

Zigi 
Zaga

**APO
KA
LIP
SIA**

Lehen zenbakia
2022ko uda

Zigi Zaga



Inoiz gehiago ez da denbora asko

(Errepidea. Cormac McCarthy, 2008)*

Zer da, aita?

Litxarrerria bat. Zuretzat.

Zer da?

Zatoz. Eseri.

Mutikoaren motxilaren uhalak arindu eta motxila lurrean utzi zuen bere atzean, eta hatz lodiko azazkala aluminiozko kakoaren azpian sartu zuen lataren goiko aldean eta ireki egin zuen. Sudurra latatik ateratzen zen burbuila diskretuetara hurbildu eta mutikoari pasatu zion. Tori, esan zuen.

Mutikoak lata hartu zuen. Burbuilak ditu, esan zuen.

Edan.

Mutikoak aitari begiratu zion eta gero lata hurbildu zuen edateko. Han eserita geratu zen horretan pentsatzen. Oso ona dago, esan zuen.

Hala da.

Hartu pixka bat, aita.

Zuk edan dezazun nahi dut.

Pixka bat bakarrik.

Lata hartu, zurrutada bat eman eta itzuli egin zion. Edan zuk, esan zuen.

Gera gaitezen hemen eserita pixka batean.

Inoiz gehiago ez dudalako besterik edango, ezta?

Inoiz gehiago ez da denbora asko.

Ongi, esan zuen mutilak.



AURKIBIDEA

• EDITORIALA Arantza Santesteban.....	5
• PENTSAMENDU APOKALIPTIKOARI BURUZ Agustin Arrieta.....	7
• APOKALIPSIRAKO PROPOSAMEN BAT Nader Koochaki.....	11
• WE ARE BECOME DEATH Jean Gabriel Périot.....	13
• TOMATEAK LANDATU APOKALIPSIA Arrate Hidalgo.....	14
• PROMETEO KATEETATIK ASKE Ingrid Guardiola.....	16
• KRIPTOGRAMA / ARNASA HARTU Mikel Ruiz Pejenaute.....	21
• BIZITZA HASTEAREN DA Uxue Arzelus	23
• APOKALIPSIA Ernesto Cardenal	25
• HORTZETAKO ESKUILA Xabi Borda.....	31
• FAXISMO LILURAGARRIA Susan Sontag.....	33
• KOLABORATZAILEAK.....	58



EDITORIALA

Pieter Bruegelen ustezko koadro batean zerutik itsasoraino erortzen ari den Icaroren hankak ikusten ditugu hondoratu aurreko unean. Jaitsiera hain dramatiko izanagatik ere, itsasotik gertu dagoen laborariak jarraitzen du bere lurra lantzen eta artzaina gertakariari bizkar emanez, bere ardiei begira ari da. Apokalipsiaren eszena gaurkotu bat iradoki lezake koadroak, Ikaro ito aurreko instant horretan harrapatuta biziko bagina bezala, jakinda akabera datorrela eta bitartean denak bere horretan iraun dezan goldearekin lantzen ari gara egunerokotasun hauskorra.

Apokalipsia aukeratu dugu ZIGIZAGa deituriko aldizkari digital honen gai zentrala izan dadin. Hasieran bere jatorrizko esanahi greziarrera hurbiltzea zen gure asmoa, “zerbaiten aurkikuntza, zerbaiten errebelazioa”, baina pilatu ditugun kolaborazio gehienek oharkabean hurbildu gaituzte Bruegelen errebelaziora: hondamendiaren aurreko egunean eszeptizismoz begiratzen duen jendea bilakatu gara.

Jean-Gabriel Periot zinemagile frantziarrak *We are become deaht* film laburrean bonba atomikoaren sortzaile izandako Robert Oppenheimerren hitzak ekarriko dizkigu aldizkarira: *bagenekien mundua ez zela berriz berdina izango. Batzuek barre egin zuten, batzuek negar egin zuten*. Zinemagintza *mainstream*aren analisisa eginez ere ekarri ditugu Ingrid Guardiolaren hausnarketak Aroa Huartek euskaraturik, Prometeoren profeziak egia bihurtzen ariko balira bezala: kapitalismoak ekartzen duen heriotza politikaren aurrean etsi gaitezen ekoizten dira gaur egun hainbeste fikzio eta narrazio. Baina zer egin honen aurrean? Etsipena besterik ezin dugu sentitu? Agustín Arrieta filosofoak, pentsamendu apokaliptikoaren genealogia labur bat eskaintzen digu, bere burua apokaliptiko bezala aurkeztuz. Azken batean, errealismo ariketa bat ere izan liteke apokaliptikoak garelako aldarrikatzea. Morrontzari aurre egiteko modu bat.

Arrate Hidakok humanismo-ostearen itzala dakarkigu, hondamendiaren eszena bruegeldar bat izan litekeena era berean. Norbait dago tomateak landatzen balkoidun pisu batean, gizakirik gabeko mundu batera hurbiltzen garen bitartean. Egunerokotasuna den zurrunbilora eskua emanda eramaten gaitu Uxue Arzelusek bere lerroetan, ziur aski apokalipsia ez delako soilik mito, istorio eta narrazio profetikoen atzean antzematen, egunero hasten den bizitza horren erritmo itogarria bada desastre nahikoa. Ernesto Cardenalen eta Xabi Bordaren olerkietan ere bada zer mamitu, apokalipsiarena sarritan baita paisaia gorpuzten den aldaketa bat, agian hondarrak estalita geratuko diren plazak dendak kaleak errontodak ikusten ditugu etorkizun hurbilean. Nader Koochakik artelan baterako proposamena luzatzen digu eta aipatzen dizkigu irudi pixelatuak eta tximeletak,



halako maitasun keinuetan ageri direnak, ez baitago maitasuna bezain gauza apokaliptikorik. Eta Mikel Ruiz Pejenauteren irudi zoragarriek oparitzen digute apokalipsiaren iruditegi indartsu bat bakoitzak ikusi dezan bertan nahi eta ahal duena.

Ezin edizio hau itxi aipatu gabe Susan Sontagen *Fascinating Fascism* testuaren itzulpen ezin hobea ekarri digutela Danele Sarriugartek eta Amaia Apalauzak. Apokalipsia ere badelako ate joka dugun esanezineko faxismo uholde hau.

Gozatu dezazuela guk gozatu dugun bezainbeste hemen aletu ditugun lanekin. Apokalipsi on denontzat.

Arantza Santesteban



PENTSAMENDU APOKALIPTIKOARI BURUZ

Agustin Arrieta



“Apokalipsi” hitzaren aurrean zenbait irudi, kontakizun eta pentsamendu mota datozkit burura. Apokalipsia lotzen zaio testu bibliko bati, non, era guztietako katastrofeak, “izurriteak” eta “zigorrak” igaro eta gero, jainkozko salbazioa datorren. Egun, “apokaliptikoa” lotzen zaio ikuskera ezkor bati, izateko modu ezkor bati, etorkizuna kolore ilunetan tindatzen duen ikuskerari. Agian, izaera apokaliptikoaren irudirik gardenena transatlantikoarena da: jendetza festa batean dago bertan (noski, transatlantikoaren barruan badago lan gogorra egiten duenik ere, eta hori garrantzitsua da festak jarrai dezan), eta inguruan arroka ezin arriskutsuagoak ageri dira: mehatxua. Okerrena da oso zaila edo oso motela dela transatlantikoaren noranzkoa aldatzea.

Halaber, apokalipsiaren inguruan, senideak balira bezala, apokalipsi-osteko kontakizunak eta distopiak dabilta, etorkizuneko eta fikziozko gizarte ez-desiragarri baten aurrean jartzen gaituztenak, hain zuzen ere, irakurleak bizi duen gizartetik oso gertu sumatzen duen gizartea.



Iruditegi eta kontakizun horietaz horniturik, edo haien aldamenean, badago pentsamendu apokaliptikoa dei dezakeguna. Eta harekin lotuta pentsamendu apokaliptikoaren aurkako pentsamendua ere indartsu dabil azken aldian. Adibidez, Jesús Zamora Bonillak apokaliptikoen aurkako liburu bat idatzi du, eta apokaliptikoen artean Marina Garcés pentsalaria aipatzen du tarteka (*Contra apocalípticos*. Shackleton Books, 2021, 263 or.). Alabaina, duela gutxi egindako elkarrizketa batean, Marina Garcések berak izaera, kontakizun eta pentsamendu apokaliptikoaren arriskuez ohartarazten gaitu (“Gero eta kezkatuago nabil iruditegi gaizbera horrekin, munduaren akaberari lotzen zaion iruditegi apokaliptiko horrekin, non gero eta gehiago kokatzen dugun gure burua”. Público egunkari digitala, 2022ko martxoaren 29an). Hortaz, biko sailkapen horrekin (apokaliptikoak/apokaliptikoen aurkakoak) kontuz ibili behar dugu: Garcés zer da, apokaliptikoa edo apokaliptikoen aurkaria?

Kontuak kontu, nabardura askorekin, apokaliptikoen aldean kokatuko dut nire burua: akaso ez dago kezkaturik egoteko eta ezkorra izateko motiborik? Pandemia arriskuak, klima-aldaketa, gizarte-desberdintasunak, emakumearen eta beste talde batzuen mendekotasun- eta bazterketa-egoera, eskubideen galera, eskuin-muturreko mezuen eta indarren gorakada, ziurgabetasuna, estatuaren gainbehera eta korporazio ekonomiko pribatuen gorakada, etsaiaren ikusezintasuna eta izaera globala, sare publikoa etenik gabe ahularaztea edo desartikulatzea, lan-prekarietatea, errefuxiatuen eta etorkinen mugimendu masiboak, gure sorgortasuna, gure morrontza, gerrak eta gatazka geopolitikoak han eta hemen, botoi gorri apokaliptikoaren existentzia, egia-ostea, propaganda, manipulazioa, han-hemengo errealtatearen ukazioa, birtualtasuna, panoptiko global erdi-onartua, ohiko energia iturrien agorpena, teknologia berrien garapen ebaluatu gabea, sare sozialen erabilera neurri gabekoa, txikiaren desagertzea arlo guztietan (pentsa dezagun hizkuntza gutxituen kasuan) handiaren eta globalizazioaren arrabolaren eraginez, ni puztu erdi-birtualak nonahi, gainpopulazioa, mendebaldeko gizartearen zahartzea, azkeneko pandemiak erakutsi duen egoismo masiboa (norbanakoarena, taldearena, gertuko eta urrutiko erakunde-instituzioena, mendebaldeko gizartearena...) hiperfribolitatea, krisi finantzario globalak, irabazien pribatizazioa eta galeren sozializazioa...

Eta hori guztia gertatzen ari da, beste bide posible eta hobeak daudela pentsatzen dugunean.

Iruditegi eta kontakizun apokaliptikoak beti izan ditut gustuko. Gustuko izan ditut, baina modu oso dosifikatuan eta, nolabait esatearren, kalitatezko soineko



edo egitura baten baitan. Kontakizun horiei tarteka bisita egiten diet, batez ere zientzia-fikzioaren eskutik. Literatura apokaliptiko-distopiko onaren aldamenen literatura utopiko ona ikusi dut maiz, eta ez gutxitan nahastuta (Margaret Atwooden iritzian, Huxleyren Bai mundu berria klasikoan, utopiaren eta distopiaren arteko dantza antzeko bat gertatzen da. Ik. haren artikulua The Guardianen, 2007ko azaroaren 17an). Uste dut biak ala biak gure nahien, desiren, beldurren eta kezken islak direla edo, hobeto esanda, gure nahiak, desirak, beldurrak eta kezkek indar handiz bizitzeko aukera ematen digutela, gogoetarako aukerak eskainiz. Gustuko ditut (modu dosifikatuan) posiblearen esparruan dabilen kontakizunak. Eta “posiblea” esaten dudanean ez ditut baztertzen eskenatoki inprobableak, harrigarriak, alienigenak, iradokitzaileak, apurtzaileak, ohikotik kanpokoak... Kontakizunik onenetan egoera harrigarri horiek oso gertu sumatzen ditugu. Noski, klasiko asko ditut buruan, Margaret Atwood, Ray Bradbury, Octavia E. Butler, Ted Chiang, Aldous Huxley, Ursula K. Le Guin, George Orwell... eta beste asko (orain mahai gainean daukat Rita Indianaren La mucama de Omicunlé eleberri bikaina). Ez dira poza dakarten testuak, baina biziartzen digute oso gertu sumatzen duguna, azpimarratzen dizkigute gorago aipatu ditudan kezka-iturriak. Uste dut kontakizun horiek pentsamenduen ikuspuntutik ekarpen mamitsua egiten dutela.

Jakina, badaude beste iruditegi, kontakizun eta pentsamendu apokaliptiko mota batzuk. Segur aski, horiek ditu gogoan Marina Garcések. Eta, nire iritzian ere, horiekin kontuz ibili behar da. Batzuetan, pentsamendu apokaliptikoak paralisia (morrontza otzana) bultzatzen du. Beste batzuetan, pentsamendu apokaliptikoak era guztietako paradisuatarako itzulera du erreferentziatzat. Eta beste batzuetan, pentsamendu apokaliptikoak salbazio, esan dezagun, “faltsua” proposatzen du, alegia, ihesa.

Hori guztia ilustratzeko Rousseau pentsalaria ekarriko dut testu honetara. Rousseuren pentsamendua kontakizun “arriskutsu” askoren oinarrian ikusten dut. Rousseuren arabera, gizakiak garai loriatsu bat bizi izan zuen iraganean (non gizakia gizaki naturala zen, ona izatez, basati on, natural eta bakartia...), eta nostalgiaz begiratzen zaio galdutako paradisu hari. Antza, hartatik urruntzen ari gara, txarrerako. Ez gutxitan, jende askok egoera apokaliptikoaren ondorengo salbazioa (Rousseauk irudikatutako) paradisu hartan ikusten du. Besteetan, Rousseauk berak etorkizuneko gizakia beste norabide batetik irudikatzen du: gizabanakoa orokortasun batean urtuko da (nahimen orokorra deitzen dio), gizabanakoa orokortasun baten kide ezin fidelago izango da. Orokortasun horretan dago esperantza, errakuntzarik eta diskrepantziarik gabe gidatuko gaituen



orokortasunean... Eszeptikoa naiz egoera naturalen aurrean, baita nahimen orokorraren aurrean ere.

Beraz, badaude apokaliptikoak eta apokaliptikoak. Niri interesgarriak iruditzen zaizkidan apokaliptikoen aurka zenbait argudio eman, ematen eta emango dira. Azken aldian maiz entzun dut apokaliptikoak beti kexu daudela (gaudela), hipermoralistak direla, eta ahaztu egiten dutela sekula baino hobeto bizi garela. Hortaz badago zer eztabaidatu. Esaterako, ezin da ukatu parametro batzuetatik begiratuta, ni nire gurasoak baino hobeto bizi naizela, eta nire gurasoak beren gurasoak baino hobeto. Are, nahi bada, onar dezaket jende asko ondo bizi dela. Transatlantikoa doazenak festa batean doaz (festa asko dira, ni haien artean, baina, halere, ez dut uste gehiengoa denik), pozik bizi dira. Eta? Bai, zenbait alderditatik ikusita, transatlantikoa sekula izandako onena dela pentsa daiteke: azkarrena, erosoena,... Eta? Gorago deskribatutako zerrenda hartan aipatzen diren “arriskuak” ez dira aintzat hartzekoak? Benetan pentsatzen dugu transatlantikoaren noranzkoa aldatzeko premiarik ez dagoela? Benetan pentsatzen dugu planeta osoa ez dagoela “arrisku” egoeran, batzuk (asko) sekula baino hobeto bizi bagara ere?

Platonek haitzuloaren alegoria klasikoa proposatu zuen. Kateatzen gaituen egoeratik gure burua libratu behar genuela esaten zigun: libratu eta kobazulotik kanpo aldera atera, benetako errealitatearen bila. Uste dut ez dela irtenbide egokia, ez baitago beste errealitaterik. Kobazuloan bertan eraiki behar dugu eraiki beharrekoa, denon hobe beharrez. Benetako errealitatea kobazulokoa da. Alabaina, badago beste arrisku bat kobazuloaren baitan: paralisian erortzea edo, azkenean, (Etienne de la Boétieren hitz gogoangarrietan) borondatezko morrontzan murgiltzea. Bi arrisku mota. Horrekin lotuta, Ursula K. Le Guinek ipuin zoragarri batean kontatzen digu Omelas herri zoriontsuak bizi duen “festa”. Baina herri horrek bere baitan arazo latz jasanezina dauka. Zer egin? Ipuinean bi aukera aipatzen dira. Edo, transatlantikoan bezala, herrian festa batean jarraitu, arazo latzaren aurrean ez ikusiarena eginez, edo, beste batzuek egiten duten bezala, Omelasetik alde egin. Baina, nora? Nortzuk? Zertarako? Beste aukera baten alde egingo nuke.

Pentsamendu kritikoaz (eta hari atxikitako jardueraz) hitz egiten denean, hainbat kontu aipatzen dira. Nire iritzian, pentsamendu kritikoaren osagaiak dira ikuspegi errealista bat eta, harekin lotuta, pentsamendu etiko-politiko egoki bat. Biak ala biak landu beharrekoak. Pentsamendu kritiko horren argia behar dugu, kobazuloko bizitza denontzat bide onetik joan dadin.



APOKALIPSIRAKO PROPOSAMEN BAT

Nader Koochaki



Gela huts batean piztuta dagoen telebista baino gauza misteriotuagorik ez dagoela idatzi zuen Baudrillarddek. Are gehiago, gizadia desagertu eta oraindik funtzionatzen ari den telebista baino irudi arraroagorik ez dagoela idatzi zuen.

Telebista lainoa sintonizatu gabeko monitore analogiko batek ematen digun irudi mota da. Pixelen anabasa etengabea, zarata zuria deritzon soinua eta zuri beltzeko irudi hautsia sortzen duena.

Linterna eskuan hainbatetan ibili naiz gauez basoan. Lainoa denean, eskuarekin zuzentzen dudana zutabearen bilakatzen da argia. Euririk ez denean, gaueko tximeletak ikusten ditut argiaren bueltan, eltxoekin eta bestelako intsektuekin batera zirimolan.



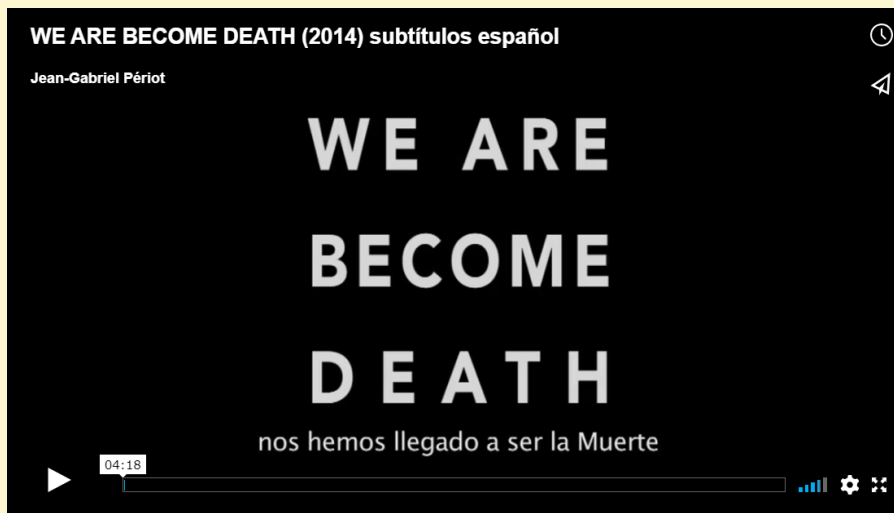
Sufismoan, kandelaren su laman erretzen den tximeletaren irudia maitalearen eta maitatuaren bat egite osoaren sinbolo da. Suaren argiarekin bat eginik desagertzen da tximeleta, ordura arteko haztamu eta itzulinguru guztiak ebatziz.

Irudi horrek beti erakarri nau eta Apokalipsiaren gaiari helduta, aspaldidanik buruan izan dudana obra bat proposatu nahi dut, ez baitago maitasuna bezain gauza apokaliptikoagorik munduan. Hona jarraibideak: Apokalipsiaren etorrera sumatutakoan landa eremura jo, argi artifizialik gabeko inguru bat topatu. Indar puntu bat bilatu eta argindar kableari konektore bat lotu. Konektore horretatik kable bat lurrera eraman. Kablea bitan banatu eta alde bakoitzari telebista monitore bat lotu. Bi monitoreak aurrez aurre jarri, elkarrengandik bost-hamar metroko distantzian. Monitoreei argindar programadore bana jarri. Argindar programadoreak telebistak hamaika minutuoro piztu eta itzali daitezen programatu, txandaka piztu eta itzaliko diren moduan. Alegia, lehen monitorea piztuta dagoen bitartean bigarrena itzalita egongo da eta bigarrena piztuta dagoen bitartean lehenengoa itzalita. Monitoreak sintonizatu gabe utzi. Bolumena intentsitate erdian jarri. Gaueko tximeleten joan etorriei erreparatu.



WE ARE BECOME DEATH

Jean Gabriel Pierot





TOMATEAK LANDATU APOKALIPSIAN

Arrate Hidalgo



Balkoidun pisuaren alokairu kontratua sinatu eta
tomate bila joan naiz hazi-dendara
Goizegi da tomate landaretxoak aurkitzeko, diote dendakoek
Ez al dakizu badaudela tomateak eskura, diote lagunek
jadanik gorri eta biribil
(Supermerkatuan, bai, supermerkatuan)
Aski erraz dirudi youtuben
zergatik ez balkoian, eguzkia alde edukita
eta leroy merlin gertu (kotxea izanda)
Tomate landare baten aurrean behin edo birritan baino egon ez naizen arren
Paperezko poltsatxo txuri zeharrargiarekin itzuli naiz etxera
Eguzkiaren aurka eutsiz gero nabaritzen dira haziak, malko lehorrak
“Deustuko tomate zapala” mota
Gomendagarria da ingurura moldatutako barietateak haztea, diote forokoek
Barietateek garrantzia galdu ote duten galdetzen diot neure buruari
zer datorren kontuan izanda
Hemengo apokalipsira moldatuko al dira
Marinara saltsarik gabeko munduan
nire tomateak esfera gorri hobeezinak
adaxka berde finetatik zintzilikaturik



balkoitik hedatzen
Gizakirik gabeko munduan
nire tomateak egoera basatira bueltatu eta
zurkaitzen bertikaltasunetik askatuko dira
zurtoin iletsuak mila norabidetan dirdiraka



PROMETEO KATEETATIK ASKE: LUR AGINDUAREN MITOA ETA HONDAMENDIAREN IRUDITERIA

Ingrid Guardiola



Hollywood «istripuen museo» bikaina izan da. Hondamendiaren iruditeria, zinemaren industria *mainstream*ak eraikia, oparotasunaren mitoari eragiteko erabili da alde batetik, eta, bestetik, konformismo soziala sustatzeko, biak ere elkarri hertsiki lotutako fenomenoak eta egungo kapitalismo neoliberalaren oinarritzko elementuak izaki. David Graeber antropologo anarkistak zioen bezala, agian kapitalismoa laurogeiko hamarkadan hil zen, eta orain parez pare duguna beste zerbait da. 2008an, Subhabrata Bobby Banerjeeren artikulua akademiko batek kapitalismoaren ikuspegi berri bat ekarri zuen nekrokapitalismoaz ariz, hau da, bizitza hustu eta heriotzaren mendean jartzea dakarten antolakuntzazko metaketa forma garaikideak. David Harveyk «jabetzez gabetze bidezko metaketa» deitu zion.

Horren haritik, Hollywood eta telebista pribatua funtsezko tresnak izan dira neoliberalismoak eta nekrokapitalismoak behar dituzten mitoak sortzeko, eta mito horien oinarrian egon da hondamendiaren esplotazioa, apokalipsia -munduaren akaberaren kontakizuna- istorio bihurtzeko prozesua. Helburua etorkizun kritiko bat inposatzea da, orainaldiaren fisionomia ikustea ekiditeko. Susan Sontagek zera esan zuen irailaren 11ren ondoren: «Beste herrialde batean gertatzen diren zorigaitzen ikusle izatea da esperientzia moderno gorena; kazetari gisa ezagun diren turista profesional eta espezializatu horien bidez mende eta erdiz metatutako eskaintzaren ikusle izatea, alegia. Orain, etxean ditugun irudi eta soinuak ere badira gerrak». Irudiak dira Mark Fisherrek «errealismo kapitalista»



deitu zuen horren tresna ideologiko nagusia. Haren aburuz, errealista kapitalista nagusiek, hau da, neoliberalak, espazio publikoaren suntsiketa goraipatu dute. Hain zuzen ere, *K-Punke*k bere idatzietan proiektatzen duen irudia, sinesmen oro erori den mundu batean hondakin eta erlikia artean nekez dabilen kontsumitzaile-ikuslearen irudia, dagoeneko aurreratua ziguten zientzia-fikziozko eta hondamendiei buruzko filmek, eta, horrela, immunizatu egin gaituzte krisi planetario hainbaten kontra (ekologikoa, demografikoa, energetikoa, elikadurarena...).

2008ko krisi globalaren ondotik, Hollywoodek krisi horren korrelatu estetiko, narratibo eta emozionala moldatu zuen. Kolapsoa, detroitismo planetarioa (urbanistek *shriking cities* deitzen duten hori) eta ruin porn (kapitalismoaren hondakinekiko liluramendua) genero gisa erakusten zuten irudiak ziren nagusi. Film haien bitartez, Antropozenoan barneratzen ginen, eta gu gabeko mundu baten edo mundurik gabeko gu baten aukera gorpuzten zen. Tartean dira, besteak beste, *2012* eta *The Happening* «Gertaera» filmetako kolapso planetarioaren molde diferenteak; *Blade Runner 2049* eta *Ghost in the Shell* «Armaturaz jantziriko mamua» bertsio berrietako megahiri bizigabeak; bunker bihurtutako mundua *World War Z* «Z Mundu Gerra», *Cosmopolis*, *Tu último día en la tierra* «Zure azken eguna Lurrean», *Passengers* «Bidaiaariak» eta *Oblivion* filmetan; *Elysium*, *Distrito 9* «9 barrutia» eta *Ready Player One* «Lehenengo jokalaria prest» filmetako kokagune suburbanoak; errefuxiatu klimatikoak jositako mundu bat *Interstellar*, *Mad Max: Fury Road* «Mad Max: Amorraren errepidea», *Snowpiercer* «Elur-hauslea» eta *The Road* «Errepidea» filmetan. Horratx Hollywoodek azken hamarkadako eredu gutxi batzuk.

Hondakina irudi dialektiko bat da, eta historikoki nahiz kolektiboki finkatu behar dena biltzen du; anakronikoa dena eguneratuz egiten den bizikidetasun-prozesu bat da. Hondakina betiere metahistorikoa da, baina Hollywoodek hondakinak despolitizatu ditu, eta baita apokalipsia ere; hango filmek ez dute galdetzen zer egin hondakinekin kontsumoaren festa handiaren eta gerraren antzezpen handiaren ondoren, baizik eta nola jarraitu munduko materia esplotatzen. Zineman postprodukzioak sortutako hondakinak hondakin historikoak bezain ederrak dira. «Suntsipenaren paisaiak paisaia izaten jarraitzen du», esan zuen Susan Sontagek. Jadanik hirurogeiko hamarkadan, saiogile horrek idatzi zuen ezen zientzia-fikziozko filmek jorratzen dutena artearen gai zaharrenetako bat dela, hau da, katastrofea, eta suntsiketaren irudiak darabiltzatela gai nagusitzat, mitologia herrikoi bat deskribatu eta zera inpertsonal hori modu gaurkotu eta ezkorrean imajinatzeko. Zera «inpertsonal» hori izan liteke



korporazio zital bat, inbasio estralurtar bat, edonolako «beste» bat, baina betiere aitzakia bezala erabiltzen da, «gu» zintzo bat identifikatu, perimetro identitario bat ezarri eta aurkaritzazko toki egoki batean uzteko: edo haiek, edo gu.

Horregatik, film horietako askok sinetsarazten digute korporazio zital baten beldur izan behar dugula: pentsa dezagun *Ghost in the Shelleko* Hanka korporazioan, *Blade Runner 2049*ko Wallace korporazioan, *Elysium*eko Armadyne korporazioan, *Oblivion*eko Tet korporazio estralurtarrean eta *The Hunger Games* «Gose-jokoak» filmeko kapitolioan. Eta, jakina, sinetsarazten digute adituz, militarrez eta heroi zuri batez osaturiko gobernu berri batek mundua salbatuko duela jatorrizko oparotasunera eta bakera itzularazteko, eta Jerusalem Zerutiar Berrira eramanez gaituela. Partez behintzat errautsetatik birsor daitekeen mundu baten mitoa sortu du Hollywoodek, eta birsortuko da Tom Cruise, Brad Pitt, Mathew McConaughey eta halako Prometeo aske berriei esker. Heroi nostalgikoak denak ere: haien etxe zoriontsuaren oroitzapenek *perpetuum mobile* gisa balio dute gizateriaren etorkizuna bermatzeko. Humanitarismoa eta bihozberatasuna predikatzen dituzte, baina beren familia salbatu besterik ez dute nahi, edo, behintzat, beren familien oroitzapenak, zibilizazioa desagertu ondorengo mundu batean. Trama orokorra izan ohi da nola igaro egoera osasungaitz, mugatu, prekario eta murriztu batetik zibilizazioaren berpizkundera (zeinak Lur Aginduaren mito tradizionala baitu oinarri eta baliabide natural eta artifizial oparoak baitauzka), nahiz eta ordaindu beharreko prezioa gizateriaren parte bat edo klaserik xumeenak sakrifikatzea izan. Aipatutako oparotasuna erakarpenerako eta liluramendurako mekanismo bat da, eta tradizio kultural jakin batean ditu sustraiak. Lewis Mumfordek *The Myth of the Machine* «Makinaren mitoa» (1967) liburuan esaten du supermerkatu neurrigabeei Eden primitiboaren erreproduktzio mekanizatu izatetik letorkiekeela pertsonengan duten erakarpen-indarra; krisi klimatikoaren eta Antropozenoaren testuinguruan, supermerkatuok Apokalipsiaren Jerusalem Berri gisa ere ageri zaizkigu.

Ray Brassierrek «desagerpenaren egia» deitzen duena parez pare izaki, mundu mugatu eta antzu batean bizi garela gogorarazten digute film anitzek: *The Road*, *Interstellar*, *Hijos de los hombres* «Gizakien seme-alabak» eta *The Handmaid's Tale* «Neskamearen ipuina». Egoera horren aurrean, bi erreakzio modu izan dira, Rosi Braidottik CCCBko hitzaldi batean ederki laburbildutakoak: batetik, gizakiaren etorkizunarekiko ikara genuke, eta, bestetik, gizakiaz gainera beste zerbait izatea lortzeko emozioa. Hala, lehenengo erreakzioak hedonismo nihilista biltzen du, Mark Fisherrek deskribatutako ukazio fetitxista, zeina laburtu



baikenezake esaldi bakarrean: «Horretan ez pentsatzen saiatzen naiz», edota «Bagenekien denok ere, baina, hala ere, gauza berbera egiten jarraitzen dugu». Beste erreakzioa teknoutopismo patriarkala da, Elon Musken Space X eta Jeff Bezosen Blue Moon proiektuen gisakoa, zeinen muina baita goi-teknologietan inbertitzea, hala nola adimen artifizialean edo espazioko kolonia artifizialetan; Bezosek espazioko koloniak sortu nahi ditu O'Neil zilindroak erabiliz, eta, hain zuzen ere, mota horretakoak dira *Interstellar* eta *Elysium* filmetan ikus ditzakegun espazioko kokaguneak. Lehenbizi soluzio teknikoetan eta ondoren arazo sozialetan pentsatzen duten gizonak izaki. Srećko Horvatek erreakzio horri «fetitxismo apokaliptikoa» deitzen dio, zeina ez baita arduratzen gizakiek munduaren akabera ekiditeko zer alda dezaketen galdetzeaz. Aitzitik, Prometeo berri aberats eta eragabeko hauek jakin nahi dutena zera da, nola biziraungo duen gizateriak –milioi asko eta asko daukatenek– munduaren akabera ailegatzen denean. Iduri luke hondakinak etorkizuneko opor intergalaktikoetarako parke bilakatzera bultzatzen gaituztela, Lur Agindu berrien bila beste planeta batzuetara joaten ausartu gaitezten. Eta, jakina, hor dugu Hollywood ere mito berria balioztatzen: *Interstellar*, *Passengers*, *High Life* «Goi-mailako bizitza», *Ad Astra* «Izarretarantz», *Gravity* «Grabitatea», *The Martian* «Martetarra»... Horra espazioaren birkonkistaren filmetako batzuk.

Bukatzeko, teknoutopismo edo teknosoluzionismo patriarkal horri nahiko nizkioke kontrajarri *Mad Max Fury Road* filmetik atera ditzakegun irakaspenak, Hollywoodetik bertatik ateratako produkzio bat baldin bada ere. *Homo destructor* horren parean, *mulier restitutor* bat aurkitu dezakegu. Oparotasuna ez dago gizon zuri teknopatriarkalak bilatzen zuen tokian –alegia, etorkizun baten promesa zen iraganean–, baizik eta berritik negoziatutako orainaldi kolektibo batean. Emakume jakintsu, indartsu eta enpatikoek komunitatearen askatasuna lehenesten dute gobernu patriarkalaren aurrean eta munduaren akabera antolatzeke modu antzu, irrazional eta bidegabeen aurrean. Elbarriak, iñudeak, zaharrak, gizakiaren erreprodukziorako makina ederrak dira emakume horiek. Haiek dira kapitalismoaren mendean buruko kalte masiboak jasan dituzten robot fordistak, kateetatik libre, lanaldi osoko langabetuak, Mark Fisherrek «datorren klase iraultzailea» izendaturikoak, «ezer galtzekorik ez» dutenak.

Ohar bibliografikoak:

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* «Besteen minari buruz»



Mark Fisher, *K-Punk*

Srećko Horvat, *After the apocalypse* «Apokalipsia eta gero»

Lewis Mumford, *The Myth of the Machine* «Makinaren mitoa»



KRIPTOGRAMA

Mikel Ruiz Pejenaute





ARNASA HARTU

Mikel Ruiz Pejenaute





BIZITZA HASTEAR DA

Uxue Arzelus



Igandetan igandetako arropa janzten du: jaieguna garrasi egiten duten kamiseta eta kulero, galtzerdi eta gerriko. Ordularia etxean utzi eta belarri atzean fruta usaindun perfumea botatzen du. Asteartetan bazkaltzeko lentejak egiten ditu, porru eta azenario zatitxoekin, eta exotismo apur bat eman nahi dienean curry-a gehitzen du. Astelehen eta asteazkenetan haurrak Enekoren etxera eraman eta supermerkatura joaten da: garbigailurako xaboia eta tipulak; eta bi ostiralero kopa bat ardo eta etxera. Ostegunak lasai ibiltzeko egunak dira: 7:15ean kotxea hartu eta lanera abiatzen da; 7:46an ordenagailua piztu eta lehen emailak irakurtzen ditu; 12:00etan hamaiketakoa, eta 13:52an bezeroari deia; ondoren bazkaldu, bilera, kafea, ez, tea, ez, kafea hobe, azken bilera, haurrak jaso, igerilekura eta solfeora, enkarguak, igerilekura eta solfeora, etxeko



lanak, afaltzeko lentejak, ez, hori asteartetan da, afaltzeko albondigak, telebista, hortzak garbitu, pastillatxoa eta ohera.

Mesanotxean gustatzen zaizkion hitzak gordetzen ditu: kilimak, izozkia, txirrista, harramazka, musugorri, marrubi, epel, heze, hotz. Behar dituenean kaxoitik atera eta etengabe erabiltzen ditu, bizia eman nahi balie bezala: txirrista hezeek musugorritzen naute; izozki epela nahi dut, marrubizko kilimak egin diezazkidan. Eta igande, astearte eta ostegunak handiegi egiten zaizkionean begiak itxi eta arnasa hartzen du: bizitza hastear da.



APOKALIPSIA

Ernesto Cardenal



Apokalipsia (1965)

ETA HONA HEMEN
aingeru bat ikusi nuen
(bere zelula guztiak begi elektronikoak ziren)
eta ahots supersoniko bat entzun nuen
eta esan zidan: ireki idazmakina eta idatzi
eta ikusi nuen hegan zihoan jaurtigai zilarkara bat
eta Europatik Ameriketara 20 minutuan iritsi zen
eta jaurtigaiaren izena H Bonba zen
(eta berekin zeraman infernua)
eta ikusi nuen zerutik erortzen plater hegalaria bat
eta sismografoek lurrikara handitzat jaso zuten
eta lurraren gainera erori ziren planeta artifizial guztiak
eta Erradiazioaren Kontseilu Nazionaleko Lehendakaria



Energia Atomikoaren Batzordeko Zuzendaria

Defentsa Idazkaria

denak euren kobazuloetan sartuta zeuden
eta lehen aingeruak alarmaren sirena jo zuen

eta goitik behera hasi zuen Estronsium 90

Cesium 137

Ikatza 14

eta bigarren aingeruak sirena jo zuen

eta tinpano guztiak lehertu ziren 300 miliako eremuan

leherketaren zaratagatik

eta leherketaren argia ikusi zuten erretina guztiak erre ziren
300 miliako eremuan

eta erdian beroa eguzkiarenaren antzekoa zen

eta altzairua burdina beira porlana lurrundu egin ziren

eta euri erradioaktibo bilakatuta erori ziren

eta haize hurakanatua sortu zen Flora Hurakanaren indarrekoa

eta 3 milioi auto eta kamioi hegan joan ziren airean

eta eraikinen kontra lehertu ziren

Molotov koktelak bezala

eta hirugarren aingeruak alarmaren sirena jo zuen

eta ikusi nuen New York gainean onddo bat

eta Mosku gainean onddo bat

eta Londres gainean onddo bat

eta Pekin gainean onddo bat

(eta inbidia ematen zuen Hiroshimaren zorteak)

Eta denda guztiak eta museo eta liburutegi guztiak

eta munduko edertasun guztiak

lurrundu egin ziren

eta partikula erradioaktibozko lainoaren parte bihurtu ziren

planetaren gainean zegoena hura pozoituz

eta euri erradioaktiboak batzuei leuzemia sortzen zien



eta beste batzuei biriketako minbizia
eta hezurretako minbizia
eta obarioetako minbizia
eta haurrak begietan kataratak zituztela jaiotzen ziren
eta geneak kaltetuta geratu ziren 22 belaunalditarako
-eta horri 45 Minutuko Gerra deitu zitzaion-
7 aingeruk
kez betetako kopak zeramatzaten eskuetan
(eta onddo formako kea zen)
eta ikusi nuen lehenbizi Hiroshima gainean jaso eta kopatzarra
(kremazko edo ice-cream pozoituzko kopa bat bezala)
eta ultzera gaizto bat sortu zen bat-batean
eta bigarrenak itsasora hustu zuen bere kopa
eta itsasoa erradioaktibo bihurtu zen
eta arrain guztiak hil ziren
eta hirugarrenak neutroi kopa bat hustu zuen
eta gizakiak kiskali zituen eguzkiarena bezalako su batekin
eta laugarrenak bere kopa hustu zuen kobaltozkoa
eta Babiloniak haserrearen kaliza edan zuen
eta ahotsak oihu egin zuen: berak eman duen megatoien bikoitza eman horri!
eta bonba horren botoia zeukan aingeruak
sakatu egin zion
Eta esan zidaten: eta hori oraindik ez duzula ikusi Tifu Bonba
eta Q Sukarra
Ene gaueko ikuspenarekin jarraitzen nuen
Eta ikusi nuen ene ikuspenean telebista batean bezala
ateratzen zela masetatik
Makina bat
izugarriki izugarria guztiz
eta hartza ematen zuen edo arranoa edo lehoia hegazkin hegalekin eta
helize askorekin eta antenaz bete zegoen eta bere begiak radarrek ziren



eta bere garuna konputagailua Piztiaren zenbakia kalkulatzeko zuena
eta orro zegien mikrofono askotatik

eta aginduak ematen zizkien gizakiei

eta gizakiek izua zioten Makinari

Era berean ikusi nituen ikuspenean hegazkinak

soinua baino azkarragoak ziren hegazkinak 50 megatoiko bonbekin

eta ezein pilotok ez zituen gidatzen eta soilik Makinak kontrolatzen zituen

eta munduko hiri guztietara bidean egin zuten hegana

eta guztiek asmatu zuten bete-betean

eta esan zuen aingeruak: antzematen duzu non zegoen Columbus Circle?

Eta non zegoen Nazio Batuen eraikina?

Eta Columbus Circle egon zen lekuan

nik 50 solairuko eraikin bat sartzeko moduko zuloa besterik ez nuen ikusi

eta Nazio Batuen eraikina egon zen lekuan

nik goroldioz eta ahate zirinez betetako labar gris bat besterik ez nuen ikusi

eta haratago aparrez inguratutako haitzak eta kaioak oihuka

eta zeruan argi handi bat ikusi nuen

milioi bat megatoiren leherketa bezalakoa

eta ahots bat entzun nuen esan zidana: piztu irratia

eta piztu nuen eta aditu: BABILONIA ERORI DA

ERORI DA BABILONIA HANDIA

eta munduko irrati guztiek albiste bera ematen zuten

eta aingeruak txeke bat eman zidan National City Bankekoa

eta esan zidan: aldatu txeke hori

eta inon ezin izan nuen aldatu banku guztiek behea jo baitzuten

Etxe orratzak sekula izan ez balira bezala zen

Milioi bat sute piztu zen batera eta ez zegoen suhiltzaile bat bera

eta ez zegoen telefonorik anbulantziari deitzeko eta ez zegoen anbulantziarik

eta hiri bakar bateko zaurituentzat ez zegoen nahikoa odol-plasma mundu guztian

eta beste ahots bat entzun nuen zerutik:

Irten hortik ene herria



ez zaitzan kutsa Erradioaktibitateak

eta ez zaitzaten harrapa Mikrobioek

Antrax Bonbak

Kolera Bonbak

Difteria Bonbak

Tularemia Bonbak

Telebistan ikusiko dute hondamendi handia

Babiloniari jada erori baitzaio Bonba

eta esango dute: Ai Ai Ai Ai Hiri Maitea

pilotoek hegazkinetatik ikusiko dute eta hurbiltzeko beldur izango dira

trasatlantikoak urrun geratuko dira aingura botata

euren gain lepra atomikoa erortzeko beldurrez

Eta soinu uhin guztietan ahots bat entzuten zen esaten zuena:

ALELUYA

Eta aingeruak basamortura eraman ninduen

eta basamortua laborategiz loratuta zegoen

eta han Deabruak bere proba atomikoak egiten zituen

eta ikusi nuen Prostituta Handia Piztiaren gainean eserita

(Piztia teknologikoa zen Piztia dena Esloganes betea)

eta Prostitutak mota guztietako txekak, bonuak eta akzioak zituen

eta merkataritza-dokumentuak

eta mozkortuta zegoen eta bere puta ahotsarekin kantatzen zuen night-club batean bezala

eta ezkerreko eskuan odol-kopa bat zeukan

eta mozkortu egiten zen berak purgatutako guztien odolarekin

eta Gerra Kontseiluetan torturatu eta kondenatu guztienarekin

eta paredoira bidalitako guztienarekin

eta munduko opositore guztienarekin

eta Jesusen martiri guztienarekin

eta barre egiten zuen bere urrezko hortzekin

eta bere ezpainetako lipstickak odola zen

eta aingeruak esan zidan: Piztiari ikusten dizkiozun buruak diktadoreak dira



eta adarrak oraindik diktadore ez diren lider iraultzaileak
baina gero izango dira
eta Bildotsaren aurka borrokatuko dira

eta Bildotsak garaitu egingo ditu

Esan zidan: munduko nazioak 2 bloketan zatituta daude

-Gog eta Magog-

baina 2 blokeak bakarra dira berez

(Bildotsaren aurka dagoena)

eta sua eroriko da zerutik eta irentsi egingo ditu

Eta ikusi nuen Lurraren biologian Eboluzio berri bat

Espazioan Planeta Berria sortu balitz bezala zen

Heriotza eta infernua su nuklearraren itsasora jaurtiak izan ziren

masak ez ziren gehiago esistitzen

eta Eboluzioak sortutako espezie berri bat ikusi nuen

espeziea ez zegoen norbanakoz osatua

baizik eta organismo bakarra zen

gizakiz osatua zelulaz beharrean

eta biologo guztiak harrituta zeuden

Baina gizakiak libre ziren eta gizakien batasun hori Pertsona bat zen

-eta ez Makina bat-

eta soziologoak harrituta zeuden

eta espezie honen parte izan ez ziren gizakiak

fosil bilakatu ziren

eta Organismoak planetaren biribiltasun guztia estaltzen zuen

eta biribila zen zelula bat bezala (baina bere dimentsioak planetarenak ziren)

eta Zelula apaindua zegoen Emaztea Senarraren zain bezala

eta Lurra festarako zegoen

(lehen zelulak bere Eztei-Festa ospatu zuenean bezala)

eta Kantika Berria zegoen

eta beste planeta habitatu guztiek Lurra entzun zuten kantuan

eta maitasun kantua zen



HORTZETAKO ESKUILA

Xabi Borda



etxe ondoko muinora igo naiz
arkeologoak ibili ohi dira bertan
uda oro indusketak
gain horretan dago lurperatua burdin aroko murraila
aurtengo kanpainan ari direnak ikusi ditut
parean tokatu zaidanak ez dela zortetik izan
ez dutela izpirik ere bildu
baina bila jarraitzekotan direla
pala soka baldeekin batera
ez etsitzeko adina itxaropen ekarri dutela
eder ikusten dira goitik muinoaren azpiko bi herriak
txukun jarritako etxe multzoak bata bestearen ondoan
sugearena eginez errepidea ibaiaren lagun
inguruan barreiatutik baserriak
lantegiak futbol zelaia soro batzuk basilika
munduko tokirik ederrena
posible ote da bestelako hondeaketarik

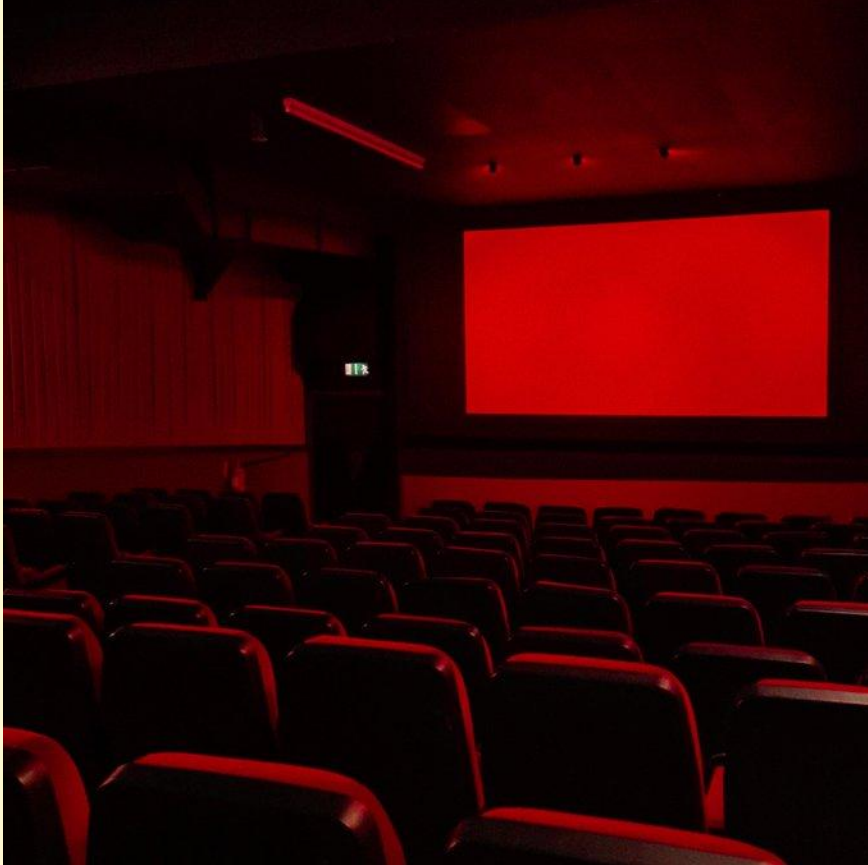


galdetu diot arkeologo gazteari
behera zulatu orde z gora jotzea
historiaren goiko hortzei pasatzea eskuila
hor beheko herriek
etorkizunean ze patu izango duten ikusteko
lokatzak jango ote dituen
amaieran hondarrak estalita geratuko al diren
plazak dendak kaleak errotondak
ero bati bezala begiratu dit
bere bekainak garaitza arku bi
esan gabe esan dit egoteko lasai
muino hau ez zuela ekaitz batek tapatu
ez dela ponpeia
harea aurpegian pausatzen hasten zaigunean
ez garela ohartuko
alde egiteko aukera izango dela dena estali aurretik
etorkizuneko arkeologoek lurra harrotzean
zorte apur batekin ez gaituztela bertan aurkituko



FAXISMO LILURAGARRIA

Susan Sontag



The Last of the Nuba [Azken nubak], Leni Riefenstahl (1974)

Lehen pieza. Hona hemen koloretako 126 argazki ederreko liburu bat, Leni Riefenstahlena, segur aski azken urteetan inon argitaratu den argazki-libururik zoragarriena. Sudango hegoaldeko mendi malkarretan, zortzi mila nuba inguru bizi dira, hotzak eta jainkotiarrek, perfekzio fisikoaren ikurrak: buru handi ongi eratuak eta partez soilduak, aurpegi adierazkorrak, eta gorputz gihartsu depilatuak eta orbainez apainduak. Goitik behera errauts zuri-gris sakratuz igurtzita, gizonak zilipurdiak egiten dituzte, kokoriko jartzen dira, hausnartu egiten dute, borrokan aritzen dira aldapa idorretan. Eta hona hemen, *The Last of the Nuba*ren kontrazalean, Riefenstahlen hamabi argazki zuri-beltzeko konposizio bat, zoragarria hori ere, sekuentzia kronologiko bat adinaren iragate



saihetsezina garaitzen duten aurpegiz osatua (intimitate itogarri bat, Texasko emagin irribarretsu bat safari batean). Lehen argazkia 1927an egin zuen Riefenstahlek, hogeita bost urte zituela eta ordurako zinema-izar bilakaturik; berrienak, aldiz, 1969ko bat (Riefenstahl bera afrikar haurtxo biluzi bat besarkatzen) eta 1972ko beste bat (Riefenstahl kamera bat hartuta) dira; eta den-denek agertzen dute presentzia ideal baten aldaeraren bat, desagertu ezinezko edertasun gisako bat, Elisabeth Schwarzkopf gogora ekarriz: adinean zenbat eta aurrerago, orduan eta itxura alaiagoa, metalikoagoa eta osasuntsuagoa. Liburuaren gaineko azalak, berriz, Riefenstahlen biografia labur bat dakar, baita sarrera-testu bat ere (sinatu gabea), «Nola ikertu zuen Leni Riefenstahlek Kordofango nuba mesakin herria», gezur asaldagarritz betea.

Sarrera-testu horretan, Riefenstahlek Sudanen eginiko erromesaldia xeheki kontatzeaz gainera (esaten duenez, Hemingwayren *The Green Hills of Africa* [Afrikako muino berdeak] lanean du oinarri: «loezinezko gau batez, 1950eko urteen erdialdean»), honela definitzen da argazkilaria, lakonikoki: «Halako pertsonaia mitiko bat, gerra aurreko zinemagile bat, bere historiaren aro bat bere memoriatik ezabatzea erabaki zuen nazio batek erdi-ahantzia». Nork asma lezake halako gezurrik, Riefenstahlek berak ez bada (hala espero dugu), auskalo zer arrazoirengatik «bere historiaren aro bat» -zuhurki zehazten ez dena- halako koldarkeria penagarritz ahaztea «erabaki» zuen «nazio» -era lausoan esanda- bati buruz? Pentsatzekoa da irakurle batzuk behintzat asaldatuko zirela Alemaniari eta Hirugarren Reichari zeharka egiten zaien aipamen fazati horrekin.

Sarrera-testuarekin alderatuta, liburuaren azalean sakonago ematen da argazkilariaren ibilbidearen berri, betiere Riefenstahl bera azken hogeit urteetan zabaltzen aritu den informazio faltsua errepikatuz:

*Leni Riefenstahl 1930eko urteetan egin zen nazioartean ospetsu zinema-zuzendari gisa, Alemaniaren garai zoritxarreko eta erabakigarri batean. 1902an jaio zen, eta sormenezko dantza izan zuen lehen zaletasuna. Horrek film mutuetan parte hartzera eraman zuen, eta handik gutxira hasi zen bere film propioak egiten -eta haietan parte hartzen-; esate baterako, *The Mountain [Mendia]*, 1929koa.*



Riefenstahlen ekoizpen arras erromantiko haiek oso laudatuak izan ziren; Adolf Hitlerrek berak, adibidez, 1933an boterea eskuratua zuelarik, Nurenbergeko 1934ko mitinari buruzko dokumental bat egiteko eskatu zion.

Benetan bitxia gertatzen da nazien aroa «Alemaniaren garai zoritxarreko eta erabakigarri» gisa deskribatzea, 1933ko gertaerak laburbiltzea Hitlerrek «boterea eskuratu» zuela esanda eta adieraztea ezen Riefenstahl -kontuan izanda hamarkada hartan gehiena propaganda nazi gisa identifikatzen zela haren obra, ongi identifikatu ere- «nazioartean ospetsu» egin zela «zinema-zuzendari gisa», garai hartako beste batzuk bezalaxe antza denez, hala nola Renoir, Lubitsch eta Flaherty. (Argitaratzaileek utzi ote zioten Riefenstahl azaleko testua idazten? Ez nuke halako pentsamendu desatseginik izan nahi, baina «sormenezko dantza izan zuen lehen zaletasuna» esaldia ingeles-hiztun natibo gutxik idatziko lukete.)

Kontu horiek guztiak okerrak edo asmatuak dira, jakina. Lehenik eta behin, Riefenstahlek ez zuen *The Mountain* izeneko filmik egin -ezta hartan parte hartu ere-. Film hori ez da existitzen. Are gehiago: ez zuen lehenbizi film mutuetan parte hartu eta ondoren, soinua iritsi zelarik, film propiorik egin eta haietan parte hartu. Riefenstahlek bederatzi filmetan parte hartu zuen guztira, bederatzieta protagonista gisa, eta haietariko zazpi ez zituen berak zuzendu. Hona hemen zazpi film horien izenburuak: *Der heilige Berg* [Mendi sakratua, 1926], *Der grosse Sprung* [Jauzi handia, 1927], *Das Schicksal derer von Habsburg* [Habsburgoko etxearen patua, 1929], *Die weisse Hölle von Piz Palü* [Piz Palüko infernu zuria, 1929] -film mutuak laurak-, eta *Stürme über dem Montblanc* [Ekaitza Montblanc-en, 1930], *Der weisse Rausch* [Frenesi zuria, 1931] eta *S.O.S. Eisberg* [SOS Iceberg, 1932-1933]. Bat ez beste film guztiak Arnold Fanck-ek zuzendu zituen; 1919az geroztik, mendi-epopeia oso arrakastatsuak egin zituen, eta, Riefenstahlek 1932an beraren ondotik alde egin eta zuzendari-lanetan bere kabuz aritzea erabaki eta gero, beste bi film egin zituen, besterik ez, porrot izugarriak biak ere. (Fanck-ek zuzendu ez zuen film bakarra *Das Schicksal derer von Habsburg* izan zen, Austrian eginiko dramoi monarkiko bat, non Riefenstahlek Marie Vetseraren papera jokatu baitzuen, Rudolfo printzearen neska-laguna Mayerling-en. Badirudi ez dela kopiarik gorde.)

Fanck-ek Riefenstahlentzat egin zituen sorkari pop-wagnertarrak ez ziren besterik gabe «arras erromantikoak». Garai hartan, apolitikotzat jo ziren, ezbairik gabe; gaur egun atzera begiratuz gero, aldiz, sentimendu



protonazien antologia bat dirudite, Siegfried Kracauer-ek azpimarratu duen bezala. Mendira igotzeak bisualki saihetsezina den metafora bat iradokitzen du Fanck-en filmetan, jomuga mistiko mugagabe gorenaren metafora, jomuga eder bezain ikaragarri bat geroago Führer-aren goresmenean gauzatuko zena. Riefenstahlek, gehienetan, neska adoretuaren papera jokatu zuen, hots, ausartzen da beste batzuk -«haraneko txerriak»- kikiltzen dituen gailurretara igotzen. Lehen lanean, *Der heilige Berg* film mutuan (1926), Diotima izeneko dantzari gazte batena egin zuen; mendizale suhar batek limurtu, eta alpinismoaren estasi osasungarriez konbentzituko du. Pertsonaia hura hazi egiten zen, gero eta gehiago. Bere lehen film soinudunean (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), Riefenstahl mendizale porrokatu bat da; meteorologo gazte bat Mont Blancen behatoki batean harrapatuta geratuko da ekaitz baten erdian, eta Riefenstahlek salbatuko du. Gero, berarekin maiteminduko da.

Riefenstahlek sei film zuzendu zituen; haien artean lehenbizikoa, *Das blaue Licht* [Argi urdina, 1932], mendi-film bat izan zen. Oraingoan ere protagonista gisa, Fanck-en filmetan jokatu zituen rolen antzekoa jokatu zuen, «oso laudatuak izan ziren (...), Adolf Hitlerrek berak, adibidez»; betiere, gai ilunen alegoriak egin zituen, hala nola nostalgiarena, purutasunarena eta heriotzarena, Fanck-en lanetan gaingiroki azalduak denak ere. Ohi bezala, mendia zerbait guztiz ederra eta aldi berean arriskutsua balitz bezala irudikatu zuen, indar ahaltsu bat niaren baiespen gorena dakarrena eta niari ihes egin eta adorearen komunitatean eta heriotzan barneratzera bultzatzen duena. Riefenstahlek izaki primitibo baten rola esleitu zion bere buruari, eta izaki horrek harreman ezohikoa dauka botere suntsitzaile batekin: Junta da, herriko neska zarpail baztertua, Cristallo mendiaren gailurrari darion argi urdin misteriotsura iristeko gai den bakarra; gainerako herritar gazteak, argiak erakarrita, saiatzen dira mendira igotzen, baina erori eta hil egiten dira. Azkenean, neska hil egingo da; ez mendiak sinbolizatzen duen xedea lortzeko ezintasunarengatik, baizik eta herritar bekaiztien espiritu materialista eta prosaikoarengatik eta beraren maitalearen -borondate oneko hiritar bat- arrazionalismo itsuarengatik.

Riefenstahlek zuzendu zuen hurrengo filma ez zen izan «Nurenbergeko 1934ko mitinari buruzko dokumental bat»; izan ere, ez-fikziozko lau film egin zituen, ez bi, nahiz horixe esan izan duen berak 1950eko urteez geroztik, baita gaur egun haren aurpegia zuritzen ahalegintzen direnek ere. Hala,



1933an, *Sieg des Glaubens* [Fedearen garaipena] ondu zuen, Hitlerrek boterea bereganatuz geroztik Alderdi Nazionalsozialistak eginiko lehen kongresuaren omenez. Gero, 1935ean, nazioartean ospea ekarri zioten bi lanetarik lehenbizikoa etorri zen, Alderdi Nazionalsozialistaren bigarren kongresuari buruzkoa: *Triumph des Willens* [Borondatearen garaipena]. Lan hori ez da aipatu ere egiten *The Last of the Nuba* liburuaren azalean. Urte berean, armadarentzako film labur bat egin zuen, hemezortzi minutukoa, *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* [Askatasunaren eguna: gure indar armatuak], Führer-aren soldaduen eta haren soldadu izatearen edertasunari buruzkoa. (Ez da harritzekoa film horren aipamenik ez egotea; 1971n, kopia bat aurkitu zen, baina, 1950eko eta 1960eko hamarkadetan, Riefenstahlek eta mundu guztiak pentsatzen zuten galduta zegoela, eta berak bere filmografiatik at utzia zuen, eta ez zuen elkarriketatzaileekin hari buruz hitz egin nahi izaten.)

Azaleko testuak honela segitzen du:

Goebbels saiatu zelarik Riefenstahlen begirada propaganda-eskakizun huts-hutsetara mugatu zedin, Riefenstahlek ez zuen men egin, eta horrek borondate-gatazka bat ekarri zuen, harik eta azkenean Riefenstahlek olinpiar jokoei buruzko film bat egin zuen arte, 1936an: Olympia. Goebbels film hura suntsitzen ahalegindu zen arren, Hitlerren esku-hartzeari esker salbatu zen.

Riefenstahlek, 1930eko urteetako dokumentalik esanguratsuenetako bi egin ondoren, filmak egiten jarraitu zuen, bere kasa, Alemania naziaren goraldiarekin zerikusirik izan gabe, 1941era arte; ordutik aurrera, gerraren eraginez ezin izan zuen aurrera jarraitu. Buruzagi nazi batzuk ezagunak zituenez, behin baino gehiagotan atxilotu zuten, Bigarren Mundu Gerraren amaieran: bi aldiz epaitu zuten, eta bietan absolbitu. Haren ospe ona itzali egin zen, eta erdi-ahaztuta geratu zen, nahiz haren izena oso etxekoa izan alemaniarren belaunaldi oso batentzat.

Alemania nazian haren izena oso etxekoa zela kenduta, gainerako guztia ez da egia. Riefenstahl artista indibidualista gisa aurkeztea eta burokrata filistiarrei eta estatuaren zentsurari aurre egin ziela esatea («Goebbels saiatu zelarik Riefenstahlen begirada propaganda-eskakizun huts-hutsetara mugatu zedin») zentzugabea irudituko zaio *Triumph des Willens* ikusia duen edonori, filmaren planteamenduak berak ezinezkoa egiten baitu zinemagileak



propagandaz bestelako ideia estetikorik izatea. Gerraz geroztik, Riefenstahlek dena ukatu zuen, hots, baliabide mugagabeei eta laguntza ofizial oparoari esker egin zuela filma (zinemagilearen eta Alemaniako propaganda-ministroaren artean ez zen inoiz egon inongo gatazkarik). Egiazki, Riefenstahlek, *Triumph des Willensen* ekoizpenari buruzko liburuxkan dioen bezala, mitinaren antolaketan parte hartu zuen, eta hasiera-hasieratik planteatu zen film baterako eszenatoki gisa¹.

Olympia -hiru ordu eta erdiko filma, bi zatitan banatua, *Fest der Völker* [Herrien festa] eta *Fest der Schönheit* [Edertasunaren festa]- ez zen ekoizpen ofizial bat izatetik urruti egon. 1950eko hamarkadaz geroztik, Riefenstahlek elkarrizketetan adierazi izan du Nazioarteko Batzorde Olinpikoak eskatu ziola filma, beraren konpainiak ekoitzi zuela eta Goebbelsen protestei aurre egin behar izan ziela. Egia, ordea, zera da, gobernu naziak agindu eta finantzatu zuela (konpainia faltsu bat sortu zuten, Riefenstahlen izenean, gobernuari ez baitzitzaien komeni ekoizle gisa agertzea) eta Goebbelsen ministerioak filmazioaren fase guztietan parte hartu zuela²; orobat gezurra da Goebbelsek eragozpenik jarri zionik Riefenstahli Jesse Owens afro-amerikar lasterkari izarraren garaipenak filmatzeko, nahiz istorioa nahiko sinesgarria izan. Riefenstahlek hemezortzi hilabete eman zituen edizio-lanetan, eta garaiz ibili zen filma 1938ko apirilaren 29an mundu mailan estreinatzeko, Berlinen, Hitlerren berrogeita bederatzigarren urtebetetzeko jaian; aurrerago, urte berean, *Olympia* izan zen Alemaniaren ordezkari nagusia Veneziako Zinemaldian, eta Urrezko Domina irabazi zuen.

Gezur gehiago: «filmak egiten jarraitu zuen, bere kasa, Alemania naziaren goraldiarekin zerikusirik izan gabe, 1941era arte». 1939an, Hollywooden Walt Disneyren gonbidatu gisa parte hartu eta handik etorrira, Wehrmachtarekin batera ibili zen hark Polonia inbaditu zuelarik, armadaren gerra-korrespontsal uniformatu gisa, bere kamera-taldearekin; nolana ere, gerraren ondotik ez zen gorde material haren arrastorik ere. *Olympiaren*

¹ Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* [Reicharen alderdiaren kongresuko filmaren isil-gordean] (Munich, 1935). 31. orrialdeko argazki batean, Hitler eta Riefenstahl ageri dira, plano batzuen aurrean makurtuta, eta zera dio argazki-oinak: «Alderdiaren kongresuaren prestaketa-lanak kamera-lanerako prestaketa-lanekin eskuz esku egin ziren». Mitina irailaren 4tik 10era bitartean egin zen; Riefenstahlek dio bera maiztean hasi zela lanean, sekuentziaz sekuentzia planifikatu zuela filma eta kamerentzako zubi, dorre eta errailak eraikitzeko lanak ikuskatu zituela. Abuztu amaieran, Hitler Nurenbergera joan zen, Viktor Lutze SAko buruarekin, «lana ikuskatzera eta azken jarraibideak ematera». Riefenstahlen hogeita hamabi kamerariek SAren uniformeak eraman zuten jantzita filmazio guztian zehar: «Estatuburuaren [Lutzeren] proposamena izan zen, inork ez zezan irudiaren solemnitatea apurtu bere zibil-arroparekin». SSK guardia-talde bat ekarri zuen.

² Ikus Hans Barkhausen, «Footnote to the History of Riefenstahl's *Olympia*», *Film Quarterly*, 1974ko udazkena: «Desadostadun informatuko ekintza bitxi bat AEBko eta Europako mendebaldeko zinema-aldezkarietan azken urteotan Riefenstahli egin zaizkion laudorio guztien artean».



ondotik, beste film bat egin zuen Riefenstahlek, *Tiefland* [Behe-lurrak]: 1941ean hasi, eten baten ondoren 1944an berriz heldu (naziek okupaturiko Pragako Barrandov zinema-estudioan), eta 1954an amaitu zuen. *Das blaue Lichten* bezalaxe, *Tieflanden* ere elkarren kontra ipini zituen behe-lurretako edo haranetako ustelkeria eta mendiaren purutasuna, eta, beste behin ere, protagonista (Riefenstahlek berak jokatua) neska baztertu eder bat da. Riefenstahlek nahiago du jendeak pentsa dezan soilik bi dokumental egin zituela fikziozko filmen zuzendari gisa ondu zuen ibilbide luzean, baina egia zera da, zuzendu zituen sei filmetatik lau gobernu naziarentzat egin zituela eta hark finantzatu zizkiola.

Ez da batere zehatza «buruzagi nazi batzuk ezagunak» zituela esatea Hitlerrekin eta Goebbelsekin zeukan harreman profesional eta intimoa deskribatzeko. Riefenstahl eta Hitler lagun eta adiskide gertu-gertukoak ziren 1932a baino askoz lehenagotik, eta Goebbelsen laguna ere bazen: 1950eko hamarkadaz geroztik Riefenstahl horretan tematu bada ere, ezin da inolaz ere frogatu Goebbelsek gorrotatzen zuenik, ezta beraren lana oztopatzeko ahalmenik zeukanik ere. Hitlerrengana inongo mugarik gabe iritsi zitekeenez, Riefenstahl izan zen hain justu Goebbelsen propaganda-ministroaren Reichsfilmkammer-aren (Zinema Bulegoa) agindupean jardun ez zuen alemaniar zinemagile bakarra. Azkenik, iruzur hutsa da beste hau ere: «bi aldiz epaitu zuten, eta bietan absolbitu», gerraondoan. Egiaz, zera gertatu zen: 1945ean, aliatuek atxilotu zuten, tarte labur baterako, eta bi etxe (Berlinen eta Munichen) bahitu zizkioten. 1948tik 1952ra bitartean, galdeketa egin zizkioten, eta epaitegira joan behar izan zuen behin baino gehiagotan; azkenean, «desnazifikatu» egin zuten, epai honen bitartez: «Ez dago erregimen naziaren aldeko zigortzeko moduko jarduera politikorik». Eta are garrantzitsuagoa: Riefenstahlek espetxe-zigorra merezi izan zein ez, afera ez zen buruzagi nazi batzuk «ezagunak» zituela, baizik eta Hirugarren Reicharen propagandista nabarmen gisa jardun zuela.

The Last of the Nubaren azaleko testuak zehatz-mehatz laburbiltzen du Riefenstahlek 1950eko hamarkadan bere burua zurrizteko eratu zuen argudio-lerro nagusia, luze eta zabal azaldua 1965eko irailean *Cahiers du Cinéma*n egin zioten elkarriketa batean. Orduko hartan, propaganda-lanik egin izana ukatu zuen: berak *cinéma vérité* deitu zion. «Ez dago eszena bakar bat ere muntatua», esan zuen *Triumph des Willens* filmaz. «Dena da benetakoa. Eta ez dago iruzkin alderdikoirik, arrazoi simple batengatik: ez dago inongo iruzkinik. Historia da, historia bere horretan». Tokitan geratu



da Riefenstahlek filmazioari buruzko liburuan esandakoa, zeren eta, elkarriketa hartan ez bezala, suharki erdeinatu zuen «kronika-film», «erreportaje» arrunt edo «gertaera filmatu» gisa erakustea ekitaldiaren «estilo heroikoa»³.

Triumph des Willensek ahots narratiborik ez duen arren, filmaren hasierako testu idatzian aldarrikatzen du mitina Alemaniaren historiaren erredentzioaren une gorena izan zela. Nolanahi ere, adierazpen hori ez da filmaren alderdikeriaren adibiderik bitxiena. Ez dago iruzkinik ez duelako halakorik behar; izan ere, *Triumph des Willensek* dagoeneko gauzatua den eta erradikala den errealtate-eraldaketa bat irudikatzen du: historia antzerki bilakatzen da. Filma ekoizteko erabakiak Alderdiaren 1934ko Kongresuaren antolakuntza baldintzatu zuen, partez: filmaren eszenatokia ekitaldi historiko bat zen, eta, gerora, filmak egiazko dokumental baten forma hartu zuen. Areago, Alderdiaren buruek hizlarien tribunatik emandako hitzaldien irudi batzuk galdu zirelarik, hartualdi haiek berriz filmatzeko agindua eman zuen Hitlerrek; handik aste batzuetara, Streicher, Rosenberg, Hess eta Frank buruek histrionikoki errepikatu zuten Führer-ari zioten leialtasunaren promesa, Hitler gabe eta ikus-entzulerik gabe, Speer-ek eraikitako eszenatoki batean. (Egia da Speer filmaren kredituetan agertzen dela, filmeko arkitekto gisa, mitinerako eszenatoki erraldoia eraiki zuenez gero, Nurenbergeko aldirietan.) Riefenstahlen filmak dokumentalak direla defendatzea, baldin eta dokumentala propagandatik bereizi behar bada, ezjakintasun hutsa da. *Triumph des Willensen*, dokumentua (irudia) ez da errealtatea erregistratzeko modu bat soilik, baizik eta errealtatea eraikitzeko arrazoi bat, eta, horrenbestez, azkenean, hura ordezkatu behar du.

Gizarte liberaletan, figura debekatuen errehabilitaziorik ez da egiten, Entziklopedia sobietarrean bezala, xede burokratiko fermu batekin; izan

³ Informazio gehiago behar izanez gero -Riefenstahlek 1972ko abuztuko *Filmkritik* aldizkariko elkarriketa batean esan du ez zuela *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Filmseko* hitz bakar bat ere idatzi, eta irakurri ere ez zuela egin-, ikus *Völkischer Beobachter*eko elkarriketa bat (1933ko abuztuaren 26koa), Nurenbergeko mitinaren filmazioari buruzkoa, antzeko adierazpenak egin baitzituen. Riefenstahlek eta haren jarraitzaileek «dokumental» independente bat balitz bezala hitz egiten dute beti *Triumph des Willensi* buruz, eta askotan aipatzen dute arazo teknikoak izan zirela filmazioan, Alderdiko buruzagien artean etsaiak zituela -Goebbelsek gorroto zuela- frogatzeko edo, halako arazoak filmazio batean ohikoak ez balira bezala. Riefenstahl dokumentalista hutsa -eta politikoki xaloa- zela dioen mitoaren inguruan, behin eta berriz eta ardura handiz errepikatzen da *Filmguide to «Triumph of the Will»* lana, Indiana University Press *Filmguide Series*-en argitaratua: egileak, Richard Meram Barsam-ek, eskerrak ematen dizkio Riefenstahl hitzaurrearen amaieran, «hainbat elkarriketa-ordu eskaini zizkidan, bere artxiboa ireki zidan ikerketa egin nezan, eta berebiziko interesa agertu zuen liburu honekin». Interesa agertzeko modukoa da liburuak, lehen kapituluaren izenburua «Leni Riefenstahl eta independentziaren zama» izanda eta gai hau hizpidera ekarrita: «Riefenstahlek uste du artistak mundu materialetik independentea izan behar duela, kosta ahala kosta. Bere bizitzan, askatasun artistikoa erdietsi du, baina garesti ordainduta». Eta abar. Antidoto gisa, beste iturri ukaezin bat aipatuko dut (gutxienez, bera ez dago hemen, halakorik idatzi ez zuela esateko): Adolf Hitler. *Hinter den Kulissen*en hitzaurre laburrean, Hitlerrek honela deskribatu zuen *Triumph des Willens*: «Gure Mugimenduaren boterearen eta edertasunaren gorespen parerik gabekoa da». Eta hala da, izan.



ere, entziklopedia horren edizio berri bakoitzean, ordura arte aipaezinak ziren figuren berri ematen da, eta beste hainbeste edo gehiago bidaltzen existentziarik ezaren atetik kanpora. Gure errehabilitazioak leunagoak dira, iradokitzaileagoak. Kontua ez da Riefenstahlen iragan nazia bat-batean onargarri bihurtzea. Besterik gabe, kulturaren gorpila biratzen denean, axola izateari uzten dio. Goitik begiratuta historiaren bertsio liofilizatu bat eman beharrean, gizarte liberaletan, gustu-aldaketen zikloen zain geratzen dira, eztabaida urtzeko, eta era horretan konpontzen dira halako auziak.

Aspaldi ekin zioten Leni Riefenstahlen ospea makurkeria nazitik garbitzeari, baina aurtengoa mugarri bat izan da nolabait ere, ohorezko gonbidatua izan baita zinemazaleek antolaturiko zinema-jaialdi berri batean, udan, Coloradon; eta, horrez gain, artikulu eta elkarrizketa esanguratsu andana egin diote hainbat egunkari eta telebistatan, *The Last of the Nubaren* argitalpenaren harira. Riefenstahli kultura-monumentuaren estatusa esleitzeko azkenaldiko bultzadaren tema horretan, segur aski, zerikusia izango du emakumea izateak, partez behintzat. New Yorkeko 1973ko Zinemaldiaren afixan -artista ezagun feminista batek egin-, emakume-panpina ilehori bat agertzen zen, eskuineko bularra hiru izenekin inguratua zuela: Agnès Leni Shirley. (Alegia, Varda, Riefenstahl, Clarke.) Feministentzat, mingarria zatekeen aho batez lehen mailakotzat jotako filmak egin dituen emakume bakarra sakrifikatu behar izatea. Nolanahi ere, Riefenstahlangenako jarrera-aldaketaren eragile indartsuena edertasunaren ideien zori berri oparoagoa da.

Riefenstahlen defendatzaileek -zinemaren abangoardiaren instituzioaren ahotsik entzutetsuenek barne- argudiatzen dute beti edertasunari eman ziola garrantzia. Eta horixe adierazi izan du, jakina, Riefenstahlek hainbat urtean. Alegia, *Cahiers du Cinéma*ko elkarrizketatzaileak agerian utzi zuen Riefenstahl, *Triumph des Willens* eta *Olympia* filmen inguruan galdera inozo hau egin ziotarik: «Amankomunean dutena zera da, biek forma ematen diotela errealitate jakin bati, errealitatea bera formaren ideia jakin batean oinarrituta. Ikusten al duzu zerbait bereziki alemanik formarekiko kezka horretan?». Eta Riefenstahlek erantzun:

Esan dezakedana da ederra den orok espontaneoki erakartzen nauela. Bai: edertasunak, harmoniak. Eta baliteke konposizioarekiko kezka hori, formaren xede hori, oso alemana izatea. Nik neurez ez dakit, dena den.



Inkontzientetik datorkidan zerbait da, ez nire jakintzatik... Zer nahi duzu esatea? Gauza oso errealistak, bizi-puskak, arruntak, egunerokoak ez zaizkit interesatzen... Ederra, indartsua, kementsua, bizia denak liluratzen nau. Harmonia bilatzen dut. Harmonia dagoenean, zoriontsua naiz. Uste dut erantzun dizudala.

Horrexegatik da *The Last of the Nuba* azkeneko eta beharrezko pausoa Riefenstahlen errehabilitazioan. Haren iraganaren azken berridazketa da; edo, haren aldeztasunak, beti edertasunaren fanatiko hutsa izan zela -eta ez propagandista maltzur bat- berresteko modurik behinena⁴. Edizio ederreko liburu horretan, leinu perfektu eta noblearen argazkiak biltzen dira. Azalean, «nire emakume alemaniar perfektuaren» argazkiak (halaxe esaten zion Hitlerrek Riefenstahli), historiaren laidoen gainetik, oro irribarre.

Egia esan, liburua Riefenstahlek sinatu ez balu, ez genuke susmatuko argazkiak nazien garaiko artistarik interesgarri, talentudun eta eraginkorrenak eginak direnik. *The Last of the Nuban* orri-pasa bat eginez gero, desagertzen ari diren herri primitiboenganako arrangura bat gehiago dela pentsatuko du jendeak segur aski -Lévi-Straussen *Tristes Tropiques* [Tropiko tristetak] dugu arrangura horren adibide behinena, Brasilgo bororo indiarrei buruzkoa-, baina, argazkiak arretaz aztertuz gero, Riefenstahlek idatzitako testu luzearekin batera, argi ikusten da haren obra naziaren jarraipen bat direla. Riefenstahlek leinu hura eta ez beste bat aukeratzea haren ikuspuntu bereziaren erakusgarri da: herri biziki artistiko (denek badaukate lira bat) eta eder (nuba gizonen «gorpuzkera atletikoa ezohikoa da Afrikako beste leinuetan», dio Riefenstahlek) gisa deskribatzen du; haien ikuskeran, «harreman espiritual eta erlijiosoen zentzua indartsuagoa da auzi mundutar eta materialak baino», eta haien jardun nagusia, azpimarratzen du Riefenstahlek, zeremoniala da. *The Last of the Nuba* ideal primitibista bati buruzkoa da: ingurunearekin erabateko harmonian eta «zibilizazioaren» eraginetik at bizirauten duen herri baten erretratua.

Nazien enkarguz egin zituen lau filmek -Alderdiaren kongresuei, Wehrmachtari zein atletei buruzkoek- buruzagi laudagarri baten gurtzaren bitartez gorputza eta komunitatea berpiztea goreszten dute. Riefenstahlek berak protagonista gisa parte hartu zuen Fanck-en filmen eta orobat

⁴ Jonas Mekasek honela hartu zuen *The Last of the Nuban* argitalpena (*The Village Voice*, 1974ko urriaren 31): «Riefenstahlek giza gorputzaren edertasun klasikoaren gorespina -ala bilaketa ote da?- egiten du, filmetan hasitako bilaketari jarraituz. Ideala dena interesatzen zaio, monumental dena». Mekasek zera zioen 1974ko azaroaren 7an, agerkari berean: «Hona hemen Riefenstahlen filmez egiten duen azken adierazpena: idealista bazara, idealismoa ikusiko duzu haren filmetan; klasizista bazara, klasizismoaren oda bat; nazia bazara, nazismoa ikusiko duzu haren filmetan».



Riefenstahlen beraren *Das blaue Lichten* jarraipen bat dira, zuzen-zuzenean. Mendi-fikzioak toki garaietara iristeko gurariari eta funtsezkoa eta primitiboa denaren erronkari eta sufrikarioari buruzko istorioak dira; azken batean, boterearen aurreko bertigoaz dihardute, bertigo hori mendien handitasunarekin eta edertasunarekin sinbolizatuta. Film naziak komunitate trebatuari buruzko epopeiak dira, eta, komunitate horietan, autokontrol eta sumisio estatikoak eguneroko errealitatea gainditzen du: boterearen garaipenari buruzko filmak dira. Eta *The Last of the Nuba*, berriz, primitiboek -«nire adopziozko herria», dio Riefenstahlek- galtzear dituzten edertasunari eta botere mistikoei buruzko elegia bat da, Riefenstahlen ikuskari faxisten triptikoko hirugarrena.

Lehen panelean, mendi-filmenean, arropa ugarirekin jantzitako pertsona batzuk gora doaz, ahalegin betean, hotzaren purutasunari aurre egiteko proba gisa; bizitasuna sufrikario fisikoarekin identifikatzen da. Erdiko panelean, gobernu nazia-erantzut eginiko filmak. Lehenik, *Triumph des Willensen*, figura askoko hartualdi zabalak baliatzen dira, pasio bakar bat edo sumisio perfektu bakar bat erakusten duten lehen planoekin tartekatuta: eskualde epel batean, uniformedun arantz eta garbi batzuk ageri dira, orain lerrokatu, orain berriz lerrokatu, beren leialtasuna adierazteko koreografia perfektuaren bila ariko balira bezala. *Olympian* -Riefenstahlen film guztien artean aberatsena bisualki, zeren aldi berean erabiltzen ditu mendi-filmetako mugimendu bertikalak eta *Triumph des Willenseko* mugimendu horizontalak-, arropa gutxiko zenbait figura garaipenaren estasiaren bila ari dira, ahalegin betean, bata bestearen atzetik, harmailetan ilaratan dauden herrikideek animatuta, betiere super ikus-entzule onberaren -Hitlerren- begirada tinkoaren pean: hura estadioan egoteak ahalegina kontsokratzen du. (*Olympian*, zeinaren izenburua lasai aski izan baitzitekeen orobat *Triumph des Willens*, azpimarratzen da ez dagoela garaipen errazik.) Hirugarren panelean, *The Last of the Nuba*, gizaki primitibo ia biluzi batzuk beren komunitate heroiko harroaren azken sufrikarioaren zain daude, berehala desagertzera doaz, eta eguzki kiskalgarriaren pean olgetan eta geldi-egonean ageri dira.

Iritsi da Götterdämmerung-aren ordua. Nuba gizartearen ospakizun nagusiak borroka librea eta hiletak dira: gorputz ar ederren eta heriotzaren elkargune bizi-biziak. Nuben leinua, Riefenstahlen arabera, esteta da. Beren gorputza hennaz tindatzen duten masaiek eta Ginea Berriko «lokatz-gizonek» bezala, nuba gizakiek ere beren gorputza margotzen dute



ospakizun sozial eta erlijioso guztietan, errauts zurixka batez igurtzita eta zalantzarik gabe heriotza iradokiz. Riefenstahlek dio «garaiz» iritsi zela; izan ere, argazkiak egin eta urte gutxira, diruak, enpleguak eta arropak galbidera eraman zituen harako nuba loriatsuak. (Eta, beharbada, baita gerrak ere, nahiz Riefenstahlek ez zuen sekula aipatzen, mitoa axola baitzitzaien, ez historia: hainbeste urtean Sudango eskualde hori suntsitzen ari den gerra zibilak nahitaez utziko zituen teknologia berria eta detritu mordoa.)

Nubak beltzak -ez ariarrak- diren arren, Riefenstahlek eskaintzen digun erretratuak nazien ideologiaren oinarri nagusiak dakartza gogora: garbiaren eta lohiaren arteko kontrastea, ustelezinaren eta ustelduaren artekoa, fisikoaren eta mentalaren artekoa, gozamenaren eta kritikotasunaren artekoa. Alemania nazian juduei gehien leporatzen zitzaiena hiritarrak, intelektualak eta «espiritu kritiko» suntsitzailak eta ustel baten jabeak izatea zen. 1933ko maiatzeko liburu-erreketa Goebbelsen aldarriaren pean abiatu zen: «Amaitu da juduen muturreko intelektualismoaren garaia, eta aleman iraultzaren arrakastak aleman espirituari bide eman dio». Eta, Goebbelsek arte-kritika ofizialki debekatu zuenetik 1936ko azaroan, «juduen izaera-ezaugarri tipikoak» izatea eman zuen arrazoitzat: burua bihotzaren gainetik jartzea, norbanakoa komunitatearen gainetik, adimena sentimenduaren gainetik. Gaur egungo faxismoan, oinarriak aldatu direnez gero, profanatzaileak ez dira juduak: «zibilizazioa» bera da.

Basati zintzoaren ideia zaharraren aldaera faxistaren ezaugarriak bereizgarriena gogoeta, kritika eta pluraltasuna den oro mespretxatzea da. Bertute primitiboari buruzko Riefenstahlen katalogoan -Lévi-Straussenean bezalaxe-, ez zaio gorazarrerik egiten mito, gizarte-antolaketa edo pentsaera primitiboaren konplexutasunari eta sotiltasunari. Riefenstahlek, nubak borroka libreko proba fisikoetan nola asaldatzen eta elkartzen diren goraipatzen duenetik, erretorika faxista dakar gogora: nuba gizonak, «arnasestuka eta ahalegin betean», «beren gihar izugarri handiak puzturik», elkar bultzatuz eta lurrera botaz, ez sari materialak lortzeko, baizik eta «leinuaren bizitasun sakratua berritzeko». Riefenstahlek dioenez, borrokak eta harekin loturiko errituak batzen dituzte nubak. Hona zer dioten borrokari buru

... nuba bizimoduaren berezitasunaren adierazpidea da. ... Borrokak leialtasunik eta parte-hartze emozionalik grinatsuenak sorrarazten ditu



jokalarien jarraitzaileen artean, hots, «jokatzen ez duten» herritar guztien artean... Mesakin eta Korongo herrien ikuskera osoaren adierazpide gisa duten garrantzia nabarmena da zinez; gogamenaren eta espirituaren mundu ikusezina mundu ikusgarri eta sozialean adierazteko bidea dira.

Riefenstahlek nuba gizartea goraipatzen duen trebetasun fisikoaren eta kemenaren erakustaldiak eta gizon indartsuenak ahularen gainean erdiesten duen garaipena kultura komunalaren sinbolo bateratzailetzat hartuta -borroka irabaztea da «gizon baten bizitzako xede nagusia»-, ez du ematen bere film nazietako ideiak aldatu direnik. Eta, are, nuba herriaz egiten duen erretratua beraren filmez harago doa, ideal faxistaren alderdi bat iradokitzen duenez gero: gizarte horretan, emakumeak ugaltzaile eta laguntzaile huts dira, zeremonietatik baztertuta daude, eta mehatxu bat dira gizonen osotasun eta sendotasunarentzat. Nuba ikuspegi «espiritualetik» (nuba dioelarik, gizonez ari da Riefenstahl, jakina), emakumeekin harremanak izatea lohia da; dena den, gizarte ideala omen denez, emakumeek badakite zein den beren tokia.

Borrokalarien andregaiak edo emazteak gizonek bezainbeste saihesten dute harreman intimo oro... Borrokalari indartsu baten neska-laguna edo emaztea izatea maitemina gainera dago.

Azkenik, Riefenstahlek bete-betean asmatu du bere argazkietarako protagonista gisa aukeratuta «heriotza patuaren afera huts gisa ikusten duen eta haren aurka erresistentziarik edo borrokarik egiten ez duen» herri bat, zeremoniarik kartsu eta arranditsuena hileta duen gizarte bat. Viva la muerte.

The Last of the Nuba Riefenstahlen iraganetik bereizteari uko egiteak esker txarrekoa eta herratsua emango du beharbada, baina badugu zer ikasia -eta lezio mesedegarriak izango dira- haren lanaren jarraitutasunari erreparatzen badiogu, bai eta duela gutxiko gertakari bitxi eta gupidagabe horri erreparatzen badiogu ere: haren errehabilitazioari, alegia. Faxista bilakatutako beste artista batzuk direla eta, esate baterako, Céline eta Benn eta Marinetti eta Pound (hala nola Pabst eta Pirandello eta Hamsun, zeinek indarrak ahitzen ari zitzaizkienean besarkatu baitzuten faxismoa), haien ibilbidea ez da hain hezigarria. Izan ere, Riefenstahl da nazien aroarekin osoki identifikatzen den artista nagusi bakarra, eta soilik haren lana erabili izan da, modu konstantean, estetika faxistako hainbat motibo



ilustratzeko, ez bakarrik Hirugarren Reichean, baizik eta baita hura erori eta hogeita hamar urte geroago ere.

Estetika faxistaren barruan sartzen da primitibotasunaren ospakizun berezi samar hori, The Last of the Nuba lanean agertzen dena, baina hortik askoz harago doa. Estetika faxista, orokorrean, kontrol-egoerekiko, otzantasun-jarrerekiko, ahalegin eskergarekiko eta minaren pairamenarekiko kezkatik abiatzen da (eta horiek denak justifikatzen ditu); ontzat ematen ditu bi egoera hauek, itxuraz kontrakoak: egomania eta morrontza.

Menderakuntza- eta esklabotza-harremank halako arrandia bereizgarri baten tankera hartzen dute: jende-multzoak pilatzea, jendea gauza bihurtzea, gauzak biderkatzea edo erreplikatzea, eta jendea/gauzak buruzagi-figura edo indar ahalguztidun eta hipnotiko baten inguruan biltzea. Dramaturgia faxistaren muinean, transakzio orgiastikoak gertatzen dira indar ahaltsuen eta haien txotxongiloak artean, zeinak modu uniforme jantzita baitaude eta gero eta ugariagoak izaten baitira beti. Koreografia, berriz, txandaka aldatzen da: izan mugimendu etengabea, izan jarrera izoztu, estatiko, «gizontasunezkoak». Arte faxistak errendizioa glorifikatzen du, burugabetasuna hauspotzen, heriotza erakargarri gisa aurkezten.

Era horretako artea ez da inondik ere mugatzen faxistatzat jo edo gobernu faxisten pean sortutako lanetara. (Filmak bakarrik aipatuta, arte faxistako zenbait egitura formalen eta motiboren adibide harrigarriak dira Walt Disneyren *Fantasia*, Busby Berkeleyren *The Gang's All Here* [Hemen da banda guztia] eta Kubricken *2001*.) Eta, noski, arte faxistaren ezaugarriak barra-barra agertzen dira herrialde komunistetako arte ofizialean, zeinak arte errealistaren pankarta pean aurkeztu ohi baitu bere burua; arte faxistak, ordea, errealismoa gaitzesten du, «idealismoaren» izenean. Monumentaltasunarekiko eta masen obedientziarekiko zaletasuna bietan agertzen da, arte faxistan zein komunistan, eta horrek islatzen du erregimen totalitario guztiek uste dutela beren liderrak eta doktrinak «betikotzeko» zeregina duela arteak. Beste osagai komun bat: mugimendua patroï zurrun egundokoetara moldatzea, halako koreografiak gobernu-sistemaren beraren batasunaren saioak baitira. Forma bat hartzera, diseinu bat izatera behartzen dira masak. Hori dela eta, erakustaldi atletiko masiboak eta gorputzen agerpen koreografiatuak jarduera baliotsuak dira herrialde totalitario orotan, eta gimnastaren arteak ere -zeina oso famatua egin baita Ekialdeko Europan- estetika faxistaren ezaugarri



errepikatuak ekartzen ditu gogora: indarrari eustea edo hura mugatzea, zehaztasun militarra.

Bai politika faxistan, bai komunistan, nahia jendaurrean antzezten da, buruzagiaren eta koroaren dramen. Nazionalsozialismoan politikak eta arteak izan zuten harremanari dagokionez, alderdirik interesgarriena ez da premia politikoetara moldatzen zela artea, hori halaxe izaten baita eskuineko zein ezkerreko diktadura guztietan, baizik eta artearen erretorikaz jabetu zela politika: artea, haren azken fase erromantikoan betiere. (Politika da «arte guztietan gorena eta osoena», esan zuen Goebbelsek 1933an, «eta politika aleman modernoak taxutzen ari garenok artistak garela sentitzen dugu... Artistaren egitekoa [izanik] moldatzea, taxutzea, gaixoa kentzea eta askatasuna sortzea osasuntsuarentzat».) Nazionalsozialismoko arteari dagokionez, hura arte totalitarioaren aldaera berezi bilakatzen duten ezaugarriak dira interesgarriak. Sobietar Batasuneko edo Txinako arteek moraltasun utopiko bat erakutsi eta indartu nahi dute. Arte faxistak, berriz, estetika utopiko bat agertzen du: perfekzio fisikoaren estetika. Nazien mendeko margolari eta eskultoreek maiz irudikatzen zituzten biluziak, baina galarazita zeukaten gorputz-akatsik erakustea. Haien biluziek, bada, kulturismo-aldizkarietako irudien traza dute: modeloak aldi berean dira santujaleki asexual eta pornografikoak (zentzu teknikoan), fantasiaren perfekzioa darie eta. Hala eta guztiz ere, esan beharra dago Riefenstahlek sofistikazio askoz handiagoarekin hauspotzen dituela edertasuna zein osasun-itxura, eta inoiz ez modu ergelean, beste arte bisual nazi batzuen kasuan izaten den eran. Gorputz moten sorta zabal bat estimatzen du -edertasunari dagokionez behintzat, ez da arrazista-, eta, *Olympian*, ahalegina eta tentsioa erakusten du, horren inperfekzio aldeberekoak eta guzti, eta, horrez gainera, orobat islatzen ditu eginahal estilizatu eta itxuraz errazak (adibidez, murgilaldiak, filmeko eszenarik miretsienez).

Arte komunista ofizialeko kastitate asexualaren kontrakarrean, arte nazia haragikoia eta idealizatzailea da aldi berean. Estetika utopikoak (perfekzio fisikoa; identitatea datu biologiko gisa) berekin dakar erotismo ideal bat: sexualitatea, bada, buruzagien magnetismo eta jarraitzaileen bozkario bihurtuta. Ideal faxistaren arabera, energia sexualak indar «espiritual» bihurtu behar du, komunitatearen onerako. Erotismoa (hau da, emakumeak) beti dago presente, tentazio modura, eta, horren aurrean, sexu-bulkadari heroikoki eustea da erantzunik miresgarriena. Hortaz,



Riefenstahlek azaltzen duenez, nuba ezkontzetan ez da izaten ospakizun handirik ez oturuntzarik; aitzitik, hiletak sekulakoak izaten dira.

Nuba gizonen desirarik sutsuena ez da emakume batekin batzea, borrokalari ona izatea baizik; hala, neurritasunaren printzipioa baiesten da. Nuba herriaren dantza-zeremoniak ez dira gertakari sentsualak, ezpada «kastitate-jaialdiak», bizi-indarrari eustekoak.

Bizi-indarrari eustean oinarrituta dago estetika faxista; mugimenduak mugatu egiten dira, tinko heldu, barrenean eutsi.

Arte nazia erreakzionarioa da; mende honetako arte-lorpenen korrante nagusitik kanpo kokatzen da, desafiatzaile. Eta, arrazoi horregatixe besterik ez bada ere, leku bat lortzen ari da gaur egungo gustuan. Pintura eta eskultura naziari buruz Frankfurten egiten ari den erakusketa baten antolatzaile ezkertiarrek ikusi dutenez, atsekabez ikusi ere (era horretako lehenengo erakusketa da gerraz geroztik), publikoa gehiegizkoa izan da, eta ez berek espero bezain serioa. Brechten ohartarazpen didaktikoez eta kontzentrazio-esparruetako argazkiz inguratuta agertu arren, arte naziak beste zerbait ekartzen dio gogora jendetza horri: 1930eko beste arte-molde bat; *art déco* estiloa, hain zuzen. (*Art nouveau*a ezin liteke faxista izan sekula; aitzitik, faxismoak dekadentetzat jotako artearen prototipoa litzateke; aldiz, *art déco*a arte faxista da bere gorenean: lerro zorrotzak eta materialaren pilaketa kamutsa, erotismo petrifikatua). Arno Brekerren -bide batez, Hitlerren (eta, laburki bada ere, Cocteauren) eskultore kutuna izan zen- eta Josef Thoraken brontzeko kolosoen erantzulea den estetika beraren emaitza dira Manhattaneko Rockefeller Center-en atariko Atlas gihartsua eta Lehen Mundu Gerran hildako infanteria-soldaduen omenezko monumentu zertxobait lizuna, Filadelfiako Hogeita Hamargarren kaleko tren-geltokian dagoena.

Alemaniko publiko ez-sofistikatuarentzat, arte naziaren erakarmena honetan zetzan beharbada: arte sinplea zela, figuratiboa, emozionala, eta ez intelektuala; gauza lasaigarri bat, beraz, arte modernistaren konplexutasun nekagarriaren aldean. Publiko sofistikatuagoaren erakarmenari dagokionez, berriz, iraganeko estilo guztiak -eta estilorik eskarniatuenak bereziki- berreskuratzeko ekinean diharduen irrika horri zor zaio, alde zaharretatik. Dena den, *art nouveau*aren, margolaritza prerrafaeldarraren eta *art déco*aren suspertzearen harira, arte nazia ere suspertzea ez da batere probablea.



Pintura eta eskultura naziak, esaldi arranditsuz beteta egoteaz aparte, guztiz eskasak dira arte gisa. Baina ezaugarri horiexen ondorioz begiratzen dio jendeak arte naziari halako axolagabetasun jakitun eta destainari batekin, pop artea balitz bezala.

Riefenstahlen artean ez dago nazien garaiko beste artelan batzuetako amateurismorik ez lañotasunik, baina obra horietako balio asko hauspotzen ditu, hala ere. Eta sentikortasun modernoak ere estimuan izan dezake haren lana. Pop sofistikazioaren ironiek bidea urratzen dute Riefenstahlen lanari ikuspegi jakin batetik erreparatzeko, zeinetan gehiegikeria estetikoaren tankera hartzen baitu, haren edertasun formalak ez ezik, baita haren sukar politikoak ere. Eta, Riefenstahlekiko balioespen axolagabearekin batera, kontzienteki edo inkontzienteki, lanaren gaiari berari erantzuten zaio, eta horretan datza, hain zuzen, lanaren ahala.

Triumph des Willens eta *Olympia*, zalantzarik gabe, film bikainak dira (inoizko dokumentalik onenak, beharbada), baina ez dira benetan garrantzitsuak zinemak arte-forma gisa izan duen historian. Gaur egungo zinemagileen artean, inork ez du Riefenstahl aipatzen, eta, aldiz, askok erreparatzen diote (neronek ere bai) Dziga Vertovi, probokazio azkengabeen eta hizkuntza zinematografikoari buruzko ideien iturri den aldetik. Hala eta guztiz ere, esan liteke Vertovek -film dokumentalen arloko figurarik garrantzitsuenak- ez zuela inoiz egin *Triumph des Willens* eta *Olympia* bezain film efektibo eta zirraragarriarik. (Vertovek, jakina, ez zuen inoiz eskura eduki Riefenstahlek adinako baliabiderik. Sobietar gobernuak 1920ko eta 1930eko hamarkaden hasierako propaganda-filmei eskainitako aurrekontua ez zen inolaz ere oparoa).

Eskuineko zein ezkerreko propaganda-artearen harira, estandar bikoitz bat nagusitzen da. Jende gutxik onartuko luke antzeko kitzikapena eragiten dutela Vertoven azken filmetako emozioen manipulazioak eta Riefenstahlen filmetakoak. Zerk aztoratzen dituen azaltzeko garaian, jende gehiena sentimental agertzen da Vertoven lanei buruz ari denean, eta gezurra esaten du, aldiz, Riefenstahlen filmei buruz. Vertoven obrak sinpatia moral handia pizten du mundu osoko audientzia zinefiloen artean: hunkitua izatea onartzen du jendeak. Riefenstahlen obrari dagokionez, berriz, kanpoan uzten da haren filmetako ideologia politiko kaltegarria -horra trikimailua-, eta meritu «estetikoa» bakarrik aitortzen zaio. Vertoven filmak goresten direnean, aurrez jakiten da pertsona erakargarria zela, artista-pentsalari



adimentsua eta originala, eta zerbitzatzen zuen diktadurak berak eraitsi zuela azkenean. Eta Vertoven audientzia garaikidearen gehiengoak (Eisensteinen eta Pudovkinen kasuan gertatzen den bezalaxe) emantzat jotzen du ezen Sobietar Batasuneko lehen urteetako zine-propagandistak ideal noble bat irudikatzen ari zirela, praktikan ideal horri traizio egiten bazitzaion ere. Baina Riefenstahlen gorespenak ez du halako baliabiderik, inork ez baitu lortu, ezta haren errehabilitatzaileek ere, Riefenstahl gustagarria iruditze hutsa, eta ez da, ez, pentsalari bat.

Are garrantzitsuagoa: pentsatu ohi da nazionalsozialismoak basakeria eta izua baizik ez dituela adierazten. Baina ez da egia. Nazionalsozialismoak -eta, maila zabalago batean, faxismoak- beste ideal bat edo, hobeto esanda, beste ideal batzuk adierazten ditu orobat, zeinek bizirik segitzen baitute gaur egun ere, bestelako pankarta batzuen babesean: bizitza arte gisa ikusten duen ideala; edertasunaren gurtza; ausardiaren fetitxismoa; alienazioaren indargabetzea estasiszko komunitate-sentipenetan; adimenaren arbuioa; gizonaren familia (buruzagiak guraso). Ideal horiek bizi-bizirik dabilta jendearen artean, eta faltsua ez ezik tautologikoa da esatea *Triumph des Willensek* eta *Olympiak* norberari zirrarar eragitearen arrazoi bakarra dela zinemagile talentudun batek egin zituela. Riefenstahlen filmak oraindik ere eraginkorrak dira, besteak beste, haietan islatutako grinak sentitzen dituelako jendeak, eta pertsona askok lotura sentitzen dutelako filmen edukia osatzen duen ideal erromantikoarekin, zeina kultura-disidentziako eta propagandako molde batean baino gehiagotan adierazten baita, komunitate-modu berrietan, hala nola gazte/rock kulturaren, terapia primalean, antipsikiatrian, Hirugarren Munduaren *camp*-zaletasunean eta ezkutuarekiko sinesmenean. Komunitatearen goraipamenak ez du buruzagitza absolutua galarazten; aitzitik, baliteke horretara eramatea halabeharrez. (Ez da gauza harrigarria 1960ko antiautoritario eta antielitista ohiak izatea gaur egun guruen aurrean makurtzen diharduten eta diziiplina autokratiko guztietan groteskoenari men egiten ari zaizkion gazteen zati handi bat).

Riefenstahlen oraingo desnazifikazioa eta hura edertasunaren abade bezaezin gisa aldarrikatu nahi izateak -zinemagintzan lehenik eta argazkilaritzan orain- ez dakar zantzu onik gure inguruko grina faxistak detektatzeko ahalmen garaikideen zorrotasunari dagokionez. Riefenstahl ez da ohiko erromantiko estetiko edo antropologikoa. Haren lanaren indarra, hain zuzen ere, haren ideia politiko zein estetikoaren jarraitutasuna izanik,



interesgarria da alderdi hori argiago ikustea beste garai batean orain baino; gaur egun, izan ere, jendeak aldarrikatzen du Riefenstahlen irudien konposizio ederrak erakartzen duela. Ikuspegi historikorik gabe, adituen ezagutza horrek bidea irekitzen dio era guztietako sentipen suntsitzaileen aldeko propagandaren onarpen bitxiki adigabe bati, jendeak uko egiten baitio sentipen horien ondorioak serio hartzeari. Nonbait ere, jendeak badaki, noski, Riefenstahlen artean beste zerbait dagoela jokoan, edertasunaz aparte. Hala, beren burua babesten dute: miresten dute arte mota hori, ederra delako ezbairik gabe; baina, aldi berean, etorkortasunez aipatzen dute, edertasunaren sustapen santujalea bultzatzen duelako. Estimazio puntalakurlo solemneak bultzatuz, badago estimazio-gordailu zabalago bat, *camp* sentikortasuna, zeina ez baitute mugatzen seriotasun gorenaren eskrupuluek: sentikortasun modernoa, horrenbestez, hurbilketa formalistaren eta *camp* gustuaren arteko aribideko konpentsazioetan oinarritzen da.

Estetika faxistaren oihartzunak dakartzan artea famatua da gaur egun, eta jende gehienarentzat, ziur aski, ez da izango *camp*aren aldaera bat baizik. Baliteke faxismoa modan egotea beste gabe, eta beharbada modak salbatuko gaitu, haren gustu promiskuo saihetsezina tarteko. Baina gustuaren epaiek berek ez dirudite hain inozenteak. Duela hamar urte gutxiengo baten gustu gisa edo kontrakotasunezko gustu gisa argi eta garbi babestea merezi zuela zirudien artea ez dirudi babesteko modukoa denik gaur egun, mahai gainean jartzen dituen auzi etiko eta kulturalak serioak bihurtu baitira, baita arriskutsuak ere, eta garai hartan ez zen hala. Hauxe da egia gordina: elite-kulturan onargarria dirudiena beharbada ez da onargarria masa-kulturan; zenbait zaletasunek auzi etiko kaltegabeak azaleratzen dituzten arren gutxiengo bati bakarrik dagozkionean, ustelak bihurtzen dira baldin eta modu orokorrean finkatzen badira. Gustua testuingurua da, eta testuingurua aldatu egin da.

II

SS Regalia [SSren galakoak], Jack Pia (1974)



Bigarren pieza. Hona hemen aireportuetako aldizkari-dendetan eta «helduentzako» liburu-dendetan erosteko moduko liburu bat, liburu paper-azaldun erlatiboki merke bat, eta ez, aldiz, luxuzko liburu ilustratu garesti bat, artearen zaleak eta bienpensant jendea erakartzeko modukoa, *The Last of the Nuba* bezalakoa. Alabaina, bi liburuen jatorri morala antzekoa da nolabait ere; biek ala biek badute erroko kezka bat: kezka bera agertzen zaigu, garapenaren bi fasetan. *The Last of the Nuba*ren oinarriko ideiak armairu moralean gordeago daude *SS Regaliaren* azpiko ideia gordinagoaren eta efizienteagoaren aldean. *SS Regalia* britainiar batzuek ekoitzitako bilduma errespetagarria izanik ere (historiari buruzko hiru orrialdeko hitzaurre bat dakar, baita ohar batzuk ere, atzealdean), ezagun da liburuaren erakarmena ez dela akademikoa, sexuala baizik. Azalean bertan argi geratzen da. SSren besoko bateko esbastika beltz handia zeharkatzen duela, zerrenda hori bat agertzen da, diagonalean: «Lau koloretako 100 argazki distiratsu tik gora, 2,95 dolar baino ez» dio, hala nola ipini ohi baitzen eranskailu bat, prezio eta guzti, aldizkari pornografikoetako azalen gainean, modeloaren genitalak estaltzeko -alde zaxatzeko, alde zentsurarekiko adeitasun gisa-.

Badago halako fantasia orokor bat uniformeen harira. Hainbat gauza adierazten dute: komunitatea, ordena, identitatea (graduak, entseinen edo medailen bitartez, halako gauzek baieztatzen baitute nor den hura soinean daramana, eta zer egin duen: haren balioa aitortzen da), gaitasuna, autoritate zilegia, indarkeriaren gauzape zilegia. Baina uniformeak eta uniformeek argazkiak ez dira gauza bera: argazkiak, izan ere, material erotikoak dira, eta SSren uniformeek irudiak, zehazki, sexu-fantasia bereziki indartsu eta zabal baten unitateak. Zergatik SS? Bada, SSk gorpuzten zuelako, modu idealean, faxismoak indarkeriaren zuzentasunaren gainean egiten zuen ageriko baieztapena, hau da, besteen gainean erabateko boterea izateko eta besteak guztiz mendekotzat hartzeko eskubidearena. SSn agertzen zen baieztapen hori modurik osoenean, bereziki anker eta eraginkor jarduten zuelako, eta hori guztia dramatizatzen zuelako bere burua estandar estetiko jakin batzuekin lotuz. Eliteko komunitate militar gisa diseinatu zen SS, zeina, txit bortitza izateaz gainera, txit ederra izango baitzen. (Ez da oso probablea «SA Regalia» izeneko libururik aurkitzea inon. SA-SSren aurrekaria, alegia- ez zen beraren ondorengoa baino krudeltasun apalagokoa, baina talde horretako kideak morroi mardul, zapal eta garagardozaletan gisa gorde dituzte historiak; alkandora marroiak ziren, besterik ez).



SSren uniformeak, berriz, estilo handikoak ziren, ondo eginak, eta bazuten bitxitasun-ukitu bat (ez oso nabarmena). Alderatu dezagun AEBko armadaren uniforme aspergarri samar eta ez oso ondo eginarekin: jaka, alkandora, gorbata, galtzak, galtzerdiak eta lokarriekiko zapatak; funtsean, zibilen arropak dira, medailekin eta entseinekin apaindu arren. SSren uniformeak, ordea, estuak, zurrinak eta astunak ziren; eskularru eta guzti zeukaten, eskuak gordetzeko; zangoak zein oinak, berriz, botetan bil-bil eginda, astun nabaritzen ziren, eta, ondorioz, soinean zituen pertsonak zuzen-zuzen egon behar zuen. Hala azaltzen dute *SS Regaliaren* azalean:

Uniformea beltza zen, eta kolore horrek ñabardura garrantzitsuak ditu Alemanian. Horren gainean, SSk era askotako apaingarriak, sinboloak eta entseinak baliatzen zituen, graduak bereizteko: errunak lepoan zein garezurak. Haien itxura dramatikoa eta mehatxuzkoa zen aldi berean.

Azaleko erreklamo grinatsuak ez zaitu behar moduan prestatzen argazki gehienaren arruntasunerako. Uniforme beltz ospetsuekin batera, SSk soldaduei uniforme kakiak ematen zitzaizkien, AEBren armadaren jantzien antzeko samarrak, eta kamuflaje-pontxoak eta -jakak ere bai. Uniformeen argazkiez gainera, liburuan badira orrialde bete lepoko adabaki, eskumutur-xingola, galoi, gerriko-belarri, oroitzapenezko entseina, errejimentu-gradu, bandera zintzilikario, landako txapel, zerbitzuagatiko medaila, sorbaldetarako seinale, baimen eta pasabaimen; horietako gutxitan agertzen dira erruna zein garezur ezagunak; aldiz, zorrotz bai zorrotz zehazten da objektu guztien maila, unitatea eta ekoizpen-urtea nahiz -sasoia. Argazki ia guztien kaltegabetasunak berak erakusten du irudiaren boterearen neurria: sexu-fantasiaren brebiario bat dugu eskuartean. Izan ere, fantasiak, sakontasunik izango badu, xehea izan behar du. Esate baterako, zer koloretako pasabaimena beharko luke SSk sarjentu batek Trier-etik Lübeck-era joateko 1944ko udaberrian? Froga dokumental guztien premia du batek.

Bizitzaren gaineko ikuspegi estetiko batek faxismoaren mezua neutralizatu duen era berean, haren parafernalia sexualizatu egin da. Faxismoaren erotizatzea era askotako adierazpenetan agertzen zaigu, hala nola *Mishimaren Kamen no Kokuhaku* [Maskara baten aitormena] eta *Taiyo to tetsu* [Eguzkia eta altzairua] lanetan -guztiz txundigarriak eta deboziozkoak-, Kenneth Angerren *Scorpio Rising* [Eskorpioiaren igoera] filmean, eta, duela ez asko, eta inondik ere hain interesgarriak izan ez arren, Viscontiren *La*



caguta degli dei [Jainkoen erorketa] eta Cavaniren *Il Portiere di notte* [Gaueko atezaina] filmetan.

Faxismoaren erotizazio solemnea eta laztura kulturalaren inguruko jolas sofistikatua bereizi egin behar dira, bigarren horretan bada-eta tranpatik. Robert Morrisek, asko ez dela Castelli Galerian egin duen erakusketaren harira, poster bat sortu du: artistaren beraren argazki bat da, eta gerritik gora biluzik agertzen da, eguzkitako betaurrekoak soinean, nazi-kasko bat dirudien zerbait buruan, eta altzairuzko iduneko puntadun bat lepoan; azken horri lotuta, kate sendo bat: eskuak altxatuta eusten dio artistak, eskuburdin eta guzti. Morrisek uste omen du hori dela oraindik ere jendea harritzeko boterea duen irudi bakarra: bertute bakana da, baiki, artea probokazio-keinu beti berrien sekuentzia bat dela emantzat jotzen dutenentzat. Baina posterraren mezua haren ukazioa bera da. Testuinguru horretan, jendea harritzeak orobat esan nahi du jendea ohitzea, pop artearen iruzkin ironikoetan erabiltzeko moduko ikonografia popularraren erreperitorio zabalean sartzen ari baita material nazia. Dena den, pop sentikortasunak zaindu izan dituen beste ikono batzuek (hala Mao Tse-Tungek nola Marilyn Monroek) ez bezalako lilura sortzen du nazismoak. Zalantzarik gabe, zehatz daiteke jakin-mina dela faxismoarekiko interesa modu orokorrean hazi izanaren motiboetako bat. 1940ko hamarkadaren hasieratik aurrera jaio zirenentzat, zeinek komunismoaren aldeko nahiz kontrako eztabaidak jasan baitituzte bizialdi osoan, faxismoa da -beren gurasoen belaunaldiko solasgai nagusia- exotikoaren eta ezezagunaren sinboloa. Bestalde, gazteek halako lilura orokor bat sentitu ohi dute izuarekiko, irrazionaltasunarekiko. Gaur egun, faxismoari buruzko eskolek biltzen dituzte ikasle gehien unibertsitatean, okultismoari buruzko eskolekin batera (banpirismoaren gainekoak barne). Eta, hortik harago, faxismoaren erakarpen dudarik gabe sexuala, zeinaren lekukotza ematen baitu SS Regaliak agerikotasun lotsagabez, ez dirudi ironiaren edo gehiegizko ezagutzaren bidez indargabetzeko modukoa denik.

Literatura, zinema eta jostailu pornografikoen arloan, mundu osoan, eta bereziki Estatu Batuetan, Ingalaterran, Frantzia, Japonian, Eskandinavian, Herbehereetan eta Alemanian, sexu-abenturazaletasunaren erreferentzia bihurtu da SS. Sexu ez-konbentzionalari lotutako iruditegiaren puska handi bat nazismoaren zeinupean kokatu da. Botak, larrua, kateak, Zaldun Gurutzeak bular distirantetan, esbastikak, bai eta okelarako kakoak eta motozikleta astunak ere, erotismoaren parafernalia sekretu eta denetan



errentagarriena bihurtu dira. Sexu-jostailuen dendetan, bainuetan, larru-tabernetan zein putetxeetan, ekipamenduz josita dabil jendea. Zergatik, ordea? Alemania nazia, zeina gizarte errepresiboa izan baitzen sexuari dagokionez, zergatik bihurtu da erotikoa? Nola liteke gayentzat gauza kitzikagarria izatea homosexualak pertsegitzen zituen erregimen bat?

Galdera horri erantzuteko giltzarri bat da buruzagi faxistek berek oso gogoko zutela metafora sexualak erabiltzea. Nietzscherentzat eta Wagnerrentzat bezala Hitlerrentzat ere, masa «femeninoak» sexualki menderatzean zetzan buruzagitza; bortxaketan, alegia. (*Triumph des Willens* filmean, jendetzaren hazpegietan estasia ikusten da; aldra orgasmora eramaten du buruzagiak.) Ezkerreko mugimenduak unisexak izan dira, eta iruditeria asexuala izan dute. Aldiz, eskuineko mugimenduek, errealtate zeharo puritano eta errepresiboei bidea eman arren, azalera erotikoa bat daukate. Argi dago nazismoa «sexyagoa» dela komunismoa baino (baina hori ez da nazien meritua; aitzitik, irudimen sexualaren izaerari eta mugei buruzko zerbait adierazten digu).

Jakina, SSren uniformeekin berotzen diren gehienek ez dute, hargatik, ontzat jotzen naziek egindakoa, baldin eta naziek zer egin zuten arrastorik den mendrena badute. Alabaina, sentipen sexualaren barruan badira korrante indartsuak eta gero eta zabalagoak, oro har sadomasokismo izenez deituak, erotikoa bihurtzen dutenak nazismoarekin jolastea. Bai heterosexualak bai homosexualak biak jarduten dira fantasia eta praktika sadomasokistetan, nahiz eta gizon homosexualen artean agertzen den gehien nazismoaren erotizazioa. SM da, eta ez bikotekide-trukaketa, azken urteotako sekretu sexual nagusia.

Sadomasokismoa eta faxismoa lotura natural batek elkartuta daude. «Faxismoa antzerkia da», Genetek esan bezala⁵. Eta antzerkia da sexualitate sadomasokista ere: sadomasokismoan jardutea antzerki sexual batean parte hartzea da, sexualitatearen antzezpen batean parte hartzea. Sexu

⁵ Genetek eskaini zigun faxista ez direnen gainean faxismoak eragiten duen lilura erotikuari buruzko lehen testuetako bat: *Pompes funèbres* [Ehorzketa-errituak] eleberria. Sartrek ere deskribatu zuen fenomeno, nahiz eta bera ez zen halako sentipenik izateko hautagai probablea; Geneti adituko zion, akaso. *La Mort dans l'âme* [Heriotza ariman] (1949) eleberrian, hau da, *Les Chemins de la liberté* [Askatasun-bideak] tetralogiako hirugarren liburuan, protagonistetako baten bizipenak deskribatzen ditu Sartrek, Alemaniaren armada Parisen sartzen ari dela, 1940an: «[Daniel] ez zen beldur, konfiantzaz amore eman zien milaka begi haiei; zera pentsatu zuen: "Gure konkistatzaileak!", eta sekulako poza sentitu zuen. Begietara begiratzen zien, atsegin hartzen zuen haiei so: ile fina; izotz-lakuen pareko begiak eguzkiak erretako aurpegietan, gorputz lirainak; aldaka ikaragarri luzeak eta gihartsuak. Ahapeka esan zuen: "Bai ederrak diren!". Zerbait eroria zen zerutik: antzinako legea. Epaileen gizarteak behea jo zuen, zigorra deuseztatu zen; kaki-soldadutxo espektralak, gizonaren eskubideen babesleak, garaituak izan ziren... Sentsazio jasanezin eta gozo-gozo bat hedatu zitzaion gorputz osoan; ez zen gai ganoraz ikusteko ere; behin eta berriro errepikatzen zuen, arnasestuka: "Gurina balitz bezala; gurina balitz bezala ari dira Parisen sartzen". Emakume izan nahi zukeen, loreak jaurtitzeko».



sadomasokistan jardun ohi dutenak abilak dira mozorrotzen eta koreografiak egiten, baita antzezten ere, eta berek parte hartzen duten drama askoz kitzikagarriagoa da, hain justu ere, jende arruntak galarazita daukan heinean. Gauza bera dira sadomasokismoa sexuari dagokionez eta gerra bizitza zibilari dagokionez: aparteko esperientzia bat. (Riefenstahlek hala adierazi zuen: «Gauza oso errealistak, bizi-puskak, arruntak, egunerokoak ez zaizkit interesatzen».) Hala nola kontratu sozialak gauza gatzgabea dirudien gerrarekin alderatuta, larrua jotzeak eta zupatzeak ere ekintza atseginak baino ez dirudite azkenean, eta, ondorioz, ez dira kitzikagarriak. Sexu-esperientzia ororen xedea, Bataillek bizialdi osoan behin eta berriz nabarmendu zuen eran, desohorea da, blasfemia. «Atsegina» izateak, zibilizatua izateak bezalaxe, esperientzia basati horretatik -esperientzia antzeztua gutziz- alienatuta egotea esan nahi du.

Sadomasokismoa, noski, ez da soilik pertsona batek bere sexu-kideei mina ematea; hori beti gertatu izan da: orokorrean, gizonek emakumeak egurtu izan dituzte. Errusiar nekazari hordi betierekoak emaztea jipoitzen duenean, egin nahi duen zerbait egiten ari da (zorigaiztokoa delako, zapalduta eta mozolotuta dagoelako; eta emakumeak eskura egoten dira biktima gisa). Putetxean zartailu-kolpeak jasotzen dituen gizon ingeles betierekoa, berriz, esperientzia bat birsortzen ari da. Puta bati ordaindu dio antzerki-pieza bat antzez dezan berarekin batera, iragana berriro jokatzeko edo gogora ekartzeko: eskola-garaiko edo haurtzaindegiko esperientzia horiek energia sexualeko gordailu erraldoi bat baitira orain harentzat. Gaur egun, beharbada, iragan naziari dei egiten dio jendeak sexualitatearen teatralizazioan, sexu-energiaren gordailua irudi horiexetan (eta ez oroitzapen horiexetan) aurkituko dutelako esperantzan. Frantziarrek «bizio ingelesa» deitzen duten hori, dena den, indibidualtasunaren baieztapen artetsu bat dela esan genezake, azken batean subjektuaren historia klinikoari buruzkoa baita obratxoa. Gala-jantzi naziekiko modak, aldiz, bestelako zerbait iradokitzen du: sexuko (eta beste zenbait arlotako) aukera-askatasun zapaltzaileari, indibidualtasun-maila jasanezin bati, erantzuteko modu bat da; esklabotza entseatzea da, ez esklabotza berriro jokatzeta.

Menderakuntzaren eta esklabotzaren erritualak gero eta gehiagotan egitea, arte mota bat gero eta emanagoa egotea halako gaiak errepikatzeraz, beharbada, gizarte aberatsen joera baten hedapen logikoa baizik ez da: jendearen bizitzaren alderdi oro gustu edo hautu bihurtzeko joerarena,



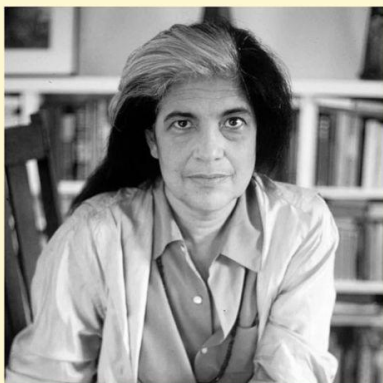
alegia; norbere bizitzari (bizi) estilo bat balitz bezala erreparatzera gonbidatzea. Orain arteko gizarte guztietan, sexua jarduera bat izan da batez ere (egiten den zerbait, horri buruz pentsatu gabe). Baina, sexua gustu bihurtzen delarik, teatro-modu autokontziente bat bilakatzeko bidean dago jada; eta horixe da, hain zuzen ere, sadomasokismoaren funtsa: gogobetetzeko era bat da, aldi berean bortitza eta ez-zuzena, oso mentala.

Sadomasokismoa beti izan da sexu-esperientziaren muturrik urrunena: sexua zeharo eta guztiz sexuala bihurtzea, hau da, pertsonatasunetik, harremanetatik, maitasunetik bereiztea. Ez da harritzekoa azken urteotan sinbolismo naziarekin lotuta agertzea. Nagusien eta esklaboen arteko harremanaren estetizaziorik kontzienteena orduantxe gertatu zen lehen aldiz. Sadek hutsetik sortu behar izan zuen zigorraren eta plazeraren bere teatroa: apaingarriak, mozerroak eta erritual blasfemioak inprobisatu behar izan zituen. Orain, ordea, jende guztiaren eskura dago eszenatoki nagusia. Kolorea beltza da; materiala, larrua; sedukzioa, edertasuna; justifikazioa, egiazaletasuna; helburua, estasia, eta fantasia, heriotza.

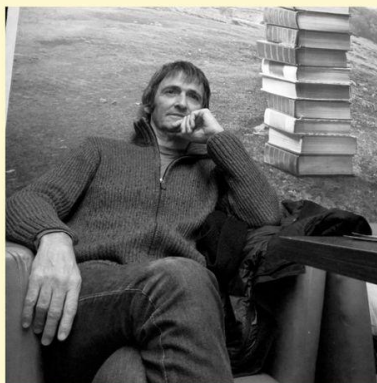
(1974)



KOLABORATZAILEAK



SUSAN SONTAG irakaslea, idazlea, zinemagilea eta saiakeragilea izan zen. Jatorri judukoa, New Yorken jaio zen 1933an, eta hiri berean hil 2004an. Azken hamarkadetako estatubatuar kulturen eragin handiena izan duen intelektualtzat jotzen da bere saiakerak eta eleberriek egindako ekarpenak direla eta. Literaturan eta saiakeran aritu zen arren, irakaskuntzan ere jardun zuen eta filmak eta antzerki-lanak zuzendu zituen.



AGUSTIN ARRIETA URTIZBEREA filosofiako irakaslea da EHUn. Zenbait lan argitaratu ditu filosofiako arloan. Besteak beste, azken aldian, liburu hauek argitaratu ditu: Zientziaren argi-itzalak (UEU, 2017), Gogoeta-bide irekiak (EHU, 2019) eta Gaueko eztabaidak (Erein, 2022). Fikzioaren esparruan bi ipuin-bilduma argitaratu ditu: Istripuak (Alberdania, 2008) eta Irlak eta beste kontakizun batzuk (Erein, 2015)



ARRATE HIDALGO Itzultzailea, editorea eta kultura aztoratzailea. Ingeles filologian eta Erdi Aroko ikasketetan trebatua, etorkizuneko irudipenak ikuspegi ez hegemonikoetatik zabaltzen eta sortzen ditu gaur egun, itzulpengintzaren eta sorkuntza artistikoaren bidez, baita ekitaldietan, tailerretan eta hedabideetan parte hartuz ere. AEBetako Aqueduct Press argitaletxean editore, AnsibleFest jaialdiaren fundatzaile eta Laura Lazcanorekin consoñi radioko “¿Qué haría Barbarella?” podcastaren sortzaile da, hirurak zientzia-fikzio feministaren arloko lanak. 2018tik euskarazko fikzio espekulatiboa bultzatzeari ekin dio bereziki.



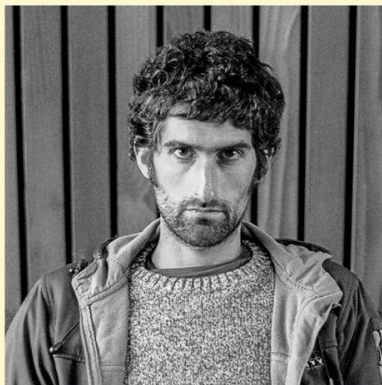
JEAN-GABRIEL PÉRIOT artista heterogeneoa da. Arte instalaziotik zinemara doa; found footagetik bideo domestikoetara. Bere lanetan historiarekin, memoriarekin eta politikarekin lotutako gaiak nahasten dira. Bere film labur ugariak lengoai artistiko esperimentalaren bidezko etengabeko bilaketa dira. Artxiboekiko, soinuarekiko edo irudiarekiko grina nabaria da bere lan guztietan..



INGRID GUARDIOLA errealdizadorea, ekoizlea eta kultur-saiakeragilea. Humanitateetan doktorea da Pompeu Fabra Unibertsitatean, Gironako Unibertsitatean irakaslea da, saiakeragilea, ikus-entzunezko errealdizadorea eta kultura-ikertzailea. 2021eko maiatzetik Gironako Bòlit -Centre d'Art Contemporani- zentroko zuzendaria da. Bere lanak kulturaren, teknologiaren eta gizartearen artean sortzen diren harreman soziokulturalak aztertzen ditu, eta aldi berean hauek desberdintasunarekin eta generoarekin dituzten harremanak.



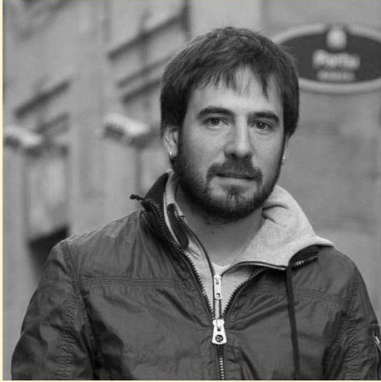
MIKEL PEJENAUATE artista da. Zumarragan bizi eta lan egiten du. Euskal Herriko Arte Ederretako Unibertsitatean lizentziatua, Ikerkuntza eta Sorkuntzako Masterra gauzatu zuen fakultate berean. 2017an, Tabakalerak eskainitako lehen "Artistentzako Tailerrak" programan parte hartu zuen eta 2021ean Dinamo Sormen Gunean ibili zen serigrafia lanetan Azpeitiko Udalak eskainitako sorkuntza bekari esker. Azken urteetan prozedura eskultorikoetara hurbildu da, multzo-erretorika bat ebatzi eta defendatu nahian.



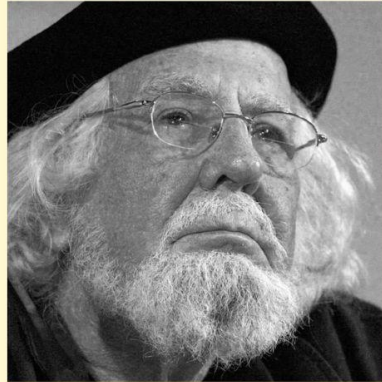
NADER KOOCHAKI artista eta ikerlaria da. Bere lan propioak garatzeaz gain, hainbat artistekin kolaboratu izan du. Ikusizko eta entzutezko tresnak baliatu ditu eta edizioaren praktikan sakondu du azken urteetan. 2018 eta 2021 artean Tractorako bazkide eta -zko argitaletxeko kide izan da.



UXUE ARZELUS LASA kultura mediatzailea eta sortzailea da. Ostegunak handiegi egiten zaizkionean irudi, dantza eta hitzetan ezkututzen da.



XABI BORDA idazlea da. 2004an Birika zatiak poema liburua argitaratu zuen Susa argitaletxearekin. Bi urtera Jotakie taldearen biografia atera zuen, Urolan Pop, Paper Hotsak etxearekin. Bigarren poema liburua 2009an argitaratu zuen: Gulliverren lokarriak, Elkarrekin. 2017an Seamus Heaney itzuli zuen Munduko Poesia Katerak bildumarako. Eta 2022an argitaratu du lan berria, Urte aurretik poema liburua, berriro ere Susa argitaletxearekin.



ERNESTO CARDENAL poeta, apaiza, teologoa, eskultorea eta iraultzaile nikaraguarra. Bere herrialdeko gatazka sozialekin politikoki konprometitua, Anastasio Somoza diktadorearen aurkako borroketan parte hartu zuen. Batez ere, bere obra poetikoagatik izan zen ezaguna, nazioarteko hainbat sari jaso baitzituen. Latinoamerikako Askapenaren Teologiaren defendatzaile nabarmenetakoa izan zen, eta 1979tik 1987ra Nikaraguako Iraultzaren ondorioz sortutako gobernuko Kultura Ministroa.

·Aldizkarian erabilitako irudiak: Liminal Spaces, Pieter Bruegel, Nader Koochaki eta Mikel Ruiz Pejenaute.

Zigi Zaga



09 A

AK

LI

A12