrez aurre jartzen zitzaion.

Sarrionandiaren bidaiak espazio zabalak ditu, baina, bidaiaren helburua ez denez fisikoa, baizik eta morala, ez da kronologiarik agertzen. Halaz ere, ezin da esan espazioa eta denbora ez doazenik uztarturik liburu honetan. Espazioa bidaiariaren espazioa da, baina denborak ez du loturarik merkatoriaren denborarekin. Sarrionandiaren kontzeptuak lotura handiago du existentzialismoarekin, heriotzara doan denborarekin:

“Leiho batek, halaber, ikusten du organista bat hilik  
paper lohi batzu eskuan: ‘Anton Dvorak-Mundu Berriaren Sinfonia’  
Hilik da, inork estaltzen ez duen arren,  
eta isilik oro leihoaren begiradan.  
Izotzekoa Moldavaren urgaina,  
hotsik gabe doa denbora. Azpitik doa ura” (IGB, 113)

Ibaiaren sinbolo ezaguna erabili izan badu ere garbi bihurtzen du hor espazioa denboran, eta denbora heriotzara doa.

Azkeneko ezaugarria hartzen badugu kontuan, Sarrionandiak bidaia-liburu klasikoetan erabili zituzten espresabideak darabiltzala ziurtatuko dugu.

Hiru dira bidaia-liburuetan agertzen diren ezaugarri nagusiak: polisindetona —“eta” juntagailuaren erabilera ugaria—, beste hizkuntzatako esaldien agerpena eta dialektalismoaren erabilpena.

Polisindetona ulergarria da pilaketa egin behar den egoera guztietan agertu behar duelako, ezagutzak gehitu egiten dira pitinka-pitinka, eta ezin da dena begirada batez osatu eta adierazi.

Beste herrialdeetako hizkuntzen esaldien erabilpena beste lurraldeetan egon denaren ezaugarri nagusia dugu, eta kulturalismoaren ezaugarri hau ez da falta Sarrionandiaren liburuan:

“My Dear eta bere eltxoak” (IGB, 84)

Bidaia-liburuetan normala da ezagutzen ez den objektua idazleari hurbilen gertatzen zaion hitzarekin aipatzea eta hitz hori, usu eta arrunt, dialektalismoa da, bere eguneroko hizkerako eredu. Kontu hau, noski, gertatzen da Sarrionandiaren estiloan, baina euskalkien erabilera bere kasuan arrazoi desberdinengatik gertatzen da. Batetik, aipatu beharko litzateke euskalki bi nagusitzen direla bere idaztankeran: haurtzaroko bizkaiera, eta zubereraren aztarnakoa. Miranderen poesiaren eta idaztankeraren eraginak badu hemen zer esanik. Dialektalismoa, beraz, gehiago da Sarrionandiaren estilo nahia eta ez bidaia-liburuetatik harturiko hizkera zipriztina.

Bidaia azken puntu bat geratzen zaigu aipatzeko: begirada antropologikoa.

Bidaia liburuek erakusten duten begirada antropologikoari buruz, Cardona-k honela idazten du:

“Uno de los objetivos declarados en todos los proemios programáticos es el de describir las diferentes cosas, lengua, costumbres y creencias de los pueblos visitados... Pero es fácil advertir que, tratándose de las costumbres, la atención se concentra particularmente sólo en algunos aspectos... observamos en el otro todos los aspectos complementarios y opuestos de aquellos que nos están permitidos y, al enumerar... exorcizamos nuestros fantasmas.” (Cardona, 1995, 329-331)

Zein mamu, zein izu aldentzen ote du Sarrionandiak? Lehendabiziko erantzunak literatura, musika, eta kultura hartuko lituzke kontuan. Idazkera berria egin nahi da eta Europako finezia deseatzten da Frankismo peko folklorismoarekin bukatzeko, mugak zabalik nahi dira, berrogei urtetan itxita egon den gogo etxea hezteko.

Berripena literaturan nahi da. Baina, era berean, eszeptizismoa lantzen da, nihilismoaren jolasean etsipenak ekar lezakeen paradoxa jokoarekin jolasteko. Beraz, ideologia aldaketa ere nahi da, eta Irlandako sentimen-

duko pertsonaiengandik Pariseko izaki erratueta, antiheroiaren gorazareta idazten du egileak. Lilura eta samina biak biltzen ditu bere orrialdeetan, zeren musikaren eta artearen ondoan erotismo desberdin bi jartzen baitira: bata, idealizatua, urrun geratu den neskatxarentzat eta bestea, hirietan emagalduta marginatuekin gertatzen dena. Hiri guztiek bildu dituzte miseriak, eta kulturaren lilurak ezin ditu estali.

Bidaiaren bidea garbi utzi digu egileak. Sorterritik, hitzak oraindik zentzudunak diren tokitik, deserrira, eta deserrian Beckett aurkitzen du, komunikaziorako ezintasunarekin egiten du topo, eta azken paradoxarekin:

“Zer adierazirik ez, zertaz  
adierazi ere ez, nundik adierazterik ez,  
ezin adierazi, adierazi nahi ere ez, adierazteko  
halabeharrarekin batera”

Deserria, atzerria da, ertz, bazter eta mugaren erreinua, marginaliarena.

Erdi Arotik egon da Europako kulturaren marginalitatea aipatzeko eta tratatzeko joera bat, joera berezia. Deserria aukeratzen duenak Sorterriaren aurrean kontra irudia sortzen du. Horrela gizarteak memoria desberdina sortzen du, ohikoaren aurrean kokatzen den aldatzearen gogoia. Zumthor-ek luma zorrotzez adierazi digu deserriaren zentzua:

“La sociedad medieval produce, en los márgenes delimitados por sus instituciones, una contramemoria que niega su memoria; una contracultura que en gran medida es la otra cara de lo que rechaza. Y así se suceden los disturbios, las violencias, las revueltas populares, sin esperanza pero sin fin.” (1994, 154)

Erdi Aroz ari da Zumthor, egia da, baina bere zentzuaren deskribapenak badu zerikusirik, mantentzen du paralelotasunik gure gizartearekin. Hiri kapitalistak eta bere gizarte moldeak ertzak eta bazterrak eraiki dituzte. Horregatik gizartea ukatzen duenak maite ditu marjinak, bazterrak eta mugak: nomada bihurtu da, bere etxeko atea zarratu eta joan doana da...

“El nómada, más que oponerse al que *mora*, mantiene una relación diferente, aparentemente contradictoria con el espacio,

se niega a *implantarse*, reside fuera de los lugares, o más bien, el lugar es para él algo que se despliega en el espacio. La horizontalidad le obsesiona.” (Zumthor, 1994, 157)

Sarrionandiak nomadaren itxura hartuko du, berak ere zabala maite izango du, lainoa, eta zabala dena horietako goitikako dorre zuzenei kontrajartzen zaie. Hiria eta itsasoa kontrajarriko ditu Iurretako idazleak bere testuan, bere izaera nomada, marinelez antzaldaturik. Marinelen mitologia da aztertzeko geratu zaigun bakarra, Erdi Aroko bidaia mitologia, eta Errenazimendu Aroko bidaia liburuak aztertu ondoren. Ez baita ahaztu behar “bitakora kaiera” dela hemen idatzi zaiguna:

“El cuaderno de bitácora es importante porque suministra al texto del viaje un molde ideal: el cuaderno de bitácora recorre un viaje posible marcando las etapas que va encontrando el navegante.” (Cardona, 1995, 310)

Beraz, molde idealaren jokoan agertu zaigu testua, bidaia orokorraren bila, Europa hirietatik zehar. Hiriak? Lehorrean egindako bidaia? Ala itsasoz egiten dena? Idazleak aukeratzen dituen lurraldeetatik hiru marinela dira (Lisboa, Eire, Grezia), edo behintzat, itsasoz inguratuak daude. Beste bietan (Paris eta Praha) urak bere presentzia ukaezina du, Sena eta Moldava ibaien bidez.

Une honetan zabaltzen dugu, bada, liburuan dagoen hirugarren bidea: marinel erromantikoen bidea.

### **3. Marinel erromantikoak**

Joseba Sarrionandiaren bitakora kaiera marinel erromantikoen lilurapean aurkitzen da. *Izuen gordelekuetan barrena* liburuko irudiak aztertzen baditugu (eta testutik kanpo aurkitzen den informazioa askotan gertatzen da esanguratsua), bat-batean aurkituko dugu Gustavo Doré-ren grabatu bat non ikusten den marinel bat masta buruan lotuta. Irudi hori Gustavo Doré-k Coleridge-ren lanaren erdal itzulpenerako egin zuen. Lan hori: *La canción del viejo marinero* deitzen da, eta Joseba Sarrionandiak ipuin bateko lan moduan ere hartu du. Oraindik orain Pamiela etxeak argitaratu dio Sarrionandiari horren itzulpena, marrazki beraz hornitua.



Coleridge-ren lanaren azpian garbi agertzen dira beste oihartzun batzuk. Melville-ren *Moby Dick* eta *Las encantadas* liburuak, Conrad-en lanen oihartzunak, Stevenson-en *Altxorraren uhartea*, eta Polinesiaz sortu duen mitografia, Stevenson-en hilarriak esaten duen bezala, kontuen kontalariak beti jarraituko du etxera itzultzen.

Ez noa orain oihartzun zehatzak azaltzera, ezta influentzia aztarnak banan-banan aipatzera ere. Erromantizismoak sortu duen bidaiak mitologia aipatu nahi nuke, eta ahal dela, bere esanahia azaldu: testu honetan utzi duen urratsa azaldu.

Aipatu ditugun idazleengan ildo berezi bi argitzen dira. Batetik, itsasoarekin lotzen den idazle erromantiko ingelesa agertzen zaigu, bestetik mende-bukaera inguruan agertzen diren idazleak. Hutsune bat ere azpimarratu beharko genuke, Frantziako kulturaren hutsunea hain zuzen ere.

Zergatik agertzen zaigu bidaiaren gaia hain mirestua literatura honetan?

Erromantizismoak bidaiak behar zuen errealtatetik ihes egiteko. Neoplatonismoak agintzen zuenez, erromantikoek ere errealtatea beste nonbait ikusten zuten, eguneroko egoeratik urrun, norberaren lurretik urruti, beste irla batzuetan. Bidaiak eta bidea, beraz, beste espazio horretara heltzeko prozesuak baino ez ziren, urruna eskuratzeko tartearak. Baina Coleridge-ren *The Ancient Mariner* poemak, jada, beste zerbait adierazten digu. Poema hori, azken baten, poema biribila da, pertsonaia bere herrira itzultzen da, bidaiak gogorra egin ondoren. M. H. Abrams ikerlariak honela adierazten du liburuaren mamia:

“*The Ancient mariner* no es ni una fábula alegórica ni un poema simbolista. Sin embargo, las persistentes alusiones religiosas y morales, tanto en el texto como en las glosas que Coleridge añadió para ayudar a los desconcertados lectores de la primera versión publicada, nos invitan a tomar la experiencia del Marinero como un ejemplo de la trama cristiana del error moral, la disciplina del sufrimiento y un consiguiente cambio del corazón. El viaje literal del Marinero es pues también un viaje espiritual; es además un viaje circular en el cual en medio de la alegre ceremonia comunal se aparte de su tierra natal para volver al final, como subraya el argumento en prosa, ‘a su propio País’.” (Abrams, 1992, 269-270)

Garbi dago *Izuen gordelekuan barrena* poemategiak ez diola zuzen erantzuten hemen auperturiko soslaiari, baina, beste era batez, honen *contrafactuma* dirudi. Ez dago kristautasunaren bekatuaren kontzepturik, ez da agertzen itzulera zoriontsurik. Itzuli, itzuli egiten da bidaiaria liburuan, baina berriz irteteko, horrela bidaiaren biribiltasuna azpimarratuz. Eta hemen da (baina ez hemen bakarrik, gero ikusiko dugunez) Sarrionandiaren eta Coleridge-ren arteko lotura. Biek bilatzen dute biribiltasuna, eta biengan dago antzeko joera bidaiari buruzko irizietan.

Batera datoz bidaiaren joera heroikoan, sufrikarioaren agerpenean, batera agertzen dira pertsonaiaren aldakuntzak. Biak datoz bat bidaiaren izpiritualtasuna adierazten. Coleridge-ren marinelaren antzera jakingo du Sarrionandiaren pertsonaiak zein garrantzizkoa den toki bateko, herri bateko, sorterriko izatea. Nahiz eta, hori jakinik berriro joatera behartuta egon.

Bada beste lotura bat idazle bien artean. Coleridge-k bere poema nagusi horretan literatura harrigarriarentzat bideak zabaltzen ditu. XIX. mendeko fantasia litzateke testuan aurkituko genukeena, irudimenean oinarritzen dena, baina bere garrantzia ez da horregatik txikiagoa.

Arazoi politikoek eta estetikoek bultzatzen dute XIX. mendearen bukaeran itsas-nabigazioaz sortzen den ardura. Kolonialismoaren garaia da, Europak, industralizazioaren bidez, irten beharrean ikusten du bere burua. Industriak tentsioak sortzen ditu, lehengaien beharra dute fabrikek, merkatu berriak bilatu behar dituzte, eta inbertsiorako lurralde berrien lana eskatzen du. Arrazoi hauengatik Afrika eta Asia ezagutzeko, eta kolonizatzeke ahaleginak egiten dira. Geografia Erakundeak eta itsasarmadek berebiziko protagonismoa hartzen dute.

Era berean pertsonaia berria sortuko da: europarra izan arren, Europako interes ekonomikoekin bat ez datorren pertsonaia ziniko eta antiheroia, galtzaileen alde (eta indigenen ondoan) jartzen den pertsonaia.

Arazoi estetiko desberdinak sortzen dira orduan, berriro Europatik at joan eta geografia berriak sortu eta ezagutzeko. Bizirik dago oraindik Erromantizismoak artisten bihotzean egunerokotasuna arbuizatzeke eta lur berria maitatzeko erein zuen hazia.

Erakusketa Unibertsalen bidez exotismoa jartzen da modan, Ekialdearen finezia maite da, kultura berrien ezagutza sortzen da eta Arte europarra, nahastean, indartu egiten da.

“Queda claro que la trayectoria del simbolismo fue la misma que la fecundada, más o menos intensamente, por ciertos mitos románticos. Sin embargo, con el simbolismo se acentúa y dramatiza el sentimiento de soledad del héroe romántico, ya que el pasajero compromiso político culminado en el cuarenta y ocho se agotó, para ofrecer el aburrido espectáculo de la nueva sociedad gobernada por los ‘filisteos’, de las ciudades afeadas, de la naturaleza ultrajada.” (Allegra, 1986,75)

Europako gizarteak aspertu egiten zuen artista, burges ekonomizaleek agintzen zuten gobernuetan, hiriak itsusiak ziren industriaren menpe, eta honen gosearen pean izadia iruntzi egiten zuen. Beste zerbait, beste geografía bat behar zuen artistaren irudimenak.

Van Gogh Paris utzi eta Arles-era joan zen argiaren bila, Baudelaire 1841eko ekainean ontziratu zen Indiarantz, nahiz eta Reunion irlan geratzen den, Rimbaud Etiopiara abiatzen da Frantziako hedapen kolonialistan parte hartzeko.

Guztiak adierazten dute Sarrionandiaren lanean hutsik geratu den ildo frantziarra, baina bada Frantzia alde horretan artista bat ildo bien artean kokatzen dena eta batetik bestera igarotzeko beta ematen diguna: Gauguin pintorea.

1889. urteko Erakusketa Unibertsala Parisen ospatzen zen artean, Gauguin-ek bere lehen erakusketa garrantzitsua egin zuen Volpini kafetegian. Erakusketa zen bitartean Gauguin-ek Javako dantzak, Indiako Artea, Cambodiako argazkiak ikusteko aukera izan zuen. Zorroztu zitzaion tropikora joateko mina eta Tonkin-era joateko gogo sakondu zitzaion.

Tahiti-n bukatu zuen. Joan aurretik honela idatzi zuen:

“Tengo en mi poder... abundante información sobre la vida en Tahití. Maravilloso país donde me gustaría terminar mi vida... Sólo vivo con la esperanza de la tierra prometida... ¡ya sabe que Tahití es el país más saludable de cuantos existen... El futuro de nuestros hijos es bastante negro, aun con algo de dinero, en esta Europa podrida y mezquina. Pero los tahitianos, felices habitantes de los países inexplorados de Oceanía, sólo conocen los aspectos dulces de la vida. Para ellos vivir es cantar y amar. He aquí un motivo de reflexión para los europeos que se quejan de su existencia.” (Rewald, 1988, 350-351)

Gauguin-ek eta berarekin batera Conrad, Stevenson eta Melville-ren marinelek arrazoi bi dituzte Europa utzi eta bidaiari hasteko. Batetik, gizarte ofizialak (burgesak, positibistak eta industrizaleak) sortu duen errealitatea arbuiatzen dute, bestetik, primitiboa, sorkuntzazkoa dena maite dute.

Antiheroiak dira, inoiz glorifikatu bakoak, baina era berean heroi erromantikoak dira, errebeldeak, uste dutenagatik bizitza emateko prest direnak, eta zibilizazio garbia maite dutenak Europako zibilizazio zahar eta usteldua utzi ondoren.

Zentzu honetan egin dezakegu lotura Sarrionandiarekin. Bitakora kaiera idazten duen pertsonaia frankismopeko kultura arbuiatzen duena da, gizarte zaharkitua eraberritu nahi duena, errebeldea, lilura eta larritasuna maite dituena, eta, agian, heroi erromantikoak baino etsipen handiagoa duena.

Errebeldea den pertsonaia da Sarrionandiak agertzen duena, baina ez da XX. mendearen hasierako pertsonaia, Eliot irakurri duena baino.

Eta bidaiari guztien zentzua aurkitu du Sarrionandiaren itzalak ere: kanpokoaren bila abiatu da barnean duen nortasuna aurkitzeko, atzerrian ibili da, sorterrira zer den ulertzeko. Antonio Bonet-ek idatzi duenez:

“Todo viaje, sea real o fantástico es un perseguir la verdad, una exploración de lo absoluto. El viajero recorre un largo camino para, al final encontrarse a sí mismo. Es siempre un peregrino que busca la sabiduría, la cual logra tras haber vencido con esfuerzo las dificultades de un fatigoso itinerario.” (Bonet, 1992, 2)

Horrela egin du *Izuen...* liburuko protagonistak. Irten egin da nortasuna ezagutzeko. Itzuli denean, baina, ezagutzen zuena aldatua aurkitu du. Agian bera ere aldatu egin delako eta orduan,

“atarira abiatzen naiz, atea herstekeo”

Etxera seme prodigoaren antzera itzuli da, baina dena dago aldatua, eta berak bere patuari jarraitu behar dio. Lehen orrialdean egin zuen bezala, azken orrialdean ere atea itxi eta etxetik kanpora irten beharko du.

#### 4. Bidaiaria

Nor da seme prodigoaren antzera etxera hurbiltzen den bidaiaria? Bada, erantzun aurretik, liburuaren azalera begiratzea komeni zaigu. *Izuen gordelekuetan barrena* liburuaren lehen irudia Escher-en ikuspegi ezinezkoa erakusten du. Azalean gaztelu bat ageri da, eta gazteluaren almenen artean eta baratzaren inguruan den pasadizo batean ipotxa aldra bi ageri dira. Talde batek gorantz egiten du pasadizoan, besteak beherantz egiten du eta, begia engainatuz, biak ageri dira plano berean, ezintasunaren planoan.

Escher-en irudi horrek Sarrionandiarengan ageri den kontrajarpena erakutsiko luke, liburuan dagoen paradoxa nagusia. Escher-en kontzeptu artistikoa espazialitatearen gainbeheran oinarritzen da, bere joko optikoek goia eta behea, ezkerre eta eskuina nahasten dute perspektibaren jokoa agertu arte. Ikuspegiaren nahasmena harrigarria bada ere irudi horretan, izugarria gertatu arte, ez da hori harrigarriena. Gazteluaren goiko aldean agertzen diren ipotxak, gora eta behera, etengabe ari dira, patio inguruan jirabiraka, haien paseoaren helburua, hasiera eta bukaera bat egitea balitz legez.

Etenik gabekoa da haren pausoa, behin eta berriro biribiltasunaren patuan hasierara itzultzen delarik.

Joseba Sarrionandiaren pertsonaiak ere Europatik barne zuzentzen ditu bere pausok, itzulika ari delarik sorterritik deserrira, sorterrian bukatu arte, berriro bidaian abiatzeko etendurarik gabeko joan etorrian, amaierarik gabeko hasieran, hasiera eta amaiera bat diren puntua betiko egin arte.

Seme prodigoaren historia ondo erabilia izan da literaturaren historian. Kristautasuna hedatu aurretik ere. Plotino filosofoak erabili zuen joan etorriaren historia, Homero-ren adibidea erabiliz, eta Agamenon-en aholkuak: “Ihes egin dezagun, ba, sorterri maitatura”, oihartzun egin zuen bere lanean, ugaria zena batasunera itzultzeko deia legez. San Agustinek, ordea, Plotino gogoratuz eta kristautasuna kontuan hartuz askotan erabili zuen Kristoren parabola, kristautasunean lureko bizitza eta zeruko bizitza kontrajartzeko. Parabolak indar handia izan zuen neoplatonikoen artean, eta haiengan bat dena eta ugari denaren arteko oreka eta desoreka aipatzeko balio zuen.

Seme prodigoaren parabolak, ordea, alegoriarako joera eman zuen. Eta bidaia nagusiaren alegoria izaten bukatu zuen.

Honela hitz egin du Abrams-ek gaiaren gaurkotasuna parafraseatuz:

“Somos pues en nuestra época los herederos de una tradición muy antigua y en expansión —pagana y cristiana, mística y mefísica, religiosa y secular— que dice que el sino del hombre es estar fragmentado y separado, pero obsesionado en su exilio y en su soledad por el presentimiento de una condición perdida de integridad y de comunidad. El héroe enajenado, o el antihéroe enajenado, en un universo inhumano y un orden social desintegrado; el espíritu inválido y desheredado en busca de un padre o madre y hogar espirituales; la *Angst* de la conciencia solitaria y separada de sí misma débilmente esparanzada, o desesperada, o absurdamente persistente de la conexión, la comunidad o incluso la comunicación: estos temas, predominantes en nuestra literatura desde la primera guerra mundial, se han vuelto obsesivos en los filósofos, poetas, novelistas y dramaturgos de las dos o tres últimas décadas.” (Abrams, 1992, 310)

Eta baieztapena frogatzeko Abrams-ek lau idazle eta pentsalari nagusiren lanak aipatzen ditu, laurengan utopia erromantikoaren indarra agertuz, osoak eta batuak izatera bultzatzen gaituen utopia erromantikoaren eragina agerian utziz. Lau idazle hauek Marx, Nietzsche, Eliot eta Lawrence dira. Eliot-en gain geratuko gara pixka batean, azken batean honek eragin baitzuen literaturaren aldetik Sarrionandiarengan. Irakur dezagun poeta honetaz Abrams-ek dioena, Iurretako idazlearen ulermenerako argigarri izango zaigulakotan *Lau kuarteto* lanari buruz, joan-etorria bere egituran nola agertzen den azaldu nahiz:

“El quinto movimiento del primer cuarteto... trata del arte del propio poeta, y revela que la búsqueda espiritual del poeta coincide con la escritura del poema mismo, que es la búsqueda aparentemente sin esperanza de lograr en un medio temporal y mudable, el perpetuo movimiento-en-la-quietud de ‘la forma, el patrón’ que es la obra de arte en su perfección. El poema entero, en su constitución como un asunto, es pues la búsqueda de esa condición en la que los contrarios en conflicto de la experiencia temporal se reconcilian en una experiencia intemporal.” (Abrams, 1992, 316)

Liburuan azaleko ipotxak ere geldi daudelarik, higiduran badirudite, geldirik mugitzen ari badira ere, Sarrionandia eta Eliot-en arteko joeren artean lotura bat baino gehiago egin dezakegu, pentsatzen badugu nola ixten duen azken bertsoak liburua, zein neurritan den “atea hersteke hori” liburuaren itxieraren metafora, nola biltzen diren idazketa berean atea eta liburua, pertsonaiaren keinua atea hestekoan, eta irakurlearena liburuko azken orrialdeari buelta ematerakoan. Ekintza batasun hau ez da bakarra. Atea itxi, etxea utzi egiten duen neurrian, liburua bukatuz, liburuaren hasieran kokatzen da Sarrionandia, bidaiari hasiera emanaz berriro. Antz handiegia *East Cocker* poemaren hasierarekin: “Ene hasieran dago ene bukaera”, eta hurbilegia beste bertso harekin: “Bukaeran dago ene hasiera”.

Biribiltasun eta paradoxaren zentzua ulertzeko berriro itzuli behar dugu Coleridge-rengana eta honen *Ancient Mariner* poemara.

Paradoxaz beterik agertzen zaigun liburua da *Izuen gordelekuetan barrena* joan eta etorriaren artean, urrunketa eta itzuleraren arteko, sorterriko desio eta deserriko liluraren artean. Irtenbiderik bilatu behar bazaio paradoxari, nik uste, Coleridge-ren filosofiari begiratzuz lortuko genuke.

Ingalaterrako poetaren filosofian Hegel-ek zerikusi handia du. Bere *Fenomenologiaren* bukaeran paradoxaz hitz egiten du. Ezagutza absolutua lortzeko kontzientziak bidaia egin behar du, eta bidaia egiten duen neurrian, ari da ezagutzen. Hegelek, baina, biribiltasunaren kontzeptua aipatzen du ezagutzan, zeren ezagutza soilik lortzen baita bidea gogoratzuz, atzera itzuliz, bizitakoa behin eta berriro gogoratzuz.

Honela deskribatzen du Abrams-ek Hegel-en ezagutza bidea, era berean lineala eta biribila dena:

“El viaje educativo de la conciencia general es necesariamente circular: ‘Es un círculo que regresa a sí mismo, que presupone su comienzo y alianza su comienzo sólo en su final’. Y este final..., según se nos dice en una frase que cierra el libro, es la rememoración del espíritu de su propia historia bajo el modo de una ‘organización comprendida’... Es decir, que el final de la *Fenomenología del espíritu* es el comienzo de la rememoración organizada que constituye la propia *Fenomenología del espíritu*.” (Abrams, 1992, 229)

Ez dakit ez ote duen arrazoi pixka bat Abrams-ek Hegel-en lana “libro de rompecabezas” deitzen duenean. Baina kontua da Hegel-en kontzientziaren deskribapen biribil horrek lotura egiten duela Coleridge-ren lanarekin, eta honek bere lanei egitura inizatikoa eta biribila ematen diela, hain zuzen ere Hegel-en kontzientziaren biribiltasuna lortuz.

Gorago ikusi dugunez, *The Ancient Mariner* poemaren egitura, bidaia biribil batena da. Bere herritik urruntzen den marinel batena, bere herrira itzultzeko. Azken batean, honelako egiturak analogia baino ez dira. XIX. mendearen hasieran Ingalaterran eta Alemanian bai filosofian, eta honen eraginez baita ere literaturan, behin eta berriro agertzen zen gai bat dago: banaketa eta bilketarena. Banaketa gizakiaren eta izadiaren artean gertatzen da, askotan Paradisuko jaisieraren eta jausieraren mitoa gogoratuz.

Gizakia pentsatzen hasten den momentutik, banandu egiten da, izaditik banandua agertzen da. Baina pentsalari horientzat gizadiaren eta izadiaren arteko banaketa ez zen bakarra. Munduan baziren hainbat gauza eta elementu bananduak, kontrajarriak eta oposaketan direnak. Blake-k bere *Zeru eta infernuaren arteko ezkontza* poeman agertu zuenez, mundua hautsia zegoen, Adanen bekatutik; bekatu honek Adan hautsi egin zuen, zatitan hautsi zen batasuna (bidenabar Blake-ren aipamen honek ez luke Atxagaren *Etiopiarentzat* irakurketa berri, nahi bada metafisikoa, ekarriko?). Beraz, mundua aurkako eta oposatuaren artean mugitzen da. Orain hautsia dagoena bildu beharko luke giza kontzientziak beste egoera batean. Hautsia dagoena biltzea litzateke erromantikoentzat ezagutza, jakintza eta aurrerapenaren oinarria.

Coleridge ere XIX. mendearen hasieran errekuertzia den gai honen partaide da, berak ere horrela pentsatzen du. Gizakia eta Izadia banaturik daude eta pentsakizunaren lana bien arteko adiskidantza lortzea litzateke:

“La preocupación principal de Coleridge era facilitar una ‘Reconciliación fuera de la Enemistad con la Naturaleza’ en la que había caído la filosofía, y en especial la filosofía contemporánea del mecanicismo, cuando sustituyó una antítesis vital y productiva por una división absoluta e insalvable entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza enajenada. De acuerdo con esta manera de pensar, representa la historia cultural de la humanidad, en el recurrente apólogo romántico del viaje educativo circular, como la búsqueda por el hombre de la unidad entre su espíritu y



la naturaleza, que termina en el descubrimiento de que la meta de la búsqueda era su punto de partida.” (Abrams, 1992, 266)

Era berean osotzen du bere liburua Sarrionandiak, bidaiaria bere etxerako itzulian jarriz eta, beharbada, euskal idazleak, *Marinel zaharraren* egitura errepikatuz, bidaiaren biribiltasuna azpimarratzen du. Agian, Sarrionandiak azpimarratzen duena, zera da: nahiz eta etxera itzuli, ez dela betetzen zoriona, gizadiaren eta izadiaren arteko batasuna. Eta hau du bere azken paradoxa: Enscher-en ipotxak bezala, bera ere denbora zirkularra-  
ren lerroetan preso dago, ipotxak gazteluko eskaileretan itzulerak ematera kondenatuak diren bezala. Ez baita berea Erromantizismoaren baikortasunak ematen zuen irtenbidea, berea izango da Coleridge-ren ondorengoa, baina Eliot irakurri ostekoa denez, ez da berdina.

Hala ere, badago Coleridge-rengan ideia bat nahiko berea dena eta, ene iritiz, Atxaga zein Sarrionandiarengan garrantzia duena. Bidaia linealaren eta biribilaren arteko paradoxarekin bukatzeko bakarrik dago bide bat: mundu honetako egoera garbi eta paradisuetaoetan sinestea...

“Coleridge fue pues un monista filosófico, pero un monista diversista, para quien la meta intelectual, cultural y moral del hombre no es regresar a la unidad indiferenciada del comienzo del desarrollo, sino esforzarse hacia la multiplicidad-en-la-unidad de su final... rinde un conmovedor tributo a la nostalgia que siente el hombre civilizado y dividido de sí mismo por la inocencia inconsciente y la sencilla armonía consigo mismo que los niños comparten con el mundo subhumano de las cosas vivientes y crecientes.” (Abrams, 1992, 267)

Nostalgia da, agian, paradoxatik irteteko modua. Haurtzaroaren nostalgia, eta horrela agertuko da Sarrionandia haurra liburuaren atzeko azalean, eta horrela Sorterriko sailak, haur batzuen grabatua aukeratzen du. Sorterrikoa, finean, haurraren mundua baita. Eta izadi galdu eta usteldu gabeko baten nostalgia, gizadirik agertzen ez duen Erin bat:

“Itsasoaren kontrako harkaitzak  
landa zabal hezeak  
kalatxoriak

bildotsak  
haizeetara zaldi xurigorrien zur da  
ibai mantsok  
ahateak eta zugeak laku goibelean  
hesiz marratuak zelaiak  
goroldioa gaztelu goienetan” (IGB, 93)

## **Bibliografía**

- ABRAMS, M. H. (1992): *El romanticismo. Tradición y Revolución*. Visor. Madril.
- ALLEGRA, Giovanni (1986): *El Reino Interior*. Encuentro, Madril.
- BONET, Antonio (1992): “Apuntes de paisajes compuestos e imágenes arquitectónicas” in LAZKANO, Jesús María: *Cuaderno de Notas*. Haizegoa. Bilbo.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (1995): *Los lenguajes del saber*. Gedisa, Bartzelona.
- DUVIGNAUD, J: 1975. “Esquisse pour le nomade”. *Cause commune*, 2, Paris.
- REWALD, Hohn: 1988: *El postimpresionismo*. Alianza. Madril.
- ZUMTHOR, Paul: 1994: *La medida del mundo*. Cátedra. Madril.



HORMA ETA AUTOBIOGRAFIA:  
*GARTZELAKO POEMAK*



Nitasuna da norberaren gogoaren lehendabiziko muga, lehen murraila. Gogoak munduan, airean mugitu nahi luke, baina nitasunean aurkitzen du lehen hesia. Utzi dugu poeta hormari begira, ispiluari begiratzen dion moduan. Utzi dugu poeta Lisboako kaleetan barrena. Pessoa besotik duela, horman irudi mundua margotzen:

“Eguzkiloreek bezala behatzen zituen  
hormetan zelai urregorritatuak  
edota muino izarez estaliak  
ene begi lausotuek pinturaren bat  
ispilua edo horma soila ikusten zuten lekuetan”

Ispilu barreneko kartografia igaro dugu Sarrionandiaren poesia ikusi nahian, bidaiatzen ikusi dugu ondoren, Europa korritzen zuen artean. Orain aurkako eszenatokiari begiratu behar diogu. Bidaiak higidura dakar berarekin, hormak gelditasuna; bidaiak aire berria, hormak berdintasuna; bidaiatzea kulturarekin lotzen da, geldirik egoteak baditu bere abantailak eta abaguneak, geldiak barrenera begiratzen du, barne begiradarako toki aparta da hormaren sendotasuna; kartzela eta autobiografia bildu egiten dira besarkada bertsoan, barne begirada eta idazlearen bakartasun sortzaila biltzen diren bezala... zoritxarrez!

*Gartzelako poemak* (1992) deituriko liburuaren metafora nagusia da hormarena. Agian, *Izuen...* liburuko poema batean gertatzen denez, kartzelako horma eta poeman Lisboako kaleetan Pessoa-rekin ikusitako horma bera dira, irudimenaren mundua bihurturiko horma non ikusten ditugun muino izarez estaliak, pinturaren bat. Ispilua eta horma bera ikusten uzten duen mila aurpegiko horma da. Horma aldakorra, dena eta litekeena, gorputza kartzelaratzen duena baina irudimena ezin harrapa dezakeena.

“Gartzelako goiza  
Hemen gaude guziak, hormaren kontra,  
beti hementxe egondu bagina bezala...  
Basahate saldo bat doa alturan hegatsez  
sokarik luzeenaren lerroa marraztuaz” (GP, 21)

Mila aurpegidun delako, aldakorra delako, espazio bikoitz bihurtzen delako eta, azken batean, kartzelaren izaera adierazten duelako hartu dugu horma oroimenaren eszenatoki gisa.

Ez dakit beharrezko den, testuaren saminari begiraturaz gero, testuaren historia gisako arinkeria batetik hastea idazkera hau. Baina barianteak garrantzizkoak izanik, paragrafo gutxi batzuk zuzenduko dizkiogu liburuaren norabideari.

Joseba Sarrionandiak *Marinel zaharrak* liburua 1987. urtean argitaratu zuen, kartzelatik ihes egin ondoren. Liburu hau giltzarria liteke bere produkzioaren begirada osoa eskaintzen duelako. Hiru zati nagusi biltzen ditu testu honek: *Izuen gordelekuetan barrena* poema liburuko hautapena, *Gartzelako poemak*, 1980-1985 urteetan dataturiko 35 poema, eta kartzela espazio itoa bazen, honekin kontrajarpena egiten duen trenaren irudia erabiliz, eta 1985-1986 urteetan idatziko *Tren luze eta bustiak*, 25 poemaz osaturiko bilduma. Baina 1992. urtean *Gartzelako poemak*, 82 poemaz osaturiko bilduma ateratzen du plazara, 1980-1985 dataekin. *Marinel zaharrak* liburuan emandako hautapena dela dirudi. Baina, bestalde, *Tren ilun eta bustiak* saileko hainbat poema ere 1992. urteko bilduman berrargitaratzen dira “Post scriptum”ean. Beste alde batetik geratu dira beste batzuk berriro argitaratu gabe, eta beste hainbat *Gartzelako poemakeko* sail nagusian sartu dira. Guk material osoa izango dugu kontuan eszenatokia marrazteko orduan.

## 1. Autobiografia

Lehen hariari egingo diogu tinka. Harresiaren aurrean utzi dugu pertsonaia, ilunpean, giro goorrean.

“Lau, bost, sei harresi gure inguruan  
bihotz bat bestearen barruan bezala...”



Begiratu,  
hegaztien itzal hatzeman ezinak lurrean.  
Zer egin dezakegu? Paseatu, urrats  
bakoitzean errauts apur bat utziaz” (GP, 10)

Harresiak, hala ere (kontsolamendu flakoa dugu) ez du atzematzen idazlearen gogoia. Idazleak badu bere territorio librea, euskara.

“Funtzionarioak zelatan ditugu beti...  
Harengandik ezin dugu aldegin  
ez patioan, ez komunean, ez bisita  
kabinan, ez zazpigarren loan.  
Euskara da gure territorio  
libre bakarra” (GP, 20)

Eta hizkera erabiliz posible izango zaio horma ispilu bilakatzea eta mundu bat aurkitzea, posible izango zaio ispiuaren beste aldera igarotzea:

“Ene bila helduko dira funtzionarioak  
beren giltza porra  
eta morroi begiekin, zeldan  
ez naute aurkituko,  
paperotako mintzairak itsas atx behelainoen  
izua zabal dezala...  
Beste mundu bat sortuko dut  
aideango hiria bezain hatzeman ezina” (GP, 55)

Bikoitza da hormaren metafora, bikoitza horma ispilu bihurtzen delako, bikoitza gristasuna ere kartzelan agertzen delako. *Gartzelako poemak* autobiografiaren barnean kokatzen den liburua dugu, eta erromantizismoak eskatzen duen eran egina, gainera, aurpegi eta moztaroen artean zirrikiturik uzten ez duen autobiografia, norberaren egia kontatuko duena, zuzena, artea eta bizitza batera biltzen dituena, gauza bera balira bezala. Baina, badakigu, moztaroen eta aurpegiaren artean beti dago aire-kamara estua, eta hain zuzen ere, aire kamara horri deitzen diogu autobiografia, egiaren eta begiaren artean dagoen antzekotasunari.

“Esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo... proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza.” (Catelli, 1991, 11)

Autobiografia joatea eta geratzea da batera, Felipe Juaristik idatzi duenez, bihotz biko pertsona izatea. Eta bihotz bikoitzeko pertsona dela askotan idatzi du Sarrionandiak. *Tren ilun eta bustiak* bikoiztasunaren aitoren batez hasten da:

“Beti dago bihotz zatitu bat  
Erdiz trenean doana  
Eta erdiz estazioan geratzen dena” (MZ, 13)

Aurki dezakegu adibide hoberik, *Marginalian* adibidez:

“Ene egoeraz ezin denat gauza handirik esan. Nik ere bihotza banaturik diat gartzelatik irten nintzenez geroztik, zati bat hor utzi nian.” (*Marginalia*, 49)

Orain, alabaina, beste bikoiztasunez ari gara, bizieraren eta idazkeraren artean sortzen dena, norbera izan denaz orain idazterakoan sortzen den mugimendu bikoitzaz ari naiz, autobiografia guztiek eskatzen duten era bateko eta era bereko hurbilketaz eta urrunketaz, izaeraz eta ahotsaz, aspaldiko bizieraz eta gaur papereraterakoan sortzen den irudiaz. Bikoiztasun honetan sortzen da poetaren memoria.

Eta oroimena ere bikoitza da poemategi honetan. Alde batetik badago oroimen samurra, haurtzaroarekin eta amarekin lotzen dena, sentieraren munduarekin. Badago beste bat, mingotsa, gogorra, komisaria eta tortura munduarekin eta kartzela munduarekin lotzen dena.

Nitasunak gogoratu egiten du eta hau da autobiografia honen lehen pausua, gogoratzea, gogoeta baita bizitzeko modua:

“Gure oroitzapenak  
itsas galeretako oholak bezala  
ez dira itsas hondoan  
ezabatzen,



Eguneroko eszena simple bat sotiltasunez kontatua. Gogoeta egiteko lehen forma. Bigarrena, eta oraindik ez gara Dante-ren infernura jaitsiko, Kartzelako oroimenez osatua da. Kartzelako oroimenek mikrokosmosa osatzen dute, lehenik, mundu bi jartzen ditu garbian: funtzionarioak eta presoak. Mundu honetan Sarrionandiak bere autobiografia idatzi du, sortu du.

Autobiografiaz idatzi duen Phillipe Lejeune-k dioenez, autobiografia intimitatearen kronika (lehen atalean ikusi dugun moduan) izateaz gain, literatura ere bada. Literatura izateko autobiografiak bete behar duen “hitzarmen” kontzeptua proposatzen du. Hitzarmena testutik kanpo aurkitzen da: irakurketa kontratua da berez. Irakurleak kontatzen zaiona egiaztat hartzen du. Kartzelako autobiografia benetakotzat hartuko du irakurleak eta horrek testuari bere balio bereziak emango dizkio: protagonista heroi bihurtzen da, irakurlearen eta idazlearen arteko identifikazio prozedurak sortzen dira, literatura estetikoaren balioa (hori neurtzekorik balego bezala) bigarren mailara igarotzen da eta ideologiak, edo pertsonaia-  
rekiko lilurak hartzen du haren tokia. Kontzientzia estetikoaren eta kontzientzia historikoaren arteko borrokaren kokaleku bihurtzen da testua.

Lejeune-k autobiografia definitzen duenean hiru ezaugarri nagusi aipatzen ditu: 1) hizkera (“*récit rétrospectif en prose*”), 2) narratzailearen tokia eta 3) idazlearen egoera (“*qu’une personne réelle fait de sa propre existence*”) bere garaian (“*lors qu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*”).

Garbi dagoenez zuzenketa egin beharrean gaude, autobiografia hau ez baita prosaz, bertso-lerroz eginga baino. Egia da, hala ere, bertso narratiboak direla, historia baten inguruan moldatuak hemen agertzen direnak. “Epaiketarako bidaia” (GP, 22) irakurtzen badugu, adibidez, joera narratibo horiek agerian geratuko dira.

Kartzelako oroimenetan lehendabiziko ezaugarriak aurkituko ditugu. Pertsonaiak bitan bananduta daude: alde batetik gu, beste alde batetik funtzionarioak. Funtzionarioak ez dira ezer, agian funtzio bat besterik ez, apika indar nagusi, ilun, itsu baten alegoria besterik ez. Ezer ez direnez gero funtzionarioak ez dute testuan nortasunik; erabiltzen dituzten objektuen pareko dira, objektu egin dira, gauzatu, gauza bihurtu. Eta, azken batean, funtzionarioak euren patua betetzera kondenaturik daude, eta patu horrek lotzen ditu presoek ez duten etorkizunarekin:

“Egunen batean mundua lehunagoa

eginen da gure inguruan  
eta nahinorantza abiatuko gara  
nahieran  
eta hamaika urteren ondoren lehenengoz  
—gorrotoaren gortesiaz—  
diosala eginen diegu gartzelan utziko ditugun  
funtzionarioei” (GP, 109)

Paradoxa da, beraz, testu honen bigarren ezaugarria. Joera paradoxalak nonahi aurkitzen dira testuan. Zein dugu paradoxaren funtzioa honelako poema gogorretan? Paradoxak besteen arrazioen errealitatea fikzio egiten du, errealitateak duen zirrikitua zabaltzen du, eta paradoxaren bidez errealitateak duen irrealtasuna agerian uzten du. Beste alde batetik, paradoxak preso denaren bihotza indartu egiten du, hitz joko bat da poematan, errealitateari buelta emateko. Baina, zorionez edo zoritxarrez, paradoxak ez du mundua aldatzen, paradoxak gauzak diren moduan uzten ditu. Inork, gorago aipaturiko poemari aipamen egitearren, ez du uste kartzelan geratzen diren funtzionarioak presoek barnean sarturik geratzen direla kartzelan. Paradoxak ez du dena esaten, beste zerbait isildu egiten du, ezkutuan uzten du.

Beste zenbait poematan, ordea, bukaerak badu bere joera berezia, eta hitz joko batean bukatu beharrean, irudi batekin koroatzen du poema Sarrionandiak:

“Bere gelaren mugatan gauez  
preso bakoitzak marra bat egiten du,  
horregatik ohi du egunsentiak  
bihotz iluneko tigrearen antza” (GP, 23)

Espresabideak ez du indarra galdu, irudi poetikoak, horman eginiko marra, tigrearen marra eta egunsentiaren arteko irudimenezko, irudizko lotura egiterakoan esaldi batean dakar poetak etsipenaren jokoa. Ez baita Sarrionandia deskribapen hutsarekin geratzen den poeta; ekintzari, gertaerari joera unibertuala eman nahi diona da. Ez dira faltako abstrakzio joera horretan pentsakizun ideologikoak edo politikoak, baina beste askotan poemaren bukaerarako irudi poetikoak aukeratuko ditu, edo pentsakizun filosofikoak.

Zabaldu egiten zaigu orain hitz jario honen norabidea, zeren galdera eta

erantzun berriak jartzen dizkigu Sarrionandiak irakurketaren beso artean. Poetizazio joerak irudia hartzerako orduan, etsipena bilatzen dute, irudiarren bukaera puntuak ez du, ez izadia, ez edertzat duguna aukeratzen: giza izaera galdu eta gorputzarekin loturik daude: infernuaren esanahiarekin. Horrela Palestinan presoak bere odola atera behar duenean, erabiltzen duen irudiak akabatzearekin loturik dago:

“Eta palestinar preso bakartia odol  
itsaso horretan hondatuko dela,  
balaz eta hilez kargatuegi,  
bafora lar kargatuaren gisari” (GP, 81)

Balioko dio oraindik itsasoaren inguruko irudiez osaturiko iruditeriak, poeta marinel zaharra balitz bezala. Eta poema liburu honetan bada ziklo berezia itsasoaren inguruan sortua: “Itsaso debekatuak”, “Itsasoz gogoe-ta”, “Itsaso barea”, “Oroimeneko portua”, “Itzulera”, “Jolasa”. Baina, iruditeriak, nik uste, bide bi jarraitzen ditu: batetik kartzelako errealitatearen joerara jotzen du zehatz eta, orduan, inguruko objektuek hartzen dute nagusitasuna. Horrelakoetan poetaren begirada mikroskopikoa dela esan genezake: inguru hartzen du kontuan, inguru txiroa, arrunta, etsitua, zitala eta grisa, eta duenarekin “arte povere” bat egiten du amaraunez, gutunez, keinuz, hitz soltez, hormez, euliez, leihoez.

Eta beste alde, poetak badaki hormak ez duela bere izaera hartzen, nitasunak hegan egiten duela airean, txoriak bezala. Eta desioa agertzen da, edo ametsetako irudia. Halakoa da, adibidez, “IV. Galdera”:

“Hormako itzal gunetara begiratu eta  
irudiak antzemanenez gero:  
tuareg urdinak beren gameluekin,  
funanbulo nanuak erortzear,  
trabestiak zebrabidea zeharkatzen,  
gerlari etrusko batzu zerraldo”.

Itzuli da poeta, Pessoa-rekin egin zuen moduan, horma ispilu bihurtzera. Baina oraingoan errealitateak gainezka egiten dio, eta maitearen irudia ikusten duenean eta hurbiltzen zaionean, egiaren itzalak gogor kolpatzen du:



egin ditzakek  
hire herritarrek kateak  
hauts ditzaten.  
Baina hik, esklabo horrek,  
kateak egiten dituk,  
katea gehiago” (GP, 82)

Kolaboratzailearen irudia hartu duen esklaboa alegoria bihurtu du poetak, kontrajarpenak erabiliz. Beste kasu batzuetan, ordea, ideia orokor edo pertsonalagorantz jotzen du analogiak. Geroago honetara itzuliko bagara ere merezi du poema honen irakurketak:

“Presoa zelda bazterrean  
bakarrik mintzatzen bezala.  
Baina ez, armiarma bati  
galdetzen dio “Noiz arte?”.  
Armiarma, berehala,  
zintzilikatu eta haria  
luzatzen jeisten da.  
Eta badirudi hari luze hori dela  
armiarmaren erantzuna” (GP, 25)

Orakuluaren antza hartuz armiarmaren hariak denboraren irudia ematen du: irakurketa poetiko honez gain, Joseba Sarrionandiak “Gogoeta” izeneko poemetan osatu du bere pentsakizuna. Liburuan hainbat dira eta poemategiko batasun haria balira bezala liburuan zehar barreiatu agertzen dira. Sei dira guztira: “Gogoeta matematikoa”, “Bakardade gogoeta”; “Itsasoz gogoeta”, “Itsas hondoko gogoeta”, “Galkortasunaz gogoeta” eta “Marioneten atxakiarekin gogoeta”. Azken honek *Izuen gordelekuetan barrena* liburuaren hasierarekin egingo luke bat, nahiz eta kontuan hartu beharko litzatekeen *Marinel zaharrak* liburuan poema horri egindako aldaketa esanguratsua. Denetarik dago, baina ideia nagusia laburtu beharko banuke, norbera eta denbora, norberaren izaeraz, norberaren etorkizunaz hitz egiten duela esango nuke. “Bakardade gogoeta” da hunkigarriena:

“Baina zelan igarri unibertsoaren batasun  
eta orden organikoa



bakardadearen osinean, gelan dena ausentzia,  
dena gabezia denean,  
norberen burua ere apenas  
identifikatu ahal denean” (GP, 47)

“Marioneteen atxakiarekin gogoeta”k itxaropen puntu bat gordetzen du, errebeldia erakutsiz azken esaldian:

“Arazoa ez da egiten digutena baizik eta  
egiten digutenaz egiten duguna” (GP, 89)

Gogoetok, oro har, poetaren ikuspegirik pertsonalena erakusten dute. Bizitza fikzioa bada, fikziotik urrunen eta bizitzatik hurbilen dagoen momentua da.

Baina, autobiografiak badu genero berezia bere testuak idazteko, hilarri izkribua, eta “norberaren burua apenas identifikatzen” duenak, hil ala bizirik den ez dakienak bere hilarriak idatziko ditu.

Paul de Man-ek adierazi du autobiografia ahots eta izenaren prosopopeia dela, hau da, ahotsik ez dutenei ahotsa ematea. Eta kuriosoa bada ere, Man-ek hilarrietako izkribuei buruzko aipamenak aukeratzen ditu autobiografiaz hitz egiteko, bizitzaren eta fikzioaren artean dagoen loturaz hausnartzeko, pentsakizunaren eta hizkuntzaren artean gertatzen den orekaz sakontzeko. Hilarriaren izkribuak hildako bati ematen dio ahotsa, eta izkribu horretan beti gertatzen da mugimendu bikoitza: ihes egin nahi dugu, hilobi ondotik joan, baina ahotsak geratzeko diosku. Eta autobiografia horixe da: joaten eta geratzen dagoen ahotsaren generoa.

Liburuan argitaratzen diren hiru hilarri izkribuak ideia hori adierazten dute, hil ala bizi artekoak dira eta, era berean, mugimendu bikoitza erakusten dutenak:

“Halan suertatu eta hil banaiz  
goroldio eta lur azpiko  
zoko honetara sartu banaute,  
hegoaizea ene etzan lekura  
inola ailegatu ezin bada,  
belar sustrai tipien  
hazkurea ere sentitzen ez badut,  
bene benetan hilda banago,  
orduaz bizitza ez zait  
hainbeste axola” (GP, 72)

## 2. Tortura

Garbi dago autobiografia honen alderik ilun eta tristeena, gogorrena, ikusi nahi ez genukeena, torturaren alde delako. Torturaren gaia tratatzerakoan poesia —eta ideologia— honen luze sakonetan sartzen gara.

Gaiak alde bi ditu. Batetik bizipen pertsonala dago, norberari gertatutakoa norberak bizi izan duen eran kontatzen da, aitorten kutsua bilatuz. Beste poema batzuetan egiten ikusi dugun bezala, aitortenak ez du bere horretan geratu nahi, sinbolizazio joerak bilatzen ditu. Bestetik, torturaren gaiak, zingirara botatzen den harriak bezala, beste gai batzuk hartzen ditu bere inguruan. Askotan esan den bezala, gaia ez da agertzen airean, ingurumari soziala eta kulturala du ondoan.

Aitorpena den eran, torturaren gaiak zuzentasun deserosoa du, izuak jartzen ditu eroso bizi garenon aurrean. Eta olerkiak “hunkigarriak, latzak, zailak irensten, grabeak, garratzak, gordinak” bihurtzen dira, Josemari Iturralde idatzi duen moduan.

“Zer da hormaren kontra zapaltzen nauen oinaze hau?  
galdetuko dio gero mutilak bere buruari.  
Zer da harrilako hutsune hau? Eta erantzuna  
kolore ubelaren metafisikari buruzko tratatua  
izanen da, mintzaira hil batetan, borrero itzalen artean.  
Honela guti gora behera: odolak aurpegia borratuko dizu,  
hegazi itsuek ingurako zaituzte, haragiak  
abandonatuko zaitu eta hargin enanoek zeure  
gorputz adreiluz errautsezko katedrala eraikiko dute,  
eta zure bizitza zure fikzioa izanen da  
eternitatearen aspektoa den egun bakoitzean” (GP, 11-12)

Poeman ezerezaren sentipena irudien bidez emana dago, eta alferrik du irakurleak beste hitz batzuekin hor esaten dena esatea; agian, eta poeta horretaz ere jakitun da, hizkuntzaren adierazpen ezinera heldu gara. Eta horixe da poema honek bukatzerakoan adierazten duena:

“Materialismo dialektikoaren klasikoetan ez zen argitzen  
torturan gizakia, modurik indibidualenean,  
munduaren epilogoia bihurtzen dela” (GP, 12)

Eta munduaren epilogo bihurtzen denak:

“Bizi eta galdu dugu,  
ametsak erein ditugu  
ametsak biltzeko. Bizitza  
zikoitza da gurekin.  
Aldean geneukan guzia  
eman dugu, eta dena eman dugunez  
gero ez dugu deusere” (GP, 76)

*Gartzelako poemak* liburuan bada torturaren gaia erabiltzen duten poema gehiago: “Kirofanoa”, adibidez. Baina aipaturiko, eta zabal zitaturiko, “Tortura egunak” poema gogorra da, torturaren gunera heldu nahi duela-ko. Hala ere, liburuan gai hau leundu egin da, gogorragoa eta bortitzagoa baitzen *Marinel zaharrak* poema liburuan.

Torturaz honela idatzi du Sánchez Ferlosio-k:

“Don Francisco Tomás y Valiente, al igual que Hannah Ahrendt, ha visto la tortura como una inhumanidad mayor que el homicidio. Dante la hizo esencia del Infierno.”

Infernurako bidea da tortura. Poetaren nortasuna ezerezaren ateetan uzten duena, poeta “zapata pila” da tortura jaso ostean. Heriotzaren ateetan dago.

Toturaren eta poesiaren arteko loturaz ezagutzen dudan lanik interesgarriena John Berger-ek idatzitako “Poesiaren ordua” saioa da. Saiakera horrek torturaren izaeraz eta poesiaren izaeraz hausnartzen du, testu ederra sortu arte. Torturaz nola idatz dezakegun pentsatuz hasten du lana Berger-ek. Ez da soilik samina azaltzea zaila dela, baizik eta torturak hitz egiteko elkar ulertzeko ahalmena kendu egiten digu, beraz, poesiaren sena eta bihotza jotzen du eta bertan hil.

“ De todas las experiencias humanas, la tortura sistemática es probablemente la más indescriptible. No sólo por la intensidad del dolor que encierra, sino también porque la iniciativa de esa tortura se opone a la premisa en la que se basan todas las lenguas: la premisa de la comprensión mutua por encima de las diferencias que puedan existir. La tortura machaca el lenguaje: su objetivo es separar violentamente la lengua de la voz y las palabras de la verdad.” (Berger, 1990, 228-229)

Ariel Dorfman poeta txiletarraren poemekin zipriztindu du Berger-ek bere pentsakizun beroa. Torturaren historia aipatzen du, torturatzaileen motiboak azertu:

“Lehen baldintza eskola baino lehenago gertatzen da, zenbait pertsona desberdinak direla ikusten dute eta desberdintasun hori mehatxua dela baiesten duen ikuspegi ideologikoaren onarpenarekin sortzen da.”

Esaldia esanguratsua da gaur egun Euskal Herrian bizi dugun eraso guztien gainean jar dezakegulako. Torturak sortzen duen hitzaren isiltasunaren adibide gisa har dezakegu “Literatura eta Iraultza” Sarrionandiaren poema (MZ, 22):

“Zein da literaturarentzat errebeldiaren, iraultzaren mentura ororen balio etiko ahortezina?

Zer izkiriatu da *Voprozi Literaturi* edo *Tel Quel* aldizkariaren ertzean euskal presoek gose greba amaigabeetaz?

Zer axola zaio konpromezua polizien tiro artean —bere bihotza erreboluzioaren bandera legez ezkutarik gabe— ihes doan mutilari?”

Ekintzen mundua dago eta hitzen mundua dago, eta sufrikarioaren eta saminaren mugetan hitzak ez du berririk ematen, literaturarena eta ekin-tzarena urrun diren mundu biren jirak elkartezinak balira bezala.

Berger-ek baina (eta Sarrionandiak beste hainbat poemetan), poesiaren indarraren defentsa egin nahi luke. Berger-entzat poesiaren helburua bakarra da: bizitzak banandu duena batzea edo bortizkeriak urratu eta erauzi duena biltzea.

“Poesiak ezin du galdutakoa berreskuratu” idazten du Berger-ek, baina galdutakoa urruntzen duen espazioari desafio egiten dio. Eta betekizun horretan poesiak bere bideak ditu: metafora, munduan den guztiaren banaketa orotaz hitz egiten duen bidea; sentimenduaren tartea eta unibertsoaren hedapena bat direla uste duen joera da metafora. Hizkuntza artegatu egiten du poesiak, oihartzunez beterik, intimitatea bilatzen duena da poesia. Itxaropena zabalik uzten duen errepidea.

“Romper el silencio de los hechos, hablar de la experiencia, por amarga y dolorosa que sea, poner en forma de palabras es

descubrir la esperanza de que esas palabras sean oídas [...] el lenguaje, que no es sólo un medio [...] ofrece su juicio [...]. Este juicio difiere de cualquier código moral, pero promete [...] una distinción entre el bien y el mal, como si el propio lenguaje hubiera sido creado sólo con el fin de guardar esa distinción.” (Berger, 1990, 234-235)

Torturak badu alde autobiografikoa, poetaren izaera ezerezean jarri duena, “zapata pilarekin” identifikatzera daramana bere burua. Sánchez Ferlosio-ren artikulua adierazten duenez, badu alde moralala. Dударik ez, badu alde politikoa.

Sarrionandiaren poemategia ez da teoria politikoaren liburu bat, eta oraindik garrantzizkoagoa dena, Sarrionandiak oso kontuan dauka hizkera poetikoa eta hizkera politikoa zeharo diferenteak direla. Hura anbigua da. Hau zehatza. Poesiak analogiarekin egin du lan. Politikoak ideologiarekin.

Ematen du, eta Sarrionandiaren poesiaren maisutasuna horretan agertuko litzateke, zalantza duela edo gauzak ez direla zuri-beltz garbiak:

“zergatik hiltzen diren  
zehaztu gabe hilgo dira, hitz hil  
isilean, beren herriagatik ez balitz  
beren duintasunagatik” (GP, 35)

Herria, iraultza, hitz zehaztugabeegiak dira, eta Furio Jesi-k adierazten duenez, “hitzik gabeko ideiak” deitzen dituenetik hurbil daude:

“[...] el lenguaje usado es, sobre todo, *ideas sin palabras* y puede satisfacerse con pocos vocablos o sintagmas: lo que cuenta es la circulación cerrada del ‘secreto’ —mitos y ritos— que el emisor tiene en común con quienes escuchan.” (1989, 15)

Ezin da ukatu beste giro batez ari dela mintzatzen Jesi, baina horrelako hitzek beti sortzen dute, ilusio aipamen zehaztugabe eta isiltasunen bidez, konzeptu mitologikoa. Sarrionandiak sortzen dituen mitoetan garaipena ez dago ziurtatua, eta hildako asko dago —ene ustez, zoritxarrez— orrialde hauetan.

Joseba Sarrionandiak pertsona ikuskera konplexua eman du liburuko poema berandukoetan, 1991. urtetik aurrerakoetan. Hor presoen ikuskera pertsonalagoa gertatzen da. Ez ditu ez “terrorista” ez heroia deitzen:

“Polizia, bankero, ugazaba eta apezak  
‘terrorista’ esaten dizuete,  
eta are barregarriagoa bestaldeko jendea  
‘heroe’ deitzen  
zuei, estatuen harri gatibutza inola  
ametitzen ez duzenoi,  
libertatearen aldeko burrukan libertatea  
galdu duzuen giza zatiori” (GP, 112)

Hildakoez ere penaz, saminez eta errespetoz hitz egiten du Sarrionandiak, bakoitzaren aukeraren aurrean ezer esatekorik ez balego bezala, hildakoez erabilpenik egiterik zilegi ez balitz legez:

“Nik ere ez dakit hilei buruz deus, bisitan  
heldu, isilik egon, eta joan dira  
mezurik ez iraultzaz ez beste ezertaz  
eman gabe” (GP, 91)

Intimitate eta pertsonalizazio joera horren adibiderik soilena, eta gardenena “Aspaldian utzitako zelda” litzateke, non idazleak bere dobleari hitz egiten dion, bera izan zen tokian dagoenari zuzentzen zaion:

“Jakin nahi nuke nork betetzen duen orain  
nik utzitako zelda...  
Jakin nahi nuke ihes egin genuenok  
benetan ihes egin genuen  
ala ihes egitearena bizitzen irauteko atxakia  
hutsa izan zen” (GP, 111)

Testu honek gogora ekartzen du liburuko testurik ederrenetarikoa:

“Preso egon denaren gogoia  
gartzelara itzultzen da beti...  
Bere bihotz barruan  
betirako kondenatu bat dago” (GP, 103)

Eta gainera, “kartzela-saila” dei genezakeen poema bilduma osatzen du, kartzelan izan diren pertsonaien inguruan: Villon, Lauaxeta, Martin

Larralde, Joseba Asensio, Mikel Lopategi. Batzuk *Marinel zaharrak* liburuak dira, besteak edizio beteagokoak.

Kartzelako pertsonen bizitzak izan du iraganik. Historia aldatzea bilatu dute, eta beren buruak marginalitatean aurkitzen dira.

“Eta orain, hitzaren polisemia profitatuz, *Marginalia* izendatu nahi dudan liburu bat diat esku artean. Gure hizkuntzaren marginalitatea, estatuarekiko gure marginalitatea, gure bizitzaren herbeste marginalitatea eta beste adierazi nahi diat tituluan.” (*Marginalia*, 123)

Bere poemetan ere irakurri ditzakegu antzeko ideia eta planteamenduak. Mende hasieran anarkistek poliziari buruz zabalduriko irudi gogor eta iluna erabiltzen du Joseba Sarrionandiak. Zalantza badago, baina. Eta erratua bada borrokan sartu dena?

“Igual hasieran bertan ekibokatu ginen,  
mundura euskaldun sortzean.  
Gero ez genuen independentzia eta iraultzaren  
burukatik apartatzen jakin” (GP, 95)

Berriro errepikatu beharko genuke, poesia honetan ez dugu hain planteamendu zehatzik aurkituko, poesia hau ez baita azken momenturaino mezua zehazten duena. Baina irakurleak ez du askorik kontestualizatu behar horrekin aurkitzeko poesiaren ideologiaren inguruan. Agian, nazionalismoarekin lotu beharko litzateke poesia honen mundu ikuskera. Baina, badut susmoa hor hutsuneak aurkituko direla, Sarrionandiaren pentsakizuna ez baita huts-hutsean nazionalista. Badu nazionalismotik, badu marxismotik, edo materialismo dialektikotik, erromantizismotik borondatearen nagusitasuna hartu du, anarkismoaren mitoak ez ditu falta, 68ko Maiatzetik ingenioaren nagusitasuna dator kio. Badu literatura primitiboen aldeko joera nagusia.

Burgesiaren sistemaren aurka agertzeak agintzen dio Sarrionandiaren poesiari primitibotasunaren alde agertzea. Badira izan ere liburu honetan beste herrialdeetako poesien aipu garbiak. Haikuak maite ditu Sarrionandiak (GP, 97-98) Japoniako zen kulturako aztarnak, Afrikako zein Txinako aipuak ez dira falta liburuan. Marinelak lirarteke joera honen adibiderik

garbiena, marinelak Europa zaharra utzi eta beste lurraldeetara abiatzen diren arima erratuak baitira.

Lily Litvak-ek dioenez joera honek oso esangura jakina du eta erraza da interpretatzen:

“El exotismo es, ante todo, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que no puede ni quiere integrarse. Un rechazo de la sociedad contemporánea, del maquinismo, del utilitarismo... la fealdad, la vulgaridad, el conformismo burgués. Esta actitud no es gratuita, pues implica poner en tela de juicio unos valores europeos de todo tipo que aparecen entonces como obsoletos, siendo la alteridad geográfica y temporal el único medio de encontrar otro sistema coherente... Lo exótico desemboca a menudo en el primitivismo, una de las bisagras fundamentales de la sensibilidad finisecular... Es síntoma de pérdida de fe en la razón, revalorización del irracionalismo.” (Litvak, 1986, 16-17)

### **3. Poesia errealista**

*Gartzelako poemak* idazten hasi zenean, Sarrionandiak alde batera utzi zuen *Izuen gordeleketan barrena* liburuan agertu zuen estetika. Estetika neosinbolista hori ez zitzaion aski, adierazi nahi zuen errealitate bortitzarentzat. Joera errealista aukeratu du, bada. Modernitatearen barnean sortu den poesiak bide bikoitza jarraitu du. Batetik elkarrizketa izan du metafisika eta erlijio kristauekin, eta hortik sortu da tradizio poetiko jakina. Bestetik, poesia iraultzarekin elkarrizketan ari da Frantziako Iraultza sortu zen unetik, Erromantizismoaren garaian artista guztiek hartu zuten parte munduan zabalduz zihoan politika berriaren aurrean. Iraultza horrek arte eta abangoardiaren arteko lotura estutu zuen David pintoreak Iraultzarekin zuen konpromisoa agertu zuen unean.

Geroago (Hamburger, 1991, 155-186) Errusiako Iraultzaren aurrean kokatu beharko zuten bere burua idazleek, nahiz eta Errusiako abangoardisten patua oso gogorra izan zen Estatu estalinistan. Horregatik, baina, ezin da askatasunaren alde jartzen den bigarren tradizio poetiko moderno hau baztertu.



Sarrionandiak ere poesia errealista deritzena egin nahi du:

“Amodio poemarik xamurrena izkiriatu nahi nizuke...  
Horrelako poema gogotsu bat egingen nizuke,  
baina zer laburra den lirikarena.  
Leioa zabaltzean, zeldara, zure ordezt,  
errealitatea sartzen zait” (GP, 68-69)

“Errealista” deituko diogu lehenik poesia honi, hitza poema horretan aurkitu dugulako, aipaturiko azken bertso horretan.

“Errealismo” hitza Joseba Sarrionandiak berak erabili du bere poesia-  
ren eginbeharra definitu behar izan duenean:

“Poesiaren gaia errealitatea da” (*Ni ez naiz hemengoa*, 190)

Egia da, hala ere, poesia dela eta, poesiaren helburura igarotzen denean matizatu egiten duela baieztapen hori. Errealitatea ez litzateke soilik mimesia egitea, baizik eta *poesia*, hau da poesiak errealitateaz egiten duen sorkuntza. Gainera, errealitatearen kontzeptua ere berritu egiten du Sarrionandiak. Poesiak jasoko lukeen errealitatea, gai bezala harturikoa, ez litzateke zuzen ikusitakoa, baizik eta poetaren esperientziatik ikusten den errealitatea litzateke testuak jasoko lukeena. Jarrai dezagun, bada, testua:

“Baina egungo filosofiak eta egungo poesiak ondo dakite ez dela posible errealitatearen ezagunen oso eta sistematikoa, aspaldi frogatu bait dira fede dogmatikoaren okerrak eta baita ere arrazionalismoaren gabeziak...

Orduan, galbahe hauek iraganez gero, poesiaren objektua errealitatea bada ere, poemak ez da benetako errealitatea isladatzen, baizik eta errealitate poetikoa, poesian bertan kreaturiko beste errealitate bat, halegia.” (*Ni ez naiz hemengoa*, 190)

Poesia honek espresabide desberdin bi ditu, esku artean ditugun liburu bietan: modu batera agertzen da *Gartzelako poemak* liburuan, eta bestera *Marinel zaharrak* liburuan. Oro har, errealismoa eta errealismoaren espresara desberdina dela esan dezakegu, kartzelaren bizipenaren aurrean eta torturaren bizipenaren azpian.

Kartzelako poemetan errealismoa kontrajartzen zaio nolabaiteko lirika xamur, amodio gaiko eta bigunari. Poesia horri erromantiko deitzen dio idazleak, ahazturik, hein batean, berak defendatzen duen askatasun nahia-  
ren espresaera ere erromantikoa dela. Sentimentalismoaren joera da ukatzen dena. “Amodio protopoema” bezalakoetan. Poemaren kalitatea, agian, egiten den banaketaren exagerazioan ahultzen da. Bestelakoa baita *Marinel zaharrak* liburuan agerturikoen tankera. Desberdina, eta sendo-  
goa, helburua ere desberdina delako, zalantzarik gabe. “Amodio protopo-  
ema”ren helburua estetika bi kontrajartzea izan da, edo beste hitz batzue-  
tan esateko, gogoa eta errealitateen arteko kontrajarpena. Amodio desioak  
nagusitasuna hartzen duenean testuan, arazo estetikoak ere ez da alde bate-  
ra uzten, lirika erromantikoaren eta errealitatearen artean kokatzen baita,  
poemaren bigarren adierazpen ardatza.

*Marinel zaharrak* liburuan garbiagoa da poesia estetizistaren eta poesia  
errealistaren arteko banaketa. Nabari dezakegu Lauaxetari eskainiriko  
poeman:

“Neskutsak ez dira irten beren lorategietatik  
gudariak zerraldo erortzen diren artean” (MZ, 36)

Askoz argiagoa da, hala ere, “Iraultza eta Literatura” deituriko poema  
(MZ, 22). Poema dramatikoak da eta galdera bakoitzak sendoago azpima-  
rratzen du poetak adierazten duena, poesiaren adierazpen ezintasuna bere  
gainetik dagoen esperientzia jasotzeko. Estetikaren eta bizipenaren arteko  
desoreka da gaia. Baina poemak hezur hutsean ekartzen du gai hori azale-  
ra:

“G. K. Chesterton-ek bisitatu du La Salve?  
Intxaurrendoko kalabojoetan nork ezagutzen du  
Hermann Broch?  
Zelan esplikatu du gero mutil torturatuak  
epailearen aurrera suntsiturik iristean  
*objective correlative* espresioaren esanahia?  
Zer da Molly Bloom-entzat Carabanchelgo  
egunsenti jostorratzez betea?  
Nor da Michel Foucault zigor zeldetan  
hamar hilabetez higitzen denarentzat?”

Bost minutuko bisita bat? Enkontru liriko bat?...  
 Zein da literaturarentzat errebeldiaren, iraultzaren,  
 mentura ororen balio etiko ahortezina?  
 Zer izkinatu da *Voprosi Literaturi* edo *Tel Quel*  
 aldizkariaren ertzean euskal presoen gose greba  
 amaigabeetaz?  
 Zer axola zaio *konpromezua* polizien tiro artean  
 —bere bihotza erreboluzioaren bandera legez  
 ezkutarik gabe— ihes doan mutilari?"

Poesia honen efikazia ez dator soilik bere joera dramatikotik, badu arrazoi sakonagoa ere. Ez delako hemen erromantizismoaren karikatura eta bizipen bortitza elkarren buruz buru jartzen, hemen gure gaurko kulturaren eta kultura iraultzailearen zutabe diren elementu biziak kontrajartzen zaizkio bizitzari. Poemak adierazten duena, azken finean, bizitzaren eta literaturaren arteko amildegia da. Poema honen bizkia gogoratu beharko genuke orain eta bien arteko paralelotasunaz ohartu, sufrikarioan ezerk ez baitu zentzurik ("Dena eza, dena gabezia eta dena mingarria" GP, 48), ez literaturak, ez bizitzak:

"Baina zer axola zaio zigor zeldetan dagoenari  
 urtaroen aldaketa" (GP, 9)

Iritzi ezezkorra bizitzari luzatu bagenioke ere, ez du ukatzen honek literaturarekiko, poesiarekiko mesfidantza. Usu aipatzen du ideia Sarrionandiak:

"Finean, hitza  
 hutsik geratzen den zelda  
 besterik ez da" (GP, 106)

Eta zehatzago "Protopoetika" deituriko poeman:

"Gure poesia zer ezdeusa den, mundua bezain  
 zabala den alor honetan  
 Eta alferreko su hau bihotzean! Gure poesiak  
 bete ezineko zenbat eginbide" (GP, 88)

Villon poetari eskainiriko testuan ere aurki genezake horrelako baieztapen bat edo beste:

“Gu poetak gara, baina ez gara mundura heldu  
haro berririk igortzera, ez lur berririk” (MZ, 37)

Ekintzaren eta literaturaren artean du orain bihotza erdibitua Sarrionandiak. Baina ez hori bakarrik, orain ere zalantza iraultzaren funtziora luzatzen da, *Marginalian* argitaratu testu honen arabera, nahiz eta Sarrionandiak utopian sinestu:

“Errebeldia eta iraultza alferrezkoak direla esaten dik jende askok. Deusere ezin daitekeela aldatu funtsean, fatua markaturik dagoela ezinbesteko tragedian bezala. Eta munduarekiko jarrera hau onartuez gero? Esana konfirmatuko litzateke. Eta horrek aburu hori egia dela frogatuko luke?... Norbere bizitzak helbururik ez duela pentsatzen duenaren bizitzak ez dik helbururik” (Marginalia, 48-9).

Azken batean, poetak aitortzen duenez:

“Barruan dugun mundua ez da kabitzen  
barruan gaituen gelan” (GP, 42)

Badirudi, bada, poesiaren funtzioaz galdera egiten duenean Sarrionandia gai ezaguna aipatzen ari dela artearen funtzioa gizarte burgesean. Poesia gizarte honetan kontrajarpen bizarroan geratu da: hitzaren eta objektuaren arteko borrokan geratu da, bien arteko distantzia lotu nahiz. Eta hori da Sarrionandiak orain egiten duen galdera: nola aldatu gauza, gizartea, mundua... hitzaren bidez? Poeta iraultzaile errealista guztiek egin duten galdera omen da.

“El dilema general del arte político, no caer en un cinismo esteticista ni en la simple propaganda, se agudiza especialmente en la disyuntiva del realismo político: ¿Cómo representar la realidad con medidas realistas: como dada empírica o fácticamente, o como realidad condicionada por la realidad y por tanto trans-

formable? La consecuencia de esta aporía sólo la han sacado hasta ahora aquellos artistas políticos que hacen política en vez de arte o —y aquí aparece otro problema extremo— los que declaran arte sus acciones políticas.” (Sager, 1986, 165)

Sarrionandiak artea eta poesia, helburuz betetzen ditu: poetaren esperimentziaren bidez ikusiriko errealitatea komunikatzen dute, eta mezua adierazten duten neurrian dira baliagarri. Zeren errealitatea ez baita mezu huts. Artistak errealitatea adierazten duenean bere poemetan ez du errealitate hori kutxa huts bateko haizea bezala agertzen, joera eta helburu moral zein politiko batekin ari da, irakurleak bere helburuak atera ditzan (Litvak, 1988, 26-30).

Baudelaire-k adierazi zuen moduan, edertasuna elementu aldaezinez, eternoez eta kalitate neurgaitzekoz eginga dago, baina era berean badu alde erlatibo, garaiko, uneko —nahi izanez gero—, garaiari, moralari, gri-nari dagokiona. Alde eternala, adierazkaitza, eta puntuko alde bien artean kokatzen da Sarrionandiaren poesia, errealitateaz berak egiten duen joera kontuan hartuta, badu alde objektiboa, eta era berean idazlearen existentziak ematen dio bere marka berezia. Liburu honetan, zalantzarik ez, badira poema panfletarioak, politika baten gorespina direnak, eta badira ere alde intimora begira daudenak.

#### **4. Denbora. Itxaropen etsipenduak**

Edertasuna zertan datzan jakitea ez da erraza. Ez da garbi jakiten Goya-k “Maiatzaren biko errebolta” pintatu zuenean noiz zen pintura hori dokumentu historikoa eta noiz bihurtu zen giza sufrikarioaren sinbolo. Ez dugu oraindik jakingo geroak zer estimatuko duen poesia honetatik. Baina irakurle honek gogokoago ditu egoera pertsonalaren aitapen direnak, bizipen pertsonaletik hasiz giza izaeraren alde iluna adierazten dutenak.

Jose Mari Iturraldek liburuaren hitz-atzea egiten duenean “salaketa krudela egiten eta kritika akuilagarria burutzen” duela azpimarratzen du, “pesimista samar azaltzen” dela ahaztu gabe.

Joera pesimistaz hitz pixka bat egin nahi nuke, azken batean sofrikarioaren lehen ondorioa delako ezezkortasuna. Pertsonaia bakarrik geratzen denean zer sentitu du? Zeri dagokio bere “facultade do sentir” hori?

Hasteko, aitortu beharko nuke ni neu gehien hunkitu nauen poema “Bakardadeko gogoeta” dela. Hain zuzen ere horixe baita bakardadea, bestearen erreferentziarik ez izatea, frogatua baitago izateko, norbera izateko, bestea behar duela erreferentzi puntu. Beste inor barik geratzea itzalik gabe geratzea legez da, galduta, denaren eta ezerezaren artean.

Bakardade, ez sentimental, metafisiko horretan gailentzen dira sentimendu nagusi bi. Bata denborari buruzkoa da, bestea itxaropenari buruzkoa.

Biak agertzen dira elkartuta “Esperantza” deituriko poeman. Ez soilik izenburuagatik, hori nahi izan arren Dante-ren aipuak ere zuzen argitzen du asmoa: “Sartzen zarenok utzi esperantza”. Zer da itxaropena poema honetan? Denbora amaigabea:

“Gaur itxadotea dela esan du  
esperantza  
egunik egun itxadotea besterik  
ez dela” (GP, 92)

Egonaren egonean kontzientzia ere galdu egiten da. Eta pertsonak ez luke nahi pertsona izaterik ere. Beste zerbait izan nahi du, denboraren kontzientziarik ez duen norbait edo, hobeto esanda, zerbait:

“Ez entzun, ez begiratu, ez pentsatu gehiago,  
bizitza hau bakarra delako. Gal ez dadin ibiliez  
eta sentitu ere ez, herriak lez izan nahi genuke” (GP, 59)

“Errauts puska bat izan nahi nuke  
haizeak hurrin eraman nazan” (GP, 84)

Baina, hala ere, bakarrik dagoenak desiratu egiten du, nahiz eta jakin bere asmoak ez direla beteko:

“Gure desirak iada ez dira habia abandonatuak besterik  
gure bihotzetan. Eguzkia gurpil ahula da” (GP, 59)

Desira falta eta habia abandonatua denborarekin lotuta daude. Kartze-lan dagoenak denboraren joanagatik galdetzen du, nahiz jakin badakien denboraren iraganak ez duela axolarik... eta hala ere galdetu egiten du:

“armiarma bati  
galdetzen dio “Noiz arte?”  
Armiarma, berehala,  
zintzilikatu eta haria  
luzatzen jeisten da.  
Eta badirudi hari luze hori dela  
armiarmaren erantzuna” (GP, 25)

Poemategiaren hasieran askotan agertzen dira horrelako galderak denborari buruz:

“Zer egin dezakegu? Paseatu, urrats  
bakoitzean errauts apur bat utziaz;  
mundua ere geure antzera biratzen da  
bere buruaren giltza aurkitu ezinik” (GP, 10)

Giltza aurkitzea litzateke itxaropenarekin topo egitea.

## **Bibliografía**

- BERGER, John (1990): *El sentido de la vista*. Alianza. Madril.
- CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Lumen. Bartzelona.
- HAMBURGUER, Michael (1991): *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Fondo de Cultura Económica. Mexiko.
- JESI, Furio (1983): *Cultura de derechas*. Muchnick. Bartzelona.
- LITVAK, Lily: (1988): *La mirada roja*. Serbal. Bartzelona.
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre*. Taurus. Madril.
- ROSENAU, Helen (1986): *La ciudad ideal*. Alianza. Madril.
- SAGER, Peter (1986): *Nuevas formas de realismo*. Alianza. Madril.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1995): "De la tortura". *El País*. 1995-05-13.



ERREALISMOAREN  
ETA SINBOLISMOAREN  
ARTEKO POETA



Lan honek Joseba Sarrionandiaren poetikaren azterketa du helburutzat, beti ere *Hnuy illa nyha majah yahoo* liburua azaldu nahiez edo horren irakurketa proposatu nahiez. Liburuak baditu arazoak edizioan, neurri baten aurrez agerturiko poemen bilduma ere badelako, eta aipamen hauekin hasi nahi nuke ezertan baino lehenago.

*Hnuy...* liburua azpigituluz *Poemak 1985-1995* deitu du idazleak, hamar urteko lana batzen dela adierazteko asmotan. Egia da zenbait poema lehenago ere agertu zirela *Marinel zaharrak* eta *Gartzelako poemak* deituriko lanetan. *Marinel zaharrak*, beste aldetik, ordu arte idatzitakoaren antologia kritikoa zen. *Hnuy...k*, ordea, zazpi liburu biltzen ditu barrenean eta aurreko biak osorik agertzen ditu bere orrialdeetan. Summum bat litzateke, bada: poemen bilduma oso legez aurkeztu zaigu liburua eta *Izuen gordelekuetan barrena* utzi da soilik alde batera, dirudienez berritzen ari den liburua.

*Hnuy...*ko zazpi liburuak hauek lirateke:

1. Tren luze eta bustiak.
2. Gure arbasoak.
3. Marinel korapiloak.
4. Merkatu beltza.
5. Monogamo inperfektoak.
6. Hutsik geratu ez ziren zeldak.
7. Gure hilak.

Liburuko irakurleek ondo dakitenez prosazko hiru testuk banatzen dituzte zazpi liburuok.

Lan honen helburua den poetikara itzuliz, tituluan jarri dugun banaketa *Ni ez naiz hemengoa* liburuko “Poemagintzaren inguruko gogoetak” deituriko aldean oinarritzen da. Sarrionandiak argitaratu du bigarren poetika bat *Ocho poetas raros* antologian.

“Poesiaren gaia errealtatea da” (NENH, 190) baieztatzen da oso garbi poetika horretan. Baina bat-batean matizatu da zer den “errealitatea”. Hori norberaren esperientziarekin lotzen da lehen-lehenik. Bestetik, Pott bandan egiten zenez, ez da errealtatearen ezagumen sistematikorik planteatzen.

“Poesiaren gaia errealtatea da, beraz, baina egungo filosofiak eta egungo poesiak ondo dakite ez dela posible errealtatearen ezagumen oso eta sistematikoan antzematea, poetak badaki ezin duela errealtatearen bere esperientzia baino isladatu ahal, eta esperientzia hau ere galbahe ugari iraganda gero bakarrik, bitarteko bait ditu bere oroimenaren hutsuneak, bere gogoaren eta bere lengoiaren akatsak, eta poemagintzako desfigurazio bera ere bai. Orduan galbahe hauek iraganez gero, poesiaren objektoa errealtatea bada ere, poeman ez da benetako errealtatea isladatzen, baizik eta errealtate poetikoa, poesian bertan kreaturiko beste errealtate bat halegia.

Poesia, orduan, ez da batipat errealtatearen imitazio edo *mimesia*, baizik eta errealtatearen kreazioa, hau da, *poiesia*. Munduaren initzazioa ez ezik, hobeto esanda, mundu kreazioa ere bada poesia.” (NENH, 190)

“Poesian kreaturiko beste errealtatea”, haxe da esaldi giltza, onartzen baita poesia ez dela errealtatearen mimesia, imitazioa, baizik eta errealtatearen kreazioa. Aipatu dugun esaldi horren aurretik, Sarrionandiak marrazten du zein den poesiaren eginkizuna:

“[...] Poetaren egiazko konpromezua idazlearena da. Konpromezu politikoa eta etikoa ez da aski, sendimenduak ere aski ez diren bezala, poesia ona egiteko [...]. Poeta ez da bere ideiangatik edo bere portaeragatik, bere sentimenduengatik ere ez den bezala, baizik eta bere poemen balioagatik, bere idazkeragatik, bere hitzengatik.

Izan ere poesia hitzak dira batipat. Hizkuntza da poesiaren materiala, hitzen artesaua da poeta, lengoiako esploradorea, idazmoldeen iraultzailea.” (NENH, 189)

Sinpletasunean jausita horrelako zerbait esan dezakegu: Sarrionandia-  
ren poesia elementu bik osaturik dago, begirada argia, bizi izandakoa,  
esperientzia eta gero hizkuntzaren jantzia.

Begirada bizi izandakoa gertaera bortitzen eta gogorren inguruan pausatzen da, muturreko egoeretan, pertsonaren egoera galtzen den uneetan:

“dena esanda dago eta zer akigarria den  
errepikatzea.

Batez ere hitzek esan nahi dutena geroago  
eta gutiago diotenean”

Eta errealtate hori sinbolismotik harturiko hizkeraz janzten da. Poetika errealista eta sinbolista ez daude bananduta idazlearenean, baizik eta zuzen lotuta.

## 1. Begirada lausotua

Sarrionandiaren poetika errealistari heltzen zaionean, begia lausotu egiten da. Ez da *zuzen*, mimesia, adierazten; elaborazio poetikoak, krea-zioak, agindu egin du. Idazlea egoera limiteak deskribatzen ari da, baina ez du hizkera politikoak agintzen, hizkera literarioak baino. Hizkera literarioaren seinale lirateke hurrengo hauek:

Joera narratzaile deserrotua. Toki zein egoeraren deskripzioa era gordin batez eman beharrean, era estilizatuaz egin du idazleak, pertsonaiak ere juxtu aipatzen ditu. Ondorioz, deserrotze joera gertatuko litzateke eta pertsona batzuen egoera deskribatu beharrez, giza kondizioaren agerpena bilatzen da.

Autobiografiaren jokoa. Autobiografiak pisu handia du, oro har, Sarrionandiaren literaturan. Autobiografia, baina, neurri batean, gaitik urruntzeko teknika era bada, guzti horrek paradoxa jokoa ematen badu ere. Deskribatzen den egoera eta hitz egiten duen ahotsaren artean beti dago urrunketa-puntu nabaria. Beti da tartean maskaretarako tokia. Eta tarte horretatik, maskaratik sortzen da fikzioa, literatur sorkuntza. Adibidez, “Bainera” deituriko poema irakurtzen badugu, batik bat ikusiko dugu testua orokor egiten dela. Inkisizioaren aipamenez, eta, esanguratsuagoa dena, lehen pertsonatik hirugarrenera igaroz.

Hitzari buruzko hausnarketa. Ez da inoiz falta metapoetika testuan. Sarrionandiak behin eta berriro aipatzen du hitzaren adierazpen ezina egoera limiteetan:

“Finean, hitza  
hutsik geratzen den zelda  
besterik ez da” (P, 211)

“Nahiago nizuke izkiriatsu gutuna  
hitzik gabekoa:  
dena esanda dago eta zer akigarri den  
errepikatzea,  
batez ere hitzek esan nahi dutena geroago  
eta gutiago denean” (P, 215)

Hizkuntza literarioaren eta politikoaren banaketa. Biak ez datoz bat, hura mugikorra da, eta beste hau, ordea, finkoa. Eta banaketa hori gogor egin du Sarrionandiak “Literatura eta iraultza” poeman. Bizitzako esfera desberdin bi balira bezala agertu ditu hor. Beste zenbait testutan, ordea, esanahia aldatuz doa, eta finkotasuna galduz. Testu batean esandakoa, beste batean aldatuz agertzen zaigu:

“euskarako preso guztien sakrifizioa eta  
duintasuna ikusten da burdin guztien gainetik”

idatzi du, baina beste toki batean jarrera hori bestela agertzen da:

“Ez da egia aberriagatik hiltzea hautatu zutenik”

## **2. Kdo jste? Kam jdete? Jak se jmmujete?**

“Gauetako tren luze eta bustiak” deituriko poeman Txekiatik (edo orduko Txekoslovakiatik) egindako bidaia kontatzen da era onirikoan eta irudi solteen bidez. Haien artean hiru bertso txekieraz datoz. Esanguratsuena alde hau izendatzeko jarri duguna da: “Nor zara? Nora zoaz? Zein da zure izena?”. Bidaiaria bakarrik doa trenean eta beste bidaiari batek galdetzen dio hori.

Galderei begiratu gero, Sarrionandiaren poesiaren guneetariko batekin egingo dugu topo... nor garen, nora goazen, zein den izena, esan nahi den... nor garen, berriro. Nor izan eta nora joan, hori da *Hnuy*...k adierazten duena.

Hizkuntzan erreparatuz gero, baina, txekierarekin egiten dugu topo eta txekierarekin batera Sarrionandiaren poesian itzal baten gisa ezkutaturik dagoen poeta baten izenarekin: Vladimir Holan-ekin. Madrileko Hiperion sailean argitaratu den *Samina* (1986) da poeta honen lanik ezagunena, erdal itzulpenetan. Berriki argitaratu dira *Izenik gabe* eta *Aurrera* liburuak *Bada musikarik* (1996) izenburupean. Datagatik ezin ditugu aipatu Sarrionandiaren iturri gisa. Baina lehenago bazen erdal itzulpen bat Editora Nacional-ek kaleratua *Aurrera* liburua hartzen zuena (1982) eta itzuli zen baita ere *Gau bat Hamlet-ekin* (1970), eta hauxe liteke aukeratu zuen ezaupidea, kontuan harturik, gainera, Holan presente dagoela *Izuen gordelekuetan barrera* liburuan. Geroztik, bere presentzia uka ezina da. Baina ez Holan bakarrik, Kirmen Uribek ohartarazi zidanez lotura handia dago Sarrionandiaren poesien eta prosaren artean. Bat gatoz horretan. Baina beste hainbeste gertatzen da poesiaren eta berak itzultitako, aurkituriko edo bere bihurturiko poemien artean. Zain ilun batek bidali du odola genero batetik bestera. Horregatik konparaketa bat egingo dugu Holan-en ezaugarriak Sarrionandiaren poesian aurkitu asmoz, beti ere lotura zuzena alde batera utziz.

Pertsona eta objektu minimoen aipamena. Periodiko saltzaileak (*Aurrera*, 94) badu korrelatorik “enparantza kantoian ikusitako atsoa”rekin (P, 38), edo loteria saltzaile itsuarekin (P, 39). Holan-ek ere poema narratiboa idazten ditu, baina kontatutako egoera ez da bere hartan geratzen, beti du pentsakizunera, joera unibertsalera, metafisikara igoera, ikusten den zirrikitutik eta ikusten ez dena. Sarrionandiak poesia zirrikituen artean mugitzen den hitza gisa definitu badu, horrela gertatzen da Holan-enean ere. Kantoiko atsoa paradoxa bihurtzen da, errautsa, denboraren joanaren sinbolo...

Ikusitako munduaren eta sentitutako munduen artean mugitzen da Holan-en poetika, ikusitakoa beste mundu baterako bide balitz bezala: haisea, adibidez eroen begirada bihurtzen da bere testuetan.

Holan-en poesian badira teknika bi, gerora Sarrionandiaren poesian ere ikusiko ditugunak. Bata poemien laburtasuna litzateke. Poema sinpleak idazten ditu 8 bertsokoak, 10 bertso gehienez ere, ahapaldi bitan bananduak, bukaerarako paradoxa maite duelarik, “Baina” edo “Ezagutza” poemetan bezala:

“Bizitzak uraren joana jarraituz nabigatzen badu  
eta heriotzak korrontearen aurka

ezin dezakegu itsasoa ezagutu.  
Bizitza korrontearen aurka badoa  
eta heriotza korrontea jarraituz  
ez dugu iturria ezagutuko”

“Inongo lekuak” eta “Tren luzea” sailetan usu erabili du Sarrionandiak teknika hori.

Bigarren ezaugarria azken kolpeaz Holan-ek egiten duen erabilpena litzateke. Asko atsegin du poemaren ondorio gisa esateko duena azkenean eta ahapaldi solte gisa esatea. Adibidez, “Babeleko Dorrea eraikitzen” deituriko poema honela bukatzen du:

“Hondamena hain zen gertu  
maitasunaren ziurtasuna baitzen”

Holan poetika errealistaren eta poetika sinbolistaren artean kokatu dut, edo kokatu nahi dut behintzat. Esan dezaket Holan-en eragina badela Sarrionandiarengan.

Holan-en poema bat gogoratu nahi nuke harrigarria egin zaidalako zein modutan agertzen duen Sarrionandiak asko maite duen ideia bat, derrotaturik ere aurrera jarraitzen duen pertsonarena, alegia. Testua “Poesia” deitu du Holan-ek eta honela dio:

“Baina galduta egon eta eutsi  
eta ilargia liburuan egon eta irakurketan soilik gaua,  
ez jakin ez noiz ezta non  
bakarrik izan ez, baina galduta egon  
norberaren saminak besteren batekin bilduz  
hirugarren bihotz bat sortuko balute bezala”

### **3. Poetika sinbolista**

“Galduta izan eta eutsi” Sarrionandiaren poesian gertatzen den paradoxarik nagusia da. Apika, marinel zaharraren eta bidaiaren metaforarekin lotua. Poetika errealistak egoeren deskribapenera eramanez, poetika sinbolistak egoeren unibertsalizaziora darama idazlea.



Lehen-lehenik poetika sinbolistaren agerpena ikusi beharko genuke aipatzen ari garen bere ideietan.

“Hizkuntza da poesiaren materiala, hitzen artesaua da poeta, lengoaiako esploradorea, idazmoldeen iraultzailea [...]. Poetaren eginbidea, Stephane Mallarmé harek esan zuenez, tribuaren hitzei zentzu garbiago bat ematea da. Zentzu garbiagoa, osoagoa, irekiagoa, hitzen bidez kontzentziaren eta munduaren artean erlazio aproposagoak sortzeko. Eta, hitzen bidez, gauzen eta situazioen ezagumen argiago eta berriak lortzeko.”

Sinbolismoaren agerpena beste datu batez ziurta daiteke. Pott bandako izandako guztiengan dago, edo egon zen, Borges-enganako lilura eta Borges-en bidez Marcel Schowb-ena. Esaldiaren tratamenduan, estetizismoaren joeran agertu da sinbolismoa, Sarrionandiaren kasuan Miranderen eragina ere argia delarik.

Sinbolismoaren bidetik zein funtzio, zein orokortasun lortu duen idazleak deskribatzea interpretazio kontua da, azken batean, sinboloa ezagueraz prozedura unibertsala den heinean. Ohartu nahi nuke, hala ere, badirudiela unibertsalizazioa sinboloaren eginbehartzat hartzen badugu, funtzio hori ukatzen diodala errealismoari. Garbi utzi nahi nuke ez dudala horrenbeste esan nahi. Sarrionandiaren *Hnuy...* liburuan gertatzen diren joerak aztertzen ari gara, eta badirudi prozedura poetika horretan badagoela egoeretatik urrunago joateko gogoia.

Unibertsalizazio joeran badago Sarrionandiaren poesian espresabide poetiko berezia: alegoriarako joera. Lehenago aipaturiko inpresioaren eta espresioaren jokoak, kanpo-mundua barne-munduz ikusteko eta helarazteko joerak, alegia, edozein elementu bihurtzen du beste zerbait, edozein egoera, gogoetaren bidez, beste zerbait bihurtzen du, bere esanahi ezkutua agertzen du.

Edozer bihurtu du poetak alegoria. Gehien atsegin zaizkidanen artean haxe aipa dezaket:

“Bidaia bizitzaren metaforatzat har daiteke  
Heriotza zapata hautsi pilo bat”

Sarrionandiaren poesian unoro-unoro agertzen da egunerokotasuna alegoria bihurtzeko joera. Idatzi dugu Sarrionandiak poema narratiboak idaz-

ten dituela, baina narratibitateak ez du beti errealismoa jarraitzen, narrazio fantastikoaren teknikak maiz agertzen ditu:

—Denbora jokoak...

“Gaur agertzen ez banaiz, herenegun itxadongo haut ezinezko beste kantoiren batetan” (P, 52)

—Ipuina ipuinaren barnean...

“Estazioak eta egunak bata bestearen barruan galtzen horrela doa trenean ez doan jendearen bizitza” (P, 50)

—Iraganaren eta gaurkoaren arteko nahasmena...

“gauero datoz, kaleok, gure oin nekatuetan loak hartzera” (P, 51)

—Mundu biren agerpena, irudimenaren bidezko bidaiak...

“Jakin nahi nuke nork betetzen duen orain nik utzitako zelda” (P, 205)

“Geratzen garenean ez gara apur bat joaten?” (P, 25)

Narratibitatea poesia ulerkorren, hobe esan, poesia argiaren ezaugarrietako bat da. Narrazioa narratzailearekin lotzeko bidea da, afektibitatearekin bat egiteko modua, idazleak bere burua beti galtzaile gisa agertzen baitu, inoiz jendea eta txakurrak batu arte:

“Behelainoa eta gero zakurrak begi humanoekin, eta gero jendea zakurren bakardade eta tristurarekin” (P, 49)

eta idazlearen burua marinel zaharrekin eta infernura, beti infernura, doan trenarekin.

Ironia, galdera, paradoxak ziur eta geldi ez dagoen munduaren agerpenak dira. Hizkera literarioaren ezaugarri bat ziurra ez izatea bada, mugikorra izatea, hiru espresabideok horretarako aproposak dira. Idazleak pasarte batean zerbait esaten du, eta harago beste bat antzekoa, baina ez guztiz berdina. Horrela ironiak, galderak eta paradoxak berebiziko indarra

dute esanahia aldatzen duten neurrian, mugikorraren bizikuna sortzen duten neurrian.

Bada heroia beheratzeko modu fina lan honetan:

“Eta zer dio lehoiak gutaz?  
Grrrrrrrr”

“Eta Ulisses... Baina bera ez zen Ulisses. Jaun  
Zuriano zen, Elantxobera itzultzen”

Hainbat eta hainbat poemek galdera ironikoa dute bukaeratzat. Eta, hori, azkenean, Euskal Herriaren kontzeptua bera kolokan jartzeko asmoz:

“Zer zorionsua zatekeen  
euskaldun sortzea  
mundua Pierre Loti-ren liburua  
balitz” (P, 34)

Ironiaren bidea da galdera eta paradoxa. Galderan eta paradoxan gauzek ez dutenean irauten, mugikorrak dira:

“Galderarik ez egiteko  
erantzun zigun.  
Ez erantzuna ez zekielako,  
ez erantzuna jakin behar genukeelako,  
ez arazoa isilpekoa zelako”

Metaforen batasuna izango litzateke poesia honen azken ezaugarria. Bidaia, marinel zaharra, infernura doan tren... Hiru metafora hasieratik bukaera arte metafora bakarra adierazteko. Orain gutxi argitaratu dudanez, posible da, hala uste dut behintzat, marinel zaharraren irakurketa politiko bat egitea, agian, *Marinel zaharrak* liburua gogoan nuelako, eta ez *Hnuy...* non metaforaren esanahia zabalagoa den. Irakurketa politikoa, ez nuke esan behar guzti hau garbia delako, zilegi egiten zait, irakurketa hori behin eta berriro egin delako politikoki zuzentzat diren Sarrionandiaren lanari buruzko kritiketan. Baina marinel zaharra militante gisa irakurtzea poetika errealistari dagokio edo poetika errealistak sortzen duen ikuspegiari.

Ikuspegia sinbolismoaren kantoitik hartzen badugu, marinel zaharrak alegoria kutsua hartzen du, esanahi zabalagoa.

Marinel zaharra metafora barrokoaren adierazpena da, edo neobarrokoarena. Marinel zaharra exiliatua dago bizitza honetan. Hau irakurtzeko *Hnuy...*n diren paratestu bik argia daramate.

“‘Exilium vitam est’ Victor Hugo.  
‘Bizitza herbestea da’ Ismael Larrea.”

Ismael *Moby Dick* nobelako protagonista da, profetaren papera hartzen duena. Larrea, agian, Uribelarrearen apokrifo bat.

Paratestu hauek pistan jarri gaituzte. Egia da *Hnuy...*n exilioa behin eta berriro aipatzen den gaia dela. Egia da ere badagoela, gainera, poema oso bat, portugesez, Pessoa-ren hizkuntzaz (*O marineiro* ez ote dago marinel zaharraren atzean?) exilioaren definizioari buruz.

Exilioak badu alde pertsonala:

“Exilio é un amanhecer onde jogo literalmente  
a minha vida”

eta alde alegorikoa, edo metaforikoa:

“Exilio é a vida é assim [...] Exilio é se esconder num armário com medo de que alguém o abra e com medo de que nenhum o abra”

Bizitza exilioa bada, ez gaude Joseba Sarrionandiaren exilioaz hitz egiten soilik, harenaz hitz egiten dugun neurri berean hitz egiten dugu gure exilioaz. Zer da, baina, guztion exilioa? Bat-batean jakitea heriotzarantz goazela, bide batez liburu hau bera ere heriotzarantz doan moduan:

“Ezen eta gizakumea, pospolua lez, baliozko  
ezer gutxi gabe, akabatzen duk,  
bere kantuak soilik dituk etxe aldera  
dortoka zaharren antzera itzultzen” (P, 124)

Pospoloa da gizakumea, errauts piloa (P, 53) gizakia, nahiz eta gizakia heroia izan:

“Batzutan inola ere ezin da ihes egin  
norbera den errauts pilotik” (P, 54)

Marinel zaharrak dira exilioan bizi diren antiheroiak, bizitzara bultzaturik daude, eta bizi beharra dute *fatum* garrantzizkoa:

“beren fatuak haur batek jaurtiriko  
dadoa balitz bezala” (P, 135)

Itsasoa bizitza bada, exilioa ez da ahaztu behar, itsasoak kautibatu ditu marinel zaharrak eta beren joan etorriak *fatum* larri batek lotuko ditu. Bizi beharrak bultzatu ditu antiheroiak:

“Biharamunean itzuliko dira itsasora. Harrigarria da  
marinelen bizimodua:  
miseriazko soldatak dituzte eta ez dakite  
igeri egiten”

Eta paradoxan bizitzea da beren patua:

“Mörlandgo portuan ez dago sekulan  
itsasuntzirik”

Azkenean:

“Ezeren bila doaz” (P, 132)

Pentsakizun barrokoan, mundua den irudi hau heriotzan askatzen da, egia zen Jaungoikoarengana heltzen zen unean. Orain ez dago federik. Heriotzan, zain dugu Ezereza.

Horregatik bukatzen da liburua “Gure hilak” sailarekin. Bakartasun hutsak besarkatuko ditu bakarrik hil direnak:

“Neu bakarrik eroriko naiz zulora eta egundoko  
egunik bakartiena izango da.  
Eta mundua orohar ez da ene hutsuneaz  
ohartuko” (P, 231)

“Ezerezaren har lizunek irensten dute ariz ari,  
beste hilena bezala, beren haragi baldartua” (P, 230)

Nihilismo puntu honetan geratzen da, beraz, liburuaren izenburuak adierazten duena: “Zaindu zure burua, gizontxo”. Ez hedonismorik, ez itzulerarik. Bakartasuna.