

Bidean Ikasia: Un testimonio novelado sobre la lucha de las mujeres en el Alarde de Hondarribia

Bidean Ikasia: A Fictionalized Testimony on The Struggle of Women in Hondarribia to Participate in the «Alarde» Parade.

AMAIA AGIRRESAROBÉ

Centro Asociado UNED Bizkaia
aagirresarobe@gmail.com

Recibido: marzo de 2020. Aceptado: abril de 2020

Resumen: Este trabajo analiza la forma y el contenido de *Bidean Ikasia* (Arantxa Urretabizkaia 2016) o, mejor dicho, sus modos de articulación. Las preguntas que guían el análisis se podrían expresar de la siguiente manera: ¿cómo se articulan la forma y el fondo en *Bidean Ikasia*? En otras palabras: ¿cómo impacta la forma en el retrato que se transmite sobre la lucha por la paridad en el Alarde? El trabajo presta especial atención a los siguientes rasgos formales: la utilización y combinación de diferentes géneros literarios; el tiempo; la perspectiva narrativa y el papel cambiante de la voz narrativa. Así, el estudio es un intento de encontrar las pautas, es decir, las normas frente a las desviaciones en el uso de los mecanismos narrativos de un libro que la autora ha definido como un «artefacto».

Palabras clave: Arantxa Urretabizkaia, géneros, crónica, Alarde, feminismo.

Abstract: This work analyzes the form and content of *Bidean Ikasia* (Arantxa Urretabizkaia 2016) or, rather, its modes of articulation. The questions that guide the analysis could be expressed in the following way: How are form and content articulated in *Bidean Ikasia*? In other words: how does the form impact in the representation of the fight for parity in *Alarde*? The work pays special attention to the following formal features: the use and combination of different literary genres; time; the narrative perspective and the changing role of the narrator voice. Thus, the study is an attempt to find the guidelines, that is, the norms in the use of narrative mechanisms of a book that the author has defined as an «artefact».

Key Words: Arantxa Urretabizkaia, genres, annals, Alarde, feminism.

I.- INTRODUCCIÓN

*Bidean Ikasia*¹ cuenta la historia de la lucha de las mujeres por participar en igualdad con los hombres en el Alarde² de Hondarribia³. El testimonio protagonista de esta historia es el de su autora, Arantxa Urretabizkaia, a veces camuflado en una reflexión; otras veces está presente detrás de un personaje de ficción; otras más, aparece mezclado en un yo más amplio, plural, el de las mujeres con las que ha protagonizado esta lucha. Finalmente, en ocasiones, se muestra al descubierto, sin esconderse, contando su vivencia desde aquel día de 1996 en el que, sin poder atisbar las dolorosas consecuencias -nadie las pudo imaginar-, decidió junto con unas pocas mujeres defender la participación de las mujeres en el Alarde.

Un hilo conductor vincula *Bidean Ikasia* con *Zuri-Beltzeko aragazkiak* (2014)⁴, el libro anterior de la autora: en ambos, Urretabizkaia es autora y también protagonista de la historia; en ambos se combinan diferentes géneros narrativos, con un peso importante de la crónica y el estilo periodístico; en ambos se recurre a la memoria y a la experiencia personal para proponer una historia que trasciende lo individual y aspira a retratar una época y un conflicto, respectivamente; y, en ambos, se mantiene un apego a la novela, al arte de narrar, a pesar de que el envoltorio sea un libro de memorias o un testimonio sobre el conflicto del Alarde. La forma de *Bidean Ikasia* evoca a *Zuri-beltzeko aragazkiak*, pero su contenido remite al conjunto de su obra narrativa: así, al igual que en la mayoría de sus novelas, *Bidean Ikasia* es una historia protagonizada por mujeres cuyas vidas, con un grado mayor o menor de conciencia, con una intensidad mayor o menor de ruptura, ponen en evidencia su situación desigual en la sociedad (Ezkerra 2012: 34).

En este trabajo pretendo analizar la forma y el contenido de *Bidean Ikasia* o, mejor dicho, sus modos de articulación. Las preguntas que guían el análisis se podrían expresar de la siguiente manera: ¿cómo se articulan la forma y el

¹ Publicado en español con el título *Lecciones del camino* (Urretabizkaia 2018). Las citas originales en euskera de *Bidean Ikasia* están traducidas al español en las notas a pie de página de acuerdo con la traducción realizada por Fernando Rey en la publicación en español editada por Pamiela.

² Desfile militar para conmemorar la victoria del pueblo de Hondarribia (Gipuzkoa) ante el asedio de los franceses en 1638. El Alarde se celebra todos los 8 de septiembre desde el último tercio del siglo XIX. En el Alarde participan 20 compañías, formadas exclusivamente por hombres con la excepción de una mujer, la que desempeña el rol de cantinera. En 1993, un grupo de mujeres solicitó participar en igualdad en el desfile. Ante la negativa a permitir su participación, bajo el argumento de salvaguardar la tradición, en 1997 se creó Jaizkibel, la única compañía que permite la participación igualitaria de mujeres en el Alarde. Desde la creación de Jaizkibel, se habla de dos tipos de Alardes: el tradicional, protagonizado exclusivamente por hombres con la excepción de las cantineras, y el igualitario, en el que mujeres y hombres desempeñan en igualdad todos los roles: teniente, capitán, soldado....

³ Hondarribia sigue siendo llamada por mucha gente Fuenterrabía en castellano, pero se utiliza Hondarribia porque es su única denominación oficial.

⁴ Traducido al castellano como *Fotografías en blanco y negro*

fondo en *Bidean Ikasia*? En otras palabras: ¿cómo impacta la forma en el retrato que se transmite sobre la lucha por la paridad en el Alarde? Este tipo de aproximación a los textos literarios que analiza la relación entre la forma y el fondo se desmarca de los estudios formalistas centrados exclusivamente en la descripción inmanente y formal del texto literario (Domínguez 2018: 38). Este estudio, en este sentido, se siente más identificado con teorías literarias que todavía buscan el sentido de una obra y su determinación, prestando atención a cómo la forma moldea la «verdad».

A pesar de que la búsqueda del vínculo entre la forma y su impacto en la representación de la realidad -una realidad en disputa, por otro lado- es el *leitmotiv* del trabajo, a veces, el análisis se centra en la descripción de la forma. El estudio, en estas ocasiones, se limita a constatar y a describir la existencia de una serie de procedimientos narrativos presentes en *Bidean Ikasia* sin esbozar una explicación sobre sus implicaciones. Este trabajo podría, en este sentido, entenderse como un punto de partida para un estudio más completo.

Entre los rasgos formales que caracterizan a *Bidean Ikasia*, este trabajo presta especial atención a la utilización y combinación de diferentes géneros literarios, explicando su articulación y su función en el conjunto del libro. Junto con los géneros literarios, el estudio analiza también la dimensión temporal, la perspectiva narrativa y el papel cambiante de la voz narrativa. Así, este trabajo es un intento de encontrar las pautas, es decir, las normas frente a las desviaciones en el uso de los mecanismos narrativos de un libro que la autora ha definido como un «artefacto» (Unanue 2019). En la parte final, se aportan algunas conclusiones sobre el vínculo entre *Bidean Ikasia* y las actuales tendencias literarias (De Castro 2014: 93), que, influidas por el pensamiento posmoderno, apuestan por la hibridación de géneros como la expresión formal que mejor refleja el relativismo (Noguerol 1999: 239). *Bidean Ikasia*, en este sentido, muestra que la combinación de géneros puede estar también al servicio de una literatura comprometida y desensimismada y, por lo tanto, alejada de los parámetros de una parte de la novela actual.

La obra *Bidean ikasia* no es un relato objetivo del Alarde; tampoco pretende serlo. No aspira a ofrecer un relato compartido, ni a contar una historia en la que todas las partes se sientan igualmente reconocidas. No quiere ser un relato equidistante en el que ambos lados cuentan su versión, sus razones, y en el que los lectores extraen las conclusiones. En definitiva, no aspira a ser imparcial, ni siquiera a aparentarlo. Al contrario, toma partido en el conflicto, se posiciona, y lo hace del lado de las mujeres que durante más de veinte años han luchado por defender la participación de las mujeres en el Alarde de Hondarribia. Este libro es un testimonio personal y colectivo de esta lucha, todavía abierta e inacabada. Un libro inimaginable años atrás, y cuya publicación —o, mejor dicho, el atrevimiento de sacarlo a la luz— puede ser, según reflexiona su autora, un indicador, no el único, de que tal vez estemos ante el inicio del fin del conflicto.

II.- LAS INTENCIONES

El concepto de intencionalidad parte de la premisa de que existe un plan previo a la escritura. Este apartado esboza las posibles intenciones originarias del libro a partir de su lectura, pero sin conocer si estas fueron planificadas por la autora o no.

2.1. «Hemos aguantado durante más de veinte años»⁵

Bidean Ikasia pone en valor la valentía y la tenacidad de las protagonistas de la lucha, castigadas por su «sublevación» con el desprecio y la marginación colectiva; y pone también en valor los logros conseguidos en un conflicto, todavía inacabado. Ante la frustración de un objetivo aparentemente inalcanzable, esta obra intenta trasladar una visión retrospectiva de la situación actual y recordar todo lo conseguido desde los inicios de la lucha. Se trata, por lo tanto, de un homenaje, pero también de una reivindicación de todo lo conseguido.

2.2. Alarde, «la fuente de una verdadera subversión»⁶

Bidean Ikasia reivindica también la dimensión política de la lucha a favor de la participación paritaria en el Alarde. Frente a las visiones que tildan esta iniciativa de frívola, de estar en un segundo orden, de detraer fuerzas de luchas más importantes y urgentes, esta obra argumenta sobre la importancia de una lucha que saca a la luz «sombras de la sociedad». Tal y como argumenta una de las protagonistas de *Bidean Ikasia*, la cuestión del Alarde «*ez dela arinkeria hutsa, hor atzean edo azpian funtsezko aldarri bat dagoela [...], eragina izan dezakeela bizitzaren atal askotan eta hor dagoela benetako subertsio baten iturburua*» (Urretabizkaia 2016: 125)⁷.

2.3. «Lo intentaron quienes no tenían ese poder; los que lo tenían no lo hicieron»⁸

Bidean Ikasia no es neutral, sino que apunta las distintas responsabilidades en el conflicto. La lista es larga: señala a los medios de comunicación; señala a

⁵ «Eutsi diogu hogeitaz urtez» (Urretabizkaia 2016: 132). Traducido al castellano como «Hemos aguantado durante más de veinte años» (Urretabizkaia 2018: 120).

⁶ «Benetako subertsio baten iturburua» (Urretabizkaia 2016: 125). Traducido al castellano como «la fuente de una verdadera subversión» (Urretabizkaia 2018: 114).

⁷ «No es una nimiedad, sino que detrás y debajo de todo eso hay una reivindicación fundamental [...] que puede tener influencia en muchos aspectos de la vida y que ahí está la fuente de una verdadera subversión» (Urretabizkaia 2018: 114).

⁸ «Ezin zuten ahalegindu ziren; ahal zutenak, ez» (Urretabizkaia 2016: 40). Traducido al castellano como «Lo intentaron quienes no tenían ese poder; los que lo tenían no lo hicieron» (Urretabizkaia 2018: 39).

quienes ejercen la violencia, pero también a quienes no participan directamente, pero avalan la violencia con su silencio. Y por encima de todo, esta obra atribuye la responsabilidad principal en el enquistamiento del conflicto a las instituciones que podían haber hecho algo y no lo hicieron. El libro critica el papel del Ayuntamiento de Hondarribia, la institución con mayor influencia, que, alineada con una de las partes, no ha dado ningún paso a favor del acuerdo o la resolución.

2.4. «Ante lo que nos afecta de cerca no podemos ser neutrales»⁹

Bidean Ikasia, por último, interpela directamente a quienes no se posicionan; a todas aquellas personas que, más allá de Gaintzurizketa¹⁰, afirman no entender qué ocurre en el Alarde; a las que creen que no hay explicaciones, sino secretos atávicos anclados en un valle; a las que creen que lo que está en juego no es ideología, sino sentimientos, sentimientos profundos que tienen su origen en el siglo XVII y que han llegado hasta el XXI. A quienes no se posicionan, el libro les devuelve un conflicto político y no sentimental, un conflicto reconocible y cuyas características principales no son patrimonio de Hondarribia, sino que son viejas, conocidas y extrapolables a otros muchos lugares del mundo: la lucha entre las personas que ostentan el poder y las que lo cuestionan; la utilización política y reaccionaria de la tradición como argumento de autoridad; la legitimación social -y esto incluye a las instituciones- de la violencia si contribuye a sus objetivos; la utilización del miedo y la marginación contra el diferente; y la desigualdad entre hombres y mujeres, aunque haya una ley que supuestamente ampare lo contrario.

III.- «YO NO SÉ NADA DE ORNITOLOGÍA, YO SOY UN PÁJARO»: LOS GÉNEROS

En una entrevista publicada en *Pikara* a propósito de *Bidean Ikasia*, Arantxa Urretabizkaia expresaba una de sus frases ya célebres: «*Nik ez dakit ezer ornitologiaz, ni txori bat naiz*» (Unanue 2019)¹¹. Era su respuesta ante el intento de la entrevistadora de que desmenuzara el libro, de que aportara pistas sobre «cómo» lo había hecho, de que compartiera cuál había sido su plan, en el caso de que lo hubiera tenido. La autora confesó, sin culpa, que no tenía ni método, ni plan. El libro, según la autora, es un «artefacto» en el que combina diferentes géneros sin un criterio consciente.

En este apartado se pretende bucear en esta creación aparentemente improvisada para analizar sus patrones y características más importantes, aquellas que atraviesan cada uno de los géneros elegidos. De este modo, se propone explicar

⁹ Cita de Alaine Touraine con la que Urretabizkaia abre *Bidean Ikasia*

¹⁰ Barrio de Lezo. Se refiere al alto del mismo nombre, donde acaba Hondarribia y empieza Lezo.

¹¹ «Yo no sé nada de ornitología, yo soy un pájaro» (Unanue 2019).

la obra en base a la utilización de diferentes géneros textuales, analizando la estructura, las técnicas narrativas más relevantes y el papel que desempeña la voz narrativa.

No es fácil ordenar o explicar los géneros que conforman *Bidean Ikasia*. Tal y como se ha mencionado, Urretabizkaia explica que no escribió con unos criterios concretos, que alternaba las diferentes modalidades libremente, sin una planificación y una estrategia diseñada de antemano. Este apartado propone una explicación de los géneros utilizados, atendiendo a las características formales de los textos y a su función en el conjunto de la obra.

Tras una primera aproximación a *Bidean Ikasia* se puede concluir la existencia de dos grupos de textos: uno conformado por los textos de ficción y otro más amplio conformado por textos que explican, analizan y valoran el conflicto del Alarde. En este segundo grupo, pueden distinguirse a su vez otros dos subgrupos, un subgrupo que podría denominarse «crónica» y otro que podría denominarse «reflexión». La crónica, en contra de lo que podría intuirse por su nombre, no es objetiva. Al contrario, la crónica puede ser tan valorativa como las reflexiones (Yanes, 2006), lo que la diferencia del segundo subgrupo no es el nivel de subjetividad, sino el hecho de que visibiliza o descubre al lector un acontecimiento —también puede ser un agente— real y concreto que participa en el desarrollo del conflicto. Se podrá discrepar en la valoración de estos acontecimientos o agentes, pero no en su existencia. La reflexión, a diferencia de la crónica, no descubre nuevos episodios, pero dialoga con el conflicto visibilizando y analizando los factores que la atraviesan. Las reflexiones pueden estar enraizadas en la realidad del conflicto o pueden aspirar a explicarlo sin mencionarlo.

La perspectiva de la voz narrativa dominante *Bidean Ikasia* atraviesa todos los textos. No representa la opinión de alguien externo al conflicto, ni tan siquiera de un testigo sino de una mujer que participó desde el inicio en la lucha por la paridad. Por consiguiente, *Bidean Ikasia* se convierte en testimonio de una de las mujeres protagonistas de esta reivindicación. La perspectiva de la voz narrativa dominante no se limita a los textos más periodísticos sino que se extiende también a las historias de ficción, que permiten completar y matizar la mirada de la autora sobre un conflicto complejo que abarca múltiples dimensiones de la vida.

3.1. La Ficción, una parte más del testimonio

La ficción, intercalada con los otros géneros, narra la historia de ocho personajes que representan ocho vivencias del Alarde.

a) El pescador y la vecina de abajo

Del conjunto de estos personajes, sólo dos defienden abiertamente el Alarde tradicional. No sólo lo defienden, sino que participan en el acoso a las partidarias del Alarde paritario. Son la vecina que niega el saludo a la vecina de arriba y el pescador que convierte el insulto a las mujeres partidarias del Alarde en su

pasatiempo favorito. Los dos personajes tienen elementos en común: ambos son de clase baja, ambos sufren un sentimiento de inferioridad y ambos viven ese sentimiento desde el complejo y el dolor. Para el pescador, el Alarde será su oportunidad para tomarse su revancha y sentirse, por una vez, superior. «Gustua hartu zion iraintzean norbaiten gaintetik jarri zela zioen sentikizunari. Boteretsu sentitu zen, inoiz baino ahaltuago, txikitari jasotako irainen burzuko mendekua burutzen» (Urretabizkaia 2016: 58).¹²

Los complejos y las inseguridades están encarnados en la vecina de arriba: le dan rabia sus dientes blancos, que igual son postizos, su aparente felicidad, su sonrisa, que exhibe «munduaren jabe balitz bezala» (Urretabizkaia 2016: 41),¹³ su euskera, «euskarazko telebistakoa bezalakoa, plastikozkoa, faltsua» (Urretabizkaia 2016: 41).¹⁴ Su hija le reprocha que no sabe qué es sonreír, y ella responde diciendo que la vecina tampoco sonreiría si su marido no llevara a casa lo suficiente para mantener a la familia. La vecina se siente inferior y lo reconoce abiertamente al explicar las razones por las cuales rechazó la oferta de la vecina de trabajar limpiando en su casa: «Ez zuelako horretan ere haren menpe egon nahi. Garbi dezala berak ere etxea irribarrez» (Urretabizkaia 2016: 41).¹⁵

De modo que podría concluirse que el conflicto del Alarde no es el punto de partida. No saca a la luz sentimientos nuevos, ni descubre nuevas e inesperadas facetas de las personas, sino que es una oportunidad, la única, para saldar cuentas, volcar complejos y, por una vez, estar en el lado de los ganadores. Tampoco es casual que ambos personajes tengan relación con la pesca, un trabajo que explica la identidad y la historia de Hondarribia, cuya posición social ha descendido conforme los beneficios económicos del sector se han concentrado en menos manos. El papel de la pesca en el Alarde de Hondarribia también se analiza en *Alardeak Ukatutako plazara* (Asensio & Iraola 2018: 59): Tal y como expresa en dicho libro el antropólogo Jaime Anduaga, los pescadores durante el conflicto del Alarde han querido mantener vivo al menos simbólicamente el mito sobre un poder que ya no conservan.

El pescador es pescador porque, según sus padres, «ikasketerako balio ez zuelako» (Urretabizkaia 2016: 58).¹⁶ La vecina tiene que recurrir a limpiar las casas de los veraneantes porque su marido pescador no lleva a casa lo suficiente: la culpa no es suya, ni tampoco de la mar «errua kanpotik jarritako legeek dute, hori esaten du senarrak» (Urretabizkaia 2016: 41).¹⁷ En un contexto de

¹² «Le cogió gusto al sentimiento que le decía que al insultar se había situado por encima de alguien. Se sintió poderoso, más que nunca, llevando a cabo la venganza de los insultos recibidos de pequeño» (Urretabizkaia 2018: 55).

¹³ «Como si fuera la dueña del mundo» (Urretabizkaia 2018: 39).

¹⁴ «Como el de la televisión vasca, de plástico, falso» (Urretabizkaia 2018: 39).

¹⁵ «No quería estar, también en eso, por debajo de ella. Que se limpie ella su casa, y sonriendo» (Urretabizkaia 2018: 40).

¹⁶ «No valía para los estudios» (Urretabizkaia 2018: 55).

¹⁷ «La culpa es de las leyes impuestas desde fuera, eso dice su marido» (Urretabizkaia 2018: 40).

vulnerabilidad social, ambos se revuelven contra quienes están más abajo: las personas defensoras del Alarde paritario, y de este grupo, las mujeres.

Los niveles de violencia que ejercen ambos personajes son distintos, no sabe si esto es extrapolable al conjunto. ¿Ejercen de modo distinto la violencia las mujeres y los hombres? Una niega el saludo y el otro insulta de modo planificado y sistemático: «Putá vieja, vete a tu pueblo» (Urretabizkaia 2016: 59); «Putá escopetera» (Urretabizkaia 2016: 59). Y en ambos casos su rencor, personalizado en una vecina, o en el colectivo de las mujeres en general, es anterior a esa «bomba atómica» (Urretabizkaia 2016: 43) desatada por algunas mujeres de Hondarribia. El Alarde no crea nuevos conflictos, sino que reaviva viejos y enquistados problemas atravesados por la clase y el género.

Estos dos personajes, a diferencia de otros personajes de ficción, no evolucionan conforme evoluciona el conflicto. Los hechos que viven son puntuales y podrían ocurrir en un lapso breve de tiempo. En el caso del pescador o en el de la vecina de abajo, no es el tiempo o la evolución del conflicto lo que explica su relato. El interés está en comprender las posibles razones que motivan su participación violenta en el conflicto.

Cuando el conflicto estalla, ambos personajes, con diferentes niveles de intensidad, se suman al desprecio al bando paritario. Su posición no es ambivalente. Siempre están en el mismo lado, pero, en ambos casos, viven, o sufren las consecuencias de su actitud: ambos viven la contracara de su postura. La vecina acude a la consulta médica para acompañar a su hija por un problema de salud que la avergüenza y quiere ocultar. A pesar de que ha tomado la precaución de ir al hospital privado de Donostia, lejos de los rumores del pueblo, descubre con humillación que el médico que le va a atender es el marido de su vecina. El pescador también acaba humillado cuando dos mujeres responden a sus insultos acusándolo de que «*txikia zuela eta horrekin ezingo zela sekula santan emakume baten barruan sartu*» (Urretabizkaia 2016: 59).¹⁸ Esta respuesta devuelve al pescador a su posición de inferioridad. Urretabizkaia no permite la impunidad. Al menos, en la ficción sí queda un resquicio para la revancha.

b) El periodista

El periodista protagoniza el otro relato de ficción protagonizado por un hombre. El periodista es el único forastero, el único testimonio ficticio de alguien de fuera del municipio. La evolución de este personaje, es decir, su postura cambiante en torno al conflicto, puede ser representativa de la de los medios de comunicación en su conjunto. Después del estupor y la indignación inicial, el periodista atraviesa una fase de definición y construcción de posicionamiento. Intenta combatir la incomprensión con teoría y con la escucha de todas las partes, aunque esto sea algo costoso, especialmente con los partidarios del Alarde tradicional más renuentes a la explicación. Después de una conversación casual con una cantinera¹⁹ en un tren, el periodista encuentra la legítimi-

¹⁸ «...de que la tenía pequeña y que por eso nunca jamás podría metérsela a una mujer» (Urretabizkaia 2018: 56).

¹⁹ El único rol reservado a las mujeres en el Alarde tradicional

dad para posicionarse: Jaizkibel²⁰ debe disolver la compañía e intentar participar en el Alarde por las vías formales.

La conclusión a la que llega el periodista no es muy verosímil, ni se explican muy bien cuáles son las razones por las cuales el periodista concluye de esta forma; el relato podría haber justificado la opinión contraria. En todo caso, su afán por comprender y por comprometerse en el conflicto se diluye tras haber llegado a lo que él considera la mejor opción, y la más justa. El periodista promete no volver hasta que el conflicto esté solucionado. Este distanciamiento es característico del actual posicionamiento de los medios de comunicación. Tal y como la autora explica en el libro: «*Handik hoguei urtera, egunkari batek baino geihagok aldatu du jarrera, ahalegintzen da urtero Hondarribian gertatzen denari garrantiza kentzen, plastiko beltzak eta irain zaparradak atmosferaren gutizi balira bezala*» (Urretabizkaia 2016: 38).²¹ El Alarde ya no indigna, ni inquieta, sino que provoca indiferencia.

El resto de los testimonios son de mujeres comprometidas con la defensa del alarde paritario, aunque hay alguna excepción como el testimonio de la *abertzale*²² que no exhibe un apoyo explícito, pero tampoco un rechazo frontal. La *abertzale* es el único personaje que, por diferentes razones, algunas ideológicas, decide mantenerse al margen sin alinearse con ningún bando. El resto son todas partidarias del Alarde. La perspectiva dominante, por lo tanto, es la paritaria y la de las mujeres. Las voces elegidas no se estancan, sino que evolucionan conforme avanza el conflicto. Los más de veinte años que dura este, desde 1992 hasta 2015- la última referencia temporal de la novela-, se reflejan en la evolución de las vidas de estas mujeres, siempre retratadas en función de su relación con el Alarde. Ellas, la mayoría madres, salvo la tendera, envejecen, y también lo hacen sus hijos o hijas. Los cambios en la vida de las protagonistas expresan con elocuencia la longevidad del conflicto.

c) La profesora de música

Dentro de este grupo de mujeres, solo hay un testimonio que aparece en un único momento en el libro. Se trata del testimonio de la profesora de música. En este caso no se narra ninguna evolución, sino las emociones y pensamientos de una de las supuestas veintiséis mujeres en un momento concreto: el momento justo después de intentar entrar sin permiso en el Alarde. Todavía con la ropa del Alarde puesta, la protagonista comprueba con sorpresa que los gritos y los insultos que acaba de sufrir han resucitado el miedo que sentía en su infancia cuando escuchaba los gritos de sus padres a través de la puerta de su habitación. La explicación sobre el origen de los gritos se reserva para el final del relato

²⁰ Montaña gipuzkoana junto al mar, a cuyas faldas se sitúan las localidades de Hondarribia, Irun, Pasaia, Erreterria y Lezo. Con este mismo nombre, Jaizkibel, fue bautizada la compañía que ha impulsado la participación de las mujeres en el Alarde. Jaizkibel es la única compañía que permite la participación de mujeres en el Alarde y tiene una composición mixta.

²¹ «Año a año [los periódicos] intentan quitar trascendencia a lo que ocurre en Hondarribia, como si los plásticos negros y la lluvia de insultos fueran un simple fenómeno atmosférico» (Urretabizkaia 2018: 37).

²² Abertzale vasca

cuando en la rueda de prensa posterior al «salto» se encuentra con su madre: «*Segundo batez, iruditu zitzaion amak aurpegia ubeldua zuela, haurtzaroan kalean erori zela esaten zionean bezalaxe*» (Urretabizkaia 2016: 35).²³

Este relato traza un vínculo, posiblemente el más explícito de toda la novela, entre la violencia del Alarde y la violencia machista. El Alarde se representa como una expresión de la violencia patriarcal. La profesora revive la violencia en su casa. Pero también lo hace su madre, que en ese encuentro reflexiona con culpa sobre su papel en la historia de su hija: «*Zerbait egin izan balu, orain alaba ez legokeela dagoen atakan*» (Urretabizkaia 2016: 35).²⁴ Con la excepción de este relato, el resto de los otros cuatro testimonios evolucionan con el conflicto.

d) La madre de la niña que quería tocar el tambor

La madre de una niña que quería tocar el tambor propone a la asociación de mujeres de Hondarribia hacer algo para que las mujeres puedan participar también en el Alarde. Tras el acoso desatado después del inicio de la lucha en defensa de la participación, la madre vive con culpa no haber participado en primera línea. Su ausencia de protagonismo no la libra de los insultos. Preocupada por el sufrimiento que la marginación y el acoso pueden causar en su hija, decide, junto a su marido, tomar distancia, lo cual significa no solo no defender públicamente la participación de las mujeres, sino también intentar enfriar las relaciones que tenían con las personas más señaladas. Ante el deseo de su hija de querer participar en el Alarde paritario responde espontáneamente con un «no». La historia termina con el desfile de la hija en Jaizkibel, acompañada muy de cerca por ella y su marido, preocupados y orgullosos al mismo tiempo.

Este personaje representa la idea de que las posiciones en el Alarde no son fijas, ni estancas, sino que pueden cambiar aunque su evolución pueda ser incoherente. En un contexto de violencia, la madre de la niña que quería tocar el tambor duda, recula y, finalmente, vuelve a reafirmarse en su posición inicial. Las decisiones adquieren una mayor complejidad cuando repercuten en personas queridas, que, sin decidir, acaban arrastradas también en el conflicto. Este personaje encarna el dilema de la coherencia cuando las decisiones salpican a seres queridos.

e) La cantinera

Una cantinera del alarde tradicional llora en su habitación después de su primer desfile. Sabe que esa es la primera y última ocasión que ha tenido de participar en el Alarde. Años después, la cantinera es teniente²⁵ de Jaizkibel. También se casa con un joven formal del pueblo, miembro del Alarde tradicional. Como si se tratara de un cuento tradicional, o de la mismísima «Romeo y

²³ «Le pareció que su madre tenía un moratón en la cara, como cuando de niña le decía que se había caído en la calle» (Urretabizkaia 2018: 34).

²⁴ «Si de joven hubiera hecho algo, ahora su hija no estaría en el atoladero en el que se encontraba» (Urretabizkaia 2018: 34).

²⁵ En el desfile se reproducen los roles de una compañía militar: el cargo de teniente, junto con el de capitán, es uno de los cargos que ostenta mayor autoridad dentro de la compañía.

Julietta», el libro narra con tintes épicos cómo salvan ese obstáculo, a la altura dramática de una historia de amor entre un montesco y una capuleta. Tienen dos hijos y, al poco tiempo, se separan. No les separa el Alarde, sino el modo de entender la vida. «*Eta banatzerakoan askoren aurreiritziak berretsi zituzten, alde batean nahiz bestean. Oinaztarrak eta Ganboatarrak, berriz ere, enbor bereko ezpalak*» (Urretabizkaia 2016: 120).²⁶

En un pueblo dividido en bandos, esta historia de amor supone un desafío, un acto de rebeldía ante las consecuencias de un conflicto que se cuele en todas las resquicios de la vida. El amor triunfa aparentemente, pero luego se rompe, no porque sucumba a la presión social, sino porque, tal vez, sus distintas posiciones en el conflicto ilustren otras diferencias, aquellas que solo salen a la luz cuando el amor lidia con la cotidianeidad.

f) La abertzale²⁷

A la abertzale, la reivindicación le parece una tontería. Nunca se ha considerado feminista. «*Bera abertzalea da, familia abertzale batean jaioa eta beste familia abertzale bat sortu duena. Horrek du garrantzia, ez espainolen eta frantziarren artean gertatutako gerra baten izenean antolututako desfilea*» (Urretabizkaia 2016: 19).²⁸ No apoya la reivindicación, pero tampoco anima a su hija a ser cantinera: si eso ocurriera, le disgustaría. Con el paso de tiempo, cada vez le sulfuran más las voces a favor del Alarde tradicional. Ha entendido que detrás del Alarde hay una reivindicación que puede tener influencia en muchos aspectos de la vida. Pero, aunque considera que la reivindicación es justa, cree que la patria y el respeto a los que arriesgan la vida por ella debe prevalecer. Está muy cansada porque ha asumido el compromiso de hacer de chófer dos veces al mes para acompañar a las familias que visitan a los presos en las cárceles. «*Tarteka, palmondoek inguratutako hondartza irduikatzen du [...] Han, etzaulki baten gainean jarrita egon nahi luke, itsasertzean bizi arren sekula santan hondartzara joaten ez den emakumeak*» (Urretabizkaia 2016: 125-126).²⁹

La presencia de una abertzale indiferente hacia el Alarde responde al posible interés por desmontar la interpretación, muy extendida, de que el conflicto formaba parte de una estrategia de la izquierda abertzale. Urretabizkaia desmiente esta versión en *Bidean Ikasia* al igual que lo hace el libro *Alardeak. Ukatutako Plazara* (Asensio & Iraola, 2018). En contra de la versión que vincula la lucha por la paridad en el Alarde con la izquierda abertzale, este libro recoge el testimonio de Maribel Castello, ex concejala de Eusko Alkartasuna en Irun, analizando la instrumentalización del conflicto vasco en el Alarde: «*Egin*

²⁶ «Y al separarse, corroboraron los prejuicios de muchas personas, de personas de ambos lados. De montescos y capuletos» (Urretabizkaia 2018: 110).

²⁷ Nacionalista vasca

²⁸ «Ella es abertzale, nacida en una familia abertzale y fundadora de otra familia que también es abertzale. Eso es lo que importa, no el desfile organizado en conmemoración de una guerra entre españoles y franceses» (Urretabizkaia 2018: 20).

²⁹ «De vez en cuando, se imagina una playa rodeada de palmeras [...] Ella, mujer que a pesar de vivir en la costa no pisa nunca la playa, allí quisiera estar, sentada en una tumbona» (Urretabizkaia 2018: 114-115).

zutena izan zen gatazkako mitologia guztia auzi honetara ere eramán» (Asensio & Iraola 2018: 70).³⁰

h) La espía

Una adolescente espera junto a su padre la llegada de la compañía. Ese día, la adolescente decidió que cuando fuera mayor se uniría a los hombres del Alarde para disfrutar como lo hacen ellos. Ya es mayor y la ex-adolescente no ha estado entre las veintiséis mujeres y tampoco ha participado en el Alarde paritario. Es tendera y lo que oye en su tienda le ha hecho pensar que es más prudente no posicionarse públicamente. Impotente, y sin capacidad para rebatir todas las mentiras que escucha en la tienda, decide apoyar la reivindicación escribiendo un informe en el que recoge todas las agresiones del bando tradicionalista. Lo denomina «*herriaren minaren mapa*» (Urretabizkaia 2016: 64).³¹ Esta labor ocupa toda su vida: muere mientras esta escribiendo el informe. Al poco tiempo de su muerte, el informe aparece en la universidad en manos de una alumna de antropología. La tendera ya no es la protagonista de su historia, sino su informe que permite narrar historias de abusos en la escuela, con niños y niñas como víctimas, pero también como protagonistas de la violencia.

Esta historia permite incorporar otras dimensiones del conflicto que permanecían ausentes a través del resto de los testimonios como, por ejemplo, la extensión de la violencia a la escuela, en la que niñas y niños utilizan el Alarde como un instrumento de acoso escolar y marginación.

Paradójicamente, la historia menos verosímil es la que, finalmente, más se aproxima a una crónica del conflicto. La tendera, testigo privilegiado del conflicto desde el anonimato de su puesto de venta de fruta, documenta, a veces con nombres, las agresiones de los tradicionalistas sobre las personas defensoras de la participación de las mujeres. La información de este presunto informe dota curiosamente a la historia del Alarde de una gran credibilidad ante el lector debido, en parte, a la utilización de un lenguaje científico, que refleja un registro supuestamente objetivo de los hechos.

3.2. Ficción, ¿Cómo se articula?

a) Personajes arquetípicos en un espacio real

La presentación de los personajes de ficción sigue algunos patrones comunes: los personajes no tienen nombre propio, sino que responden a una denominación genérica como «madre», «periodista», «abertzale». Los relatos no incluyen información personal. Esta indefinición en la caracterización individual de los personajes contrasta con la concreción y el detalle con los que se describe el contexto en el que actúan. Así, Hondarribia se erige como un personaje más en el relato: descrito con concreción y detalle. «*Emakume bat bere alabarekin*

³⁰ «Lo que hicieron fue volcar toda la mitología del conflicto vasco a esta disputa» (Alonso & Iraola 2018: 70).

³¹ «El mapa del dolor del pueblo» (Urretabizkaia 2018: 61).

jolasean ibai ertzeko lorategian. Lorategitxoan esaten diote. Aldameneko parkea, milionetsiarena, hutsik dago [...]. Eguzkia beherantz doa, Jaizkibel atzetik» (Urretabizkaia 2016: 15).³²

No tenemos información individual de los protagonistas, pero sí tenemos datos muy concretos sobre el lugar que habitan. La indefinición de los personajes, la ausencia de individualización, permite extrapolar sus pensamientos y su actuación a otras personas que también cumplen esos rasgos genéricos. Los personajes no representan a una única persona, sino a un conjunto más amplio. Por otro lado, la falta de individualización de los personajes posibilita también una mayor empatía por parte de los lectores hacia los personajes. Frente a esta indefinición, la concreción del lugar aporta realismo y verosimilitud a la historia. Son personajes arquetípicos en un entorno concreto y viviendo una situación concreta.

Por otro lado, la concreción no solo afecta al lugar, sino también a los actores -colectivos- implicados. La madre de la niña que quería tocar el tambor asiste a una reunión de la asociación que se denomina «Emeki». El nombre no es ficticio: es real. La madre aparece en la reunión y, cuando llega, hay dos mujeres: A y M. En este caso, aunque, no se da el nombre exacto, sí se individualiza a las personas a través de sus siglas. No sabemos si obedecen o no a los nombres reales de las mujeres que participan en la asociación, pero la utilización de las siglas aporta credibilidad a la actuación de la protagonista.

b) Los personajes, y sus circunstancias

Los personajes son arquetípicos, sin rasgos que los individualicen, pero actúan en el conflicto a través de circunstancias muy concretas. Los insultos del pescador se interrumpen durante la temporada de captura de la anchoa; la tendera mancha las hojas del informe con la fruta que ya no era vendible de su tienda: manchas rojas de las fresas, amarillentas, las de las naranjas; la madre de la niña del tambor recibe los insultos del pescador mientras empuja el carro de la compra en el hipermercado y presta atención a lista de la compra que había preparado en casa; la vecina de abajo intenta esconderse de los rumores del pueblo yendo con su hija a la Policlínica en lugar del ambulatorio del pueblo: visten de la manera más elegante posible y para llegar cogen dos autobuses; la vecina de abajo se enfrenta por primera vez a los vecinos de arriba en el portal, un día que había bajado a la calle con la bata de casa para sacar la basura; la madre de la niña del tambor, el día que una vieja conocida le anima a ir a la asociación de mujeres del pueblo, lleva dos bolsas de la compra: para hablar con ella, deja en el suelo las bolsas repletas.

Las circunstancias no son extraordinarias. No hay heroísmo ni excepcionalidad, sino circunstancias ligadas a la vida, la corriente, la común, la que en muchas ocasiones no ocupa espacio en la literatura porque la protagonizan las mujeres. *Bidean Ikasia*, en este sentido, recupera dimensiones de la vida ausen-

³² «Una mujer juega con su hija en un parque junto al río. Le llaman jardincillos. En el parque contiguo, el de la Millonetis, no hay nadie. [...]. El sol se oculta tras Jaizkibel» (Urretabizkaia 2018: 15).

tes en la literatura, como el trabajo de cuidados, el del día a día, o la versión menos idealizada y mística de la maternidad.

La maternidad, un tema recurrente en la obra de Urretabizkaia, y representada en novelas anteriores a través de figuras literarias que cuestionan los modelos más hegemónicos (Lasarte 2013: 755), tiene en *Bidean Ikasia* un tratamiento más convencional. La transgresión, desde un enfoque feminista, en este caso, está más vinculada al tratamiento protagonista que se otorga a lo cotidiano, es decir, al trabajo, literariamente poco glamuroso, de cuidar la vida (Romero 2014: 299).

c) La narración: una voz cambiante

Los relatos están narrados en tercera persona por una voz omnisciente. Este estilo narrativo no varía a lo largo de los relatos, pero sí hay variaciones en la distancia de la voz narrativa respecto a sus personajes. Así, en algunas ocasiones, esta voz no se limita a relatar los acontecimientos o a trasladar las reflexiones internas de los personajes, sino que opina y valora los hechos o las actitudes de los y las protagonistas. El relato de la madre de la niña que quería tocar el tambor finaliza cuando la mujer decide asistir a una reunión de Emeki y propone «*zerbait egin zezakeela, besterik ez bada ere neskei txilibitua jotzen irakatsi*» (Urretabizkaia 2016: 17).³³ La voz narrativa relata que a la propuesta de la madre le sigue un silencio profundo y añade una reflexión: «*Eszena film baten barruan edo antzerkian gertatua izan balitz, tinbalak entzungo lirerateke. Ondorio gutxiagoko hitzen ondoren liburu sakratuetan erdibitu egiten dira zeruak, lainoek tximistak okatzen dituzte, lurra dardarka jartzen da*» (Urretabizkaia 2016: 17).³⁴

En otras ocasiones, la voz narrativa se posiciona claramente sobre los acontecimientos: tras el pensamiento de la adolescente de participar en un futuro en el Alarde, la voz narrativa añade la siguiente reflexión con la que culmina el relato: «*Ez daki nerabe denik, ezta une hartan bertan feminista bilakatu denik ere, hitza bera ez baitu ezagutzen*» (Urretabizkaia 2016: 18).³⁵ En la historia del periodista, la voz narrativa incluye una disertación: «*Kazetari batzuek ez dute kontatzen ari direna ulertzeko premiarik. Gure kazeteriak, ordea, ulertu behar du kontatu baino lehen, gutxienez behin-behineko interpretazio bat behar du [...]*» (Urretabizkaia 2016: 39).³⁶

Hay un relato donde la relación de la voz narrativa respecto a los personajes protagonistas es mucho más estrecha: se trata de la historia de amor entre la

³³ «Hacer algo, aunque sea enseñar a las chicas a tocar el pífano» (Urretabizkaia 2018: 17).

³⁴ «Si la escena se hubiera desarrollado en una película o en el teatro, se habrían escuchado timbales. En los libros sagrados, se describe cómo los cielos se abren, las nubes vomitan rayos y la tierra tiembla» (Urretabizkaia 2018: 17).

³⁵ «No sabe que es una adolescente; tampoco sabe que en ese mismo instante se ha convertido en feminista, pues ni siquiera conoce la palabra» (Urretabizkaia 2018: 18).

³⁶ «Algunos periodistas no tienen necesidad de entender aquello que están contando. El nuestro, sin embargo, tiene que entender antes de contar algo, necesita al menos una interpretación provisional, aunque al poco tiempo descubra que estaba confundido» (Urretabizkaia 2018: 38).

teniente de Jaizkibel y el chico formal del Alarde tradicional. En este caso, la voz narrativa asume el estilo de los cuentos tradicionales, contextualizando el marco en que actúan los protagonistas, e incluyendo frases exclamativas. No hay ninguna intención de aparentar una perspectiva objetiva: al contrario, la voz narrativa emerge con tanta fuerza que parece una protagonista más dentro del relato:

Neska batek eta mutil batek, mutil batek eta neska batek elkar maite dute. Baina, ai ene, oztopo bat gañditu behar dute eperrak jan aurretik edo kalabazan sartu aurretik. [...] Kasu honetan, neskak Jaizkibeekin desfilatzen du, mutilak Beti Gazten. Montagutarrak eta Kapuletarrak, Oinaztarrak eta Ganbotarrak. (Urretabizkaia 2016: 88)³⁷

En otros relatos, sin embargo, la voz narrativa se limita a narrar, sin incorporar ninguna opinión, ni tomar parte en el relato. Esta ambivalencia en la relación entre la voz narrativa y los personajes no sigue aparentemente un patrón concreto. Tal y como afirman Ducrov y Todorov (1983), la naturaleza de las relaciones entre la voz narrativa y los personajes puede variar a lo largo de un obra, respondiendo a diferentes modalidades. En *Bidean Ikasia* la distancia entre la voz narrativa y los personajes varía.

Por otro lado, la voz narrativa es omnisciente, y se caracteriza por un alto grado de penetración en los personajes: no solo transmite o describe comportamientos sino que transmite también sus pensamientos e, incluso, cuestiones que el propio personaje ignora por completo. En este caso, la voz narrativa analiza y juzga el comportamiento del pescador y acosador y reflexiona sobre una dimensión de su carácter que el pescador desconoce: «*Éz zuen sekula onartuko gizezkoek beldurra ematen ziotela edo ezinezko zitziola gizon baten gainetik zegoela pentsatzea*» (Urretabizkaia 2016: 58).³⁸

Con bastante frecuencia, la narración de los pensamientos de los personajes se realiza en primera persona. En estas ocasiones, no es el narrador omnisciente quien transmite el universo interno de los personajes, sino que son ellos mismos los que lo vehiculan con sus propias palabras. La vecina de abajo rechaza, por ejemplo, la propuesta de trabajar limpiando en casa de la vecina de arriba. Los motivos de la negativa están narrados en primera persona: «*Garbi dezala berak etxea irribarrez*» (Urretabizkaia, 2016: 41).³⁹ Los pensamientos internos a veces se reflejan textualmente, pero sin estar identificados con comillas. Por ejemplo, la vecina de abajo responde a los reproches de su hija afirmando «*Egingo luke berak irribarre gizonak etxera familia mantentzeko adina eka-*

³⁷ «Una joven y un joven, un joven y una joven, se quieren. Pero, ¡ay, Dios Santo!, deben superar un obstáculo ante de vivir felices y comer perdices. [...] En este caso, el problema es que la chica desfila en Jaizkibel y el chico en Beti Gazte. Montescos y capuletos, los Oñaz y los Gamboa» (Urretabizkaia 2018:81)

³⁸ «Nunca reconocería que los hombres le daban miedo y que le resultaba imposible pensar que estaba por encima de otro hombre» (Urretabizkaia 2018: 56)

³⁹ «Que se limpie ella su casa, y sonriendo» (Urretabizkaia 2018:40).

rriko ez balio» (Urretabizkaia, 2016: 41).⁴⁰ La abertzale, al llegar a casa después de un largo viaje junto con unos ancianos a Puerto (Cádiz), piensa: «*Mese-dez, ez dadila inor etxean egon»* (Urretabizkaia, 2016:85).⁴¹ Esta técnica es recurrente a pesar de que no haya una justificación narrativa. Solo hay una excepción: en el relato de la cantinera leemos textualmente unos pensamientos que la protagonista sí articula en voz alta: «*Hau da Alardean parte hartzeko izan dudan lehen eta azken aukera»* (Urretabizkaia, 2016: 19).⁴²

En la obra no es habitual incorporar diálogos en estilo directo a excepción de los intercambios verbales entre el pescador, que insulta, y las personas que reciben el insulto:

«Puta bigotuda, vete a tu pueblo, y tu amiga igual», *bota zion gizon ilekizkurrak. [...] Berarekin zihoan adiskidea, ordea, oldartu egin zitzaion iraingileari. Galdetu zion nor zen, zein zen bere izena. Nonbait, gehitu zuen, zuk badakizu nor naizen eta nik zu nor zaren jakin nahi nuke.* (Urretabizkaia 2016: 70)⁴³

En otras ocasiones, no conocemos la réplica textual de las mujeres a las que insultan, pero el insulto siempre se recoge literalmente. Esta opción, la de la transcripción literal de los agravios, no solo está presente en los textos de ficción, sino también en la crónica y la reflexión.

La voz narrativa no solo varía en función de la relación más o menos cercana que tiene con sus protagonistas, sino que también adopta diferentes estilos, más o menos literarios, en función del perfil de las protagonistas que retrata: en la historia de la profesora de música, la voz narrativa opta, por ejemplo, por un estilo más poético, que incluye la utilización de figuras literarias: «*Ordurako itzuliak ziren hitzak tantaka, ahots apalean eta hitzek urtu nahi ez zuen beldurra aipatzen zuten. Guztien beldur horrekin mozorrotu zuen haurtzarokoa»* (Urretabizkaia 2016: 35).⁴⁴

Este estilo literario contrasta con el estilo de la voz narrativa en el relato de la vecina de abajo: «*Jakina da zoro ugari dagoela munduan, beste zereginik ez eta istiluak sortzera emanak. Oraindik ez zekien goiko bizilaguna zoro horien*

⁴⁰ «¡Ya iba sonreír la de arriba, ya, si el marido no le llevara a casa lo suficiente para mantener a la familia!» (Urretabizkaia 2018: 40).

⁴¹ «Por favor, que no haya nadie en casa» (Urretabizkaia 2018: 79).

⁴² «Esta es la primera y última ocasión que he tenido de participar en el Alarde» (Urretabizkaia 2018: 19).

⁴³ «Puta bigotuda, vete a tu pueblo, y tu amiga igual», le espetó el hombre de pelo rizado a la profesora. [...]. La amiga que iba con ella, en cambio, se enfrentó al agresor. Le preguntó que quién era, cómo se llamaba. ““Por lo visto-añadió-, tú ya sabes quién soy yo y yo quisiera saber quién eres tú» (Urretabizkaia 2018: 65).

⁴⁴ «Ya habían regresado las palabras, como gota a gota, en voz baja, y expresaban un miedo que no quería disolverse. Y el miedo de la infancia se disfrazó con aquel terror colectivo» (Urretabizkaia 2018: 34).

artean zegoela» (Urretabizkaia 2016: 42).⁴⁵ Se puede concluir que se produce una simbiosis entre la voz narrativa y la voz de la protagonista, unidas bajo un estilo y registro comunes. La identificación es tan grande que a veces pareciera que la protagonista hablase o pensase a través de la voz que la narra. La voz narrativa, por su carácter omnisciente, utiliza el registro característico de los personajes no solo cuando transcribe sus pensamientos, sino cuando narra y describe los acontecimientos. La voz narrativa se expresa como lo harían los protagonistas.

De modo que la pluralidad de los registros de las voces de los personajes redundan precisamente en el carácter omnisciente de la voz narrativa y en su parcialidad.

d) Personajes de ficción y situaciones reales: la realidad se nutre de lo que sucede y de lo que no sucede.

La distinción entre la ficción y la realidad no es siempre diáfana. Los personajes ficticios habitan una realidad reconocible y se cruzan con personajes reales, algunos conocidos como la Directora de *Emakunde*⁴⁶, Txaro Arteaga- «*Bertan dago Txaro Arteaga, Emakunderen burua, zer eta nor entzun ez dakiela*» (Urretabizkaia 2016: 35),⁴⁷ y otros desconocidos pero que también formaron parte de los hechos reales. «*Luzaroan egon ziren ezkutalekuan, orduan buru kizkurrez josia eta gaur burusoil den gizona gordelekura sartu eta kalea libre zegoela esan arte*» (Urretabizkaia 2016: 35).⁴⁸ La voz narrativa incorpora un pensamiento actual sobre el estado físico de uno de los personajes del relato lo cual indica que no solo existe en la ficción sino también en la realidad.

La realidad interfiere también en los relatos de ficción a través de la incorporación de hechos e informaciones más propias de una crónica que de un relato de ficción. Por ejemplo, el relato que narra la participación en Jaizkibel de la hija que quería tocar el tambor incluye un párrafo más próximo al género ensayístico que a la ficción.

Urte hartan gainditu zuen Jazikibelek ehun kideen muga. Urte hartan ebatzi zuen Auzitegi Gorenak Alarde Fundazioak antolatutako desfileak, pribatua zenez, ez zuela zertan emakumeon parte-hartzea bermatu. Alardea, esku pribatutan egoteaz gain, antzezlan bat dela ulertu zuen epaitegiak, aspaldiko kontuen gertaberritzea besterik ez. Antzerki obra baten zuzendariak erabakitzen du nork hartzen duen parte eta nork ez. [...]. Tamalez, antzezlan

⁴⁵ «Es cosa sabida por todos que hay mucho loco en el mundo, gente que no tiene qué hacer y se dedica a montar jaleo. Todavía no sabía que entre esas locas estaba su vecina de arriba» (Urretabizkaia 2018: 40).

⁴⁶ Instituto Vasco de la Mujer de la Comunidad Autónoma Vasca

⁴⁷ «Allí estaba Txaro Arteaga, la directora de Emakunde, sin saber qué y a quién escuchar» (Urretabizkaia, 2018: 34).

⁴⁸ «Estuvieron charlando largo rato, hasta que el hombre hoy calvo y entonces con denso pelo rizado entró en el refugio y les dijo que la calle estaba libre» (Urretabizkaia, 2018: 34).

horretan zuzendariak ez du lekurik ikusten txikitatik danborra jo nahi duen neska hondarribiarrarentzat. (Urretabizkaia 2016: 116)⁴⁹

Los límites entre los géneros se diluyen. La voz narrativa incorpora dentro de la ficción datos sobre el contexto, y además los interpreta. La reflexión se inserta en la ficción dotándola de realidad, o la ficción se entremezcla con los acontecimientos encarnándolos en vidas concretas, aunque estas sean ficticias.

Hay un relato en *Bidean Ikasia* que transgrede de manera más elocuente las expectativas del género, al fusionar ficción y realidad, o mejor dicho, al fusionar ficción y apariencia de realidad. Se trata del relato de la tendera, la mujer que encomienda su vida a documentar las agresiones del bando tradicionalista en un informe que denomina el mapa del dolor del pueblo.

La rasgos ficticios de este relato se elevan por encima del resto. Los acontecimientos son poco creíbles y cumplen con los tópicos de la novela negra: la protagonista aprende las técnicas del espionaje, inspirándose en libros de espías que consigue en la biblioteca; camuflada en su oficio de tendera, y desde una tienda que sirve como observatorio del pueblo, dedica toda su vida a documentar el acoso del bando tradicionalista. A diferencia del resto de los relatos, con un tono más verosímil, esta historia crea un halo tan excepcional y fantástico que no sorprende que la tendera acabe muerta en una escena que evoca al cine negro por todos los costados: cuando la policía encuentra su cadáver, la tendera todavía está sujetando el bolígrafo con el que escribía todas las noches.

Este relato, el más fantástico e inverosímil de todos, es justamente el que sirve de origen para introducir una nueva crónica, con todos los mecanismos propios de un género que aspira a representar la realidad. El protagonismo que antes se situaba en la tendera se traslada a su informe y a los hechos que este documenta.

Gorpua eraman zutenean, han gelditu ziren paperak eta liburuak, nahaspilan. [...] Nola ez dakigula, unibertitatean azaldu ziren handik gutzira [...] Hondarribiko Alardearen gatazkaz tesia egin nahi zuen ikaslearen eskuetan. (Urretabizkaia, 2016: 91)⁵⁰

De una ficción surge una crónica, con apariencia de realidad, narrada en tercera persona, pero que incluye también reflexiones en primera persona de una voz que también crea opinión y cuya identidad desconocemos: «*Nola jakingo dugu dendarien txostenak egia ote dioen, ala obsesio gaizto baten*

⁴⁹ «Aquel año superó Jaizkibel la cifra de los 100 miembros. Aquel año resolvió El Tribunal Superior que el desfile organizado por la Fundación Alarde, al ser privado, no tenía por qué garantizar la participación de las mujeres. El Tribunal entendió que el Alarde, además de estar en manos privadas, es una representación teatral, una simple actualización de sucesos antiguos. [...] Desgraciadamente, en esta representación, el director no ve sitio para la niña de Hondarribia que desde pequeña ha deseado tocar el tambor» (Urretabizkaia, 2018: 106).

⁵⁰ «Cuando se llevaron el cadáver, allí quedaron revueltos papeles y libros. [...]. Sin saberse cómo, aquellos papeles aparecieron al poco tiempo en la universidad, en mano de una alumna [...] que deseaba realizar la tesis sobre el conflicto del Alarde de Hondarribia» (Urretabizkaia 2018: 84).

*menpe zegoen emakume edadedun erresuminduaren sukar ametsa ote den?» (Urretabizkaia 2016: 91).⁵¹ No sabemos quién emite esta opinión, pero su peso en la interpretación de los acontecimientos que recoge el informe es tan grande que parece una protagonista más. La carga valorativa que imprime en el análisis del informe, el uso de la primera persona del plural y la utilización del recurso de la pregunta retórica proyectan dudas sobre la identidad de esta voz: ¿se trata de la narradora omnisciente o de un nuevo personaje que está en posesión del informe, interpreta los hechos documentados en él y especula sobre su credibilidad? «*Norberak erabaki beharko du, unibertsitatearen eskakizun zientifikoak alde batera utzita, txostenak dioena sinetsi ala ez*» (Urretabizkaia, 2016: 91); «*Zernahi den, txostenak dioena dio. Es da datu pilaketa soila*» (Urretabizkaia 2016: 92).⁵²*

La ficción en mayúsculas ha pasado a ser una nueva ficción pero revestida de un nuevo ropaje, el de la apariencia de realidad. El informe, que nace a partir de una historia fantástica, amplía la visión del Alarde al incorporar en el relato las agresiones sucedidas en las escuelas y los boicots a los comercios.

*Txostenaren arabera, hamar urte zituen mutikoak eskolan lehen erasoak jasan zuenean. Jangelako ilaran gertatu omen zen, ikasturtearen hasieran. [...]. Txostenak zehazten du ilaran zeuden gainerakoek ez ikusiarena egiten zutela, zaindarien bezalaxe. (Urretabizkaia 2016: 100)*⁵³

Las dudas que la narradora plantea sobre la credibilidad del informe pueden ser equiparables a las dudas que puede suscitar cualquier testimonio, incluyendo la de este libro. ¿Es real el informe de la tendera? ¿es verdad lo que el informe cuenta que pasó en la escuela? ¿Sería más verosímil si lo contara Arantxa Urretabizkaia en primera persona? ¿O si se presentaran como las conclusiones extraídas de una tesis de la universidad? *Bidean Ikasia* ofrece una visión del Alarde a través de diferentes formas de representar la realidad: la representación del conflicto se nutre de lo que sucede, pero también de lo que no sucede.

3.3. Crónica

La crónica, aunque es un género que contiene una inequívoca faceta informativa, aporta algo más que pura información, ya que su identidad está determinada por la interpretación y valoración de lo narrado. Por ello puede conside-

⁵¹ «¿Cómo sabremos si el informe de la tendera dice la verdad o es delirio febril de una mujer añosa, resentida, atrapada por una perversa obsesión?» (Urretabizkaia 2018: 83).

⁵² «Cada quien deberá decidir dejando al lado las exigencias científicas de la universidad, se si cree o no lo que dice el informe» (Urretabizkaia 2018:83); «Sea como fuere, el informe dice lo que dice. No es una simple acumulación de datos» (Urretabizkaia 2018: 85).

⁵³ «Según el informe, el chico tenía diez años cuando sufrió la primera agresión. Por lo visto, ocurrió en la fila del comedor, al inicio del curso. [...] El informe precisa que el resto del alumnado hizo la vista gorda, como también lo hicieron las personas encargadas de su cuidado» (Urretabizkaia 2018: 92).

rarse un género ambivalente, en tanto que es información, pero también interpretación, es decir, un género híbrido entre los interpretativos y los informativos o que se encuentra en el límite entre los informativos y los de opinión (Yanes 2006).

La opinión atraviesa el libro y apenas hay ejemplos en los que el relato no esté atravesado por elementos valorativos. La primera crónica escrita exclusivamente en tercera persona narra los intentos infructuosos de abrir una interlocución con el Ayuntamiento en torno a la participación de las mujeres en el Alarde. Este texto también reproduce en su totalidad la encuesta que Emeki difundió en el municipio para valorar la acogida de la reivindicación incluyendo las respuestas. Incluso en este texto, el más próximo de todo el libro a una redacción periodística, la voz narrativa filtra su opinión: «*Halere, bertute handi bat izan zuen galdetegiak: ordura arte udaleko bulegoetan eta konpainien kapitainen aurrean planteatu zen eztabaidak, kalera egin zuen jauzi, kalera eta etxetara*» (Urretabizkaia 2016: 24).⁵⁴ Este es el patrón de un libro en el que todos los hechos están acompañados de una interpretación explícita.

Las crónicas escritas exclusivamente en tercera persona no son muy comunes, pero hay algunos ejemplos como el primer texto que explica desde una perspectiva objetiva las primeras iniciativas-dentro de la legalidad- a favor de la participación paritaria, u otro dedicado a analizar la cobertura de los medios tras el primer intento de las mujeres de integrarse directamente en la compañía. Todas ellas aportan elementos valorativos. Hay alguna otra crónica escrita exclusivamente en tercera persona, pero son minoría atendiendo al conjunto.

En la crónica domina la primera persona del plural, que corresponde a la voz del colectivo de mujeres que ha liderado la lucha en defensa de la paridad. El testimonio colectivo puede ser la voz protagonista-y única- de las crónicas o puede estar acompañada con mayor o menor presencia de la voz en primera persona de la autora que intercala sus opiniones y su experiencia personal al hilo de su participación en hechos y acontecimientos colectivos.

La presencia de la voz de la autora en la crónica del conflicto dota de gran atractivo a la novela: no se trata de una voz ajena al conflicto, que opina a partir de un análisis externo de los acontecimientos, sino que es una voz legitimada por su participación en el núcleo de las decisiones, desde la gestación de la lucha hasta casi la actualidad.

El testimonio colectivo e individual se solapan en el relato de los acontecimientos, pero prevalece la perspectiva grupal por encima del personal. El hecho de que la experiencia individual de la autora se diluya a veces en la acción colectiva no quiere decir que desaparezca su opinión: la voz de la autora está presente en la interpretación que hace de la voz colectiva. En definitiva, la voz de la autora no solo está presente a través de sus experiencias personales, sino

⁵⁴ «Sin embargo, el cuestionario tuvo una gran virtud: el debate planteado en las oficinas municipales y ante los mandos dio el salto a la calle; a la calle y a los hogares» (Urretabizkaia 2018: 24).

que atraviesa todo el conjunto de modo más o menos explícito en una apuesta por la diversificación de perspectivas.

3.4. La reflexión como interpelación: el uso de la segunda persona

La reflexión, a diferencia de la crónica, no descubre nuevos episodios, pero dialoga con el conflicto visibilizando y analizando los factores que la atraviesan.

La reflexión abarca una gran variedad de temas: el plan tácito para sembrar el miedo en un pueblo, desde la perspectiva de los que lo ejercen, negando el saludo, insultando, aislando, y de las que lo sufren; la utilización política de la tradición; el papel del victimismo, el valor de la tolerancia, la justificación política de la lucha ante los que no quieren entender, ante las que creen que hay luchas más importantes, ante los que creen que algo tan militar no merece la pena. Por último, se reflexiona sobre el valor de lo que se ha conseguido y sobre qué es lo que determina el fin de un conflicto.

La perspectiva de la narración en todas estas reflexiones es múltiple y variada, pero hay algunas diferencias respecto a las crónicas como es la utilización de la segunda persona singular como perspectiva prioritaria en algunas de las disertaciones. Este es el enfoque elegido, por ejemplo, para explicar cómo se articula el miedo en el pueblo desde el lugar de quienes lo ejercen y de quienes lo sufren:

Bat-batean, parkean luzaroan tratatu dituzun gurasoek ez zaituzte agurtzen, ez diete beraien haurrei zuenarekin bat egiten uzten eta, gainera, ez dute beste aldera begiratzeko ikusiko ez bazintuzte bezala. (Urretabizkaia 2016: 56)⁵⁵

Ez zara inor, ez duzu gainerakoen agurra merezi. Gogorri dirudi, baina hauskeria da gero etorriko zenarekin alderatzen baduzu. (Urretabizkaia 2016: 56)⁵⁶

Aurrez aurre agurra ukatuzetik haratago joateko gauza ez bazara, irain ezazu telefonoz. (Urretabizkaia 2016: 57)⁵⁷

Esta perspectiva, ausente en la crónica, sacude con fuerza al lector, interpe-lándolo directamente, obligándolo a situarse en un bando u en el otro, obligán-dole a pensar qué papel hubiera jugado en ese conflicto.

⁵⁵ «De pronto, no te saludan los padres y madres con los que has tratado en el parque durante largo tiempo, no les dejan a sus hijos juntarse con el tuyo y, además, no mirarán para otro lado para fingir que no te han visto» (Urretabizkaia 2018: 54).

⁵⁶ «No eres nadie, no mereces el saludo de los demás. Parece duro, pero es una nimiedad comparado con lo que luego vendría» (Urretabizkaia 2018: 54).

⁵⁷ «Si no eres capaz de ir más allá de negar el saludo cara a cara, insulta por teléfono» (Ur-retabizkaia 2018: 55).

La opción de la primera persona casi nunca ocupa una perspectiva protagonista, pero hay alguna excepción como el texto sobre la experiencia del miedo en el que el testimonio personal se alterna con la segunda persona del singular.

Ordura arte beldurrak ez zuen adierazpen fisiko nabarmenik niretzat. [...] Alardearekin ikasi zuen nire gorputzak zer zen benetako beldurra, gorputzari ere eragiten diona. (Urretabizkaia 2016. 67)⁵⁸

Esan behar da baietz, beldur zarela, guztiz, gorputz osoa asaldatzen dizula beldurrak, baina, aldi berean, gauza asko egin daitekeela beldur eta guzti. Nahi baduzu, noski. Geroztik ez nau beldurrak beldurtzen. (Urretabizkaia 2016. 69)⁵⁹

En otras también se usa la primera persona del singular, pero de modo puntual y no protagónico, y mezclado con otras perspectivas como la primera persona del plural o la tercera persona del singular.

Askotan entzun eta irakurri ditugu Alardearen kutsu militarra nabarmentzen eta kritikatzten dutenak. [...] Inor gutzi konbentzitu izan dut esanez Alardearen izena gauzak batera eta modu antolatuan egitea dela, gure folkloreak ondo erakusten duenez, hori dela Alardearen funtsa, kutsu militarra izenondoa dela, bigarrear mailako xehetasuna. (Urretabizkaia 2016: 105)⁶⁰

El libro termina con un recurso literario muy recurrente a lo largo del libro: la pregunta retórica. Al igual que en otras reflexiones, la autora cierra el libro preguntándose cuándo tendrá lugar el inicio del fin de esta lucha por la paridad. El texto escrito también en segunda persona vuelve a interpelar directamente al lector: «*Iraingile nagusia zure ondotik pasa eta iraintzen ez zaituenean? [...] Lekukotasun bat besterik ez den liburu plazaratzera ausartzen zarenean? Hasia ote da bukaera?*» (Urretabizkaia 2016: 135).⁶¹ Las preguntas no tienen respuesta. O, tal vez, las preguntas se convierten en la respuesta, pues pretenden subvertir una realidad considerada injusta.

⁵⁸ «Hasta entonces el miedo no tenía para mí expresión física perceptible.[...] Con el Alarde mi cuerpo aprendió qué era el miedo auténtico, ese que afecta también al cuerpo» (Urretabizkaia 2018: 63).

⁵⁹ «Hay que reconocer que sí, que tienes miedo, mucho, que el miedo te perturba todo el cuerpo, pero que, al mismo tiempo, pueden hacerse muchas cosas aun teniéndolo. Si quieres, claro. Desde entonces no tengo miedo al miedo» (Urretabizkaia, 2018. 65).

⁶⁰ «Hemos escuchado y leído en multitud de ocasiones voces que resaltan y critican el carácter militar del Alarde. [...] No he convencido a casi nadie diciendo que lo sustantivo del Alarde, su clave, es hacer algo todos juntos de modo organizado, tal como normalmente se ve en nuestro folclore, que esa es la esencia del Alarde, que el carácter militar es un adjetivo, un detalle de segundo orden» (Urretabizkaia 2018: 96).

⁶¹ «¿En el momento en que tu principal agresor pase a tu lado y no te insulte? [...] ¿Cuándo te atrevas a sacar a la luz este libro que no es más que un testimonio? ¿Se ha iniciado el final?» (Urretabizkaia 2018: 121-123).

IV.- «EN LA PUNTA DE LA PUNTA DE LA RAMA, DEL MANZANO DE LA CUESTA...»: EL TIEMPO⁶²

El relato de los acontecimientos sigue un orden lineal: los acontecimientos se narran en orden cronológico. Este principio atraviesa a todos los géneros que conforman el libro: así, los personajes de ficción evolucionan conforme evoluciona el conflicto; y las disertaciones, algunas atemporales, se intercalan en la medida en que los acontecimientos del conflicto las hacen relevantes. La evolución del conflicto, los hechos y su localización temporal los establece la crónica. La reflexión y la ficción siguen su hilo temporal.

No es fácil situar el inicio de un conflicto. El libro asume esta dificultad y propone distintos posibles inicios. ¿Comienza en 1638, el día en que miles de soldados franceses rodearon las murallas de Hondarribia? ¿Comienza el día de la liberación, dos meses después de que el pueblo- con las mujeres- soportara el asedio de los franceses? ¿En 1639, año en el que supuestamente se celebró la primera procesión con vecinos (¿y vecinas?) armados para conmemorar la victoria del pueblo sobre el asedio? ¿O en el siglo XIX cuando se ritualizaron los alardes, marginando a las mujeres de acuerdo con unas normas sociales que imponían la segregación por sexos? ¿O el 20 de septiembre de 1993, fecha en la que un grupo de mujeres registra en el Ayuntamiento el primer documento sobre la participación de las mujeres? ¿O es antes? ¿tal vez, y solo tal vez, el día que a una madre viendo a su niña imitar los redobles de un tambor al son de la música de una compañía le asalta la idea de que en un futuro ella, su hija, también pueda participar en el Alarde?

El libro contempla todos estos posibles inicios: se abre con el título «el comienzo del inicio del inicio», y un fragmento de una crónica histórica en el que se narra un episodio en el que cien mujeres de Hondarribia, armadas con lanzas y escopetas, y con grandes vítores de la tropa piden al Gobernador que les señale la porción de muro que deben defender. A este breve fragmento extraído de los Anales del Reino de Navarra, le sigue un texto que bajo el título «Un poco de historia» analiza el origen de los alardes, y también la participación de las mujeres en las milicias locales, cuando no había ejércitos. «*Deia jasotakoan, agindutako lekura bertaratzan ziren gizonak, eta, deia gerrarako zenean, baita emakumeak eta haien seme-alabak ere, eta zer-bila zebiltzan neskak era askotakoak, armatuak edo armagabeak*» (Urretabizkaia 2016: 13).⁶³ Con el título «Un inicio» se narra la historia ficticia de la madre de la niña del tambor fechada en 1992. «*Danbor debekatua jotzen duen alabaren irudia [...] gustura dago emakumearen burmuinean, hantxe egin du luzaroko había*» (Urretabizkaia 2016: 16)⁶⁴. Y con «Los primeros pasos» se inaugura la crónica:

⁶² Canción popular: «Aldapeko sagarraren, adarraren puntan, puntaren puntan...»

⁶³ «Cuando eran convocados, los hombres acudían al lugar establecido, y cuando se trataba de un llamamiento para la guerra, también acudían las mujeres y sus hijos, y muchachas de fortuna, con armas o sin ellas» (Urretabizkaia 2018: 12).

⁶⁴ «La imagen de la hija tocando el tambor prohibido [...] perdura placenteramente en el cerebro de la madre, hace allí su nido por largo tiempo» (Urretabizkaia 2018: 16).

«1993ko irailaren 20^a, dio zigilu ofizialak emakumeon partaidetzari buruzko lehen agirian» (Urretabizkaia 2016: 21).⁶⁵

Se puede concluir que la multiplicidad de posibles inicios plantea la dificultad de narrar una única historia sobre un conflicto. Todos son verosímiles, y necesarios para explicar el inicio, aunque posiblemente se podrían sumar muchos más al relato de los acontecimientos. Desde el inicio del libro la autora iguala la autoridad del relato histórico (o periodístico) y el ficticio al atribuirles idéntica legitimidad en la transmisión de los acontecimientos o en el relato de la «verdad» del conflicto.

No es fácil perder el hilo temporal debido al afán explícito de localizar temporalmente la historia del conflicto: los hechos más relevantes están siempre fechados. Las fechas no solo ayudan a situar la evolución de los hechos en el tiempo, sino que aportan credibilidad a la crónica. «1994ko uztailaren 14an Emekiko emakumeek baimena eskatu zuten kapitainen aurrean beraien eskakizuna eta arrazoioak azaltzeko. [...]. Erantzuna 1995eko abenduaren bostean heldu zen: Juntak dio Emekikoen eskaera ez dela bidezkoa. (Urretabizkaia 2016: 21-22)»⁶⁶

Son las crónicas las que llevan el peso de la narración de los acontecimientos, esto no varía desde el inicio hasta el final de libro, pero el tratamiento del tiempo va variando conforme avanza el libro y el conflicto. En la primera parte de la obra es donde se produce una mayor concentración de hechos y episodios. Las crónicas incluidas en esta primera parte presentan situaciones en un lapso temporal breve y narran con mayor exhaustividad los acontecimientos, siempre localizados con su fecha exacta: los alardes del 96, 97 y 98 están narrados con todo detalle y cada uno tiene su crónica. A partir del Alarde del 98, en cambio, las crónicas no están tan sujetas a acontecimientos concretos sino a cuestiones más amplias, con relevancia en el desarrollo del conflicto, pero que no se localizan en un momento concreto. Las crónicas analizan, por ejemplo, el discurso vacío de la legislación de igualdad, la responsabilidad de los partidos políticos, o la aparición de los plásticos negros, pero en un lapso de tiempo más amplio, y a veces incluso sin una ubicación temporal concreta. El estancamiento del conflicto provoca la disminución de acontecimientos relevantes, que cada vez son más esporádicos. La crónica, aunque no desaparece, pierde peso en detrimento de una reflexión que matiza y enfatiza la realidad. Ya no es el acontecimiento el que guía la narración sino ideas más abstractas, sin un aterrizaje temporal concreto, o actores y cuestiones cuyo papel se explica en arcos temporales más largos. El tiempo no es tan palpable porque el conflicto parece entrar en un estado de letargo.

⁶⁵ «20 de septiembre de 1993, reza el sello oficial en el primer documento sobre la participación de las mujeres» (Urretabizkaia 2018: 21).

⁶⁶ «El 14 de julio de 1994 Emeki solicitó permiso para explicar su petición y argumentos ante los capitanes. [...] La respuesta llegó el 5 de diciembre de 1995: la Junta afirma que la solicitud de Emeki no procede. (Urretabizkaia 2018: 21-22).

Por otro lado, los hechos se narran cronológicamente, pero el tiempo no es siempre lineal. La narración en pasado de los acontecimientos se interrumpe con disertaciones en tiempo presente, y con valoraciones y anuncios que anticipan el desarrollo del conflicto y explicitan que este sigue abierto y vivo. No hay, por lo tanto, un intento de mantener el suspense en torno a la posible resolución o no del Alarde. Al contrario, hay un interés en adelantar la dimensión y gravedad del conflicto, y recordar su vigencia en la actualidad. Los hechos del pasado se narran en el pasado, pero se interpretan utilizando el tiempo presente. La perspectiva del momento actual atraviesa el relato, dotando a cada paso, por aparentemente pequeño que sea, de una gran trascendencia. «*Horregatik erabaki genuen irtenbide bakarra ekintza zela, zuzenean konpainia batean sartu eta kalera salto egitea. [...] Oraindik ere ordaintzen ari gara erabaki hura*» (Urretabizkaia 2016: 27).⁶⁷

La linealidad puede quebrarse con saltos al futuro, y al pasado aunque esto es menos habitual. En este caso, se incorporan reflexiones fundamentados en el pasado. Los saltos al pasado, en todo caso, tienen sentido en la medida que explican o ayudan a entender el conflicto. Los periodos a los que más habitualmente se retrocede son el franquismo y la transición aunque también hay varias referencias a la discriminación racial en los Estados Unidos.

Frankismoaren menpean gaztetu ginen batzuentzat, legea hautsi behar zen zerbait zen, [...]. Horixe zen frankismoaren aurkako jardunaren araua: legeak debekatzen zuena zilegi zen legeak baimentzen zuena susmagarri. (Urretabizkaia, 2016: 90)⁶⁸

En el libro prevalece el tiempo pasado: la ficción está escrita en pasado; las crónicas también, salvo cuando incluye valoraciones actuales del conflicto, “*Oraindik ere ordaintzen ari gara erabaki hura*” (Urretabizkaia 2016: 27)⁶⁹ o reflexiones generales que aspiran a interpretar una realidad que trasciende al Alarde, pero ayuda a entenderla.

Asfaltoa zartatzeko bi modu daude. Bata animaliena, gizakiona: hartzen duzu eskutan lanabes bat, pikotzoa edo, ahal bada, mailu pneumatikoa eta kolpeka, zarata eginez, puskatzen duzu hautsezina zirudien azala. [...]. Guk, 1996. Urrun hartan, lehen modua hobetsi genuen. (Urretabizkaia, 2016: 28)⁷⁰

⁶⁷ «Decidimos que la única solución era la acción, integrarnos directamente en una compañía y saltar a la calle. Todavía estamos pagando esa decisión» (Urretabizkaia 2018: 27).

⁶⁸ «Para quienes llegamos a la juventud bajo el yugo del franquismo, la ley era algo que había que quebrantar [...]. Lo que prohibía la ley era lícito; lo que permitía la ley, sospechoso» (Urretabizkaia 2018: 82).

⁶⁹ «Todavía estamos pagando esa decisión» (Urretabizkaia 2018: 27).

⁷⁰ «Hay dos modos de agrietar el asfalto. Uno es el modo animal, el de las personas: coges en las manos una herramienta, un pico o, si tienes a mano, un martillo neumático y, a golpes, haciendo ruido, agrietas una superficie que parecía irrompible. Nosotras, en aquel lejano 1996, optamos por el primer modo» (Urretabizkaia 2018: 27).

El presente es más habitual en las disertaciones: en las que dialogan con el conflicto incluyen también el pasado cuando hay una referencia explícita a alguna vivencia real relacionada con el Alarde; en las que analizan una idea, presente en el conflicto pero sin recurrir a hechos concretos para explicarla, el presente es el tiempo protagonista. Son las disertaciones que hablan del conflicto, pero sin mencionarlo.

Noiz hasten da biktima bat biktimismoa egiten, lehen hitzetik edo handik zenbat denborara? Zergatik izan behar du dotorea biktimak eta ez erasotzaileak edo eroosa ikusi ondoren ezer egiten ez dutenek? (Urretabizkaia, 2016: 87)⁷¹

V.- CONCLUSIONES

Bidean Ikasia podría formar parte de una tendencia actual de la novela caracterizada por su carácter híbrido, es decir, por la combinación en una misma novela de diferentes géneros. Algunos críticos (Noguerol 1999: 239; Castro, 2014: 102) explican la eclosión a partir de los 70 de estos textos híbridos, voluntariamente caóticos y difícilmente clasificables, en base a la influencia de la posmodernidad, dando lugar a la proliferación de nuevas categorías genéricas. Cercas (2011) comparte la idea de que la hibridación de géneros es un rasgo esencial de la posmodernidad, pero defiende también que el mestizaje de géneros ha acompañado a la novela desde sus orígenes. Así esboza la idea de que la historia de la novela podría también contarse como la historia del modo en que la “novela intenta apropiarse de otros géneros, [...] luchando por ampliar una y otra vez las fronteras”. De acuerdo con este autor, esto ya era visible en el siglo XVIII, pero se hace evidente en el XIX. La posmodernidad no explica, por lo tanto, el mestizaje de géneros pero sí su apogeo.

La novela de Urretabizkaia participa de esta combinación aparentemente caótica de géneros y fusiona ficción y periodismo a través de dos fórmulas muy representativas del género periodístico: la crónica y la reflexión. Además de su hibridación, el otro elemento que define la novela es su carácter autobiográfico: la autora narra e interpreta el conflicto, pero no desde la perspectiva de una observadora externa, sino desde el lugar de alguien que ha participado de modo protagonista en su desarrollo, tomando decisiones, y también sufriendo sus consecuencias.

Sin embargo, no estamos ante un libro de autoficción que vacila entre la autobiografía y la novela, impidiendo discernir entre verdad o invención (Musitano 2016: 103). Al contrario, *Bidean Ikasia* establece límites entre la verdad, el testimonio de la autora, y la ficción, aunque ambos planos a veces se mezclen, sin elementos explícitos que permitan su reconocimiento. La autora, a veces protagonista de la historia, participa también en la narración de las ficcio-

⁷¹ «¿Cuándo comienza una víctima a hacer victimismo, desde la primera palabra o al cabo de cuánto tiempo? ¿Por qué ha de ser elegante la víctima y no el victimario, y no el agresor o los que tras ver el ataque no hacen nada?» (Urretabizkaia 2018: 80).

nes, valorando sin ambages el comportamiento de sus protagonistas, y otras de un modo más camuflado, pero creando unos personajes y unas situaciones que contribuyen, desde una perspectiva fantástica, a mostrar la visión de la autora. El resultado podría acercarse a un testimonio novelado, a través de distintos procedimientos técnicos, pero desde una única perspectiva, la de las que defienden la participación de las mujeres en el Alarde.

El compromiso del libro con una de las partes del conflicto, su intento de politizarlo, de interpretarlo, entenderlo, vincularlo a una realidad que trasciende los límites de Hondarribia, alejan a *Bidea Ikasia* de otras características que también definen a la novela actual más allá del mestizaje de géneros. Así, y frente al escepticismo, la desideologización, al afán por cuestionar el mito de la realidad y su posible representación, o al deslizamiento de los intereses colectivos hacia la problemática del yo (Castro 2014: 94), *Bidean Ikasia* ofrece un testimonio de un problema colectivo desde una experiencia personal pero con la compleja intención de ofrecer una interpretación del *todo*. No hay una reflexión sobre la problematización de la reconstrucción de un conflicto, y su representación, ni un empeño en resaltar la imposibilidad de alcanzar únicas certezas, o de mostrar la naturaleza ambigua de lo que ha ocurrido en Hondarribia (Concha 2014: 80), sino un intento de narrar los hechos del conflicto, mostrar la experiencia personal y colectiva de una de las partes, y compartir algunas claves de su interpretación. En este sentido, *Bidean Ikasia* se aleja claramente de los rasgos de la novela asociados a la posmodernidad para inscribirse en una tradición clásica que pone la literatura y el periodismo al servicio de una *causa*, sin conformarse con poner en colisión diferentes versiones sino mostrando una mirada del *todo* desde la honestidad de haber explicitado la posición y el lugar desde donde se mira.

Por último, podría debatirse si *Bidean Ikasia* es una novela o no. Si las novelas se definen por ser ficción, se podría decir que lo es por tener, al menos, una parte inventada. Pero también podría considerarse una novela por la incorporación de procedimientos técnicos novelescos, que no solo se manifiestan en la ficción, como el multiperspectivismo o la incorporación de elementos esenciales de la narración como la anticipación temporal, el suspense o la ironía: el empeño, en definitiva, por poner la forma al servicio de la narración e interpretación de un conflicto.

Es más, también puede considerarse una novela en la medida que se plantea preguntas que difícilmente pueden tener un encaje en una crónica o un ensayo: ¿qué miedos atenazan a alguien que insulta?; ¿qué papel juega el Alarde en la ruptura de una relación sentimental? ¿y el arrepentimiento? ¿qué sientes cuando alguien te insulta? ¿y qué siente el que insulta? ¿O la que niega un saludo? Y preguntas a las que no se aspira ni siquiera a intentar responder y para las cuales *Bidean Ikasia* tampoco ofrece unas respuestas claras y unívocas: «*Noiz hasten da biktima bat biktimismoa egiten, lehen hitzetik edo handik zenbat denborara?*» (Urretabizkaia 2016: 87);⁷²«*Parekidetasunaren aldeko borroka honen*

⁷² ¿Cuándo comienza una víctima a hacer victimismo, desde la primera palabra o al cabo de cuánto tiempo? (Urretabizkaia 2016: 80).

bukaerak noiz du hasiera, iraingile nagusia zure ondotik pasa eta irantzen ez zaituenean? Jazkibeleko teniente eta Beti Gazteko erredoblea ezkontzen direnean?» (Urretabizkaia 2016: 134).⁷³Tal vez este sea la función de este libro que aspira a interpretar una verdad histórica, creando una verdad literaria, a través de un artefacto que combina realidad y ficción, acción y reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, M. + Iraola, A. (2018) *Alardeak. Ukatutako Plazara*, Andoain, Berria.
- Benegas, N. (2017) *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid, Colección Centzontle.
- Castro, I. (2014) «El cuestionamiento de la transmisión histórica en la novela Contemporánea. Ejemplos de la narrativa española», *Novela Histórica Europea*, Navarro, M. ed., pp. 93-107.
- Cercas, J. (2011) «La tercera verdad», *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html
- Concha, A. (2014) «La novela como interpelación al discurso histórico», *Novela histórica europea*, Navarro, M. ed., 79-93.
- Domínguez, J. (2018) *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, UNED.
- Ducrot, O. + Todorov, T. (1983) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo veintiuno
- Ezkerra, E. (2012) *XX. Mendeko euskal literatura*, Donostia, Etxepare Euskal Institua
- Eusko Jaurlaritza (2014) *Hondarribiko herritarren jarrerak Alardearen inguruan*, Euskadi Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Recuperado de http://www.euskara.euskadi.eus/contenidos/documentacion/o_14tef3/eu_def/adjuntos/14tef3.pdf
- Irastortza, T. (2004) «Arantxa Urretabizkaia: aspaldi espero genuelako sekula bakarrik utzi ez gaituen idazlea», *Hegats*, 36, pp. 77-92.
- Lasarte, G. (2011) «La maternidad en el imaginario de las escritoras vascas» *Feminismo/s*, 18, pp. 203-223.
- Lasarte, G. (2012) «Arantxa Urretabizkaiaaren narrazio lanetako amatasunak: genero arteko harreman berrien paradigma» *Euskera*, 57, pp. 735-759.
- Musitano, J. (2016) «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos», *Acta Literaria*, 52, pp. 103-123.

⁷³ «¿Cuándo tendrá lugar el inicio del fin de esta lucha por la paridad?; ¿En el momento en el que tu principal agresor pase a tu lado y no te insulte?; ¿Cuándo se casen la teniente de Jaizkibel y el redoble de Beti Gazte?» (Urretabizkaia 2018: 122-122).

- Noguerol-Jiménez, F. (1999) «Híbridos genéricos: La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX», *Rilce*, 15, pp. 239-250.
- Romero, A. (2014) «Escritura femenina y crítica literaria en *Zergatik Panpox* de Arantxa Urretabizkaia», *Revista de Lenguas y Literaturas*, 19, pp. 289-309.
- Unanue, M (2019) «Arantxa Urretabizkaiarekin bidean», *Pikara*. Recuperado de <https://www.pikaramagazine.com/2019/06/arantxa-urretabizkaia/>
- Urretabizkaia, A. (2014) *Zuri-beltzeko argazkiak*, Iruña, Pamiela
- Urretabizkaia, A. (2016) *Bidean Ikasia*, Iruña, Pamiela Kondagintza
- Urretabizkaia, A. (2018) *Lecciones del camino*, Iruña, Pamiela Kondagintza
- Yanes, R. (2006) «La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación» *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32.

