

*Euskal ipuingintza garaikidea genero-politikaren argitan:  
maskulinitate eta feminitate ereduak aztergai*

## LABURPENA

Master amaierako lan honetan, euskal literaturaren historia eta kritikaren esparruan orain artean ikerketa akademiko gutxi izan dituen arloa, hots, XXI. mendeko euskal ipuingintza saritua aztertuko da, beherago, corpusari dagozkion zehaztapenetan, finkatu den irizpidearen arabera. Horretarako, euskal literaturaren historiografiak berezitako arlo, joerak eta definizioak aztertuko dira, eta nazioartean nagusi diren teoriekin aurrez aurre jarriko. Horrez gain, ipuingintzak genero bezala euskal literaturan duen balioari ere erreparatuko diogu, literaturaren ikuspuntu funtzionala bere egiten duten metodologekin, eta ikasketa kulturaletan kritika feministak egindako ekarpenekin. Zeintzuk dira ipuingintzak berezko dituen ezaugarri formalak? Nola definienezake genero hau? Zer leku du egungo euskal sistema literarioan? Eta euskal instituzioaren promozio bideetan? Era honetako galderei erantzutea da gure helburuetako bat lan honetan.

Bestetik, literatura, filosofiarekin batera, egitura sozialen arteko dialektikan sortutako eraikuntza izanik (Puleo, 2000: 67), egokia iritzi diogu literaturatik, eta zehazki ipuingintzatik, gizarteari begira jartzeari. Areago, Carabík (2000) dioskunez, mendebaldeko kulturetan sistema patriarkala literaturaren bitartez transmititu zaigu, besteak beste (2000: 15), hori dela eta, egungo gizartean indarrean dauden subjektibitate ereduak azterketa egin nahi dugu, hots, maskulinitate eta feminitate ereduena, literaturan arnas harturik. Bigarren helburu nagusia, hortaz, honakoa da: literaturaren analisitik gizartean indarrean dauden diskurtso eta praktiken irakurketa bat egitea. Dakusagunez, diziplinarteko hurbilpena izango da landuko dena, teoria sistemikoetan, kritika eta teoria feministetan, ikasketa kulturaletan, gorputzaren inguruko teoria sozialean, *men's studies* delakoan, narratologian eta abarretan oinarritutako marko teoriko-epistemologikoa geure eginez.

Azterkizun dugun corpusa zehazte aldera, euskal literatura instituzioak XXI. mendean saritu dituen ipuin-liburuetan jarri dugu arreta, eta hori kontuan izanik, Euskadi Literatur Saria irabazi duten ipuin-liburuak barnebildu dira aztertuko den corpusean, euskal literatur sistemako sari garrantzitsuena izaki. Honakoak dira corpusa osatzen duten obrak kronologikoki, hurrenez hurren: Jokin Muñozen *Bizia lo* (2003); Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005); Xabier Montoiaren *Euskal hiria sutan* (2006); Ur

Apalategiren *Fikzioaren izterrak* (2010) eta Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2017).

**Hitz gakoak:** euskal ipuingintza garaikidea; kultura-ikasketak; narratologia; ikerketa sistemikoak; kritika eta teoria feminista; maskulinitateak; feminitateak; genero-politika.

## Aurkibidea

<b>0. Sarrera</b> .....	6
<b>1. Ipuingintza</b> .....	7
1.1. Definizio baterantz .....	7
1.2. Euskal ipuingintzari begira .....	11
1.2.1. Aurrekariak eta egungo ikerketaren egoera.....	11
1.2.2. Euskal ipuingintzaren bilakaera eta historia .....	12
1.2.3. Euskal sistema literarioa eta ipuingintza .....	16
1.2.3.1. Produzitzzaileak.....	18
1.2.3.2. Instituzioa .....	18
1.2.3.2.1. Historiak aztertuz .....	18
1.2.3.2.2. Sariak aztertuz.....	19
1.2.3.3. Merkatua eta errepertorioa.....	20
1.2.3.4. Kontsumitzaileak.....	21
1.2.3.5. Ipuingintzaren balioaren bilakaera eta egungo egoera .....	22
<b>2. Marko teoriko-metodologikoa</b> .....	23
2.1. Kritika eta mugimendu feminista: nazioartetik Euskal Herrira.....	24
2.1.1. Definizio baterantz.....	24
2.1.2. Norberaren gela bat izan duten emakume kritikariak .....	25
2.1.3. Mugimendu feministen historia labur bat.....	26
2.1.4. Euskal Herrian zer?.....	28
2.2. Maskulinitatearen inguruko ikerketak eta <i>men's studies</i> .....	29
2.2.1. Definizioa, sorrera eta hedapena.....	29
2.2.2. Aurrekariak eta kritikagintza .....	31
2.2.3. Egungo egoera .....	32

2.2.4.	Euskal Herrian zer?.....	32
2.3.	Maskulinitate eta feminitate ereduak aztertzen .....	33
2.3.1.	Maskulinitate eta feminitate ereduaren dimentsio soziala eta ardatz nagusiak .....	33
2.3.2.	Gorputzaren garrantzia.....	36
2.3.3.	Maskulinitate eredu hegemonikoari begira .....	38
2.3.3.1.	Gizonak (eta maskulinitateak) ere <i>egin</i> egiten dira .....	39
2.3.3.2.	Maskulinitate ereduaren iraultza: eredu hegemonikoa vs. bestelako ereduak .....	41
2.3.4.	Feminitate ereduak aztertzen .....	41
2.3.4.1.	Edertasunaren ikuskeraren bilakaera Venusen iruditik: deabrutik aingerurako bidean .....	43
2.3.4.2.	Amatasuna: bertutea ala kartzela?.....	44
2.3.4.3.	Emakumea maitasunaren amarruan.....	45
2.3.4.4.	Feminitate ereduaren iraultza: emakume hegemonikoa vs. emakume berria..	46
2.4.	Analisirako baliatuko diren kontzeptu zein tresna kritikoak .....	47
<b>3.</b>	<b>Analisia</b> .....	<b>48</b>
3.1.	Aztertuko den corpora eta idazleak .....	48
3.2.	Jokin Muñozen <i>Bizia lo</i> (2003) .....	50
3.2.1.	Gorputza eta jarrerak.....	51
3.2.2.	Praktikak .....	53
3.2.3.	Espazioa .....	56
3.2.4.	Egiletasuna .....	58
3.3.	Iban Zalduren <i>Etorkizuna</i> (2005).....	59
3.3.1.	Gorputza eta jarrerak.....	60
3.3.2.	Praktikak .....	62
3.3.3.	Espazioa .....	64
3.3.4.	Egiletasuna .....	65
3.4.	Xabier Montoiaren <i>Euskal hiria sutan</i> (2006).....	66

3.4.1.	Gorputzak eta jarrerak.....	66
3.4.2.	Praktikak .....	70
3.4.3.	Espazioa .....	73
3.4.4.	Egiletasuna .....	74
3.5.	Ur Apalategiren <i>Fikzioaren izterrak</i> (2010).....	75
3.5.1.	Gorputzak eta jarrerak.....	76
3.5.2.	Praktikak .....	79
3.5.3.	Espazioa .....	82
3.5.4.	Egiletasuna .....	83
3.6.	Eider Rodriguezen <i>Bihotz handiegia</i> (2018).....	84
3.6.1.	Gorputzak eta jarrerak.....	85
3.6.2.	Praktikak .....	88
3.6.3.	Espazioa .....	90
3.6.4.	Egiletasuna .....	90
<b>4.</b>	<b>Ondorioak</b> .....	<b>91</b>
<b>5.</b>	<b>Bibliografia</b> .....	<b>97</b>

## 0. Sarrera

Master amaierako lan honetan, euskal literaturaren historia eta kritikaren esparruan orain artean ikerketa akademiko gutxi izan dituen arloa, hots, XXI. mendeko euskal ipuingintza saritua aztertuko da. Corpusaren justifikazioa zehazten dugunean ikusiko den modura, “saritua” diogunean, XXI. mendean euskal literatur sistemari ospe handiena duen saria, Euskadi Literatur Saria, irabazi duten ipuin liburuez ari garela zehaztu beharko genuke. Gure analisisan, kulturari begira jarriko gara, gizarteko subjektibitate ereduaren inguruan hausnartu ahal izateko. Izan ere, adituek diotenez, literatura, filosofiarekin batera, egitura sozialen arteko dialektikan sortutako eraikuntza omen da (Puleo, 2000: 67); Apalategiren (2010) hitzetan, “Hitzak arantzak dira, esaldiak muturrekoak, literatura mehatxu bat” (2010: 52). Hau kontuan izanik, egokia bezain interesgarria iritzi diogu literaturatik, eta zehazki ipuingintzatik, gizarte eraikuntzan sartu-irten bat egiteari. Mendebaldeko kulturetan, gainera, sistema patriarkala, besteak beste, literaturaren bitartez transmititu da (Carabí, 2000: 15), eta susmoa dugu azterkizun dugun corpusean, idazleen estilo, hitz eta istorio handien atzean, identitate ereduaren eskema anitzak aurki ditzakegula, eskema horiek patriarkatuak ezarritakoaren araberrakoak izan zein ez.

Ikerketa lan honen lehen helburua, hortaz, euskal ipuingintza garaikidearen erretratu bat egitea da, bilakabidearen eta (euskal) sistema literarioan duen lekuaren berri emanez. Izan ere, argudiatzen saiatuko garenez, gutxi izan dira genero hau ikerketa esparrura hurbildu dituzten lan akademikoak, eta hutsune akademiko horren aurrean, ikuspegi bateratu bat ematen saiatuko gara. Zeintzuk dira ipuingintzak berezko dituen ezaugarri formalak? Nola defini genezake genero hau? Zer leku du egungo euskal sistema literarioan? Eta euskal instituzioaren promozio bideetan? Era honetako galderei erantzutea da gure helburuetako bat lan honetan.

Bestalde, azpimarratu dugun bezala, egungo gizartean indarrean dauden subjektibitate ereduaren azterketa ere egin nahi dugu, hots, maskulinitate eta feminitate ereduena, literaturan arnas harturik. Horretarako, diziplinarteko hurbilpena izango da landuko dena, eta geure egingo dugu kritika eta teoria feministetan, ikasketa kulturaletan, gorputzaren inguruko teoria sozialean, *men's studies* delakoan, narratologian eta abarretan oinarritutako marko teoriko-epistemologikoa. Bigarren

helburu nagusia, hortaz, honakoa da: literaturaren analitiko gizartean indarrean dauden diskurtso eta praktiken irakurketa bat egitea.

Azterkizun dugun corpora bost ipuin-liburuk osatzen dute, kronologikoki, hurrenez hurren, Jokin Muñozen *Bizia lo* (2003); Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005); Xabier Montoiaren *Euskal hiria sutan* (2006); Ur Apalategiren *Fikzioaren izterrak* (2010) eta Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2017). Corpora aukeratzeko unean, euskal literatura instituzioak XXI. mendean saritu dituen ipuin-liburuetan jarri dugu arreta, eta hori kontuan izanik, Euskadi Literatur Saria irabazi dutenak barnebidu dira, euskal literatur sistemako sari garrantzitsuena izaki.

Guztiarekin ere, Joan Mari Torrealdaireren testuak (1977) dioskunez “Azken hitzik esateko asmorik gabe dator liburua. Euskal kulturaren azterketa kolektiboan ekinaldi bat nahiko luke izan” (Torrealdai, 1977: 67), eta hori bera espero dugu gure ikerketa-lan honekin ere, askoren artean euskal kulturaren *beste* irakurketa bat eskaintzea.

## 1. Ipuingintza

### 1.1. Definizio baterantz

Ezagunak dira urteetan zehar genero narratiboak bere baitan hartzen dituen ipuin eta eleberraren artean azpimarratu izan diren desberdintasunak. Cortazarren hitzak gogoratu, nobelek puntuz puntu irabazten ei dute konbatea; ipuinek kolpe bakarrez (Cortazar, 1970: 406). Quiroga-ren (1925) esanetan, berriz, ipuina betegarririk ez duen nobela bat baino ez da (VIII. atala). Poek ere, bere aldetik, nobelaren eta ipuinaren arteko aldeaz ohartuta, ipuina gorenko genero literarioa dela azpimarratu zuen, jende gehienaren ustearen kontra (Bartolomé, 2009: 74). García Márquez ere ez zen atzean gelditu eta idazketa igeltsero lanekin konparatu zuen: nobela bat egitea adreiluz adreilu pareta bat eraikitzearen pareko da; ipuin bat egitea kofratu bat egitearen pareko (Tedio, 2011: 58). Baina, zer da egiazki nobela eta ipuina bereizten dituen zera hori? *Ipuin* esaten denean, zertaz ari gara? Nola defini daiteke genero hau?

Gurean Anjel Lertxundik (1982) adierazi legez, *ipuin* terminoa euskaraz ambiguo da, batetik, ahozko ipuin tradizionalak izendatzeko erabiltzen baita, eta aldi berean, ipuin modernoa izendatzeko (1982: 40). Horrekin batera, Alvaro Rabellik (2011b) dioskunez, oraindik orain hiztegietan ipuina haurrentzako genero gisan definitzen da (2011b: 16). *Harluxet hiztegi entziklopedikoa* kontsultatuz honako definizioa dagokio



mintzagai dugun generoari: “Prosan idatzitako fikziozko narrazio-lan laburra, bereziki alegiazko gertaerak kontatzen dituen eta umeei zuzendutakoa dena.” (<http://www1.euskadi.net/harluxet/>). Dakusagunez, umeei oso lotuta definitu den generoa dugu, eta arrazoi hori dela medio genero *txikiagotzat*, xumeagotzat, hartu izan da. Hau da genero honek aurkitu duen lehen arazoa: estigma.

Bestalde, definizio guztiek aho batez onartzen duten ezaugarria laburtasuna dugu (García, 1999: 234); Paz-en (1999) iritziz, genero honek duen ezaugarri behinena, hain zuzen ere. Baina, ipuinen eta nobelen luze-laburraren muga ezartzerakoan, ez da adostasunik egon kritikoen artean (Lertxundi, 1982; Mujika Iraola, 1991; Olaziregi, 2002); izan ere, zenbat orrialdetik aurrera da obra bat nobela? Zenbatgarren orrialderaino da ipuina? Hauxe dugu generoak duen bigarren arazoa, hain zuzen ere. Olaziregik (2002) diosku, hamar/hamabost orrialdeko obra bat ezin litekeela eleberrizat hartu; era berean, berrogeita hamarrekoko bat ezin liteke ipuintzat hartu. Hortik aurrera kopuru zehatz bat ematea eginkizun zail bat dugu (2002: 51). Rabellik (2011b), ostera, bi mila eta hogeita hamar mila hitz arteko tartea ezartzen dio ipuinari (2011b: 23). Poek, bestalde, zenbaki zehatzei muzin egin eta ipuin baten luzera eserialdi batekin neurtzen du: ipuinak eserialdi bakar batean irakurtzekoa behar du izan (Bartolomé, 2009: 73), eta Wolfgang Kayser ere iritzi berekoa da, ipuinak sesio bakar batean kontatu beharko liratekeela adieraziz (Kayser, 1985 *apud* Aguinaga, 1999: 50). Laburtasunarekin lotuta, esan beharra dago, urtez urte ipuina laburtzen joan bide dela, eta horren erakusgarri ditugu sortu diren ipuinaren aldaera anitzak: ipuin laburrak (mila eta bi mila hitz arteko luzera); ipuin oso laburrak (berrehun eta mila hitz artekoak); eta mikroipuinak (ipuinaren muturreneko egoera izaki, hitz bat eta berrehun hitz artekoak) (Howe, 1983 *apud* Rabelli, 2011b: 23-25).

Rabellik (2011b) azpimarratzen duenez, ipuingintza definitzerako orduan dagoen beste arazo bat genero honek duen hibridaziorako gaitasuna litzateke (2011b: 17). Izan ere, bere egiten ditu beste genero batzuei lotu zaizkien ezaugarriak, dela nobelak dituenak, dela poesiak (Aguinaga, 1999: 51; Villanueva, 1988 *apud* Aldekoa, 2008: 325). Hibridazio honen adibide ditugu, esaterako, *Short Story Cycle* (Mann, 1989) deritzoten ipuinen aldaera (ikus. § 1.2.3.5). Beste generoekin izan ditzakeen antzekotasunek edozein muga jartzea zailtzen dute. Honen aurrean, eta aipaturiko ezaugarriak kontuan hartuz, hau da Rabellik (2011b) proposatzen digun definizioa aztergai den generorako: “ipuina genero moderno eta garaikidea dugu, inoiz baino

garaikideagoa, narratiba laburrari dagokiona, autonomia bai, baina bestelako generoen ezaugarriak bere egiteko erraztasun handia duena eta olerkia hainako iradokitzailea” (2011b: 17).

Genero modernoa dela diosku aipatu adituak, eta modernotasun hori Edgar Allan Poe idazle estatubatuarri zor zaio, berak ezarri baitzuen ipuin modernoaren lehen eredu klasikoa gainontzeko literaturetan (Aguinaga, 1999: 49; Bartolomé, 2009: 70; Rabelli, 2011b: 18; Tedio, 2011: 53). Poek hasi zuen bidetik jarraitu zuten egun eredugarritzat hartzen diren zenbait idazlek, eta horien bitartez garatu zen aztergai dugun generoa, egun duen konplexutasuneraino. Idazle esanguratsu horien artean Anton Txekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, James Joyce, Ernest Hemingway, Franz Kafka, Jorge Luis Borges eta Julio Cortazar aipa genitzake, besteak beste.

Moderno deitu dugun ipuingintza honen inguruan teorizatu dutenak ez dira gutxi izan. Hasteko, Cortazarren (1970) lana aipatu behar dugu, zeinak genero honi hiru ezaugarri nagusi esleitu zizkion, eta euskal ipuingintzan Bernardo Atxagak bere *Cocteauk* izeneko atalean (ik. *Obabakoak*, 1988) laburbildu zituen: esanguratsua izatea, baina ez gaiari dagokionez, ezpada idazlearen estilo eta teknikari dagokionez; intentsitatea eta tentsioa. Ipuin batek urtez urte irautearen arrazoia, gainera, honakoa litzateke “son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota” (Cortazar, 1970: 6). Ideia hau guztiz legoke lotuta Hemingway-k bere ipuingintza azaltzeko erabiltzen duen iceberg-aren teoriarekin; hots, irakurleak ikusten duena iceberg-aren punta baino ez da, baina ipuina hori baino askoz gehiago da; ipuina iceberg oso bat da, eta ikusten den zatia ipuin horrek eraikitzen duen unibertsoaren heren bat baino ez litzateke izango (Calderón, 2006: 98).

Horacio Quirogak (1925), halaber, garrantzia ematen dio, batetik, esan beharrekoa bakarrik esateari, betegarririk gabe, laburtasunaren mesederako (VIII. puntua); bestetik, ipuinak, bere ustez, borobila behar du izan, hasiera eta bukaera bikainez osatuta egon behar du (V. puntua).

Poek, ordea, ipuingintzaren ezaugarri nagusia honek sortu *behar* duen efektua dela sinesten du (Aguinaga, 1999: 51; Bartolomé, 2009: 72). Efektu horren morroiak lirateke laburtasuna lehenago, eta honekin bat datorren intentsitatea ere. Izan ere, ipuinak efektu hori sor dezan, batetik laburra behar du izan, eta bestetik, laburra izateak berarekin dakar trinkoa ere izatea. Ezaugarri horren alde agertu zen baita ere Aldecoa (Aldecoa, 1973 *apud* Aguinaga, 1999: 55).

Euskal esparruan egon da teorilaririk aztergai dugun generoaren exigentziez hausnartu duenik. Lertxundik (1982) diosku ipuina egituratzen duen ezaugarri nagusia sugestioa dela, eta honekin lortzen direla gainontzeko ezaugarriak ere: ipuinak iradoki egin behar du, horretarako erritmo arina ezinbestekoa da, eta horrek guztiak testuaren luzera ere baldintzatzen du, zenbat eta laburragoa izan, orduan eta erritmo handiagoa baitu (1982: 39). Mujika Iraolak (1991) orain artean aipaturiko ezaugarriak barnebiltzen ditu bere artikuluan ipuinaz diharduela: ipuin bat hasierako irudi batetik abiatu eta garatu behar da; hasiera eta bukaera bikainez osatuta, ipuinak laburtasunean iradokitzailea izatea bilatu behar du, esplizitatzen ez dena esplizitatzen dena bezain garrantzitsua izateraino (1991: 307). Iradokitzeaz dihardugula, aipatu teorikoek ez ezik, euskal tradiziotik at ere, bada bertute hau ipuinaren ezaugarri nagusizat hartzen duenik ere, hala nola Aguilar e Silvak (Aguilar e Silva, 1986 *apud* Aguinaga, 1999: 50).

Hala ere, Garcíak (1999) beste urrats bat ematen du eta azpimarratzen, ipuinak ez direla aipatu ezaugarrien bitartez definitzen, ezpada eraikitzen: “No es que se caracterice por la brevedad y la economía de medios, sino que *esos elementos lo constituyen instrumentalmente, se convierten en su estructura, lo hacen cuento, son el cuento mismo* (...) (1990: 263). Alegia, ipuina ez da berez laburra edo intentsitatez betea, edo aglutinatzailea; ipuina laburtasun horrek, intentsitate horrek eta aglutinazio horrek eraikitzen duelako da ipuin.

Aurreko guztia kontuan hartuz, esan genezake, hortaz, lehen-lehenik ipuinaren definizio bat ematea ez dela eginkizun erraza. Bigarrenik, definizio bat eman beharko bagenu, argi dago aipatu ezaugarri zein hurbilpenak jasotzen dituen definizio bat izan beharko duela, anitzak baitira teorikoen usteak. Hori dela eta, Aguinagak (1999) darabilen definizioa geure egingo dugu, aurreko ezaugarri zein hitz guztiak barnebiltzen dituela iruditzen baitzaigu:

En nuestra opinión el cuento es una pequeña pieza literaria con principio y fin en sí mismo; la piedra de toque del verdadero cuentista reside en saber someter la narración de un proceso novelable a una disposición restrictiva, que sin dañarlo le dé autonomía, coherencia y tensión; en su corta extensión no cabe que despierte nuestro interés por una gran serie de hechos que excederían su textura; en su prieta densidad, tampoco puede interesarnos sólo por su forma expresiva. Ha de unir amabas dimensiones (Aguinaga, 1999: 55).

## 1.2. Euskal ipuingintzari begira

### 1.2.1. Aurrekariak eta egungo ikerketaren egoera

Euskal literaturaren historia eta kritikaren esparruan orain artean ikerketa akademiko gutxi izan dituen arloa, euskal ipuingintza saritua, jarri nahiko genuke ikerketa-lan honen erdigunean. Jon Kortazarren (2011) hitz hauek ondo laburtzen dute azterkizun dugun generoaren ikerketaren egoera: “gutxi aztertu baita ipuingintzaren itzalek euskal literaturan izan duten alde joria, batez ere kontuan generoaren izaera era zabal eta oparoan hartu denean” (2011: 11). Alde batetik, euskal ipuingintzaren azterketa akademikoen urritasuna azpimarratu arren, beste aldetik, aditzera ematen du euskal literaturako genero berantiarrena izanik ere, genero horrek eskaintzen dituen aplikazio eta harrera kritiko zabal eta askotarikoak aintzat hartzekoak direla. Beraz, gure ikerketak, neurri oso apalean bada ere, euskal literaturaren kritika akademikoan dagoen hutsunea konpondu nahiko luke, euskal literaturaren historiografia garaikideak etengabe azpimarratu dituen generoaren berritasuna eta garrantzia bere lekuan jarritz.

Ikergaiaren aurrekariari dagokienez, Rabelliren “Gaurko euskal ipuingintzaren historia. 1983-2003” (2011b) kapitulua nabarmendu behar da, zeina, hainbat adituren artikulurekin batera, *Eguno euskal ipuingintzaren historia* (2011) obran barnebiltzen den. Nahiz eta ez den historia lan jori bat bere horretan, Rabellik (2011b) euskal ipuingintzaren erretratu ahalik eta zabalena biltzea helburu izanik, euskal ipuingintzaren hurbilpen historiografiko labur bat eskaintzen du, beti ere, generoa baldintzatu duen testuinguru soziohistorikoaren argitan. Hala ere, kontuan izanik XXI. mendeko hastapenetara soilik iristen dela eta lanak 94 orrialde dituela, azterkizun diren hainbat alderdi sakontasun kritiko-metodologiko handiegirik gabe aztertuz, XX. mende amaierako euskal ipuingintzara eginiko hurbilpen gisara hartu behar da, eta motz gelditzen da, batez ere, euskal ipuingintza garaikidearen erretratu bat osatu nahiko bagenu. Zinez izan zen 80ko hamarkada euskal ipuingintzaren hamarkada? Izan ere, zer gertatzen da 90eko hamarkadaz geroztik ugaltzen hasi diren ipuingintzen estilo eta tipologia anitzekin? Idazle berriekin? Joera garaikideekin? Galdera hauek erantzun gabe geratzen dira eta egun ipuingintzaren generoak duen hutsune akademikoa salatzen dute.

Bestalde, hurbilpen kritikoaren urritasunaren aurrean, gurean hainbat ikerlarik (ik. Olaziregi & Otaegi, 2019) azpimarratu dute bestelako literatur lanak, hala nola, ipuinen antologiak, literaturaren ideia eta poetiken bilakaerak aztertzeko ere baliagarri

suertatzen zaizkigula; izan ere, euskal literaturaren gaineko pretzeptiba garaikideak urriak baitira gurean. Antologiei erreparatuz, hortxe genituzke, esaterako, euskal ipuingintza modernoa biltzen duten: *Euskal ipuinen antologia bat* (Aldekoa, 1993); *Bizkaiko euskal idazleen ipuingintza modernoa* (Rabelli, 2005), *Mende berrirako ipuinak* (Olaziregi, 2005), edo garaikideagoa dugun *Eskuko ekipajea. Euskal ipuin modernoan antologia* (1963-2018) (Egaña, 2020). Aurrekoarekin bat, gai, tematika edota idazle jakinetan oinarrituriko antologiei dagokienez, honako hauetan eskaintzen diren hitzaurre analitikoak ere aipagarriak zaizkigu, nola edo hala euskal ipuingintzaren ingurukoak aipatzen diren aldetik: *Bakarrizketan* (2001); *Gorroto haut* (2002); *Begiz jotako ipuinak* (2003), *Haginetako mina* (2008), *Zalduaren Ipuinak. Antologia bat* (2010), *Mecanografiak* (2018). Erdaretara itzulitako ipuin antologiak ere ezin ditugu ahaztu, hala nola, Olaziregi (2004), Ayerbe (2014) eta *Emekiro* (2011), besteren artean.

Ikerketa beregainen artean nabarmentzekoak dira, batetik, Harreraren Estetikatik landutako Olaziregiren doktore tesi lana (1998); eta bestetik, Aitzpea Azkorbebeitiaren (1998), Kortazarren (2005b), eta Rabelliren (2011a) artikulua. Garaikideagoak ditugu norabide kritiko baten arabera egindako euskal ipuinen azterketak, hala nola, memoria ikasketen ikuspuntutik egindakoak, horietan euskal ipuin-liburuak eta ipuin solteak aipatzen direla kontuan izanda, hein handi batean, euskal ipuingintzaz ere dihardutela generrake: Ayerberen lanak aipagarriak zaizkigu (2016; 2019), ipuingintza erdigunean jartzen baitute. Honekin batera, ezin ahaztuzkoa dugu Olaziregik, Ayerberekin elkarlanean idatzitako kapitulua (2016) (ik. Moszczyńska Dúrst (ed.), 2016). Memoria ardatz duten euskal ipuingintzaren iruzkinekin jarraituz, Kortazarren artikulua ere (2009) aipatu beharko genuke, Gerra Zibila baitu hizpide.

Bestalde, [www.ipuina.eus](http://www.ipuina.eus) webgunea ere aipatu behar da, Koldo Izagirreraren gidaritzapean XX. mendeko egile eta ipuin esanguratsuekin batera, egile eta obra ez hain ezagunak bilduz: “aniztasun horren izpi batzuk eskaini nahi ditugu, apurka bada ere ikuspegi orokor eta osatu samar bat hartu ahal izan dezagun gure genero bihurriaz” (<https://www.ipuina.eus/zer-den-ipuina-eus/>).

Aipaturikoa kontuan izanda, ikusi dugu euskal ipuingintza ez duela askorik aztertu euskal esparru akademikoak, eta are gutxiago euskal ipuingintza *garaikidea*.

### 1.2.2. Euskal ipuingintzaren bilakaera eta historia

Euskal literaturara beranduen iritsi den genero modernoa dugu euskal ipuingintza; hala ere, jarraian argudiatzen saiatuko garenez, azkarren garatu den generoa ere bada, hamarkada bi aski izan baititu, dela idazleek, dela argitaletxeek generoarekiko kontzientzia hartzeko. Euskal ipuingintza moderno bezala ezagutzen den lehen obra Anjel Lertxundiren *Hunik arrats artean* (1970) ipuin-liburua dugu: “Harrezkero, ipuingintza, narratibaren barruan, helduentzako literatur genero autonomo moderno eta landua bilakatu da.” (Rabelli, 2011b: 28).

Garai horretako euskal sistema literarioaren egoerari erreparatuz, berritasunek ezaugarritzen duten hamarkada dela generrake. Batetik, nobelari dagokionez, Txomin Agirrek landu zuen ohituraren eta idilioaren eleberrigintza guztiz irauli zuten lanak argitaratu ziren 60ko eta 70eko hamarkadetan, hala nola Txillardegiren *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) nobela existentzialista, edo *Nouveau Roman* estetikatik ondutako Saizarbitoriaren *Egunero hasten delako* (1969) eleberria, besteak beste. Aipatu lan hauen ondorioz, euskal eleberria tematikoki eta teknikoki eraberritu egin zen, eta nobela modernorantz egin zuen salto ohiturazko euskal eleberria atzean utziz (Aldekoa, 2008; Olaziregi, 2002; Rabelli, 2011b).

Bestetik, mintzagai dugun hamarkadan euskara normalizatzeko eta arautzeko beharra ikusi zuten. 1968an sortu zen ofizialki egungo euskara batua, eta honekin batera, lehenengo ikastolak, euskalduntze alfabetatze mugimenduak ugaritu ziren. Gizartean ez eze kulturaren aldeko berrikuntzek hautsak harrotu zituzten, euskal kulturaren aldeko zenbait egitasmo abiarazi baitzituzten: *Ez dok amairu* taldeak euskal kantagintza modernoa sustatu zuen; euskal argitaletxe berriak sortu ziren (*Etor*, *Gero*, *Lur*, etab.) eta aldizkariak ere ez ziren atzean gelditu (*Jakin*, *Zeruko Argia*, *Anaitasuna*, etab.) (Kortazar, 2000: 142).

Euskal literatura jarduera autonomo bezala 1950ean instituzionalizatu bazen ere, Olaziregik (2002) dioskunez, 70eko hamarkadan hasitako berrikuntzek gailurra jo zuten 80ko hamarkadan, eta hor garatu zen guztiz euskal literatura sistema bezala (2002: 15). Azken hamarkada horretan garapenerako baldintza soziohistoriko egokienak aurkitu zituen euskal literaturak, eta argitaletxeak, sorkuntza literarioarako diru-laguntzak eta sariketak ugaltzarekin batera, dinamika modernoago batean abiatu zela esan genezake (*idem*). Dakusagunez, euskal eleberri modernoaren sorrerari eskutik helduta sortu den generoa dugu euskal ipuingintza, bai garaiari dagokionez, baina, baita estetikei eta joerei dagokienez ere (Rabelli, 2011b: 30). Honekin bat, gainera, Rabellik (2011b)

diosku aztergai dugun generoa berantiarra izatea gainontzeko genero literario *modernoen* berantiaratasunari baino ezin diogula egotzi, XIX. mendetik egunera arte genero guztiak, salbuespenik gabe, astiro garatu baitira, eta modernitatea bera ere berandu iritsi baita gurera (2011b: 28). Hortaz, nabaria da euskal eleberri modernoaren sorrerak eta euskal ipuingintza modernoarenak badutela loturarik.

Euskal ipuingintza modernoa, ordea, ez zen hutsetik sortu. Aitzindarietan lehena XIX. mendean garatu zen ipuingintza mota litzateke. Genero hau, egun ipuingintza bezala ulertzen dugunetik urrun, ez zen genero independente bezala ondu, ezpada beste genero narratibo labur batzuekin batera. Hastapenetako molde hau, gainera, ohiturazko estetikatik garatu zen, eta apenas izan zuen ekoizpenik eta garrantzirik. Ordea, modernitateko estetikatik hurbilago legokeen ipuingintza garatzeko, ezinbestekoak izan ziren gerraosteko zenbait idazlek egin zituzten ekarpenak. Gerraostean, gerrak hautsitako literatura berregin nahi izan zen, horretarako, batetik, hizkuntza garbizaleari bizkarra eman zitzaion, eta bestetik, Europako joera ideologiko zein literario garaikideekin bat egin nahi izan zuten, askotariko generoak landuz, alegia, Sarasolak (1971) “pluriempleo literario” deritzona (1971: 70). Berrikuntza hauekin, euskal literatura modernitatearen bidetik abiarazi zuten, eta ipuingintza ere ez zen atzean gelditu.

Ipuingintza garaikidearen aitzindari lanetan aldizkarien garrantzia nabarmentzekoa da, 50eko eta 60ko hamarkadetan sortutakoetan aurkitu baitzuen ipuingintzak garatzeko espazio nagusia. Guztien artean *Pott Bandaren* (1978-1980) eragina aipatzen da, modernitatearen eta postmodernitatearen arteko eztabaida ekarri baitzuen gurera, eta Rabelliren (2011b) hitzetan, Europako eta Amerikako literaturara begira jarri euskal sistema literarioa (2011b: 55).

Garai horretan ondutako lan garrantzitsuenak honakoak izan ziren: Martin Ugalderen *Iltzailleak* (1961); Jean Etxepareren *Mendekoste Gereziak eta beste* (1962); Gabriel Arestiren *Ipuinak* (1979) eta Jon Miranderen *Gauetz parke batean-ipuin izugarriak* (1984) (Rabelli, 2011b: 31). Aipatu lanek nahiz eta euskal sistema literarioan indar handirik ez izan, ezin ukatuzko garrantzia dute ipuingintza genero *modernoari* dagokionez, ohiturazko estetika atzean utzi eta, norik bere bidetik eta estilotik, modernitateari ateak ireki zizkiotelako. Hala ere, guztietan ere aipagarriena Ugalde litzateke; izan ere, Rabelliren (2011b) hitzetan, “Harena izan zen ipuingintza garaikidean koka zitekeen lehenengo bilduma, urteetan bakarra, gainera. Horri esker,

Ugaldek erakutsi zuen ipuina izan zitekeela lan literario moderno oso baten ardatz nagusia.” (2011b: 33).

Euskal ipuingintza modernoaren lehen hamarkadan, esan bezala Lertxundiren lana (1970) hartzen da mugarriztat, zeinak Hego Amerikako errealismo magikoaren eta absurdoaren literaturaren ezaugarriak dituen. Badira Lertxundiz gain nabarmentzekoak diren zenbait izen, Mikel Zarate; Luis Haranburu; Patxi Zabaleta; Koldo Izagirre; Kaxildo Alkorta; Xabier Kintana eta Gotzon Garate, besteak beste.

Ipuingintzarentzat 70eko hamarkada sortzeko, hasteko eta esperimentaziorako garaia izan bazen, 80ko hamarkada, euskal sistema literarioan gora egiteko sasoa izan zen. Urte hauetan generoarekiko kontzientzia hartu zuten idazleek, nazioartean ipuingintzak arrakasta izan zuen, lehiaketak ez eze eskoletako eskaria ere ugaritu zen eta argialetxeek generoaren alde egin zuten (Rabelli, 2011b: 52). Esan genezake hamarkada bat aski izan zuela ipuingintzak ekoizpenaren osotasunaren % 8 izatetik, gehien garatu zen generoa izatera pasatzeko. Kantitatez ez eze, kalitatez ere gailurra jo zuela erakutsi dute argitalpenek, hamarkada horretakoak baititugu Bernardo Atxagaren *Obabakoak* (1988) euskal obra entzutetsu eta sarituena, eta Joseba Sarrionandiaren *Narrazioak* (1983) loriatsua (Rabelli 2011b: 13). Garai honetan batez ere joera fantastikoa nagusitu zen, nahiz eta estilo, teknika nahiz estetika anitzek ezaugarritzen duten hamarkada izan. Garai honetakoak ditugu aipatutako Atxaga eta Sarrionandiaz gain, Joxemari Iturralde, Inazio Mujika Iraola, Juan Luis Zabala, Koldo Izagirre, Mikel Antza, Hernandez Abaitua, Arantxa Urretabizkaia, Josu Landa, Joxemi Zumalabe, Mario Onandia, eta Laura Mintegi.

Ordea, 90eko hamarkadan euskal sistema literarioan behin oinarriak ezarrita, sistema militantea izateari utzi eta merkatuaren jokoan sartu zen. Merkatu horren arauak generoak hierarkikoki antolatu zituen, eta eleberria jarri erpinaren puntan, ipuingintzaren kalterako (Aldekoa, 2008: 326; Rabelli, 2011b: 75; Zaldua, 2002: 20). Idazleek kanonizazioaren izenean balio axiologiko handieneko generoak landu zituzten (ikus. § 1.2.3), eta ondorioz, ipuingintza, aurretik zekarren erritmoa moteldurik, ahuldu egin zen. Hamarkada honetan, gainera, estetika errealista nagusitu zen, eleberria kontsideraturik hau garatzeko genero aproposena (Apalategi, 2001: 45).

Hauek dira hamarkada horretako izen garrantzitsuenak: Arantxa Iturbe; Karlos Linazasoro; Edorta Jimenez; Jon Arretxe; Xabier Montoia; Harkaitz Cano; Jabier



Cillero; Anjel Lertxundi; Aitor Arana, Pilar Cristobal, Juan Karlos Merino, Rafa Ugalde eta Jose Luis Otamendi.

Genero ikuspegi batetik, esan genezake Linda White-k (1996) bere tesi lanean oro har euskal literaturaren historiez esandakoak, aztergai dugun euskal ipuingintzaren historietara ere ekar ditzakegula; hots, ikuspegia guztiz dela andozentrikoa. Berriena dugunetik hasita, Rabelliren (2011b) historiari dagokionez, ikus dezakegu 70eko hamarkadan ez dela emakumezko idazlerik aipatzen; 80ko hamarkadan aipatzen diren 13 idazletik bi dira emakumezkoak (% 15), Arantxa Urretabizkaia eta Laura Mintegi; eta 90eko hamarkadan nabarmentzen diren 13 izenetatik bi direla emakumeak (% 15) Arantxa Iturbe eta Pilar Cristobal. Aldekoaren *Euskal literaturaren historia* (2008) lanean ere, Atxagaren *Obabakoak* (1988) lanetik gaur egun arte, ipuingintzan diharduten 15 idazletik emakume bakarra aipatzen da, Arantxa Iturbe (% 7). Kortazarren *Euskal literatura XX. mendean* (2000) lanari erreparatuz, aipatzen diren 14 ipuingiletik bi dira bakarrik emakumezko idazleak (% 14), Yolanda Arrieta eta Arantxa Iturbe. Ibon Sarasolaren *Euskal literaturaren historia* (1971) lanean ere antzeko egoera aipa genezake, nabarmentzen diren 7 ipuingiletik guztiak baitira gizonezkoak; eta Gabilondok ere gisa berean dirau *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak* (2014) obran, ez baitu ipuingintzan diharduen emakumezko idazlerik aipatzen.

Olaziregik erakutsi duenez (2002), emakume idazleen inguruan eginiko zerrendek egoera bera erakusten digute. Izan ere, Juan Luis Zabalak 1995az geroztik *Egan* aldizkarian argitaratutako ipuingintzaren inguruko zerrendetan antzeman daitekeenez, 1995ean 19tik 2 dira emakumeak (% 11); 1996an 20 idazletik bat ere ez; 1997an 10etik bat ere ez; 1998an 11tik 5 (% 45); 1999an 15etik bakarra (% 6,7) eta 2000an 24tik 7 (% 29) (Olaziregi, 2002: 19).

### 1.2.3. Euskal sistema literarioa eta ipuingintza

Esan ohi da, zenbait aldagaik parte hartzen duten sistema soziokultural bat dela literatura (Olaziregi, 2002: 13). Areago, ikuspuntu funtzionalistatik hau ere, Itamar Even-Zoharrek (1990) literatura sistema bezala ulertzeak ondorio garrantzitsuak dituela adierazten digu, ikuspuntu sinkronistak esleitzen dizkion estatikotasun eta homogeneotasunarekin hausten baitu dinamismoaren eta heterogenotasunaren argitan (Even-Zohar, 1990: 3). Literatur sistemaren teoria honi *Polisistemen Teoria* deritzo

(*idem*). Hurbilpen honetan, sistemak hierarkikoki antolatuta daude, baina, botere posizio hori dinamikoa da, sistema bateko elementuak uneoro baitaude norgehiagoka, nor erdiguneaz baliatu, nor periferiaz (Even-Zohar, 1990: 6). Halaber, ikuspuntu honetatik, literatura ez litzateke sistema beregain konplexu bat soilik, ezpada sistema handiago eta konplexuago batean dagoen sistema txikiago bat, esaterako, sistema kulturalaren barnean dagoena, edo merkatu sistemaren mende dagoena. Azken sistema honi heltzen dio Even-Zoharrek (1990) Jakobsonen eskema berreraikitzeke, eta literatur sistema bai eta bertako tenkak aztertzeke. Gauzak horrela, literatur sistema *produzitzaila* (egile) batez dago osatuta, zeinak *kontsumitzaileei* (irakurle) *produktua* (liburua) idazten dien. *Produktuaren* merkaturatzea baina, *instituzioak* ez ezik, *merkatuak* eta *errepertorioak* berak arautzen dute (Kortazar, 2002: 18).

Bourdieu (1995) ere azalbide hau erabiliz deskribatzen du (literatur) sistemaren funtzionamendua: “Literatur lan edo genero baten esanahia eta balioa aldatu egiten da ekoizle eta kontsumitzaileek eskura dituzten aukeren eta balizkoen unibertsoa aldatzen denean” (Bourdieu, 1995 *apud* Egaña, 2014: 277). Bourdieuren (1995) hurbilpenak, hortaz, sistema bertako elementuen eta gatazken emaitza dinamiko bezala azaltzen du, zeinetan generoa bera ere modu horretan hierarkizatzen den. Azalbide horri *axiologia* deritzote adituek (*idem*).

Euskal literaturari dagokionez eta aztergai dugun generoari begira, Egañak (2014) diosku kategoriarik axiologikoenetakoa nobela dela, eta ipuingintzak honen ondoan bigarren mailako lekua duela (2014: 288). Jarraian, euskal literatur sistemaren merkaturan parte hartzen duten elementuei errepasso bat egingo diegu, ipuingintzak duen lekuaz hausnartu ahal izateko. Ezer baino lehen, esan beharra dago askotan ipuingintza nobelarekiko konparazioan aztertu dugula, “nobelarekiko oposizioz eta harekiko dependentzian definitzen eta baloratzen den” (Egaña, 2014: 292) generoa baita aztergai duguna. Honekin batera, esan nahiko genuke jakitun garelako jarraian datozen zenbaki eta portzentaiek ez dutela sistema oso baten berri ematen; izan ere, zer gertatzen da 2000tik aurrera argitaratu diren lanekin? Zer gertatzen da promozio bide diren antologiekin? Azoekin? Argitaletxeekin? Zer gertatzen da ipuin-liburuaren produkzioaren zenbatekoa nobelena baino altuagoa izan den urte horietan? Zergatik gertatu da hori? Eraginik ote du ipuingintza generoaren bilakaeran? Alderdi eta galdera hauek guztiak erantzun gabe geratzen dira, hauek guztiak argitzeak berak lan honen lerro guztiak hartuko lituzkeelako.

### 1.2.3.1. Produzitzaileak

*Produzitzaileek* ekoitzi dutenari erreparatzeko arakatu dugun datu basea *armiarma* webguneko “Literaturaren zubitegia” azpiatala izan da<sup>1</sup>. Honetan, 991 idazle eta 4.716 idazlan daude miatuta, baina, guri fikziozko lanak soilik interesatzen zaizkigunez, eta narratibazkoak, nobelaren eta ipuingintzaren inguruko tenkaz dihardulako, horietatik 420 idazle hartu dira kontuan, hots % 43. Ikusi dugu idazleek oro har, nahiago dutela nobelak idatzi ipuin-liburuak baino. Hala ere, esan beharra dago, uste genuenaren kontra, bien arteko aldea minimoa dela, nobela soilik ondu dutenak % 36 izan direlako, eta ipuingintza soilik landu dutenak % 35. Bietarik idatzi dutenik ere bada, eta kasu honetan ere, zenbatekoa aurrekoetatik oso hurbil dago % 29k bi generoak landu baitituzte (ikus. Eranskina. Grafikoa 1).

### 1.2.3.2. Instituzioa

Instituzioak zer kanonizatu duen (eta zer ez) aztertzeko, batetik euskaraz idatzitako euskal literaturaren historia garaikideak kontsultatu ditugu, eta bestetik, euskal literaturako sari nagusienak, literaturaren promozio bide diren heinean.

#### 1.2.3.2.1. Historiak aztertuz

Euskaraz eginiko euskal literaturaren historia garaikideak aztertuz, Ibon Sarasolaren *Euskal literaturaren historia* (1971) aipatuz hasi nahiko genuke. Horretan ikusi dugu literatura bat duela aztergai eta ez literatur sistema osoa, ipuingintza ez baita aipatu ere egiten ibilbide horretan guztian. “Laugarren parte: autoreak eta obrak” deritzon kapituluan bakarrik agertzen zaigu, bi aldiz: lehenengoan, 1945-1964 urteei dagozkiela, eta nobelarekin batera aipatzen du. Gainera, autore bakar bat aipatzen du ipuinlari bezala, Jean Etchepare (1937-1961). Bigarreanean, ordea azpiatal beregain bat eskaintzen dio *ipuinari* (1971: 142), 1964-1971 urteen bitartean. Hala ere sei autore baino ez ditu aipatzen: Gabriel Aresti, Jon Mirande, Dominique Peillen, Jose Basterretxea, J. Antonio Letamendia, S. Garmendia eta Anjel Lertxundi.

Jon Kortazarren *Euskal literatura XX. mendean* (2000) lanari erreparatuz ere antzeko emaitzak ikusi ditugu. Kapitulu bat eskaintzen dio narratibari “80ko

---

<sup>1</sup> Ikus. <https://zubitegia.armiarma.eus/>

hamarkadako literatura: narratiba” (2000: 238-255), eta honen barnean, “16.1. Ipuingintza eta eleberrigintza” izeneko azpiatala. Ordea, ez du bietako batean ere generoaren bilakaeraren inguruko informaziorik eskaintzen, ezta ere garai hartako euskal sistema literarioan izandako garrantzia aipatzen. Bigarren azpiatal bat ere barnebiltzen du Kortazarrek (2000) “1990.urteetik 2000.urtera” (2000: 255-291) izenburupean. Atal honetan ipuingintzari espazio handiagoa eskaintzen dion arren, eta zenbait izen garrantzitsu aipatuagatik (Atxaga, Sarrionandia, Linazasoro, Iturbe, etab.), ez da honen bilakabidearen inguruko ezer deskribatzen.

Aldekoaren *Euskal literaturaren historia* (2008) lanean, aurrekoetan baino lerro gehiago hartzen ditu ipuingintzak, “Euskarazko ipuina: Bernardo Atxaga, Joseba Sarrionandia eta beste” (2008: 308-335) azpiatal beregain bat eskaintzen baitio. 80ko hamarkadara egiten du salto, baina, aurretiko ipuingintza modernoaren hastapenetako egoerari muzin eginez. Egia da Atxaga eta Sarrionandia, eta beraien ekarpen literarioa luze eta zabal deskribatzen digula, gainera, 80ko eta 90eko hamarkadan ipuingintzak sisteman zuen egoeran ere sartu irten bat egiten du (2008: 325). Hala ere, Atxagaz eta Sarrionandiaz bestelako izenak aipatzerakoan, bakoitzaren ekarpen tematiko eta estilistikoetan zentratzen da, batez ere.

Gabilondoren *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak* (2014) lanean, izenburutik bertatik euskal literatura postnazionalari begira jartzen gaitu autoreak. Euskal literatura sistema gutxitua delako ustea deseraikitzen saiatzen da Gabilondo, eta horretarako, aurretik ekarri ditugun zenbait ipuingileren izenak aipatu aipatzen dituela ikusi dugu, baina, eleberrigile diren aldetik, ez ipuingile bezala. Anjel Lertxundi edo Bernardo Atxaga ditugu aipatzen diren idazleetako bi, azken honen kasuan *Obabakoak* (1988) lana ere nobelatzat hartuz (2014: 46). Kanonizazio prozesuez dihardu hein handi batean aipatu autoreak bere historian, autorez autore euskal kulturaren errepresentazio eta alegoria bihurtu diren obren errepassoa eginez, baina beti ere eleberrien perspektibatik.

Hau guztia kontuan izanik, esan genezake, beraz, Rabelliren (2011b) historia dugula ipuingintzaren inguruan egin den lan luze eta espezifikoa. Horrek erakusten digu, beste alde batetik, 2011ra arte itxaron behar dugula ipuingintzaren inguruko ikerketa luzeago bat izateko.

#### 1.2.3.2.2. Sariak aztertuz

Euskal literaturako saririk esanguratsuen den Euskadi Literatura Sariari erreparatu, Eusko Jaurlaritzako webgunean agertzen den zerrenda hartu dugu kontuan<sup>2</sup>. Horretan, ikusi dugu hainbat sari sartzen direla aipatu sariketaren barnean: “Jon Mirande” eleberri saria, kontakizun laburren “Kirikiño” saria, etab. Gainera, askotan informazioa falta da (1992 eta 1993 urteetan, esaterako). Argitasunaren mesedetan, espresuki “Euskadi sari” izena hartu dituzten sariak *soilik* hartu dira kontuan, eta 1989-1991ra bitarteko eta 1997tik gaur egunera bitarteko sariak aztertu dira. Eman diren 26 saritatik 15 nobelentzat izan dira (% 58) eta 6, ordea, ipuingintzarentzat (% 23)<sup>3</sup>. Euskarazko narratibari ematen zaion Kritika Sariari gagozkiola ere antzeko emaitza dakusagu, izan ere, eman diren 43 saritatik (1976-2018), 37 nobelarentzat izan dira (% 86) eta gainontzeko 6ak (% 14), ostera, ipuingintzarentzat. Azkenik, 111 Akademia Saria aztertuz, emaitzak are ezkorragoak dira ipuingintzarentzat, eman diren 8 sariak (2012-2019), guztiak, nobelarentzat izan baitira (% 100).

#### 1.2.3.3. Merkatua eta erreperitorioa

Merkatuan argitaratzen dena aztertzeko erabili dugun datu-basea *Euskal Literaturaren Apalategia* (ELA)<sup>4</sup> izan da. Datu-base honetan agertzen diren urteak bakarrik hartu ditugu kontuan, zaharrena 2000. urtea izanik, eta berriena, 2019. Honetan ere, “Literatur zubitegian” egin dugun bezala, eleberria eta ipuingintza aurrez aurre jarri ditugu eta bien arteko konparaziotik zenbait datu argigarri atera (ikus. Eranskina. Taula 1).

Dakusagunez, 19 urtetan 4 aldiz nagusitu da ipuin-liburuen produkzioa nobelen produkzioaren gainetik (% 21); kasu bitan (% 11) bien produkzioaren zenbatekoa berdina izan da; eta gainontzeko 13 urtetan (% 68) nobela gehiago argitaratu dira ipuin-liburuak baino. Datu hauen aurrean, esan gezake merkatuak (ia beti) nahiago izan duela nobela bat argitaratu ipuin-liburu bat argitaratu baino.

Erreperitorioa ere guztiz lotuta legoke merkatuak argitaratzen duenarekin. ELAren arabera, 2000-2019ra bitarteko erreperitorioa 507 nobelaz (% 56) eta 396 ipuin-liburuz (% 44) dago osatuta. Horrek erakusten digu idazleek eredu gehiago dutela nobelan ipuingintzan baino, alegia, eleberri gehiago argitaratu direla ipuin-liburuak baino. Hala

<sup>2</sup> Iturria: <https://www.euskadi.eus/informacion/premios-euskadi-literatura-ganadores/web01-a2kulsus/es/>

<sup>3</sup> Poesiari lau sari dagozkio (% 15) eta geratzen den % 4a onartu ez zen sari bati.

<sup>4</sup> Ikus. <http://ehu.eus/ehg/apalategia/>

ere, Zalduak diosku (2016) Euskal Herrian, ehunekotan, ipuin-liburu gehiago argitaratzen direla inguruko literaturetan baino, hala nola, Madril,artzelona, Paris, Londres eta New York (2016: 150). Alde horretatik, pentsa genezake, batetik, ipuin-liburuek gure sisteman balio axiologiko handiagoa dutela, eta bestetik, hortaz, ez direla hain emaitza txarrak gurean. Euskal literaturan ipuingintzak gainontzekoetan ez duen sendotasuna azaltzeko, hona Zalduak (2016) darabiltzan argudioak: merkatu sistema txikiagoa izanik, idazleek hartzen duten arriskuak ez du horrenbesteko pisurik; euskararen egoera diglosikoak berak eskaria handitzen du eta askotan ipuin-liburuak ere *best seller* izatera heltzen dira; nazioaren izaera zatikatuari begiratuta, Ipuinaren Herrialde bat litzateke gurea, ipuin-liburuak, nobelak ez bezala, zatikatuak izanik, hobeto ezkontzen baitira euskal nazioaren izaerarekin (2016: 154).

#### 1.2.3.4. Kontsumitzaileak

Atal honetako datuak lortzeko, bere mugez jakitun izan arren, *Deia* egunkariko *Ortzadar* gehigarria kontsultatu dugu, zeinak zenbaki guztietan liburu salduenen zerrenda labur bat ekartzen duen. Esan beharra dago aldizkariko iturria *Elkar* argitaletxea dela, hortaz, jarraian aipatuko diren datuak argitaletxe horri soilik dagozkio. Bestetik, azpimarratu nahi da 2010etik 2019ra arte arakatu dela, 2010az lehenagoko gehigarriak ez ditugulako eskura izan, ez behintzat euskarri elektronikoan. Halaber, zailtasunak izan ditugu aldizkariko ale guztiak aurkitzeko, batez ere 2010, 2011, 2012 eta 2013koetan, hala ere, hilabete guztietan behintzat ale bat lortzen saiatu gara.

10 urteotako azterketa eginez, ikusi dugu, irakurleek nobela gehiago erosi dutela ipuin-liburuak baino. Ordea, bada salbuespenik aleetan: 2011ko urriaren 1eko alean, eleberri eta ipuin-liburuen zenbatekoa berdina da (hiruna); 2017ko uztailaren 1eko alean ere berdinak dira zenbatekoak (bina); 2014ko apirilaren 18ko alean, ipuin-liburu gehiago saldu zirela adierazten da (bi nobela eta lau ipuin-liburu); 2015eko abenduaren 19ko alean ere gauza bera (bat-hiru); 2018ko martxoaren 3ko (1-2), ekainaren 9ko (0-1), irailaren 29ko (1-2) eta urriaren 13koetan (1-2) ere berdin. Oro har esan liteke gehiengo handi batek nahiago izan duela nobelak erosi ipuin-liburuak baino. Hala ere, iradokitzailea ez eze interesgarria iruditzen zaigu 2018. urtean lau aldiz alderantziz gertatzea. Gaude urte honetan ipuingintzak indar handiago izan zuela, baina, ustea edozein delarik ere, ikerketa luzeago batean berrestu beharko litzateke.

### 1.2.3.5. Ipuingintzaren balioaren bilakaera eta egungo egoera

Nabaria da, behintzat 2000tik egunera arte, ipuingintza beti egon dela nobelaren mende; baina, noiztik datorkio mendekotasun egoera hau? Izan al da ipuingintza nagusi euskal literaturaren historiaren unerren batean? Zergatik izan da bigarren mailako nobelarekiko konparazioz?

Euskal ipuingintza modernoa genero beregain eta moderno bezala onartu zenetik, hots, arestian aitortu dugunez, 80ko hamarkadatik, nobelaren morroia izan da (Zaldua, 2002: 25). Inguruko literaturetan ere honela izan dela adierazten digu Zalduak (2002), eta hurrengo hamarkada ere, kritikaren aldetik bederen, nobelaren hamarkada izan bide da. Bederen diogu, zeren Zalduak (2002), Lertxundiren baieztapenari jarraiki, adierazpen honi buelta ematen dio eta ozen eta argi adierazten “90ekoa ipuinaren hamarkada izan da” (2002: 25). Hori ondorioztatzeke aipatu adituak, bai kuantitatiboki, eta bai kualitatiboki ere hamarkada horretako ipuingintza oparoa izan zela argudiatzen du (2002: 25-26). Argi dago, kontraesankorrek diren baieztapenez osatuta dagoela euskal ipuingintza modernoaren inguruko diskurtsoa, eta hori horrela, errebisio eta azterketa sakonago baten beharra duela ondoriozta genezake.

Hala ere, ipuingintzak (ia beti) nobelarekiko izan duen mendekotasuna ez du inork ere ukatzen. Hain da hau horrela ezen, delako obra osatzen duten ipuinek zenbat eta lotura handiagoa izan nobelarekin, orduan eta estimatuagoa eta baloratuagoa baita ipuin-liburu hori. Hortaz, datuek erakutsi dutenez, nobelatik hurbilago dauden ipuin-liburuek, *Short Story Cycle*<sup>5</sup> bezala ezagutzen direnek (Mann, 1989), harrera hobea dute beraien artean loturarik ez duten ipuin-liburuek baino (Egaña, 2014: 293).

Egañak diosku (2014; 2020), batetik, umeentzako generotzat hartzeari zor diogula morrontza hori (Egaña, 2020: 6). Bestalde, axiologiaren ikuspegitik, merkatu sistema

---

<sup>5</sup> Mann-ek (1989), D.H. Lawrence-n hitzak bere eginez, honela definitzen digu *Short Story Cycle* delakoa: “*In Our Time* calls itself a book of stories, but it isn’t that. It is a series of successive sketches from a man’s life, and makes a fragmentary novel” (1989: ix). Dakusagunez, zatikatutako nobela gisa definitzen zaigu, lotura duten ipuinez osatutakoa izaki. Hori dela eta, bi ezaugarri nagusi egozten dizkio aipatu adituak: ipuinak buruaskiak dira, baina, era berean, elkarrekin harremanak daude (1989: 15). Lehenagotik ere kritikariak bereizketa horretaz jabetu ziren arren, 70eko hamarkadan hasi ziren sistematikoki genero hau definitzen eta deskribatzen. Honen adibide ditugu, James Joyce, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner, Flannery O’Connor, Eudora Welty eta John Updike bezalako idazleen lanak, besteak beste (1989: xi).

osoak literatur lanen pertzepzioa hierarkizatzen du, hori dela eta kritikaren gutxiespenetik hasita, ipuingintza beti kokatu da nobelaren azpian (Egaña, 2014: 277). Zalduak (2002) ere ideia honi eusten dio ipuingintzaren mendekotasuna azaltzeko, izan ere, bere iritziz, kasu askotan kalitate eta kantitate aldetik nobelaren maila berean egon bada ere, “azken batean, merkatu, hezkuntza eta kultura-ohiturekin erlazionatuta daude nobelaren egungo ‘garaipena’ eta ipuinaren ikusezintasun erlatiboa” (2002: 26-27). Esan genezake, Simone de Beauvoirrek behin erabilitako hitzak geure eginez (ikus. § 2.1.2), ipuingintzaren balioa ere *egin* egiten dela merkatuarekiko dialektikan, eta ondorioz, kategoria sozial bat dugula hau ere.

## 2. Marko teoriko-metodologikoa

Aditu gehienek aho batez onartzen dutenez, ikerketa eta teoria feministek, feminitate ereduak auzitan jartzeaz gain, maskulinitate ereduak ere deseraikitzen lagundu dute, *men's studies* edo maskulinitatearen inguruko ikerketen argitan (Connell, 2005; Gilmore, 1990; Aresti, 2020, etab.). Halaber, Cuklanz *et al.*-en (2020) artikulua erakusten digun bezala, egungo esparru akademikoan genero ikasketak, eta batez ere, teoria feministak diziplina anitzetako ikerketak egiteko aparatu teoriko-metodologiko esanguratsu bilakatu dira. Hau kontuan izanik, atal honetan genero ikasketen ikuspegia geure egingo dugu, eta ikerketa eta hurbilpen feministekin hasita, maskulinitatearen inguruko ikerketek erakutsi digutena ere kontuan izango dugu. Guztiarekin ere, maskulinitate eta feminitate ereduak ezaugarrien, jarreraren, ekintzen eta espazioen inguruan hausnartuko dugu. Dakusagunez, gaur egungo literaturaren teoria eta kritikan nagusi den diziplina artekotasanaz eta zenbait norabide kritikoz baliatuko gara, geure egingo baititugu genero ikasketak, ikasketa kulturalak, gorputzaren inguruko teoria soziala, edo espazioaren inguruko ikerketak, besteren artean.

Identitatearen eraikuntza, eta beraz, maskulinitate eta feminitate eraikuntzak kulturatik kulturara aldakorak direla guztiz onartuta dago egungo ikerketa munduan (Essed *et al.*, 2005); hain da kultura aldagarritasunaren eragile, ezen homosexualitatea nola ikusten den ere kulturatik kulturara aldatu egiten baita (Rodrigo, 2000). Hau kontuan izanik, maskulinitate eta feminitate ereduak dihardugula, esan beharra dago, logikoa den bezala, lan honetan ez dugula zehaztasunez jokatu, munduan indarrean dauden eredu gehienak kontuan hartzeak lanaren mugak gaindituko lituzkeelako.



Ikerketa-lan honetan mendebaldeko kulturaren nagusi diren ereduak batzuk soilik aipatuko dira, hortaz. Identitate ereduaren deskribapenean, gainera, jarrera, ezaugarri eta praktika hegemonikoak eta ez-hegemonikoak zeintzuk diren zehazten saiatuko gara. Deskribapenaren bitartez, Estebanek (2004) nola, geuk ere, diskurtso hegemonikoa jarraitzen duten ereduak patriarkatuaren biktimatza hartuko ditugu; jarraitzen ez dutenak, ordea, identitatea beraiek sentitu eta nahi izan duten erara eraiki dutela baieztatuko dugu (2004: 10).

Azkenik, bai atal honetan, bai analisisian bertan ere, gizon/emakume kategoriak erabiliko ditugu. Jakitun gara kategoria hauen erabilerak kritikatu nahiko genukeen binarismoari mesede egiten diola, baina, argi utzi nahi dugu zentzu sozialean erabiliko ditugula soilik, hau da, gizartearekiko dialektikan gizon/emakume deituak garen neurrian.

## 2.1. Kritika eta mugimendu feminista: nazioartetik Euskal Herrira

### 2.1.1. Definizio baterantz

Feminismoa, mugimendu bezala, era askotan definitzen bada ere, funtsean, definizio guztietan azpimarratzen da helburua beti dela politikoa, berdintasunaren bidean, praxi matxistak salatu eta deuseztatzen ahalegintzen den aldetik (Moi, 1988 *apud* Olaziregi, 1999: 5). Honekin batera, feminismoa beti ulertzen da praktika kolektibo eta plural gisan, hori dela eta, mugimendu hau eraikitzerako orduan, nola definitzen den baino garrantzi handiagoa ematen zaio feminismoaren parte direnek mugimendu horren alde zer *egiten* duten begiratzeari (Esteban, 2017: 17). Estebanen (2017) azalpen honetatik abiatuta, hortaz, esan genezake feminismoa *gorputz kolektibo* bat dela, bere hitzetan, “*elkarrekin egote* eta *elkarrekin ekite* bat” (2017: 17).

Hala ere, feminismoa *gorputz kolektibo bat* dela adierazteak ez du esan nahi mugimendu horretan parte hartzen dutenek ideia bateratuak eta berdinak dituztenik. Ezta ere, feminismoa, nazioarteko ikuspegitik, zein euskal ikuspegitik, mugimendu singularra denik. Kontrara, feminismoaren bilakabidearen historiari erreparatzen badiogu (ikus. § 2.1.3), konturatuko gara ez dela diskurtso bateratu bat, feminismoak anitzak direla eta ibilbide anitzak izan dituztela, identitate ereduak eta pentsatzeko moduak anitzak diren bezalaxe (Carabí, 2000). Ordea, hasierako ideiarra bueltatuz, aniztasun horrek badu zerbait batzan: helburua. Izan ere,

El feminismo es un pensamiento de la igualdad, o en otras palabras, el feminismo es una tradición de pensamiento político con tres siglos a la espalda, que surge en el mismo momento en que la idea de igualdad y su relación con la ciudadanía se plantean por primera vez en el pensamiento europeo (Carabí, 2000: 89).

Mugimendu feministak milaka emakumek beraien identitatea eta feminitate ereduak birpentsatzea eta birplanteatzea eragin zuen eta eragiten du. Esan genezake, berdintasunaren aldeko borroka eta aldarri horretan, emakumeek beraien identitatea berreraikitzeke aukera bat aurkitu zutela, nor izan *behar* zuten atzean utzi eta nor izan *nahi* zuten horri garrantzia emanez (Carabí, 2000: 15).

### 2.1.2. Norberaren gela bat izan duten emakume kritikariak

Kritika feministaren bilakaera historikoari dagokionez, bi joera nagusi aipatzen dira aitzindari bezala: kritikagintza anglo-amerikarra eta frantsesa. Lehenengoari gagozkiola, frantsesak ez bezala, eragin nagusia politika mailan izan zuela esan genezake eta ez hainbeste metodologia mailan, ikasketa goreneko zirkuluetara hedatzea lortu baitzuten. Kritikagintza honen garai mugarrria boto femeninoa legeztatu eta 60ko hamarkada izan zen, emakumezkoen askapen mugimendua sendo antolatu baitzen eta honekin batera, ordura arte aztertzeke zeuden idazle emakumezkoen lanak ere aztertzen hasi ziren Estatu Batuetan. Hurrengo hamarkadan kritika mota hau bere lekua hartzen hasi zen, ikerlanak espezializatuz, eta esan genezake ondoren datozen hamarkada bukaerako lanek markatu zutela hurbilpen honetako norabide sendoena: Moers-en *Literary Women* (1976), Showalterren *A Literature of Their Own* (1977) eta Gilbert & Gubar-en *The Madwoman in the Attic* (1979) (Olaziregi, 1999: 9). Esparru honetan, aitzindari eta bultzatzaile nagusia Virginia Woolf (1892-1941) izan zen *A Room of One's Own* (1929) bezalako lanak ondu zituen idazle eta kritikaria. Azken lan honetan historian zehar emakume idazle gehiago ez sortzearen inguruan hausnartzen du idazleak, bere aburuz hauek izanik arrazoiak: emakumezkoek denbora librerik, buruaskitasun ekonomikorik eta norberaren gelarik ez izatea.

Teoria Feminista Frantsesak, ordea, bestelako abiapuntuak izan zituen, arestian aipatu bezala, ekarpen nagusiena teoria eta metodologia mailan eginik. Izen bat ekartzekotan Simone de Beauvoir-ena ezin aipatu gabe utzi, hasieratik sozialismoarekin emakumearen aurkako zapalkuntza salatu nahi izan zuen eta. Bere lan nagusiena, kritika feministetan eragin handia izan duen *Le deuxième sexe* (1949) dugu, emakumeen egoera

historikoaren inguruko ikerketa serioena omen, generoaren inguruko paradigma aldaketa ekarri zuen nazioartekoa bilakatu den adierazpen honekin “Ez gara emakume jaiotzen; emakume “egin” egiten gara” (Olaziregi, 1999: 11). Kritikari frantses honen ostekoek, finkatu egin zituzten angloamerikarrekiko diferentziak, eta marxismoaren ildoetatik urrunduz ikuspuntu psikoanalistara egin zuten salto. Derridaren dekonstrukzioa eta Lacanen psikoanalisi ardatz teoriko nagusitzat hartuta, *Des Femmes* (1973) argitaletxearekin elkarlanean, “logozentrismo” eta “falozentrimoari” oldartzen zaion emakumezkoen idazkera berria defendatu zuten: emakumezkoaren inkontziente eta libidoak gidatutakoa, hain zuzen.

Hortaz, ikus daiteke, kritika feministak ez digula joera teoriko bateratu bat eskaintzen, adarkatutako bat baizik, eta zatikatze hori areagotu egin zen 80ko hamarkadaz geroztik “aniztasunaren feminismo” deritzogunari esker.

### 2.1.3. Mugimendu feministen historia labur bat

Jualianok (2008) dioenez, feminismoaren iraultza handia ez ei da izan gizarteko araei muzin egitea, hori betidanik egin izan baita; iraultza handia, ordea, injustiziak, berdintasun eza, eta mendekotasun egoerak ikusgarri eta esplizitu egiten direnean hasi zen (Juliano, 2008 *apud* Esteban, 2017: 23). Hau kontuan izanik, aurreko atalean aipatu duguna zorrotz beharrean gaude; izan ere, Carabík (2000) dioskunez, feminismoak hiru mende baino gehiago ditu, baina, zuzenagoa litzateke esatea, feminismoaren *iraultzak* hiru mende baino gehiago dituela. Bestetik, Jualianoren (2008) hitzek honako galderarekin parez pare jartzen gaituzte: noiz hasi zen, orduan, feminismoaren iraultza aipatu egoera horiek salatzen?

Maldonadok (2010) diosku iraultzaren sortze momentua emakumeek *gu* esan dutenekoa dela, hots, emakume izanik, batasun sendo bat eraiki zezaketela adierazi zutenekoa (2010: 59). Beste hitz batzuekin:

El feminismo nació con la presunción de que «algo» unía a todas estas mujeres, y por consiguiente intentó saber qué era ese fundamento común, que algunas pensadoras, sin embargo, consideraron un invento tramposo del patriarcado para justificar la opresión de las mujeres por razones «naturales» (Segarra, 2000: 7).

Sortze momentu hori, *Lehen olatu feminista* deiturikoa litzateke, sufragisten garaia edo feminismo ilustratu bezala ere ezagutzen dena (Esteban, 2017: 23) eta XVIII.

mende erdialdetik XIX. mendera bitartean garatu zen, batik bat (Essed *et al.*, 2005). Garai horretan emakumeek ez zuten ez boto eskubiderik, ezta hezkuntza eskubiderik ere, gizonek ez bezala (Martorell, 2012: 188). Egoera bidegabe horren aurrean, boto eskubideen aldeko lehen eskaerak eta aldarriak egin ziren (Barker *et al.*, 2016).

**Bigarren olatu feminista**, 1960ko eta 1990eko hamarkadetan gorpuztu zen eta aktibitate erradikal bezala ezaugarritu; izan ere, emakumeak progresiboki beraien mendekotasunezko egoeraz kontzientzia hartzen joan ziren, eta androzentrismoaren kritikan ikuspegi berri eta anitzak finkatu ziren (Puleo, 2000). Ordura hartako gizarteak jada, bi mundu gerra bizi izan zituen, eta bigarrenaren ondotik (1939-1945) etorri zen sistema politikoaren aldaketarekin emakume askok beraien eskubideak aldarrikatzeko unea eta parada aurkitu zuten. Une horretan gizarteak aurretik ikasitako balore eta bizitzeko modu unibertsalak eztabaidatu eta auzitan jarri zituen. Ez dirudi kasualitatea denik 60ko hamarkada izatea giza eskubideen aldeko aldarrikapenak, eta horien barnean, emakumeen eskubideen aldekoak loratu ziren garaia (Cazés, 2004).

Testuinguru horretan garatutako feminismoak, “lo personal es lo político” (Lipovetski, 1999: 61; Rich, 1996: 12) lemapean, emakumeen arazo pertsonalak politizatu nahian, sexualitatea gizonen nagusitasuna inposatzeko elementua zela salatu zuen:

Lo que el feminismo de los 60 argumenta es que, sin negar que el poder patriarcal pueda ser una estructura antropológica profunda, esa manera de operar del patriarcado convierte a la propia sociedad humana en una sociedad natural, lo que seriamente nadie admite (Valcárcel, 1997: 95).

70eko hamarkadaz geroztik garatutako ildo feminista berrietan, *maskulinitate hegemonikoarekin* (Connell, 2005: 76) identifikatu ez ziren gizonezkoak gero eta gehiago izanik, emakumetasuna ez ezik, gizontasuna ere auzitan jarri zen (ikus. § 2.2). Garai horretan gorpuztu ziren baita ere emakumeen askapenerako mugimenduak, besteak beste familia emakumearen opresiorako espazio nagusia zela azpimarratu zutenak, hain zuzen (Connell, 2005: 41).

**Hirugarren olatu feminista**n, feminismo garaikide edo feminismo postmodernoa deritzotenean, 1990eko hamarkada erditik hasita, belaunaldi berriek hartu zuten lekukoa, aurrekoen jarrera preskriptibo eta ezkorriari buelta emanez (Barker *et al.*, 2016). Garai honetako mugimendu feministek, sexualitatearen eta boterearen, generoaren eta sexualitatearen, identitatearen eta jokamoldearen, edo norma

heterosexualaren eta aukera sexualaren arteko harremanak auzitan jarri zituzten eta aukera berriak proposatu. Judith Butleren testuetan oinarrituta aurreko garaiko egoerarekin apurtu nahi izan zuten zenbait alderditatik: aurreko garaiko ortodoxia sexualarekin apurtzeko helburuarekin, pentsamendu sexual berri bat eraiki zuten; feminismoak boterearen jardunbideak eta erabilera eztabaidatzeko eta iraultzeko esparru bilakaturik, identitate-kategoria baten inguruko beste ildo batzuekin egin zuen bat, *queer* teoriarekin, kasu, edo transexualitatekin eta transgenerotik egindako ekarpenekin. Halaber, heteropatriarkatuak sortutako eskema zapaltzaileak birpentsatzen hasi ziren eta definizio androzentriko, dikotomiko eta heteronormatiboekin apurtzen (Esteban, 2009: 36). Bestela esanda, genero mugak ezabatzen hasi ziren garai honetan, eta genero aniztasuna aldarrikatzen, postmodernitatekin eratorritako ideiak bere egin eta identitate bat eta bakarraren ukatzearen ondorioz (Lasarte, 2012: 52). Esandakoaz gain, azken aro feministara arte itxaron beharra daukagu emakumeen eskubideez gain, intersekzioaren izenean, gainontzeko talde subalternoen<sup>6</sup> eskubideak aldarrikatzeko, arraza ere barne harturik (Barker *et al.*, 2016: 344).

Aipatu olatu hauen aurretik, hala ere, badaude aurrekari bezala har litezkeen zenbait izen, ez direnak aipatu ditugunak bezala horren finkatuak ezta globalak ere, baina, egin zuten aldarrikapenengatik izendapena behintzat merezi dutenak: Olympe de Goujes (XVII. mendea) eta Mary Wollstonecraft (XVIII. mendea) (Cazés, 2004: 37). Lehenengoa, Frantziako Iraultzan (1789), egun feminismo moduan ezagutzen duguna defendatzeagatik gillotinatua izan zen; bigarrenak emakumearen eskubideen alde borrokatu zuen.

#### 2.1.4. Euskal Herrian zer?

Euskal Herrira etorri, honela deskribatzen digu Estebanek (2017) hemengo mugimendu feministen izaera: “Gure feminismoa, edozein feminismo legez, heterogeneoa izan da eta da, askotarikoa, talde, jarrera eta jardun oso ezberdinekin, kontrajarriak bezain bateragarriak” (Esteban, 2017: 13).

Ordea, Estebanek (2017) azaltzen duenez, euskal mugimenduok ez datoz bat nazioarteko olatuekin, izan ere, euskal esparruan bi aro nagusitzen dira, eta bi-biak, 1976az geroztikoak. Lehenengo aroa XX. mende amaieran garatu zen, eta 1984an eta

<sup>6</sup> Uler bedi *subalterno* terminoa Spivak-ek (1997) definitu eta erabili zuen bezala, hots, sistema kapitalista batean zapalduta dauden pertsonak izendatzeko (1997: 42).

1994an ospatu ziren Euskal Herri mailako II. eta III. Emakumeen Jardunaldien inguruan gorpuztu. Bi jardunaldi hauetan aurretik planteatu gabeko ideiak eta ikuspegiak plazaratu ziren, gorputzaren inguruko eskubideak, edo emakumeek jasaten zituzten desberdintasunak kasu. Guztiarekin ere, lehen aro hau unitario, herritar, bedinzale/horizontal eta antisistemiko bezala ezaugarritzen du Estebanek (2017: 26).

“Bigarren aro” bezala ezagutzen dena hurrengo mendean garatu zen, hots, XXI. mende hasieran, eta aurreko aroko proposamenak finkatzeko eta sendotzeko balio izan zuen. Horretaz aparte, nazioarteko hirugarren olatu feministaren proposamenekin bat eginda, praxia eta teoria berriei atea ireki zitzairen, hala nola *queer* teoria eta transfeminismoari<sup>7</sup>. Azken egitasmo hauen bultzatzaile nagusia *Medeak* taldea izan zen, aurretik Euskal Herrian formulatu gabeko zenbait kontzeptu integratu baitzituen: sexualitatea, transexualitatea, pornografia, prostituzioa, etab. (Medeak, 2013; Esteban, 2017).

Egungo betaurrekoekin begiratuta, hala ere, euskal feminismoaren mugimenduak aurrez aurre duen testuingurura egokitzen jakin ez duela kritikatzeko dute Esteban (2004) adituak eta *Medeak* taldeak (2013). Izan ere, batetik, Mugimendu Feminista Klasikoan, ez dute uste aldaketarik egin behar dutenik, eta hortaz, ez dute bat egiten transfeminismoak defendatzen dituen ideiekin. Gainera, Feminismo Klasikoak, transfeminismoak ez bezala, batez ere klase ertaineko eta altuko emakume zuri eta heterosexuaren beharrei begiratzen dio, eta ez ditu gainontzeko kolektibo subalternoagoak barnebiltzen.

## 2.2. Maskulinitatearen inguruko ikerketak eta *men's studies*

### 2.2.1. Definizioa, sorrera eta hedapena

Connell-ek (2005) erakutsi duen bezala maskulinitatearen inguruko ikerketei alderdi askotatik heldu zaie: psikoanalisitik, psikologiatik, soziologiatik, eta historiografiatik (2005: 67), besteak beste. Baina, maskulinitatearen inguruko ikerketa aipatzerakoan, egiazki, zertaz dihardute? Eta *men's studies* delakoak aipatzerakoan? Ba al dago alderik bien artean?

---

<sup>7</sup> Alvarezek (2013) definitzen duen bezala ulertzen dugu *transfeminismo* kontzeptu eta mugimendua: “Transfeminismoa subjektu feministaren aniztasunaz jabetzeko behar politikoa da.” (Alvarez, 2013: 140).

European Institute for Gender Equality Home-k (EIGE) honela definitzen digu aztergai dugun diziplina:

Studies grounded in men's movements and the common goal, shares with feminists, of creating a partnership in the gender framework of the 1970s and challenging accepted notions of masculinity and femininity (<https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1289>).

Honen arabera, hortaz, *men's studies* deritzoten diziplinak beregain hartzen ditu maskulinitatearen inguruko ikerketak ere bai. Gainera, Connell-ek (2005) adierazi bezala, mugimendu feministekin bat egiten dute, helburua bat bera izanik: guztientzat kaltegarri den diskurtso hegemoniko eta patriarkala iraultzea. Guztiarekin ere, esanenez *men's studies* diziplinak gizonezkoei historikoki ezarri zaien eredu maskulinoa auzitan jartzeko espazioa izan nahiko lukeela, eta hori egiteko tresnak eman nahiko lituzkeela.

Mintzagai dugun diziplinaren historiak laburra du ibilbidea, soziologiaren, literaturaren eta ikasketa kulturek hala bultzatuta, 70eko hamarkadan hasi baitziren maskulinitatearen inguruko kezka eta eztabaidak (Connell, 2005; Segarra *et al.*, 2000). Lehendabiziko ikerketa formal eta akademikoak, ordea, hurrengo hamarkadan ugaltu ziren, alegia, 80ko hamarkadan (Aresti, 2020: 334), eta hamarkada bat geroago, jada, Europako esparru akademikoetara eta zenbait testuinguru latinoamerikarretara hedatu ziren aipatu ikasketak.

Garapen azkarra izan arren, Gilmore-k (1990: 2) salatzen duen bezala, maskulinitatearen inguruko ikerketak edo *men's studies* delakoak berantiarak izan dira. Horren arrazoi nagusia diskurtso hegemonikoa deseraiki eta auzitan ez jartzea izan da, mugimendu feministek ez bezala. Honekin lotuta, asko dira maskulinitatearen ikerketen bultzada genero-ikerketei, eta batez ere, mugimendu feministen ekarpenei egotzen dietenak (Connell, 2005; Gilmore, 1990; Aresti, 2020, etab.). Arestik diosku (2020), generoaren historiaren inguruko ikerketek maskulinitatearen historia ere abiaraztea ekarri dutela. Areago, Lomas-ek (2004) diosku, feminismoek egindako ekarpenek *men's studies* delakoak bultzatu ez eze, maskulinitateak azaltzeko eraiki den teoria erro-errotik baldintzatu dutela. Batetik, feminitatearen inguruko ikerketek erakutsi dutenez, ez dago modu/eredu bakar bat emakumea izateko, eta, ondorioz, ezta gizonezkoa izateko ere. Horrek esan nahi du, bigarrenik, ez dagoenez eredu bat eta unibertsala emakume izateko, gizonezkoa izateko ere ez dagoela eredu nagusirik: “una diversidad heterogénea

de identidades masculinas y de manera de ser hombres en nuestras sociedades” (Lomas, 2004: 13). Azkenik, identitate femeninoa deseraikitzen eta nahieran berreraikitzen den bezala, identitate maskulinoa ere, horren bertsio guztietan, ikasi egiten da eta hortaz, desikasi ere egin liteke.

Hala ere, esan beharra dago teorien arteko elikatzea bi norabidetan egiten dela, alegia, ikerketa feministek maskulinitatea birpentsatzea ekarri badute ere, maskulinitateak ikertzeak ikerketa feministei ere zenbait ekarpen egin diela (Valcucence, 2003: 13). Izan ere, generoaren izaera erlaziozkoa dela erakustez gain, ezberdintasun sexualaren berezotasuna deseraikitzen laguntzen dute, gizontasun hegemonikoari muzin egiten dioten eta aniztasuna defendatzen duten heinean. Halaber, “argi esateko, emakumeak baztertzeaz gain, emakumeak zein gizonak asetzen ez dituen gizarte batean bizi gara” (Emakunde, 2008: 14). Arrazoi hori dela medio iruditu zaigu garrantzitsua ikerketa lan honetan bi-biak aztertzea.

Dena den, ikasketa feministen sorrera eta garapenarekin batera badira, Barragán-en (2004) ustez, beste zenbait gertaera maskulinitatea birpentsatzea eragin dutenak: batetik, generoen arteko harremanak auzitan jartzen hasi ziren, eta honek gizonezkoek gizartean zuten rolaz hausnartzeko parada eskaini zuen. Bestetik, 1970eko hamarkadan sortutako *men's studies* iker-ildoaren agerpenak ere egin zuen mesederik, gizonezkoak eta maskulinitatea erdigunean jartzen zituen lehen diziplina formal eta akademikoa izaki, eztabaida sozialak beste esparru batzuetara zabaldu zituelako. Azkenik, maskulinitatearen inguruko ikerketek bat egin zuten erresistentziatzeko kulturekin, beste aukera batzuen argitan (2004: 152).

### 2.2.2. Aurrekariak eta kritikagintza

Maskulinitate zapaltzailearen inguruko testu gehienak emakumeek idatzi badituzte ere, XVII. mendetik, jada, zenbait gizonen ahotsak entzun ziren. Poulain de la Barre dugu aitzindarietako bat, emakumeen mendekotasunaren inguruan hitz egin zuen apaiz frantsesa, hain zuzen. XIX. mende erdialdean, John Stuart Mill-ek, Harriett Tylor, bere emaztearekin batera, egindako lanak ere aipagarriak dira, generoen jazarpenaren inguruan luze eta zabal hausnartu baitzuten. Azkenik, lehenengo liburu garaikidetzat hartzen da Maurice Godelier-en *La producción de grandes hombres* (1986) lana, zeinak *benetako gizonaren* ezaugarriak eta rolak aztertzen dituen zenbait kulturetan (Cazés, 2004: 40).



### 2.2.3. Egungo egoera

Zenbait adituk azpimarratzen dutenez (Segarra *et al*, 2000; Lasarte, 2017), *maskulinitate hegemonikoa* (Connell, 2005) deseraikitzearen, mugimendu feministekin bat egitearen eta bestelako maskulinitate ereduak aldarrikatzearen ondorioz, egun normatiboa den maskulinitate hori krisian dago.

Blancoren (2003) hitzetan, “Una de las ‘respuestas’ a la llamada ‘crisis de la masculinidad’ será la aparición de lo que se viene denominando el ‘movimiento de hombres’” (Blanco, 2003: 214). Ez dira gutxi izan 1978tik maskulinitate hegemonikoarekin identifikatu ez eta bestelako maskulinitate baten alde borrokatu izan diren gizonezkoak (Segarra, 2000: 23). Australia, Canadá, Estatu Batuak, Holanda, Ingalaterra, Eskandinabiako lurraldeak eta España bezalako eremuetan, *men’s groups* deritzotenak sortu dira, emakume feministen oso hurbileko gizonezko osatuak, berdintasunaren alde borrokatu nahi izan dutenak: “De ellas aprendieron que lo personal es político y llevaron este principio a la práctica.” (*idem*). Berdintasunaren izenean zenbait aldaketa bultzatu dituzte aipatu taldeek: lan munduan malgutasun handiagoa lortzea emakumeek bizitza pribaturako denbora gehiago izateko; aitatasun baimenak lortzea; etxeko lana elkarbanatzea; haurren zaintza banatzea; hausnarketarako taldeak sortzea; abortuaren alde egitea.

Berdintasunaren alde jarrera proaktiboa erakusten duten gizonezko horiek *profeminista* bezala ezagutzen dira, eta Asturiasek (2004) ezaugarri hauek esleitzen dizkie: generoen dominazioa deuseztatzeko, diferentziaren gainetik dialogoa eta elkarriketa bultzatzen dute; maskulinitate hegemoniko horretatik ihes egiteko emakumeekin aliantza sareak eraikitzen dituzte, emakume, homosexual, indigena eta intersekzio horretan parte hartzen duten bestelako talde subalternoekin bat eginez (2004: 76).

### 2.2.4. Euskal Herrian zer?

Emakundek (2008: 46) erakusten digu, Euskal Autonomi Erkidegoko gizonen jarrerari erreparatuz, sinbolikoki egon dela aldaketarik. Izan ere, % 77 da pertsonen arteko berdintasuna garrantzizko gaitzat hartzen duen gizonezkoen zenbatekoa. Gizon hauek, gainera, historikoki emakumeei egotzi zaizkien beharretan esku hartzea aldaketarako beharrezkoa ikusten dute. Horrela bada, esaterako, etxeko lanak

banatzearen alde % 94 dago; emakumeen nahi eta lanei balioa ematearen alde % 93; emakumeenganako jarrera desatsegin eta errespetu gabeen aurrean kritiko dihardute % 92k; % 88ak uste du berdintasuna gizonezkoentzat ere onuragarria izan litekeela eta emakumeen eskubideen alde borrokatzen du % 89ak (2008: 46).

Aipatutakoaz gain, Lan Pertsonalerako edo Gizonen Askapenerako taldeak ere sortu dira, eta bi mugimendu nagusi errotu dituzte gizartean: gizonen askapenerako mugimendua eta berdintasunaren aldeko gizonen mugimendua, diferentziak diferentzia, berdintasunaren aldeko ekimen eta hausnarketak eraginez (Emakunde, 2008: 52).

### 2.3. Maskulinitate eta feminitate ereduak aztertzen

#### 2.3.1. Maskulinitate eta feminitate ereduaren dimentsio soziala eta ardatz nagusiak

Ikerketek erakutsi dutenez, patriarkatuak eraikitako diskurtso hegemonikoak, gizon eta emakumeak nola bizi *behar* diren ezartzen du, nola jantzi *behar* diren, zein zeregin egin *behar* duten, nola egin *behar* duten berba. Gizon/emakumeak aipatu ditugu gainontzeko identitate ereduak kanpoan utziz, hori baita diskurtso hegemonikoak arautzen duen genero egitura dimorfiko bakarra (Valcárcel, 1997: 169).

Hortik dator sistema honi egiten zaion lehen kritika: patriarkatua, gizona erreferente nagusitzat duen egitura politiko, ideologiko eta juridiko bezala definituta (Cazés, 2004; Carabí, 2000; Connell, 2005; Emakunde, 2008; Iturra, 2003; Martorell, 2012; Rich, 1996; Valcárcel, 1997), batetik, sexismoan oinarritzen da, hots sexuaren araberako botere eta pribilegio banaketan (*idem*), eta honekin batera matxismoaren, misoginiaren eta homofobiaren uneoroko errepresentazioetan (sinboliko izan, nahiz ez).

Ikuspegi honekin lotzen dute zenbait autorek maskulinitatearen beraren definizioa ere, izan ere maskulinitatea beti definitu izan da ezezkotik: maskulinoa da femeninoa, etnikoa eta homosexuala ez den gainontzeko guztia (Bonino, 2000; Segarra *et al*, 2000). Esan genezake, hortaz, indarrean dauden, eta “normaltzat” hartzen diren identitate posible bakarrak *emakumezkoa* eta *gizonezkoa* direla. Horrek esan nahi du, patriarkatuak ontzat hartzen ez dituen gainontzeko izate erak, identitate errepresentazioak, performatzeko ereduak kanpoan geratzen direla, hala nola, transgeneroak, genero ez-binarioaren arabera eraikitakoak, *Drag king*-ak, beste askoren artean.

Areago, patriarkatuak gizonezkoei leku pribilegiatua ematen dienez, gizarteak beraien eredu eta irudia neutrotzat eta absolututzat onartzen du, eta emakumearena,

ostera, *markatutzat*: “el género masculino equivale al «grado cero», a la norma –el género femenino es siempre el marcado, no lo olvidemos- y todo lo que pase por anómalo será tildado de no masculino” (Segarra, 2000: 153). Patroi horiek ezarrita datozkigunez, maskulinitate eta feminitate ereduak estereotipatu egiten direla aipatzen dute adituek (Garaizabal, 2003; Ruiz, 2003):

Es difícil entender la masculinidad sin considerar su opuesto, la feminidad. Y sin caer en estereotipos constreñidores. La masculinidad, en su sentido más laxo, es fruto de imaginarios y dualismos sempiternos que no reconocen puntos de encuentro con lo femenino (Ruiz, 2003: 161).

Esan gabe doa, historikoki maskulinoa, eta beraz, maskulinitatea, gizonaek zuzenean lotu den ezaugarria dela; ordea, feminoia, emakumeekin (Valcuce, 2003). Honekin lotuta, esan beharra dago generoa eta identitate ereduak era sozial batean ulertzen ditugula, hots: “If gender is a constant, however, the ways in which gender is lived are highly fluid, subject to perpetual sociocultural redefinition and to individual interpretation and expression” (Essed *et al.*, 2005: 1). Hau aztergai ditugun subjektibitate ereduera ekarriz, esan genezake, hortaz, bat ez dela maskulino edo femino jaiotzen; bat maskulino edo femino *egiten* dela kulturarekiko dialektikan (Connell, 2005; Cazés, 2003; Lomas, 2004). Azken aldiko ikerketek erakutsi dutenez, kultura eta gizartea, hortaz, biologia baino esanguratsuagoak dira identitate eredu eraikuntzan: “biology does not determine all of our behavior, or even very much of it, and cultures do indeed vary to some degree in assigning sex roles, measured in jobs and tasks” (Gilmore, 1990: 22).

Analisirako presente izango dugun beste ikuspegi bat pluraltasunarena da. Alegia, argudiatu dugun bezala, maskulinitate eta feminitateak kulturalki pertsona bakoitzak eraikitzen dituen kategoriak izanik, uste dugu gizartean egoteko modu bezainbait maskulinitate eta feminitate eredu daudela (Vicent, 2003).

Ordea, esan liteke diskurtso hegemonikoa ez datorrela bat aipatu berri dugun ikuspegiarekin, maskulinitate eta feminitate eredu unibertsal bat eta bakarra dagoela uste baitu, eta hori bakarrik ezartzen du gizartean. Eredu honetan, gizon eta emakumeak ez daude posizio simetrikoan, gizonak emakumearen gainetik baitihardu bizitzako esparru guztietan, Bourdieuk (2000) *dominazio maskulinoa* deritzona, hain zuzen. Nagusitasun hau, gainera, Bibliatik datorkio gizonaek, izan ere, Jainkoak egin zuen lehen gizaki perfektu eta hilezkorra *gizona* izan zen, eta honen saihestetik jaiotzen

gerora emakumea (Iturra, 2003). Sistema patriarkal horretan, gizonak du botere osoa, eta emakumeak gizonaren mende eta beraien beharrianetarako prest jartzen ditu, bizitza propiorik ez duten mamuak bailitzan “Fantasmas para sus propios deseos y necesidades, seres vivos para satisfacer los deseos y necesidades de los demás, aquellos a quienes el poder las ha asignado” (Sau, 2000: 30). Hau zilegi izateko, gainera, aparatu oso bat dute beraien dispozizioan: politika, kultura, hezkuntza, komunikabideak eta, batez ere, botere gune nagusiak (Lasarte, 2012).

Botereaz dihardugula, esan beharra dago historikoki gizonekin *soilik* erlazionatu dela (Valcárcel, 1997), eta berau bermatzeko espazio nagusia generoa izan da (Ryan, 2010), azalpen esentzialistak automatikoki justifikatu baitu boterearen banaketa. Boterearen banaketa hain da horrela ezen, egungo gizartean, emakumeek esparru guztietan gero eta botere handiagoa duten arren, inoiz ez direla heltzen gizonetzkoak dituzten leku boteretsu horietara. Muga eta oztopo sinboliko horri *kristalezko sabaia* deritzote (Valcárcel, 1997: 125).

Boterea bermatzeko beste elementu bat diskurtsoaren eta hizkuntzaren erabilera da (Barragán, 2004; Emakunde, 2008; Lomas, 2004; Martín *et al.*, 2004; Olavarria, 2004; Puleo, 2000; Valcúence, 2003). Izan ere, gizon eta emakumeen arteko harremana ezer izatekotan dialektikoa da, gorputzek gizarteratzea behar duten aldetik:

Gizarteratze prozesuan kontuan izan beharreko beste elementu garrantzitsu bat hizkuntza da, ahozkoa zein idatzizkoa, kulturako adostasunen eraikuntza sinbolikoa denez, erabileraren arabera genero harremanen berdintasunezko irudi berriak azaldu, babestu eta sortzen lagun dezake, edo ezberdintasunei eusten eta haietan sakontzen jarraitu. (Emakunde, 2008: 23).

Hizkuntza gizartearen eta gizakion ispilua da (Lomas, 2004), hitz egiterakoan nolakoak garen eta nola pentsatzen dugun erakusten baitugu; bestela esanda, hizkuntzaren bitartez, besteen aurrean bere burua aurkezten du batek. Hitz egitea, hortaz, ez da ekintza inozentea eta esangurarik gabekoa (Martín *et al.*, 2004: 92).

Arrazoi hori dela medio, hizkuntzaren bitartez gizonetzkoen nagusitasuna berma daiteke, eta zenbait ikerketek hori erakutsi dute. Martín *et al.*-en (2004) ikerketa dugu horren erakusgarri, sexismoaren interpretaziotik eta irakurketatik honakoa ondorioztatu baitzuten: “en nuestras sociedades los bienes, los espacios sociales y los capitales simbólicos más valorados no se distribuyen equitativamente entre los géneros” (2004: 84). Gizarte batek maskulinoan bakarrik hitz egiten duenean hizkuntza sexista nagusitzen dela esan ohi da (Emakunde, 2008: 23), eta Barragán-ek (2004) aditzera

ematen duenez, hizkuntza mota hori aldi berean biolentzia psikologikoaren seinale dugu.

Espazioaren erabilerak eta honen errepresentazioek ere gizonen nagusitasuna bermatzen eta berrindartzen laguntzen dute, izan ere, Ryan-ek (2010) azpimarratzen duenez, kulturak paisaietan eta espazioetan ezinbestean bere marka uzten du. Gauzak horrela, ezin liteke espazioa kulturatik aparte ulertu ezta interpretatu ere “In turn, culture created and left its mark on its spatial location, transforming the landscape in meaningful ways that embodied the values, ideas, and needs of the particular community” (2010: 12). Bourdieuren hurbilpena ere bat letorke Ryan-ek (2010) proposatutakoarekin, posizioen eta hierarkien arabera eraikitako eremu bezala definitzen baititu espazioak (Vázquez, 2002). Espazio bat irakurrita hortaz, aipatu teorikoen iritziz, kultura zehatz batean nola pentsatzen duten ez eze, zein balore duten, eta zer elementuri ematen dioten garrantzia (eta zeini ez) jakin genezake. Bestela esanda, espazio bat ulertzea liburu bat irakurtzea bezalakoa da, interpretazioei esker kultura oso baten pentsaera geureganatu dezakegulako:

Space serves, on the one hand, as a container and conduit for gender-fashioned events, relations, and activities; on the other hand, space itself is gender-inflected or marked, if not constituted and determined. (...) The codifications of public and private spaces are deeply engendered (Ryan, 2010: 20).

### 2.3.2. Gorputzaren garrantzia

Gorputzaren teoria sozial eta feminista, hots, gorputza aztertzea helburu duen diziplina, iker-ildo berria da eta diziplinartekotasunean oinarritzen da. Diziplina honetatik egindako ekarpenei leku bat egin nahi genieke ikerketa-lan honetan, izan ere, paradigma aldaketa bat ekarri dute gorputzaren ikuskerari dagokionean (Esteban, 2004: 11). Gorputzaren inguruko aurreko hurbilpenetan, gorputza objektu soil bezala ulertzen eta deskribatzen zen. Ordea, teoria sozialak esku hartu duenetik, gorputzak egituraz eta ekintzaz blaitutako identitate eta genero eraikitzaile gisa ulertzen dira.

Ikuspegi berritzaile honek, baina, oinarri teorikoa zor dio antropologia fisiko, kultural eta filosofikoari. Mauss aipatzen da aitzindari bezala, eta honen ondotik, garrantzia azpimarragarria dute Douglas, Foucault eta Bourdieu adituek ere bai (Esteban, 2004: 20). Garaikideagoak ditugu aipatu aitzindarietatik abiatuta egungo gorputzaren inguruko ikasketetan zentralak bihurtu diren kontzeptu nahiz teorizazioak,

Csordas-en (1994) *embodiment* delakoa, esaterako. Batzuentzat *bodilyness* bezala ere ezagutzen den Csordas (1994) adituaren ekarpenak, beste urrats bat eman du gorputzaren teorian, eta gorputza, jada, kultura oso bat bailitzan onartzen.

Feminismoaren historia ere gorputzetik azalduta erakusten digu Estebanek (2004), teoria feministak eta gorputza banaezinak direla aditzera emanez. Horrela bada, 60ko hamarkadan garatu zen *ezberdintasunaren feminismoak* emakume eta gizonen arteko desberdintasunaren berme nagusia *emakumearen* gorputza zela aldarrikatu zuen (Esteban, 2004; 2013), gainera azalbide ezkorretik. Hurbilpen honetatik, emakumearen gorputza, emakume egiten gaituen bereizgarritzat hartzen bazen ere, “gorputza, biologikoki mugatua, eragozpen, *alien* bat litzateke kultur xede eta xede intelektuaren lortze aldera” (Esteban, 2013: 179).

Halaber, esentzialisten eta konstrukzionisten arteko eztabaidei erreparatzen badiegu ikusiko genuke gorputza beti egon dela presente hurbilpen feministetan. Izan ere, bi-biek kontrakoa defendatu arren, gorputzaren inguruan eraiki dute beraien argumentazio sarea. Horrela, esentzialistentzat *naturak* egiten gaitu emakume/gizon gorputz femenino/maskulinoa emanez, eta konstrukzionistentzat, ordea, emakume/gizon *egin* egiten gara, jendartean eraikitzen baitira gorputz bakoitzaren esanahi eta funtzioak (Torras, 2012; Alvarez, 2012).

Dakusagunez, XX. mendeko feminismoak gorputzetik aldarrikatu zituen emakumeen askatasun eta eskubideak, baina ugalketarako tresna zen heinean. Ordura arteko feminismoak gorputza elementu estatiko eta material gisa ikusten zuen, kanpoko osagai gisa eta hegemoniaren sostengatzaile. Gorputzaren teoria sozialak (Esteban, 2004), baina, aldaketa ekarri zuen gorputza ulertzeko eran, objektutasunetik *agency* delakoaren ideiarra salto eginez “interpretazioa eskatzen duen esanahidun materializazio gisa eta kode soziokultural sorta horren emaitza bezala” (Torras, 2012: 23) ulertu baitzen. Judith Butlerren hitzak geure eginez (2007), gorputza egoera historiko bat da, errepikapenez eraikitzen eta desbideratzen dena. Honen inguruan eraikitzen da gainera generoa, gorputzezko estilo bat izaki, guztiz intenzionala eta performatiboa den kategoria, hain zuzen. Gorputza ulertzeko modu berriarekin, binomio zapaltzaileak (sexu/generoa, natura/kultura) apurtu nahi izan ziren, jatorriz izan duen estatikotasuna galdu eta etengabe eraikitzen den elementu gisan interpretatzen hasi zen (Torras, 2012: 24).

Estebanek (2004) diosku, aipatu teorietan ez eze, mendebaldeko kulturen eta egunekotasunean, gorputza zentrala bihurtu dela, eta zentraltasun hori kontsumo espazio nagusietan islatu da: publizitatea, komunikabideak, kirola, ikuskizunaren mundua, aisialdia, etab. Gorputzarekin batera, alde estetikoak eta janzkerak ere berebiziko garrantzia hartu dutela esan liteke (Mirizio, 2000).

### 2.3.3. Maskulinitate eredu hegemonikoari begira

Mendebaldeko ikuspegi heteronormatiboak gorputzaren inguruko exigentzia desberdinak ez ezik, batu ezinak eraiki ditu gizonak, eta honekin bat, maskulinitate ereduak, emakumeak eta feminitate ereduak sortzeko unean. Zenbait autorek erakutsi dutenez (Olavarria, 2004; Sabuco i Cantó *et al.*, 2003), gizon eta emakumeen arteko lehen ezberdintasun gorputzua gizonen genitalak dira, hau da, emakumeak ez dira gizonenak ez direlako zakilarekin jaiotzen. Ikuskera honek, dikotomia sexuala areagotzeaz gain (Iturra, 2003), sistema guztiz falozentrista baten aurrean jartzen gaitu; izan ere, zakila ez da besterik emakume eta gizonak bereizteko espazio korporal nagusia baino “la representación de un hombre es la de un ser pollado.” (Sabuco i Cantó *et al.*, 2003: 146).

Honekin batera, “naturalizat” eta maskulinitate hartzen da, gizonak zenbait kasutan bere gorputza kontrolatzeko ezintasuna azaleraztea. Olavarriak (2004) diosku, berez gizonen beraien emozioak kontrolpean izatea eskatzen zaiela eta hori irakasten zaiela txikitatik; hala ere, onargarritzat ez ezik, maskulinitatearen bermetzat ikusten da amorrutako egoeretan eta desio sexuala sentitzen dutenean gorputza beraien esku ez egotea (Olavarria, 2004).

Maskulinitate hartzen diren ezaugarri fisikoei bagagozkie, honako adjektiboak erabiltzen dira gizonenak deskribatzerakoan, dakusagunez, guztiz dikotomikoak direnak feminitatearen ezaugarriekiko: indartsuak eta handiak, zakil handiak izatea, *ernaltzeko* gaituak izatea, besteak (batez ere emakume, haur eta helduak) babesteko prest, arrazionalak, emozionalki kontrolatuak, oldarkorak eta bortitzak, aktiboak, arduratsuak, independenteak, beraiengan segurtasuna dutenak, arrakastatsuak, anbiziotsuak, dirudunak, lehiakorak, liderrak, borrokalariak, ausartak, zakarrak eta zikinak.

Aipatu ezaugarri fisiko eta jarrerengatik gizonen gorputza instrumentalizatu egin da, eta batez ere, lan astun eta gogorrekin lotu. Hala ere, lanaren esparruari

dagokionez, lan boteretsuenak ere eurekin lotu izan dira, hala nola, politika, ekonomia eta kultura, beraien boterea bermatzeko emakumeak esfera hauetatik kanpo utzirik. Etxeko lanei dagokienez, emakumeei esleitutako betebeharra izanik, etxeko lanetan bai eta hurren zaintzan gizon eta emakumeek lanaren banaketa asimetrikoa dute: emakumeek etxea dute lan nagusi; gizonezkoek etxetik kanpo dihardute lanean, eta beraiek dira etxearen sostengu ekonomikoaz arduratzen direnak (Lomas, 2004).

Maitasunean ere rolak banatuta daude (ikus. § 2.3.4.3), eta gizonei konkistatzaileak izatea exijitzen zaie, baina, emakumeetan ez bezala, ez da gizonezkoen buruhauste handiena bikotea izatea. Zenbait ekintza ere zuzenean gizonezkoekin lotzen dira, adibidez, kirola; izan ere, “puede ser interpretado como uno de los textos desde el que metafóricamente se puede leer nuestra cultura, y más en concreto, una parte de ella: el *ethos* masculino” (Del Campo, 2003: 66). Hori dela eta, batez ere futbola, edo kirol arriskutsu eta fisikoak gizonezkoekin lotzen dira (*idem*). Kirolarekin batera, gerra, ehiza, nekazaritza, merkataritza eta alkoholismoa maskulinitatea indartzera datozen ekintzak dira (Emakunde, 2008; Iturra, 2003).

Heziketak ere hori bera irakasten die, txikitatik mutilentzako opari onena futboleko baloia izaki, edo kasu askotan pistola ere bai (Asturias, 2004). Aipatu ekintzek behin eta berriz gizonezkoek berezko dituzten ezaugarrien aurrean jartzen dituzte: arriskua, indarra, ausardia, lehiakortasuna eta irabazi beharra, oldarkortasuna, beste askoren artean. Gainera, guztiek ere maskulinitatearekin lotu den espaziora daramatzate gizonak: esfera publikora eta kalera. Hezkuntzak ere kalean bizitzen, bizitza soziala etxetik kanpo egiten irakasten die mutilei (Despentes, 2007). Hala ere, badira, maskulinitasunaz jabetzerakoan traba edo zailtasun bezala ikusten diren zenbait prozesu eta une gizonezkoentzat, jarraian azalduko direnak.

#### 2.3.3.1. Gizonak (eta maskulinitateak) ere *egin* egiten dira

Bigarren olatu feministatik aurrera, diskurtso esentzialistekin bat ez zetozen aldarrikapenak egiten hasi ziren, gizonei dagokionean ere bai. Horrela bada, gizonak, eta horiekin lotuta, maskulinitateak *egin* egiten diren kategoriak direla defendatu zuten (Connell, 2005). Amarengandik bereiztea da gizon bat izateko eman beharreko lehen urratsa, zenbaiten ustez, mingarriena. Gizontasuna eraiki eta eskuratu nahi duten hurrek independentea, eta batez ere, ez femeninoa den identitate batez jabetzeko, amarengandik bereiztu eta bere bidea aurkitu behar dute bizitzan. Era honetan,



independentzia garatu ez eze, femeninotzat hartzen diren ezaugarriekiko distantzia hartzen dute (Gilmore, 1990: 27; Carabí, 2000: 22).

Amarengandik bereizi ostean, prest daude gizontasunaren prozesuan murgiltzeko, eta *gizonen identitatearen mitoarekin* hasten dira borrokatzen:

La virilidad es un mito terrorista. Una presión social constante que obliga a los hombres a dar prueba sin cesar de una virilidad de la que no pueden nunca estar seguros: toda vida de hombre está colocada bajo el signo de la puja permanente (Falconnet *et al.*, 1975 apud Sau, 2000: 32).

Gizonen identitatearen mitoak azaltzen duenez, *gizonezkoentzat gizon egitea* bizitzako prozesu garrantzitsuena da. Gizarteko goreneko tokia bereganatzeaz gain, gizartean, eta gainontzeko gizonen aurrean ere onarpena eta estimua lortzen baitu. Gizon egite horrek, hortaz, gainontzeko gizonekin lehia konstantean bizitzea esan nahi du, nor baino nor maskulinoago, nor baino nor gizonago (Gilmore, 1990; Sau, 2000). Mito honi heltzen diote Gilmore (1990) bezalako adituek maskulinitasuna feminititatea baino sozialki argudiatuagoa eta eztabaidatuagoa dela esateko, hots, maskulinitasuna feminitatea baino eraikuntza sozialagoa dela argudiatzeko “feminity is more often constructed as a biological” (1990: 12).

Gizontasuna eskuratzerakoan, *gizonezkoek* beste arazo nagusi bati ere egin behar diote aurre: *0 joerako heziketa emozionalari*, hain zuzen ere (Emakunde, 2008: 28). Sentimenduak ezkutatzera *behartzen* dituzte (dela etxean, dela eskolan), eta azkenaldiko ikerketek erakutsi dutenez, horren ondorio nagusia da ez daudela prestatuta presio emozional handiagoko uneak kudeatzeko (*idem*). Adituek ez dute uste kasualitatea denik egoera horiei emakumeek *gizonezkoek* baino askoz erantzun hobek ematea.

Ezaugarri, jarrera eta praktika hauekin bat datorren maskulinitate ereduari *maskulinitate hegemonikoa* (Connell, 2005: 76) esaten zaio. Connell adituak (2005) erabili zuen lehen aldiz aipaturiko ereduaren izendatzeko. Hala ere, jatorriz Antonio Gramsci-ri zor zaion terminoa dugu, zeinak klase harremanen analisirako erabili zuen, bizitza sozialean indarrean dagoen posizioa izendatzeko. Connell-ek (2005), Gramsciren terminoa bere eginda, honela definitzen digu *men's studies* delakoetan funtsezkoa bihurtu den kontzeptua:

‘Hegemonic masculinity’ can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women (2005: 76).

Connell-ek (2005) azaltzen duenez, gainera, maskulinitate hegemoniko bat dagoela aurre suposatzeak, emakume/gizon genero harremanen artean hierarkia bat ezartzeaz gain, gizonezkoen artean ere hierarkia bat eraikitzen du. Areago, Gilmore-kin (1990) bat etorri, maskulinitate hegemonikoak, bai eta gizonen identitatearen mitoak, gizonezko guztiak, nahi eta nahi ez, maskulinitate normatiboak ezartzen dituen normen mendeko bihurtzen ditu, eta arau horiek eta jarrera horiek betetzera behartzen ditu, maiz, ezaugarri horiekin identifikatzen ez diren arren. Hori dela eta azkenaldian, mugimendu feministek bultzatuta, maskulinitatearen definizio normatiboak arazo batekin egin du topo: gizonezko asko ez datoz bat maskulinitate eredu horrekin eta bestelako maskulinitateak aldarrikatzen hasi dira.

#### 2.3.3.2. Maskulinitate ereduaren iraultza: eredu hegemonikoa vs. bestelako ereduak

Egungo gizartean, baina, maskulinitate hegemonikoaz bestelako ereduak ere kausi genitzake, nahiz eta historikoki gehiengoak diskurtso normatibo horrekin bat etorri. Bada jarrera bat maskulinitate hegemoniko hori exajerazioz erreproduzitzen duena: *hipermaskulinitatea* (Bonino, 2000: 53; Pescador, 2004: 119). Maskulinitate hegemonikoaren muturrenako jarrera erradikal hau, batez ere, nerabezeroan antzematen da, eta aipatu diren ezaugarri maskulinoak gehiegikeriaz erakustean oinarritzen da.

Bestetik, *men's studies* delakoaren jaiotzatik gaur egunera, maskulinitate hegemonikoa auzitan jarri da eta honekin identifikatzen ez diren gizonezkoek beraien eredu eta identitate propioak berreraiki dituzte (Segarra *et al.*, 2000).

Maskulinitate hegemonikoarekin hausten duten maskulinitateei, mugimendu feministekin bat egin eta berdintasunean sinesten dutenei, *benetako gizona* atzean utzi eta etxeko lanetan, haurren zaintzan eta emakumea historikoki zapaldu duten bestelako lanetan inplikatzeko direnei (Emakunde, 2008) *gizon berri* deritzote (Vicent, 2003: 205) “El ‘nuevo varón’ no puede ser de un modo, sino de mil modos, como la ‘nueva mujer’” (*idem*)

#### 2.3.4. Femenitate ereduak aztertzen

“El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales” (2000: 22) diosku Bourdieu-k (2000) gorputzaz mintzo denean. Hernández-ek (2003) antzekoa proposatzen digu, hots,

gorputza balio kulturez hornitutako errealitate sexuatu dela (2003: 125). Gaude, historikoki emakumeen gorputzaz esandakoek, emakumeen gorputzari ezarritakoek eta emakume gorputzak ikusteko moduek ezin hobeto berresten dituztela adituon adierazpenak. Alvarezek (2012) dio emakumeen gorputzak “seme-alaba emaile edo objektu sexual pasibo bezala” (2012: 91) definitu direla, hots, emakumeak edo seme-alabak izateko, edo objektu sexual pasiboak izateko gorputzak baino ez direla. Gainera, pasibo ez ezik, ahul eta gaizto izatera kondenatuta egon da emakumea diskurtso erlijiosotik bertatik (Iturra, 2003), Eva Adamen saihetsetik jaiotakoa izaki. Emakumeen genitalak ere era negatiboan irudikatu dira beti, horrela bada, zakila edukitzea bertutetzat, are indarraren markatzat hartzen bada ere, bagina zulo beltz bat baino ez da, emakumeak jaiotzetik duen hutsunea (Bourdieu, 2000: 23).

Hauek dira, zenbait adituren esanak kontuan hartuta (ikus. § Eranskina. Taula 2), emakumeak definitzeko erabiltzen diren adjektibo eta jarrerak: delikatuak, ahulak, *ugalduek* izateko prestatuak, argalak eta gazteak, emozioz eta sentimenduz osatutako gorputzak, xamurrak, femeninoak, pasiboak, objektibizatuak, otzanak, isilak, limurtzaileak, asexualak, maitatzeko beharra dutenak, ezkonduak eta amak.

Emakumeei esleitzen zaizkien praktikei dagokienez, gizarteak bigarren mailakotzat hartu dituen lanak egiten dituzte, guztien artean esanguratsuenak etxearen, seme-alaben eta pertsona helduen zaintza izanik (Despentes, 2007). Zaintza lanen banaketa asimetrikoaren bitartez patriarkatuak ondorengoa bermatzen du: botere handieneko lanak gizonezkoentzat geratzen dira libre, esaterako, kulturarekin, politikarekin eta ekonomiarekin lotutakoak (Puleo, 2000), eta hortaz, gizonezkoen boterea ez da auzitan jartzen; emakumeak eremu pribatura espetxeratzen dira, zeinetan, seme-alabak patriarkatuaren klabeetan haziko dituzten. Hortaz, etxea eta seme-alabak zaintzeaz gain, emakumeak gizonen boterearen sostengatzaile nagusi dira, eta patriarkatuaren ideien transmisore. Azaldutakoaz gain, esan beharra dago aipatu zereginak ordaindu gabeko lanak direnez, emakumeek buruaskitasun ekonomikoari ere muzin egiten diotela hauetara bakarrik mugatzen direnean, oraindik gizonen mendekoago eginez (Emakunde, 2008: 13-14).

Heziketak ere gizonen beharretarako soilik hezten ditu emakumeak. Txikitatik neskei ematen zaizkien jostailuei erreparatzen badiegu, esaterako, panpinak, sukaldeko instrumentuak edo lisatzeko makinak oparitzen zaizkiela ikusiko genuke, hots etxeakoandre baten tresnak. Kiroletan ere egiten da bereizketarik “femenino” bezala

definitzen direnak igeriketa sinkronizatua, gimnasia erritmikoa eta patinajea izanik (Cantero, 2003). Horrela bada, emakumeak txikitatik Kate Moss bezalakoak izateko hezten dituzte, eta ez King Kong bezalakoak izateko (Despentes, 2007: 10). Hala ere, zenbait teorikok aho batez onartzen duten legez (Despentes, 2007; Esteban, 2004; Lipovetski, 1999; Rich, 1996; etab.), patriarkatuak emakumea mendekotasun egoerara eramateko erabili dituen hiru tresna nagusiak honakoak dira: edertasunaren mitoa, amatasuna eta maitasun erromantikoa.

#### 2.3.4.1. Edertasunaren ikuskeraren bilakaera Venusen iruditik: deabrutik aingerurako bidean

Edertasunari dagokionez, esan beharra dago kategoria honek ez duela garrantzia bera emakumeengan edo gizonengan, batez ere emakumeei esleitu zaien ezaugarria izanik (Ryan, 2010: 26). Hala ere, historiak erakusten digu beti ez dela edertasuna femeninitasunaren berme izan. Garai paleolitiko eta neolitikoan emakumeen errepresentazioak ez ziren batez ere ederrak, Willendorf-eko Venusa edo Dolni Vestoniceko dama, kasu (Lipovetski, 1999: 94). XX. mendera arte iraun zuen joera honek landa-munduan, “la belleza ni se come ni se bebe” (1999: 96) esaera zaharrearantz eman dezakegun bezala. Emakumearen dohain nagusia, hortaz, aipatu garaietan ez zen izan edertasuna. Emakumeak beste inperatibo moral batzuen arabera eraikitzen ziren (bide batez, hona hemen beste arrazoi bat identitate ereduak kulturalki eraikitzen direla pentsatzeko).

Noiz sartzen da orduan edertasuna feminitatearen eraikuntzan balio goren bezala? Lipovetskiaren aburuz (1999: 99), estatuaren eta klase sozialen sorrerak ekarri zuen kategoria da edertasuna. Kultura klasikoko errepresentazioei erreparatu, edertasunak protagonismoa zuela ikus genezake, jainkoretan edo arte errepresentazioetan, kasu (Cnidoko Afrodita, adibidez). Dena den, garai klasikoan edertasuna gizonetan gehiago gorai patzen zen emakumeetan baino. Erdi Aroan ere edertasunak bazuen indarririk, eta aro klasikoan ez bezala, jada emakumeen berezko ezaugarria zen. Hala ere, emakumearen edertasuna tranparekin lotzen zen, hortaz, guztiz konnotazio ezkorra zuen. Errenazimendura arte itxaron behar dugu emakumearen edertasuna ezaugarri baikortzat hartzeko eta emakumea, lehen aldiz, *sexu eder* bezala izendatzeko. Errenazimenduko Venusek, Botticelliaren *Venusen jaiotza* (1485-1486) famatuan

bezalaxe, perfekzio moral eta espirituala errepresentatzen zuten. Mende gutxi batzuen buruan, hortaz, emakumea deabru izatetik aingeru izatera pasatu zen.

Lipovetskik (1999: 121) diosku, egungo mendebaldeko kulturaren ere errenazimenduko edertasunaren idealak indarrean jarraitzen duela. Baina, edertasun honek emakumea era pasibo batean eta guztiz objektibizaturik ulertzen du, estatikoa eta beti gaztetasunarekin lotutakoa izaki. Hori dela eta Sauk (2000) dominazio maskulinorako arma nagusizat hartzen du, edertasunaren mitoari esker emakumeek beraien mendeko posizioa onartzen dutelako, eta ondorioz, gizonek ez dutelako beraien boterea arriskuan ikusten. Halaber, mitoak emakumeak ikuspegi manikeotik sailkatzen ditu: emakumeak edo itsusiak edo ederrak dira, ez dago tartekorik (2000: 30).

Edertasunarekin lotzen da emakumeak ezaugarritu dituen beste balore bat: seduzitzeko eta ugalkortasunerako gaitasuna (Lasarte, 2012). Edertasuna aitzakia izanik, historikoki gizonezkoek emakumeak sexualizatu dituzte, eta objektu bezala definitu (Esteban, 2004). Horregatik esaten da “las mujeres son más cuerpo que los hombres, o lo son de una manera más explícita” (Esteban, 2004: 101). Valcárcel-ek (1997) diosku, gainera, edertasuna izan dela emakumeei beraien gorputzaren jabegoa lapurtzeko elementua, alegia, emakumeen gorputzak inoiz ez direla izan emakumeenak, patriarkatuarenak baizik (1997: 168). Rich-ek (1996) ere hori bera azpimarratzen du patriarkatuak emakumea lortzeko gorputza erabili duela esaterakoan (1996: 80).

#### 2.3.4.2. Amatasuna: bertutea ala kartzela?

Historikoki seme-alabarik gabeko emakumeak guztiz baztergarriak izan dira gizartearentzat; haurrik gabeko emakume batek, ikuspegi normatibo horretatik, emakume izateko eskubide guztia galtzen zuen (Rich, 1996: 359). Baina, benetan egiten du amatasunak emakume bat *emakume*? Rich-ek (1996: 360) berak ezezkoan erantzuten dio galderari, izan ere, feminismoari ekarpen handiena egin dioten emakumeei erreparatzen badiegu batek ere ez duela seme-alabarik izan ikusiko genuke: Charlotte Brönte, Margaret Fuller, George Eliot, Emily Brönte, Emily Dickinson, Christina Rosset, Virginia Woolf eta Simone de Beavoir. Izen hauek Rich-en ezezkoa (1996: 360) bermatzen dutela esan genezake.

Egungo gizartera begira jartzen bagara, Lasartek (2012) erakutsi duenez, oraindik orain ere amatasunaren ikuskera berdina indarrean dirau, eta gizarte gehientsuenetako emakumeak guztiaren gainetik amak dira (2012: 116). Patriarkatuak emakume idealaren

irudia amatasunaren gainean eraiki du, horrela bada, gizon orok izan lezakeen emakumerik onena *emazte-ama-etxeoandrea* da (Lipovetski, 1999: 190). Esan genezake, Betty Friedan-ek kultura iparamerikarrerako deskribatutako *The Feminine Mystique* (1963) bera dakusagula mendebaldeko kulturarako ere bai: patriarkatuak amatasuna eta zaintza positiboki eta emakumeentzako maxima bezala eraiki du emakumea bere sareetan harrapatzeko eta mendekoago egiteko. Bestela esanda, estrategia patriarkal horrek amatasuna emakumeek “baloratutako” zerbait bezala eraikitzen dute, baina, berez, independentzia guztia galtzera daraman kartzela baino ez da, aho biko ezpata (*idem*). Honen adibide dugu Rich-en (1996) lana, amatasunaren, haurdunaldiaren eta erditzearen aurpegi ezkorra ikusgarri egiten duen neurrian.

Lipovetskik (1999) nola Despentsek (2007) ere amatasuna ikusten dute dominaziorako amu nagusi: “La maternidad se ha vuelto el aspecto más glorificado de la condición femenina. Es también, en Occidente, el dominio en el que el poder de la mujer se ha intensificado más” (Despentek, 2007: 22).

Aurrekoekin batera, ikuspegi garaikideago batetik, Rodriguezek (2019) ere antzekoa adierazten du amatasunaren inguruan: “gaur egun amatasuna da gorputzak kontrolatzeko dagoen gudu zelai handienetako bat, emakumezkoak esentzializatzeko balio duena, gainera.” (Rodriguez, 2019: 23).

Guztiarekin ere, ikusi dugu teorikoen artean onartuta dagoela amatasunak emakumeak mendekotasunera daramatzala pentsatzea; izan ere, emakumeak beraien beharretara baino besteen bizitzetara begira jartzen baititu:

La institución de la maternidad, unida a la obligatoriedad de la heterosexualidad impuesta, (...) veda ciertas alternativas, exigiendo «instinto» maternal en lugar de inteligencia, generosidad en lugar de autorrealización, y entrega a la asistencia emocional de los demás, en lugar de imaginación creativa (Bengoechea, 1996: 411).

#### 2.3.4.3. Emakumea maitasunaren amarruan

Mintzagai dugun mendebaldeko diskurtso hegemonikoaren eragina hain da handia, ezen maitasuna bera ere arautzera iristen den. Esan gabe doa, diskurtso hegemonikoak defendatzen duen maitasun harremana guztiz dela heterosexuala. Horrez gain, Lipovetskik (1999) azaltzen duenez, gizonek eta emakumeek oso markatuta dute zein den bakoitzaren egitekoa harreman batean: gizonezkoak eman behar du lehen

urratsa, eta emakumeak (hemen ere pasibo) dira konkistatuak; gizonei lizunkeria dagokie, emakumeei, ordea, gogortasuna, moral sexualari dagokionean.

Edertasunean nola, maitasunean hala, emakumeei eta gizonei eskatzen zaiena ez da parekoa. Emakumeak maitasunera emanak izateko dira heziak, hori da beraien bizitzako helburu nagusia eta bizitzeko arrazoia. Honen arabera, emakumeen premien hierarkian goreneko lekua luke maitasunak; ordea, gizonarentzat bigarren mailakoa. Lipovetskik (1999) azaltzen duenez, zenbait izen garrantzitsu ere bat datoz aipatutakoarekin, beraien idatzien bitartez transmititu dutenez: Byron, Nietzsche; Beauvoir, Mlle. De Lespinass, Édith Piaf, besteak beste.

Emakumeak, hortaz, guztiaren gainetik maitatzeko hezi dira, eta horrek gizonaren mendekoago egin ditu, izan ere, emakumeak emazte onak izan behar dira, beraien betebeharren gainetik senarrarenak jarritz.

#### 2.3.4.4. Feminitate ereduaren iraultza: emakume hegemonikoa vs. emakume berria

Maskulinitate hegemonikoa feminitatearekiko dikotomikoki eraiki da (Connell, 2005). Horrek esan nahi du, maskulinitate hegemoniko bat baldin badago, feminitate hegemoniko bat dagoelako dela, eta alderantziz. Areago, *emakume berri* bat dagoela aldarrikatzen duenak (Lasarte, 2012), edo eta *hirugarren emakume* bat dagoela sinesten duenak (Lipovetski, 1999), konbentziturik daude emakume izateko eredu normatibo bat dagoela, honi erantzutera baitatoz *emakume berri* edo *hirugarren emakume* kategoriak. Hau kontuan izanik, eta Connell-en (2005) proposamen onartu eta erabiliarekiko koherentzia mantentzeko asmoz, guk geuk delako emakume eredu berri horren antonimoari *feminitate hegemoniko* deitzea erabaki dugu. Uler bedi, hortaz, *feminitate hegemoniko* kategoria, historikoki emakumeei esleitu zaien ezaugarri, portaera, jarrera, gorpuzkera eta izateko moduak barnebiltzen dituen patriarkatuak eraikitako eredu sozial bezala, zeinak, maskulinitate hegemonikoarekiko dikotomikoak diren ezaugarriez osatuta egon arren, patriarkatua zilegi egiten duen, eta ondorioz, dominazio maskulinoa, ere bai.

*Feminitate hegemoniko* horren antonimoa litzateke Lasartek (2012) proposatzen duen *emakume berri* kategoria, zeinak emazte eta ama eredugarria izateari muzin egin eta bestelako aukerak bilatzen dituen (2012: 16). Edo, Lipovetskik (1999) aipatzen duen *hirugarren emakumea* edo *emakume indeterminatua*:

En la actualidad un nuevo modelo rige el lugar y el destino social de la mujer. Nuevo modelo que se caracteriza por su atonomización en relación con la influencia que tradicionalmente han ejercido los hombres sobre las definiciones y significaciones imaginario-sociales de la mujer (1999: 218).

Hala ere, hirugarren emakume hau libreagoa bada ere, ez dela guztiz librea adierazten digu Lipovetskik (1999), hortik dator kio *indeterminatua* izena. Izan ere, berdintasunerako bidean, hainbat izan dira emakumea buruaski go egin dituzten lorpenak, baina, oraindik ere badira emakumeak estutzen eta are lotzen dituzten kateak, esaterako, aurrerago aipatu dugun kristalezko sabaia deritzotena (Valcárcel, 1997).

#### 2.4. Analisisirako baliatuko diren kontzeptu zein tresna kritikoak

Aurreko orrietan zedarritu ditugu, ikuspuntu anitzetatik, maskulinitateen eta feminitateen ardatz kontzeptualei buruz egon diren hurbilpen eta funtsezko bilakaerak. Puntu honetan, eredu hegemonikoen inguruan aipaturiko ezaugarri, jarrera, praktika, zein espazioak laburbilduko ditugu, eta hauek guztiak analisisirako baliagarri izango dugun taulan bilduko (ikus. § Eranskina. Taula 2). Aipatu nahiko genuke, *emakume berri* edo *gizon berrien* ereduekin ere gauza bera egin genezakeen arren, Carrerak (2014) edo Guasch-ek (2003) beraien taula tipologikoekin egin duten bezala, eredu hegemonikoaren kontrako eredu tarako ez dugula tipologiarik proposatu nahi izan. Izan ere, iruditzen zaigu eredu edo tipologia hauek izan *behar* genukeena arautzen dutela neurri batean. Identitate ereduak sozialki eraikitzen diren ustekoak izanik, arau-emaileak eta estankoak diren tipologiak eta eskemak baztertu nahi izan ditugu.

Bestalde, Narratologia Modalak (Bal, 1985; Friedman, 1955; Genette, 1989; Garrido Dominguez, 1993; Pozuelo Yvancos, 1988; Rimmon-Kenan, 1983; Villanueva, 1989) baliatzen dituen alderdi eta tresna metodologikoak ere geure egingo ditugu testuen irakurketara pasatzean. Horrela bada, ahotsaren, fokalizazioaren, pertsonaien, espazioaren, denboraren, eta beste zenbait elementu narratologikoren bitartez, ipuinen irakurketa proposamen bat ematen saiatuko gara. Master amaierako lan honetan ez dugu Narratologia Modalaren xehetasun eta bilakaeraren berri eman nahi izan, batetik, aski hedatu eta ezaguna den metodologia delako, aurreko erreferentzia bibliografikoetan ikus daitekeen modura; bestetik, testuen analisisian bertan azaleratuko direlako metodologia honetatik baliatuko ditugun kontzeptuak.



### 3. Analisia

Arestian aipatu dugunez, ipuingintzaren, eta zehazki, 2003 eta 2018 urteen bitartean saritutako ipuingintzaren irakurketaren bitartez, maskulinitate eta feminitate ereduak aztertu nahiko genituzke. Horretarako, aurreko atalean barnebildu ditugun ezaugarri, praktika, espazio eta bestelakoak ez ezik (ikus. § Eranskina. Taula 2), narratologia, eta honek eskaintzen digun azterketa modua izango ditugu tresna nagusi.

#### 3.1. Aztertuko den corpora eta idazleak

Azterkizun dugun corpora zehazte aldera, euskal literatura instituzioak XXI. mendean saritu dituen ipuin-liburuetan jarri dugu arreta, eta hori kontuan izanik, Euskadi Literatur Saria irabazi duten ipuin-liburuak barnebildu dira aztertuko den corpusean, euskal literatur sistemako sari garrantzitsuena izaki. Honakoak dira corpora osatzen duten obrak kronologikoki, hurrenez hurren: Jokin Muñozen *Bizia lo* (2003); Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005); Xabier Montoiaren *Euskal hiria sutan* (2006); Ur Apalategiren *Fikzioaren izterrak* (2010) eta Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2017).

Aztertuko den lehen autoreari dagokionez, Jokin Muñoz Trigo “Ebro ibaia eta trenbidea bat egiten duten” (Muñoz, 2003) Castejonon (Nafarroa) jaio zen 1963an. Irakasle eta filologia ikasketak burutu zituen Donostian, eta egun institutuko irakaslea da. *Hausturak* (1995), aztergai dugun *Bizia lo* (2003) (Euskadi Literatur Saria, 2004) eta *Antzararen bidea* (2007) (Euskadi Literatur Saria, 2008) dira bere unibertso literarioa osatzen duten obretako batzuk. Aztertuko dugun ipuin-liburuari dagokionez, asko dira obra deserosotzat hartzen duten kritikariak (Arregi Diaz de Heredia, 2003; Egaña, 2003; Estankona, 2003; Sarasola; 2010a; Telleria, 2003; Unanue, 2003). Gris kolorez margoturiko obra omen (Asurmendi, 2003), Muñozek pertsonaien baitatik guztiontzako baliagarriak izan litezkeen kontakizunak eskaintzen dizkigu, euskal gatazka oinarrian jarriz (Arregi Diaz de Heredia, 2003; Asurmendi, 2003; Gorrotxategi, 2003).

Iban Zaldua 1966an jaio zen Donostian, nahiz eta gaur egun Gasteizen bizi. Historian lizentziatu zen eta egun EHUUn dihardu Ekonomiaren Historiako irakasle lanetan. Bere literatur ibilbidean ipuina da gehien landu duen generoa, baina, horretaz gain, eleberria eta kritikan ere ibili den idazlea dugu. Produkzio literario zabal batek ezaugarritzen du bere burua ipuingiletzat kontsideratzen duen Zaldua, besteak beste, *Euskaldun guztion aberria* (2008) eleberria, *Obabatiko tranbia* (2002) saiakera lana edo

aztergai dugun *Etorkizuna* (2005) (Euskadi Literatur Saria, 2006) bere lanetako batzuk dira. Kritikak dioena aztertuz, konta tankera ironikoak, ispilu-jokoak eta batasun tematikoak ezaugarritzen duten obra da *Etorkizuna* (2005) (Retolaza, 2006a). Ardatz kronologikoan bilbatzen den liburuan (Juaristi, 2006), fantasiarekin egiten duen jolasa ez eze, han-hemenka agertzen diren euskal gatazkaren oihartzunak ere nabarmentzekoak dira (Galarraga, 2006a; Kortazar, 2005a).

Xabier Montoia dugu aztertuko den hurrengo autorea. Literaturan eta musika munduan ibilitakoa, 1955ean jaio zen Gasteizen, eta Euskal Telebistan dihardu lanean. Asko argitaratu duen autorea dugu, zeinak narratiba ez ezik poesia eta kronika ere ondu dituen. Aztergai dugun *Euskal hiria sutan* (2006) (Euskadi Literatur Saria, 2007) ipuin-liburua ez ezik, *Azken afaria* (2013) nobela, *Anfetamiña* (1983) poesia liburua eta *Plastikozko loreak erregearentzat* (1998) kronika liburua dira argitaratutako izenburuetako batzuk. Mintzagai dugun obrari erreparatuz, askotariko gai, ikuspuntu eta are teknika narratiboak biltzen direla diosku kritikak (Juaristi, 2007; Rojo, 2007). Hala ere, oso desberdinak izanagatik badute guztiek elkargune bat: pertsonaia guztiak gainditu beharreko ataza baten aurrean jartzen ditu autoreak. Atxagari keinua egiten dion *Euskal hiria sutan* (2006)-ek (Galarraga, 2006b; Kortazar, 2007; Retolaza, 2006b; 2007), euskal gizartea sutan irudikatzen digu, estropezuz eta tira-birez betea (Galarraga, 2006b).

Ur Apalategi Parisen jaio zen, 1972an. Zuzenbide ikasketak egin ostean euskal filologian doktore egin zen, eta egun Université de Pau et des Pays de l'Adour-eko irakasle katedraduna da. Ikertzaile, iruzkingile, eta artikulugile ere baden idazle honek, aztergai dugun *Fizkioaren izterrak* (2010) (Euskadi Literatur Saria, 2011), *Gure Gauzak S.A.* (2004) nobela, *Belaunaldi literarioak auzitan* (2005) saiakera lana eta Unai Goieaskoetxea Arronategi-rekin batera idatzitako *Erdi guneak* (1995) poesia lana kaleratu ditu, besteak beste. Aztergai den obrari gagozkiola, literatur mundua dugu hari-tematiko nagusia (Balerdi, 2010; Sarasua, 2015). Zalduaren estilotik gertu dagoen (Sarasola, 2010b) tonu umoretsu, parodiko eta ironiko batetik (Makuso, 2011; Rojo, 2010), euskal literaturaren munduaren metafora bat sortzen du Apalategik obra honetan (Asurmendi, 2012; Rojo, 2010).

Aztertuko den azken idazlea Eider Rodriguez dugu 1977an Oreretan jaiotakoa. Publizitate ikasketak egin zituen, editore eta kazetari lanetan ere ibilitakoa da, nahiz eta egun irakaslea izan EHUUn. Euskal literaturan ipuinlari bezala nabarmendu da oreretarra,

*Eta handik gutxira gaur* (2004), *Haragia* (2007), *Katu jendea* (2010) edo aztergai dugun *Bihotz handiegia* (2017) (Euskadi Literatur Saria, 2018) ipuin-liburuekin, besteak beste. Kritikaren aburuz, deserroturik, beraien lekuaren bila dabiltzan pertsonaiak ekartzen ditu aztergai dugun obrak (Arinas, 2018; Rojo, 2017). Kontraesan moralez (Rekondo, 2018) eta giza-harremanez (Andreu, 2018; Ezkerra, 2017) diharduen testu honek, protagonista femeninoen bidez (Alvarez, 2017), egunerokoak diren gaien aurrean harridura eta deserosotasuna sentiarazten dio irakurleari (Agirre, 2018). Rodriguezek bere-berea duen estilotik, zuzenean esan barik iradoki egingo dute ipuinek (Jauregi, 2017), prozesu horretan elipsiekin zein ardatz kronologikoarekin jolas eginez (Rekondo, 2018).

### 3.2. Jokin Muñozen *Bizia lo* (2003)

Aztergai dugun lehen obra bost ipuinez dago osatuta, eta esan genezake, kritikarekin bat etorritik (Sarasola, 2010a), batasun tematikoak ezaugarritzen duela obra, ipuin guztiek zuzenean edo zeharka euskal gatazkez dihardutelako. Hala ere, badira bestelako gaiak, kasu batzuetan, gatazkaren gainetik nabarmentzen diren lehen mailakoak direnak, esaterako “Mekanoa” kontakizuneko semearen gaixotasuna; “Isiluneak”-eko bikotearen inkomunikazioa; eta “Xantilli”-ko haurren “gizontze” prozesua. Gainontzeko bi ipuinetan, lehen mailako gaia euskal gatazka bada ere, bigarren maila batean agertzen da bestelakorik, “Azterketa”-n kasu, irakasle-ikasle arteko harremanaz eta izenburua ematen dion azterketaz baitihardu; eta “Elurraren isila”-n bikote harremanaz.

Batasun tematikoaz landa, ikusi dugu ipuinok teknika narratibo antzekoz eraiki direla, izan ere, “Azterketa”-ko bigarren pertsonako narratzailea salbu, gainontzekoetan narratzaile heterodiegetikoa mintzo zaigu, kanpo-fokalizazioz. Fokuaren erabilera, gainera, nabarmentzekoa dugu, baliabide honen bidez, fokua noiz pertsonaia batengan, noiz bestearengan jarritz, aktanteek hitz egiten ez badute ere, pertsonaien barnera sartu eta hauen barne-mintzoaren berri ematen zaigu. Bestela esanda, fokua erabilera introspektibo honen bitartez lortzen da pertsonaien karkaterizazioan sakontzea, eta Arregi Diaz de Herediak (2003) esango lukeen moduan, “bakarrizketa gurutzatuak” papereratzen dira. Fokuaren txandakatzea “Xantilli”-n izan ezik gainontzekoetan nabarmentzen zaigun ezaugarria da, eta dakusagunez, teknika narratibo aldetik, batasuna ematen die kontakizunei. Denborari erreparatuz ere antzekoa esan genezake,

ipuin guztiak baitaude orainalditik eraikiak. Areago, orainalditik diharduten arren, ikusi dugu guztiak daudela iraganarekin harremanduta, arestian azpimarratu dugun bezala, euskal gatazken presentzia ezin ukatuzkoa baita.

Paratestuan nabarmentzen zaizkigun elementuei erreparatuz, azkenik, ipuinek badutela antzekotasunik ikusi dugu. Hasteko, azalean protagonista dugun mekanoa, lehen ipuinaren izenburua izateaz gain, ipuinez ipuin atzeko oihalean errepikatzen den motiboa dugu. Bestetik, izenburutik bertatik ikusi dugu gai nagusia edozein delarik ere, kontakizun guztiak datozela mezu bera ematera: Xabier Lizardiren poemaren berrinterpretazio bat eskaintzen duen obra honek (Ayerbe, 2014: 21), gatazka garaian geldirik eta mutu dagoen gizartea salatzen du.

Ondoko lerroetan gure ikerlanaren helburu den maskulinitate/feminitate ereduak aztertuko ditugu, ikasketa kulturek nabarmendu dituzten kontzeptu desberdinak ardatz hartu eta ipuin desberdinetan nola gauzatzen diren adieraziz.

### 3.2.1. Gorputza eta jarrerak

Gorputzei eta jarrerei erreparatuz, Valcuencek (2003) eta beste zenbait autorek azpimarratzen dutenez (ikus. § Eranskina. Taula 2), diskurtso hegemonikoak gizonak indartsuak eta familia babestuko dutenak izan behar dutela exijitzen du (2003: 11). Aurkitu dugu honen adibiderik obran zehar, esaterako “Mekanoa” lehen ipuineko *aitaren* kasuan, “aitaren gorputz handia” (7) baita, eta semea babesteko helburuz “Aitak ez zion eskua bizkar gainetik kendu” (8).

Bestalde, deskribapen hau apurtzera datorren bestelako errepresentaziorik ere aurkitu dugu, hegemonikoaz bestelako eredu baten argitan. Honen adibide behinena Juanan dugu, “Azterketa” ipuineko irakaslea, hegemoniak arautu bezala indartsua, altua eta sendoa izan beharrean “Txepela, txiki mozkotea” (108) baita.

Canteroren (2003) hitzetan, indartsua izatearekin batera, zakarra eta zikina izatea maskulinitate hegemonikoarekin doazen beste bi ezaugarri dira, “Azterketa”-ko Unairengan ere antzeman ditzakegunak “Aurreneko egunetan ile-motots batekin agertu zuan, zarpail-zarpail, patinetea esku batean eta karpeta argazkiz estali bat bestean” (110).

Gizonei exijitzen zaien egoera korporal horren dikotomian, ahula izatea emakume eredu hegemonikoek berezko duten ezaugarria dugu. Hori da “Mekanoa” ipuineko *amarengan* dakusaguna, ahulena bezala deskribatzen baitzaigu “Ama, berriz, burua jaso

ezinean ibili da ordudanik.” (13). Hala ere, bada salbuespenik eredu honetan ere, “Azterketa” ipuineko Mariasun guztiaren gainetik indartsua baita “Bera [ama] bezain indartsua. Bera bezain irmoa” (113).

Halaber, emakumeen ezarpen korporalekin zerikusia duen *edertasunaren mitoak* (ikus. § 2.3.4.1) Muñozen obran indar handia duela ikusi dugu, joera hegemonikoari jarraiki. Horrela bada, “Isiluneak”-eko Juliaren karakterizazioari erreparatuz, patriarkatuaren diskurtsoak emakumeei ezartzen dien edertasunaren zaintza errotuta duela esan genezake (Valcárcel, 1997: 168), behintzat hori erakusten du gauero jarraitzen duen errituarekin “Krema potetxoia itxi eta ispilu atzeko armairutxoan gorde du. Eskuak pasa eta pasa egin ditu aurpegitik, krema zabaltze aldera” (33). “Xantilli”-ko Lulu pertsonaia femininoa guztiz sexualizatuta deskribatzen zaigu: begirada maskulinoz deskribatuta eta alderdi fisikoari soilik erreparatuz “Ezpainetako gorri biziak handiagotzen zion irribarrea” (59). Horrez gain, kontakizun bereko haurrak “neskak ikustera” (87) joaten omen dira hondartzara, eta gaude, kasu honetan ere Lipovetskik (1999) deskribatzen duen funtzioa luketela neskek haurren (eta gizartearen) begietarako: miresten dituzte ederrak direlako, errenazimenduko Venusak bezalaxe, baina, era berean, begiratuak izanik, hauen pasibotasuna baino ez dute azpimarratzen (1999: 107). “Azterketa”-ko Mariasunen gorputz atalak ikusgarri egiten direla ikusi dugu “Atzetik aurretik baino politagoa iruditu izan zaik beti. ‘Ipurdia txamarra luze horren azpian estaltzeko ohitura hori izango ez balu’, pentsatu duk ‘dezente irabaziko likek’” (122), baina, kasu honetan ere edertasunaren izenean, hots, emakume ideal bezain pasibo egiten duen edertasunetik (Lipovetski, 1999: 107).

Jarrerei dagokienez, ikusi dugu pertsonaia maskulinoen karakterizazio guztiak bi izan ezik *0 joerako heziketa emozionalean* (Emakunde, 2008: 28) oinarritzen direla. Honen adibide dugu “Mekanoa” lehen kontakizuneko *aita*, barrura begira bizi baitu dena, eta emoziorik ez erakustea bere “gizontasunarekin” doan jarrera litzateke “Izugarria behar du, bai, orain ezin kanporatuz barrenak erretzen dizkion minak.” (14). “Isiluneak”-eko Josebak ere jarrera bera erreproduzitzen digu, ez baitu barnean daraman amorrua erakusten, kontrara “Ez zuen inondik inora halakorik espero Jonengandik, emaztearen aurrean lasai itxurak egin bazituen ere” (49). “Azterketa”-ko Unai Zuazuak ere bide antzekotik dirau, “Edonola ere, beste edozein irakaslerekin ere larri ibiliko zinen esateko ezin zenuela azterketa egin, ezinegona zenuela aita gaur bertan askatu behar dutelako” (107).

Ordea, deskribatzen edo behintzat, aipatzen diren pertsonaia femeninoengan ikusi dugu kontrakoa gertatzen dela, aditzera emanez gizona dela bere sentimenduak kontrolpean izan ditzakeen bakarra. Honen adierazgarri nagusia “Mekanoa” kontakizuneko *ama* dugu, sufrimenduaren aurrean sentimendu horiek ikusgarri egiten dituelako, bide batez, senarrak ez bezala “Emaztearen aiene isilak entzuten ditu aldiro. Sukaldean utzi du, negarrez” (13).

Diskurtso hegemonikoak hala araututa, gizonezkoei badagokie arrakastatsuak eta ausartak izatea (Del Campo, 2003: 81), “Azterketa” kontakizuneko Juanan Iriartek eskema honekin apurtzen duela ikusi dugu. Batetik, gizon miserable eta galtzailertzat duelako bere burua “Ez haiz inor” (121); “Lekutan geratu duk ingurukoak txundituta uzten hituen garaia” (119). Bestetik, ausardiarik gabeko pertsonaia da Juanan, bai kontu afektiboetan “Gero, lastima, ez huen adorerik eduki Mariasuni ezer taxuzkorik esateko.” (122), baita alderdiko kontuetan ere, “armarik ukitu gabea” (127) delako eta damututzat dutelako (105). Gizon baztertua dugu, “partidukideek bizitza publikotik” (114) baztertu zuten lehenago Juanan, eta bukaeran, partidutik bertatik ere bai (121).

Familien tipologiei erreparatuz, ikusi dugu fokalizatzen diren lau familiatik hiru patriarkatuaren diskurtso hegemonikoaren arabera eratu direla: bikote heterosexualak dira eta seme-alabak dituzte, bananduak egon zein ez. Hau da “Mekanoa”, “Isiluneak” eta “Xantilli” kontakizunetan ikusi duguna. Ostera, “Azterketa”-n bestelako familia eredu bat aipatzen zaigu: familia gurasobakarra. Berez, praktikan, aita baten irudia existitzen den arren, kartzelan egonik, bai Mariasunek eta bai bere semeak, Unai, horrela eraiki dute beraien familiaren kontzeptua “Garai batean ez zenekien zergatik esan behar zion [amak] kristo guztiari aita edo senarrik gabeko familia zela zuena (...)” (106). Figura maskulinoaren absentsia historikoki gaitzetsia izan den familia eredu honek, Iturraren (2003: 35) esanetan, eredu hegemonikoarekin hausten du.

### 3.2.2. Praktikak

Vicent-ek (2003) erakutsi duenez, maskulinitate normatiboari dagokio familia mantentzea eta etxeko erabakiak gizonen (soilik) hartzea (2003: 209). Hori da “Mekanoa” kontakizuneko aitak barneratuta duen rola: “‘Neronek mantendu nahi dut neure familia’” (12); “‘Ohore kontua da’, esan zion emazteari, ezkondu berritan aitagarrebak pisu puska hura eskaini eta ezetz esan zuenean.” (14). Azken adibide

honetan zein etxetan biziko direnetz erabakitzea ere aitaren esku geratzen dela ikus genezake.

Lanbideei erreparatuz, Valcárcel-ek (1997) diosku lanbide boteretsu eta garrantzitsuenak gizonezkoenak izan direla tradizionalki, eta esaterako lehen ipuinean, “Isiluneak” kontakizunean, hau berresten zaigula ikusi dugu. Izan ere, protagonista maskulinoaren lanbidea behin eta berriz esplizitatzen da, eta banketxe bateko kargua duela azpimarratzen zaigu (34), baina, Juliarena, bere emaztearena, ez da aipatu ere egiten.

Patriarkatuaren izenean feminitate eredu hegemonikoak ezartzen duen bezala (Rich, 1996: 47), historikoki emakumeari esleitu zaizkio zaintza lanak, bai beste pertsonen zaintza, bai eta etxearen zaintza ere. “Mekanoa”-ko *amak* erakusten digu zentzu honetan feminitate hegemonikoaren eredu behinena, aita lanean dagoen bitartean ama delako etxeaz eta haurren zaintzaz arduratzen dena “Maria txikia bainatu eta oheratu du, afariak erabat ahaztuta” (13); ama da semea janzten duena “Gero ahal izan zuen moduan iraun zuen amaren aurrean zutik, galtzontziloak eta galtzerdiak probatzen zizkion bitartean.” (10). Ama dugu, hortaz, zaintzaz ez ezik, patriarkatuaren baloreak transmititzeaz arduratzen dena.

Aurrekoarekin lotuta, esan beharra dago diskurtso hegemonikoak emakumeak izaki pasibo bezala deskribatu dituela (Valcuence, 2003: 12). Hori da, adibidez, “Isiluneak” kontakizuneko Juliaren kasua, aipatu dugun bezala deskribatzen baitzaigu “Gaztetan berak inoiz ez zuen proposatzen zer egin eta nora joan” (41); eta “Ez da inoiz hitz askotako emakumea izan.” (41), baina, “Jon mundura ekarri izanak, ordea ausardia eman zion honetaz eta hartaz iritzi emateko” (41); alegia, amatasunak ausardia ere ekarri dio, bere izaera osatu du. Amatasuna ontzat ez ezik baikortzat hartzen da testu honetan, eta emakumea deskribatzeko ezaugarri bezala erabiltzen. Hortaz, Lipovetskik (1999) eta Despentsek (2007) esandakoekin bat etorritik, feminitate hegemonikoari zor zaizkion ezaugarriak dira aipaturikoak.

Hala ere, bada pasibotasuna atzean utzi eta emakume aktibo bezala ezaugarritu denik, “Azterketa”-ko Mariasun Zuazuaren kasua dugu hau “ez duzu ama alferrik eduki, institutuko Eskola Kontseiluan sartuta, bazterrak nahasten –eta Guraso Elkartean, eta Emakume taldean, eta Auzo Elkartean...” (107). “Elurarren isila”-ko Idoia ere beste adibide bat dugu, aurrerago argudiatuko dugunez, talde terrorista bateko kide baita, Arestiren (2014) hitzetan, gizonezkoekin soilik lotu den praktika, hain zuzen ere.

Balore eta ezaugarri hegemonikoen transmisioari dagokionez, Asturiasek (2004) diosku opariak eta jostailuak diskurtso normatiboak ezartzen duen genero eta identitate ereduen bereizketa erakusteko tresna indartsuak izan litezkeela. Horrela bada, txikitatik, emakumeei amak eta etxeakoandreak izan behar dutela irakasten zaie, eta mutilei kirolari eta lehiakorrak. Hori dugu “Mekanoa” ipuinean dakusaguna, semeari gabonetan baloi bat oparitzen baitiote “semeak inola ere espero ez zuen baloi gogor hura” (10); ordea, arrebari “trapuzko panpina erraldoi” (10) bat.

Hizkuntzaren erabilerari erreparatuz, berau izanik boterea bermatzeko elementuetako bat, zenbait ikerketek erakutsi dute emakumea are mendekoagoa egiten duela honen erabilera sexistak (Barragán, 2004; Lomas, 2004 etab.). Honen erakusgarri dira, batetik, “Isiluneak”-eko Joseba, emakumeak sexualizatzeko joera baitu, hauen objektutasuna nabarmenago eginez “Hor ari da, horren gorrotagarria egiten zaion aurkezle titihandi betipoz hori, lehiaketa ergelen bat aurkezten.” (48). Hizkuntzaren azterketaren barruan sartzen dugu baita ere “histerika” hitzaren erabilera konnotazioz betea. Izan ere “Isiluneak” kontakizunean dakusagunez, Josebak bere emaztea artegatzeko darabilen iraina da aipaturikoa (35), Sabuco i Cantó *et al.*-ek (2003: 146) edo Sau-k (2000) diotenez, historikoki emakumeei *soilik* esleitu zaien ezaugarria, hauen “ahultasuna” ageriko eginez. Hori da, esaterako, Charlotte Perkins-Gilmanek ondutako *The Yellow Wallpaper* (1892) obrako protagonistari gertatzen zaiona, emakumeek egoera honekin pairatutakoa salatuz.

Badugu Muñozen obra honetan *hipermaskulinitatea* izendatu dugun ereduaren adibiderik (ikus § 2.3.3.2). Pescador-ek (2004) eta Boninok (2000) adierazten dutenez, nerabezaroa bide da diskurtso hegemonikoak ezarritako jarrera zein praktikak gehiegikeriaz erreproduzitzeko aroa, eta hori berori da “Xantilli” ipuineko protagonistarengan eta bere lagun taldearengan antzeman duguna. Praktikak aztertuz, hasteko, esan beharra dago Feminismo Klasikoarentzat, pornografia gizonak eta gizonentzat sortutako praktika bat ez ezik, emakumeen aurkako indarkeria adierazpen bat ere badela (Medeak, 2013: 71). Haurrek maskulinitasun honen argitan, aldizkari porno bat aurkitzen dutenean altxor bat bailitzan gordetzen dute, nahierara kontsumitu ahal izateko “Behin *Ducados* pakete oso bat aurkitu zuten langileen etxolen ondoan, eta aldizkari porno bat. Azken hau oraindik gordetzen dute hodi puska baten barruan ezkutatuta.” (67). Kirol arriskutsu eta zakarrak egitea batez ere gizonekin lotzen dela kontuan hartuz (Cantero, 2003), haurretan praktika hau muturrera eramaten dela esan



genezake, gustukoen duten jolasa alegiazko pistolekin norgehiagoka ibiltzea eta elkar hiltzea baita “Bertan gelditu da, eta eskuarekin lagunei tiro egin eta gero, *paum! paum!*, salto egin du aurrera” (67). Kirolez dihardugula gainera, arriskutsua bezainbat maskulinitate espainiarraren ikur kontsideratu izan den toreatzea ere imitatzen saiatzen dira, euretako batek, Manuk, osabak gordeta zuen kapotea dakarrenean (93).

Imitazioa aipaturik, ikusi dugu hori dela hurrek beraien maskulinitate (hegemonikoa) eraikitzeko darabilten prozesua (Sau, 2000: 32). Gainera eredu finkoak dituztela ere nabaria da, batetik, militantzia politikoarekin loturiko pertsonaiak imitatzen dituzte, “Txabi Etxebarrieta ETako buruzagia” (71) edo “*Che Guevara*” (72). Bestetik, lagun taldeak protagonistaren anaia ere erreferentetzat duela kontuan izanik, honen praktikak imitatzen dituzte “*Winston* bana eman zenez geroztik, Gabiren anaiarekin helduarena egiten zuten” (59); “Sorbalda batetik zintzilik –Aitorrek kazadora beltza eramaten duen modu berean-” (94).

Halaber, Despentesek (2007) esaten duen bezala, txikitatik irakasten omen zaie mutilei lehiakorrak, arrakastatsuak, eta edozein norgehiagokaren aurrean irabazleak izaten. Hori da, hain zuzen, jolasten dihardutelara hurrek errotuta duten ustea “Harri koxkorra ostiko batez kaleko espaloi batetik bestera bota nahian dabilta. (...) Gabik gozatu ederra hartzen du lagunei –Manuri bereziki- lezioa ematen dienean” (75); “(...) biek egin nahi zuten-eta buruarena” (69). Gainera tu egiten dute errespetatuak izateko, besteen aurrean nagusiak eta “gizonak” direla erakusteko (86). Zakarkeriak, bihurrikeriak gizonei dagozkien praktikak dira (Cantero, 2003), eta honetan ere ez dute hutsik egin protagonistak eta bere lagunak “(...) harriari sekulako ostikoa eman dio. (...) Harriak ez du kristala hautsi, baina kolpeak arrasto nabarmena utzi du kristalaren erdi-erdian” (76).

### 3.2.3. Espazioa

Vicent-ek (2003) erakutsi duenez, etxetik kanpo lan egitea, ordu luzez gainera, maskulinitate hegemonikoari dagokio, eta hori da “Mekanoa” kontakizuneko aitaren kasua. Honetan, diskurtso hegemonikoak ezarritako bereizketa dikotomikoa (Despentes, 2007: 21) indarrean dagoela antzeman dugu. Senarra etxetik kanpo dago gehienetan, lanean; emakumea etxean dago beti, etxeko lanez arduratuta. Espazio publikoa gizonari dagokio, beraz, espazio pribatua emakumeari.

Bigarren kontakizunean, “Isiluneak”-en, esan dezakegu espazio utilitarioaren banaketa ez dela horrenbeste esplizitatu, ekintza nagusia etxean gertatzen baita; ordea, aditzera ematen zaigu gizonak etxetik kanpo diharduela. “Xantilli” ipuineko gizarteari begira ere eskema bera eraikitzen zaigu: aitak/gizonak esparru publikoan errepresentatu dira, alegia, tabernan “Tabernan kartetan ari zen gizon-koadrilla bat” (76); hauekiko dikotomian, ordea, amak etxearekin lotuta karakterizatu dira, espazio pribatuan “Gaur jai eguna da, ordea, eta amek, nonbait, jakin izan dute etxean edukitzen” (68).

Espazio utilitariotik at, sinbolikoagotzat har litekeen espazio beliko eta militarra ere banaketa dikotomikoan oinarritzen da. Horrela bada, gerra gizonetzkoekin erlazionatzen den jardura izanik (Iturra, 2003: 47), hau gauzatzeko espazio/erakunde militarra ere guztiz dela maskulinoa azpimarratzen digute adituek (Aresti, 2014). Euskal Herriaren kasuan ere banaketa hau mantendu dela esan genezake, Arestik (2014) dioskunez, Sabino Aranaren garaitik emakumeak esfera politikotik at utzi zirela kontuan hartuta, diskurtso misogino batek justifikatuta, gizonak baino gutxiago kontsideratzeagatik (2014: 284). Geroagoko mugimendu feministek (ikus. § 2.1.3), baina, euskal esparrura ere aldaketa ekarri zuten, izan ere, orduz geroztik erakunde mistoak sortu ziren (Aresti, 2014: 296). Hala ere, emakumeak politikan sartu baziren ere, are militantzia politikoan, Hamiltonek (2000) adierazi legez, politikarekin loturiko errepresentazioetan, batez ere ETArri dagozkionetan, emakumeak ikusezinak izan dira beti (2000: 160). Rodriguez *et al.*-ek (2016) ere antzekoa adierazten dute: “bakea definitzeko erabiltzen diren ezaugarri guztiak emakumeei esleitzeko joera izaten dugu; indarkeriari egozten zaizkionak, aldiz, gizonen atxikitzen dizkiegu. Erabaki politiko kontziente eta patriarkala da hori” (Rodriguez *et al.*, 2016<sup>8</sup>).

Espazio honen maskulinizazioaren adibideetako bat “Isiluneak”-eko Jon dugu, Juliaren eta Josebaren semea. *Jarraiko* kidea da (48), eta militantzia politikoari oso loturik deskribatzen zaigu, aipatu adituek deskribatu bezala. “Elurraren isila”-n ere espazio militarrean dagoen banaketa antzeman genezake, ez baita berdina erakunde politiko berean dauden Jonen eta Idoiaren lekua eta boterea, ez gorputzari dagokionean, ezta praktikei dagokionean ere. Neskak bere indarra, ausardia eta dagoen lekuan egotea merezi duela uneoro demostratu behar ditu, presio handi bat bihurtzen da beretzat

---

<sup>8</sup> Ezin izan da orrialde zenbakirik zehaztu euskarri elektronikoz irakurri baitugu. Iturria: <http://www.susa-literatura.eus/liburuak/lisi0105>

“Egun hartan [neska] estimazio bila ari zen komandoko buruaren aurrean” (134). Halaber, bere gorputzak ere ez du trataera bera, gizonezkoei ez bezala begiratzen baitiote emakumeari “behin baino gehiagotan joaten zitzaizkiola begiak neskaren ipurdi aldera” (142), eta diferentzia sexualak eraginda bere ekintzek ere ez dute balio bera komando kideen begietara “Neskarekin, berriz, ez zen sekula zuzen jokatu. Ez zuen oso kapaz ikusten” (134). Ordea, esan genezake Jonek, protagonistetako batek, gainontzeko komando kide gehienek ez bezala, ez duela diferentzia sexualik egiten, kontrakoa, beste bat bailitzan hartzen du Idoia “hasieratik jarraitu zituen Idoiak ekintza berak bakarrik egiteko erakutsi zuen aldarteak” (136). Hau kontuan izanik, “Elurraren isila”-ko bi pertsonaia nagusiak diskurtso hegemonikotik urrun karakterizatzen direla uste dugu: batetik Idoia, Sabino Aranak ezarritako (Aresti, 2014: 285) emakume eredutik irten, eta bera ere gizonei soilik egotzi zaizkien eginkizunak egiteko gai dela aldarrikatzeagatik; bestetik, Jon, gainontzeko komando kideak ez bezala, diferentzia sexuala albo batean utzi eta emakumea besteen mailan jartzeagatik. Ordea, “Isiluneak”-eko Jon guztiz hegemonikoa den diskurtsotik eraikitzen zaigula uste dugu, espero den bezala ekintzailea dena pertsonaia maskulinoa baita.

#### 3.2.4. Egiletasuna

Protagonistei erreparatuz, “Xantilli” ipuineko Gari salbu, gainontzekoak bikoitzak direla ikusi dugu; esan nahi baita, fokua txandakatzearen bitartez, aipatu ipuinean izan ezik gainontzeko guztietan, bi pertsonaia nagusi fokalizatzen direla beti, biak izanik protagonistak. Muñozen obrako 9 protagonistatik 7 gizonezkoak dira (% 78), eta gainontzeko 2ak (% 22) emakumezkoak. Hau kontuan izanik, Greimas-en eredu estrukturala geure eginez, ondoriozta genezake, aztergai dugun Muñozen obran, batez ere pertsonaia maskulinoek dutela *agency* edo subjektutasuna.

Beste alde batetik, subjektibitate erduei erreparatuz, ikusi dugu aztertu diren 15 pertsonaieetatik 11 eredu hegemonikoaren klabeetan eraiki direla (% 73), eta, beraz, gehiengo patriarkatuaren biktima dela. Gainontzeko 4ek (% 27) ordea, hegemonikoaz bestelako erduei jarraitu diote, eta hortaz, gure interpretazioaren arabera, bakoitzak nahieran eraiki du bere identitatea.

Laburbilduz, ikusi dugu Muñozek narratologikoki oso antzekoak diren kontakizunak ondu dituela aztergai dugun obran, fokalizazio, ahots, narratzaile eta denboraren erabileren aldetik. Ipuinek luketen batasuna, baina, ez da alderdi

narratologikoan agortzen, identitate ereduaren azterketarekin ikusi dugunez, pertsonaia nagusi gehienak diskurtso hegemonikoen klabeetan eraiki direlako, askok jarrera, ezaugarri fisiko, nahiz praktika berdina erreproduziturik. Castejoneko idazle honek, hortaz, pertsonaien karakterizaziorako, batez ere, eredu hegemonikoen alde egin duela esan genezake. Halaber, protagonista izan zein ez, ikusi dugu emakumeek oro har, ez dutela ia lekurik kontakizunetan, eta agertzen direnetan, edertasuna erabiliz deskribatzen direla guztiak, Lipovetskik (1999) aipatzen diguna berretsiz: edertasuna ez da berdina baloratzen emakumeengan eta gizonezkoengan. Azkenik, esan beharra dago batez ere familia eredu hegemonikoak errepresentatu direla, nahiz eta badagoen bestelako eredurik.

### 3.3. Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005)

Aztergai dugun hurrengo obra Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005) dugu, zeinetan tonu ironiko batetik ardatz kronologikoarekin jolasten duen, izenburuak iradoki bezala (Juaristi, 2006). Hala ere, fantasiatik eta ispilu-jokotik asko duten ipuinek (Retolaza, 2006a) eguneroko gaiak dakartzate orriotara: bikote harremanetako tira-birak “Sofarena”, “Adulterioa”, “Udako bidaia” edo “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” kontakizunetan antzeman genezakeen bezala; guraso eta seme-alaben harremanak “Aldatzen den gauza bakarra”-n, “Aurpegia”-n edo “Etorkizuna”-n ikusi dugun bezala; bestelako eguneroko gaiak, “Mantxa” kontakizuneko bidaia, herriko festak “Gargantuarena”-n, lana “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-n, eta are, han-hemenka agertzen diren euskal gatazkaren ohiartzunak (Galarraga, 2006a). Guztiek ere badute gai aldetik batasunik: etorkizunarekin egiten duten jokoak, nabarmentzekoak izanik paratestuak, zehazki, izenburuak kasu honetan duen gaitasun iradokitzailea.

Ahotsei, narratzailearen mintzoari eta pertsonaien diskurtsoei erreparatuz, ikusi dugu kontakizun gehienetan narratzaile autodiegetikoa nagusitzen dela, zehazki 9tan. Hala ere, badira narratzaile heterodiegetikoa darabiltzaten kontakizun ugari ere, 4 hain zuzen, guztiak kanpo-fokalizaziotik kontatuak; bestalde, ikusi dugu zuzeneko elkarrizketek ere badutela garrantzirik kontakizun bitan pertsonaien ahotsak soilik ekartzen direla kontuan izanik. Denboraren erabilerari begira ere, batez ere orainetik kontatzen zaizkigu istorioak, hala ere, sarri ordena kronologikoaren erritmoa analepsiek hautsi egiten dutela ere nabarmentzekoak da, hauetan iraganak pisu nabarmena duela

iradokitzen baitigute. Honen adibide dira, esaterako “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”, “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” eta “Aurpegia” kontakizunak.

### 3.3.1. Gorputza eta jarrerak

Ikusi dugu Zalduaren lan honetan gorputza ez dela askorik esplizitatzen. Hala ere, esan genezake emakumeak deskribatzerako orduan, hauen alderdi fisikoa ikusgarri egiten denean, edertasuna beti dagoela presente deskribapenetan. “Kontuak ez du erremediorik” ipuinean, adibidez, Arantxaz dihardu protagonistak, begiz jotako neska, eta honen deskribapenean erabiltzen duen ezaugarri bakarra edertasuna da (16). “Loti ederraren historia ekonomikoa” kontakizuneko protagonistak, *loti ederrak*, izenetik bertatik bere bertute nagusia den *eder* epitetoa hartzen du, “alaba eder batez erditu” (17). Gure ustez hau bat dator historikoki emakumeen gorputzei ezarri zaien kontrol eta presioarekin, edertasuna baita emakumeak kontrolpean izateko amarruetako bat (Lipovetski, 1999: 138). Ordea, ikusi dugu “Zazpi gauza” kontakizunean, edertasunaren ezarpen hegemonikoak protagonista maskulinoarengan duela garrantzia, eta ez femeninoarengan, hegemoniak ezarritakoaren kontrara, hain zuzen ere “Lodi nago, ama” (59).

Emakundek (2008: 28) eta Barragán-ek (2004: 135) demostratu bezala, maskulinitate hegemonikoaren jarrera nagusietako bat sentimendurik ez erakustea da. Hori da, esaterako, “Kontuak ez du erremediorik” kontakizuneko protagonistaren jarrera “nahiago ditut neuretzat bakarrik gorde” (14); edo “Aurpegia” ipuineko Antonioren “Gizonak lasaitasun plantak egin nahi ditu Edurneren aurrean, baina oso urduri dago” (103). *0 joerako heziketa emozionalaren* (Emakunde, 2008: 28) kontrako adibiderik ere badugula esan beharra dago, obrako lehen ipuinean, “Sofarena”-n, protagonista bere arazoez mintzo baitzaigu, maskulinitate hegemonikoak agintzen duen barrura begirako ikuspegiari muzin eginez.

Feminitate eredu hegemonikoari, ordea, kontrakoa dagokio, alegia, sentimenduak erakustea (Valcuence, 2003: 11). Hori dugu, esaterako, “Sofarena” ipuineko Elenaren kasua “Badakizue nolakoa den Elena, bere-bereak diren ideiak denonak bihurtzeko gaitasun horrekin” (7).

Arrakastatsua izatea maskulinitate hegemonikoari dagokion beste ezaugarri bat dugu (Sau, 2000: 35), arestian ere aipatu dugunez. Hau da “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-ko Ivan-en eta Oskarren kasua, esate baterako. Ordea, “Sofarena”-ko protagonistak

honen kontrako eredua erreproduzitzen duenez, esan genezake eredu ez-hegemoniko baten aurrean jartzen gaituela kontakizunak; izan ere, protagonista hau, lur jota dakusagu, etxetik joan eta noraezean dabilen gizon bat da. Gauza bera ikusi dugu “Kontuak ez du erremediorik” ipuineko protagonistarengan, arrakastarik gabe karakterizatzen baitzaigu “Nire azkeneko ‘negozioak’, miseriatik behin betiko atera behar ninduenak, huts egin dit berriro ere” (11). Denborarekin jolasean dabilen kontakizun honetan, gainera, protagonista iragana aldatzen saiatzen da, baina, hartzen duen erabakia edozein delarik ere, porrotetik ihes egin ezin duen gizon bat dakusagu.

Arrakastarekin batera dirua izatea ere ezaugarri maskulinoa omen da (Sau, 2000: 35), baina, “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” ipuineko protagonistak kontrakoa erakusten digu, maskulinitate hegemonikoaz bestelako eredu baten argitan “nire soldatarekin aukera handirik ez nuela ondo jakin arren” (79).

Pasiboa izatea eta otzana eredu femenino tradizionalari esleitu zaion ezaugarria da, eta Ramírez-en (2014) hitzetan, Haur eta Gazte literaturako ipuin tradizional ugaritan islatu zaigun irudia dugu hau. Honen adibide behinena Zalduaren “Loti ederraren historia ekonomikoa” kontakizuna da, zeinetan itxaropen guztien kontra, ez duen ipuinaren mezua iraultzen, klabe ekonomikotan azaltzen baino. Ipuin honen inguruan egin diren genero irakurketak (Ramírez, 2014) geure eginda esan genezake, feminitate hegemonikoarekin egiten duela bat emakumearen karakterizazioak. Horrela bada, otzana izatea, pasiboa, gizon indartsu batek noiz babestuko zain egotea berezkoak dituen ezaugarriak dira (2014: 207). “Aurpegia”-ko protagonista ere, Maddi, emakume otzan gisan deskribatzen zaigu, aitari kasu egin eta bere bizitza kontrolatzen duten arauen arabera bizi baita.

Amatasuna ere, normalean emakumeekin lotu izan da, askotan hauen identitatea osatuko duen elementu bezala kontsideratuz (Rich, 1996: 46), hori da “Aurpegia”-ko protagonistaren amaren deskribapenean antzeman duguna, ama izatea baita pertsonaia hau karakterizatzeko erabiltzen den ezaugarri bakarra. “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-ko Jarautaren kasuan, baina, kontrakoa dakusagu, bere semea abandonatu eta etxetik doalako, alegia, Lasarteren (2012) hitzak geure eginez, ama eredugarriaren antitetikoa litzatekeena (2012: 16). Amatasunaren eredu hegemonikoari muzin egitea erabakitzen duen beste pertsonaia bat “Aldatzen den gauza bakarra”-ko *ama* dugu. Esan beharra dago egia dela fokalizatu nagusia dugun pertsonaia honen ezaugarri nagusia *ama* izatea dela, besteak beste, ez baitu *amaz* gain bestelako deitura edo izen berezirik, eta

eskutitzak sinatzeko ere “Zure ama” (45); “ama” (48) edo “Amatxo” (52) darabiltza. Hala ere, Lasartek (2012: 16) deskribatutako ama *txar* bat dela ikusi dugu, ama otzanaren antitesia izaki, bere zorientasunaren alde, alaba bera ere abandonatzen duena.

Aitatasunaren gaia, zeharka bada ere, agertzen zaigu “Gargantuarena” kontakizunean, baina, protagonistarentzat behartua da eta ez, feminitate hegemonikoak emakumeei exijitzen dien bezala, beraien garapen pertsonalerako ezinbesteko giltza (Rich, 1996: 47) “Bigundu gara eta *paternité oblige*” (55).

Amaginarreben kasuan, Sauk (2003: 31) diosku historikoki “emakume txar” bezala errepresentatu direla, eta hau bat dator Erdi Aroan emakumeei esleitutako irudiarekin. Izan ere, garai horretan emakumeak ederrak bai, baina, pertsona gaiztoak zirelako ustea nahiko zabaldua zegoen gizartean, maiz bedeabruzat ere hartuz (Lipovetski, 1999: 104). Jarrera hau “Zazpi gauza” kontakizunean dakusagu “bere amaginarreba gorrotagarria” (62) izaki.

### 3.3.2. Praktikak

Boteretsuenak kontsideratu diren lanpostuak eta praktikak nagusiki gizonezkoiei esleitu zaizkiela diosku Valcárcel-ek (1997), botereak maskulinitatearekin (soilik) lotutako konnotazioak baititu (1997: 125). Espazio boteretsuetako bat zientzia eta kultura dugu, “Iriarte doktoarena” kontakizunean Jose Carlos Iriarte pertsonaiak baieztatzen digun bezala. Izan ere, zientzialaria dugun protagonistak historian zehar egindako asmakizun nagusietan ikusten den tradizio androzentrikoa berrestu baino ez duela egiten ikusi dugu. “Iriarte, zientzialari handi asko bezala, gizon irakurria zen” (96) diosku testuak, alegia, maskulinitate hegemonikoak ezartzen duen bezala, gizonezkoena da zientzia eta kulturaren esparrua (*idem*).

Lan arriskutsu eta pisutsuenak, nola boteretsu eta garrantzitsuenak, gizonek egin badituzte tradizionalki, emakumeen kasuan kontrakoa gertatu da (Olavarría, 2004: 55). Hori da, esaterako, “Fabrikarena edo A, e, i, o, u” ipuineko Ania protagonistaren kasua, fabrika bateko langilea baita, baina bere eginkizuna ez da kargak jasotzea, ezpada panpinak jostea. Bada emakumerik, bestalde, aipaturiko eskemarekin hautsi eta gizonek soilik lortu duten lanpostu boteretsua eskuratu duenik, “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-ko Ursula hain zuzen ere, fabrikaren sorreran parte hartu zuen emakume enpresaria “Ursula izan zen udaletxeko artxiboetara plano eta agirien bila joan zena, eta, katedradun ohiarekin batera, erakundeen aurrean aurkeztu zuten txostenaren egilea”

(37). “Aurpegia”-ko Edurneren pertsonaiak ere muzin egiten dio aurreikuspen hegemonikoari, eta espero ez bezala, emakume oso langile eta arrakastatsu bezala karakterizatzen da, gizonezkoei egotzi zaizkien ezaugarriak, hain zuzen (ikus. § Eranskina. Taula 2)

Jada aipatu dugunez, tradizionalki emakumeei egotzi zaie zaintzaren erantzukizuna (Puleo, 2000: 71), eta Zalduaren obran, banandu diren bikote ia guztiek hori berresten dutela esan genezake. “Sofarena”, “Zazpi gauza”, “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” eta “Maiatzaren lehena” kontakizunetan agertzen diren bikote-banaketak honen adibide ditugu. Aldiz, “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-ko Stanislaw eta “Aurpegia”-ko Antonioren kasuan, eredu hegemonikoak ezarritakoaz bestelako jarrera erakusten dute, haurraren zaintzaz arduratzen baitira gizonezkoak.

Alkoholismoa, Emakundek (2008: 34) erakutsi duenez, batez ere maskulinitate hegemonikoarekin lotzen den praktika dugu. Honen adibide ditugu “Kontuak ez du erremediorik” kontakizuneko protagonista “Gordon’s botilari azkeneko zurrutadak lapurtu bitartean” (11). Adulterioa ere, alkoholismoarekin batera, gizonezkoen berezko praktika kontsideratu izan da (Salinas, 2018: 36), eta Zalduaren obran bikotea engainatu duten pertsonaia gehienak gizonezkoak direla ikusi dugu. “Fabrikarena edo A, e, i, o, u”-ko Ivan, “Adulterioa”-ko Karlos, eta “Aurpegia”-ko Antonio honen adibide dira. Gehienak diogu badagoelako emakumerik bikotea engainatu duenik. Hori da “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” ipuineko protagonistaren emaztearen kasua.

Aipagarria zaigu, halaber, “Zazpi gauza” kontakizuneko protagonistaren izebak erreproduzitzen duen praktika nagusia; feminitate eredu hegemonikoaren adibide ez ezik, Arestik (2014) azaldu bezala, euskal nazionalismoak emakumeei ezarri zizkien eginkizunen eredu ere baita “Izeba Margari Euskal Emakume Batzako mitin batean” (69).

Hizkuntzari dagokionez, batetik, “Adulterioa” ipuineko protagonistak eta bere adiskideak hizketagai dutenak nabarmendu behar direla iruditzen zaigu, batez ere “maskulinotzat” hartu diren gaiez soilik dihardutelako: politikaz (Valcárcel, 1997: 125) eta adulterioaz (Salinas, 2018: 36). “Udako bidaia” kontakizunean ere, protagonista maskulinoek darabiltzaten zenbait esaera eta hitz ikusita, Sabuco i Cantó *et al.*-ek (2003) dioten bezala, gizonezkoei batez ere esleitu zaien hizkera baten aurrean gaudela generrake. Hizkuntzak ere, praktikek zein ezaugarriek bezala, maskulinitate/feminitate ereduaren balioak eta ideologiak erakutsi lezakeela sinesturik (Martín *et al.*, 2004), kasu



honetan esan genezake maskulinitate hegemonikoari lotuago legokeen karakterizazioa nabarmendu daitekeela pertsonaia biengan.

Jantziei erreparatuz, badago identitate eraikuntzen irakurketa egiterik (Mirizio, 2000), esate baterako “Gargantuarena” ipuinean, protagonistaren lagunaren alabari “neska” izateagatik “nesken” jantziak eskatzen zaizkiola antzeman dugu “Uxueren txanda iritsi zenean, agureak galdetu zion ea zergatik ez zegoen *neskez* jantzita” (55), jantzien bitartez neskei gonak dagokiela eta mutilei prakak erakutsiz (Mirizio, 2000: 136).

### 3.3.3. Espazioa

Espazio utilitarioari erreparatuz, “Kontuak ez du erremediorik” ipuineko protagonistak, espazio pribatuari ezaxolaki begiratzen dio, batez ere eremu pribatutik kanpo diharduelako (11). “Adulterioa” ipuineko espazio utilitario nagusia taberna bat dugu, eta kontakizuneko protagonista maskulinoa eta bere laguna, Jorge, espazio publiko honetan errepresentatu direla ikusi dugu. Taberna dugu, baita ere, “Zazpi gauza”-ko protagonistaren aitak performatzeko darabilen espazioa “bazkalostean mus partida jokatzen baitu lagunekin tabernan, paseatzera joan aurretik” (65). “Iriarte doktorearena” kontakizuneko protagonista batez ere etxetik kanpo agertzen zaigu.

Ordea, bada eredurik aurrekoaren kontrakoa errepresentatzen duenik. “Sofarena” kontakizuneko eszena nagusia lagunaren etxean gertatzen da, eta protagonista, maskulinitate normatiboak agindutakoaren kontra (Olavarría, 2004: 54), etxean eta, zehazki, izenburua ematen dion etxeko *sofatik* karakterizatzen da, hots, eremu pribatutik “Azken batean gure antzinako sofa horren antzekoa izateko itxura du honek: zuek utzi hortxe izarak eta konponduko naiz ni.” (10). “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” ipuinean ere protagonistak etxean dihardu ekintza nagusiak hartzen duen denbora tarte handiengan “Urte erdiko baimena hartu dut lanean, eta kasik gelatik ateratzen ez naizela esan daiteke” (88); edo “Maiatzaren lehena”-ko Karlos etxean karakterizatzen zaigula ikusi dugu.

Eremu pribatua historikoki emakumeekin lotutako espazioa dugu. “Loti ederraren historia ekonomikoa”-ko protagonistaren heziketa eremu honekin lotzen da “erregejauregian printzesa pozik hasten zen bitartean, herrialdeko oihaingintza, behinola Kristautasun osoan famatua, gainbehera larrian erori zen.” (20). Eta “Aurpegia”-ko protagonistaren kasuan ere gauza bera ikusi dugu, etxean sartuta karakterizatzen baita

“Etxean pasatzen ditut orduak, telebistari begira, kalera atera gabe” (118). Ordea, “Maiatzaren lehena”-ko Elenaren kasuan kontrakoa dakusagu, bera baita, eta ez senarra, etxetik kanpo oportetan dagoena.

#### 3.3.4. Egiletasuna

Protagonistei erreparatuz, Muñozen kontakizunetan nola Zalduarenetan ere protagonista gehienak maskulinoak direla ikusi dugu. 16 protagonistatik<sup>9</sup> 11 dira maskulinoak (% 69) eta gainontzeko 5ak femeninoak (% 31). Horrela bada, Zalduaren kontakizunetan ere subjektutasuna edo *agency* delakoa batez ere pertsonaia maskulinoek dutela ondoriozta genezake.

Bestetik, maskulinitate/feminitate erduei dagokienez, 31 pertsonaia aztertu dira, horietatik 19 (% 61) patriarkatuaren biktimak direla esan genezake, diskurtso hegemonikoak ezarritako erdua erreproduzitu dutelako. 7k (% 23) eredu hegemoniko horri bizkarra eman diotela antzeman dugu, hortaz, agente direla interpretatu da. Gainontzeko 5ak (% 16) hegemonikoak kontsideratu ditugun ezaugarri eraiki dira, baina, era berean, ez-hegemonikoz ere bai. Arrazoi hori dela medio, % 16a “erdibideko” eredutzat hartu dugu, eta hortaz ez litzateke guztiz biktima izango, ezta guztiz agente ere ez.

Laburbilduz, ikusi dugunaren arabera, fantastikotik asko dute aztertutako ipuinek, hala ere egunerokoak eta unibertsalak diren gaiak dakartza Zalduak orrietara: bikote-harremanak, eguneroko arazoak, familia-harremanak. Ardatz tenporalarekin jolastu ez eze, hortaz, pertsona ororen ohiko arazoez mintzo zaigu obra, Euskal Herriari begira jarritz, han-hemenka aurki baitaitezke euskal gatazkaren oihartzunak. Subjektibitate erduen eraikuntzari dagokionez, bestalde, eredu hegemonikoen errepresentazioa nagusitu dela azpimarratu beharko genuke. Aztertu diren kontakizunetan, halaber, konturatu gara gorputz atalak ez direla horrenbeste esplizitatzen, eta argudiatzen saiatu garenez, aipatzen diren emakume gorputzen deskribapenetan edertasuna ageri zaigu ezaugarri nagusi bezala. Bestalde, errepresentatu diren bikote eta familia tipologia guztiak patriarkatuak eta arau hegemonikoak ezarritakoaren arabekoak izan dira: heterosexualak.

---

<sup>9</sup> “Udako bidaia” elkarrizketa bat denez, hizlari biak hartu dira protagonistatzat, eta “Etorkizuna” ipuinean esan genezake ez dagoela protagonista argirik, baina, kuantitatiboki bada ere, nabarmentzen dena *ama* dugu, hortaz hau hartu dugu protagonistatzat.

### 3.4. Xabier Montoiaren *Euskal hiria sutan* (2006)

Xabier Montoiaren obra 28 ipuinez dago osatuta: azkenekoa obraren homonimoa dugu, eta hau salbu gainontzeko guztien lehenengo letrek alfabetoa osatzen dutela ikusi dugu, hurrenkera errespetatuz, Atik Zraino. Paratestutik bertatik Atxagaren “Euskal hiria” kontzeptuari keinua egiten dion obra honek (ikus. “Euskal Hiria sutan” kontakizuna), egia da, kritikarekin bat etorritz (Juaristi, 2007; Rojo, 2007), aniztasunean hartzen duela arnas. Izan ere, bai lantzen diren gaiak, bai estilo narratiboak, bai eta fokalizazioak ere ugariak dira. Hala ere, ikusi dugu narratzaile heterodiegetikoa nagusitzen zaigula (28tik 20tan). Badira, ostera, aniztasunaren izenean, narratzaile autodiegetikoz ezaugarritatutako ipuinak, zehazki 28tik 6; eta bigarren pertsona gramatikala darabilen narratzaileak ere, 28tik bi. Dakusagunez, Montoiak obra honetan nabarmen egiten du hirugarren pertsonako narratzailearen alde, kanpo fokalizazioa erabilia. Denborari begira, kontakizun bitan izan ezik (“Curriculum” eta “Watt”), gainontzekoetan oraina da nagusi, nahiz eta maiz iraganera begira eraikitzen diren istorioak, horietan analepsiek berebiziko garrantzia izanik. Horien adibide dira “Itxaropen”, “Kanon”, “Poesia” edo “Euskal Hiria sutan” kontakizunak.

Ipuineko gai nagusia edozein delarik ere, askotan atzeko oihalean euskal gatazka agertzen zaigu, eta deskribatutako eta eraikitako pertsonaia guztiek egoera zail eta arazotsuei egin behar diete aurre. Montoiak, hortaz, euskal gizartea sutan irudikatzen digula esan genezake, sutan baitaude deskribatutako eta eraikitako pertsonaiak eta gizartea ere. Giza-harremanetan, engainuetan, eguneroko arazoetan, eta batez ere, bikote-harremanen arazo eta amarruetan bilbatzen den obra honek askotariko errealitate eta identitate ereduaren aurrean jartzen du irakurlea.

#### 3.4.1. Gorputzak eta jarrerak

Gizonezkoen gorputz atalak aipatzen direnean, ikusi dugu beraien maskulinitasuna berrestea dela helburu nagusia. Horretarako, indarra ez ezik genitalak erabiltzen dituzte nor baino nor maskulinoagoa dela erakusteko “Dardara” kontakizunean ikusi dugun bezala “Zuek baino zaharragoa nauk, baina zuek baino indartsuagoa ere bai, batik bat behar den tokian, hanka artera eraman du Oiok eskua, guri barre eginez” (46). Hori da Sabuco i Cantó *et al.*-ek (2003) aipaturikoa, izan ere, “la representación de un hombre es la de un ser pollado.” (2003: 146). Zakilari ematen zaion garrantziaren erakusgarri “Yin” kontakizuna ere aipa genezake, pistolak, gizonen

“jostailutzat” hartu diren objektu arriskutsuak, zakilarekin konparatzen baitira “Pistolaren kanoia sartzeko esango zioagu, horrek ez duela aztarrenik uzten, zakilak uzten duen moduan” (380). Armen erabilera eta ikuspegi falozentrista kontuan izanik, diskurtso hegemonikoarekin bat egiten duten kontakizunen aurren gaudela irizten dugu.

Bestalde, gizon hegemonikoaren deskribapen fisikoan gehien baloratzen den ezaugarria indartsua izatea da (Guasch, 2003: 120), eta aztergai dugun obran bada horrelakorik erreproduzitzen duenik. “Lapur” kontakizuneko protagonista, Josu “gihartsu eta itxura onekoa” (177) baita, edo “Xera”-ko protagonistaren laguna “maskulinoztat” har liteke “zabala eta beso puska pare baten jabea” (365) baita (Bonino, 2000). Honen kontrako eredia, baina, “Ontarte”-ko Ismaelek dakar, gorputz argala izanik “estua, dena hezur” (245), maskulinitate hegemonikoaz bestelako eredu bat eraikitzen duelako; bestetik, ipuin bereko Iratze, emakume bat izanik, maskulinoak kontsideratu diren ezaugarri fisikoz deskribatu da, “handi samarra, baina ondo osatua, itxuraz gimnasio batean landua” (245). Hortaz, Iratzek ere hegemonikoaz bestelako eredu bat erakusten duela esan genezake. “Euskal Hiria sutan” kontakizuneko Peiok ere fisikoki huts egin dio karakterizazio hegemonikoari “Peio gizon lodi eta borobila dela esaten dik” (410).

Emakume gorputzei dagokienez, aurreko obretako analisisetatik urruntzen ez den emaitza ikusi dugula aitortu behar dugu: nabarmen deskribatzen eta baloratzen den ezaugarria edertasuna dugu, emakumeen deskribapenei dagokionean soilik. Horren muturreko adibidea “Etxalde” ipuinak eskaintzen digu, edertasuna hartzen baita, emakumearen bertute nagusi (Lipovetski, 1999: 138), bai eta banaketa manikeorako aitzakia: bi pertsonaia femenino agertzen zaizkigu, Maria eta Margaret. Lehenengoa, itsusia izateaz gain, ez bereziki inteligente eta emakume *gai* bezala karakterizatzen da; bigarrena, ederra da guztiz, eta honekin batera, argia, alai eta mundutik oso ibilia. “Lapur”-eko Martak edertasuna du bertute nagusi; eta “Zinema”-ko Lola Pagolaren ere edertasunaren ezarpenak duen garrantzia nabaria da, gainera, oraindik aipatu gabeko alderditik: Lipovetskik (1999) dioskunez, edertasunaren mitoak gaztetasuna bakarrik hartzen du kontuan, eta hori da protagonistarengan errotuta ikusten dugun ustea, adinari aurre egin nahi dion emakumea baita “Zimurren aurkako seruma erabiltzen du” (382). *Edertasunaren mitoaren* argazki fidelena, baina, “Kanon” kontakizunak eskaintzen digula ikusi dugu. Izan ere, Ixa protagonistak bere adiskidea Aitziber fokalizatzen du, eta edertasuna erabiliz deskribatzen: honen ezaugarri nagusia edertasuna zen, sute

batean aurpegia desitxuratu aurretik. Edertasunak, baina, femeninotasunaren ereduaren morroi egin du Aitziber, aurpegia desitxuratuta izanik, ez baita zorionsua “edertasunean oinarritutako bizitza oso baten suntsipen bat-batekoa, dibortzioa, jendearen errukia (164). Kontakizunean aipatzen den edertasuna deskribatzeko “edertasun itsuarazlea” (160) edo “oreka eta harmonia” (160) bezalako kategoriak baliatzen dira, Lipovetskiren (1999) sailkapena geure eginez, errenazimenduko Venusei ezartzen zitzaizkien berberak. Hala, aipatu adituak azpimarratzen duenez, edertasun “kanoniko” horrek emakumeak idealizatu bai, baina, era berean objektu pasibo bihurtzen ditu. Ikusirik edertasunak kontakizunean hartzen duen garrantzia, bai Aitziberrengan, baina, baita ere gainontzeko pertsonaiengan (gizartearengan, oro har), diskurtso hegemonikoaren ereduak erreproduzitu direla ondoriozta genezake.

Emakumeen objektutasunaz dihardugula, “Jaraunsle”-ko Elisabete Erdoizi dugu honen adibide behinena, animalia batekin alderatzen baitzaigu “Gorpuzkeraz garaia eta liraina, bular txiki-harrokoa, behor zuria bezain akasgabea” (145). Bularrei dagokienez, esan genezake gorputz atal hau, ipurdiarekin batera, emakumeen deskribapenetan gehien sexualizatutako atal fisikoak direla, ez baitira falta hauen bertute eta edertasuna azpimarratu nahi denean. Hau erakustera dator, aipatu “Jaraunsle”-ko Elisabete ez eze, “Radar”-eko protagonista femeninoa ere “bularrak eta ipurdia atxiki dizkiote” (291).

Biolentzia ei da batez ere gizonei esleitu zaien ezaugarria, eta diskurtso hegemonikoak hala ezarrita, gizonek jarrera oldarkorra izatea espero litekeena da (Garaizabal, 2003: 202). Hori da “Amiotu” lehen ipuineko protagonistaren kasua, jendea jipoitzea baita bere ogibidea eta dakusagunez, biolentzia du horretarako arma nagusi “Lurrean duzula, makilaz jo duzu, (...) Profesionala zara” (10). “Dardara” kontakizunean ere uneoro oldarkotasuna eta indarra demostratu nahi dituzten pertsonaia maskulinoak deskribatzen zaizkigu.

Aurrekoarekiko dikotomian, emakumeei ahulak izatea exijitu zaie, buruaskitasunik gabeko mendeko pertsonak. “Geometria”-ko Ainararen kasua dugu hau “ni ahula naiz, koldarra eta norbait behar dut alboan beti” (94). Era honetan ezaugarritu den beste pertsonaia bat “Har”-eko Nikoren ama dugu, aitaren “lege” guztiak onartzen eta justifikatzen dituen emakume otzan bat bezala deskribatzen baita (102). Femenitate hegemonikoaren argitan “Urradura”-ko Eve ere gisa berean deskribatzen zaigu “nerabe baten sekretua gordeko lukeen irriño apala eta amatasunak ozta aldarazi duen gorpuzkera arina” (337).

Dirua izatea, eta honekin bat, arrakasta maskulinitate hegemonikoak exijitzen dituen jarrerak direla diosku Sau-k (2000: 35). “Amiotu” kontakizuneko protagonistak hau errotuta duela esan genezake, dirurik ez duen arren, jakitun baita hori izateak maskulinoago egingo lukeela “Emakume batekin egongo zinateke, ez bulego txiki samar honetan. Baina dirua behar da horretarako” (7). “Zinema”-ko protagonistaren maitaleetako batek ere diruari berebiziko garrantzia ematen dio, protagonista “konkistatzeko” dirua darabil-eta hizpide nagusi. Jarrera hauek erreproduzitzen ez dituen kontrako eredua, bestalde, “Jaraunsle”-ko protagonista da, Korta, ez baitu ez dirurik, ezta lan arrakastatsurik ere. “Narratari”-ko Patxi ere dirurik gabeko protagonista maskulinoa dugu.

Aipatutakoez gain, beldurrik ez izatea, ausartak izatea, maskulinoztat hartzen diren jarrerak dira (Bonino, 2000: 47), “Amiotu”-ko protagonistarengan antzeman genitzakeenak, besteen aurrean koldar bat bezala geratzeko beldurra erakusten duela kontuan izanik “Zer esan behar diozu: kaka egin duzula, ihes egin behar izan duzula, alu hark ipurdia zulatuko zizun beldurrez?” (11). Koldarra izatea, baina, espero denarekin hautsiz, “Narratari”-ko Patxiren jarrera dugu, hori dela eta ez-hegemonikotzat hartu dugu.

Lanari emana izatea ere guztiz maskulinoa dugun beste jarrera bat da (Vicent, 2003: 209). Eredua hegemonikoa erreproduzitzen duen gizon bati berez dagokio etxetik kanpo lanean ordu luzeak pasatzea. Hori erakustera datoz, batetik “Dardara”-ko protagonista eta bere lagun koadrila; bestetik “Lapur”-eko Josu; “Maitatu”-ko Susanaren senarra eta “Narratari”-ko Etxabe, azken honen kasuan lana familiaren gainetik jarriz. Aipatutakoez gain, ikusi dugu “Urradura”-ko Arthurrek eta “Poesia”-ko Txerrak ere garrantzi handia ematen diotela lanari, bai eta, iragarpen guztien kontra, kontakizun bereko Maitek ere, pertsonaia femeninoa izaki. Lanari garrantzia ematen dion beste emakume eredu bat “Sexmobile”-ko protagonistak erakusten digu.

Ordea, aipatu eredu maskulino horrek, etxetik kanpo ordu asko ematen dituen arren, berari dagokio eta ez emazteari etxeko buru izatea eta etxeko erabakiak hartzea (Vicent, 2003: 209). “Har”-eko Nikoren aitak eredu hau erreproduzitzen duela ikusi dugu “haserre egin dio aitak, hurrengo larunbatean lagunekin irtetea debekatuz” (107).

Maskulinitate hegemonikoaren irudia osatzeko, aipatzea falta zaigun jarreretako bat bere buruarengan seguritatea izatea da. “Tirriatu”-ko Larsek guztiz kontrakoa

erreproduzitzen digu, Kattalinekin duen harremanean seguritatearik barik deskribatzen zaigula kontuan izanik.

Aztergai dugun obran ez dira falta emakumea ama bezala deskribatzen duten ipuinak, bide batez, diskurtso hegemonikoak ezarritakoaren arabera (Rich, 1996: 46). “Begizko” kontakizuneko protagonista guztiaren gainetik ama izan nahi duen emakume bat da. Gainera, istorio honetan muturrera eramaten da egoera hau, ama izateko nahiak desesperaziora eramaten duelako emakumea, “gure zoriontasunak atal bakarra falta zuen, nire ustez, erabat biribil, akasgabe eta osoa izateko: ume bat” (23). Hain da desesperazioa handia, ezen azkenean “horma zurietako *egoitza*” (36) batean sartzen duten. Boninok (2000: 41) diosku, historikoki batez ere emakumeak karakterizatu direla gaixo, hauen ahultasuna are gehiago nabarmenduz. Ama izatea, halaber, “Urradura”-ko bi pertsonaia femeninoen karakterizazioa osatzen duen ezaugarria dugu, Everena eta honen senarraren maitalearena.

Zalduaren analisisian bezala, honetan ere “amaginarreba gaiztoaren” errepresentazioa aurkitu dugu, esaten genuen bezala, Erdi Arotik emakumeei ezarri zaien irudi ezkorren erakusgarri (Sau, 2000: 30). “Begizko”-ko amaginarreba da honen adibide behinena.

### 3.4.2. Praktikak

Eredu hegemonikoak hala ezarrita, etxeko lanen banaketa asimetrikoa izan ohi da, eta batez ere, emakumeek egin ohi dituzte lan gehienak (Lomas. 2004: 23). Hau da “Lapur”-eko Goizederrek erreproduzitzen duen eskema, edo nabarmenago “Urradura”-ko Evek jarraitzen duen eredua “Bitartean etxekoandre zintzo baten moldean jokatzera entseatu zen (...) Arthur unaturik etxeratu baino lehen ahalegintzen zen afaria mahai gainean izatera, baita haren jantziak garbi eta ongi lisatuak izatera ere, (341). “Watt”-eko pertsonaia femeninoa ere honela deskribatzen zaigu:

berak salmentak. Salmentak, eta erosketak ere bai, eta bazkaria edo afaria ondoren, eta harrikoa. Gehiago ere egiten zuen gainera: denen jantziak garbitu eta lisatu eta josi, eri zirenetan zaindu, seme-alaben irakasleekin solastatzera joan, besteak beste (360).

Alegia, guztiz hegemonikoa den feminitate eredua dakar, izan ere, etxekoandrea da protagonista, senarrak ez bezala etxeko lan *guztiak* berak egiten dituelarik. “Euskal Hiria sutan”-eko protagonistaren aitak are gehiago baieztatzen digu banaketa hau “hire

aita ez duk sekula eskuzabala izan, ez etxean behintzat. Aitzitik, zekena izan duk oso, batez ere bere familiarentzat” (412), familia eta etxea bere buruhauste nagusiak ez direla aditzera emanez.

Bada salbuespenik banaketa normatibo honetan, “Begizko”-ko protagonistaren senarra arduratzen baita, batik bat, etxeaz “eta etxean, esate baterako, ez zidan ezer egiten uzten” (24). Alderdi honetatik aipagarria zaigun beste pertsonaia bat “Maitatu”-ko Susana da, baina ez etxeakoandreaken eredu erreproduzitzen duelako, ezpada eredu hori ez duela jarraitu nahi erabaki eta aldatzen saiatzen delako.

Etxearen zaintzarekin batera, seme-alaben zaintza ere emakumeei esleitu zaie tradizionalki. Hala ere, “Begizko”-ko senarra etxeaz arduratu ez eze, alabaren zaintzaz arduratzen dela ikusi dugu, alaba izan eta etxean geratzen dena senarra baitugu, emakumea izanik familia mantentzeaz arduratzen dena (27). Bada, bestalde, Lasartek (2012: 16) deskribatutako ama *txarraren* eredurik, bere semea abandonatu eta ama otzanaren antitesia izan nahiko lukeena. Hori da “Tirriatu”-ko Larsen amak egindakoa, aitaren eskuetan utziz haurraren zaintza.

Pertsona helduen zaintza ere praktika femeninotzat hartu izan du diskurtso hegemonikoak (Lasarte, 2012). “Fede” kontakizuneko protagonista femeninoaren, Janire Floresen, ogibidea pertsona heldu bat zaintzea dela ikusi dugu. Gainera, Lasartek (2012: 117) dioskunez, emakume batek bere senide bat zaindu ezin duenean, beste emakume bat kontratatu ohi du, askotan kanpotarra, *zainketen kate globala* eraikiz. Hori da kasu honetan ere dakusaguna, Janire Dominikar Errepublikakoa baita (75). Diskurtso hegemonikoak ezarritako eredu baten aurrean gaudela generrake, baina, hierarkia bat egotekotan, beheko maila beteko lukeela esango genuke, beltza ez ezik prostituta izandakoa baita, alegia, emakume subalternoa (Spivak, 1997: 42). Honen erakusgarri dugu gizarteak nola hartzen duen, gizon batek “puta beltz ezjakin bat dela” (80) egozten baitio.

Soldaduska dugu gizonei esleitu zaien praktiketako bat, bai nazioartean, bai eta Euskal Herriaren ere (Aresti, 2014: 187). Praktika maskulinizatu hau erreproduzitu duen pertsonaia, espero den bezala, maskulinoa dugu, “Curriculum”-eko kontakizunean dakusaguna, hain zuzen ere. Soldaduskarekin batera maskulinizatu izan den beste praktika bat nekazaritza dugu, “Etxalde”-ko Xan Iriart protagonistaren kasuan antzeman duguna, hain zuzen. Kirolaria izatea ere maskulinitate hegemonikoak bere egin duen



praktika dugu, “Jaraunsle”-ko Kortak erreproduzitzen ez duena, esperotakoaren kontrara (Cantero, 2003: 55).

Bestalde, “Fede” kontakizunean genero indarkeriaren adibide bat dakusagu. Esan genezake praktika hau ere gizonen boterea bermatzeko mekanismotzat hartu dela (Bonino, 1995: 1; Lasarte, 2011: 105). Adituok diotenez, indarkeriaren bitartez, gizonen boterea dutela baieztatu nahi dute, emakumeak are mendekoago eginez. “Radar” kontakizunean ere, horrenbeste esplizitatzen ez den arren, aditzera ematen da genero indarkeriarik badagoela, eta kasu honetan ere emakumeak jasaten du, Boninok (1995) adierazitakoa berrestuz “Putat bat dela eta hil egingen dutela, adatsetatik tiraka” (291).

Medeak-en (2013) hitzetan, halaber, maskulinitasun normatiboari dagokio putetxeetara joatea; areago, sexuaren ikuspegitik, prostitutak (eta hortaz, emakumeak) plazera emateko objektuak bailitza errepresentatzen dira. Honen adibiderako “Amiotu” kontakizuneko protagonista daukagu, zeinak honela deskribatzen dituen prostitutak “Aho ezpain horiek zure zakilean nahiago berriketan baino” (8), alegia, dominazio maskulinoak exijitzen duen bezala (Bourdieu, 2000: 22).

Alkoholismoa eta, oro har, drogekiko mendekotasuna (Emakunde, 2008: 28) batez ere gizonengan identifikatu den praktika dugula kontuan izanik, guztiz betetzen duen ipuina “Itxaropen” da, bertako protagonistak arazo handia baitu drogekin. Aurrekoarekin bat, delitua egitea ere maskulinitate hegemonikoaren ereduarekin lotzen da (Emakunde, 2008: 34), baina, harrigarriro, Montoiaren obran praktika hau erreproduzitzen duena pertsonaia femeninoa dugu, “Lapur”-eko Goizeder, izenburutik esaten zaigun bezala, lapur konpulsiboa baita. Arestian aipaturiko adulterioa ere, gisa berean, gizonetzkoekin lotu izan da (Salinas, 2018: 36), “Lapur”-eko Josuk, “Urradura”-ko Arthurrek edo “Zinema” ipuineko protagonistaren maitaleak erakusten diguten bezala.

Aipatutakoez gain, zenbait ikerketek erakutsi dutenez (Foster *et al.*, 2004), batez ere mutilengan identifikatu den praktika eskola porrota dugu, eta esaterako “Har” kontakizuneko Niko Borda honen erakusgarri dugu. “Itxaropen”-eko protagonista ere honen adibidetzat har genezake.

Diskurtso hegemonikoaren transmisioaren adibiderik ere aurkitu dugula esan beharra dago, Asturiasek (2004: 66) azpimarratzen duenez, jostailuak gizarteko baloreen transmisore izan litezkeen heinean. Horrela bada, “Begizko” kontakizuneko alabari, Maiderreri, panpina oparitzen diote, txikitatik, emakumea izanik, ama ere

izango delako ideia transmititurik. Jostailuekin batera hizkuntza ere gizartearen ideologia eta baloreak transmititzeko giltza dugu (Lomas, 2004; Martín *et al.*, 2004). Pertsonaiek dituzten elkarrizketei erreparatu, esaterako, “Dardara”-ko protagonista maskulinoak eta bere lagun taldeak, maskulinitate hegemonikoaren ereduari jarraitzen diotela kontuan hartuta, maskulinoak kontsideratutako gaiak (Cantero, 2003; Valcárcel, 1997) dituztela hizpide ikusi dugu “Era berean, betiko gaiak erabili ditugu afaldu bitarteko berbaldian, gure gogokoenak, sekula nekatzen ez gaituztenak. Futbola eta andreak” (43). “Xera”-ko protagonistak eta bere adiskideak ere gisa bereko gaiak darabilte hizketagai: futbola eta politika (364). Emakumeen kasuan, “Ñarrutu”-k erakusten digunez, hizketagai nagusia gizonak dira, maitasun erromantikoak ezarritakoaren arabera (Lipovetski, 1999), gizonarekiko maitasuna emakumeen buruhauste nagusia dela aditzera eman. “Quantum” kontakizuneko hizkuntzaren erabilerari erreparatu gero, berriro ere eskema hegemonikoa erreproduzitzen dela konturatuko gara. Izan ere, Sabuco i Cantó *et al.*-en (2003) esanetan, hitz zakarrak erabiltzea gizonezkoei dagokie, eta protagonistek “Putakumeak” (288), “Ostia” (188) bezalako hitzak darabilte bolo-bolo.

### 3.4.3. Espazioa

Aurreko obretako analisisian aipatu dugunez, espazio publikoa (berez) gizonei dagokie; pribatuak, emakumeei (Despentes, 2007: 21). Joera hegemoniko hau jarraitzen duten pertsonaiak ugariak dira Montoiaren lanean: “Amiotu”-ko protagonista maskulinoa, esaterako, esparru publikoan bizi da, ez du etxe finkorik, eta gehienbat kalean dihardu lanean. Zalduaren obraren analisisian nola, honetan ere tabernak batez ere pertsonaia maskulinoak errepresentatzeko espazio bihurtu dira, “Dardara”-ko protagonista maskulinoak eta lagunek erakutsi digutenez, “Narratari”-ko Etxabek errepresentatu duenez “tabernaz taberna ibiltzen” da etxeratu orduko (233), edo “Poesia”-ko Txerraren karakterizazioak demostratu digunez “Tabernetan eman ohi zituen egunak (gauak, hobe esanda), eta emakume dezente ezagutu zuen orduan” (265). “Jaraunsle”-ko Erdoizi anderea diskurtso hegemonikoak emakumeei ezarritako espazio pribatuan karakterizatzen zaigu: beti etxean, eta senarraren arreta noiz lortuko “Urte dezente joan da harrezkero, baina ikusezina naiz oraindik ere haren begietarako” (150).

Esan bezala, espazio pribatura kondenuatu izan ditu diskurtso hegemonikoak emakumeak, eta fisikoki atxilotzeaz aparte, honen errealizazio pertsonal zein sexuala

ere esfera pribatura mugatu ditu (Valcuence, 2003: 16). Ordea, “Sexmobile”-ko protagonista femeninoak guztiz kontrakoa erakusten digu, askatasun sexualari eta pertsonalari ematen dion garrantzia ikusirik “Berarentzat, aldiz, hori baino hagitzez gehiago da: askatasuna. Izan ere, askatasuna da Sexmobilearen helburu, muin eta oinarri” (307).

Zenbait ipuinetan, baina, esan behar dugu espazioaren kudeaketa hegemoniko hori iraulita agertzen zaigula, esate baterako “Itxaropen”-eko protagonistaren eta bere bikotearen kasuan, gizona baita langabezian dagoena eta etxean; emakumea lanetik datorrena. “Tirriatu”-ko Kattalinen kasuan ere, esan genezake espazio publikoan performatzen den pertsonaia dela “deprimitu egiten baita hura, kaleak eta tabernak hutsik ikustean” (324). “Zinema” ipuineko Lola Pagola ere pertsonaia publikoa da, batetik, lanbideak hala exijitzen baitio “Gipuzkoako Foru Aldundi txit gorenaren gazteria saileko buruaren ondorengoa da” (383), alegia postu boteretsua du. Bestetik, aske bizi nahi duen emakumea baita “Amoranteetariko bat, hobeto esanda, askatasuna preziatzen baitu Lola Pagolak beste edozeren gainetik” (389).

Espazio utilitariotzat baino sinbolikotzat har genezakeen kartzela, batez ere espazio maskulintzat hartu izan da. Rodríguez *et al.*-ek (2016) dioskunez, kartzelaren kasuan, normalean emakumeak izaten bide dira etxean presoari itxaroten geratzen direnak, eta kasu honetan ere hori gertatu zaio “Geometria”-ko Ainarari “Gizona hogeituz preso izan eta maitemindurik jarraitzen duten emakumeak ezagutu ditu. D egon den espetxe gehienetan ezagutu ditu horrelakoak” (90). Hala ere, Ainararen kasuan, esan genezake pasibotasunetik irten, eta itxarroteaz nekatuta, bere burua berrasmatzen duela, Beñatekin hasten baita bizitzen.

Espazio kulturala ere, era sinboliko batean ulerturik, historikoki “gizonezkoena” izan den espazioa (Valcárcel, 1997: 99) dugu. “Poesia”-ko Maiteren kasuan, ostera, kontrakoa errepresentatzen dela ikusi dugu, ikerlaria baita, eta espazio kulturala oso hurbilekoa baitu.

#### 3.4.4. Egiletasuna

Egiletasuna edo *agency* delakoari erreparatu, aztertu diren 29 protagonistatik<sup>10</sup>, 18 maskulinoak direla ikusi dugu (% 62); gainontzeko 11k (% 38) femeninoak. Horrek

<sup>10</sup> “Poesia” eta “Quantum” ipuinetan bikoitzak dira protagonistak. “Volt” izeneko kontakizunean, pertsonaien abizenak aipatzen diren arren, ez dugu ebidentziarik aurkitu beraien buruak “gizontzat” edo

esan nahi du, Greimas-en eskemari jarraiki, aurreko obretan bezala, honetan ere, subjektutasuna dutenak, batez ere, pertsonaia maskulinoak direla.

Bestalde, 52 pertsonaia analizatu badira, horietatik gehienak, 37 (% 71), diskurtso hegemonikoa erabiliz deskribatu direla ikusi dugu; 12 ez-hegemonikoz (% 23) eta gainontzeko 3ak (% 6) erdibidekoz. Gauzak horrela, kasu honetan ere gehiengo handi bat diskurtso hegemonikoaren, eta hortaz, patriarkatuaren biktima dela ondoriozta genezake; eta % 23a soilik agente.

Laburbilduz, esan genezake obraren izenburuak justizia egiten diola ipuinez ipuin kontatukoari: kritikak adierazi bezala, askotariko kontu teknikak eta euskara moldeak baitabilza autoreak, baina pertsonaia guztiak ere, askotariko identitate eredu deskribatuak izan arren, gatazka pertsonal batekiko aurrez aurre jartzen ditu Montoiak, bizitzaren erritmoari norgehiagoka. Hala ere, ipuinez ipuin askotariko gaiak eta istorioak eraikitzen direla ikusi dugu, guztiak ere egunerokoak izanik: giza-harremanak, biolentzia, bikote-harremanak, etab. Atxagari keinu egiten dion obra honek, hantemenka, euskal gatazkaren zipriztinak ere uzten ditu, nagusiki narratzaile heterodiegetiko baten mintzotik. Identitate eredu eraikuntzetan, askotariko erretratu, praktika, ezaugarri nahiz espazio kudeaketak antzeman ditugu, are pertsonaia subalternoak deskribatu ere. Hala ere, diskurtso hegemonikoaren eredu nagusitasuna ezin ukatuzkoa da aztergai dugun obran. Gorputzak ikusgarri egin direla ere azpimarragarria zaigu, nahiz emakumeen kasuan, errenazimenduko Venusak bailiran deskribatzen diren gehienak.

### 3.5. Ur Apalategiren *Fikzioaren izterrak* (2010)

Apalategiren *Fikzioaren izterrak* (2010) obran, azterketa narratologikoari erreparatuz, ikusi dugu narratzaile autodiegetikoa nagusi dela, 7 ipuinetatik 5etan erabili dela kontuan izanik. Gainontzeko 2tan narratzaile heterodiegetikoaren alde egin da, beti ere, kanpo-fokalizazioa erabiliz. Lehen pertsona gramatikalak nola, orainaldiak ere protagonismoa du kontakizunetan, hala ere, badira bi “Azken tangoa Buenos Airesen” eta azkena, “Bernardo et Ramon” iraganeko aditz denboraren gainean eraiki direnak; eta, esaterako, “Ergatibu”-n, “Beste bizitza”-n edo “Urrezko vespa”-n orainaldia nagusi

---

“emakumetzat” (edo bestelako generotzat) dituzten zehazteko. Hortaz, identitate ereduak ere ezin izan ditugu identifikatu ez zehaztu.

bada ere, askotan, iraganari begira agertzen zaizkigu pertsonaiak, analepsien egitekoa nabarmentzekoa izanik.

Zalduaren estilotik gertu legokeen tonu umoretsu eta parodikoa bere egiten du Apalategik obra honetan (Sarasola, 2010b), eta gai nagusia den literaturarekin jolas egiteko erabiltzen. Makusok (2011) dioskunez “Fikzioa eta errealtatearen dialektika” da obraren muina, eta paratestutik bertatik literaturak, eta konkretuki, euskal literatur sistemak duen lekua ezin ukatuzkoa dela esan genezake. Azalean, aztergai dugun obra irakurtzen diharduen emakume bat ageri da, *mise en abyme* deritzogunaren efektua sortuz. Hori da ipuin askotan irakurleak izango duen sentsazioa, plano extradiegetikoa eta intradiegetikoa gurutzatu, eta errealtate batetik bestera egiten baitu salto Apalategik. Dakusagunez, gai nagusia eta kontakizunen elementu bateratzailea joko metaliterario eta metafikziozkoa da. Hala ere, badira bigarren mailako gaiak: hala nola, maskulinitatearen eraikuntza; hizkuntzaren erabilera; bikote-harremanak; adulterioa, beste askoren artean. Guztiarekin ere, ikusi dugu gorputzak baduela ikusgarritasunik eta garrantzirik, dela emakume gorputzak deskribatzerakoan, dela gizonezkoenak deskribatzerakoan, eta horrenbestez, ondoriozta genezake obra honek *fikziotik* asko duela, baina, era berean, *fikzio horren izterrak*, hots, fikzio hori antolatzen edo eragiten duten ezkutuko desira eta errealtateak ikusgarri egiten direla ipuinez ipuin.

### 3.5.1. Gorputzak eta jarrerak

Pertsonaia femeninoen eraikuntza korporalari dagokionez, ikusi dugu Apalategiren obra honetan sexualizatuta agertzen direla, eta askotan edertasuna eta sentsualitatea jartzen direla pertsonaien balio eta gainontzeko dohainen gainetik. Hau nabarmen ikus dezakegu liburuko lehen ipuinean, “Azken fandangoa Buenos Airesen”, zeinetan Ander Galtzada narratzaile autodiegetikoak Katxalyn Orue pertsonaia femeninoa aipatu dugun moduan deskribatzen duen: “Ez zen itsusia. Horrek ere laguntzen du. (...) Izan ere, jada ez nekien ongi objektibotasunez epaitu nuen liburua edo bera erakargarria zitzaidalako iruditu zitzaidan ona” (11). Katxalyn pertsonaiaren gorputza, gainera, behin eta berriz esplizitatzen du protagonistak, guztietan diskurtso sexualizatzaile beretik: “short estu bat zeraman behealdean eta bularraldean doi-doi estutzen zion tirantedun elastiko zuria goialdean. Odola berotu zitzaidan lipar batean.” (40). Sexualizatutako beste pertsonaia bat, beheago azpimarratuko dugunez, “Epaimahia”-ko Irantzu dugu, honen alderdi fisikoa jartzen baita bere gaitasun laboral

eta pertsonalen gainetik. Edertasuna estimatzen duen beste kontakizun bat “Ergatibu” da, zeinetan protagonistaren emaztea, Nekane, fisikoki deskribatzeko erabiltzen den ezaugarri bakarria *erakargarria* izatea den. Areago, edertasunaren bertuteak egiten du emakumea *emakume perfektu*, fisikoki behintzat “emakume perfektua zen: erakargarria, argia, arduratsua, jendekoia...” (96). “Beste bizitza”-n *edertasunaren mitoa* (Lipovetski, 1999) presente dagoela generrake, plano intradiegetikoko Jaione, protagonistaren emaztea, deskribatzen deno, honen edertasuna goraiatzeko baita behin eta berriz “Beti bezain ederra zegoen Jaione” (112). Kontakizun honetan, baina, deskribatzen den edertasuna ez da mendebaldeko gizarteak kanonizatu duena, eta emakumeentzat kartzela bihurtu dena (Lipovetski, 1999: 121), ezpada “haren lagun emakumezkoek betidanik miresten zioten mehartasunetik atera eta” (125) gorputz osatuago eta bete bat. Alegia, gure interpretazioaren arabera, feminitate hegemonikoak markatutakoaz bestelako eredu bat litzateke.

Gizonezko gorputzei dagokienez, hauen deskribapenetan diskurtso hegemonikoak duen pisua antzeman genezakeela esan daiteke, alegia, gizonak maskulinoa izan nahi badu indartsua eta sendoa behar duela izan. Hori da, adibidez “Azken fandangoa Buenos Airesen”-eko Ander Galtzadak erakusten diguna ispiluaren aurrean jarri, eta are maskulinoago sentitzeko, noizbait tente eta irmo zituen giharrak uzkuratzen dituenean, gazte denborako egoera fisikora bueltatzeko asmoz:

Oraindik ere lerdena nintzen arren, arnasa moztu eta tripa sartu behar izan nuen soslai onargarria lortzeko. Beso, abdomen nahiz bularretako giharrak batera uzkuritu nituen hurrena, eskuak izterren parean elkartu eta besoez pintza bat osatzen nuela, kulturisten antzera. Behialako muskulazio saioen arrastoek hor zirauten (41).

Jarrerei erreparatuz, esan genezake maskulinitate hegemonikoak bere egiten dituen asko zerrendatuta eta segidan agertzen zaizkigula “Azken fandangoa Buenos Aires”-eko Ander Galtzada protagonistaren karakterizazioan. Horrela bada, maskulinitate eredu normatiboari gizonezkoa izatea, ezkondata egotea eta batez ere zuria izatea dagokio (ikus. § Eranskina. Taula 2), eta hori berori da aipatu pertsonaiak erakusten duen jarrera: “Gizona nintzen, zuria, ezkondua, abertzalea. Normalegia” (14). Bestetik, “Bernardo et Ramon” kontakizuneko Antsoren kasuan ere “jarrera maskulino estereotipatua” (169) duela esplizitatzen digu protagonistak. Izan ere, “ausardia” (163) da Antsoren bertuteetako bat, hegemoniak gizonezkoekin erlazionatu duen jarrera, hain zuzen (Lomas, 2004: 23).

Feminitate hegemonikoari, ostera, mendekoak izatea dagokio (Valcurrence, 2003: 15), segurtasunik gabeak, are buruaskitasunik gabe. Honen guztiz kontrako eredua dakar “Azken fandangoa Buenos Airesen”-eko Katxalyn pertsonaiak orrietara: barregarri uzten du Ander “barregarri uzten ninduen bere testuak” (11), eta askotan Anderrek bera menderatu ordez, hegemoniaren kontra, emakumea da gizonaren gainetik agertzen zaiguna “Kontrastea egitea zen bere logika, ni jokoz kanpo uztea eta, batez ere, nire gainetik agertzea.” (14). Pronostiko (patriarkal) guztien kontra (Valcurrence, 2003: 16), Katxalyn da Ander intsumentalizatzen duena eta ez alderantziz “Bere irudia eraikitzeke berme bat baino ez nintzen. Instrumentalizatu egin ninduen eta” (14). Ez hori bakarrik, Katxalynek Anderren maskulinitatea kolokan jartzen duela esplizitatzen zaigu “Nire baitako gizentasuna hiltzen ziharduen Katxalynek, gupidagabe, eta arrazoirik gabe” (41). Guztiaren gainetik, Katxalynek bere buruaz ziurtasun handia (21), eta “dominatzaile sena” (55) erakusten du, *emakume berri* edo bestelako feminitate eredu batean legez (Lasarte, 2012: 16). Katxalynen karakterizazioaren oso hurbileko ereduak erakusten duen beste pertsonaia bat “Urrezko Vespa”-ko Clara dugu. “Neska independentea zara, nortasun handikoa” (148) aitortzen dio protagonistak maite duen emakumeari, itxura guztien arabera, hegemoniari muzin egiten dion pertsonaia dugu, hortaz.

Segurtasunaz dihardugula, berez gizonezkoekin erlazionatu den jarrera dela diote adituek (Sau, 2000: 35), ordea, honetan ere Apalategik kontrako ereduren bat eraiki duela esan genezake. Salbuespena “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Eztandona protagonista da “Denbora gehiegi itzalean. Bada garaia behialako konfiantza berreskuratzeko” (68).

Aurrekoarekin batera, diskurtso normatiboak gizonezkoei inizatiba eta beraien bizitzen kontrola izatea exijitzen die (Lipovetski, 1999), “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko protagonistaren kasuan, honen konfiantza falta ikusita, bere bikotea Maitane da proiektu berriak izatera bultzatzen duena “Maitanek bultzatu zuen horretara” (69), eta ez esperogarria den bezala pertsonaia maskulinoa.

Gainontzeko analisisietan aipaturiko *0 joerako heziketa emozionala* (Emakunde, 2008: 28) maskulinitate eredu hegemonikoen eraikuntzei dagokie. Ordea, aipatu heziketa mota ez da “Beste bizitza”-ko protagonistarekin lotzen dugun ezaugarria, uneoro baitago minbizia duen emakumearen ondoan barrenak husten eta negarrez “Utzidazu zure besoetan mugagabe negar egiten.” (127).

Maitasun erromantikoaren ezarpen hegemonikoaren arabera, emakumeak dira maitasun ideal horrekin amets egiten dutenak, eta beraien harreman sentimentala guztiaren gainetik jarri eta bizitza zoriontsua izateko ezinbestekotzat jotzen dutenak; gizonezkoentzat maitasuna bigarren mailakoa da (Lipovetski, 1999). Diskurtso honek ezarritakoaren kontra “Beste bizitza”-ko protagonista maskulinoarentzat, esan genezake, bere emazteaz sentitzen duena, honekin duen harreman sentimentala, ez dela bigarren mailako buruhauste bat, lanaren eta bere garapen pertsonalaren ostean letorkeena, ezpada lehenbizikoa eta garrantzitsuena “Ez nuen uste bera gabe igarotako orduak eta, kasurik okerrenetan, egunak edo asteak, hain luzeak egingo zitzaizkidanik.” (120); “Eta, okerre dena, zu gabe bizitzen ikasi beharko dut. Eta ez dakit horretarako gauza izango naizen.” (122).

Feminitate eredu hegemonikoari dagokio, bestalde, amak izatea, beraien errealizazio pertsonalerako giltza omen (Rich, 1996: 46), eta jarrera bera dakusagu “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Maitanerengan, protagonistaren bikotea, haurra izan nahi duena bera baita “Maitanek 1997ko Eguberri egunean, bere gurasoen etxe azpiko aparkalekura iristean, agertu zion haurrak izateko gogoia” (72). Aldiz, “Beste bizitza” ipuineko protagonista maskulinoak ikusi dugu hegemoniari muzin egin, eta aitatasuna bere bizitzako elementu ezinbestekotzat hartzen duela.

### 3.5.2. Praktikak

Jakina denez gizonezkoak omen dira familiaren sostengu ekonomikoaz arduratzen direnak eta ordu luzez etxetik kanpo lanean dihardutenak (Vicent, 2003: 209). Ikusi dugu “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Eztandonak, esate baterako, eredu hau erreproduzitzen digula “Zer egingo genuke zure soldataren bermerik gabe? Oraingo biok bakarrik osatzen dugun familia honi eusten diozu” (73). Ordea, bada salbuespenik honetan ere, zehazki “Beste bizitza” kontakizunean, sasoi batean, protagonista oraindik ikasten zebilenean, Jaione zelako lanean ziharduena, eta ez aipatu pertsonaia maskulinoa “Analisi laborategi batean sartu zen eta bere soldata izan genuen diru iturri bakarra hiru urtez” (119).

Lanbidea aipaturik, esan beharra dago historikoki ofizio boteretsuenak gizonezkoenak izan direla (Valcárcel, 1997: 125), eta honen adibide behinena “Epaimahaia” kontakizunak eskaintzen digu, boterearen banaketa asimetrikoa deskribatzeko eszenario bihurtzen baita. Aipatu kontakizunean Euskadi Literatur Sariko



deliberazio momentua kontatzen zaigu. Lehen-lehenik ikusi dugu, euskal literaturako sari garrantzitsueneko epaimahaia bost kidez osatuta dagoela, horien artean emakume bakarra egonik. Dakusagunez, botere eremutzat har genezakeen ekitaldi honetan, androzentrismoa nagusi da, diskurtso hegemonikoari jarraiki, boterea batik bat gizonezkoena bide delako. Pertsonaien deskribapenekin jarraituz, bestetik, banaketa hau areagotu baino ez dela egiten generrake. Izan ere, gizonezkoak aurkezterakoan, bakoitzak duen boterea gora-behera, batez ere hauen praktiketatik egiten da, eta praktikak aipatzerakoan ez da irainik erabiltzen: Kepa Jauregi “apaiz frantziskotar jubilatua” (81); Imanol Arostegi “berrogeita bi urteko idazle nafar idazle” (82)-a; Borja Martinez “EHUn Filologia tesi bat prestatzen ari da 90eko hamarkadako olerkigintzaz” (83); Karlos Iturriotz “Sarragoitiren talde literario eta manifestu guztietan agertzen da bere izena” (83). Ordea, pertsonaia femenino bakarra deskribatzen denean, bere praktikak gutxietsi eta sexualizatu egiten dira:

Irantzu Aranguren aztoragarriaren txanda izan da. Zilegitasun gutxien duen epaimahaikidea da Irantzu, ez baita ez idazle ez irakurle profesionala, Bizkaiko ikastetxe batean euskara eskolak ematen diharduen irakasle xumea baizik. Baina epaimahaiko lau gizonei bost axola zaie berak literaturaz asko edo gutxi jakitea, bera bezalako andereñoa izatekotan eskolara itzultzeko prest leudekeelako (83).

Pertsonaia bakoitzari esleitzen zaion ogibidea aztertuta ere, pertsonaia maskulinoak euskal literaturaren munduan “profesional” bezala karakterizatzen dira, dela unibertsitate alorrean ikertzaile dabiltzalako, dela euskal literatura profesionalki irakurtzen dutelako; baina, Irantzu ez da ikastetxe bateko irakaslea besterik, irakurle profesionala izatera iristen ez dena.

Botere banaketa ezberdinaren adibide dugu, halaber, “Urrezko Vespa” ipuina. Ordea, honetan eredu biak deskribatzen direla ikusi dugu: batetik, hegemonikoa den banaketa, hots, gizonezkoari dagokio boterea eta lanpostu garrantzitsuena; emakumeari bigarren mailakoa “Sariak, berrargitarapenak, itzulpenak, mediatizazioa... horiek oro ia borrokatu gabe eskuratu nituen. Emazteak ez zuen halako zorterik izan.” (137). Hau da, euskal literatur sisteman, idazle maskulino honek posizio boteretsua du, bere emazteak, hots, pertsonaia femeninoak ez bezala. Bestetik, Apalategik bere berea duen joko metaliterarioak rola iraultzen ditu eta bukaera partean aipatu eskema normatiboa buruz behera jartzen: protagonista arrakastatsua izandakoak bigarren mailako lekua du idazle bezala; bere emaztea da idazle kontsagratu eta entzutetsuena. Hau kontuan izanda, esan

genezake pertsonaia konplexu eta beraz, biribil baten aurrean gaudela, honen bi aurpegi erakusten baitizkigu testuak: extradiegetikoko idazlea batetik; eta honen kontrakoa plano intradiegetikoan.

Bestetik, “Bernardo et Ramon” kontakizuneko protagonistak, Giselek, botereari dagokionez, eskema ez-hegemonikoen klabeetan deskribatzen du bere burua: esfera akademikoan emakume boteretsua dugu protagonista “Nola senti zezakeen nire ospeko ikerleak, nire eskarmentuko emakumeak, nerabezaroa utzi berria zuen gizon gazte batekiko halako sasi bihozkadarik?” (167). Areago, Gisele duen botereaz jakitun da “Botere emakumea nintzela” (167), hegemoniak egindako botere banaketa tradizionalaren aurka, hain zuzen.

Etxeko lanak, aldiz, batez ere emakumeei esleitu zaizkie, askotan hau izanik emakumearen lanbide bakarra. “Ergatibu”-ko Nekanek eredu hau erreproduzitzen duela ikusi dugu, eta ez hori bakarrik, protagonista, alegia bere senarra, horretaz kontziente da baina, naturaltzat hartzen duela erakusten du “Gainera, bere diskurtsoan feminista izan arren, bazuen errealitatearen intuizioa eta, onar bekit politikoki inkorrektoa den beste ohartxo hau, etxearen kudeaketa bikaina egiten zekien” (97). Areago, dibortziazten direnean eta bakarrik bizitzen hasten denean, etxeaz bera arduratu beharrean, nork eta honen amak egiten dizkio etxeko lanak “arropa amak lisatzen dit astean behin” (109), berriro ere emakumeak eremu pribatura lotuz. Bestalde, gizonezkoa izanik, diskurtso normatiboaren aurkako jarrera “Bernardo et Ramon”-eko Antsok erreproduzitzen digula pentsa genezake; izan ere, protagonistaren hitzetan “Txukun zegoen dena. Bere arropa armairuan zintzilikaturik zeukan –gizonek gutxitan hartzen duten lana-” (179).

Etxearen zaintzarekin batera, haurren zaintza ere emakumeei dagokiela ezartzen du diskurtso hegemonikoak (Rich, 1996), eta dibortzio egoerek ere honen alde egiten dute, maiz. “Ergatibu” kontakizunak ere egoera honen aurrean jartzen du irakurlea, protagonista eta Nekane banatzen direnean emakumea arduratzen baita haurraren zaintzaz.

Behin baino gehiagotan aipatutako adulterioa, Salinas-ek (2018: 36) azpimarratu bezala, batez ere “maskulinoak” diren gizonezkoei esleitzen zaie. Apalategiren obra honetan ere ez zaigu falta honen adibiderik “Azken fandangoa Buenos Airesen”-eko protagonista, ezkondua baita, baina, kontuan izanik emakumeari adarrak jartzeko prest dagoela, maskulinitate hegemonikotik ulertu behar den pertsonaia dela iruditzen zaigu. “Urrezko Vespa”-ko protagonista ere prest dago bere emaztea engainatu eta bere

bizitzako emakumea omen den Clararekin beste bizitza bat hasteko “Nire bizitza ustez arrakastatsua porrot galanta zen benetako maitasunik ezean. Clara ezean” (133).

Kirola egitea ere maskulinizatutako beste praktika bat dugu, eta diskurtso hegemonikoari jarraiki “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko protagonistak bere lehengusu “maskulinoarekin” kirola egiten duela ikusi dugu, zehazki futbitoa, maskulinoetan maskulinoena (Cantero, 2003: 55) “Futbito talde batean ari dira biak” (71).

Carabí-k (2000: 15) dioskunez, literatura omen da, besteak beste, mendebaldeko kulturetan sistema patriarkalaren oinarriak transmititzeko diskurtsoetako bat. Aztergai dugun obrari dagokionez, kritikarekin bat etorri (Sarasua, 2015), literaturarekin egiten den ispilu-jokoak ezaugarritzen ditu zenbait kontakizun. Kasu horietan Carabí-k (2000) adierazitakoa berresten dela ikusi dugu, honen adierazgarri dugu “Azken fandangoa Buenos Airesen” kontakizuna. Honetan, pertsonaia nagusi bakoitzak ondutako literatura ere subjektibitate ereduak eraikitze erabiltzen dela esan genezake. Batetik, Galtzadak egunerokoan islatzen dituen jarrera hegemonikoak literaturaren bitartez transmititzen ditu, idazle matxistatzat hartzen baitu kritikak “Galtzada jaunaren bular oparoekiko obsesioa” (7). Bestetik, Katxalynen kasuan, kontrakoa gertatzen da, honek emakumeen ahalduntzea praktikan jartzeko eszenatoki bihurtzen baitu bere literatura, eta esaterako, “maisuki erabiltzen jakinen baitzuen balizko harreman sexualaren promesa nahi zuen oro lortzeko gizonarengandik, umilazioraino” (31). Joko metaliterario honetaz baliaturik, ondoriozta genezake bi aldetatik datorkigula identitate ereduaren soslaia: pertsonaien jarreretatik, eta pertsonaiek sortutako pertsonaieetatik.

### 3.5.3. Espazioa

Esan beharra dago espazio pribatua/espazio publikoa banaketa dikotomiko hegemonikoaren adibiderik aurkitu dugula aztergai ditugun kontakizunetan, esperogarria den bezala. “Ergatibu”-n, adibidez, Nekane, protagonistaren emaztea beti agertzen zaigu etxeko lanekin erlazionatuta, eta hortaz, eremu pribatuan.

Halaber, kontrako ereduak ere errepresentatu dira, esaterako, “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Manu protagonistari espazio publikoa murriztu egiten zaio bikoteak, Maitanek uzten duenean “Maitanek alde egin zuenetik askotxo murriztu zitzaion lagun eta ezagunen sarea” (75).

Espazio sinbolikoei begira, sexualitatea, espazio fisiko eta pertsonalarekin batera, emakumeei pribatizatu zaien beste esfera bat dugu (Valcuenca, 2003: 16). Horrela bada, diskurtso hegemonikoaren begietara, zilegi da gizonezkoak sexualki aktiboak izatea, harreman sexualak nahi dutenean nahi duten bezala izatea, eta batez ere hauen desio eta plazera asebetetzea. Baina ez da zilegi hori guztia emakume batek egiten duenean. Esan genezake Apalategiren obran aurkitu dugula horrekin bat lihoakeen jarrerarik, zehazki “Ergatibu”-ko Nekaneren kasuan. Izan ere, egia da alde batetik, *agency* delakoa izatekotan batez ere sexu-harremanetan berreskuratzen duela aipatu pertsonaiak, bera baita sarri sexu harremanen kontrola eta lema daramana. Hala ere, gizonaren begietara ez da sexualki emakume aske eta libre bezala ezaugarritzen, senarraren maskulinitatea berrindartzeko balio baitu, soilik “Ni gizonago sentitzen nintzen” (106). Gainera, protagonistak jakintzat ematen du emakumeak bere buruari plazerik ematen ez diola, patriarkatuak ezarritakoaren arabera, sexualitate femeninoa ere pribatizatuz “Ez nekien masturbatzen zenik” (106). Hau kontuan izanik, protagonista/narratzailearen diskurtsoak ez du emakume sexualki buruaski bezala ezaugarritzen, esperogarria den bezala, sexualitatea pribatizaturik duen pertsonaia femenino bezala, baino.

#### 3.5.4. Egiletasuna

Aztertu diren 8 protagonistatik<sup>11</sup> ikusi dugu 2 direla soilik femeninoak (% 25) eta gainontzeko 6ak maskulinoak (% 75). Kasu honetan ere, aurreko obra *guztietan* bezala, kontakizunen subjektutasuna, eta hortaz, egiletasuna edo *agency* pertsonaia maskulinoak dutela ondoriozta genezake.

Bestalde, identitate ereduaren eraikuntzari begira, 17 pertsonaia hartu dira kontuan, eta horietatik 8k (% 47) jarraitzen diote maskulinitate/feminitate eredu hegemonikoari; 5ek (% 29) ez-hegemonikoari, eta geratzen diren 4ek (% 24) erdibideko deitu dugun eredia erreproduzitzen digute. Alegia, bestela esanda, aztertu dugun Apalategiren obran, gehienak patriarkatuaren biktimak direla ulertu dugu, gure interpretazioaren arabera. Hala ere, ikusi dugu aurreko obrekin alderatuz, beste zenbateko handi batek,

---

<sup>11</sup> “Epaimahia” kontakizunean narratzaile heterodiegetiko behaviourista daukagu, zeinak bereziki pertsonaia konkreturik ez duen fokalizatzen. Hala ere, ikusi dugu bi pertsonaiek, Borja Martinezek eta Irantzu Arangurennek parte hartze handi goa dutela, eta beraz, kuantitatiboki bada ere, guztien gainetik zertxobait nabarmentzen direla kontuan izanik, protagonista kontsideratu ditugu.

eredu hegemonikoari muzin egin diola guztiz, eta hortaz, beraien identitatea nahieran eraiki dutela.

Laburbilduz, Apalategik bere tonu iradokitzaile eta parodiotik, (euskal) literaturaz diharduen testu bat baino askozaz gehiagorako ematen duen obra bat sortu duela antzeman dugu. Izan ere, kasu batzuetan zuzenean, besteetan zeharka, pertsonaien eraikuntza identitarioak ere ikusgarri egin ditu, oso garaikideak diren eredu konplexu nahiz tradizionalagoen ezaugarri eta jarrerak ipuinez ipuin ondo josiz. Horrela bada, argudiatzen saiatu garenez, askotariko subjektibitate ereduak aurkitu ditugu mintzagai dugun obran, batez ere lehen pertsonako narratzaileen mintzotik. Halaber, esan beharra dago errepresentatu diren bikote-harreman eta familia eredu guzti-guztiak hegemoniarekin bat datozela: heterosexualak eta ama-aita duten familiak baitira denak.

### 3.6. Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2018)

Arruntasunean eta eguneroko arazoetan arrotasuna eragiten duten ipuinetan (Agirre, 2018), narratzaile autodiegetikoa nagusitzen zaigula ikusi dugu, 6 kontakizunetatik 4tan. Bada, bestalde, narratzaile heterodiegetikoa erabiliz ondutakorik, beti ere kanpo-fokalizazioa erabiliz, “Bihotz handiegia” kasu; baita ere, bigarren pertsona gramatikaetik diharduenik, honetan ere kanpo-fokalizazioa nagusi izanik, “Paisaiak”-en bezala. Denboraren erabilerari dagokionez, oraina nahiz iragana, bi-biak berdintsu erabiltzen direla ikusi dugu, kontakizun erdietan bata erabiltzen baita; beste erdietan bestea.

Paratestuari erreparatuz, azalean itsaso bat eta pertsona baten hankak agertzen zaizkigu. Agirrerren (2018) hitzetan identifikazio ezak, neurri batean, unibertsaltasuna ematen dio ipuin-liburuari, alegia, edonor identifikatuta senti daiteke aurrean duen testuinguruarekin; baina, aldi berean, arrotasuna ere bai, irakurleak ez baitaki zehaztasunez aurrean duena nor den. Hau da, aipatu kritikariaren iritziz, ipuinek ematen duten mezua: arruntasunean arrotzak baitira istorioak. Bestalde, *bihotzak* eta *hankek* paratestuan ez eze ipuinez ipuin aipatu eta, askotan, bizia hartzen dutela ikusi dugu, hauekin batera *zakilak*, *bularrak* eta bestelako gorputz atalak normaltasun osoz deskribatuz. Badira bestelako gaiak, batez ere giza-harremanetan oinarritzen direnak, hala nola, harreman afektiboak, eraikuntza identitarioak, familia harremanak, etab., baina guztietan gorputzaren jarrerek, formek eta bizitzeko moduek berebiziko garrantzia

dutela esanenezake Estebanen (2004) gorputzaren teoria sozialari dagokion espazioa emanez.

### 3.6.1. Gorputzak eta jarrerak

Deskribatzen diren gizonezko gorputzei erreparatuz, “Bihotz handiegia” lehen kontakizuneko Iñakik diskurtso hegemonikoaz bestelako eredu bat errepresentatzen du. Jarrera femeninoz deskribatzen zaigu, beti ere Ramon “maskulinoarekiko” dikotomiaz “Ramon basatiaren ondoren halako gizon bat maitatu ahal izango zuenik, izan ere dibortzioaren ostean berarengana hurbildu bazen homosexuala zela uste zuelako izan zen, yoga klasean zeuden gainontzeko gizonak bezala” (11).

Ipuin bereko Ramon, ordea, Iñakiren guztiz kontrako eredu erabiliz deskribatzen zaigu. Nahiz eta kontakizunean bertan gaixotasuna dela eta itxura fisikoa eta are indarra ere janda izan, maskulinitate normatibotik hurbil legokeen pertsonaia dugu. “Gaztetan tipo segaila izan zen Ramon” (13), eta “gaixotasunak guztiz garaitzea lortu ez zuen planta, neurriko zakila eta ile-mataza” (44) ditu, hots, indartsua da, eta sistema hegemoniko guztiz falozentristaren argitan are garrantzitsuagoa dena, neurriko zakila du. Azken gorputz atal honen esplizitazioak eta ematen zaion garrantziak Sabuco i Cantó *et al.*-ek (2003) azpimarratzen dutena egiaztatzen digute: emakume eta gizonak bereizteko espazio korporal nagusia zakila da, eta horrenbestez, “la representación de un hombre es la de un ser pollado.” (2003: 146). Gogora dezagun, gainera, feminismo garaikideak Freuden psikoanalisiari egindako kritikaren oinarrian “zakila eduki/ez eduki” dikotomiaren salaketa zegoela, euskal literaturaren kontestuan Arantxa Urretabizkaiaren *Zergatik panpox* (1979) eleberriak ongi iradoki zuen bezala (Olaziregi 2012: 177-178).

Gorputz maskulinoa deskribatzerakoan zakila esplizitu egiten duen beste kontakizuna “Belar moztu berria” dugu. Bertako protagonistak, bere bizilagunaren, Arantzaren aitagarreba biluzik ikusi eta, era honetan deskribatzen digu pertsonaia maskulino helduaren gorputz biluzia: “bularralde zabala, sabelalde puztua, ile gabeko azala, emakume gorputz bat zakilarengatik ez balitz” (53). Berrero ere zakila dakusagu femeninoan eta maskulinoan sexuaturtako subjektuen muga korporal nagusi bezala. Bestalde, adinean aurrera egindako pertsonaia maskulino honen sendotasuna eta “gorputz gihartsua” deskribatzen zaizkigu, gizonezkoei hegemoniak ezarri dien bezala. Baina, adina kontuan izanik, karakterizazio maskulinoetan dagoeneko agertu ez zaigun

ezaugarri bat agertzen zaigu honetan: emakume gorputz baten antza. Guasch-ek (2003) dioskunez, gizon helduak, haurrak bezalaxe, maskulinitate hegemoniko hori jada galdua duten pertsonak omen dira gizartearentzat (2003: 120), eta egiten den deskribapena ere hori azpimarratzera datorrela irizten dugu. Izan ere, aipatu pertsonaia maskulinoari pertsona femenino baten karakterizazioa egozten zaio, eta zenbait adituren hitzak gogoratuz (Bonino, 2000; Segarra *et al*, 2000), maskulinoa da femeninoa, etnikoa eta homosexuala ez den subjektu oro. Karakterizazio honek bat egiten du diskurtso hegemonikoak gizonei ezartzen dien heziketa prozesuarekin: gizonezkoak gazterik hasten du oraindik ez duen gizentasuna eraikitze bidea, zeina adin batetik aurrera atrofiatu egiten den (Guasch, 2003: 117). Hala ere, badaezpada, hegemoniaren izenean, maskulinitatea galdu duen pertsonaia bat bada ere, noizbait guztiz maskulinoa izandakoa dugu, gihartsua eta batez ere, zakilduna baita.

Honekin lotuta, esan genezake ipuin bereko protagonistaren kasuan, gorputzetik berpizten zaiola desioa. Baina, desio hori ez dela hegemonikoa, jada maskulinitatea galdua duen gorputz heldu batek kitzikatzen baitu, eta ez guztiz maskulinoa den batek.

Aztergai dugun obran, gizonezko gorputzak ez eze emakume gorputzak ere ikusgarri egiten direla esan genezake. Emakume gorputzen esplizitazioa gainera, muturrera eramaten da, Agirrek (2018) azpimarratu bezala, irakurlea erosotasunetik aterako duten kontakizunak sortzeraino. Hori da, esaterako “Paisaiak” ipuineko protagonistaren kasuan dakusaguna. Protagonistari mioma bat erauzten diote, eta hain da emakume gorputzaren zentraltasuna handia ezen, metamorfosiaren ostean, miomak bizia hartzen duen. “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonistaren amaren eskuek bizi propioa hartzen dute, eta hauek ere transformazio fisiko bat pairatzen dute.

Emakume gorputzez dihardugula, performatzeko eta eraldatzeko espazio ez ezik, “Niregandik espero zena” ipuinean, esaterako, erresistentziarako espazio ere bihurtzen dela ondoriozta genezake. Protagonista haurra zeneko garaiari erreparatuz, identitatearen inguruko talka bat errepresentatzen zaigu “Mutiko gorputza duen andre nekatu bat naiz” (102) dioskularik. Eta fisikoaz gain, jarduerak eta praktikak ere guztiz iraulita antzeman genitzake “ez dut maite etxeok negarrez harrapatzea, ez dut nahi etxeok asperdura ez den beste sentimendurik daukadala jakitea” (103), alegia, jaiotzez emakume bat izanagatik, *0 joerako heziketa emozionalaz* karakterizatzen zaigu (Emakunde, 2008: 28). Aurrekoarekin bat mutilei txikitatik irakasten zaien

lehiakortasuna errotuta du protagonistak “Lotsa emango lidake haien aurrean ez irabazteak” (108). Gainera, identitate maskulinoa bere sentitzen du, areago, maite du “Nire mutiko gorputza maite dut baina ezin dut nire andre nekatua jasan” (105). Urteetan aurrera eginagatik ez zaio konfusio eta talka identitario hori lausotzen, areagotu baizik “Konfusio handia eragiten dit nire gorputzak: ispiluak, etxeak eta gizarteak itzultzen dizkidaten irudiak ez datoz bat. Edonola ere, nigandik at dagoen zerbait da oraindik gorputza, ez naiz han barruan bizi” (109). Batetik, gorputzari egozten dio bere identitatearen kartzela izatea; bestetik, gizartearen kritika bat ere egiten duela esan genezake. Izan ere, gizartearen esentzialismoak, eta batez ere, patriarkatuaren mintzoak eraman du protagonista berea ez den identitate batean preso egotera. Hau guztia kontuan hartuz, pentsa genezake feminitate hegemonikoarekin guztiz apurtzen duen pertsonaia bat dugula protagonista. Baina, ikusi dugu hegemoniarekiko haustura hori ideologikoa baino ez dela, praktikan, urteak pasatu ahala emakume gorputzean preso jarraitzen baitu, emakumeei eskatzen zaizkien jarduerak eta praktikak erreproduzitzen. Gaude protagonista hau ere erdiguneko feminitate eredu baten adibidea dugula, bere pentsaera eta praktikak bat ez datozelako.

Rodriguezen ipuinetan, edertasunak baduela garrantzirik ikusi dugu, emakumeen karakterizazioari gagozkiola, bederan. Esaterako, “Urtebetetze festa”-ko protagonistak bere alaba edertasunarengatik, partez, miresten baitu (66). Areago, dieta osasuntsu eta kaloriarik gabea zurrunki betetzen duela ikusi dugu, eta betearazten dio baita ere alaba gazteari “Arto-krispetak erakutsi zizkidan [Izadik] eta jateko baimena eman nion” (71). Gainera, gainontzeko pertsonaia femeninoak deskribatzerakoan (soilik) edertasuna da darabilen ezaugarri fisiko nagusia: Izadiren, bere haurraren lagunaz, Claudiaz, diharduenean “Horregatik ez balitz ume ederra zatekeen, begi beltzak eta ezpain mardulak” (68); bai eta bere amaz, Nievesez, diharduenean ere “Mediterraneotar edertasuna zuen, haragitsua, erraza” (79). Alde honetatik, ez zaigu iruditzen feminitate hegemonikoak ezarritakotik hain urrun dagoenik, eta gaude, honetan ere Rodriguezek erdibideko eredu bat eraikitzen duela, ezaugarri hegemonikoz, zein ez-hegemonikoz hornitua, jarraian argudiatuko dugun bezala.

Edertasunari dagokionez, ikusi dugu “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonista dugula, emakume gorputza esplizitatu eta deskribatu dituzten kontakizun guztietatik, *edertasuna* ezaugarria erabiliz deskribatzen ez den emakume bakarra. Datu honek oraindik orain mendebaldeko gizartean, emakumeen identitate eraikuntzetan,



edertasunak duen garrantzia erakusten digu, eta Lipovetskik (1999: 121) esandakoa berresten. Aipatu protagonistaren bertute nagusia, hortaz, edertasuna baino argitasuna da “Nor bere jatorrizko klasetik ihes egiten ahalegintzen ginen, hura estiloaren bidez eta ni intelektuaren bidez” (129).

Emakundek (2008: 28) zehaztutako *0 joerako heziketa emozionala*, maskulinitate eredu hegemonikoari dagokiona, “Bihotz handiegia”-ko Iñakirengan nagusitzen ez den jarrera dela generrake, erreparo barik denen aurrean negar egiteko erraztasuna baitu “handik gutxira hil eta [Iñakik] negar egin zuela zotin eta guzti” (22).

Ama izatea omen da emakume hegemonikoaren eredu osatzen duen jarrera (Rich, 1996: 46), eta alde horretatik esan genezake “Urtebetetze festa”-ko protagonistak eskema normatibo horrekin betetzen duela, bere ezaugarri nagusia ama izatea baita. Baina badu bere amatasunak hegemoniak ezarritakoaz bestelako esanahirik: familia guraso bakarra da Izadik eta protagonistak osatzen dutena. Historikoki era honetako familiak gaitzetsi egin dira, gizonezkoaren irudirik ez dagoenez, haurraren heziketarako kaltegarriak kontsideratu baitira (Iturra, 2003: 35). Alde honetatik, protagonistak bestelako eredu bat erakusten digula pentsatzen dugu. “Paisaia”-ko protagonistak ere ihes egiten dio karakterizazio hegemonikoari, “Ez zenuten inoiz haur bat izatearen aukerari buruz hitz egin, arruntegia zitzaizuen. Eta zuek ezberdinak zineten, edo horretan ahalegintzen zineten” (90).

Gizonezkoei dagokie, eredu hegemonikoaren arabera seguritatea edukitzea eta buruaskiak izatea; emakumeei, kontrakoa, mendekoak izatea eta segurtasunik ez edukitzea (Valcuence, 2003: 15). Joera hau “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonistak indartzen digu, “amaren parean ispilu deformatzaile baten aurrean bezala ikusten nuen nire burua” (131); “baina ispiluan begiratzean hondoratu egiten naiz” (141).

### 3.6.2. Praktikak

Esperogarria den bezala, “Bihotz handiegia”-ko Ramon, pertsonaia maskulinoa izanik, lanari emana dela eta enpresa bateko nagusia dela aipatzen zaigu “enpresa martxan jartzen ari zen garaian egunak eman zitzakeen ausente haragiz zein gogoz” (15), alegia, hegemonikoak diren praktikak. “Urtebetetze festa”-ko Nievesek, oster, aurrekoaren kontrako eredu dakar, pertsonaia femeninoa baita enpresa baten burua.

Zaintza lanak, dela haurrenak, dela gaixorik dauden pertsonenak, dela helduenak jada aipatu dugun bezala, feminizaturiko praktikak dira. Ordea, bada pertsonaia maskulinorik Rodriguezen obran eskema honekin apurtzen duenik, “Bihotz handiegia”-ko Iñaki, hain zuzen ere. Izan ere, bere bikotearen, Ixabelen, senar ohia, Ramon, hiltzear dagoenean honen zaintzarekin laguntzeko prest agertzen zaigu.

Haurren zaintzari dagokionez, feminizatutako praktika izaki, ez zaigu harrigarria iruditu, esaterako, “Bihotz handiegia”-ko protagonistaren deskribapena “Bakarrik sentitzen zela, Administrazioa eta Finantzak ikasketak berrartu zituela, haurren zaintzarekin txandakatzen zituela estudiante orduak” (15); alegia, haurren zaintza bere ikasketekin partekatu behar duena emakumea dugu, kasu honetan ere, eta ez gizona. “Belar moztu berria”-ko Arantza da, gisa berean, Amets izeneko haurraz arduratzen dena.

Etxeko lanen erantzukizuna tradizionalki emakumeei ezarri bazaie, esan genezake “Bihotz handiegia”-ko protagonistaren alabak, Madalenek, guztiz apurtzen duela joera honekin “etxeko kontuetan narratsa zen Madalen” (28). Madalenekin batera “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonistak ere gisa berean dirau “narrats hutsa nintzela etxean edo ezin zuela nirekin kontatu inora garaiz eta txukun ailegatzeko” (138). Ordea, “Belar moztu berria”-ko protagonista, eta “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonistaren ama honen adibide direla, esan genezake.

Soldaduska aipatzen zaigu, esaterako, “Urtebetetze festa”-ko Clementeren pertsonaia deskribatzerakoan. Iturrak (2003: 47) aipatzen duenez esfera belikoa maskulinoz hartzen dela kontuan izanik, soldaduska, maskulinizatutako praktika bat dugula esan genezake.

“Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuineko protagonistaren amak dakar, Rodriguezen obran, Sau-k (2000: 31) deskribatzen digun amaginarreba txarraren mitoa, bere errainarekin bidezko portatzen ez den emakumea baita, askotan honen esandakoei muzin egin eta uneoro kritikatzeko baitu.

Miriziok (2000) diosku arropen atzean gizartearen interpretazio ideologikoa eta identitarioa egiterik badagoela, horrela bada, emakumeei diskurtso hegemonikoak gonak jantzi behar dituztela ezarri die; gizona koei prakak. Honen erakusgarri dugu “Urtebetetze festa”-ko Claudiari oparitzen diotena “tutu arrosazko gona zuen pijama bat” (71), alegia, guztiz feminizaturiko arropa.

### 3.6.3. Espazioa

Espazio utilitarioaren banaketa hegemonikoari gagozkiola, “Bihotz handiegia”-ko protagonistak, Ixabelek eta bere senar ohiak, Ramonek, hegemoniak ezarritakoaren arabera kudeatzen dituzte espazioak. Izan ere, Ramonen espazio utilitarioa eremu publikoa da; Ixabelena, batez ere etxea, behintzat haurraz arduratzen denean. “Belar moztu berria”-ko pertsonaia maskulinoak espazio publikoaren errepresentazioak direla generrake, bai Arantza bizilagunaren senarra, Bixente; bai eta protagonistaren senarra ere “[Senarrak] Goizean goiz alde egin eta iluntzera arte ez da itzultzen” (57). Bere bitzita osoa etxera zokoratuta eta sukaldean lanean eman duen pertsonaia “Ez duzu ezer arraroa antzematen?”-eko protagonistaren ama dugu, “hogeita bost urtetik gora sukaldean jardun ondoren” (128), batez ere espazio pribatua garatu eta performatu dela generrake.

Espazio sinbolikoari begira, “Paisaia”-ko protagonistak hegemonikotzat har daitezkeen jarrerak dituela ikusi dugu, batez ere bere gorputz biluzia erakutsi behar duenean “Adin ertaineko andre kanonikoaren rola jokatu zenuen soinekoa eta mediak aulkiaren bizkarrean zintzilikatuz” (87) “Ez zait nire gorputz barruan begiratzea gustatzen” (88). Jarrera hauetan hegemoniak emakumeei ezarritakoa betetzen dela dakusagu, alegia, emakumeek beraien gorputza eta sexualitatea ere eremu pribatua giltzapetu behar dituztela, *beste sexuaren konfinamentua* deritzotena, hain zuzen (Llamas, 1998 *apud* Valcuenca, 2003: 16).

### 3.6.4. Egiletasuna

Egiletasunari begira, esan genezake Rodriguezen obrak aztertutako gainontzekoekin alderatuta, emaitza ezberdinenak dakartzala. Izan ere aztertu diren 6 protagonistetatik *guztiak* dira femeninoak. Egia da, “Niregandik espero zena” kontakizuneko protagonistaren kasuan, nahiz eta honek bukaera partean, bere identitate femeninoa onartu, bitzita guztian zehar arrotz egin zaion generoa dela, eta askotan femeninoan sexuaturako pertsona izanagatik, maskulino sentitu dela, bere gorputzean preso. Femeninotasuna, baina, protagonistak onartu duela kontuan izanik (nahiz badakigun neurri handi batean behartua izan dela), femeninotzat hartu dugu, baina galdera ikur handi bat merezi duen pertsonaia da, gure iritzi.

Identitate erduei erreparatuz, ordea, aurreko obretan antzeman ditugun emaitza antzekoak agertu zaizkigu honetan ere. Aztertu diren 17 pertsonailetatik gehiengoak, 9k

(% 53), diskurtso hegemonikoaren eredu, ezaugarri eta praktikak erreproduzitu dituzte; 3k (%18) eredu normatibo horri aurre egin diote; falta diren 5ek erdibideko ereduaren alde egin dute (% 29). Ondorioz, esan genezake, gehiengo patriarkatuaren biktima bezala errepresentatu dela, eta gutxiengo agente bezala.

Laburbilduz, emaitzek erakutsi dutenez, Rodriguezek batez ere hegemoniari jarraitu dioten ereduak eraiki ditu obra honetan, baina, era berean, gainontzeko obrekin alderatuta, erdibideko deitu dugun ereduaren errepresentazio gehiago ekarri dituela ere nabaria da. Gure iritziz, horrek badu loturarik kritikak azpimarratutakoarekin, izan ere, guztiaren gaintik, beraien lekuaren bila dabiltzan pertsonaiak dira Rodriguezek eraiki dituenak, Arinasen (2018) hitzetan deserrotuak, identitate eredu batetik bestera saltari dabiltzanak. Aipatutakoaz gain, ipuinez ipuin kontraesan moralik edo giza-harremanen tira-birarik falta ez zaigula azpimarratu beharko genuke, honen adibide esanguratsuenak “Niregandik espero zena” izanik. Azkenik, nabarmentzekoa dugu baita ere gorputzak aztergai dugun obran duen zentraltasuna, eta ikusi dugu batez ere emakumezko gorputzen kasuan, desiratzeko, performatzeko eta erresistentziarako espazio bihurtu direla. Bestalde, aipatzekoa da baita ere, aztertu diren kontakizun eta obra guztietatik, *edertasuna* ezaugarria erabiliz deskribatzen ez den emakume bakarria Rodriguezek dakarrela “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” kontakizunean, emakumea are mendekoago egiten duen *edertasunaren mitoari* (Lipovetski, 1999: 138) muzin eginez.

#### 4. Ondorioak

Master amaierako lan honi ezarri diogun lehen helburua berrartuz, alegia, euskal ipuingintzaren nondik norakoak aztertzea, hasteko, ikusi dugu asko direla ipuingintza genero bezala hartu eta honen inguruan maila teorikoan hausnartu eta teorizatu duten adituak, nork bere irizpide eta ezaugarriak esleiturik. Hori dela eta, konturatu gara oso zaila dela genero honen definizio bateratu bat ematea, eta adituen hurbilpen anitzak kontuan hartzen dituen definizio bat izan arren, zenbait alderdi oraindik zehazteke geratzen direla, esaterako, tradizionalki hainbesterako eman duen ipuinen neurri zehatzaren auzia. Bestetik, *euskal* ipuingintzaren bilakaerari begira, euskal sistema literariora beranduen iritsi den generoa dugula diote adituek, baina, ikusi dugu, garapen berantiar hau ez dela aztergai dugun generoari soilik dagokion fenomeno isolatua. Hau ulertzeko, nobelaren garapenari begiratzea ezinbestekoa da, beronen berantiartasuna izan baita Jesus Maria Lasgabasterren lan klasikoetatik abiatuz (1981), etengabe

azpimarratu dena. Halaber, ipuingintzak euskal sistema literarioan duen lekuari erreparatu nahi izan diogu, batez ere nobelarekiko harremanari, eta konturatu gara, sistemak berak ezartzen diola nobelarekiko bigarren mailako posizioa ipuingintzari, behintzat aztertu ditugun eragile zein alderdiak kontuan hartuz. Horrenbestez, Zalduaren (2002) hitzekin bat etorriz, hots, nobelaren nagusitasuna eta ipuingintzaren bigarren mailako posizioa merkatuaren, hezkuntzaren eta kultura-ohituren ondorio direla (2002: 26-27), esan genezake ipuingintzaren balioa ere *egin* egiten dela, identitatea *egiten* den bezalaxe (Essed *et al.*, 2005: 1).

Ordea, jakitun gara ikerketa-lan honetan euskal ipuingintzaren bilakabidearen, egoeraren eta ezaugarri formalen aurpegi bat baino ez dugula erakutsi, honen garapen osoa emateak gure helburuak gaindituko lituzkeelako. Horrela bada, bidean zehar sortu zaizkigun galdera asko etorkizunean erantzuteko geratu dira: zer gertatzen da 90eko hamarkadarekin? Benetan izan al da hamarkada hau nobelarena? Edo Zalduak (2002: 25) desafiitzen duen bezala ipuingintzarena? Zer gertatzen da 90eko hamarkadaz geroztik ugaltzen hasi den ipuingintza estilo eta tipologiekin? Joera garaikideekin? Trebakuntza generoa al da euskal idazleentzat ipuingintza, ala xede generoa? Galdera hauek guztiak erantzun gabe geratzen dira, eta egun, ipuingintzaren generoak duen hutsune akademikoa salatzeaz gain, ikerketa sakonago eta zabalago baten beharra ere aldarrikatzen dutela irizten dugu.

Bigarren helburuari dagokionez, hau da, literaturaren analisitik gizartean indarrean dauden diskurtso eta praktiken irakurketa bat egitea, ezer baino lehen, esan beharra dago, hegemonikotzat hartu direla, patriarkatuak ezarritako eredu normatibo eta “unibertsalari” jarraitzen dioten identitateak. Patriarkatuaren baloreak erreproduzitzen dituztenez, gizonen nagusitasuna, eta era berean, emakumeen mendekotasuna zilegi egiten dituzte (Connell, 2005: 76); hegemonikoak izan daitezke, hortaz, bai maskulinitate ereduak, baina baita feminitate ereduak ere. Maskulinitate eredu heteronormatiboari dagokionez, ikusi dugu zenbait ezaugarri zehatz imitatzen dituela, indartsuak, zakil handidunak, ez *femeninoak*, liderrak, aktiboak (Sabuco i Cantó *et al.*, 2003) eta emozionalki kontrolatuak izan ohi dira (Emakunde, 2008), gorputzari eta jarrerari erreparatuz; lan boteretsuenak gizonek egiten dituzte maiz, eta ekonomikoki buruaskiak dira (Valcárcel, 1997); kirol, lan eta jarduera arriskutsuenak praktikatzen dituzte (Cantero, 2003); konkistatzaileak izan ohi dira maitasunean; eremu publikoan performatzen dira, eta sexualitatea ere sozialki eraikitzen dute (Despentes, 2007),

besteak beste (ikus. § Eranskina. Taula 2). Feminitate eredu hegemonikoari, ordea, fisikoki delikatuak, ahulak, argalak, gazteak, eta batez ere, politik izatea dagokio (Lipovetski, 1999); sentimenduak erakustea, pasiboak eta amak izatea ere eredu femeninoari esleitzen zaizkio (Rich, 1996); etxeaz eta zaintzaz arduratzen dira, konkistatuak izan ohi dira maitasunean; beraien espazio nagusia pribatua izan ei da, sexualitatea ere eremu horretan eraikitzen dutelarik (Valcucence, 2003); beste ezaugarri askoren artean (ikus. § Eranskina. Taula 2).

Maskulinitate hegemonikoarekin hausten duten maskulinitateei, mugimendu feministekin bat egin eta berdintasunean sinesten dutenei *gizon berri* deritzote (Vicent, 2003: 205), eta guk geuk eredu ez-hegemonikotzat hartu ditugu horrelako identitate eraikuntzak. Era berean, feminitate eredu hegemonikoaren antonimotzat hartu ditugu aipatu ezaugarriei bizkarra eman, eta Lasartek (2012: 16) dioskunez, emazte eta ama eredugarria izateari muzin egiten dioten bestelako aukerak. Eredu ez-hegemoniko hauei ere *emakume berri* kategorია esleitzen zaie (Lasarte, 2012: 16), Lipovetskiren terminologian (1999: 128) *hirugarren emakumea* ere deitua. Analisisian bertaratu garenean, baina, ikusi dugu, agertu diren subjektibitate ereduak ez direla izan soilik hegemonikoak edo ez-hegemonikoak, askotan eredu bietako ezaugarri hornitutako pertsonaiak deskribatu baitira. Gure interpretazioaren arabera, bi eredu artean leudekeen horientzat “erdibideko” etiketa erabili dugu. Egoera honen aurrean konturatu gara, identitateak ez direla, kasu askotan, ez zuri ez beltz; uste baino konplexuagoak izan litezke.

Bestetik, aipatu nahiko genuke jarraian datozen portzentaiak eta zenbakiak ateratzeko ez ditugula ipuinak kontabilizatu, ezpada pertsonaiak. Izan ere, ipuin berean hainbat eredutako pertsonaiak agertu zaizkigu, maiz izendatu ditugun hirurak elkarrekin, hots eredu hegemonikoa, ez-hegemonikoa eta erdibidekoa. Alde honetatik, ere, ikusi dugu ipuinak, identitate ereduak bezala, anitzak direla, eta aski zaigula ipuin bati begiratzea pertsonaiek beraien identitateak era askotan bizi dutela konturatzeko.

Analisietan zentratuz, hauek dira atera zaizkigun emaitzak obraz obra (ikus. § Eranskina. Taula 3): aztertutako lehen obran, hau da Jokin Muñozen *Bizia lo*-n (2003), 15 pertsonaia aztertu ditugu eta horietatik 11k (% 73) eredu hegemonikoari jarraitu diotela ikusi dugu; gainontzeko 4ek (% 27) ez-hegemonikoari. Iban Zalduaren *Etorkizuna* (2005) lanean, 31 pertsonaia aztertu dira. 19 (% 61) diskurtso hegemonikoaren morroi direla interpretatu dugu; 7 (% 23) eredu ez-hegemonikoarenak;

eta gainontzeko 5ak (% 16) erdibideko deitu dugun ereduarenak. Xabier Montoiaren *Euskal hiria sutan* (2006) obran, 52 pertsonaiari begira jarri gara, horietatik gehienak, 37 (% 71), diskurtso hegemonikoa erabiliz deskribatu dira; 12 ez-hegemonikoa baliatuz (% 23) eta gainontzeko 3ak (% 6) erdibideko eredu erabiliz. Ur Apalategiren obrari erreparatuz, *Fikzioaren izterrak* (2010) lanean, 17 pertsonaia aztertu badira, horietako 8 (% 47) izan dira hegemoniari jarraitu diotenak; 5 (% 29) hegemoniari muzin egin diotenak eta gainontzeko 4ak (% 24) erdibidekoak. Corpora osatzen duen azken obran, antzeko emaitzak antzeman ditugu, Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2017)-n 17 pertsonaia aztertu baitira, horietatik 9 (% 53) hegemonikoak izanik, 3 ez-hegemonikoak (% 18) eta gainontzeko 5ak erdibidekoak (% 29).

Datu hauetatik atera daitekeen ondorio nagusia honakoa da: aztertu diren kontakizun, obra eta idazle guztiek batez ere eredu hegemonikoaren alde egin dute, dela subjektibitate maskulinoak, dela femeninoak eraikitzerakoan. Ikusi dugunaren arabera, aztertu diren 132 pertsonaietatik, gehiengoak, 84k (% 64) eredu hegemonikoari jarraitu diote, 31k (% 23) ez-hegemonikotzat har daitezkeen ereduak erreproduzitu dituzte; falta diren 17k (% 13) erdibidekoak. Ikusi dugu baita ere, batetik, obren artean proportzionalki pertsonaia normatibo gehien eraiki duena *Bizia lo* (2003) izan dela. Bestetik, proportzionalki, aztertu dugun corpusean eredu ez-hegemoniko gehien errepresentatu dituen *Fikzioaren izterrak* (2010) izan dela; eta erdibideko ereduaren alde gehien egin duena *Bihotz handiegia* (2018) izan dela.

Identitate ereduaren eraikuntzekin jarraituz, gorputzak deskribatzerakoan ikusi dugu, gizonezko gorputzei dagokienean, batez ere hauen indarra eta sendotasuna direla gehien erabilitako ezaugarriak, eta zakila dela maskulinoan sexuaturako gorputzen identitatea erabakitzen duen muga korporala (Sabuco i Cantó *et al.*, 2003: 146). Emakumeen kasuan, ordea, edertasuna izan da, diferentziaz, gehien baloratutako ezaugarria (Lipovetski, 1999: 138). Edertasunari erreparatuz, emakume gorputzak esplizitatu direnean, esan beharra dago aztertu ditugun ipuin guztietatik batek bakarrik egin diola uko ezaugarri honi, *Bihotz handiegia* (2017) obrako “Ez duzu ezer arraroa antzematen?” ipuinak. Gainontzeko guztietan, emakumeak fisikoki deskribatzerakoan, *edertasuna* ezaugarria erabili da beti. Hala ere *Fikzioaren izterrak* obrako “Beste bizitza”-n hegemonikoaz eta kanonikoaz bestelako edertasun bat deskribatu dela esan genezake.

Hegemonikotzat hartzen diren jarreraren artean, pertsonaia maskulinoak deskribatu direnetan, hainbestetan aipatu ditugun Bonino (2000) eta Sauk (2000) zehaztutako ezaugarriak errepikatu dira: ikusi dugu arrakastatsuak izatea, ausartak, lehiakorak eta dirudunak, gehien baloratu diren jarrerak izan direla; pertsonaia femeninoen kasuan, ordea, Rich (1996) eta Valcuencek (2003) euren ikerlan teorikoetan esan bezala, sentimenduak ez kontrolatzea eta amak izatea, batik bat.

Praktiketan ugaritasun handiagoa ikusi dugu, pertsonaia maskulinoak deskribatzerakoan erreproduzitutako ekintza nagusiak hauek izan dira: lanari emanak, lanpostu boteretsuenak dituztenak, kirolariak, alkoholismoari, adulterioari, pornografiari lotuak, beraiengan segurtasuna dutenak, etxeko sostengu ekonomikoaren erantzuleak; inoiz genero indarkeria gauzatu dutenak. Pertsonaia femeninoen kasuan, batez ere zaintza lanak esleitu zaizkie, etxekoak, haurrenak, pertsona helduenak; pasibotzat, mendekotzat hartu dira, eta amaginarreba *gaiztorik* ere aipatu izan da ipuinetan zehar. Hizkuntza ere askotan argigarria egin zaigu, honen bitartez jarrera sexistak eta gizartearen baloreak transmititu direlako; eta honekin bat, arropak eta jostailuak ere kontuan izan ditugu azterketa identitariorako. Espazioaren alderdian, egon dira banaketa hegemonikoaz gain, bestelako eremu sinbolikoagoak, dela esfera militarra, dela kartzelak, dela kultura, dela sexualitatea.

Aipatu nahiko genuke zerrendatu berri ditugun ezaugarriak hegemonikoak kontsideratu direla (ikus. § Eranskina. Taula 2), baina, hala ere, eredu hegemonikoak, ez-hegemonikoak nahiz erdibidekoak errepresentatzeko erabili direla guztiak, pertsonaia batzuek ezaugarriak imitatu egin baitituzte; besteek, irauli.

Bestalde, ipuin guztietan harreman heterosexualak *soilik* irudikatu direla antzeman dugu, eta ez dela agertu “gizon” eta “emakume” kategoriez aparte, bestelako genero identitate eredu edo etiketarik. Honek guztiak berriro ere diskurtso patriarkalak etengabe errepikatu duen eskema binarioari eta hegemonikoari begira jartzen gaitu, honen arabera gizakiok sexualki dimorfikoak izan *behar* baikara, eta afektiboki heterosexualak (Valcárcel, 1997: 169). Aurrekoarekin bat, errepresentatu diren familia ereduak azpimarragarriak iruditu zaizkigu, izan ere ia guztiak diskurtso normatiboak ezarritakoak izan dira, hots, guraso biz osatutakoak, eta heteronormatiboak. Bide honetatik urrundu diren bakarrak *Bizia lo* (2003)-ko “Azterketa” kontakizuna eta *Bihotz handiegia* (2017)-ko “Urtebetetze festa” izan dira.



Azkenik, egiletasunari erreparatuz, esan beharra dago ia obra guztietan egiletasuna edo subjektutasuna protagonista maskulinoei esleitu zaiela. Emaitzak kontuan hartuz, ikusi dugu *Bizia lo* (2003) obran, aztertutako 9 protagonistatik 7 (% 78) direla maskulinoak eta gainontzeko 2ak (% 22) femeninoak. *Etorkizuna* (2005) lanean aztertu diren 16 protagonistatik 11 (% 69) maskulinoak direla; 5 (% 31) femeninoak. *Euskal hiria sutan* (2006) liburuan aztertutako 29 protagonistatik 18 (% 62) direla maskulinoak; geratzen diren 11ak (% 38) femeninoak. *Fikzioaren izterrak* (2010) obran, analizatutako 8 protagonistatik 6 (% 75) dira maskulinoak, ordea, 2 (% 25) femeninoak. *Bihotz handiegia* (2017) azken obran aztertu diren 6 protagonistak guztiak dira femeninoak.

Dakusagunez, *Bihotz handiegia* (2017) obrak, gainontzeko obrekin alderatuta, guztiz bestelako egiletasun ereduak irudikatu ditu, aztertu ditugun obra guztiek, Rodriguezenak izan ezik, protagonista maskulinoak irudikatu baitituzte gehienbat; Rodriguezek irudikatutako protagonistak, ostera, femeninoak izan dira guztiak. Gaude, hau lotuta legokeela Lasartek, lehenago bere tesi lanean (2011), eta beranduago bere ikerketan (2012) lortutako emaitzekin: emakumezko idazleak dira protagonista femenino gehien irudikatzen dituztenak. Ezer ondorioztatzeko azterketa sakonago bat behar badugu ere, eta jakitun garen arren Lasarteren (2011; 2012) ikerketek nobela jarri dutela erdigunean; gureak ipuingintza; loturarik baduela iruditzen zaigu (ikus. § Eranskina. 5).

Orobat, Hemingway-ren definizioa geure eginez (Calderón, 2006: 98), ikusi dugu aztertutako ipuinak iceberg eraikuntzak bezalakoak direla. Izan ere, zati txiki baten berri eman digute, baina hauetatik tira egiten saiatu gara, eta analisiaren ostean, aurkitu duguna unibertso askozaz ere konplexuagoa eta osatuagoa izan da: askotariko identitate eredu, jarrera, portaera korporal zein praktikak. Luzera mugatua izan duten ipuinetatik, hortaz, gizarte *anitzaren* izaera ezagutzeko aukera izan dugu.

Guztiarekin ere, ikerketa lan honek oinarri epistemologikoa eraikitzeko erabilitako autore eta adituek esandakoa berresten lagundu digula esan genezake, alegia, “La identidad, por lo tanto, es un proceso en permanente construcción. No es algo estático ni monolítico, que está permanentemente amenazada, tanto por las tensiones internas inconscientes como por los cambios en las circunstancias externas.” (Garaizabal, 2003: 193).

## 5. Bibliografia

- Agirre, Katixa. (2018). “Talentu handiegia”. In *111 aldizkaria*, 2018-07 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=8092>> [2020-06-15]
- Aguinaga, Magdalena. (1999). “Género y tipología del cuento literario”. In Becerra *et al.* (ed.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servio de Publicacións da Universidade de Vigo. 49-56.
- Aldekoa, Iñaki. (1993). *Euskal ipuinen antologia bat*. Irun: Alberdania.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Euskal literaturaren historia*. Donostia: Erein.
- Alvarez, Amaia & Lasarte, Gema. (arg.) (2012). *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturan*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- \_\_\_\_\_ Alvarez, Amaia. (2012). “Lau katu dira? Gorputza eta desira euskal emakume idazle garaikideen lanetako ahots subalternoetan eta bitarteko espazio identitarioetan”. In Alvarez, Amaia & Lasarte, Gema (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturan*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. 89-107.
- \_\_\_\_\_; Butler, Judith; Despentes, Virginie; Elozegi, Amaia-Aimar; Esteban Mari Luz; Güemes, Ainhoa; Medeak; Platero, Raquel (Lucas); Preciado, Beatriz; Sáez, Javier & Ziga, Itziar. (2013). *Genero ariketak. Feminismoaren subjektuak*. Donostia: Edo!
- \_\_\_\_\_ (2017). “Etxe kantoietako hatsa”. In *Argia*, 2017-12-31 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7334>> [2020-06-15]
- Andreu, Alaitz. (2018). “Bihotz handiegia”. In *Aizu!*, 2018-01 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7338>> [2020-06-15]
- Apalategi, Ur. (2001). “Errealismoaren eraberritzea eta kokapena 90eko hamarkadako euskal literaturan”. In Uribe, Kirmen. (arg.), *Azken aldiko euskal narratiba. Sortzaileak eta irakurleak*. Bilbo: Udako Euskal Unibertsitatea. 41-56.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Fikzioaren izterrak*. Zarautz: Susa.
- Aresti, Nerea. (2014). “De heroínas viriles a madres de la patria. Las mujeres y el nacionalismo vasco (1893-1937)”. In *Historia y Política*, 31, 281-308.
- \_\_\_\_\_ (2020). “La historia de las masculinidades, la otra cara de la historia de género”. In *Ayer*, 117. 333-347.

- Arinas, Txema. (2018). “Bihotz handiegia”. In *uberan.eus*, 2018-09-06 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7590>> [2020-06-15]
- Armiarma: “Literatur Zubitegia”. <<https://zubitegia.armiarma.eus/>> [2020-06-15]
- Arregi Diaz de Heredia, Rikardo. (2003). “Jokin Muñoz”. In *Periódico de Alava*, 2003-10-12 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=909>> [2020-06-15]
- Askoren artean. (2001). *Bakarrizketan*. Irun: Alberdania.
- Askoren artean. (2002). *Gorroto haut*. Irun: Alberdania.
- Askoren artean. (2003). *Begiz jotako ipuinak*. Irun: Alberdania.
- Askoren artean. (2008). *Haginetako mina*. Tafalla: Txalaparta.
- Askoren artean. (2011). *Emekiro*. Amsterdam: Zirimiri Press.
- Asturias, Laura E. (2004). “La construcción de la masculinidad y las relaciones de género”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Bartzelona: Paidós. 65-78.
- Asurmendi, Mikel. (2003). “Bizia lo”. In *Irunero*, 2003-06 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=841>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_. (2012). “Fikzioaren muinak dastatzeko gogoz”. In *Irunero*, 2012-02 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5399>> [2020-06-15]
- Ayerbe, Mikel. (2014). *Nuestras guerras: relatos sobre los conflictos vascos*. Madril: Lengua de trapo.
- \_\_\_\_\_. (2019). “La reescritura del pasado violento y la ficcionalización del presente conflictivo: las narrativas de Edurne Portela e Iban Zaldúa”. In *Olivar*, Vol. 19 (30), e061. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OL1e061/11965>>
- Azkorbebeitia, Aitzpea. (1998). *Joseba Sarrionandia. Irakurketa proposamen bat*. Bilbo: Amorebieta-Etxanoko Udala.
- Bal, Mieke. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madril: Cátedra.
- Balerdi, Iban. (2010). “Ofizioaren ajeak hizpide”. In *Gara*, 2010-11-19 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5002>> [2020-06-15]
- Barker, Chris & Jane, Emma. (2016). *Cultural studies: theory and practice*. Los Angeles: Sage.
- Barragán, Fernando. (2004). “Masculinidades e innovación educativa: de la homofobia a la ética del cuidado de las personas”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Bartzelona: Paidós. 147-171.

- Bartolomé, Cristina. (2009). *El cuento literario español (1991-2000): aportación a su poética*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Becerra, Carmen; Candelas, Manuel Ángel; Fariña, María Jesús; de Juan, Amparo & Suárez, Beatriz. (ed.). (1999). *Asedios ó conto*. Vigo: Servio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Bengoechea, Mercedes. (1996). "Postfacio a la edición española". In Rich, Adrienne, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra. 405-419.
- Blanco, Juan (2003). "Las expectativas sobre los varones". In Valcuce, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris, 212-224.
- Bonino, Luis. (1995). "Micromachismos: la violencia invisible en la pareja". In Corsi, Jorge, *La violencia masculina en la pareja*. Madrid: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2000). "Varones, género y salud mental: deconstruyendo la «normalidad» masculina". In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Bartzelona: Icaria. 29. 41-65.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Bartzelona: Editorial Anagrama.
- Butler, Judith. (2007). [1990]. *El género en disputa*. Bartzelona: Paidós.
- Calderón, Tatiana. (2006). "La teoría del iceberg y la práctica de la alusión en los cuentos de Ernest Hemingway y de Francisco Coloane". In *Acta Literaria*, 32. 97-105.
- Cano, Harkaitz. (2018). *Mecanografiak*. Tafalla: Txalaparta.
- Cantero, Pedro A. (2003). "Hombrear. Modos de aprender a ser hombre". In Valcuce, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris, 53-65.
- Carabí, Àngels. (2000). "Construyendo nuevas masculinidades: una introducción". In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Bartzelona: Icaria. 15-27.
- Carrera, Rafael. (2014). "Masculinidades, sí. ¿Feminidades, no?". In *El Cotidiano* 184. 63-68.
- Cazés, Daniel. (2004). "El feminismo y los hombres". In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Bartzelona: Paidós. 35-44.

- Connell, Raewyn W. (2005). *Masculinities*. Berkley: University California Press.
- Cortazar, Julio. (1970). “Algunos aspectos del cuento”. In *Casa de las Américas*, 60.
- Cuklanz Lisa & Rodríguez, María Pilar. (2020). “Metodologías feministas: nuevas perspectivas”. In *Investigaciones Feministas*, 11(2). 201-209.
- Del Campo, Alberto. (2003). “Cuestión de pelotas”. In Valcuence, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 66-99.
- Despentes, Virginie. (2007). [2006]. *Teoría King Kong*. Tenerife: Melusina Editorial.
- Egaña, Ibon. (2003). “Bost bozeto langarraren gainean”. In *Egunero*, 2003-04-12  
<<https://kritikak.armiarma.eus/?p=765>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2014). *Izan gabe denaz*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Eskuko ekipajea. Euskal ipuin modernoan antologia*. Donostia: Alai.
- Emakunde. (2008). *Gizonak, berdintasuna eta maskulinitasun berriak*. Gasteiz: Emakunde/Emakumearen Euskal Erakundea.
- Essed, Philomena; Goldberg, David Theo & Kobayashi, Audrey. (2005) “Introduction: A Curriculum Vitae for Gender Studies”. In Essed, Philomena; Goldberg, David Theo & Kobayashi, Audrey (ed.), *A Companion to Gender Studies*. Erresuma Batua: Blackwell Publishing. 1-29.
- Estankona, Igor. (2003). “Harremanen gatazka”. In *Gara*, 2003-05-17  
<<https://kritikak.armiarma.eus/?p=792>> [2020-06-15]
- Esteban, Mari Luz. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Bartzelona: Edicions Bellaterra.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Identidades de género, feminismo, sexualidad y amor: Los cuerpos como agentes”. In *Política y Sociedad*, 46, 1 eta 2. 27-41.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Generoa, gorputza eta kultur identitate bizituaren analisisa, euskaltasuna berrirakurtzeko ahaleginen”. In Alvarez, Amaia & Lasarte, Gema (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturaren*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. 27-46.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Gorputzak eta politika feministak: feminismoa gorputz gisa”. In Alvarez *et al.*, *Genero-eraketak. Feminismoaren subjektuak*. Donostia: Edo!
- \_\_\_\_\_ (2017). *Feminismoa eta politikaren eraldaketak*. Zarautz: Susa.
- European Institute for Gender Equality Home (EIGE): “men’s studies”  
<<https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1289>> [2020-06-15]

- Euskal Idazleen Elkarteak: “Eider Rodriguez Martin”  
 <<https://www.idazleak.eus/euskara/idazleak/eider-rodriguez-martin>> [2020-06-15]
- Euskal Literaturaren Apalategia (ELA) <<http://ehu.eus/ehg/apalategia/>> [2020-06-15]
- Euskal Literaturaren Hiztegia: “Apalategi, Ur”  
 <<https://www.ehu.eus/ehg/literatura/idazleak/?p=80>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ “Montoia, Xabier” <<https://www.ehu.eus/ehg/literatura/idazleak/?p=730>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ “Muñoz, Jokin” <[www.ehu.eus/ehg/literatura/?p=210](http://www.ehu.eus/ehg/literatura/?p=210)> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ “Zaldua, Iban” <<https://www.ehu.eus/ehg/literatura/idazleak/?p=970>> [2020-06-15]
- Even-Zohar, Itamar. (1990). [1979]. “Teoría de los polisistemas”. In *Poetics Today* 11:1- 9-26.
- Ezkerra, Estibalitz. (2017). “Borroka, frustazio eta iraultza isilak”. In *Gara*, 2017-12-02 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7312>> [2020-06-15]
- Foster, Victoria; Kimmel, Michael & Skelton, Christie. (2004). “¿Qué pasa con los chicos?”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona: Paidós. 195-227.
- Friedan, Betty. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company.
- Friedman, Norman. (1955). “Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept”. In, *PMLA* 70. 1160-1184.
- Gabilondo, Joseba. (2014). *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Galarraga, Aritz. (2006a). “Bonoboren antzera”. In *Gara*, 2006-02-11 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1487>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2006b). “Utopia sutan”. In *Gara*, 2006-12-30 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1730>> [2020-06-15]
- Garaizabal, Cristina (2003). “Masculinidades y feminismos”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris, 187-203.

- García, José Manuel. (1999). “En torno al cuento”. In Becerra *et al.* (ed.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servio de Publicacións da Universidade de Vigo. 233-238.
- Garrido Dominguez, Antonio. (1993). *El texto narrativo*. Madril: Sintesis.
- Genette, Gérard. (1989). [1972]. *Figuras III*. Bartzelona: Lumen.
- Gilmore, David D. (1990). *Manhood in the making. Cultural concepts of masculinity*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- Gorrotxategi, Aritz. (2003). “Bizia lo”. In *El Diario Vasco*, 2003-08-10 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=849>> [2020-06-15]
- Guasch, Oscar (2003). “Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 113-124.
- Hamilton, Carrie. (2000). “Re-membering the Basque nationalist family: daughters, fathers and the reproduction of the radical nationalist community”. In *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 1, No. 2, 153-171.
- Harluxet Hiztegi Entziklopedikoa: “Ipuin”. <<http://www1.euskadi.net/harluxet/>> [2020-06-18]
- Hernández, Macarena (2003). “Entre realidad y el deseo: cuerpos masculinos y medios de comunicación”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 125-134.
- Ipuina.eus: “Zer den ipuina.eus”. <<https://www.ipuina.eus/zer-den-ipuina-eus/>> [2020-07-14]
- Iturra, Raúl. (2003). “La contrucción social de la masculinidad”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 25-52.
- Jauregi, Joannes. (2017). “Isileko entziklopedia emozionala”. In *Berria*, 2017-12-03 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7313>> [2020-06-15]
- Juaristi, Felipe. (2006). “Bitxikeriak”. In *El Diario Vasco*, 2006-01-06 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1455>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2007). “Literatura, noski”. In *El Diario Vasco*, 2007-02-16 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1794>> [2020-06-15]
- Kortazar, Jon. (2000). *Euskal literatura XX.mendean*. Zaragoza: Prames S.A.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Diglosia eta euskal literatura*. Donostia: Utriusque Vasconiae.

- \_\_\_\_\_ (2005a) “Denboraren beste aldeak”. In *El País*, 2005-12-11 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1431>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2005b). *J. Sarrionandiaren ipuingintza. Zuhaitz erramesa*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- \_\_\_\_\_ (2007). “Google Earth”. In *El País*, 2007-03-12 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1830>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2009). “Gerra zibila eta euskal kontagintza”. In *Euskara*, 54, 2-2 zatia, 935-951.
- \_\_\_\_\_ & Rabelli, Alvaro (zuz.). (2011). *Eguno euskal ipuingintzaren historia*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Aurkezpena”. In Kortazar, Jon & Rabelli, Alvaro (zuz.), *Eguno euskal ipuingintzaren historia*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. 9-12.
- Lasagabaster, Jesus Maria. (1981). “Euskal nobelaren gizarte-kondairaren oinarriak”. In *Euskal linguistika eta literatura: Bide berriak*. 343-368.
- Lasarte, Gema. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Feminist Agenda Euskal narratiba garaikidean*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- \_\_\_\_\_ (2017). “Maskulinitate berria Euskal Haur eta Gazte Narratiban: Matias Ploff-en erabakiak, Alex eta Kea airean bezala eleberrietako pertsonaiak biluzten”. In *Euskera*, 61, 2. 515-549.
- Lertxundi, Anjel. (1982). “Ipuingintza sugestioaren bidetik”. In *Jakin*. 37-50.
- Lipovetski, Gilles. (1999). *La tercera mujer*. Bartzelona: Anagrama.
- Lomas, Carlos. (bil.). (2004). *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Bartzelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2004). “¿Los chicos no lloran?”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Bartzelona: Paidós. 9-32.
- Makuso, Juan Ramon. (2011). “Fikzioaren errealitatea”. In *El Diario Vasco*, 2011-04-08 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5131>> [2020-06-15]
- Maldonado, Teresa. (2010). “El análisis y la lucha feminista: entre la identidad y la diversidad de las mujeres”. In Coordinadora Estatal de Organizaciones



- Feministas (CEOF), *Jornadas Feministas Estatales. Granada, 30 años después: Aquí y ahora*. Madrid: CEOF. 59-67.
- Mann, Susan. (1989). *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. Connecticut: Greenwood Press.
- Martín, Luisa & Gómez, Concepción. (2004). “Lenguaje, identidades de género y educación”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona: Paidós. 81-109.
- Martorell, María Blanca X. (2012). “Aproximación psicosocial al estudio de las masculinidades”. In *Revista Venezolana de estudios de la mujer*, 17, 39. 187-19
- Medeak. (2013). “Manifestu TransFeminista”. In Alvarez *et al.*, *Genero-ariketak. Feminismoaren subjektuak*. Donostia: Edo!
- Mirizio, Annalisa. (2000). “Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo”. In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. 133-150.
- Montoya, Xabier. (2006). *Euskal hiria sutan*. Donostia: Elkar.
- Mujika Iraola, Inazio. (1991). “Ipuingintzaz”. In *RIEV-Revista Internacional de los Estudios Vascos*, XXXVI, 2. 301-311.
- Muñoz, Jokin. (2003). *Bizia lo*. Irun: Alerdania.
- Olavarría, José. (2004). “Modelos de masculinidad y desigualdades de género”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona: Paidós. 45-63.
- Olaziregi, Mari Jose. (1998). *Bernardo Atxagaren irakurlea*. Donostia: Erein.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Intimismoaz haraindi”. In *Oihenart*, 17. 1-75.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Euskal eleberraren historia: Santiago Onaindia ikerketa beka*. Bilbo: Labayru Ikastegia Amorebieta-Etxanoko Udala.
- \_\_\_\_\_ (2004). *An Anthology of Basque Short Stories*. Reno: Center for Basque Studies-University of Nevada.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Mende berrirako ipuinak: antologia*. Donostia: Erein.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Basque Literary History*. Reno: Center for Basque Studies-University of Nevada.
- Otaegi, Lourdes; Altonaga, Kepa; Ezkerra, Estibalitz; Iturbe Jacinto; Galarraga, Aritz & \_\_\_\_\_ (2014). “Azkenaldiko liburuak”. In *Erlea: 1700en aldizkaria*, 8. 61-67.

- \_\_\_\_\_ & Ayerbe, Mikel. (2016). “El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco”. In: Moszczyńska-Dúrst, K. *et al.* (ed.), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Universidad de Varsovia-Instituto de Estudios Ibéricos. 45-66.
- \_\_\_\_\_ & Otaegi, Lourdes. (ed.). (2019). *Literatura eta Zentsura. Memoria eztabaidatuak (Joan Mari Torrealdaire omenaldia)*, *Euskera*, 63, 2,2.
- Paz, José María. (1999). “Un século asediando ó conto”. In Becerra *et al.* (ed.), *Asedios ó conto*. Vigo: Servio de Publicacións da Universidade de Vigo. 9-14.
- Perkins-Gilman, Charlotte. (2012). [1892]. *Hormako Paper Horia*. Donostia: Edo!
- Pescador, Erick. (2004). “Masculinidades y adolescencia”. In Lomas, Carlos (bil.), *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*. Barcelona: Paidós. 113-146.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Puleo, Alicia H. (2000). “De «eterna ironía de la comunidad» a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural”. In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. 65-82.
- Quiroga, Horacio. (1925). “Decálogo del Perfecto Cuentista”. In *Teorías del cuento*, 1. 29-30.
- Rabelli, Alvaro. (2005). *Bizkaiko euskal idazleen ipuingintza modernoa*. Bilbo: Bilbao Bizkaia Kutxa.
- \_\_\_\_\_ (2011a). “Euskal ipuin garaikidearen uberan (1970-2003)”. In *RIEV Revista internacional de los estudios vascos*, 56, 2. 602-636.
- \_\_\_\_\_ (2011b). “Gaurko euskal ipuingintzaren historia. 1983-2003” In. Kortazar, Jon & Rabelli, Alvaro (zuz.), *Egungo euskal ipuingintzaren historia*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. 13-106.
- Ramírez, Natalia. (2014). “La bella durmiente: análisis de algunas versiones tradicionales y sus reescrituras”. In *Revista de Investigación en Psicología*, 17, 2. 203-213.
- Rekondo, Asier. (2018). “Ongizatearen arrakalak”. In *Deia*, 2018-04-07 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7418>> [2020-06-15]
- Retolaza, Iratxe. (2006a). “Orainaren ifrentzuak eta tolesdurak”. In *Berria*, 2006-03-21 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1514>> [2020-06-15]

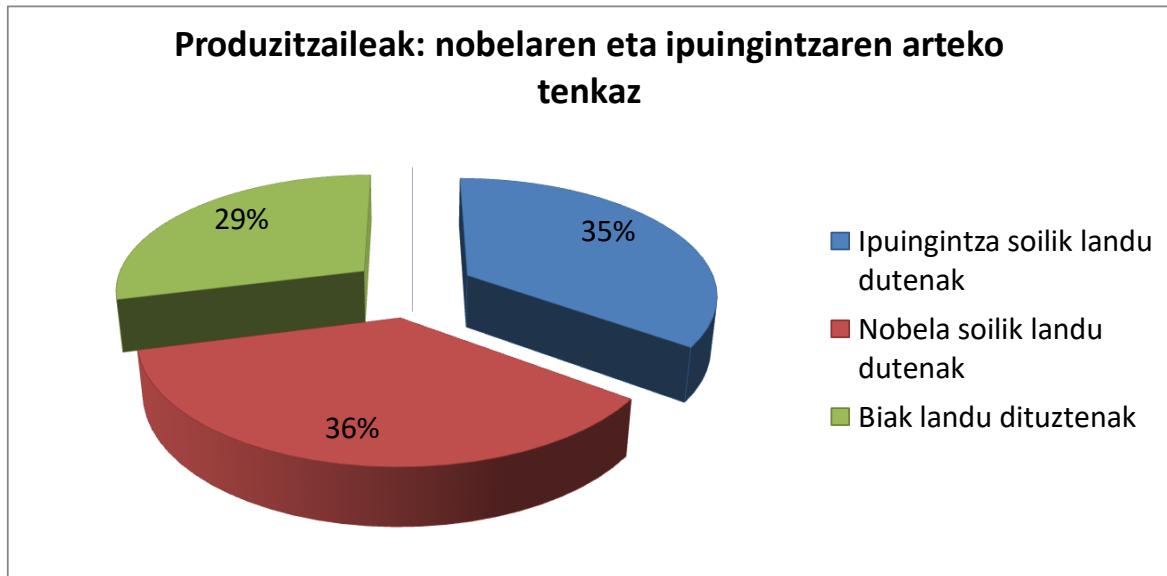
- \_\_\_\_\_ (2006b). “Erosokeria(k), zilborkeria(k)”. In *Berria*, 2006-12-31 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1732>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2007). “Euskal Hiria sutan”. In *Berria*, 2007-02-10 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1803>> [2020-06-15]
- Rich, Adrienne. (1996). [1978]. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madril: Ediciones Cátedra.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Rodrigo, Andrés. (2000). “La homosexualidad masculina, el espacio cultural entre masculinidad y feminidad, y preguntas ante una «crisis»”. In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. 121-132.
- Rodriguez, Eider. (2017). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Lisipe. Idazleen gorputzak: egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Zarautz: Susa.
- Rodriguez, Zuriñe & Etxebarrieta, Oihana. (2016). *Borroka armatua eta kartzelak*. Zarautz: Susa. <<http://www.susa-literatura.eus/liburuak/lisi01>> [2020-06-15]
- Rojo, Javier. (2007). “Narrazioen alfabetoa”. In *El Correo*, 2007-03-14 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=1843>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2010). “Desioa eta ezina”. In *El Correo*, 2010-11-20 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5003>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_ (2017). “Deserrotuak”. In *El Correo*, 2017-12-09 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=7315>> [2020-06-15]
- Ruiz, Esteban. (2003). “El trabajo nos hará hombres”. In Valcuce, Jose María & Blanco, Juan (ed.). *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 100-110.
- Ryan, Michael. (2010). *Cultural studies: a practical introduction*. USA: Blackwell Publishing.
- Sabuco i Cantó, Assumpta & Valcuce del Río, José María. (2003). “La ‘homosexualidad’ como representación hiperbólica de las masculinidad”. In Valcuce, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madril: Serie Arcoiris, 135-154.

- Salinas, Christian. (2018). *Cuechy Nucuiini, hombre... la construcción de las masculinidades entre mixtecos residentes en tijuana*. Tijuana: El colegio de la Frontera Norte.
- Sarasola, Beñat. (2010a). “Bizia lo”. In *Papereko ZuZeu*, 2010-12 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=5033>> [2020-06-15]
- \_\_\_\_\_. (2010b). “Literatur mundu miserablea”. In *Berria*, 2010-10-31 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=4990>> [2020-06-15]
- Sarasola, Ibon. (1971). *Euskal literaturaren historia*. Zarautz: Itxaropena.
- Sarasua, Asier. (2015). “Fikzioaren izterrak”. In *Eibartik*, 2015-10-28 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=6774>> [2020-07-14]
- Sau, Victoria. (2000). “De la facultad de ver al derecho de mirar”. In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Bartzelona: Icaria. 29-40.
- Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.) (2000). *Nuevas masculinidades*. Bartzelona: Icaria.
- \_\_\_\_\_. (2000). “Modelos de masculinidad y medios de comunicación”. In Segarra, Marta & Carabí, Àngels. (ed.), *Nuevas masculinidades*. Bartzelona: Icaria. 151-175.
- Spivak, Gayatri. (1997). [1983]. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” In *Orbis Tertius*, 3(6), 1-44.
- Tedio, Guillermo. (2011). “El cuento, un exigente género literario”. In *Amauta*, 9, 17. 51-64.
- Telleria, Nagore. (2003). “Bizia lo”. In *The Balde*, 2003-10 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=895>> [2020-06-15]
- Torras, Meri. (2012). “Gorputzaren (hitz) gako(n). Ekintza eta pentsamendurako paradigma bat”. In Alvarez, Amaia & Lasarte, Gema (arg.), *Gorputza eta generoa euskal kulturaren eta literaturaren*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua. 15-25.
- Torrealdai, Joan Mari. (1977). *Euskal idazleak, gaur. Historia social de la lengua y literatura vascas*. Donostia: Jakin.
- Unanue, Ana. (2003). “Bizia lo”. In *Aizu!*, 2003-07 <<https://kritikak.armiarma.eus/?p=826>> [2020-06-15]
- Valcárcel, Amelia. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.). (2003). *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris.
- \_\_\_\_\_ (2003). “A modo de introducción: una aproximación a las masculinidades”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris, 9-21.
- Vázquez, Francisco José. (2002). *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Barcelona: Montesinos.
- Vicent, Josep (2003). “¿Qué masculinidades?”. In Valcuenca, Jose María & Blanco, Juan (ed.), *Hombres: la construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Serie Arcoiris, 204-211.
- Villanueva, Darío. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.
- White, Linda. (1996). *Emakumeen Hitzak Euskaraz: Basque Women Writers of the Twentieth Century*. Reno: Center for Basque Studies-University of Nevada.
- Woolf, Virginia. (2013). [1929]. *Gela bat norberarena*. Bilbo: Consonni.
- Zaldua, Iban. (2002). *Obabatiko tranbia. Zenbait gogoeta azken aldiko euskal literaturaz (1898-2001)*. Irun: Alberdania.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Etorkizuna*. Irun: Alberdania.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Ipuinak. Antologia bat*. Donostia: Erein.
- \_\_\_\_\_ (2016). *(Euskal) literaturaren alde (eta kontra)*. Donostia: Elkar.

**Eranskina**

(Grafikoa 1)



Iturria: *Armiarma*, "Literaturaren zubitegia" <https://zubitegia.armiarma.eus/>

(Taula 1)<sup>12</sup>

URTEA	ELEBERRI KOPURUA	IPUIN-LIBURU KOPURUA	IPUIN- LIBURUEN %
2000	17	25	% 60
2001	24	30	% 56
2002	23	19	% 45
2003	27	17	% 39
2004	23	20	% 46
2005	22	31	% 58
2006	26	27	% 51
2007	21	21	% 50
2008	29	25	% 46
2009	37	12	% 24
2010	21	17	% 45
2011	27	17	% 39
2012	29	19	% 40
2013	28	17	% 38
2014	21	15	% 42
2015	27	17	% 39
2016	28	14	% 33
2017	21	21	% 50
2018	28	15	% 35
2019	28	17	% 38

*Iturria:* Euskal Literaturaren Apalategia, <http://ehu.eus/ehg/apalategia/>

<sup>12</sup> Grisez nabarmenduta ipuingintzaren produkzioa nagusi izan diren urteak eta zenbakiak agertzen dira; zuriz, nobelaren produkzioa nagusi izan direnak.

(Taula 2)

	MASKULINITATE EREDU HEGEMONIKOA	FEMINITATE EREDU HEGEMONIKOA
GORPUTZAREN ARABERA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fisikoki: indartsuak, zakil handidunak, <i>ernaltzeko</i> gaituak, gorputzaren instrumentalizazioa.</li> <li>• Afektiboki: babeskorra, arrazionala, emozionalki kontrolatua, oldarkorrek eta bortitzak, zakarrak eta zikinak.</li> <li>• Jarrerak: <i>ez</i> femeninoak, aktiboak, subjektuak, sexualki aktiboak, arduratsua, independentea, beraiengan segurtasuna izan behar du, arrakastatsuak, anbiziotsuak, dirudunak, lehiakorrek, liderrak izateko prestatuak, borrokan egiteko prest, ausartak, heterosexuak.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fisikoki: delikatuak, ahulak, <i>ugaldua</i> izateko prestatuak, argalak eta gazteak.</li> <li>• Afektiboki: emozioak eta sentimenduak erakutsi behar dituzte, xamurtasuna.</li> <li>• Jarrerak: femeninoak, pasiboak, objektibizatuak, otzanak, isilak, gizonak limurtzeko gaitasuna, sedukziora emanak (baina ez gehiegi), asexualak batez ere, maitatzeko beharra, ezkondua, ama.</li> </ul>
PRAKTIKEN ARABERA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lana: lan boteretsu eta garrantzitsuetan, ekonomikoki buruaskiak.</li> <li>• Maitasunean: konkistatzaileak, maitasuna bigarren maila batean.</li> <li>• Heziketa: kalean ibiltzera irakatsi, jostailuak: pilota, pistola, eskolan porrot gehiago.</li> <li>• Ekintzak: kirol zehatzak (kirol arriskutsuak eta futbola), gerra, alkoholismoa, ehiza, nekazaritza eta merkataritza</li> <li>• Sexualitatea: sozialki eta publikoki eraikitzen dute</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lana: garrantzirik gabeko lanak, etxeaz eta zaintzaz arduratzen dira, ekonomikoki ez buruaskiak.</li> <li>• Maitasunean: konkistatuak, maitasuna lehen mailan.</li> <li>• Heziketa: gizonen beharretan oinarritutako hezkuntza, jostailuak: ama eta etxeoandre izatera bideratuta (panpinak, sukaldeak lisatzeko makina), eskolan porrot gutxiago.</li> <li>• Ekintzak: kirol zehatzak (igeriketa sinkronizatua, gimnasia erritmikoa eta patinajea).</li> <li>• Sexualitatea: pribatua da honen eraikuntza</li> </ul>
ESPAZIOEN ARABERA	<b>Eremu publikoa:</b> boteredun espazio guztiak gizonenak.	<b>Eremu pribatua</b> etxea; emakumeen bazterketa sorkuntza kulturaletik.
AGENCY, EDO EGILETASUNAREN ARABERA	<b>Subjektu rola</b>	<b>Objektu rola</b>

(Iturriak: Alvarez, 2012, 2013; Asturias, 2004; Barragán, 2004; Bonino, 2000; Bourdieu, 2000; Carabí, 2000; Cantero, 2003; Cazés, 2004; Connell, 2005; Del Campo, 2003; Despentes, 2007; Emakunde, 2008; Essed *et al.*, 2005; Esteban, 2004, 2009, 2012, 2013; Foster *et al.*, 2004; Gilmore, 1990; Iturra, 2003; Lasarte, 2011; 2012; Lipovetski, 1999; Lomas, 2004; Olavarria, 2004; Pescador, 2004; Puleo, 2000; Rich, 1996; Rodriguez, 2019; Sau, 2000; Valcárcel, 1997; Valcuenca, 2003)



(Taula 3)

	Eredu hegemonikoa		Eredu ez-hegemonikoa		Erdibideko eredia	
<i>Bizia lo</i> (2003) (15)	“Mekanoa”-ko aita, ama eta semea; “Isiluneak”-eko Julia, Joseba eta Jon; “Xantilli”-ko Gabi, bere lagunak, Aitor eta Lulu; “Azterketako” Unai. (11)	<b>% 73</b>	“Azterketa”-ko Juanan eta Mariasun; “Elurraren isila”-ko Idoia eta Jon. (4)	<b>% 27</b>		
<i>Etorkizuna</i> (2005) (31)	“Sofarena”-ko emaztea; “Kontuak ez du erremediorik” ipuineko protagonista eta Arantxa; “Loti ederraren historia ekonomikoa”-ko protagonista; “Fabrikarena”-ko Ania, Ivan eta Oskar; “Adulterioa”-ko bi protagonistak; “Garganturena”-ko protagonista; “Zazpi gauza”-ko ama, aita, amaginarreba eta izeba; “Udako bidaia”-ko lagun biak; “Iriarte doktorearena”-ko protagonista; “Aurpegia”-ko Maddi eta ama. (19)	<b>% 61</b>	“Sofarena”-ko protagonista; “Fabrikarena”-ko Stanislaw, Jarauta eta Ursula; “Aldatzen den gauza bakarra”-ko ama; “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” ipuineko aita; “Aurpegia”- ko Edurne. (7)	<b>% 23</b>	“Zazpi gauza”-ko protagonista; “Konponbidea etxebizitzaren arazorako” ipuineko ama; “Maiatzaren lehena”-ko Elena eta Karlos; “Aurpegia”-ko Antonio. (5)	<b>% 16</b>
<i>Euskal hiria sutan</i> (2006) (52)	“Amiotu”-ko protagonista; “Begizko”-ko ama eta amaginarreba; “Curriculum”-eko protagonista; “Dardara”-ko protagonista eta lagunak; “Etxalde”-ko Xan, Maria eta Margaret; “Fede”-ko Janire; “Har”-eko Niko, aita eta ama; “Jaraunsle”-ko Elisabete eta Erdoizi	<b>% 71</b>	“Begizko”-ko aita; “Itxaropen”-eko emaztea; “Jaraunsle”-ko Korta; “Maitatu”-ko Susana; “Narratari”-ko Patxi; “Ontarte”-ko Ismael eta Iratze; “Poesia”-ko Maite; “Sexmobile”-ko	<b>% 23</b>	“Geometria”-ko Ainara; “Itxaropen”-eko protagonista; “Lapur”-eko Goizeder. (3)	<b>% 6</b>

	anderea; “Kanon”-eko Aitziber eta Ixa; “Lapur”-eko Josu eta Marta; “Maitatu”-ko senarra; “Narratari”-ko Etxabe; “Ñarrotu”-ko langileak; “Poesia”-ko Txerra; “Quantum”-eko lagun biak; “Radar”-eko protagonista; “Urradura”-ko Eve, Arthur eta maitalea; “Watt”-eko protagonista; “Xera”-ko lagun biak; “Yin”-eko adiskide biak; “Zinema”-ko Lolaren maitale biak; “Euskal Hiria sutan”-eko aita. (37)		protagonista; “Tirriatu”-ko Lars eta Kattalin; “Zinema”-ko Lola; Hiria sutan”-eko Peio. (12)			
<i>Fikzioaren izterrak</i> (2010) (17)	“Azken fandangoa Buenos Airesen”-eko Ander Galtzada; “Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Maitane; “Epaimahia”-ko Kepa, Imanol, Borja, Karlos eta Irantz; “Ergatibu”-ko Nekane eta protagonista. (8)	<b>% 47</b>	“Azken fandangoa Buenos Airesen”-eko Katxalyn; “Beste bizitza”-ko Jaione eta senarra; “Urrezko Vespa”-ko Clara; “Bernardo et Ramon”-eko Gisele. (5)	<b>% 29</b>	“Gutun bi posteritateari (Literatura eta Historia)”-ko Manu Eztandona; “Urrezko Vespa”-ko protagonista eta emaztea; “Bernardo et Ramon”-eko Antso. (4)	<b>% 24</b>
<i>Bihotz handiegia</i> (2017) (17)	“Bihotz handiegia”-ko Ramon eta Ixabel; “Belar moztu berria”-ko aitagarreba, Arantza, Bixente eta protagonistaren senarra; “Urtebetetze festa”-ko Claudia eta Clemente; “Ez duzu ezer arraroa antzematen?”-eko ama. (9)	<b>% 53</b>	“Bihotz handiegia”-ko Iñaki eta Madalen; “Urtebetetze festa”-ko Nieves. (3)	<b>% 18</b>	“Belar moztu berria”-ko protagonista; “Urtebetetze festa”-ko protagonista; “Paisaiak”-eko protagonista; “Niregandik espero zena”-ko protagonista; “Ez duzu ezer arraroa antzematen?”-eko protagonista. (5)	<b>% 29</b>

## 5. *Bihotz handiegia* (2017) obrako egiletasuna dela eta

“Ondorioak” atalean azpimarratu dugunez, protagonista femenino gehien eraiki duen obra Eider Rodriguezen *Bihotz handiegia* (2017) dugu. Aipatu bezala, gaude hau lotuta legokeela, batetik Lasartek (2011; 2012) bere ikerketetan erakutsitakoarekin, nahiz eta jakitun garen ez dela genero literario bera aipatu adituak azterturikoa, eta guk geuk azterturikoa. Bestetik, begitantzen zaigu emaitza hauek gradu amaierako lanean (GrAL) atera genituen ondorioei ematen diotela jarraipenik. Izan ere, aipatu lanean aztergai izan genuen corpora aukeratzeko Euskadi Literatur Sarietan, Kritika Sarietan eta Igartza Bekan oinarritu ginen. Guztira XXI. mendeko bederatziz ipuin-liburu izan genituen hastapenetan aztergai, baina, lanaren helburuak gaintutako zirela eta, mugatu egin behar genuen corpora. Protagonista femeninoen alde egin genuen lanak zuen helburu nagusiarekin bat zetorrelako, eta hori dela eta protagonista femenino kopuru handiena zituzten obrak soilik aztertu genituen sakontasunean. Emaitzek erakutsi ziguten protagonista femenino gehien eraiki dituztenak emakume idazleak direla, master amaierako lan honetan ere ikusi duguna, hain zuzen.

GrALean ateratako emaitza hauei jarraipena eman nahirik, batetik GrALean irudikatutako taula gehitu dugu jarraian (Taula 4); honen ondotik, ikerketa lan honetako emaitzak barnebiltzen dituen taula (Taula 5); eta azkenik, emaitza guztiak bat hartzen dituen taula (Taula 6). Hauetatik ondorio nagusirik atera ezin daitekeen arren, oraindik ere ezer borobiltzeko euskal ipuingintzako idazle eta obra guztiak aztertu beharko lirateke-eta, behintzat, esan genezake Euskadi Literatur Sariak, Kritika Sariak eta Igartza beka irabazi dituzten XXI. mendeko ipuin-liburu garaikideak aztertuz, emakumezko idazleek protagonista femeninoak irudikatzeko joera erakutsi dutela; gizonezko idazleek protagonista maskulinoak irudikatzeko. Oraindik orain ezer esaten ez diguten emaitzak dira, baina, guztiz iradokitzaileak begitantzen zaizkigu, bederen, etorkizuneko ikerketa baterako aztergai interesgarri.

(Taula 4)

XXI. mendeko lehenengo hamarkadako ipuin liburu sarituen corpusa, protagonistaren generoaren arabera hustuta.

Aztertu diren ipuinen eta baztertu direnen kopuruak							
Liburuak	Protagonista femeninoa duten ipuinen kopurua		Protagonista maskulinoa duten ipuinen kopurua		Ezin zehaztu		Protagonistak guztira
<i>Aulki bat elurretan</i> (Alberdi, 2007)	9	% 53	3	% 18	5	% 29	17
<i>Bizia lo</i> (Muñoz, 2003)	2	% 22	7	% 78	--	--	9
<i>Ero</i> (Martin, 2008)	2	% 11	9	% 47	8	% 42	19
<i>Erretzaileen eremua</i> (Alonso, 2006)	1	% 8	11	% 84	1	% 8	13
<i>Etorkizuna</i> (Zaldua, 2005)	5	% 31	11	% 69	--	--	16
<i>Euskal hiria sutan</i> (Montoia, 2006)	11	% 37	18	% 60	1	% 3	30
<i>Habitat</i> (Agirre, 2009)	4	% 67	2	% 33	--	--	6
<i>Katu jendea</i> (Rodríguez, 2010)	5	% 71	2	% 29	--	--	7
<i>Neguko zirkua</i> (Cano, 2005)	2	% 10	14	% 74	3	% 16	19
<b>Guztira</b>	41	% 30	77	% 57	18	% 13	136

(Taula 5)

Euskadi Literatur Sarietako XXI. mendeko ipuin-liburu sarituen corpusa, protagonistaren generoaren arabera hustuta.

Aztertu diren ipuinen eta baztertu direnen kopuruak							
Liburuak	Protagonista femeninoa duten ipuinen kopurua		Protagonista maskulinoa duten ipuinen kopurua		Ezin zehaztu		Protagonistak guztira
<i>Bizia lo</i> (Muñoz, 2003)	2	% 22	7	% 78	--	--	9
<i>Etorkizuna</i> (Zaldua, 2005)	5	% 31	11	% 69	--	--	16
<i>Euskal hiria sutan</i> (Montoia, 2006)	11	% 37	18	% 60	1	% 3	30
<i>Fikzioaren izterrak</i> (Apalategi, 2010)	2	% 25	6	% 75	--	--	8
<i>Bihotz handiegia</i> (Rodríguez, 2017)	6	% 100	0	% 0	--	--	6
<b>Guztira</b>	26	% 38	42	% 61	1	% 1	69

(Taula 6)

Euskadi Literatur Sarietako, Kritika Sarietako eta Igartza Bekako XXI. mendeko ipuin-liburu sarituen corpusa, protagonistaren generoaren arabera hustuta.

Aztertu diren ipuinen eta baztertu direnen kopuruak							
Liburuak	Protagonista femeninoa duten ipuinen kopurua		Protagonista maskulinoa duten ipuinen kopurua		Ezin zehaztu		Protagonistak guztira
		%		%		%	
<i>Aulki bat elurretan</i> (Alberdi, 2007)	9	% 53	3	% 18	5	% 29	17
<i>Bizia lo</i> (Muñoz, 2003)	2	% 22	7	% 78	--	--	9
<i>Ero</i> (Martin, 2008)	2	% 11	9	% 47	8	% 42	19
<i>Erretzaileen eremua</i> (Alonso, 2006)	1	% 8	11	% 84	1	% 8	13
<i>Etorkizuna</i> (Zaldua, 2005)	5	% 31	11	% 69	--	--	16
<i>Euskal hiria sutan</i> (Montoia, 2006)	11	% 37	18	% 60	1	% 3	30
<i>Habitat</i> (Agirre, 2009)	4	% 67	2	% 33	--	--	6
<i>Katu jendea</i> (Rodriguez, 2010)	5	% 71	2	% 29	--	--	7
<i>Neguko zirkua</i> (Cano, 2005)	2	% 10	14	% 74	3	% 16	19
<i>Fikzioaren izterrak</i> (Apalategi, 2010)	2	% 25	6	% 75	--	--	8
<i>Bihotz handiegia</i> (Rodriguez, 2017)	6	% 100	0	% 0	--	--	6
<b>Guztira</b>	49	% 33	83	% 55	18	% 12	150