

Fragmentarismoa testu posmodernoa: errealitatea kontatzeko ezintasuna Harkaitz Canoren *Kandelikaran*

El fragmentarismo en el texto posmoderno: la imposibilidad de narrar la realidad en la obra *Kandelikara* de Harkaitz Cano

Fragmentarisme dans le texte postmoderne: l'impossibilité de raconter la réalité dans *Kandelikara* de Harkaitz Cano

Fragmentarism in the postmodern text: the impossibility of narrating reality in the work *Kandelikara* by Harkaitz Cano

SOLANA, Paula
Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)
psolana001@ikasle.ehu.eus
DOI: <https://doi.org/10.59866/eia.v1i70.299>

Jasotze-data: 2024/04/28

Behin-behineko onartze-data: 2024/11/05

Behin betiko onartze-data: 2025/02/19

Harkaitz Canok 2021ean argitaratutako *Kandelikara*. *Buñueli buruzko film baterako apunteak* liburuaren azterketak narrazio posmodernoa gakoak eta ideia nagusiak ulertzeko aukera eskaintzen du. Generoari dagokionez sailkaezina den testu honek, kontakizun fragmentario batetik eta Luis Buñuel zinema-zuzendari espainiarraren bizipenetatik abiatuta, XX. mendeko abangoardien eta posmodernitatearen arteko elkarrizketa metaliterarioa gauzatzen du. Bide horretatik joanda, zinemaren eta literaturaren arteko harremanari buruz hausnartzen du eta ikuspegi desberdinetatik hautematen ditu hainbat egoera, bizipen eta gogoeta, zenbait ahotsen bidez narrazio polifonikoa sortuz. Horrekin batera, testuaren *collage* erako egiturak fikzioa eta errealitatearen arteko mugak aztertzea ahalbidetzen du, baita kontakizun ororen —historiarena barne— osotasunaren ideia aurka egin ere.

Gako-hitzak: zinema, posmodernitatea, abangoardiak, Buñuel, *collage*.

El análisis de la obra de Harkaitz Cano *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak*, publicada en 2021, ofrece la posibilidad de comprender las principales claves e ideas de la narración posmoderna. El texto —inclasificable en términos de género— establece, a partir de una mirada fragmentaria y las vivencias del director de cine español Luis Buñuel, un diálogo metaliterario entre las vanguardias del siglo XX y la posmodernidad. En ese transitar, reflexiona desde diversas perspectivas, vivencias y reflexiones, sobre la relación entre cine y literatura y crea una narrativa polifónica a través de diferentes voces. Además, la estructura *collage* del texto permite analizar los límites entre ficción y realidad y afrontar la idea de totalidad de cada relato, incluido el de la historia.

Palabras clave: cine, posmodernidad, vanguardia, Buñuel, *collage*.

L'analyse du récit *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak*, publiée par Harkaitz Cano en 2021, ouvre la possibilité de comprendre les clés et idées centrales du récit postmoderne. Le texte — inclassable en termes génériques — demeure stable, basé sur un point de vue fragmentaire et la vie du réalisateur espagnol Luis Buñuel, un dialogue méta-littéraire entre l'avant-garde du XX^e siècle et le postmodernisme. En chemin, nous réfléchissons à divers points de vue, expériences et considérations, sur la relation entre cinéma et littérature et créons un récit polyphonique. Désormais, la structure en collage du texte permet d'analyser les limites entre fiction et réalité et de confronter l'idée de la totalité de chaque histoire, y compris l'Histoire.

Mots-clés: cinéma, postmodernisme, avant-garde, Buñuel, collage.

The analysis of the book *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak*, published by Harkaitz Cano in 2021, offers the possibility of understanding the main keys and ideas of postmodern narration. The text —unclassifiable in terms of genre— establishes from a fragmentary view and the experiences of Spanish film director Luis Buñuel a metaliterary dialogue between the avant-garde of the twentieth century and postmodernity. Along the way, it reflects from various perspectives, experiences and reflections, on the relationship between cinema and literature and creates a polyphonic narrative through different voices. Along with this, the *collage* structure of the text allows analyzing the limits between fiction and reality and facing the idea of the totality of every story, including that of History.

Keywords: cinema, postmodernity, avant-garde, Buñuel, *collage*.

SOLANA, Paula (2025). «Fragmentarism in the postmodern text: the impossibility of narrating reality in the work *Kandelikara* by Harkaitz Cano», *Euskera Ikerketa Aldizkaria* 70 (1): 1-19.

1. Fragmentarismoa eta posmodernitatea *Kandelikaran*: kokapena
 - 1.1 Aurrekariak: Uriberen Bar Puerto proiektua
 - 1.2 Harkaitz Cano: zinema eta abangoardia
2. *Kandelikara*, testu fragmentarioa: analisia
 - 2.1 Paratestua: asmo-adierazpena
 - 2.2 *Collage* teknika eta berridazketa: *le cadvre exquis*
 - 2.3 Generoen arteko mugak urtzea
 - 2.4 Narratzailearen perspektiba anbigua: nor ari da hitz egiten?
3. Ondorioak: fikzio hutsa

Bibliografia

«Ezerk ezin du amaitu gabe geratu den artelan
baten indarra gainditu».

Belarraren ahoa (Harkaitz Cano)

1. Fragmentarismoa eta posmodernitatea *Kandelikaran*: kokapena

Errealitatea ulertzea eta irudikatzea pentsamendu eta hausnarketa filosofikoaren erdigunean agertu da maiz historian zehar. Zenbait planteamendutatik abiatu izan dira, esate baterako: mundu materialaren azterketa arrazionalista egiteko aukera; ideiak eta subjektibitateak aditzera emateko beharra materia aztertzerakoan; edo errealitatea ezagutzeari uko egiten dion erlatibismoak, haren existentzia zalantzan jartzeraino. XX. mendeko pentsamendu arrazionalaren krisiak ekarri zuen errealitatearen izate objektiboarekiko mesfidantza:

El universo a partir del s. XX es un mundo que se distancia de la concepción de estabilidad y de la idea de ser captado en su totalidad. Esa misma inestabilidad afecta a los géneros, que dejan de ser categorías cerradas según el canon de Boileau. [...] La ciencia ya no podía explicar el mundo y el hombre ya no podía abarcar todo el saber. Y con ello se rompió la idea de totalidad y de coherencia.

(Veres Cortés 2010: 3)

Arteak eta literaturak errealitatea osoki irudikatzeari uko egiten diote, hau da, zatien bidezko irudikapena nagusitu egiten da, errealitate subjektibo bat azaltzeko modu bakartzat ulertuta, eta abangoardia artistikoen tesuinguruan garatzen da ideia posmodernoen aitzindaritzat hartzen den pentsamendu hori. Abangoardiak azpimarratzen duenez, sistema artistikoek bitartekotzat jarduten dute errealitatea ezagutzeko orduan. Helburua ez da errealitatea kanonikoki antolatzea, baizik eta errealitate inplizituak sortzea (Bürger eta Piñón 1987). Posmodernitateak «osotasuna» edo «absolututasuna» ezagutzeko eta irudikatzeko ezintasuna igartzen du, eta narrazioek errealitatean esku hartzeko duten indarra aldarrikatu.

Zentzu horretan, paradigmatikotzat har daiteke Harkaitz Canok 2021. urtean argitaratutako *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak*. Bere burua «omenaldi bihurri» gisa aurkezten duen testu horrek, abangoardiakin elkarrizketan jardutea ekarriko du, eta horrexetan gauzatzen dira hausnarketa autokontzientea eta joko metaliterarioa. Era fragmentarioan egituratuta, Luis Buñuel espainiar zinema-zuzendari ospetsuaren bizipen eta sorkuntzak fikziozko narratzaileekin eta asmakuntza hutsekin nahasten dira. Hortaz, genero artistikoen arteko mugak ere elkarren aurkan jartzen dira, eta zinemak eta literaturak bat egiten dute, testuak filmetzat hartzen baitu bere burua. Aldi berean, Buñuelen biografia gisa ulertzen badugu, agerian geratzen da, linealtasuna haustea ezinbestekoa dela linealak ez diren bizitzak edo historia kontatzeko, eta hori pusken bidez bakarrik egin daitekeela. Hortik abiatuta, egileak fragmentarismorako joera eta diskurtso metaliterarioa aldarrikatzen ditu, baita genero estankoen desagerpena ere. Halaber, fikzioaren eta errealitatearen arteko mugak aztertzen ditu Canok, posmodernitatearen proposamen teorikoa era jostagarrian aurkezten duen testu batekin.

1.1 Aurrekariak: Uriberen Bar Puerto proiektua

Euskal arte eta kulturaren testuinguruan aipatzekoa da artelan paradigmatico eta aurrekari dugun Bar Puerto: Bazterreko Ahotsak proiektu intermediala, Kirmen Uribek sortutakoa. Mikel Urdangarin eta Bingen Mendizabalen musikarekin batera, 2000. urtean zehar zenbait herritako plazetan aurkeztu eta eszenifikatu zen; eta 2010ean Elkarrek argitaraturiko ikuskizunaren testu- eta poema-liburuan aditzera eman zuen Uribek proiektuaren egitasmoa:

Irudiokin taula gaineko ikuskizun bat egin, ahozko historia, literatura, bideo-lana eta musika bere baitan hartuko zituen. [...] Irudietan ahozko testigantzak jasoko ziren, benetako pertsonen bizitzak. [...] Mikrokosmos batean kokatutako kontakizun urbanoa da Bar Puerto. Hari nagusia izenik gabeko zinegile baten egunerokoa da. Testigantzak bene-benetakoak diren arren, egunerokoa asmakizuna da.

(Uribe 2010)

Hortaz, poesia, musika eta zinema bateratzen dituen sormen intermedia-
la identifikatzen da; halaber, errealitatea —testigantza— eta fikzioa nahas-
ten dira, eta zatien bidez adierazten da ideia edo istorio oso bat. Horixe da
preseski, Otaegiren hitzetan, Bar Puertok ekarritako berrikuntza, hau da,
ni poetikoaren ahotsak eta lekukoaren esperientziak sortutako dialektika:
«... protagonista hautsi horrek [pertsoneaia autofikzioanalak] bere burua
berreraikitzeke [...] norbere hautuen espazio fisiko eta kolektibo bat bila-
tzen du, [...] testigantzekin batera sorturiko komunikazio irlatik [...]»
(Otaegi 2020: 171).

Honela, narrazioa lekukoarekin sortutako elkarrizketa barruan osatzen
da eta zatien bidez soilik uler liteke *ni*aren esperientzia. Izan ere, nabarmen-
tzekoa da, Annette Wieviorkak argitaratutako *L'ère du témoin* (1998) libu-
ruaren testuinguruan garatzen dela proiektua. Lekukoaren garaian azaltzen
denez, narrazio lineala edo bakarra —historiografikoa, alegia— ez da *egia*
kontatzeko gai, eta lekukoaren beharra aldarrikatzen du, hots, egiaren kon-
tzeptualizazio positibistari uko egiten dio eta, Beverleyren hitzetan, konta-
kizunaren eraikuntzan agertzen diren egia-forma ezberdinak igartzen dira
(Beverley 1992: 12). Hortaz, narratzaile fikzionalaren eta lekukoaren egiatzko
testigantzen arteko elkarrizketak fragmentarismoaren alde egiten du *egia*
kontatzeko eta,aldi berean, testua intertestualitateaz baliatzen da aban-
goardiak eta zatiak edo egia ez-osoak aldarrikatzean.

Batetik, Raymond Carver poeta eta ipuinlari estatubatuarraren aipuare-
kin dakar Uribe era batean ez-osotasunaren ideia. Carverren literaturaren
estilo zatikatutak, denbora eta espazioarekiko jarrera berritzaileak, eta, ba-
tez ere, informazioa aurkezteko —eta ezkutatzeko— modu fragmentarioak
proiektuan sortzen duten efektu edo ondorioa agerian utzi nahi du idazle
ondarroarrak. Bestetik, Luis Buñuel zuzendari espainiarraren eta zinemaren
inguruko kontuak hausnartzen ditu narratzaileak bere egunerokoan.
Buñuelen *Ahaztuak* (1950) filmetik abiatuta, testigantzaren eta polifoniaren
garrantzia azpimarratzen du, Bar Puertoko eguneroko istorioen kontakizu-
naren bidez historiaren osotasuna kontatzeko era bakarra ere zalantzan jar-
tzen den bezalaxe, izan ere, «kostaldeko herri guztietan dago Bar Puerto
deritzon taberna bat» (Uribe 2010: 12).

1.2 Harkaitz Cano: zinema eta abangoardia

«Nola idatzi arau hauslea den norbaiti buruzko liburu bat arauak hautsi gabe? [...] Ezin da» (Imaz 2021: § 3). Gogoeta horretatik abiatzen du Harkaitz Canok *Kandelikara*. Baina Buñueli buruzko gidoi sailkaezin eta jostagarria idatzi aurretik ere, jada konbentzioak apurtutako idazlea zen Cano, hala nola beronen ipuinek linealtasuna hausten baitute, teknika metanarratiboak baliatzen baitituzte eta perspektibaren garrantzia azpimarratzen baitute, besteak beste —akaso Carver, Cortázar, Hemingway eta hainbat ipuinlari berri-tzaileren eraginpean, eta haiekiko solas intertestualean jardutearen ondorioz—. Aldi berean, haren literaturak zinemarekiko —eta alderantziz, gidoilaria ere bada-eta— duen atxikimenduak berorren testu askoren oinarri bilakatzen du intermedialitatea, esan nahi baita, zinemaren eta literaturaren arteko mugak ezabatzearen inguruko hausnarketa oso presente dagoela haren lanean. Horren adibideak ditugu *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* (2008) saiakera eta *Belarraren ahoa* (2004), *nouvelle* edo ipuin luzea.

Literaturaren eta zinemaren arteko harremanak aztertu zituen *Begiaren ajeak* (2008) liburuan, baita bere poetikaren oinarriak ezarri ere. Bertan, hainbat ekarpen egiten ditu intermedialitatearen beharrianari buruzkoak eta argazkilaritzaren, komikiaren eta telebistaren inguruan ere aritzen da. Intertestualitatea eta sortzaile berritzaile eta esperimentatzaileen aipamena nabarmen-nabarmenak dira Canoren obra osoan, eta halaxe da bere saiakeran ere. Zentzu horretan, zinema berridazketa gisa ulertzen da, espresionismo alemaniarrak edota *nouvelle vague*ko zuzendariak ulertzen zuten eran:

Jean-Luc Godardek [...] azpimarratu bezala, [...] *zine kritikak idaztea* zen pelikulak egiteko beraien era. Pelikulak *berridatzi* egiten zituzten. Espresionismo alemaniarrak, eleberri gotikoa eta beldurrezko ipuina hartu, eta bere kasa aldatu eta moldatzen du zeluloidean; zineko melodrama XIX. mendeko folletinen jarraipen bat da [...].

(Cano 2008: 61)

Premisa horri helduta, generoen sailkapen estankoari aurre egiten dio, eta beste ikuspuntu batzuetatik arakutzen ditu zinea eta literatura —eta beste arte mota batzuk—, hala nola irudi konpartitu bat oinarri hartuta,

esaterako, Michelangelok, *Frankenstein* klasikoak eta *Far West*eko filmek partekatzen duten *pietatearen* iruditik (Cano 2008: 74), edo behin eta berriro errepikatzen diren gaien arabera, maitasun erredentoretik, emakume adulteriogiletik eta abar (Cano 2008: 83).

Lau urte lehenago idatzi zuen idazle lasartearrak *Belarraren ahoa* (2004), bere poetikaren nolabaiteko paradigma fikzionala. Berriro ere lausoturik daude ipuin horretan zinemaren eta literaturaren arteko mugak, eta hausnarketa metaliterarioaren bidez adierazten da, besteak beste, osotasun narratiboaren ezinezkotasuna. Izan ere, testua Chaplinek elkarrizketa batean *The Great Dictator* filmerako baztertutako eszena bati buruz esandakoarekin hasten da:

... gidoiaren lehen bi zirriborroetan egon zen, azkenean, konplexuegia zela-eta, filmatu ez bagenuen ere. Izan ere, beti daude bi film: egin zena, eta bidean geratu zena. Bigarrena izaten da onena, ia beti. Historiako gertakariei so egiten badiegu ere, halako zerbait gertatzen den susmoa daukat.

(Cano 2004: 8)

Beraz, kontatuko denaren abiapuntua ezartzen da nolabait; alde bate-tik, artearen osotasun-adierazpenaren ezintasuna eta bukatu gabeko narrazioen aldarrikapena, eta, bestetik, kontatuko den ukronia edo historia alternatiboa aurkezten ditu. Testuak irudi ugari iradokitzen ditu, asko bereziki zinematografikoak dira, eta etengabeko elkarrizketan aritzen dira fikzioa eta errealitate edo gertakari historikoak, Chaplinen zinematik abiatutik.

2. *Kandelikara*, testu fragmentarioa: analisisia

Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak (2021) liburuan aditzera ematen dira berriro ere Canoren literaturaren elementu ugari. Intermedialitatea da ildo nagusia, gidoi zinematografiko baten itxura hartzen baitu testuak, baita idazmen posmodernoaren joera fragmentarioa eta polifonikoa ere, perspektiba anitzeko narrazio poliedrikoa sortuz.

2.1 Paratestua: asmo-adierazpena

Paratestua aztertzeak irakurleari testura lehen aldiz hurbiltzeko aukera ematen dio. Azalean ageri den izenburu nagusia, *Kandelikara*, ez da hitz ezaguna, baina irakurle euskalduna, beharbada, gai izango da horren ostean dagoen hitz-jokoa zein den hautemateko: ‘kandelaren ikara’. Agian, azpitu-tulua edo izenburuaren jarraipena irakurrita, *Buñueli buruzko film baterako apunteak*, hainbat gauza argituko zaizkio irakurle hasi berriari, hala nola Luis Buñuel zuzendariari buruzko testu baten aurrean dagoela. Bestalde, testuaren generoari dagokionez nahastea sortzen da, uler baitaiteke, pertsonaia historiko batekin film bat egiteko apunteak ez-fikziozko testu biografikoa edo saiakera izan daitezkeela; edo, alderantziz, fikziozko film baterako gidoia edo oharra direla pentsa daiteke.

Horrekin batera, Buñuel zinemagilearen unibertsoa ezagutzen duen irakurleak, haren elementu bereizgarriei antzemango die liburu-azalerako Iñaki Landak egindako ilustrazioan, hala nola, eta bere hitzetan: «Begiak, begiradak, [...], emakumearen gorputza, animalia ustelduak, [...]» (Imaz 2021: § 9). Atzeko azaleko laburpenak argitzen digu, neurri batean, zer izan behar duen testuarekiko espektatibak: «[...] Luis Buñuelen eta beste artista askoren testu, film, elkarrizketa-zati, poema, *offeko* ahots eta bestelakoen *remake* bat da» (Cano 2021). Horrek esan nahi du, alde batetik, zenbait generotako zatiak nahastuta agertuko direla; eta, beste aldetik, *remake* hitzaren eskutik, berridazketa fikzionala izango dela. Aldi berean, zinemako hizkera edo jargoia erabiltzen da idatzizko testuari —literarioa, akaso— erreferentzia egiteko. Ildo berekoak dira azkeneko orrialdean umorez eta ironiaz idatzitako azken eskerrak; honelaxe hasten dira: «Film hau ez zen posible [...]» (Cano 2021: 165), berriro ere generoen arteko mugei keinu eginez.

Bestalde, lehen orrialdeetan bi elementu paratestual daude: hasierako eskaintza eta Roberto Bolaño idazle txiletarraren aipu bat. Lulepa izeneko bati dagokion eskaintzak honelaxe dio: «Arauengatik, jolasengatik, askatasunagatik» (Cano 2021: 7). Horren harira, progresio bat gauzatzen da —artearen, literaturaren, zinemaren, fikzioaren— arauetatik askatasuneraino doana, *jolas* hitza erdi-erdian dela, trantsizio horri bide ematen dion baliabide bezala. Ondoren, Bolañoaren aipamena dator: «... poesia sartzen da

ametsean hildako urpekari bat Jainkoaren begian bezala» (Cano 2021: 9). *Los detectives salvajes* (1998) eleberriaren idazle eta infrarrealismoaren sortzaile den horren aipua aukeratu izanak Canoren testua kokatu egiten du, Bolañok elementu abangoardistak integratzen eta, aldi berean, desafiatzen baititu: «... la narrativa de Bolaño con todo lo excéntrica y antihegemónica que pretende ser, se centra en su propio modelo vanguardista y plantea su propia ruptura» (Zavaleta 2014: 122). Jorge Carriónek, berriz, *Los detectives salvajes* lanari buruz, hauxe idatzi zuen: «... una parodia de la vanguardia —al tiempo que una novela realmente vanguardista—» (Carrión 2003: § 7). Hortaz, litekeena da pentsatzea, Canoren testua abangoardiekin jolasen arituko dela, berekin solasean eta, aldi berean, berak aurkez aurke jartzen, beronen ikuspuntua dialektika horretan sortzen delarik.

2.2 Collage teknika eta berridazketa: *le cadavre exquis*

‘Hilotz paregabea’ edo *le cadavre exquis* surrealisten hitz-jokoa erabiltzen du testuak bere egitura zatikatuaren paradigmaz; hala, Canok hauxe diosku: «... bere izaera kolektiboa eta zoriaren esku uzten den zereginaren zatiak» (Cano 2021: 36). Horiexek dira, halaber, *Kandelikararen collage* egituraren oinarriak, alde batetik, zenbait iturritatik hartutako zatiek ahalbidetzen duten polifonia eta, bestetik, halabeharreko azken emaitza, azken esanahia. Aldi berean, kaosa eta horren zatiak dira errealitatea ulertzeko bidea, eta testuak sarreran bertan adierazita utziko du bere poetika, zentzu horretan:

Lo gauden bitartean armiarmek sarea egiten digute aurpegian. Zenbaitek ametsa esaten diete sare horiei. Esnatzen garenean, altxa orduko, amarauna apurtu eta hortzen eta begien artean korapilatzen zaigu: zatika baino ezin da ametsa dastatu eta berregin. [...] Bitxia da armiarmak izatea, hain zuzen, Luis Buñuel jauna izutzen zuten munduko zomorro bakarrak.

(Cano 2021: 11)

Surrealismoak ametsaren eta esnaldiaren arteko muga, errealitatea ulertzeko erabiltzen duen bezala, ametsak dirudi hemen «osotasuna» hobekien

adierazten edo errealitatea hobekien irudikatzen duena. Aldiz, esnaldian, zatiak besterik ez da geratzen eta zatiok dira egia berrantolatzeko edo berregituratzeko modu bakarra. Luis Buñuelen pertsonaia ere aurkezten du ekartzten da: biografien, pertsonaien eta historiaren beraren ironia edo paradoxa. Horrek esan nahi du, bizitzaren eta artearen arteko kontraesanak azaltzeko modu gisa agertzen direla, beste behin ere, zati horiek. Esate baterako, surrealismoaren adierazgarri nagusienetakoa den horrek beldur die armiarnei, ametsen osotasunari edo inkontzientearen errealitateari. Ildo horretatik, testuan zehar Buñuelen —eta abangoardien edo abangoardisten— hainbat ikuspuntu eta jarrera inkongruente aurkeztuko ditu Canok.

Le cadavre exquis teknika ere beste artelan eta beste artisten sorkuntzetatik —edo sorkuntzen zatietatik— abiatzeko aitzakia izango da, hots, testuak bere idiosinkrasiaren gainean gogoeta egingo du eta diskurtso metaliterarioa sortuko da besteekiko solasean. Horrek dakarrena da, Amo Sánchez-Fortúnnek azaltzen duen gisara, testuak bere forman edo eraikitze-prozesuan arreta jartzea —izaera artifiziala duela erakusteko— eta fikzioaren eta errealitatearen arteko erlazioa zalantzan ipintzea (Cano 2021: 21-22).

Horrekin batera eta artifizioaren egiturarekin lotuta, nabarmentzekoa da testuak erabiltzen duen estilo oniriko edo surrealista. Horrela, edukiak eta formak bat egiten dute, abangoardien estilo literarioari jarraiki haiekiko elkarrizketan. Horiek horrela, hitz berriak asmatzen dira, jostagarri, eta hitzoi esanahi berriak esleitzen zaizkie. Lehen fenomenoaren adibidetzat har daiteke titulua bera, zinemari *Kandelikara* deitzen diona. Testua, hainbat momentutan, zinemaren jatorriari, izaerari eta helburuari buruzko hausnarketa kontzeptualarekin nahasten da: «Zinemaren hastapenetan zeluloideak oso erraz hartzen zuen su. [...] Zinema, beraz, kandela baten dardara da» (Cano 2021: 24). Hala, adibidez, generoaren ezaugarriak, berehalakotasuna eta amaikortasuna, hitz asmatuen inguruan garatzen dira: «... itzaltzearen dardara» (Cano 2021: 30). Bestalde, azken orrialdeetan «ezinbesteko hiztegia» (Cano 2021: 153) zerrendaturik dago, testu akademikoak ulertzen laguntzen duten hitz-glosarioen forma hartzen duena. Ustekabean, bertan bilduta dauden hitzei esanahi berriak eman zaizkie, esate baterako, Remedios Varok afaldu zueneko tokia bezala ageri da *Donostia* hiria, eta *fereka* hitza, berriz, «gutun-azaletan zigiluak kolpeka jartzen dituz-

tenek egiten ez dakitena» da (Cano 2021: 154). Horrela, berben esanahiak perspektiba berri batetik ulertzen dira eta «esangura» hedatu ere egiten da. «Errealitate hedatua» da, izan ere, surrealismoa:

Errealitate hedatua da belarretan etzate hutsarekin zure begien bistatik eraikinak desagerraraztea. [...] Errealitate hedatua da zure arropak erreka bazterreko harri zapaleak ikusi eta zu biluzik irudikatzea.

(Cano 2021: 134)

Beraz, surrealismoaren ideiek —eta posmodernitatearenek— zabaltzen ari den errealitate bat erakusten dute, errealitate absolutuaren ideia gaindizten duena. Horrela, subjektibitateak errealitatea sortzen du eta gizabana-koak, literaturarekiko, artearekiko eta hizkuntzarekiko errealitate berriak. Hortaz, abangoardietatik jasotako ideia hori garatu egiten du testu posmodernoak.

2.3 Generoen arteko mugak urtzea

Canoren generoen poetikak, *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* (2008) liburuak, generoen sailkapen estankoa egitea ezinezkoa dela azaltzen du, eta sailkapenak «disolbatzea», desegitea proposatzen da: «... literaturak literatura izateari uko egin [...], zinemak zinemari uko, arteak arteari uko, disolbatu egin behar ote duen molde tradizionalak eta infiltratu edo ezkutuko agente bilakatu, bere izenari ere uko egin eta beste zerbait bihurtu» (Cano 2008: 10-11). Horixe bera da *Kandelikaran* praktikan jartzen duena, literatura-generoak nahastea —saiakera, biografia, poesia, fikzioa— eta genero artistikoak *urtzea*, nahastea, hala nola literatura, zinema, argazkilaritza eta abar. Testuak bere izaeraren hibridotasuna edo anbiguotasuna aditzera emango digu, literatura-generoen sailkapenari dagokionez: «... eman su saiakerari eta eleberri bihurtuko da» (Cano 2021: 49), kandelaren eta suaren jolas metaforikoa dela medio, beste behin ere.

Hala, praktikan ere betetzen da fikzioa eta historia narrazio bakar baten bidez aztertzea hainbat pasartetan. Esaterako ez-fikziozko generoetan jatorria duten testuak moldatzen dira eta beste batzuk sortzen dira; adibidez,

Leonora Carringtoni telebista-saio batean egindako elkarrizketa asmatua (Cano 2021: 126). Bibliografiaren atalean (Cano 2021: 159), ikus dezakegu Carringtonen memoriak erabili direla testua dokumentatzeko, eta elkarrizketa fikzionalak legez ageri dira margolariak bertan azalduz hainbat esperientzia. Hala ere, irakurleek ez dute zehatz jakingo non bukatzen diren memoriak eta non hasten diren artifizio fikzionala, asmakuntza eta jokoa¹. Hortaz, pertsonaiaren bizipenetrako hurbilketa modu fragmentarioan edo haustura oinarri hartuta egiten da, narrazio subjektiboa berrinterpretatzen baita eta harekin sorkuntza fikzionala nahastean apurketa baitator. Ildo beretik doa Buñuelen bizitzaren eta beronen testuinguru historikoari buruzko hausnarketa; esate baterako, *Tristana* filmeko elkarrizketa batean aztertzen dira zuzendariaren egoera ekonomikoaren zenbait alderdi.

Surrealistak izan ziren soldatapeko lana lotsagarria zela aldarrikatzen lehenak. *Tristana* filmean halaxe diozso don Lopek Saturno mutuari: «... lana maldizio bat da, Saturno. [...] ez du, dioten moduan, inor duintzen; esplotatzen gaituzten zerriei zorroa betetzeko besterik ez du balio [...] Begira niri: ez dut kolpe zorrik jotzen. Eta ikusten duzu, bizi naiz bizi, gaizki baina lanik egin gabe». Buñuelek, paradoxikoki, erruz lan egingo du bizi osoan. Eta askotan, gehienetan, enkarguz ere bai (Cano 2021: 88).

Honela, Buñuelen pertsonaien ideia eta esperientzien eta zuzendariaren bizitzaren artean kontraesana dagoela igartzen da baita, akaso, surrealisten artearen eta haien esperientzien arteko distantzia ere.

Zinemaren eta literaturaren arteko harremanari dagokionez, testuak «filma» deritzo bere buruari eta praktikara eramaten du zinemaren eta testu literarioaren sailkaezintasunaren proposamena. Batzuetan, deskribapenetan eta narrazioetan zinema-teknikaz baliatzen da. Estilo zuzenak eta etengabe-ko narrazioak sortzen duten irudi mentalak ikus-entzunezko artearen behalaketasunera gerturatzen ditu irakurleak. Kasurako, «Toledoko orde-na» (Cano 2021: 40) deituriko atal batean, hiriko kaleetatik dabilza

¹ Ez da kasualitatea elkarrizketaren generoa aukeratu izana, non eta Estatu Batuetako telebistako *talk show* famatu batean, Carringtonek kazetariengandik ihes egin baitzuen bitzta osoan.

Buñuel, Lorca eta Dalí, beste lagun batzuekin batera. Pasarte orainaldian kontatua da eta horrek irakurtzen denarekiko aldiberekotasun-efektua eragiten du, zineman gertatzen den bezala. Narrazioan biderketa-taulak tartekatzen dira, hasiera batean itxurazko zentzurik gabe: «Bi bider bat bi. Jose Urzelay euskal pintorea tartean dago, eta baita Ernestina González liburu-zaina ere. Bi bider bi, lau. Toledoko kaleetan abentura bila dabilta» (Cano 2021: 41). Azkenean jakingo du irakurleak, eskolako umeen ahotsak direla eta, testua berriro irakurriz gero, kontakizunaren bigarren mailan diren ahotsak entzun ahal izango dira, kontaketa nagusiarekin nahasian, film bateko giro-soinua bailitzan. Zentzu berean, deskribapenekin eta topikoekin jolasten du, irudi zinematografikoa sortzea lortzeko. Horrek esan nahi du, zineman behin eta berriro errepikatu izan diren irudiak deskribatuz gero, pelikula baten —edo ugarien— fotogramak irakurlearen begien aurretik igarotzearen efektua sortzen dela:

Zineman funtzionatzen dute: txistu egiten duten gazteak [...] / autoen kristalen gainean isurtzen diren zuhaitzek [...] / Ogi txigortuegiaren gainean gurinak egiten duen hotsak / Hilobi batera gauez sartzen den gazteak [...] / Lehenbizi kolpatu eta gero galdetzeak ('Primero lo quebramos, luego lo averiguamos').

(Cano 2021: 99-101)

Horrela bada, arte zinematografikoan errepikatzen diren zenbait irudi gogora ekartzen ditu testu literarioak. Horrez gain, haietako batzuk Buñuelen pelikuletan ere badira, eta *Susana* (1951) filmean Felisaren pertsonaiaren ahotik entzun dugun «Primero lo quebramos, luego lo averiguamos» esaldia erabiltzen da horren paradigmatzat. Era horretan iradokia edo islatua du zinema testuak, eta horren berezitasunak azaleratzen dira, genero bakoitzaren konbentzio tradizionalak zalantzan jarriz.

2.4 Narratzailearen perspektiba anbigua: nor ari da hitz egiten?

Buñuelen —edo surrealismoaren, edo abangoardien, edo zinemaren...— istorioa puskaka kontatzeko, narratzaile anitzen ahotsak nahasten dira eta beren perspektibek josten dute narrazioa, kontakizun polifonikoa sortuz:

El concepto tradicional de unidad textual se desvanece para dejar paso a una narrativa de carácter fragmentario, polimórfico y heterogéneo, entreverada de diferentes voces narrativas y caracterizada a veces por complejas estructuras de muñecas rusas. [...] Emerge una novela coral en la que se cuestiona o *problematiza* la propia naturaleza de la voz narrativa [...]. Se da paso [...] a narraciones [...] cuyas historias se abordan desde diferentes y a veces contradictorias perspectivas.

(Amo Sánchez-Fortún 2010: 27)

Hortaz, hiru ildo nagusi bereiz litezke narratzaile eta ikuspegi desberdinak kontuan hartuta: narratzaile armeniarra, Agnés Vardá zinema zuzendariaren ekarpenak eta Jeanne Rucarren ikuspuntua.

Hasieran, bere burua identifikatzen duen narratzaile nagusia —agian autoreaekin bat egiten duena, testua saiakera gisa irakurriz gero— ageriko da eta *nia* aditzera emango: «Uste dut» (Cano 2001: 12). Horrek hurrengo narratzailea aurkeztuko du, testuaren egitura azaltzeko: «Inoiz edo behin, Buñuelekin zerikusirik ez daukan jendeak parte hartuko du: adibidez, aseguru-saltzaile armeniar batek» (Cano 2021: 15). Aurrerago, armeniarri egindako elkarriketa labur baten bidez azalera ekarriko du bere zeregina, alegia, artearekiko begirada subjektiboa begien aurrean ipintzea. Hala, zinema gustuko duen galdetutakoan, armeniarrek hauxe erantzungo dio: «[...] zinema, pelikulak, horiek guztiak, aseguru-poliza saltzaile baten begiekin ikusi ditut beti»; eta beste ahots batek diotsu: «Eta ze begirekin ikusten ditu aseguru-saltzaile armeniar batek filmak?» (Cano 2021: 21). Handik aurrera, armeniarrek bere hausnarketak eta ikuspuntuak lehenengo pertsonan kontatuko ditu noizbehinka, eta artea interpretatzeko orduan irakurle edo ikusle banakakoen testuinguru zein esperietziek duten garrantziaz ohartaraziko gaitu.

Buñuelen pelikulen indarkeriatik eta zuzendariaren hitzetatik aurrera joz, terrorismoari buruzko hausnarketa egingo du armeniar narratzaileak, «armeniar bezala, aluditua sentitzen» baita (Cano 2021: 36). Agian narratzaile euskaldunaren aztarna ere sumatuko dute irakurle frankok, eta igarriko dute armeniarren begirada ez dela ausazkoa... Halaber, Buñuelen film

baten trama xehetuko du aseguru-saltzaileak, *Susana* filmarena, hain zuzen ere. Lehenik, hari buruzko hausnarketa orokorra mahaigaineratuko du: irakaspén moralista eta manikeo hutsaren interpretazio posiblea, edo ironiaz ehundutako satira aparta?: «Buñuel damu da egun, [...] amaierako parodia aski ez azpimarratu eta hura ironikoago ez egin izana. Jendea sinesbera da, eta sinetsi egiten ditu amaiera zoriontsuak, baita zuk parodikoki egin nahi izan dituzunean ere» (Cano 2021: 118).

Testuan ulertarazten da, beraz, egilearen eta hartzaileen interpretazioek ez dutela zertan bat egin, eta subjektibitatearen garrantziari erreparatzea nahi da: artearen gaineko begirada subjektuaren ezaugarri eta bizipenek baldintzatuta dago, guztiz. Orobat, armeniarren esperientzia filmeko sexu-sinboloekin loturik dago: oilategian jazotako eszena iradokitzailea ikusi zuenetik, «ezin [du] arrautza bat irabiatu sexuan pentsatu barik» (Cano 2021: 118). Modu horretan, hartzaile bakoitzaren eta egilearen edo artelaren arteko dialektikaz jabetu gaitezen nahi da.

Agnés Vardá, Nouvelle Vague mugimenduko zuzendari feminista, arduratuko da apunteak, oharrak eta edizioa argitu edo zehazteaz, gidoiaren editore edo ohargile den aldetik. Edonoiz gainjartzen da haren ikuspuntua, eta esaldiak ezabatzen, hitzak aldatzen edo oharrak gehitzen ditu. Zinemako «biluztasunaren» harira etorriko da Vardáren eta armeniarren hausnarketén efektu polifonikoa. Lehena, ikuspegi feministatik, emakumeen biluztasunaz —zineman eta zinematik kanpo— aritzen da, eta bigarrena, berriz, zinemaren efektuaz, eta 1980ko hamarkadan Armenian bizi izandako nerabezaroa oroitzen du: «... sexua ekintza zenik ez [zuten] ulertzen [...] Kalaxnikovak ziren ekintza» (Cano 2021: 39). Honela, 1960ko hamarkadako Frantziako elite kulturaleko emakume feministak eta Armenia sobietarrean hezitako aseguru-saltzaileak elkarren begirada antagonikoekin kontrajarrikodute biluztasunaren edo sexuaren irudien eragina.

Azkenik, Jeanne Rucarren memoriak izango dira Buñuelen biografiako testigantza nagusia. Horrexek osatzen du kontatutakoa; lekukoa gertakari historikoekin edo «historia ofizialarekin» solasean hasten da. Buñuelen emaztea aparteko toki batean dago eta handik idazten du. Haren istorio familiar eta pertsonalen bidez aurkeztuko da Buñuel jeloskor, zalantzati,

desleial eta emaztearekiko autoritario eta lehiakor. Ez da kasualitatea Buñuelen istorioa kontatzeko Rucarren memoriak aukeratu izana, ezin hobeto aztertzen baitira bertan zuzendariaren kontraesanak eta «bestearen», «kanpokoaren», begiradak. Askotan aurrez aurre ipiniko dira artea, teoria eta zuzendariaren sormena eta beronen eguneroko jokaera: «[...] semea jaio denean, Luis ez dago etxean [...]. Orduan, zinemagile surrealista izandakoak [...], zer eta, umea *normala* ote den galdetu dio» (Cano 2021: 70). Horrekin guztiarekin, zenbait ikuspegitatik abiatuta, narrazioa zatika josi eta irudikapen poliedrikoa sortzen da, errealitate bakarra ezartzen ez duena, baizik eta subjektibotasunak zuzendutako errealitate bat.

3. Ondorioak: fikzio hutsa

Hasieran irakurlea nahastuta utziko duen testu honek, pixkanaka bere istorioa kontatuko du eta bere poetika argituko. Hala, joko metaliterarioaren bidez, abangoardien, Buñuelen, Jane Rucarren, armeniar baten eta zinemaren historia jakinaraziko digu, eta, aldi berean, kontakizunaren beraren inguruko hausnarketa literarioa egingo du, artifizioa uneoro agerian utzirik. Modu horretan, fikzioari buruzko hausnarketa iradokitzailea egiten da: zer dira, bada, narrazioak eta zer, ordea, errealitatea? Nola eragiten diote elkarri? Zer da fikzioa eta zer ez? Zer da historia eta nola konta daiteke? Galdera horiei, zenbait ideia praktikan jarritz erantzun die Canok.

Lehendabizi, besteen sorlanetatik abiapuntua hartuta, testu berriak sortzen dira: «Un texto literario puede ser utilizado [...] para la creación de otro texto también literario, o puede ser utilizado como referencia necesaria en la construcción de un texto que no es en sí literario, sino metaliterario» (Medina-Bocos 2001: 18); esaterako, Buñuelen *Subida al cielo* (1952) filmaren gidoia sortzeko unean izandako elkarrizketa asmatzen duenean autoreak. Horretarako, filmaren jatorria oinarri hartzen du, hain zuzen ere, Manuel Altolaguirre poeta espainiarraren eskutik etorritakoa, berorrek proposatu baitzion Buñueli filmaren ideia eta finantzaketa. Beraz, filmaren trama eta trama horren «errealitate historikoa» hartuta, fikziozko beste testu bat sortzen da. Horretan, bi lagunok ideiak partekatzen dituzte: «Garraio

publikoen aldeko aldarri gisa aurkeztuko diogu Garraio Ministerioari, ea diru poxi bat ematen diguten [...]» (Cano 2021: 97). Ironia eta estilo absurdua ere baliatuz idazten da testu berria, jatorrizko testuen teknika errepikatzen delarik. Horregatik bada, literatura behin eta berriro gertatzen den berridazketa gisa aurkezten da, *palimpsesto* gisa.

Bigarrenik, landuko da, aipatutako «errealitate historikoa» edo historia zer den, hau da, zer har daitekeen fikziotzat eta zer egitate historikotzat. Testuak historia-zatiak (istorio osoaren puskak) kontatzen ditu eta narrazio absolutua desagertu egiten da. Hala nola, «Gerra Zibila» izenburua duen pasarte batean, lexikoari buruz gogoeta egingo da, ironiaz eta umorez: «Anarkistei *kompañero* esan behar zaie. Komunistei, *kamarada*» (Cano 2021: 57). Hori guztia, xehetasunen, pasadizoen eta, azken finean, «puskaren» aldarrikapen bezala uler daiteke, eta hartara, historiaren kontakizun absolutua desagertu egiten da.

Azkenik, fikzioak eta errealitateak elkarri eragiten diotela eta eurok bereiztea ezinezkoa dela aldarrikatuko da.

Paradigmatikoa da «anfitrión» hitzaren historia lehenengo orrialdeetan kontatzea, izan ere, Anfitrión pertsonaia klasikoaren mitoa gaur egungo adieratik aldentuta dagoela defendatzen da, Molierrek eman zion berrinterpretazioarengatik ez balitz...: «Mitoaren beste pasarte bat nabarmendu izan balitz, oso bestelakoa litzateke anfitrioiaren definizioa» (Cano 2021: 14). Horrek jabearazten gaitu, lengoaiaren, mitoen, historien, literaturaren eta fikzioen eraginaz mundua ulertzeko dugun moduan, errealitatetzat hartzen den horretan.

Posmodernitatearen ideia erlatibistak adierazten eta gauzatzen dira Canoren *Kandelikaran*. Alde batetik, metanarratiba desagertu egiten baita, eta «absolutua» kontatzerik ez dagoela onartzeko beharrezana agerian uzten da; bestetik, horrek fragmentarismoaren premia sortzen du kontakizunean, zatiketa izateagatik aukera bakarra, subjektibitateak zatitutako errealitatea kontatzen baitu. Halaber, ezinezkoa litzateke errealitatea eta fikzioa bereiztea, bien arteko muga ezin ezagutuzkoa, ezin banatuzkoa delako, errealitatea hizkuntzak berak eraikia den heinean.

Bibliografia

AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, J.M. (2010). «Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de dónde crees que vas y quién te crees que eres de Benjamín Prado», *Revista Ocnos* 6: 21-34.

BEVERLEY, J. (1992). *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana Editores.

BÜRGER, P. eta PIÑÓN, H. (1987). «Prólogo», *Teoría de la vanguardia*. Bartzelona: Península: 5-30.

CANO, H. (2004). *Belarraren ahoa*. Irun: Alberdania.

— (2008). *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak*. Donostia: Elkar.

— (2021). *Kandelikara. Buñueli buruzko film baterako apunteak*. Nosferatu bilduma, 9. Donostia: Donostia Kultura.

CARRIÓN, J. (2003). «Roberto Bolaño, realmente visceral», *The Barcelona Review*. Kontsultagai: [https://barcelonareview.com/38/s_jc.htm]. (2023/04/10 kontsultatua).

IMAZ, A. (2021). «Luis Buñuel, kandela argitan», *Berria*. Kontsultagai: [<https://www.berria.eus/paperekoa/1893/032/001/2021-11-11/luis-bunuel-kandela-argitan.htm>]. (2023/04/23 kontsultatua).

MEDINA-BOCOS, A. (2001). *Hacer literatura con la literatura*. Madril: Akal.

OTAEGI, L. (2020). «Kirmen Uriberen obraren irakurketa Bar Puerto proiektu multimediatik abiatu», in *Kirmen Uribe. Bizitza, fikzioa*, M.J. Olaziregi Alustiza eta A. Elizalde Estenaga (ed.). Bilbo: UPV/EHU.

URIBE, K. (2010). *Bar Puerto. Bazterreko ahotsak*. Donostia: Elkar.

VERES CORTÉS, L. (2010). «Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura», *Sphera Pública* 10: 103-122.

ZVALETA BALAREZO, J. (2014). «Desde los márgenes: *Los detectives salvajes*, novela transnacional», *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 3 (vol. 2): 116-137.

