

# Una mirada a la literatura vasca y a la postmodernidad

(A glance at Basque Literature and Postmodernism)

Aldekoa Beitia, Iñaki

Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Escuela Universitaria de Magisterio de Donostia. Plaza de Oñate, 3. 20018 Donostia  
inaki.aldekoa@ehu.es

Recep.: 08.06.2012

BIBLID [ISSN: 1137-4454, eISSN: 2255-1050 (2012), 27; 9-25]

Acep.: 15.10.2012

---

*El artículo defiende un concepto de postmodernidad que interpela no sólo a los gustos literarios y artísticos, sino, sobre todo, a los hábitos de vida y comportamientos culturales. En realidad, estaríamos hablando de estilos de vida y de consumo. Desde estas premisas el artículo sostiene que no será con anterioridad a los años noventa cuando comiencen a aflorar en la literatura vasca pautas que definen la postmodernidad.*

*Palabras Clave: Modernidad. Postmodernidad. Hábitos de consumo. Comportamientos culturales. Novela. Globalización.*

*Artikuluak defendatzen duen postmodernitatearen kontzeptuak, literatura- eta arte-gustuak ez ezik, bizi-ohitura eta kultura-portaerak ere ukitzen ditu. Egia esan, bizitzeko eta kontsumitzeko estilez dihardu. Premisa horietatik abiatuta, honako hau baieztatzen du artikuluak: postmodernitatea bereizten duten ezaugarriak ez ziren laurogeita hamarreko urteetara arte azaleratu euskal literaturan.*

*Giltza-Hitzak: Modernitatea. Postmodernitatea. Kontsumo-ohiturak. Kultura-portaerak. Eleberria. Globalizazioa.*

*L'article défend un concept de postmodernité qui évoque non seulement les goûts littéraires et artistiques, mais surtout les habitudes de vie et de comportement culturels. En réalité, nous serions en train de parler de styles de vie et de consommation. À partir de ces hypothèses l'article soutient que les normes définissant la postmodernité ne commencent pas à émerger dans la littérature basque avant les années quatre-vingt-dix.*

*Mots-Clés: Modernité. Postmodernité. Habitudes de consommation. Comportements culturels. Nouvelle. Globalisation.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Tras la publicación de *La condition postmoderne* (1979), de Jean-François Lyotard, el concepto de postmodernidad se fue abriendo paso en los debates filosóficos, intelectuales y artísticos mediados los años ochenta. Para Fredric Jameson, autor de *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1984), el postmodernismo se inicia a comienzos de los años setenta, pero no lo hace como un estilo artístico o literario determinado, sino como pauta cultural del capitalismo tardío.

Si ya el uso que cierta historiografía literaria española hace del concepto de postmodernidad nos resulta poco convincente, menos aún nos convence en lo que concierne a la historiografía literaria vasca. En mi opinión, la instrumentalización de dicho concepto plantea problemas a la hora de definir un período literario o artístico. Como Jameson, más bien creo que el concepto es un término más amplio e inclusivo que interpela no sólo a los gustos literarios y artísticos, sino, sobre todo, a los hábitos de vida y comportamientos culturales. En realidad, estaríamos hablando de estilos de vida y de consumo.

Siguiendo miméticamente periodizaciones llevadas a cabo en otras literaturas, se propuso el año 1975 como inicio de la postmodernidad en la literatura vasca. La muerte de Franco y la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, se consideraron acontecimientos (el primero político y el segundo literario) lo suficientemente relevantes como para certificar el paso a eso que se vino en denominar postmodernidad en la historiografía literaria española<sup>1</sup>. Y, siguiendo a aquélla, también en la vasca.

Este trabajo tiene como propósito articular un relato que abarque los cambios sociales que se han producido en las últimas décadas y que han acabado por penetrar en los hábitos y estilo de vida de los ciudadanos de este país. En un segundo plano, se rastrearán los efectos derivados de un mundo cambiante en la producción literaria vasca. La tesis que sostiene el trabajo es que no será con anterioridad a los años noventa cuando comiencen a aflorar algunas de las pautas que definen la postmodernidad.

Como indica Perry Anderson<sup>2</sup>, la postmodernidad surge como dominante cultural en las sociedades capitalistas que gozan de un bienestar sin precedentes y unos niveles de consumo altos. No es una casualidad que Jameson<sup>3</sup> identificara la postmodernidad con la fase del capitalismo tardío o del capitalismo multinacional, donde cultura y economía estrecharon vínculos con una intensidad hasta entonces desconocida.

---

1. J. Gracia, *Los nuevos nombres. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 2000; y José-Carlos Mainer, *Tramas, libros, nombre*. Barcelona: Anagrama; p. 156. M. Jose Olaziregi, *Euskal eleberraren historian Modernitate osteko euskal eleberrigintzaren aurpegi anitzak (1976-2000)*. Bilbao: Labayru, 2002.

2. Perry Anderson, *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000; p. 164.

3. Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996; p. 55.

Pero no parece plausible pensar que tras la muerte de Franco, y durante toda la transición, España alcanzara semejante estado de abundancia y bienestar. España no era comparable al resto de países europeos, en los que el estado de bienestar de sus ciudadanos era directamente proporcional a sus niveles de riqueza. No lo era España, ni tampoco el País Vasco, industrializado, sí, pero con un tejido industrial envejecido. No olvidemos la brutal reconversión que sufrió en el País Vasco el sector siderúrgico, un día enseña del poderío de la industria vizcaína pero que para finales de los años setenta daba ya muestras de agotamiento. Su desmantelamiento se produjo en medio de enormes conflictos sociales, huelgas y desempleo. Éste era el panorama industrial y social de nuestro país a comienzos de los años ochenta, un paisaje azotado por la crisis económica e inmerso en un proceso de reconversión que se llevaría los mejores años de la década.

No obstante, fue entonces cuando se pusieron los pilares de una sociedad postindustrial que venía a coincidir con la integración europea, la desregulación de la economía y la creación de pequeñas y medianas empresas en las que se basaría la recuperación económica. Pero todavía no había llegado el momento de hablar de economía globalizada, para ello habría que esperar hasta los años noventa.

Bajando a la arena política, nos encontramos con un panorama enredado aún en la tradicional dialéctica de izquierdas y derechas y sus respectivos idearios, a la espera de que el reloj de las luchas ideológicas fuera puesto en hora tras más de siglo y medio de vigencia. La revolución proletaria y las luchas por la liberación nacional que seguían el modelo abierto por el proceso de descolonización eran su consecuencia. En cualquier caso, la vida política se sustentaba en principios firmemente establecidos desde la modernidad europea: la utopía y la libertad (social y nacional). Éstos eran los planteamientos que todavía en los años ochenta guiaban la actividad reivindicativa de la izquierda tradicional, así como la esperanza de un porvenir firmemente dirigido por la Historia (con letra grande) en su progresivo avance. Dicho avance no estaba, sin embargo, exento de obstáculos: autonomistas y constitucionalistas e independentistas, ETA, los GAL...

La postmodernidad somete dichos presupuestos ideológicos tributarios del debate moderno a un régimen de adelgazamiento en su dimensión utópica e histórica, a una relajación de su proyección utópica y revolucionaria, a una secularización de la filosofía, la historia y el arte. Se hablará de deserción histórica y revolucionaria y de apertura de un nuevo período postmetafísico. Con el paso de los años, la moda "post" se impone y parece como si nada estuviera "à la page" a falta de su prefijo identitario (postmetafísica, post-historia, postnacional...). Ante el repliegue de la razón histórica y dialéctica de la modernidad, otras realidades solapadas por aquella afloran y se perfilan como realidades incuestionables: memorias étnicas, formaciones gays, movimientos ecologistas...

Sin embargo, no parece que, entre nosotros, valores como la utopía/revolución hubieran sido cuestionados en los años ochenta. Más bien al contrario,

ETA era la que venía catalizando dichos valores en el País Vasco, y mantuvo *manu militari* su discurso a lo largo de la década de los ochenta. No olvidemos que los ochenta fueron años de sangre y fuego. Y, aun cuando el tono intimidatorio de dicho discurso se fuera relajando a lo largo de los noventa, el mismo no quedaría desactivado por completo antes del 2000. El núcleo duro necesitó aún más tiempo, una década más, para ceder ante el acoso del Estado.

Sin embargo, desde los inicios de los años noventa la sociedad vasca se encontraba envuelta en una atmósfera de cambio cuyo máximo exponente sería el museo Guggenheim de Bilbao. Una marca emblemática de la cooperación entre arte y economía con la que se escenificó de inmediato la entrada en una nueva lógica multinacional de generación de riqueza. Frank Gehry fue el arquitecto encargado de construirlo y para ello contó con la aprobación de Xabier Arzalluz, por entonces máximo responsable del EBB. Cuando la noticia de su ubicación en Bilbao se hizo pública, no se hizo esperar la respuesta por parte de los sectores culturales del país, sobre todo por parte de los más comprometidos con el euskera. Ese mismo año surgió la plataforma Kultur Kezka (la preocupación cultural), que aglutinó a gente de la cultura movilizada ante la perspectiva de que las ayudas hasta entonces destinadas a aquella se desviarán hacia el gigante americano, como de hecho ocurrió. El museo se inauguró en 1997 (en 1999 “Los Cubos” del Kursaal, de Moneo). Como declaró Xabier Arzalluz<sup>4</sup> algo después, el éxito del Guggenheim venía a desmentir las voces más escépticas y confirmaba el papel decisivo que había jugado la construcción del museo en la regeneración urbanística y económica de Bilbao.

“Postmodernidad” es un término que fue acuñado originariamente en el campo de la arquitectura y que más tarde pasaría a definir un período histórico cuya pauta cultural comportaba el maridaje entre mercado y consumo. Resulta, pues, difícil certificar su sello en obras de arte concretas, en su contemplación, percepción o lectura. Porque ¿no es verdad que la postmodernidad estética no es sino la prolongación, si se quiere radicalizada, de los preceptos y aspiraciones de la modernidad artística? De ahí que se hable más en términos de pautas culturales que de un determinado estilo artístico. Y, sin embargo, como hemos dicho, también el escritor es hijo de su tiempo, y nadie, a menos que haya decidido hacerse ermitaño, vive de espaldas y ajeno a los desafíos intelectuales y artísticos de su época. Es evidente que el mundo real e imaginativo en el que vive inmerso el artista acaba permeando toda su creación artística.

Una cosa es el grado de penetración que tienen en la realidad los nuevos hábitos de vida y consumo, y otra muy distinta la manera como todos estos cambios en los comportamientos sociales afectan a las obras de arte como recipientes de la sensibilidad postmoderna. En este sentido, conviene repa-

---

4. “Yo no hablo de arte, sino de rentabilidad. Los miles de millones que se invirtieron en su puesta en marcha son hoy en día calderilla comparados con todo lo que Bilbao, y Bizkaia, y Euskadi entera, han obtenido de él. Ha representado y sigue representando un factor de dinamización portentoso”, *Así fue*. Barcelona: Foca, 2005; p. 355.

rar en un hecho incuestionable, a saber, la preeminencia que ha adquirido en las últimas décadas la dimensión pública y social frente a la intimidad personal y privada. Si buscamos un paralelismo en el campo de la literatura, no queda del todo a desmano el ejemplo de la poesía, cuyos recitales públicos congregan audiencias que no se corresponden en absoluto con la cantidad de lectores con los que la misma cuenta como género. A saber, la dimensión más escénica, la puesta a punto del espectáculo se impone a la lectura solitaria y privada. A la postmodernidad no le interesa la dimensión más íntima del “yo” moderno sino su proyección escénica, más fácilmente domesticable para la sociedad de consumo. Desde los postulados postmodernistas incluso se llegó a cuestionar su valor epistémico. Para Michel Foucault, la cuna y el abrevadero de ese “yo” íntimo que durante la modernidad se erigió como catalizador inequívoco de la esencia moderna no sería sino un “constructo” que legitima al sujeto moderno. Frente al sujeto sólido de la modernidad, la postmodernidad postula un sujeto débil y fragmentado, acorde con el pensamiento débil (o líquido), un pensamiento domesticado como consecuencia del adelgazamiento de los relatos que legitimaron la modernidad sólida. Jürgen Habermas habló del “yo” colonizado. Es decir, estamos lidiando con un “yo” cuya dimensión real está contaminada por el simulacro.

Resulta paradójico observar que los debates más interesantes que se han librado en torno a la noción de postmodernidad arrancan de conceptos que acusan su procedencia moderna. Tanto es así que el debate postmoderno se enreda las más de las veces en debates ideológicos acerca de la tendencia (política y social) ideológica que anima la postmodernidad.

Sin embargo, para muchos autores semejante debate resulta absolutamente estéril, ya que la dialéctica entre izquierdas y derechas ha dejado de ser relevante en los tiempos en que vivimos. Aun así, un autor como Perry Anderson<sup>5</sup> afirmará que no hay nada en la vida que no sea fenómeno histórico y social y, por lo tanto, político. Según se mire, el término “político” adquiere una relevancia quizás menos restringida de lo que comportaba en la modernidad. Aun cuando no todos los autores (Jameson, Anderson, Eagleton, Habermas) coinciden en la valoración política de la postmodernidad, todos ellos lo hacen al valorar la relevancia que lo político tiene en los tiempos que vivimos, y también a la hora de entender el concepto de postmodernidad.

Incluso el acuerdo acerca de su definición está lejos de ser unánime. Algunos críticos de la literatura y la cultura como Fredric Jameson o Perry Anderson, así como filósofos hermeneutas y pragmatistas como Gianni Vattimo y Richard Rorty, harán suya la denominación de postmodernidad. Para Habermas la modernidad sigue siendo un proyecto inacabado. Algunos de los sociólogos más relevantes de la actualidad no han transigido con el término “postmoderno” y han optado por otras denominaciones, como “modernidad líquida” (Zygmunt Bauman), “modernidad tardía” (Anthony Giddens) o “segunda modernidad” (Ulrich Beck).

---

5. *Ibid.*, p. 172.

## 2. ASPECTOS DESTACADOS DE LA LITERATURA VASCA ENTRE 1975-2000: BERNARDO ATXAGA Y RAMON SAIZARBITORIA

Hasta ahora nada relevante se ha dicho a lo largo de este trabajo acerca de la literatura vasca escrita en el período objeto de nuestra reflexión. Se ha mencionado la plataforma Kultur Kezka, catalizadora de las protestas y el rechazo que ante el proyecto del Guggenheim escenificó la asociación de escritores vascos. Pero nada se ha dicho respecto a la hegemonía que gozaban por aquel entonces escritores que ideológicamente se encuadraban en la izquierda abertzale (J. Sarrionandia, K. Izagirre, I. Aranberri, J. L. Otamendi, etc.). Los mismos no carecieron de infraestructuras en los años noventa: editoriales, medios de comunicación y buena parte de los circuitos consagrados a conferencias, recitales y demás. Este polo, que congregaba a sectores afines a la izquierda abertzale, constituyó uno de los pilares más dinámicos del sistema literario vasco. A pesar de una postura política inquebrantable, revolucionaria y política y estéticamente vanguardista de buena parte de la *intelligentsia* vasca durante los años ochenta (y algunos años después) se vislumbra ya cierto cansancio por parte de un número creciente de escritores.

Para visualizar los cambios que se vienen produciendo en los últimos años en la literatura vasca, quizá convenga reparar en la obra de dos autores relevantes que han sido testigos de su singladura durante las tres últimas décadas. Me refiero a Bernardo Atxaga y Ramon Saizarbitoria. Visto en perspectiva, se podría concluir que el espíritu de experimentación y vanguardia que animaba sus escritos de los años setenta había cedido a lo largo de los ochenta en el primero y a partir de los noventa en el segundo. Y, aunque las trayectorias literarias de ambos autores difieran mucho entre sí, y que el vanguardismo del primero fuera más poético y el segundo novelístico, ambas trayectorias coinciden en lo esencial en lo referente a la propuesta que se viene defendiendo aquí, a saber, que la búsqueda de la experimentación queda neutralizada a más tardar a partir de los noventa.

En el caso de Atxaga, el cambio se produce en los ochenta, algunos años antes de la publicación de *Obabakoak*, aunque será esta obra la que marque de manera definitiva la superación del legado vanguardista. En 1976 el autor había publicado *Ziutateaz* (De la ciudad), libro que reúne poemas y relatos que acusan una profunda dependencia del vanguardismo experimental. Atxaga fue un buen *gourmet* de la tradición vanguardista, desde las vanguardias históricas hasta el *revival* de los sesenta y setenta. Publicó *Etiopia* en 1978, auténtico manifiesto de poesía vanguardista. El humor, la ironía y el juego fueron armas decisivas en manos de la vanguardia, y también lo serían en manos de Atxaga. *Etiopia* y la sensibilidad vanguardista de su autor iban a tono con el *revival* que en la década de los sesenta vivieron las vanguardias, desde el neodadaísmo y el surrealismo hasta los situacionistas.

Como había ocurrido con la irrupción de los novísimos en la poesía española, todo sonaba a nuevo en *Etiopia*. Destacaba en su poesía la influencia de la cultura *pop* y los *mass-media* que inundaron Europa a partir de los años cincuenta. Todas estas referencias irradiaban algo nuevo, muy

distinto del ambiente lóbrego y rancio que se respiraba bajo el franquismo, y además de una bocanada de aire fresco, ofrecían a la poesía española y también a la vasca la oportunidad de elevarse por encima del letargo y la claustrofóbica cultura del régimen. Se trataba de una nueva modernidad, un nuevo modo/a de sentirse moderno. Bien es verdad que todo ello vino a coincidir con una especie de *revival* vanguardista en el que la modernidad gozó de una popularidad como nunca antes había tenido. Vivas todavía las aspiraciones del mayo del 68, incluso el Sistema (los intereses políticos y económicos) muestra un interés inusitado por las vanguardias, hasta el punto de impulsarlas y apoyarlas desde las propias instituciones. Claro que para entonces los dadaístas más provocadores figuraban ya en los catálogos más lujosos y eran objeto de la especulación de los marchantes. Como hizo público Guy Debord hacia finales de los sesenta, vivíamos inmersos en la sociedad del espectáculo. Vistas en perspectiva, sus palabras resultaron proféticas.

Si la otrora capacidad subversiva de la poesía se rinde hoy al eslogan publicitario, una profunda grieta se había abierto en la vida de las palabras. Lo que en los años setenta era fuente de ironía, hoy es garantía del consumismo más puro. Todo este proceso que se ventiló en un par de décadas dejaba obsoleto el espíritu subversivo de los años de activismo vanguardista. El espíritu de las vanguardias moría, sin embargo, de éxito, inmerso en una dinámica delirante, efímera pero masiva, de montajes, *performances* y *ready-mades*.

Pronto se percató Atxaga del cambio que se estaba produciendo en el ámbito del arte y la cultura. Con *Pott* se cerró su fase vanguardista. Posiblemente sea “37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera” (1982) su último poema vanguardista en sentido estricto. Para entonces, el paisaje imaginario de Obaba ocupaba un lugar preeminente en su mundo creativo, aunque esporádicamente continuaría escribiendo poesía. Resultado de esta nueva etapa son los poemas “La vida que yo veo” (1985) y “El erizo” (1988), poemas que incluyó en *Poemas & híbridos* (1990).

Al tiempo que el autor de *Obabakoak* se distanciaba del poeta de *Etiopia*, los lectores fueron evolucionando de manera paralela. En este sentido, resultaría un ejercicio de máximo interés poner *tête à tête* a ambos lectores, a aquel que un día leyó con entusiasmo vanguardista los poemas de *Etiopia* y éste que vuelve al libro desde la distancia de los años transcurridos, y tratar de armonizar ambos horizontes. No obstante, nuevas generaciones de lectores jóvenes vienen renovando el gusto por la vanguardia de *Etiopia*. Por tanto, ¿se trata sólo de una cuestión de edad, aquello de que resulta simpático ser vanguardista y revolucionario a los veinte, pero que ya a los cuarenta resulta estúpido, con lo cual no estaríamos hablando sino de un simple relevo generacional, o estamos hablando de transformaciones culturales profundas que afectan a los modos de vida y a la sensibilidad? Este artículo se inclina por el segundo de los argumentos.

En 1976 Ramon Saizarbitoria publicó *Ene Jesus*, novela experimental en la que se lleva el lenguaje novelístico hasta el umbral del silencio. Salvo diferencias entre autores y géneros, tanto Atxaga como Saizarbitoria inician una nueva trayectoria en la que se va atemperando su pasado experimental o vanguardista y se asume la novela de un modo más convencional. Como se ha indicado, salvando la distancia entre estilos y propuestas que el lector encuentra en *Hamaika pauso (Los pasos incontables)*, de R. Saizarbitoria, y *Gizona bere bakardadean (El hombre solo)*, de Bernardo Atxaga, no se dejará de percibir el enorme salto que ambos autores han dado respecto a obras como *Ene Jesus* o *Ziutateaz* respectivamente. Aun así, *Obabakoak* (1988) y *Hamaika pauso* (1995), posiblemente las dos obras más importantes de la literatura vasca moderna, compendian lo mejor de la tradición narrativa moderna, Atxaga desde la tradición del cuento moderno y Saizarbitoria desde la novela. Con estas obras, ambos autores cierran un ciclo de su producción. En *Los pasos incontables* hay un intento, todavía tímido, de volver a los cauces de la novela, aceptando la convencionalidad del género. Esta tendencia se acentuará de manera definitiva en *Gorde nazazu lurpean* (2000) (*Guárdame bajo tierra*). No es otro el camino que emprendió Atxaga con *El hombre solo* (1993), andadura que continuará hasta nuestros días.

Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett, entre otros, han sido considerados representantes conspicuos de la última modernidad literaria. No resultaría inconcebible tomarlos por precursores de la postmodernidad. Bien es verdad que Borges se prestaría más fácil a la jugada. La cuentística de Borges está presente en *Obabakoak*. En *Ene Jesus*, Saizarbitoria coincide con Beckett en la parálisis que sufre el sentido del mundo. Como indica Adorno, el silencio de Beckett es una estrategia insuperable para protegerse del *kitsch*.

Como hemos dicho, *Hamaika pauso* dió un paso trascendental para no perpetuarse en el silencio que propugnaba Adorno en su lucha contra el *kitsch* literario, papel que, para el filósofo y crítico alemán, Beckett ejerció de un modo inigualable.

En *Los pasos incontables* Saizarbitoria se muestra dueño de las técnicas y recursos narrativos que la modernidad había consagrado. No obstante, la novela, a pesar de publicarse en 1995, se nos antoja en las antípodas de todo aquello que caracteriza, o ha venido en caracterizar, la postmodernidad. Veamos a continuación por qué *Los pasos incontables* se desarrolla tan al margen del espíritu de la postmodernidad.

Para empezar, conviene destacar el clima político y existencial que envuelve la novela: la presencia del condenado a muerte y la angustia existencial que atenaza al narrador nos retrotrae sin remedio al lado de las experiencias narrativas duras de la modernidad, lejos de la levedad vaporosa de la postmodernidad. No en vano la novela rememora las postrimerías del franquismo y los años de la transición. Uno de los planos de la novela conjura el trágico fusilamiento de Daniel Zabalegi, encarnación de Angel Otaegi, fusilado en 1975 en Burgos.

Para no perdernos en vagas disquisiciones acerca de las diferencias narrativas que separan el tratamiento moderno del postmoderno, hemos decidido rescatar dos imágenes, una de las cuales había sido ya objeto de discusión en el campo de la postmodernidad y que en *Los pasos incontables* constituye uno de los *leit-motiv* emotivos más memorables. Me refiero a los zapatos que lleva el condenado a muerte en el trágico momento de su fusilamiento. La segunda imagen recurrente de la novela sería el reloj, que aparece y desaparece, y cuya trascendencia se hace más evidente a medida que avanza la novela, llegando a cobrar un valor no sólo simbólico sino también estructurador en la misma.

Como objeto artístico (Van Gogh, Andy Warhol...) y como objeto de reflexión (Martin Heidegger, Jacques Derrida), es indudable el protagonismo que habían conquistado los zapatos del campesino, del labrador, del trabajador, como portadores de una determinada interpretación de la condición humana. Lo que allí eran las botas del campesino, aquí lo serán los zapatos del condenado a muerte.

Así como a través de las botas que figuran en el cuadro de Van Gogh Heidegger supo penetrar su contexto existencial y vital, también los zapatos de *Hamaika pauso* nos sitúan ante la realidad angustiosamente existencial y vital de un condenado que morirá fusilado (Daniel Zabalegi). No es análogo el sentido del cuadro *Zapatos de polvo de diamante*, de Andy Warhol, donde también aparecen unos zapatos. No existe en esta obra ninguna otra dimensión que invite a ir más allá de la propia superficie del cuadro, que invite a profundizar en una dimensión oculta. No hay ninguna realidad a desocultar. La superficie es el sentido. Éste es un planteamiento artístico que ha alcanzado carta de ciudadanía en la postmodernidad y en el que Warhol jugó un papel preeminente.

Sin embargo, más próximo en esto al sentido que Heidegger adivina en el cuadro de Van Gogh, los zapatos y la muerte están íntimamente relacionados en la novela de Saizarbitoria. En este sentido, resulta cautivadora la manera en que se logra que los destinos de los principales protagonistas de la novela (Iñaki Abaitua y Daniel Zabalegi) se crucen en el rol que desempeña la madre (la real y la simbólica). Lo que le sucede a Abaitua en sueños se cumplirá en la realidad para Daniel Zabalegi, y sus destinos quedarán irremisiblemente entrelazados. Es así como se le aparece en sueños la imagen recurrente de la madre:

Estaba en la cama –dijo–. Mi madre me pedía que me muriera, que estaba todo dispuesto, y que tenía que darme prisa (...) “Todo está dispuesto”, y le decía, “Se ha comprado el ataúd, se ha llamado al cura, se ha puesto la esquila, y ahora debes morirte de una vez” (...) ¿Se daba cuenta? ¿Cuándo él le contestaba que era demasiado joven y que no quería morir, su madre le trataba de egoísta y le reprochaba cruelmente que sólo se preocupara de sí mismo. “Ingrato”, le decía, “ingrato, qué te importa mi dolor. ¿Se te ha olvidado que todo lo que eres me lo debes a mí, a mi sufrimiento?” Y, después de retorcer el pañuelo entre las manos, aquel gesto de guardarlo en la manga del jersey negro (...) Finalmente, no tuvo más remedio que ceder, pues todo estaba preparado,

hasta el ataúd, lujoso –recordaba sus detalles muy bien: el brillo de la caoba, los adornos de oro, las iniciales que se le hacían totalmente extrañas (I.A)–, la esquela, las flores y la tumba (de mármol, decía la madre), y le pidió que, al menos, le dejase ponerse los zapatos negros de punta larga, y, después de calzárselos, superando la terrible aprensión, se metió en el ataúd.<sup>6</sup>

La madre (madre patria que se nutre de la sangre de sus hijos), la religión, Eros y Thanatos, la vida y la muerte, el sacrificio. La trágica ambivalencia del horaciano “*Dulce et decorum est pro patria mori*” resulta en el caso de Daniel Zabalegi, si cabe, más trágica. Su madre le llevó a la cárcel “los mejores que había en la tienda”. A lo que el hijo, resignado a morir, responde con un “para lo que los voy a usar”. Sin embargo:

Quando lo lleven a la muerte, a través de un campo que parece sembrado de patatas, intentará pisar los terrenos secos, para no manchar los zapatos, aunque el grupo de guardias civiles que le rodea, ajeno a la pulcritud de sus botas negras, le obliga a andar derecho. Cuando, al final, lo aten al poste, deseará inclinarse para limpiar las salpicaduras de barro que deslucen las puntas de los zapatos. (p. 75)

Como observó Albert Camus, ¿por qué condenar a alguien a morir, cuando más pronto que tarde todos estamos condenados a rendir cuentas ante la muerte? Mucho le dio que pensar la muerte a Camus. En su opinión, la filosofía contaba con dos problemas realmente serios: la ejecución de un reo y el suicidio. En una escena de la novela en la que el psiquiatra J. J. Lasa e Iñaki Abaitua departen relajadamente sobre cuestiones varias, irrumpe en la conversación el tema del fusilamiento de Daniel Zabalegi. En palabras de J. J. Lasa: “Murió solo, el pobre”. Y aunque no supiera por qué, sabía que quería decir “morir, inútilmente”. (p. 249)

Daniel Zabalegi tenía 33 años cuando lo fusilaron. La edad de Jesucristo.

Las escenas que rodean la muerte de Daniel Zabalegi procuran al lector momentos literariamente inolvidables, de esos que engrandecen la figura del escritor. Me refiero a la maestría con la que el autor desciende hasta la conciencia solitaria del condenado a muerte para desde allí rastrear los pensamientos más ocultos que le ocupan. Y más allá de cualquier cliché épico pergeñado de oratoria mortuaria, nos mostrará un ser inseguro y una dimensión humana (demasiado humana), su dimensión más verdadera y humana, liberada ya de los fantasmas vacuos de la ideología.

Murió gratuitamente y el mundo siguió impasible su marcha diaria, indiferente a la sangre derramada. Así ocurrió con el activista de ETA de 100 metros y, de manera análoga, también en *Los pasos incontables*. Quizás I. Abaitua será la excepción. Él no puede olvidar. Y, por lo tanto, tampoco puede vivir. De modo obsesivo rememora una y otra vez la magnitud de la tragedia que llevó a la muerte a Daniel Zabalegi. Unos y otros, todos los que de un

---

6. Ramon Saizarbitoria, *Los pasos incontables*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998; p. 71-72.

modo u otro, cada cual a su manera, habían formado parte de la vida del protagonista, habían decidido ya clausurar ese pasado. Como decíamos, el mundo no tenía marcha atrás. Y sin embargo, el narrador de *Los pasos incontables* es incapaz de hacer las paces con el pasado y olvidar. Tanto es así que llegará a enfrentarse de un modo quijotesco contra los que un día fueron amigos de Zabalegi y hoy viven como si nada, contra aquellos que cantan *Hegoak ebaki banizkio*, amigos y convecinos de Daniel Zabalegi, cuadrilla de cazadores con su juría de perros:

¿Dónde están aquellos amigos del pasado, Amiletxe, Juan Zelaia y los otros, aquellos que la imaginación patriotera de Zabalegi los imaginaba aplaudiéndole a su salida de la cárcel? ¿Dónde aquellos hombres recios que prometieron a su madre que “ahora somos todos hijos tuyos?” (p. 311)

Y los Jon, Arantxa, Alberto, Abel, todos aquellos que disfrutaban de la amistad en casa de Julia, también todos ellos habían encontrado su lugar en el mundo, “*Oú sont les neiges d’antan*” (p. 336). El juego se había terminado.

Y Ortiz de Zarate y Julia. El viejo reloj Omega que había recibido de su padre, que, tras circular por las manos de los distintos protagonistas de la novela, acabaría en casa de Julia. Del padre de Abaitua había pasado a éste, de Abaitua a Ortiz de Zarate, para terminar en casa de Julia. Allí había arrancado la novela y allí nos encontramos para clausurarla, cuando Iñaki Abaitua cogió por última vez el reloj, “lo palpó con una mano, como si estuviera leyendo las letras inolvidables –*Oyster perpetual is jewels swiss made*–” que no podía ver, y luego le dio cuerda, como su padre le enseñó, moviendo la corona en ambos sentidos, hacia atrás y hacia delante” (p. 354).

Con ese ritual decía adiós a todo eso. Y por qué no, ese hacia adelante y hacia atrás a base de medias vueltas, ese ritual de darle cuerda al reloj, quizás revistiera un sentido que iba más allá del simple ritual, quizás simbolizara de modo inmejorable la brecha que se le abría a Abaitua respecto del natural fluir de la vida, de la lógica inexorable de las cosas. De la lógica que nos lleva a olvidar el pasado con el fin de seguir viviendo. Pero, como hemos dicho, ahí es donde Abaitua se sentía impotente; no puede olvidar para poder vivir. Ortiz de Zarate “...lo hacía como siempre, con brusquedad, haciendo girar la corona en una única dirección, y no suavemente, moviéndola hacia adelante y hacia atrás, a base de medias vueltas” (p. 87). El maltrato al que sometía el reloj se vuelve metáfora del maltrato al que el activista de ETA sometía todo lo que rodeaba la vida de Abaitua.

Una vez llegados a este punto, permítaseme matizar la interpretación sobre la inmolación de Iñaki Abaitua que vertí en mi *Historia de la literatura vasca* (2004). Se hablaba allí de melancolía y de la impotencia ante la usurpación que el militante de ETA Ortiz de Zarate lleva a cabo en su vida. Invirtiendo lo dicho hasta ahora, se podría conjeturar que la iniciativa, la primera de su vida que toma I. Abaitua por realizar su primera “*ekintza*” (acción), no será

en realidad para matar a alguien, ni conquistará el mundo con su inmolación, pero sí conquistará su dignidad. No es sino un gesto, ininteligible para la mayoría, pero que abre la senda a un nuevo comportamiento humano.

Con *Los pasos incontables* Saizarbitoria clausuraba la tragedia de toda una generación. Aunque por desgracia ETA continuara ofuscada en lo suyo, lo que urgía contar se había contado ya en esta novela, echando así la persiana de la actividad armada de ETA.

La densidad filosófica, existencial y psicológica de *Los pasos incontables* no se volverá a repetir en posteriores obras del autor. Saizarbitoria se había sacudido la funesta historia que había echado a perder los mejores años de su generación.

Al año siguiente, en 1996, publicó *Bihotz bi* [*Amor y guerra*, 1998]. Los recuerdos de la Guerra Civil que pueblan este libro no dejan de ser una suerte de música de fondo de la guerra sin cuartel que se libra entre la pareja protagonista de la novela.

Desde la perspectiva de estos protagonistas, la guerra que cuentan los viejos combatientes suena a algo lejano y casi exótico. No hay en *Amor y guerra* voluntad alguna de recuperar la memoria de aquellos momentos históricos, no se plantea la recuperación del contexto vital e histórico de aquellos personajes (los viejos testimonios). El parloteo, siempre el mismo, ocupa un segundo plano. Queda claro que el autor ha decidido jugar con absoluta libertad, liberado de la carga y el *pathos* de su anterior novela, libre a la hora de contar aquello que realmente le interesa, a saber, las difíciles relaciones de pareja. La libertad, la fantasía y el juego dominan *Amor y guerra*. Si comparamos esta novela con *Los pasos incontables*, salta a la vista la distancia formal que media entre ellos. Se trata de una novela indudablemente menos compleja y más convencional. Incluso las referencias culturales que afloran en ella vienen a apoyar esta tesis. *Gorde nazazu lurpean* (2000) [*Guárdame bajo tierra*] transcurrirá por el mismo derrotero, salvo por la primera y la última de las narraciones, “La guerra perdida del viejo gudari” y “El huerto de nuestros antepasados”, respectivamente.

Por los mecanismos estructurantes de la memoria y su ordenamiento narrativo, la primera de las narraciones responde a un planteamiento algo anterior al resto del libro. Ya que ese querer y no poder decir del protagonista es un exponente clarísimo de una modernidad todavía hartamente complicada y dura. En el resto de las narraciones, incluso en el último de los cuatro, catártico y liberador, se me antoja que el autor no tiene tiempo que perder en complicaciones formales y va directamente al grano en lo que a él le interesa realmente. Parece como si lo que realmente se quisiera contar tomara las riendas de la novela.

### 3. LO QUE NOS HA DEPARADO EL NUEVO SIGLO

Como ya hemos indicado, a partir de los años noventa nuevos aires van permeando el mundo de la literatura vasca, aunque todavía resulte prematuro hablar de una nueva conciencia aclimatada a los cambios que se vivían. Más bien ocurre a la inversa, diría que es la literatura la que busca adaptarse a los nuevos comportamientos y hábitos culturales.

Para entonces tanto Atxaga como Saizarbitoria, junto a otros autores de su generación (entendida ésta en un sentido amplio) habían logrado ya, gracias a las lecturas recomendadas en la escuela, un grado importante de canonización. Anjel Lertxundi, Juan Mari Irigoien y Joseba Sarrionandia eran los nombres de esos autores que acompañaban a Atxaga y Saizarbitoria. Mari Jose Olaziregi ofrece el estado de la cuestión en *Euskal gazteen irakurzaletasuna* (Ayuntamiento de Bergara, 1998) un estudio sociológico del mapa de lectores de los años noventa en los centros de enseñanza secundaria. No obstante, a la hora de determinar el grado de canonización de un autor, no bastaba con certificar el grado de éxito que una obra había logrado entre las lecturas recomendadas, también era necesario contar con la aprobación de los críticos, pues no siempre ambas condiciones iban de la mano. Fue el caso de autores como Gotzon Garate, Pako Aristi, Iñaki Zabaleta o Joxean Sagastizabal, suerte de *best sellers* en las escuelas, aunque ninguno de ellos fuera convocado para formar parte del libro de Hasier Etxeberria *Cinco escritores* (2002), que vendría a dar el espaldarazo definitivo a una serie de autores que gozaban de un reconocimiento canónico dentro del sistema literario vasco. Otra fue la singladura de Koldo Izagirre, que, sin llegar a ocupar los primeros puestos de la lista de lecturas recomendadas en las escuelas, entró a formar parte de los cinco elegidos por H. Etxeberria. En este sentido, conviene destacar la trayectoria vanguardista que, aunque algo atemperada, nunca dejó de latir en títulos como *Tierra de molinos imaginarios* (1989) o *¿Dónde está Basque's Harbour?* (1997). Desde 1982 la literatura comprometida había estado en el orden del día de la literatura vasca, y todavía lo seguía estando en los noventa. Ni K. Izagirre ni otros autores de la editorial Susa daban la espalda al compromiso (al *engagement* sartriano) ni a la tradición vanguardista. Lo que pretendo decir con esto es que la utopía y la conciencia de vanguardia no fueron ecos aislados en el panorama literario vasco de finales del siglo XX. Para ETA no pasaban los años, y tampoco para el núcleo duro que cerraba filas en torno a ella. Para todos ellos, conceptos como levedad, claridad, rapidez, etc. se alinean con el consumismo subalterno del mercado. A fin de cuentas, el suyo era un discurso que hablaba el lenguaje de la modernidad sólida. Tanto la modernidad en sus valores estéticos más puros como las vanguardias crecieron en un rechazo absoluto del mercado y en la esperanza utópica de un futuro renovado para la humanidad.

Todo este panorama de los años noventa que de modo sumario acabo de exponer ha cambiado radicalmente en lo que llevamos de siglo, de modo que términos como los de consumo, mercado, ocio, ventas, lectura fácil, entretenimiento, diversión, emociones fuertes, *best sellers*, *mass-media*, han entrado en nuestras vidas con una naturalidad pasmosa a partir del 2000. Claro que se trataba de un proceso que venía ya gestándose desde los años noventa, pero faltaba quizás que todo ello penetrara y se asentara en nuestros hábi-

tos culturales, cosa que, en mi opinión, ocurrió una vez iniciado ya el nuevo siglo. Aquello que en los años ochenta y aún en los noventa era dominante ya no lo sería en el siglo XXI. El canon que presenta H. Etxeberria, aun tratándose de una obra publicada en 2002, hacía aguas por todos lados. Se trataba de un libro que venía a sancionar los autores de una modernidad que empezaba a resquebrajarse. Otro tanto en lo que se refiere a las lecturas recomendadas en las escuelas. Así, al tiempo que los profesores de literatura de dichos centros se jubilaban, otra generación con otros gustos ocuparía su lugar. Los resultados de una encuesta sociológica llevada a cabo en 2010 difícilmente dibujarían un mapa de lecturas tan contundente como el logrado en los años noventa.

Entiendo que conceptos como *mass-media*, *best-seller*, consumo (de libros), etc., conceptos comunes en las literaturas de nuestro entorno, deberían ser redimensionados y adecuados a nuestra realidad, a fin de no incurrir en el error de aplicar miméticamente los baremos y periodizaciones de otros sistemas literarios al nuestro, porque ni las periodizaciones, ni los baremos, ni las cuentas de explotación son aplicables como referencia. Pero más allá del tamaño de la industria cultural o el umbral de crecimiento o decrecimiento del mismo, somos copartícipes de un horizonte intelectual, cultural y literario que nos afecta a todos por igual.

Sin embargo, hay vida en nuestro sistema literario y por ello se generan debates que vienen a cuestionar los lugares comunes. Iban Zaldúa fue el encargado de abrir el debate a cuenta de la “generación-pelotón”, sin ocultar una velada crítica hacia los “escapados” canonizados o hacia aquellas instancias del sistema que permitían un estado de cosas semejante. Lo que venía a proclamar, a fin de cuentas, era la necesidad de revisión y cambio. Revisión de premisas críticas que ponderaban ciertos géneros por encima de otros, y concretamente la reivindicación del género del cuento frente a la “conservadora” perdurabilidad de la novela como género dominante. Para la mayoría de nuestros cuentistas, Cortázar, Borges, Chéjov o Carver son nombres indiscutibles de la gran tradición del cuento occidental. Pero más allá de la hibridación moderna/postmoderna que acusaran las obras de autores como Iban Zaldúa, lo que se reclama es la posibilidad de jugar en la misma cancha que los autores de novela consagrados y, a poder ser, ganarles con treinta y uno de mano.

Las voces de grupos antes invisibles (o no lo suficientemente visibles) empiezan a ser cada vez más numerosas y se hacen escuchar. Las mujeres, las minorías gays, las minorías étnicas o inmigrantes, demuestran, con su actividad literaria, estar ahí. Éste es un fenómeno muy extendido en la postmodernidad. Y también lo es en lo que se refiere a la literatura vasca. Basta con constatar un hecho insoslayable, como es la presencia cada vez mayor de mujeres en la literatura vasca, por un lado, y las voces gays, por otro, que en lo que llevamos de siglo no han dejado de crecer.

Amaia Alvarez<sup>7</sup> escribía en 2005 sobre la necesidad de reescribir la Historia de la literatura vasca desde la perspectiva de las escritoras:

La historia de la literatura vasca que disponemos hoy no es completa, es subjetiva. Hasier Etxeberria canonizó lo que era ya dominante en el canon masculino, lo afianzó y lo legitimó (lo que viene a confirmar la Historia de Aldekoa). En ese libro, que obtuvo la aprobación de mucha gente, figuran cinco escritores, todos ellos hombres...

En su artículo, Amaia Alvarez cuestiona algunos lugares comunes (y, por lo tanto, conservadores) del sistema literario vasco. También yo me sentí interpelado, como autor de una historia de la literatura vasca escrita desde los parámetros rigurosos de la modernidad. Se trataba de una historia que llegaba hasta el año 2000. Por entonces yo ya era consciente de que a partir del nuevo siglo no hubiera sido suficiente con proponer el mismo discurso, es decir, un discurso que hablaba desde la convención crítica y estética de la modernidad. Aun cuando en mi opinión creía haber sido respetuoso con la trayectoria política y cultural que habían desarrollado las mujeres a lo largo del siglo XX, pude constatar que, a la luz de los nuevos tiempos, resultaba quizás insuficiente. Lo que, sin hacerlo explícito, venía a proclamar Alvarez es que los valores estéticos y morales de la modernidad no hacían sino legitimar un estado latente de desigualdad (socio)cultural. O, dicho esta vez en versión foucaultiana, venía a legitimar en términos de poder el dominio masculino sobre el femenino.

Cuando Alvarez utiliza el término “subjetivo”, viene a subjetivizar el criterio de “calidad”, instancia que a lo largo de la modernidad se había consagrado como una suerte de referencia consensuada, aunque en permanente estado de revisión. El cuestionamiento de la calidad desviaba el debate postmoderno del binomio “cultura elitista/cultura popular” y la dirigía a otros aspectos que le preocupaban más. Como se ha indicado ya, éstos no se correspondían con los criterios de calidad, madurez formal o artística de una obra que hasta los aledaños del siglo XXI habían sido los valores en los que se curtía el crítico literario para forjarse un gusto refinado e infalible. En fin, todo esto se había acabado. ¿Pero se había acabado, realmente? Es evidente que, hoy por hoy, existen otros focos de interés que atraen el interés de muchos estudiosos de la literatura y que nada tienen que ver con el tipo de historia y crítica de la literatura hegemónica del siglo XX.

Parece obvio pensar que, hoy como ayer, la creación acaba siendo permeada por el mundo cambiante en el que se vive. La postmodernidad acaba colonizando al sujeto creador y sus fantasías. Es difícil imaginar hoy en día una autobiografía que postule un sujeto fuerte. Todo lo contrario, la globalización de la biografía, como indica Ulrich Beck, significa que los contrastes y las contradicciones del mundo no sólo ocurren ahí fuera, sino también en el centro de nuestras vidas, en los matrimonios y familias multiculturales, etc. Cuanto más cambiante la vida, con sus uniones y

---

7. Jakin, nº 37, 2005, 37-75

separaciones, al igual que con los cambios de trabajo que acaban con la vida sedentaria vinculada a un lugar concreto como espacio vital y central, más complicada se vuelve la coherencia de cualquier desafío autobiográfico. Lo que se impone, más bien, es la fragmentación y la desconexión. José Luis Pardo<sup>8</sup> hablaba de “la despedida de ese sentimiento infinito de sentido capaz de ligar no importa qué fragmento de experiencia en un relato consistente y completo”.

Lo que en la modernidad correspondía al arte de la observación meticulosa del presente, del realismo minucioso y detallista que escarbaba obsesivamente entre las imágenes más inverosímiles para desde allí reconstruir la narración de la memoria, en la postmodernidad se traduce en el narrador viajero (en el sentido directo y figurado) que se mueve de un lado a otro, preferentemente en avión, y que vive una biografía transnacional, donde los ordenadores, *e-mails*, los contestadores automáticos y los *mail-box* juegan un papel determinante en la solución de los trucos narrativos.

Se trata de mundos ficticios que gozan de amplia aceptación y que han cosechado éxitos y aplausos. Se podrían mencionar muchos nombres que vendrían a refrendar esta tesis, desde Kirmen Uribe hasta Irati Jimenez.

Si prestamos atención a la novela de Irati Jimenez *Nora ez dakizun hori* (2009), libro que despliega una serie de estrategias narrativas encaminadas a literaturizar los destinos cruzados de un pequeño elenco de personajes, observaremos que importa más el cuidado del tono y la atmósfera de la ficción que la profundización en las razones últimas de unos personajes que se deben más al encanto (sentimental) que se espera de ellos que a las razones íntimas de un destino novelesco en el sentido realista. La novela reúne muchos de los ingredientes necesarios para recrear con verosimilitud una realidad vista al trasluz del cine, mediatizada por el juego del *flash-back* y la fantasía viajera, que nos transporta de Nebraska a Estambul y de Bagdag a Sukarrieta (Vizcaya), y unos personajes entregados al juego de las simetrías que, sin carecer de encanto, no tienen mayor entidad que los personajes fantásticos de los cuentos de hadas. Asistimos a un vaciamiento de realidad, a la par que se produce un realce de la levedad y la fantasía embaucadoras. Vaciamiento de dramatismo adobado de Faustos inofensivos. En fin, todo eso que, aun sin pisar las salas de cine, pertenece ya al *background* cultural y moral de los escritores y lectores del siglo XXI. Nos encontramos ante una novela que, indiscutiblemente, reúne talento e intuición y conecta extraordinariamente bien con un gusto narrativo y literario de amplia difusión en estos tiempos postmodernos que vivimos.

Había prometido no hablar de obras literarias concretas sino de pautas culturales, pero unas acaban conduciendo, irremisiblemente, a las otras.

---

8. *Estética de lo peor*, Pasos perdidos/Barataria, 2011; p. 217.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- ALDEKOA, Iñaki. *Historia de la literatura vasca*. Donostia: Erein, 2004.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la postmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- ETXEBERRIA, Hasier. *Bost idazle*. Irun: Alberdania, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: S. XXI, 1986.
- GABILONDO, Joseba. *Nazioaren hondarrak: Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*. Bilbo: EHU-ko Argitalpen Zerbitzuak, 2006.
- . "Globalizations and the Ghost of Multiculturalism: Biopolitics and the Polemics of Difference in Basque Literature and Culture." En: *Egan*, nº 40.3/4, 2007; pp. 5-35.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- KORTAZAR, Jon. *La narrativa vasca hoy*. Cuenca: Cuadernos de Mangana 27, 2003.
- SAIZARBITORIA, Ramón. *Aberriaren alde (eta kontra)*. Irun: Alberdania, 1999.
- SARRIONANDIA, Joseba. "Posmodernitatearen inguruan" in *Marginalia*. Donostia: Elkar, 1988; 137-152.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- WOLLEN, Peter. *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*. Londres, 1993.
- ZALDUA, Ibán. *Animalia diseatuak: (libeloak, panfletoak eta beste zenbait taxidermia-lan)*. Donostia: Utrusque Vasconiae, 2005.
- ZALDUA, Ibán. *Ese idioma raro y poderoso*. Madrid: Lengua de trapo, 2012.
- ZULAIKA, Joseba. *Crónica de la una seducción*. Madrid: Nerea, 1997.