# 1. Sarrera

Liburu hau 2014 eta 2019 bitartean egindako doktore-tesiaren emaitza da. Leire Ituarte eta Nerea Aresti tesi-zuzendarien gidaritzapean, UPV/EHUren Mikel Laboa Katedraren bekarekin eta dantzan.com elkartearen babesarekin egin dut ikerketa. Tesia gordailuan 2019ko urrian utzi ondoren, 2020ko apirilaren 30ean egin dugu aurkezpena eta defentsa. Xabier Itzaina, Miren Llona eta Melania Moscoso irakasleek osatutako epai-mahaiak bikain kalifikazioa cum-laude aipamenarekin eman dio lanari. Tesia bera da liburu honetan jasotakoa, zuzenketak eta azpi-atalen izenburuetan egindako aldaketa gutxi batzuekin.

## *1.1. EUSKAL DANTZA ETA GENEROA AZTERGAI*

Euskal dantzaren praktikan genero-rolen eta horien arteko bereizketaren inguruan XXI. mende honetan sortutako kezkak argitzeko, gertatzen diren kontraesanak ulertzeko eta galderen erantzunak aurkitzeko egindako bidearen emaitza da honako ikerketa-lan hau. Zergatik tradizioz transmititu den dantza-antolaketan emakumeek eta gizonek dantza desberdinak egin dituzte? Neska eta mutil dantzariek dantzan rol bereizi eta estereotipatuak jokatzea noiztik gertatzen da? Zergatik jo da aurreskua gizonen dantzatzat eta zergatik utzi zioten emakumeek aurreskua dantzatzeari? Ba al dago emakumeari dagokion dantzakera bat eta gizonezko moduan dantza egiteko beste modu bat? Kezka horiek eta antzeko galderak sortu dira azken urteotan euskal dantza tradizionalen praktikaz gogoeta egiterakoan. Ondorio praktiko eta sinboliko zuzenak dituzten galderak dira, dantzaren eta gorputzen bidez genero-rolak publikoki irudikatzen eta sozializatzen baitira. Dantzaren eta generoaren inguruko gogoeta hau XXI. mendean gertatzen ari da, baina galderak orainaldia eraikitzen parte hartu duten iraganeko gertaera eta ideiei buruzkoak dira nagusiki. Dantza horiek tradiziozko dantza moduan definitzen diren neurrian, galdera horien erantzunen bila iraganera jo dut. Tradizioaren autoritateaz jantzita aldarrikatzen den produktu kultural horren konfigurazio-prozesuak ezagutu nahi izan ditut. Tradizio koreografiko horien eraikuntzaren eragile eta testuinguru izan diren aro historikoetan dantzak eraldatu eta dantzetan barneratuta transmititu diren identitate- eta genero-ikuspegiak agerian jartzeko helburuak gidatu du ikerketa.

Dantza tradizionala eta generoa, bien arteko harremana, elkarri nola eragiten dioten eta harreman horren ondorioz nola elkar eraikitzen eta eraldatzen duten aztertu dut lan honetan. Euskal dantza tradizionalari begiratu diot, tradiziozko euskal

dantzetan eta dantza horien bidez genero-identitateen eraikuntzan nola eragin den, eta genero-identitate eraikuntza hori dantzaren bidez nola adierazi den aztertuz. Dantzarekin batera generoa, komunitatea, nazionalismoa, tradizioa, gorputzak eta identitateak, beraien arteko harremanak, elikatzeak, osaketak, zuzenketak, tentsioak eta gatazkak, eta horien bidez eta elkarri eraginez nola eraldatu eta eraikitzen diren kategoria horiek izan dut aztergai. Dantzak gizartea eta kultura islatu eta ekoizten dituen ideian (O'Connor 2013, 71) oinarritzen da honako lan hau, eta dantzaren bidez identitateen eraikuntza eta adierazpena azter daitezkeela defendatu duen Susan Reeden (1998, 504) iradokizunari jarraitu diot.

Genero-arketipoak eta irudikapen kulturalak berraztertzeko gonbidapena egin du Mary Nashek (2014, 18-19) emakumeen eta gizonen arteko berdintasun sinesmen giroa eraikitzeko oinarriak jar ditzakeen imajinario kolektibo berri baterako bidea antzeman ahal izateko. Euskal dantzaren historian eta egungo folklore-sisteman barneratuta eta naturalizatuta ditugun genero-ikuspegiak agerian jarri eta berrirakurketak egiteko aukera eskaini digute genero-ikasketek. Nerea Arestiren (2014a, 71) hitzetan, genero-ikasketek «emakumeak historiaren agertokitik at aurkezten zituen ikuspuntua, iraganaren irudi distortsionatua zela» erakutsi digute. Baieztapen hori euskal dantzaren historian berresten dela frogatzen saiatuko naiz lan honetan. Gizon eta emakume kategoriek garai bakoitzean hartzen dituzten esanahiak aldatzen direnez, «esanahi horiek bere baitan azterketa-objektu» (Aresti 2014a, 74) bihurtuta, dantzaren alorrean behatuko ditut. Emakumeen historiak eta antropologiak dantzaren ikasketei behatzeko eskainitako gonbidapenari erantzunez, euskal dantzaren historia genero-ikuspegitik berrikusteko entsegua da honakoa.

Euskal dantzaren bidez modu eraginkorrean erreproduzitu da sexu-bitasuna azken ehun urteotan. Dantzaren mundua ez ezik, gizartea bera ere bereizkerian harrapatuta mantentzen duen sexu-bitasunari aurre egin nahian, Bakarne Altonagak (2014, 14) egindako gonbidapena onartuz, «gure iruditerian dirauten feminitate eta maskulinitatearen idealen sustrai historikoetara jotzeari eta haiek aztertzeari» helduko diot dantzaren alorrean. Gizartean oro har, eta euskal dantza tradizionalean bereziki, indarrean diren eredu estereotipatuak noiz eta nola eraiki diren, eta zenbait aldi historikotan nola eraldatu diren ulertzeko eta gainditzeko ahalegina da honakoa. Euskal dantzan erreproduzitzen diren gizon eta emakume kategorien eredu bereiziak, diferentzia sexuala adierazten duten gorputzak, gorputz-mugimenduak eta rolak, eraikiak izan direla agerian jartzea da helburua, eta tradizionala etiketarekin maiz ezkutuan geratzen diren eraldaketak kronologikoki datatzea. Altonagarekin bat eginez, «atzera begiratze hau emakume eta gizon eta gorputz femenino eta maskulinoaren kategorien deseraikitze- eta desnaturalizazio-prozesuan lagunduko gaituelakoan egiten dugu» (2014, 14).

XXI. mende honetan du abiapuntua ikerketak, gaur egungo dantza-praktiketan generoaren inguruan sortutako kezka, kontraesan eta galderei erantzunak bilatu nahirik egindako bidearen zati bat jaso baitut lan honetan. 2019an euskal dantzaren

eremuan erreproduzitzen diren zenbait pentsaera eta jokamolde aurreko mendean eraiki eta eraldatutakoen zordun dira. Horietako batzuk, orain ehun urte inguru, XX. mendearen lehen hamarkadetan egosi ziren. Euskal dantzaren eremuan tradizioaz eta generoaz XXI. mendean ditugun zenbait eztabaida, kontzeptu horietaz naturalizatuta ditugun definizioek baldintzatzen dituzte. XX. mendearen lehen herenean euskal abertzaletasunetik bultzatu ziren folklore-dantzen sorkuntza-prozesuen irakurketalan kritikoak egin badira ere, dantza tradizionalaren alorrean formazio egituratu eta teorikoen gabeziak izanik, horien irismena urria izan da, eta euskal dantzaren sektorean nagusi dira folklorismoa (Martí i Perez 1996) eta tradizioari buruzko ikuspegi zurrunak (Quijera 1998). Euskal dantza tradizionalaren eraikuntza-prozesua bera da aztergai duguna beraz. Baina behaketa betaurreko zehatz batzuekin egingo dut, tradizio koreografiko horren sorkuntza-prozesua genero-ikuspegitik jorratuko baitut.

Tradizioak, «ordena garaikidea berretsi edo zalantzan jartzeko prozesu aktibo» moduan ulertzeko Virginia Maquieiraren (1998, 195-196) definizioa berretsiz, 2000. urtetik aurrera, zenbait dantza tradizionaletan genero-mugak eztabaidatu eta berdintasunean parte hartzeko ahaleginak azaleratzen hasi dira, ordura arte gizonezkoen gotorleku izandako eremu mugatuak zalantzan jarriz. XX. mendearen bukaeran emakumeen parte-hartzea ezarritako genero-estereotipoek markatutako espazio, errepertorio eta janzkerak mugatuta ageri zen oro har, baina izan dira salbuespen batzuk, ondoko lerroetan aipatuko dugun moduan. Frankismoan, Falangeetako egituraren baitan eratutako Sección Femeninak gerra osteko Espainiaren nazio-eraikuntzan genero-identitateen bereizketan sakonduz (Bergès 2012) parte hartu zuen. 'Irabazle eta galtzaileek berdina dantzatuz' (Casero-García 2000, 77), politikoki zatituta zegoen Espainia sinbolikoki bateratzeko eta balio nazionalak transmititzeko helburuarekin antolatu zituen frankismoak emakumeen folklore-taldeak. Ondorioz, inkoherentea iruditu arren, ordura arte gizonezkoek soilik dantzatu zituzten hainbat dantza emakumeen taldeek dantzatu zituzten[1] 1940-50eko hamarkadetan.

Kontraesankorra dirudien testuinguru horretan ulertzen dira Enrique Jorda Gallastegik izan zituen zailtasunak egin zioten galderari erantzuteko: 'Baina, dantzatzen da ala ez da dantzatzen euskal emakumea?' (1978a, 97). Euskal dantzaren historiaren ezagutza sakona zuen orkestra-zuzendariak, eta jakitun zen, behin eta berriz errepikatzen ari ziren ukazioa —emakumeak ez zirela dantzatzen zioena— ez zetorrela bat testigantza historikoek ziotenarekin. XX. mendearen hasieran zabaltzen hasi eta XXI. mendera arte indarrean iraun duen mito faltsuaren arabera emakumeek ez dute dantza egin euskal dantzetan, gehienez ere dantzatuak izan dira, eta emakumeen parte-hartzea gizonezkoen omenaldia jasotzera mugatu da[2]. Dantzari

1. Adibidez, Durangoko San Antonio-Santa Rita ikastetxean makila-dantza eta aurreskua dantzatu zituzten neskek gerra ondoko urteetan eta Oñatin Sección Femeninako neskek ordura arte gizonezkoek soilik dantzatzen zituzten Korpus dantzak ikasi eta dantzatu zituzten (Agerre 2017a; Corcostegui 2005).

2. Gazteleraz eta formula bera erabiliz ageri da kasu gehienetan: «[…] la mujer no baila en el verdadero sentido de la palabra […]. La mujer asiste al baile para "ser bailada"» (Donostia 1932, 4).

buruzko testigantza historikoak biltzerakoan emakumeek egindako dantzen hainbat aipamen agertu zitzaizkion Jordari, eta beraz, 'Bai eta ez' erantzun beharrean aurkitu zuen bere burua. Kontraesana gainditzeko irtenbidea genero bereiziekin eraikitako estereotipoek eskaini zioten: emakumeek dantzetan parte hartzen bazuten ere, ez zutela inoiz modu nabarmenean edo gizonaren parekoan egiten. Alegia, emakumeak dantzatzekotan modu apalagoan egiten zuela, eta euskal dantzari nazioarteko itzala eta izena eskaini ziona gizonezkoen dantza zela, intentsitate, hedadura eta dentsitate handiagoz egindakoa baitzen (Jordá 1978a, 122).

Aurreskua dantzatzeko azalpen koreografikoekin 1966an argitaratutako lan batek zioenez, «en el aurresku propiamente dicho no hacen más que recibir el homenaje de los bailarines y formar la cuerda y no bailan durante él» (Garro 1966). *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* entziklopediarako Gaizka Barandiaranek (2002, 359) egindako sarreran ere halaxe jasota dago: «En estas danzas de liturgia social y en las danzas-juego se excluía a las mujeres». XXI. mendean erreproduzitzen jarraitu da emakumeek euskal dantzetan bigarren mailako parte-hartzea eta gehienetan posizio pasiboa dutela argudiatzen duen topiko oker baztertzailea. 2008an folklore-aldizkari batean argitaratutako lan baten esaten denez, dantzak gizonen ondare izan dira eta dira: «en toda la cultura vasca, han sido y son patrimonio de los hombres» (San Sebastián, 2008: 98) eta egileak dioenez protokolozko dantza publiko guztiak gizonezkoek dantzatzen dituzte. 2019 honetan oraindik indarrean da tradizioaren izenean aurreskua esklusiboki gizonek osatutako dantza dela dioen dantzaren definizio sexista. «Ba al zenekiten antzina gizonek bakarrik dantzatzen zutela euskal dantza ezagun hau?» esanez iragarri zuen kazetari batek[3] aurreskuari buruz prentsan argitaratu zuen artikulua[4]. Wikipedian, gazteleraz, aurreskuari buruzko sarreran[5], «Se compone exclusivamente de hombres» adierazten da.

1960tik aurrera, folklore-jardueretan gizonezkoen parte-hartzea sustatu ahala eta festa eta dantzen tradizionalizazio-prozesuaren (Boissevain 1992) ondorioz, maskulinotzat jotzen ziren dantza gehienetan parte hartzea ukatu zitzaien emakumeei. Taldeak osatzeko gizonezkoen gabezia zegoen zenbait dantza tradizionaletan onartu zen emakumeen parte-hartzea (Aguirre 1987; Quijera 1998), baina soilik gizonezkoak falta bitartean. Cortesko *paloteado*an, gizonezkoek interesik erakutsi ez zutenean emakumeek eutsi zioten tradizioari, eta hurrengo belaunaldian gizonezkoek dantza egiteko borondatea agertu zutenean, taldea bikoiztu eta biek dantza egiteko aukera bermatu zen (Aranburu 1998, 52). Deban, 1967ko San Roke eguneko ezpata-dantzan, emakume batzuek dantzan parte hartzeko eskubidea aldarrikatu zuten eta

3. Moyano, I. (2018). Ba al zenekiten antzina gizonek bakarrik dantzatzen zutela euskal dantza ezagun hau? [Tweet]. <https://twitter.com/izas_moyano/status/963834008244236289>.

4. Aurreskua tradizioan gizonek soilik egiten zuten dantza moduan aurkezten da artikuluan: «Antzinako soka-dantzatik, gaur egungo Aurreskura», *El Correo,* 2018-02-13.

5. «Aurresku». 2019. In *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Aurresku&oldid=113697796>.

baita dantzatu ere (Araolaza 2014a). Ondoko urteetan, tradizioaren izenean ukatu zitzaien ezpata-dantzan parte hartzea, horren arabera gizonezkoen dantza omen zen eta ezpata-dantza. 1987an Muskildiko herritarrek emandako maskaradetan, ordura arte gizonezkoek bete izan zuten *Txerreroa* izeneko dantzariaren rola emakume batek jokatu zuen eta 1992an maskaradetako paper guztiak emakumeek betez eskaini zituzten inauterietako dantzak eta antzerkiak Eskiulako (Bearno) herritarrek.

Elkarrizketa horri ekarpena egin nahirik, naturalizatuta ageri zaizkigun eraikuntza kulturalak seinalatu eta darabiltzagun kategorien jatorri eta esanahien azterketa egitera dator ikerketa hau. Emakume eta gizonen arteko harremanetan ditugun desberdinkeriak eta horien izaera eraikiak agerian jartzearen helburua gizarte parekideago baten bidean ekarpenak egitea da. Egungo euskal dantza tradizionalean genero-bereizkeria sostengatzen duten inertzia eta ikuspegiak eztabaidatu, eta dantza jarduera parekideagoa izaten laguntzeko ekarpenak egitea izan da lan honen helburua. Horretarako euskal dantzaren historiaren etapa batzuetan 'gizon' eta 'emakume' kategorien eraikuntza-prozesua dantzaren bidez nola gauzatu den ezagutzen ahaleginduko gara. Tradizio koreografikoen izaera aldakor eta malguarekiko kontzientzia hartzea lagungarri izan daiteke genero-eraikuntzen naturalizazioak zalantzan jartzeko.

Ehun urte beranduago 'tradiziotzat' jotzen diren euskal dantzaren errepertorio, janzkera eta dantzakeraren inguruan XX. mendearen hasieran hartu ziren zenbait erabakik genero-bereizketan zer-nolako arrakala eragin zuten argitzen laguntzea da helburua. Izan ere, identitateak egituratzeko asmatutako tradizioei (Comaroff & Comaroff 2011, 45) asmatuak izan ziren garaiko genero-ikuspegiak eta horien araberako rol estereotipatuak esleitu izan zaizkiela agerian jartzeak, eta naturalizatuta jasotako eraikuntza horien izaera eraikiaren kontzientziaz jabetzeak, zenbait egoera gatazkatsu desaktibatzen lagundu lezake. Ikerketa honen helburu nagusia zera da: euskal dantza tradizionaletan emakumeen parte-hartzea berdintasunean gauzatzeko eragozpen diren generoa, tradizioa eta dantzari buruzko ikusmoldeak eztabaidatzea eta kolokan jartzea. Izan ere, horien ondorioz, dantza-praktiketan naturalizatuta ageri diren emakume eta gizon kategoriei lotutako rol estereotipatuak eraikiak direla azpimarratu nahi dut. XX. mendearen hasieran bultzada handia izan zuten prozesu horiek agerian jarriz, dantza tradizionalen estereotipatze sexuatua egituratu zuten ezaugarri horiek dantza horien formak eta funtzioak berregin ziren unean eraiki zirela agerian jartzea bilatzen dut lan honen bidez.

Esan bezala, XXI. mende honetako lehen bi hamarkadetan euskal dantza eta generoaren alorrean sortu diren kezka, galdera, tentsio eta gatazkei erantzun nahiak eraman nau ikerketa hau egitera. Testuinguru garaikide honetan euskal dantza tradizionaletan indarrean dagoen genero-bereizketa auzitan jarri eta eraldatzeko egin diren ahaleginak eta eman diren urratsak aipatuko ditut ondoko lerrootan. Maila teorikoan ikerketa hau egin den bitartean, eremu praktikoan, euskal dantzetan, emakumeei eta gizonei tradizioz zehazten zitzaizkien rolak, dantzak, janzkerak,

dantzakerak eta funtzioak auzitan jarri dira. Gizonen parte-hartzea soilik onartzen zuten hainbat dantza erritualetan emakumeen parte-hartzea bideratzeko gogoeta, elkarrizketa eta ekintzak burutu dira, zenbaitetan tentsioak azaleratuz, eta beste batzuetan gatazkak lehertuz ere bai. 2000. urtetik aurrera emakumeei parte hartzea ukatzen zitzaien tradiziozko hainbat dantza erritualetan erreproduzitzen ziren genero-desberdinkeriekin eten eta genero-bazterketarik gabeko praktikak abiatzeko zenbait ahalegin egin dira. Horietako batzuk aipatuko ditut ondoko lerroetan, tentsio-, galdera- eta gatazka-testuinguru horretan eta hor sortzen ziren galderei erantzun nahirik abiatu baita ikerketa. Praktiketan izan diren aldaketei begiratuko diegu, baina ahaztu gabe XXI. mendeko lehen zati honetan, emakumeek dantza tradizionaletan parte hartzeko dituzten mugak eta bazterketak gainditzeko ahaleginak egiten diren aldi berean, dantza praktika femeninotzat estereotipatzen duen kategorizazioa sakontzen jarraitu dela, eta estereotipoaren eraginez gizonezkoak dantzaren praktikatik urruntzeko joera indartzen ari dela.

Ezin dut ezkutatu lan honetan nirekin izan den mina, nahiago nukeela lan honen beharrik izan ez balitz. Bereizketekin bukatzeko, dantzan ezagutu dugun genero-ikuspegia tradizioaren irudi baztertzaile eta oker batean oinarritzen dela agerian jartzeko ahalegina izan da honako hau. Tradizio hori baztertzailea izan zela egia bada ere, bere historia uste baino konplexuagoa eta askotarikoagoa izan da, eta horren baitan, tradizioari buruzko narrazioan emakumeei ukatu zaizkien dantzarako aukerak uste baino ugariago izan dituztela bistaraziz, tradizio horretan oinarritzen diren praktiketan bazterketekin bukatzen laguntzea izan da helburua. Emakumeak euskal dantzaren historian dantzatu direla frogatzen duen testigantza bakoitzak poz handia eragin arren, aldi berean, ezin dut ezkutatu bazterketa zentzugabe eta injustu horrekin bukatzeko historia baliatu beharrak eragiten didan domaia. Ikerketa honek frogatu du gezurra dela emakumeak ez direnik dantzatu tradizioan, eta beraz, injustuaz gainera, tradizioarekiko okerra dela bazterketa. Baina inoiz emakumeak dantzatu zirela frogatzen duen testigantzarik aurkitu izan ez balitz, horrek ez zukeen gaurko eta biharko praktiketan inolako bazterketarik justifikatuko; horrek berretsiko lukeen gauza bakarra da tradiziozko dantzak genero-menderakuntza krudel eta injustu baten emaitza direla. Dantzan genero-bazterketekin bukatzeko ez genuke historiaren eta tradizioaren justifikaziorik beharko. Oxala lan hau alperrik egindakoa balitz.

## *1.2. DANTZARIA DANTZARI BEGIRA*

Aztergaiaren subjektu sozialtzat nork bere burua hartu, eta etnografia denbora, espazioa eta metafora, hiru dimentsio horietan garatzeko gonbidapena egiten du Timothy Ricek (2004) etnomusikologoak. Ikertzailea bera ikergai bihurtze hau bat dator dantzaren antropologoek dantza-etnografietarako aldarrikatu duten behaketa

parte-hartzailearen hitzez hitzeko interpretazioarekin, gorputzaren eta gorputzaren esperientzian (Buckland & Buckland 2006, 8) oinarritutako etnografia-praktikekin. Ikergaia orain 100 urte atzera ezarrita, nekez egin nezake autoetnografiarik, baina aurreratu dudan moduan, ikerketa honen abiapuntua XXI. mendean izanik, horren inguruko azalpen izateko helburua duten lerrootan, aintzat hartuko dut Riceren proposamena. Labur bada ere, nire dantzari-ibilerek eta zertzelada autobiografikoek euskal dantzan genero-identitateen eraikuntzak aztertu nahi izatera nola ekarri nauten saiatuko naiz azaltzen.

Aldarrikatzen genituen genero-berdintasun idealak eta euskal dantzaren praktikan indarrean genuen bazterketaren arteko inkoherentzia gordintasun osoarekin nabarmendu zitzaidan 1998ko ekainaren 14an. Goizaldi dantzari-taldeak bere sorreraren 50. urteurrena ospatzeko antolatutako dantza-jaialdian gertatu zen. Gipuzkoako dantzetan erreferentziazko elkartea zen Goizaldi, euskal folklore-taldeen artean pedigri berezia zeukana, probintziako ezpata-dantza, brokel-dantza eta aurreskuaren tradizioa XX. mendean zehar zaindu eta distiraz transmititu izana aitortzen baitzitzaion. Mende-erdiko ibilbidea ospatzeko dantza-ekitaldi horretan, aipatutako errepertorioan nabarmendu ziren beste lau dantza-talde gipuzkoar, Irungo Kemen, Errenteriako Ereintza, Donostiako Eskola eta Elgoibarko Haritz gonbidatu zituzten Goizaldiko dantzariek, eta bost taldeek elkarrekin dantzatu zituzten ezpata-dantza eta brokel-dantza Donostiako Konstituzio plazan. Gipuzkoar dantzen tradizioaren zaindaritzat zeukan bere burua Goizaldik eta dantzetako genero-banaketa ere ustez zorrotz errespetatzen zen tradizioaren araberakoa zen. Makila txikiekikoa, zinta-dantza eta uztai handien dantza neskek dantzatu zituzten, eta brokel-dantzaren gainontzeko piezak eta ezpata-dantza soilik gizonezko dantzariek egin genituen. Ezpata-dantza zen dantzaldiko pieza nagusia. Izan ere, Corpus Christi kristau-ospakizunean Artzai Onaren katedralaren aurrean ezpata-dantza dantzatzen zuten —eta dute— Goizaldiko dantzariek urtero, eta egutegian finkatutako eta tradizioan errotutako ekitaldi nagusitzat zeukatenez berau, urteurreneko dantza-ekitaldia 1998ko Corpus Christi igandean antolatu zuten. Bost taldeetako gizonezko dantzariek ezpata-dantza talde bakarra osatu genuen katedralaren aurrean. Ehun dantzari gizonezkoz osatu zen taldea, 1660an Felipe IV.a Espainiako erregeak Donostiara egindako bisitaren omenez ehun dantzari inguruz antolatutako ezpata-dantza (Urbeltz 1978, 117) gogoan hartuta. Artzai Onaren katedralaren aurrean ezpata-dantza dantzatu eta segizioa osatuta egin, hiriko erdiko kaleetan barrena egin zen Konstituzio plazaraino dagoen kilometro beteko ibilbidea. Behin plazan sartuta, ezpata-dantza dantzatu genuen ehun gizonezko dantzariok, emakume dantzariak bazterretik begira genituela. Ondoren, ezpata-dantza plazatik erretiratu, dantzariak bost taldeetan antolatu ziren, eta brokel-dantzaren sorta dantzatu zuten, emakumezkoak eta gizonezkoak talde bereizietan, bakoitzak generoaren arabera esleituta genituen dantzetan parte hartuz.

**Ilustrazioa 1: Ehun gizonezkoen ezpata-dantza. Donostia, 1998-06-14. Argazkia: Marta Ventura.**

Dantza-saioa bukatuta, gertuko taberna batean elkartu ginen hainbat dantzari. Edaria eskuan, elkarrizketa multzoak sortu ziren, eta Haritzeko zenbait dantzari Goizaldi eta Kemeneko dantzariz osatutako elkarrizketa borobil batean egokitu ginen. Dantzarietako bat hizketa beroan ari zen. Ezpata-dantzan ehun dantzarien kapitain aritu zen Goizaldiko eta Kemeneko dantzari irundarra zen. Irungo alardeaz hitz egin zigun. Emakume talde batek alardean eskopetari-paperean parte hartzeko ahalegina egina zuen bi urte lehenago, baina zenbait gizonezkok ez zituzten onartu nahi izan eta tentsio eta liskarrak gertatu ziren. 1996ko eta 1997ko gertaera liskartsuekin suminduta ageri zen dantzarion kapitaina, emakumeek alardean parte hartzeko eskubidea aldarrikatuz, eta handik bi astera, ekainaren 30ean ospatuko zen alardean parte hartu nahi zuten emakumeei babesa ematera joateko deia egin zigun. Elkartasunerako dei horrek ispiluaren aurrean jarri gintuela sentitu nuen. Ehun gizonezkok osatutako konpartsa guztiz maskulinoa plazaratu berri genuen eta gure taldeetako emakumeak dantza-agerraldi nagusitik baztertu genituen. Nola ginen gai alardeetan injustua iruditzen zitzaigun genero-bazterketa, inolako kezka eta kontzientzia txarrik gabe erreproduzitu eta goraipatzeko dantzaren eremuan? Nola moldatzen ginen gure baitan inkoherentzia horiek ez antzemateko? Zergatik zenbait festa eta tradiziotan begi onez ikusten genuen malgutasuna izatea eta emakumeek ordura arte nagusiki gizonezkoek gorpuztutako rolak jokatzea, eta, aldiz, geuk kudeatzen genituen dantza tradizionaletan genero-rolak eta bakoitzari lotutako janzkera eta errepertorioak erabateko zurruntasunez mugatzea?

Bi urte lehenago Gasteizen nintzen, dantzari buruzko jakin-minak Historia ikasketetan matrikulatzera eraman baininduen, fakultateko horma batean *Mujer, ritual y fiesta: género, antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule* (Fernández de Larrinoa 1997) entseguaren aurkezpen-iragarkia ikusi nuenean. Aurkezpenera hurbildu eta Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoa ezagutu nuen. Zuberoako maskaradetako dantza tradizionaletan emakumeen parte-hartzean sortutako tentsioak begirada antropologikoarekin aztertu zituen Fernandez de Larrinoak (1995; 1997), genero-kategoriaren inguruko berrirakurketek funtzio sinbolikoetan eragindako aldaketak, sortutako tira-birak eta egindako egokitzapenak aztertuz. Fernandez de Larrinoak Eusko Ikaskuntzaren eta Eusko Jaurlaritzaren babesean koordinatzen zituen ikerketa-taldeetako batean sartu ninduen, zehazki euskal dantza tradizionalari buruzko bibliografia bat osatzea (Fernández de Larrinoa 1998a) helburu zuen lantaldean. Euskal dantzari buruzko bibliografiara lehen hurbilketa eskaini zidan lan horretan aritzeak.

Dantzaren ezagutzan sakontzeko tresna metodologikoen bila Gizarte eta Kulturazko Antropologia ikasketak hasi nituen Donostian 1998ko irailean. Emakumerik gabeko ezpata-dantzak eragindako kontraesan eta galderei antropologiatik eta genero-ikasketetatik emandako erantzunak ezagutzen hasi nintzen: Mari Luz Esteban Galarza, Lourdes Mendez Perez eta Carmen Diez Mintegirekin antropologia feministaren berri izan nuen, eta besteak beste, genero-sistemak, sexuaren eraikuntza, sexu-identitateak, maskulinitatea eta feminitatearen inguruan Ortner, Connel, Laqueur, Rubin edo Valleren ekarpenak ezagutzen hasi nintzen. Fernando Rojok «Emakumea euskal dantza tradizionalean» (1999) artikulua argitaratu zuen eta bertan salatzen zuen euskal folklorean «Emakumea ez da dantzaria izan dantzatua baizik» esanez zabaldua zegoen tesi orokorra «irakurketa sinplea» zela, azterketa sakonagoa merezi zuena. Rojok zioen «Garai batean emakumeek bere toki propio normalizatu bat zutela» eta euskal dantzan «emakumearen parte hartzea eskasa» ez zela betidanikoa, «prozesu historiko berezi baten ondorioa» baizik.

Mari Luz Esteban Antropologiako irakaslearen gidaritzapean euskal dantzak genero-ikuspegitik aztertuz eskolarako lan bat egin nuen. Dantza, sexua eta generoa, identitate, dominazio, desafio eta desioen zeinu moduan irakurtzea proposatzen zuen Judith Lynne Hannaren (1988) hurbilketa izan nuen ardatz. Horrela, euskal antropologia feministari emandako lehen bultzadan, Teresa del Vallek (1983; 1985; 1986) euskal tradizioan, festetan eta dantzetan emakumeek espazio mugatua eta protagonismo urria zutela agerian jarri zuela ikasi nuen. Bidasoaldeko alardeen inguruan ordurako lehen lanak argitaratuta zituen Margaret Bullenek (1997) eta horiek festak, identitateak eta generoaren arteko harremanen markoa argitzen lagundu zidaten. Tradizioaren inguruan Hobsbwam (1983) eta Martiren (1996) lanak begirada feministaz osatu zizkidaten Virginia Maquieiraren (1998) kritikek. Euskal dantzari buruzko lanetan emakumeei buruz egindako aipamenen lehen bilketa egin nuen, besteak beste Iztueta (1990), Arraras (1971a), Urbeltz (1978; 1983), Irigoien (1991a; 1991b; 1996) eta Agirren (1987) lanak aztertuz, eta folkloristek euskal dantzari buruz

egindako lanetan proiektatu zituzten genero-ikuspegiak agerian jartzen ahalegindu nintzen. Antropologiako ikasketerako egindako lan horretan ondorioztatu nuenez, «gizonek gizonentzat pentsatu, prestatu eta burututako dantzak dira tradizioz iritsi zaizkigun gehienak». Euskal dantza tradizionalean genero-kategoria aztertu eta praktika koherente bat antolatzen hasteko ordua geneukala ondorioztatu nuen: «Bada ordua zer nolako tradizioa eta folklorea nahi dugun erabakitzeko. Arrazoizko eztabaida eta ideia agerketa natural bat egiteko aukera gurea da, baina askoz gehiago atzeratu ezin duguna» (Araolaza 1999, 1). Lanak eragindako gogoetak publikoan partekatu nituen 2000. urteko maiatzaren 3an, Eibarko Arrate Kultur Elkartean eskainitako hitzaldian.

Euskal dantza eta generoaren inguruko jakin-mina hazi besterik ez da egin lehen hurbilketa-ahalegin hartatik. 2000. urtetik aurrera euskal dantza tradizionalen praktiketan genero-bereizketa gainditzeko hainbat ahalegin eta pauso eman dira, eta horien jarraipena egin dut, bai interes propioz[6] eta bai lanbidez[7] ere egokitu zaidalako. Hain zuzen euskal dantza tradizionalean berdintasun-praktikak aplikatzeko ahalegin batekin hasi zen XXI. mendea. Emakumeek eta gizonek batera parte hartu zuten lehen aldiz Andoaingo axeri-dantzan 2000ko San Joan egunean, denak janzkera eta rol beretan arituz. Beste hainbat tradiziotan gertatu bezala, Espainiako Gerra Zibilaren (1936-39) aurretik, Adunan modu informalean ospatu izan zen dantza-jokoa (Mendi Alde 1985), 1976an agerraldi formal eta folklorizatu (Martí i Perez 1996) tankeran birsortu, eta Andoain herriaren identitateari lotuta ospatzen hasi ziren. Fernando Rojok (1999) emakumeak euskal dantzan baztertuak izaten ari zirela salatuz artikulua idatzi zuen urte berean, 1999an, Andoaingo axeri-dantzan parte hartzen ari ziren zenbait gizonezko eta dantzan parte hartu nahiko luketen zenbait emakume bildu ziren emakumeen parte-hartzea bultzatzeko asmoarekin. Xabier Lasak (2005) jaso du Andoaingo San Joan eguneko erritualean emakumeek dantza egiteko planteamenduaren aurrean sortu zen eztabaida eta gatazkaren kronika. Axeri-dantzan hainbat urtetan —1976tik batzuk, 1980ko hamarkadatik beste batzuk— parte hartzen ari zen gizonezko taldearen baitan emakumeen parte-hartzearen kontrako jarrerak sortu ziren 2000. urtearen hasieran. Gaiaz eztabaidatzeko antolatu ziren bileretan aurkakoen jarrera tinko agertu zen, baina gatazka lehertu aurretik eta belaunaldi berrietan berdintasunaren aldeko jarrera nagusitzen zela ikusita, beteranoen multzo batek albo batera egitea erabaki zuen, festan parte hartzeari uko eginez. Horrela, 2000ko ekainaren 24an, emakume eta gizonezko dantzariek osatutako taldeak eskaini zuen axeri-dantza Andoaingo plazan.

6. Kezka, Haritz eta Argia dantzari-taldeetan dantzan eta antolaketa-lanetan parte hartu dut 1990eko hamarkadaren hasieratik.

7. 2001. urtetik *dantzan.com, dantza sustatzeko eta hedatzeko elkartea* dinamizatzen aritzen naiz, eta komunikazioaz gain dantzaren inguruko formazio-, dokumentazio-, aholkularitza- eta kudeaketa-lanetan aritzen naiz.

Eibarren, irailaren 8an Arrateko santutegian egiten genuen ezpata-dantza eraberritzea erabaki genuen Kezka dantza-taldean, eta hori prestatzeko tokian tokiko hainbat tradiziozko dantza ikusi eta aztertzen aritu ginen aurreko urteetan. Horietako batean, Lizartzan, dantza-sorta eta egitura erritualaz gainera, emakumeak eta gizonezkoak berdintasunean dantzan egiten ikusi genituen ezustean. XX. mendean zehar hainbat gorabehera pasa ondoren eta tarteka dantzak utzita izan arren, 1994an inauterietan dantzatzeko ohitura berrezarri zuten Lizartzan. Hamar urtera, 2004ko otsailaren 15ean, lehen aldiz inauteri-dantzetan elkarrekin dantzatu ziren gizonak eta emakumeak (Araolaza 2006), aurretik gizonezkoek soilik dantzatu izan zituzten dantzetan. Jantzia, alkandora eta galtza zuriak, kolore biziko zapia lepoan eta gerriko eta txapela gorriak, berberak zeramatzaten jantzita emakumeek eta gizonezkoek. Jantzietan bezala, dantzan talde berean aritzen ziren, dantzariak gizonezko edo emakumezko ziren kontuan hartu eta bereizi gabe. Inauteri festen programan esplikatu zuten emakumeek inauteri-dantzetan parte hartu ahal izan arteko egindako ahaleginen, arrakasten eta porroten bidea. 1990eko hamarkadaren hasieran, ordura arte soilik gizonezkoek dantzatzen zituzten aurreskua eta dantza-soka ikasi zituzten emakume batzuek. Dantza-soka da inauteri-dantzekin batera Lizartza bertako dantza-errekonozimendua duena, beste herrietan dantzatzen den soka-dantza edo aurreskuen aldean ezaugarri propioak dituena. 1990-1993 bitartean, bi aldiz behintzat, emakumeek plazaratu eta dantzatu zuten dantza-soka. Emakumeak dantzan ikusteak ezinegona eragin zuen herriko zenbait gizonengan, eta dantzak tradizionalki gizonezkoei eskaini izan zien protagonismoa kolokan ikusita, 1994an inauteriak antolatu eta festa horietan inauteri-dantzak dantzatzeari ekin zioten, emakumeei bertan parte hartzea eragotziz, laguntzaile-lanetan izan ezik. Gizonen erreakzio horrek emakumeengan eragin zuen haserrea erakusten du 2004ko artikuluak: «Eutsi neskak».

> Eztabaidak, ihauterien sorreran izan ziren. Neska batzuk, behin dantza-soka ikasi eta plazaratu ostean, Lizartzako ihauteri-dantzak ikasteko prest zeuden. Ihauteriak ordea, arbasoen antzera ospatu behar omen ziren. Honela nesken eginkizuna, mutilak «adoratzea»: goizean mutilei janzten lagundu, beraiei jatekoa preparatu…[8]

Tentsio- eta atsekabe-uneak bizi izan zituzten Lizartzako zenbait emakumek 1994ko otsailean. Inauterietan parte hartzeko gogo biziz ziren, baina emakume izateagatik dantzan eta zenbait festa-jardueratan parte hartzeko aukera ukatzen zieten gizonezkoek, eta gainera genero-estereotipoek markatutako egitekoak egokitzen zizkieten eztabaidaren erdian:

> Uff! Gogoan dugu lehenengo urteko ihauteri aurreko ostiral gaua (1994-II-25): neska batzuk mutilekin batera baserriz-baserri ibili nahi larunbat goizean eta beste batzuk goizean mutilei janzten lagundu ondoren hamaiketakoa eta bazkaria prestatu behar zirela[9].

8. *Lizartzako ihauteriak 2004*, 2004.
9. *Lizartzako ihauteriak 2004*, 2004.

**Ilustrazioa 2: Emakumeek Lizartzako inauteri-dantzetan lehen aldiz parte hartu zuteneko argazkia. Lizartza, 2004-02-15. Argazkia: Oier Araolaza.**

Ia lau hamarkada ziren Lizartzan inauteriak ez zirela antolatzen, eta jakitun ziren «ihauteriak ezin zirela orduan 38 urte egiten ziren bezala ospatu» (Lizartzako ihauteriak 2004). Aurretik inauteriak aste barruan ospatzen ziren arren, 1994an asteburuan antolatzea erabaki zuten: «Gauza guztiak bezala, ihauteriak ere gure garaietara egokitzea beharrezkoa zen […]. Eta aldaketa horien artean, zergatik ez nesken parte-hartzea dantzetan?». Eztabaida ozpina gertatu zen emakumeentzat, eta hala ere, «eztabaidak-eztabaida, neska batzuk, txilaba eta txapela bana jantzi eta hor ibili ziren baserri-baserri, baina hori bai, dantzatu, ezta pentsatu ere!». 1994 eta 2004 bitartean pausoak poliki-poliki ematen joan ziren. Haur eta nerabeen taldeak mutilez bakarrik ez zirenez osatzen, neskak sartzen joan ziren. Umeak hazten joan ziren batetik, eta helduen taldean ere mutil falta gertatu zen bestetik. 2003-2004 bitartean, neska talde bat inauteri-dantzak ikasten aritu zen eta inauterietan dantzatzeko borondatea agertu zuen. Baina azken ordura arte zalantzak izan zituzten gizonezko batzuek har zezaketen jarreraren inguruan: «Ba omen da neskek hobeto dantzatuko ote dituzten beldurtu denik ere! Ez gara Irunen alardearekin bezala hasiko ezta? Imajinatzen al duzue, dantza talde mixto, dantza-talde ofiziala… Hau gabe ere Lizartzan bada nahiko saltsa!». Eta kontrako jarrera gogorrik ez bazen gertatzen ere, emakumeak dantzatzeko aukera izatea zeren ondorioz izan ote zen galdetzen zioten beren buruari Lizartzako zenbait emakumek: «Erabaki honek hausnarketara bultzatzen ditu neskak: aro berrietara egokitze bidean, berdintasunaren aldeko jarrera-aldaketa izan da, hau da, Lizartzako ihauteri-dantzak neskak eta mutilek berdin dantzatu ditzakete, edo benetan jende eskasia dela eta taldea osatzeko behar dira neskak?»[10].

10. *Lizartzako ihauteriak 2004*, 2004.

2004. urtean bertan, ezpata-dantzari tradizio entzutetsua duen Garai herrian, festetarako ezpata-dantzari taldea osatzeko nahikoa mutilik ez zegoenez, neskekin osatuko zuten taldea. Garain urte askotan mutil gazteei dantzari-dantza irakasten aritutako Javier Etxeita arduratu zen neskei dantza irakasteaz. Zortzi dantzarik osatutako taldeak parte hartzen du Durangaldeko dantzari-dantzan, eta 2004ko uztailaren 31n, San Inazio egunean, lau emakumek eta lau gizonezkok osatutako taldeak dantzatu zuen Garaiko plazan[11]. Dantzari guztiak, bai neskak eta bai mutilak ere gaztetxoak izan ziren, 11 eta 15 urte bitarteko nerabeak. Lehen emanaldiaren ondoren gutxienez beste hiru alditan dantzatu zen bi sexutako dantzariek osatutako talde hori: 2004ko irailean Goierri auzoko Santa Katalina baselizaren aurrean, 2005eko ekainean Momoitio auzoko San Joan ermitan eta 2005eko San Inazio egunean Garaiko plazan berriz ere. 2006an berriz gizonezkoek osatu zuten zortziko taldea eta emakumeek ez dute berriz dantzatu dantzari-dantza Garain. Emakumeek gizonezkoen zerabilten janzkera berak erabili zituzten: alkandora eta praka zuriak eta gerriko eta txapela gorriak.

**Ilustrazioa 3: Neska eta mutilek osatutako ezpata-dantzari taldea dantzari-dantzako txankarrankoa dantzatzen Garaiko plazan San Inazio egunez. Garai, 2005-07-31. Argazkia: Unzueta-Arregi familia, Uxune Martinezen bidez eskuratua.**

11. Uxune Martinezek 2014ko abuztuaren 8an emandako informazioa da Garain 2004 eta 2005 urteetan emakumeek dantzari-dantzan izandako parte-hartzeei buruzkoa. Horrez gain, Jose Jabier Abasolo *Tiliñ*ok 2005 urtean Eusko Ikaskuntzaren Folklore Sailak Abadiñon antolatutako jardunaldietan eman zuen honen berri. Zehazki 2010eko Santa Ana egunean dantzatu zirela emakumeak aipatu zuen Abasolok (Aldama *et al.* 2007, 406).

Arraterako aurreikusten genuen genero-berdintasuneko planteamendua dagoeneko praktikan ikusi genuen Lizartzan, eta zuzenean ikusterik izan ez bagenituen ere, Garain eta Andoainen egindakoen berri izan genuen. 2005eko irailaren 8an, Eibarko Arrate auzoan, ohiko erromeriaren baitan, guztiz eraberrituta plazaratu zuen Kezka dantza-taldeak dantza erituala, ezpata-dantza eta trokeo-dantza berriekin. Emakume eta gizonezko dantzariak bereizi beharrean, genero-bereizketarik gabeko dantzariak, denak berdin jantzita —Argia dantzari-taldeak hogei urte lehenago ezpata-dantzarako proposatutako jantziarekin—, eta dantzan jokatu beharreko roletan ere diferentziarik egin gabe eskaini ziren ezpata-dantza eta makila-dantza. Egindako hautua honela azaldu nuen «Arrateko Amaren dantzak: XXI. menderako tradizio bat» artikuluan.

> Arrateko dantzen diseinuan lehentasuntzat hartu zen genero bereizketarik gabeko dantzak izatea. Egungo gizartearen balio garrantzitsuetako bat izanik eta luze irauteko asmoarekin jaiotako dantzak izanik, funtsezkoa iruditu zitzaigun dantzariak dantzari soil bezala hartzea, mutil edo neska diren kontuan hartu gabe (Araolaza 2008, 249).

Stephen Corrsin folklorista estatubatuarraren (Corrsin 1997) arreta piztu zuen Arrateko ezpata-dantzak, Ameriketan eta Britainiar Uharteetan ez bezala, Europan, kontinentean ezohikoa izan baita emakumeak ezpata-dantzetan parte hartzea: «It is still an issue on the Continent! This time, however, Lange Wapper of Belgium had a girls' side; and the Kezka dancers included young women in what was, traditionally, a young men's dance» (Corrsin 2008). Arrateko dantzak, bai erritualaren egiturari dagokionez, bai generoari dagokionez, beste zenbait ezpata-dantza eraberritu eta sortzeko eredu gertatu dira: 2007an Beasainen Igartzako ezpata-dantza (Aurtzaka 2007) estreinatu zen; 2008an Andoainen Santa Krutz eguneko ezpata-dantza; 2009an Iruñean Aldapako San Ferminen ezpata-dantza (Duguna 2009), Añorgan Karmen egunean eta Donostian abuztuko Ama Birjinaren egunean ezpata-dantza eta brokel-dantza, eta Elgoibarren Errosarioko Amaren ezpata-dantza (Haritz 2009); 2014an Biarritzen San Martin ezpata-dantza; 2016an Portugaleteko ezpata-dantza; 2018an Sestaoko ezpata-dantza. Zenbait ezaugarri errepikatzen dira tradizio berri horietan guztietan. Batetik, dantza tradizionalek iraun duten festa gehienetan ez bezala, dantza-taldeen ekimenak dira, beren herrian era horretako tradiziorik ez zutenak eta horren bidez prestatutako dantzak herriaren identitateari lotzeko ahaleginetan ari direnak. Bigarrenik, koreografikoki ezpata-dantza da erritualaren dantza nagusia, nahiz eta zenbaitetan —Eibar, Andoain, Iruñea eta Biarritz— beste errepertorio batzuekin —trokeo-dantzak gehienetan— osatzen diren. Hirugarrenik, emakume eta gizonezkoek parte hartzen dute ezpata-dantzan, genero-bereizketarik egin gabe.

Ezpata-dantzen eredu parekideak festa lokalak gainditu eta probintzia eta erkidego mailako ekitaldietara iritsi da. 2005eko abenduan, Arrateko ezpata-dantza estreinatu eta hiru hilabetera, Gipuzkoako Urrezko Dominaren ekitaldia ospatu zuen Gipuzkoako Foru Aldundiak. Ekitaldiaren protokolo koreografikoa, Donostian, Gipuzkoa Plazan, Diputazioaren jauregiaren atarian burutzen dena, Ikerfolk

elkartearen zuzendaritza artistikoarekin eta Gipuzkoako hainbat herri eta taldetako dantzariz osatutako ezpata-dantzari taldearekin gauzatzen da. Ikerfolk elkarteko zuzendari Juan Antonio Urbeltzek proposatuta, Arrateko ezpata-dantzaren eredu parekidea dantzatu zen Urrezko Dominaren ekitaldian 2005. urtean. Eredu bera errepikatu da harrezkero ospatu diren ekitaldietan, hamar aldiz dagoeneko. Ekitaldiak komunikabideen aldetik zabalkunde handia izaten du eta gizon-emakumez osatutako ezpata-dantza taldearen irudia urte gutxitan ezohiko izatetik arrunt bihurtzen lagundu du. Ezpata-dantza parekideak Juan Antonio Urbeltz folklore-ikertzaile ezagun eta errekonozituaren[12] bermea izateak ere asko lagundu du zabalkundean eta ereduaren prestigioan. Ezpata-dantza eredu bera eskaini da 2016an, lehen Eusko Jaurlaritzaren sorreraren 80. urteurrenean, Gernikako Juntetxean egindako oroitzapen-ekitaldi instituzionalean, oraingoan Gipuzkoaz gain Bizkaia, Araba, Nafarroa eta Lapurdiko emakumezko eta gizonezko dantzarien parte-hartzearekin.

Ezpata-dantzaz gain, aurreskua edo soka-dantza[13] izan da nire interesa erakarri duen beste dantza-errepertorio nagusia. Hain zuzen soka-dantzaren tradizioaren interpretazio sinbolikoak eta narratibak ikertzean «generoa, sistematika eta erreforma euskal dantzan» (Araolaza 2010) aztertu nituen, eta XVII-XIX. mendeetan soka-dantzak dantzatu zituzten emakumeen testigantzak normaltasun-itxuran agertzen zirela ikusi nuen, XX. mendearen azken herenean tradizioarekiko gatazka-testuinguruarekin kontraste nabarian. Dantzak norbanakoa gizarteratu egiten du Jose Antonio Quijeraren (1998, 338) esanetan, eta, beraz, talde bati dantzan parte hartzea ukatzeak, komunitatearen kide ez-osotzat jotzen direla adierazi nahi du. XXI. mendeko lehen urteotan, euskal gizartearen egituretan emakumeen berdintasunezko errekonozimenduan eta parte-hartzean emandako urratsek dantza tradizionalean islarik izan ez dutenean, «dantza aldarrikapen esparru» (Quijera 1998, 133) bihurtu da. Dantza tradizionala eta generoaren inguruan gorabehera, debeku eta tentsioak izan dira han-hemen, baina Irun eta Hondarribiko alardeetan bezala, dantza-ekitaldiren batean gatazka lehertu bada, hori Baztanen izan da. Zenbait festa eta erritualetan mutil-dantzak izenarekin ezagutzen diren dantzetan emakumeek parte hartu zezatela defendatzen zutenen eta parte hartzea eragotzi nahi zutenen artean gertatu dira liskarrak. 1990eko hamarkadan hasi zen gatazka, eta 2008tik aurrera gogortu egin da (Zapiain *et al.* 2016; Otxandorena 2016).

Baztango dantza-errepertorio ezagunena osatzen dute mutil-dantzek eta baztandarren identitate kolektiboaren osagai dira. Festa nagusietan erritualizatuta dantzatzen dira plazan, baina erritualizatuta plazaratzen diren beste zenbait dantza ez bezala, mutil-dantzetan parte hartzen duen dantzarien taldea ez dago aldez aurretik antolatuta, ez kopuruan mugatuta, ez jantziari dagokionez uniformatuta. Musikariak,

12. 2015. urtean Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik euskal dantza tradizionalaren ikerketa eta sustapenean egindako lanagatik jaso zuten Urrezko Domina.

13. Musikologiako doktore-programako ikastaroak (UPV/EHU, 2004-2005) eginda, Artearen eta Musikaren Historiaren ikuspegi berrietan ikasketa aurreratuen diploma eskuratzeko tesina soka-dantzaren inguruan egin nuen (UPV/EHU, 2010).

txistulariak, jotzen hasi ahala hasten dira dantzariak plazan sartzen. Plaza irekitzea, alegia dantzaren buruan dantzatzea, sozialki ohorezko errekonozimendua eskaintzen duen pribilegioa da, baina lerroan tartekatuta edo bukaeran edonor dantzatu daiteke, dantzan jakinez gero. XX. mendean gizonezkoek dantzatu dituzte nagusiki, baina 1970eko hamarkadatik aurrera, emakume banaka batzuk parte hartzen hasi ziren mutil-dantzetan. 1988-1990 bitartean, Arizkungo festetan, emakume batzuk dantzan hasi eta zenbait ikusleren aldetik irainak jaurti zitzaizkien (Otxandorena 2016, 117). 1990eko hamarkadan ere errepikatu ziren horrelako gertaerak. Elizondon, emakumeak dantzan sartu zirenean txistulariak jotzeari utzi egin zion eta dantzaldia bertan behera geratu zen. Nafarroako dantzei buruz 2000. urtean argitaratutako liburuan Mikel Aranburu Urtasunek (2000, 54) idatzi zuen Baztango mutil-dantzetan soilik gizonezkoak daudela gonbidatuta dantza egitera, 'umeak onartzen dira gaur, baina tradizioan mutil-dantzetan ezezaguna den emakumearen parte hartzeak ez du harrera baketsurik'.

2008. urtean, Iruritan emakume batzuk mutil-dantzen dantzaldian sartu eta dantzan hasi zirenean zenbait ikusleren aldetik irainak eta mehatxuak jaso zituzten. Urte berean, Lekarozen, mutil-dantzetan ari zen emakume bat ukabilez mehatxatuz dantzatik irtenarazi zuten. Otxandorenak (2016, 117-118) egindako kronologiaren arabera, 2009tik aurrera gatazkak ugaritu eta gogortzen jarraitu zuten. 2009an, Elizondoko festetan txistulariek jotzeari utzi zioten neskak dantzan sartzerakoan, Lekarozen kaleko argiak itzali zituzten dantzaldia ilunpetan utziz eta 2011n Elbeten dantzatik bultzaka atera zituzten parte hartzen hasi ziren emakume batzuk. 2013an Baztango alkatea, Garbiñe Elizegi, Elbeteko festetan mutil-dantzetan parte hartzen hasi zenean dantzan ari ziren hamalau gizonetatik hamahiruk dantza utzi zuten eta alkatearen aurkako irainak jaurti ziren[14] ikusleen artetik (Plazara Dantzara 2014). Baztango mutil-dantzetan emakumeek ez parte hartzeko ahaleginak tradizioaren izenean aurkeztu arren, jokoan dagoena botere-borroka dela ondorioztatu du Otxandorenak (2016, 125). Espazio publikoaren kontrola dago jokoan botere-borroka horretan, eta genero-liskarra botere-harremanen gatazka da finean.

Azken hamarkadan herrietako festetan protagonismo nagusia edo nagusietakoa duten hainbat dantza tradizionaletan genero-berdintasun politikak aplikatu dira, eta gizonezkoek soilik egiten zituzten dantzetan emakumeak hasi dira dantzatzen gizonekin batera. Dantzaren alorrean bultzatu eta gauzatu diren aldaketak tradizioen, festen eta generoaren alorrean egindako ahaleginen testuinguru zabalagoan kokatu behar dira. Margaret Bullenek honela laburbildu du testuinguru hori eta bere ekarpena:

> Azken bi hamarkadetan lan ugari egin da jaiei eta generoari buruz, antropologian zein mugimendu feministan, Euskal Herrian eta Estatu mailan ere. Lan etnografikoak dira batzuk, eta askok ikuspegi feminista eta aplikatua dute; batzuk, praktiketan oinarrituak dira eta praktiketara eramateko diseinatuak dira; beste batzuk politikak berritzeko orduan laguntzeko (Bullen 2016, 36).

14. Dantzaldi horretan sortutako tentsio eta gatazkaren irudiak ikus daitezke honako bideo honetan: <https://www.youtube.com/watch?v=ZL2epr419nM>.

Zehazki dantzaren alorrean, tokian tokiko dantza tradizionalak, festa-egunetan urtero eta erritualizatuta egiten direnak kontuan hartuta, honako herri eta datetan emakumeen parte-hartze parekidea gauzatzeko bidean urratsak eman dira: Legazpi (2011), Deba (2013), Villabuena (2013), Tolosa (2013), Bera (2014), Villabona (2014), Zumarraga (2015), Tolosa (2015), Leitza (2015), Durango (2015), Itziar (2016), Aizarna (2016), Elgoibar (2016), Unanu (2016), Antzuola (2016), Lezo (2017), Zaldibar (2017), Iurreta (2018), Berriz (2019) eta Lesaka (2019). Adibidez, Berrizko Udalak herriko dantza-taldeekin elkarlanean herriko festetan dantza egiteko aukera gizonezkoei bakarrik ematen zien araudia aldatu eta emakumeen parte-hartzera irekitzea erabaki zuen 2016an. Urte berean, Luzaiden herri-galdeketa egin da urteko egun nagusian orain arte emakumeek egiten ez zituzten dantza batzuk dantzatzeko aukera eskaintzeko. Baiezkoa izan da jasotako erantzuna.

Aldaketa-testuinguru horretan dantza eta generoaren inguruko kontsulta eta aholku-eskabideak jaso ditut eta horien bidez euskal dantza tradizionalaren alorrean izan diren hainbat esperientziaren gertuko testigantza jaso eta eragile izateko aukera izan dut. Baztanen mutil-dantzetan parte hartu nahi zuten emakumeen kontrako irainak eta mehatxuak gertatu garaian nire ikuspuntua aurkeztera gonbidatua izan nintzen, zehazki Elizondon 2012an eta Iruritan 2013an, eta emakumeek dantzarako zuten eskubidearen alde borrokan ziharduten Plazara Dantzara elkarteko kideen lana ezagutzeko aukera izan nuen. Deban emakumeek ezpata-dantzan parte hartzeko prozesuan 2012an eta 2013an hitzaldiak eskaini ondoren, 2013an bertan emakumeak tradiziora itzultzen ikusteko pozaz gozatu nuen. Durangon 2013an, 2015ean eta 2016an, eta Berrizen 2016an eskaini ditut hitzaldiak, Durangaldeko ezpata-dantza emakumeen parte-hartzera irekitzen joan den garaian, horixe gertatu baita besteak beste 2015ean Durangon, 2016an Berrizen, 2017an Zaldibarren eta 2018an Iurretan. Zenbait udalekin, hala nola Ordizia, Beasain, Berriz eta Bera, herriko dantza tradizionaletan indarrean zeukaten genero-bazterketen inguruan sortu diren kezka eta tentsioak bideratzeko aholkularitza-lanak egin ditut. Beste batzuetan, adibidez, Durango, Elgoibar, Deba, Lesaka eta Oñatin, dantza-taldeetako kideak izan dira harremanetan jarri direnak kontsulta egiteko. 2000 eta 2018 bitartean euskal dantza tradizionalari buruz ehun hitzaldi baino gehiago eskaini ditut herrietako dantza-talde, kultur elkarte, euskaltegi edo udalaren kultura-zerbitzuek kontratatuta. Hitzaldi horietako hogeita bost zehazki emakumeak euskal dantzan gaiaren inguruan izan dira, eta gainontzeko ia guztietan, gaia beste edozein izanik ere, tarte batean generoaren eta dantzaren arteko harremana jorratu dut, bai entzuleek eta bai neuk ere horretan interesa baikenuen.

**Ilustrazioa 4: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz bordon-dantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.**

Aholkularitza- eta hitzaldi-eskaera horiek gaia maila teorikoan eta etnografikoan prestatzera eraman naute, baina batez ere, dantza-taldeetan sortzen diren gogoetei eta egiten zizkidaten galderei erantzun nahiak bultzatu nau ikerketara. Elkarrizketa, gogoeta partekatu eta hitzaldi horietan sortu eta agertu diren zalantza, eragozpen, aurreiritzi eta galderei erantzuna emateko ahalegina da honako liburu hau. Harreman eta ikuspegi-truke horiek tesiaren lanketarekin batera gertatzen joan dira, eta horri esker, erantzunak eta ikasketak eskuratu ahala eragileekin partekatu eta kontrastatzeko aukera izan dut. Dinamika horren baitan, euskal emakume dantzariaren rol estereotipatua, generoa eta nazionalismoarekin lotuta gorpuztu duen poxpolinen figuraren eraikuntza-prozesua aztertu dut[15]. Horrekin batera, aurreskua, genero- eta nazio-identitateekin lotutako euskal erritual koreografikoaren tradizio-sorkuntza behatu dut[16], XX. mendearen hasierako prozesu horrek emakumeak identitate-erritual horretatik egotzi zituela agerian jarriz.

Beraz, XXI. mendearen bigarren hamarkadan euskal dantzan eta euskal tradizioetan genero-berdintasunaren inguruan gauzatzen ari den elkarrizketari, eztabaidari eta aldaketa-aroari ekarpena egitea da honako lan honen helburua. Berrizko Udalak herriko dantza-elkarteekin ordura arte herriko dantzetan indarrean zegoen genero-bazterketarekin bukatzeko akordioa[17] ezagutzera eman zuen 2016ko

15. Gizarte-komunikazioa (UPV/EHU, 2015-2018) doktorego-programaren baitan egindako ikerketa izan da, Mikel Laboa katedraren bekarekin eta Leire Ituarte eta Nerea Arestiren zuzendaritzapean: «Las Poxpolinak: género y nacionalismo en la construcción del modelo de las bailarinas vascas». In *La Investigación en danza en España 2016*, 2:179-85. Valencia: Mahali (Araolaza 2016).

16. «El último aurresku. Género, danza y nacionalismo vasco a comienzos del siglo XX». *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, zenb. 17: 235-57 (Araolaza 2018).

17. «Berrizko emakumeen parte hartzea dantza tradizionalean». *dantzan.eus*. 2016-06-28. <https://dantzan.eus/kidea/kattalin/berrizko-emakumeen-parte-hartzea-dantza-tradizionalean> (Berrizko Udala 2016).

ekainean. Era horretan, besteak beste Andoain, Lizartza, Eibar, Elgoibar, Baztan, Deba, Iruñea, Durango, Zumarraga, Bera, Tolosa eta Añorga bezala, 2000. urtetik dantza erritualetan emakumeen parte-hartzea berdintasunean gauzatzeko neurriak hartu zituzten herrien zerrendara gehitu zen Berriz. Eztabaida, erabaki eta hautuetan bide desberdinak izan dira, eta zenbaitetan intentsitate desberdineko tentsioak eta gatazkak ere gertatu dira.

Festa, dantza eta errito bakoitzaren ezaugarriak eta antolaketa sistema desberdinak diren neurrian, hainbat ezaugarritan desberdintasunak daude: aldaketarako ekimena bere gain hartu duen agentea erakunde publikoa edo herritar elkartea den, erabakitze-prozesua partekatua izan den ala ez, dantzan parte hartzea berdintasun erabatekoan edo partzialean bideratu den, edo generoaren arabera bereizitako parte-hartze, janzkera edo funtzioekin, alegia genero-diferentzian oinarritutakoak bideratu diren edo bereizketarik eta markarik gabekoak gauzatu diren, besteak beste. Badira zenbait arrazoi azken urteotan berdintasunerako aldaketa-ugaritzean eragin dutenak. Batetik, gizartean oro har berdintasun-politikak eta -praktikak alor guztietan gauzatzeko borondatea zabaltzen ari da. Hezkuntzan balio handia ematen zaio berdintasunari eta gazteen artean desberdinkeria-praktikekiko tolerantzia gero eta txikiago da. Beraz, edo gizarte-zerbitzuetatik berdintasun-politikak bultzatzen direlako edo/eta dantza-taldeetan edo festetako antolaketetan belaunaldi berriek hala erabakitzen dutelako, azken urteotan hainbat festatan bilatu da emakumeen parte-hartzea dantzetan gizonen parekoa izatea.

Aldaketan lagundu duen bigarren ezaugarri bat ereduen ugaritzea da. 2000. urtetik aurrera aurreko ataletan aipatutakoez gain, festa tradizional batean txertatuta egon gabe dantza-taldeek beren emanaldi arrunten bidez eskainitako berdintasun-ereduak ere ugaritzen joan dira. Ezpata-dantzen mugimenduak oihartzun handia izan du eta 2005. urtean irudikatzen ez zena, emakumeak ezpata-dantzan aritzea, irudi arrunt bihurtu da euskal dantzaren iruditerian hamar urteren buruan. Ezpata-dantzen mugimenduan taldetasuna modu irekian ulertzeko joera, beste herri eta talde batzuetako dantzariak beren taldean integratuta dantza egiteko gonbidapenak eginez, ereduaren zabalkundean lagungarri gertatu da. Ikerketa honek, eta bertan azaleratzen joan diren emaitzak hainbat herritako dantzariekin konpartitzeak ere lagundu duelakoan nago. Batetik, ezagutzen genuen tradizioa, emakumeen parte-hartzea, zenbait dantza, testuinguru eta forma zehatzetan soilik baimendua ageri zitzaiena, hankaz gora jartzen zutelako aurkezten zitzaizkien testigantza historiko eta irudiek. Bestetik, tradizioaren ikuspegi dinamiko, aldakor, bizi baten berri izateak, aldatzen ez den balizko iragan idealizatuarekiko eragiten zien morrontzatik askatzen lagundu dituelako hainbatetan.

Azkenik, parekidetasuna gauzatzeko aldaketak emozio positiboekin lotu izanaren eragina aipatuko dut. Luzaz gizonezkoek soilik dantzatu dituzten erritualetan lehen aldiz emakumeek parte hartzean, zenbait kasutan emozio kolektibo une bereziak

gertatu dira. Beran eta Zumarragan bizitako dantza-ekitaldiak[18] dira horietako bi adibide. Bietan ere, dantza-taldeen baitan egindako gogoeta eta eztabaidaren ondotik erabaki zuten ordura arte gizonak soilik dantzatzen ziren tradizioan emakumeak ere dantzatuko zirela, eta egun batzuk lehenago horren berri eman zieten herritarrei. Dantza-taldeek beren erabakiarekin zalantzarik ez izan arren, herritarren aldetik izango zezaketen harrerarekin zalantzak zituzten. Herritar batzuek erabakia babestuko zutela espero zuten, baina kontrako jarrera izan zezaketenek zenbat izango ziren eta zein jokabide izango zuten ikusteke zegoen. Dantza-saioan herritarrek dantzariei emandako erantzunak, hartutako erabakia babestu eta txalotzeaz gain, erritualean emakumeak eta gizonezkoak berdintasunean parte hartzeak komunitateak horrekiko zuen identifikazio emozionala handitzen zuela erakutsi zuen. Urtero ikusmin eta gertutasun handiarekin jarraitzen dituzte bi herrietako biztanleek dantza erritualak, baina lehen aldiz emakumeek parte hartu zuten aldietan oraindik handiagoa izan zen ikusmina eta hunkitze kolektiboa.

**Ilustrazioa 5: Dantzarien jarduna ikusteko plaza herritarrez beteta emakumeek lehen aldiz ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Bera, 2014-08-03. Argazkia: Oier Araolaza.**

Prozesu horietan, Baztango mutil-dantzetan eta Bidasoaldeko alardeetan gertatutako liskarrek txerto moduan funtzionatu dute. Gizartearen gainontzeko alorretan parekidetasunaren bidean urratsak ematen diren modu berean, komunitatearen kohesioan rol garrantzitsua jokatzen duen dantzan beste horrenbeste egitea koherentea izateaz gain, eguneratze hori babestearen ondorioak positiboak direla eta bazterketan tematzeak gizarte-haustura eragiten duela erakutsi baitute aurrekariek.

18. Kronika bana argitaratu nuen *dantzan.eus-en,* Beran 2014ko abuztuaren 3an (Araolaza 2014b) eta Zumarragako Antioko baselizan 2015eko uztailaren 2an (Dantzan 2015) bizitako sentipenak agertuz.

**Ilustrazioa 6: Herritarren ikusmina eta emozioa emakumeek lehen aldiz Antion ezpata-dantza dantzatu zuten egunean. Zumarraga, 2015-07-02. Argazkia: Oier Araolaza.**

Komunitate horien identitatean zutabe den ekitaldi sinbolikoan, jaiotzetik ezagutu duten bazterketa luze baten bukaera eta parekidetasunean urrats historiko bat ematen ari zen kontzientziaz jabetuta, emakumeen lehen parte-hartze horietako batzuk emozio-askatze katartikoak gertatu dira. Aldaketa horien espresio positiboa lagungarri gertatu da beste tradizio batzuetan berdintasunerako urratsa ematera animatzeko orduan. Ikerketa hau prozesu horiekiko zordun da, dantza tradizionala eta generoari buruzko hainbat gogoeta, elkarrizketa eta aldaketaren testigu eta parte izateko aukera eskaini baitit. Aldi berean, ikerketa honek prozesu horietako batzuetan, sortuta zeuden edo sor zitezkeen zenbait aurreiritzi, errezelo, erresistentzia eta gatazka desaktibatzen lagundu badu, horixe luke ikerketa honen ekarpenik onena.

## *1.3. HIPOTESIA, KRONOLOGIA ETA ATALAK*

XIX. mendearen bukaeran, nekazaritza-munduarekin lotuta zegoen kultura tradizional baten berri izateak eta kultura hori azkar transformatzen zela ohartzeak aktibatu zuen folklorearen instrumentalizazioa, eta, beraz, 'folklorea folklorismo bihurtzea' (Martí i Perez 1996, 11) ekarri zuen bulkada. Comaroffek eta Comaroffek (2011, 57) idatzi duten bezala, 'ondare kulturala, hori bere baitan dutenen identitate bereizgarria da, eta bestalde, identitate hori berori da ondareari bere izaera kulturala eskaintzen diona'. Une historikoa bat zetorren nazionalismoen gorakadarekin, joera zentralista eta homogeneizatzaileek batzeko eta diferentzia nabarmentzen zuten indar erregionalistek urruntzeko, proiektu politikoak sustatzeko eta identitate kolektiboen artikulaziorako lehengai ugari aurkitu zuten folklorean.

Ikerketaren foku nagusia genero-identitateen eraikuntza eta sortzen ari zen euskal dantzaren tradizio berria uztartu ziren garaian ezarri dut, XIX. mendearen azken zatian eta XX. mendearen lehen partean zehazki. Hain zuzen, aro horretan

mugimendu nazionalistak nazioartean indartsu sortu eta hazi ziren, tradizioen sorkuntzak (Hobsbawm & Ranger 1983) ugariak izan ziren eta, testuinguru horretan, euskal nazionalismoaren tradizio-asmakuntzen (Sánchez 2005) ekoizpena bera oparoa izan zen. Bai nazio-estatuen eta bai estaturik gabeko nazionalismoen eraikuntza-prozesuetan, komunitateak eta gorputz-identitateak egituratzeko orduan dantzak jokatu duen papera nabarmendu dute dantzaren antropologoek (Reed 2010; Buckland 2006a; Maners 2006; Citro 2012). Identitate horiek kultura politikoen eskutik eraldatzen ari ziren genero-kategoriaren esanahi berriak elikatu zituzten, eta aldi berean, genero-kategoria horien neurrira komunitate berriak irudikatu ziren (Anderson 2006), tradizioak sortu ziren eta genero-ikuspegi zehatzak zituzten nazio-identitateak egituratu ziren.

Prozesu horien emaitza dira 1920ko hamarkadara arte emakumeek ere dantzatzen zuten aurreskua hortik aurrera esklusiboki gizonen dantza moduan kontsolidatu izana eta emakumeei euskal dantza adierazgarrienetakoan parte-hartze aktiboa ukatu eta hartzaile-papera esleitzea, eta garai berean euskal nazionalismoak sortutako euskal dantzari identitate sexuatuak, *ezpata-dantzariak* gizonezkoentzat eta *poxpolinak* emakumeentzat (Araolaza 2016): tradizio koreografiko berriak edo berrituak, abertzaletasunaren komunitate-gorputza sinbolikoki ordezkatu zutenak sexu-bitasunaren ideia erreproduzituz, generoa antzeztuz (Butler 1988) eta gizartean errotzen lagunduz. Eraikin kultural horiek, euskal dantzaren baitan XXI. mendera arte iraun dutenak, gaur egungo euskal dantza tradizionalaren praktikak baldintzatzen jarraitzen dute, eta orain mende bete bezala, euskal komunitatearen gorputza sexu-diferentzian oinarritutako genero-estereotipoen bidez (Valle 1985) irudikatzen jarraitzen dute.

Emakumeek aurreskua dantzatzen zutenik ukatuz, praktikan emakumeek aurreskua dantzatzeari uztea lortu zuten, eta aurreskua tradizioz maskulinitatearekin lotutako dantza moduan transmititu zen. XXI. mendean oraindik indarrean diraute euskal dantza-taldeetan eta gizartean oro har, aurreskua gizonen dantza moduan konfiguratzen duten ikuspegiek. Horrela, dantza-taldeekin izandako harremanetan maiz agertzen den pertzepzioa da emakumeek aurreskua dantzatzea maskulinitatearen eremuan sartzea dela, edo bestela, berdintasun-asmoei erantzunez maskulinoa den dantza emakumeek dantzatzea. Aurreskuaren genero-kategorizazio bera deseraikitzen laguntzeko ekarpenak egitea da ikerketa honen zereginetakoa. Deseraikitze-ariketa horien bidez, euskal dantza tradizionalean genero-bazterketak alboratu nahi dituztenek berdintasun-praktikak aurrera eramateko dituzten eragozpen analitikoak desaktibatzen laguntzea izan da helburua.

Bestalde, XX. mendearen hasieran asmatutako ezpata-dantzarien eta poxpolinen figuren bidez, eta ordura arte ez bezala gizonezkoen dantza moduan kategorizatuta geratu zen aurreskuaren edo soka-dantzaren bidez gorpuztu zen genero-rol bereizien sailkapena, eta horregatik, prozesu hori aztertzea eta agerian jartzea da ikerketa honen zeregin nagusietakoa. Euskal dantza tradizionalean genero-identitateen

eraikuntza-prozesua narrazio berrien formulazioarekin osatu zen. Horrela, oinarririk ez zuten eta artean bizirik zegoen tradizioa guztiz ezeztatzen zuten kontakizunak eraiki ziren, zenbait dantzatan emakumearen parte-hartze historikoa ukatu eta errotik ezabatzeko helburuarekin. Horixe da aurreskuaren kasua, emakumeek dantzatzen zutela historikoki dokumentatua dagoena, baina XX. mendearen hasieran asmatutako narratibek ezeztatzen zutena.

Dantzari genero-identitate berriak transmititzeko eta zabaltzeko, horien neurrira eraldatutako eta asmatutako narratiba berriak ekoiztu ziren. Gorputzari, eta bereziki emakumeen gorputzari, tentazioa hauspotzea eta gizonen galbidea eragitea egotzita XVII, XVIII eta XIX. mendeetan, botere zibilak zein kristauak, moralaren izenean, debeku, zigor eta mehatxu sistematikoen bidez (Bidador 2005), gogor jo zuten emakumeek dantzetan parte hartzearen kontra. XX. mendearen hasieran, ordea, euskal dantzaren testuinguruan estrategia-aldaketa gertatu zen: debekatzetik ukatzera pasa ziren. Dantza eta emakumeak elkartzean moral kristauaren bekaturako arriskumuga gorenera iristen zenez, eta euskal identitatea sortzezko zintzotasunarekin lotu zuenez euskal apologiaren tradizioak, euskal emakumearen identitate garbi eta morala eraikitzerakoan, tradizioan emakumeak izana ukatzen zuen ideia eraiki zen, ebazpena guztiz baztertzen zuen ordura arteko emakumeen ohiko dantza-praktika ikusezin bihurtuz. Euskal berezko izatea, Ama Birjina bezala, sortzez garbia eta esentziaz kristaua zelakoan, dantzaren bidez galbidean eta bekatuan erortzen zirenak atzerritarrak zirela ebatzi zen. Beraz, euskal emakumeek, euskaldunak izanik moralki aitzakiarik gabeko jokabidea zuten, eta besteak beste dantzan froga zitekeenez, eta kanpotar emakumeek ez bezala, ez baitziren dantzaren bekatuan erortzen. Dokumentazio historikoak eta garaiko praktikak euskal emakumeak dantzan aritzea ohiko praktika zela agerian jartzen eta ukazioa gezurtatzen zuten arren, dantza-adituen ahotik behin eta berriz errepikatuta, eta sustatzen ziren dantzak eraldatuz, praktika narraziora hurbiltzea lortu zuten. Bereziki adierazgarria da sinbolikoki esanguratsuenetakoa den euskal dantzan, aurreskuan, aurreko mendeetan debekuen bidez lortu ez zena, XX. mendearen lehen hamarkadetan ukazioaren bidez gauzatu zela: emakumeek aurreskurik ez dantzatzea.

Beraz, ikerketa honetan darabilgun lan-hipotesiaren arabera, sexu-diferentzian oinarritutako dantza-rolen banaketa hori, XIX. mendearen bukaeraren eta XX. mendearen lehen herenean garatu eta egituratu zen, eta euskal dantza-praktiketan barneratuta eta naturalizatuta iritsi da XXI. mendera. Aurreskua soilik gizonek dantzatzen duten dantza moduan transmititu da XX. mende osoan zehar, emakumeek dantza horretan XVIII, XIX eta XX. mendearen hasieran izan zuten parte-hartzea eta protagonismoa ukatuz eta baztertuz. Ezpata-dantzarien eta poxpolinen bidez, euskal dantzen praktika genero-kategoriaren arabera antolatu zen, bakoitzari dantza-errepertorio, dantzakera, janzkera eta funtzio bereiziak lotuz. Dantza-tradizio berriak garaiko genero-ikuspegien neurrira eraiki ziren eta gizon eta emakume kategoriei buruzko idealak gorputzen adierazpen publikoaren bidez berretsi ziren.

Hain zuzen ere hipotesian aurreikusten dut XIX. mendearen bukaeran eta XX. mendearen lehen hamarkadak baldintzatu dituztela dantzaren eremuan ikertu nahi ditugun genero-rolak, eta, ondorioz, epealdi horretara zedarritu dut nagusiki ikerketaren kronologia: Hego Euskal Herrian ere borrokatu ziren bi espainiar guda zibilen arteko urteak izango ditut aztergai, 1874an Errestaurazioarekin hasi eta 1936ko militarren altxamendura eta ondoko gerra zibilera arte. Mende baten azken laurdena eta ondokoaren lehen herena hartzen dituzten sei hamarkada hauetan Errestaurazioa izendatutako borbondarren monarkia izan zen Espainian 1931. urtera arte eta Espainiar II. Errepublika hortik aurrera. Euskal foruen deuseztatzearekin abiatu zen aroa eta galera horrek nostalgiazko oroitzapenez busti zuen euskal jendartea. Politika liberalak, industria-iraultzaren azkartzea, migrazio-mugimendu handiak eta gizarte-aldaketa sakonak gertatu ziren urte gutxitan, eta testuinguru horretan sortutako euskal nazionalismoak identitate politikoan gorpuztu zen narratiba berri batekin erantzun zion aldaketa-garaiari.

Nazio modernoen eraikuntza-prozesuetan genero-ikuspegiek zeresan handia izan dute (Aresti 2014b, 55), eta hain zuzen euskal nazionalismoaren sorrera eta egituratze-aroarekin batera sortu ziren euskal dantzaren tradizio berriak, genero-ikuspegi zehatzetan oinarritutako narrazio nazionalak elikatu zituztenak. Aztergai izango dudan 1874 eta 1936 bitarteko kronologia horretan formulatu zen euskal dantzen genero-ikuspegiari buruzko mito nagusia, emakumeek euskal dantzetan, eta bereziki aurreskuan, dantzan aritzen zirela ukatzen zuena. XX. mende osoan zehar argudiatu dena gezurtatuz, euskal emakumeak historian zehar dantzatu izan direla frogatzen duten testigantza nagusiak bilduko ditut. Baieztapen hori okerra dela agerian jartzeaz gainera, ukazioaren ideiaren eraikuntza nola izan zen aztertuko dut. XVI. mendetik XIX. mendera bitartean, emakumeak 'debekuen gainetik eta bazterketen azpitik' dantzan jardun direla erakusten duten agiri, debeku, sermoi, ordain-agiri, bidaiarien kronika, kazetarien erreseina eta orotariko aipuen bidez euskal emakumeen dantzaren historia bat dakar lan honen bigarren atalak.

1874 eta 1936 bitartean euskal dantzaren alorrean garatu ziren genero- eta nazio-identitateen eraikuntza- eta bilakaera-prozesuak hirugarren eta laugarren atalean jorratu ditut. Aurreskua izango dut aztergai hirugarren atalean, esku-dantzetatik abiatuta gertatutako folklorismo (Martí i Perez 1996) prozesuarekin batera, euskaltasuna adina maskulinitatearen aldarri bihurtu zen euskal gizonen erritual nagusia. Euskal nazionalismo koreografikoaren eskutik euskal emakumeek inoiz dantza egin izanaren ukazioren ideia aurreskua euskaldunon sinbolo koreografiko bihurtu eta generoaren arabera kategorizatzen egindako ibilbidea aztertuko dut. Euskal emakumeek aurreskurik dantzatu zutela ukatzen zuen ideia zabaldu eta emakumeek aurreskua dantzatzeari utzi aurretik, 1921ean Santurtzin herriko neska talde batek dantzatu zuen aurreskua behatzeko aukera izan dut ikerketa-garaian agertutako filmari esker.

Azkenik, laugarren atalean, euskal nazionalismoak sustatutako gorputz dantzari sexuatuak, poxpolinak eta ezpata-dantzariak, noiz, nola eta zertarako antolatu ziren jorratu dut ikerketaren azken partean. Ezpata-dantzaren bidez euskal gudarien gorputz nazionalak gizontasunarekin lotuta nola eraiki zen ikusteaz gainera, emakumeentzat mugimendu abertzaleak eta mende hasierako hamarkadako gizarteak aurreikusitako funtzio osagarria dantzaren bidez, gorulari eta poxpolinen bidez nola gorpuztu zen arakatuko dut. Dantzakerak, errepertorioak eta janzkerak genero-eraikuntzan izandako eragina behatu ondoren, bukatzeko, emakumeen dantza-rolaren definizio-prozesuan sortutako tentsio eta gorabeherak behatuko ditut.

Lanean zehar aipatu eta eskaini diren iturri, testu eta agiriei dagozkienez, jatorrizko hizkuntzak eta grafiak lehenetsi dira, eta euskaraz, gazteleraz, frantsesez eta ingelesez zirenak bere horretan jaso ditut. Aipu literalak alboko kakotxen artean (« ») ageri dira testuan txertatuta daudenean. Alemanez zeuden aipuak euskarara itzulita eman ditut eta jatorrizkoa oin-oharrean jaso dut. Edozein delarik jatorrizko hizkuntza, testuan txertatutako aipuak nik itzulitakoak direnean kakotx soilen (‘ ’) artean agertu ditut.

## *1.4. IDENTITATEAK DANTZAN*

*Dantzaren bidez adierazten dudana hitzekin*
*esateko gai banintz, ez nuke dantza egiteko beharrik izango*
Mary Wigman

Dantza komunikazio-lengoaiatzat ulertuta, dantzaren ikerketaren bidez gorputz-hizkuntza horrekin transmititzen eta irudikatzen diren esanahien azterketari helduko diot lan honetan. Hain zuzen, dantzaren bidez kultura eta bere bilakaera, eta horien baitan nazio- eta genero-identitateak eta horien arteko harremanak eta elkar-eragintzak ikertzeko, dantza-ikasketek darabiltzaten diziplinarteko tresna metodologiak baliatuko ditut. Antropologia —eta bereziki dantzaren antropologia—, musikologia —eta zehazki etnomusikologia—, kultura-ikasketak, genero-ikasketak, eta gorputzen eta emozioen historian garatu diren behaketa eta analisirako metodologietatik dantza-ikasketetarako oro har, eta ikerketa honetan zehazki, baliagarriak izan daitezkeenak hautatuz osatu dut ondoko lerroetan aurkeztuko dudan tresna-kutxa. Dantza-ikasketak du izena kutxa horrek, eta bere baitan elkar osatu eta elkarri eragiteaz gain, jatorri anitzeko erremintak izan arren, gorputz metodologiko bakar eta koherentea osatu nahi izan dut.

Gertaerak behatu, izendatu, ordenatu eta gure markoan kokatu ahala errealitatea bera eraikitzen dugula defendatzen duen pentsamendua oinarri dut lan honetan. «Izena duen guztiak izana du» atsotitza dimentsio konstruktibistarekin darabilt beraz. Nazio- eta genero-identitateak, lan honetan behin eta berriz gurutzatuko diren bi kategoria, izendatu eta diskurtsiboki eraikitzea, dantzaren bidez sortu eta gorpuztuko diren bi ardatz dira. Izendatuz bezala, izendatutakoak antzeztuz egotzitako esanahiak

eraikitzen direla erakusten du dantzak, eta horrenbestez, dantzaren irudikatze-gaitasunaren bidez eraikitako identitateen izaera performatiboa agerian jartzeko baliatuko ditut Dantza Ikasketen tresna-kutxan bildutako jatorri anitzeko erreminta metodologikoak.

### *1.4.1. Dantza-ikasketak*

Dantza, giza mugimenduaren alderdi bisualak, sinestesikoak eta estetikoak, usu musikaren soinuaren aurarekin, eta zenbaitetan poesiarekin, konbinatzen dituen komunikazio-forma konplexu bezala definitu du Adrienne L. Kaepplerek (1992, 196). Testuinguru sozial eta erlijiosoetan kulturalki ulertzen diren sinboloetatik sortzen da dantza Kaeppleren esanetan, eta informazioa eta esanahia erritual, zeremonia eta entretenimendu moduan transmititzen du. Dantza egitea giza jarduera da eta gizateriak, ia unibertsalki bere burua adierazten du dantza eginez. Judith Lynne Hannak idatzi du (1987, 3) dantzak giza gorputzaren bidez hartzen duela forma estetikoa, eta, ondorioz, dantza gorputzaren mugimenduan oinarritutako jokaera fisikoa da. Halaber, jokabide kulturala, soziala, ekonomikoa, psikologikoa, politikoa eta komunikatiboa.

Pentsamendu eta sentimenduen adierazpen sinbolikoak gorpuzten dituen euskarri fisikoa da dantza (Hanna 1987, 3-4). Sinboloen analisian hiru esanahi mota identifikatu ditu Victor Turner (1980) antropologoak: sinboloak gorpuzten dituzten protagonistek berek ematen dituztenek osatzen dute lehen mota; zuzeneko behaketan aritzen den ikertzaileak bigarren motako esanahiak ondorioztatzen ditu; hirugarren esanahi mota sinboloa bere egitura sozialaren testuinguruan aztertzetik eratortzen da. Testuingurua da, beraz, sinbolo bakoitzean nagusitzen den esanahia hautatzeko bahe erabakitzailea (Turner 1980, 65).

Dantza, dantza bera helburu duen ‘mugimendu egituratua’ dela, labur eta modu irekian definitu du Anya Peterson Roycek (1977, 8) eta ‘mugimenduaren lengoaiaren azaleko adierazpena’ dela erantsi du Adrienne L. Kaepplerek (2006, 26). Dantzen bidez informazioa transmititzen da, hizketaren soinuak berbazko hizkuntzen azaleko adierazpenak diren modu berean. ‘Dantza lengoaia kontzeptual naturala’ dela dio Hannak (1987, 5), mugimendu fisikoz eta arauz osatutako sistema, egoera sozial anitzetan moldatzeko gidari direnak. Dantzak, gauzatua eta irudikatua den testuinguru sozial, kultural eta politikoak islatzen ditu. Dantza egitean ez da soilik kultura bizitzen, kultura erreproduzitu ere egiten da (O’Connor 2013, 2). Dantza esanahi sinboliko, estruktural eta semiotikoz betetako adierazpena dela, eta, beraz, dantza, zenbait kulturatan, balio- eta jokabide-sistema osoa ulertzeko gakoa izan daitekeela dio Roycek (1977, xix). Baina hala ere, dantza-ikasketak, dantzak dantzari berari buruz esan dezakeena ezagutzeko ere aldarrikatzen ditu, eta ez soilik beste zerbaitez esan dezakeenagatik (Royce 1977, 22).

Dantzan ekintza eta kontzientzia fusionatzen dira (Hanna 1987, 3); dantzak esanahiak adierazten ditu, eta sentimenduak, erantzun fisikoak eta ideiak eragiten

ditu (Citro & Cerletti 2012, 145). Bi modutan gertatzen da hori: batetik, egitura estetiko-formalak harreman sinbolikoen bidez esperientzia pertsonal eta sozialekin, esanahi kulturalekin eta balioekin lotuz; bestetik, aurreko dantzaldietan sortu diren sentimenduetara eta gorpuztutako esanahietara lotuz musika eta dantza (Turino 1999, 221). Prozesu horien bidez, dantzak gizarte-balioak islatu eta aldi berean ezarri nahi diren zenbait balioren aurrean erresistentziak bideratzeko gaitasuna du (Novack 1995).

Dantzaren bidezko komunikazioa gauzatu ahal izateko, ikusleek giza mugimenduari garai eta espazio bakoitzean dagozkion konbentzio kulturalak ulertu behar dituzte (Kaeppler 1992, 196). Alegia, maiz esan izan denaren kontra, dantza ez da lengoaia unibertsal bat. Kultura-forma baten gramatika-arauak ezagutzeak ahalbidetzen du komunikatzen ari denaren esanahia hautematea (Kaeppler 1992, 201-202). Oso azaleko geruzan ez bada, dantza ezin da ulertu dagokion dantza-tradizioa ezagutu gabe. Dantza, jarduera motaren arabera hiru forma analitikotan kategorizatu daiteke (O'Connor 2013, 2): dantza performance erituala, dantza aisialdiko denbora-pasa eta olgeta, eta dantza arte-adierazpena. Bereziki azken horri dagokionez, baina beste kategorietan ere bai, Clifford Geertzen (1976) esanetan, dantza esanahiz betea da, bere sortzean eragin duen sentsibilitatearekin bat egiteko aukera ematen baitu.

Dantzaren bidez prozesu emozionala aktibatzen da; arreta gorputzaren mugimenduan jarriz, emozioak suspertzen dira, eta gogoeta intelektuala bigarren geruza batean gauzatzen da. Eguneroko jardunean ez gorputzaren eta ez mugimenduaren kontzientzia ez dira agerian jartzen, eta are gutxiago horien esanahiak (Sklar 2006, 99). Hain zuzen ere, Marcel Maussek (1979) eta Pierre Bourdieuk (1977) bistarazi dute barneratuta ditugun gorputz-ereduak kontzientziatik kanpo aldarrikatzen direla. Iritsi gara etxera, afaltzeko zer prestatuko dugun pentsatzen ari gara, oinak mugitzen ari dira norabide egokian, eskua patrikan sartu, giltza atera, sarrailan sartu, dagokion aldera jiratu, atera ireki, sartu, eta atea atzean itxi dugu, pentsamendua afarirako osagai guztiak ote ditugun errepasatzen ari zaigun bitartean eta gorputzak egindako mugimendu horietan guztietan pentsatu beharrik gabe. Bourdieuk (1977, 18) ohartarazi du *habitus*ak ezkutatu egiten dituela mugimendu patroietan belaunaldiz belaunaldi transmititu diren eta gorpuztuta ditugun disposizio kultural eta historikoak, hautemate-eskema sozialak eta pentsamendua.

Idatzitako dokumentazioan oinarritutako historia, ahozko historia eta memoria, etnohistoria eta etnografia bat hartzen ditu dantzaren ikerketak maiz (Kaeppler 2006, 29), eta hala ere, horiekin soilik une zehatz batzuetara iristeko modua izaten da. Dantza-ikasketetan, espazio- eta denbora-esfera bananduetan aritu izan dira etnografoak eta historialariak, erabilitako tresna metodologikoaren —historia ala etnografia— arabera. Zuzeneko behaketan eta dantza-jardueretan inplikatuta dihardutenen testigantzak jasoz lehenak; ikertzaileak berak ekoiztu ez dituen jatorri anitzeko agiriekin lan eginez bigarrenak. XXI. mendean, batak bestea bazter uzten

zuen banaketa zehatz hori desagertu egin da Theresa Jill Buckland (2006, 3) dantza-historialari eta etnografoaren esanetan. Hain zuzen, Sahlinsek eta Kaepplerek (2006, 48) aitortzen dutenez, praktikak gainditu egin ditu ustez antropologia eta historia bereizten zituzten diferentzia teorikoak. Dantza-ikasketetan batera eta elkar osatuz, perspektiba sinkronikoak eta diakronikoak biak aldi berean baliatuz ari dira antropologia eta historia. Horren emaitza dira 'Dantza Ikasketak' dantzaren alderdi sozial, kultural, politiko eta estetikoak aztertzen dituen diziplinarteko alorra (Reed 1998, 504).

Dantza Ikasketek kultura, mugimendua eta gorputza ulertzeko tresna metodologikoak garatu dituzte, eta horien bidez, honakoak azter daitezke Reeden (1998, 504) esanetan: identitateen eraikuntza eta adierazpena, kulturaren politikak, ikusleen harrera, estetika eta praktika erritualak. Dantzak kultur adierazpenak eta kultura bera ulertzeko aukera eskaintzen duela defendatzen dute (Cottan & Jefferson-Buchanan 2008, 1) dantza-antropologoek. Horrez gain, dantza gorputzen bidez gauzatzen den jarduera izanik, bere horretan irudi-sortzailea da. Irudikatze-produkzio hori historiaren eta antropologiaren lan-tresnekin eta perspektibekin aztertzeko aukera ikusi du Bucklandek (2006, 17). Berak nazionalismoaren legatua miatzeko, eta globalizazioak duen etengabeko inpaktua eta identitate politikoen artikulazioaz galdetzeko baliatu du aukera.

Dantza-ikasketa modernoen aitzindarietakoa Curt Sachs (1881-1959) musikologo alemaniarra jotzen da (Kaeppler 1978) bere '*Dantzaren munduko historia*'ri[19] esker. Sachsen aurretikoak dira Europan izandako folklore-berpizkundearen testuinguruan hainbat ikertzailek egindako dantza bilketa-lanak, hala nola, Karl Müllenhoff (1818-1884) alemaniarra eta Cecil Sharp (1859-1924) ingelesa. Sachsek baina, artean ezagutzen ziren garai historikoetako eta gizarte garaikideetako dantzak mugimendu motaren eta forma koreografikoen arabera sailkatzeko ahalegina egin zuen (Citro 2012, 20-22). Behin dantzan formak sailkatuta, horiek herri bakoitzaren ezaugarri sozioekonomikoekin, kulturalekin eta sexu-generoekin dituzten erlazioak proposatu zituen. Sachsen garaikide Rudolf Von Laban (1879-1958) austro-hungariarrak, bere izenarekin ezagutzen den dantzaren notazio-sistema garatzeaz gain, gorputzaren mugimendua testuinguru kulturalarekin eta nortasun psikologikoarekin erlazionatzeko proposamenak egin zituen (Kurath 1960).

XX. mendeko folkloristek —Cecil Sharp eta György Martin, adibidez—, eta dantzaren etnologoek —Jean-Michel Guilcher adibidez— dantza tradizionalen bilketa-lan sakonak egin badituzte ere, dantzaren antropologia diziplinaren oinarriak jarri izana zazpi ikertzaileri zor diegu nagusiki: Gertrude Prokosch Kurath, Adrienne L. Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna, Drid Williams eta Susan A. Reed. Azpimarratzekoa da guztiak emakumeak eta dantzariak direla. Silvia Citroren (2012, 19) ustez, ez da kasualitatea genero sexuala,

19. 1933an argitaratu zuen lehen aldiz alemanez, *Eine Weltgeschichte des Tanzes* izenburupean (Sachs 1933).

eta teoria eta praxia batzeko bokazioa bat etortzea. Gizarte-zientzien hegemoniaren kontra dantzan egin eta dantzaz idazten tematu dira, eta agerian jarri dute gorputzak eta zentzumenak ez direla inondik ere arrazoiaren etsai, kontrakoa baizik, 'ezagutza, nahitaez, gorpuztutako jarduera' baita (Citro 2012, 61).

Susan A. Reed (1998; 2012) eta Silvia Citro (2012) dantzaren antropologoek diziplinaren ibilbideaz egindako sintesi-lanak ditut gidari alorraren erreferentzia eta genealogia teoriko-metodologikoen laburpena egiteko. Antropologian dantza ohiko ikerketa-gaia izan da, eta Tylor, Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown, Malinowski eta Boas aitzindariek dantza aztergai izan zuten beren lanetan (Reed 1998, 504), arreta mugimenduan baino gehiago dantzaren funtzio sozialetan jarri bazuten ere. Aldiz, dantzaren antropologiaren amatzat jotzen den Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992) estatubatuarrak irmoki defendatu zuen (1960, 247) dantza-ikerketak egiteko beharrezkoa zela dantzan formazio praktikoa izatea, formazio akademikoaz gainera. Dantza ikustea eta dantza egitea ez baitira gauza bera. Dantza behatu duen ikertzaileak ikusitakoaren oroitzapena baliatzen du. Dantzatu den ikertzaileak, bizi izan duen eta gorputzean sentitu dituen sentsazioen memoria erabiltzen du (Sklar 2006). Memoria eta ezagutza mota desberdinak dira.

Dantzak eta gorputz-mugimenduak gizarte-harremanekin lotu ditu Kurathek, eta dantzan taldearen eta norbanakoaren arteko harremanak, edo rol femeninoak eta maskulinoak nola gorpuzten diren aztertu zuen besteak beste. Kurathek ereindako bidean jorratzen jarraitu zuen Joan Kealiinohomoku (1930-) antropologo eta dantzari estatubatuarrak 1960ko hamarkadan, Roycek bezala Boasen marko teorikoan inspiratuta eta dantzaren funtzio sozialetan sakonduz bereziki (Citro 2012, 29-30). Dantza-ikertzaileen begiradan antzemandako etnozentrismoa salatuz, aipagarria da Kealiinohomokuren ekarpenen artean ballet klasikoa dantza etnikoa bailitzan (1980) ikertzeko proposamena. Horren bidez, antropologian jorratu den erlatibismo kulturalaren kontzeptua dantzan aplikatuz, dantzarako mendebaldeko begiradan barneratuta ditugun aurreiritzi eta akats metodologikoak agerian jarri zituen (Reed 1998, 505).

1970eko hamarkadan teoria linguistikoetan, etnozientzian eta komunikazioen teorian inspiratutako lanak egiten hasi ziren dantzaren antropologian (Citro 2012, 38; Reed 1998, 505). Horien artean dira Adrianne Kaeppler eta Judith Lynne Hanna iparramerikarrak eta Drid Williams ingelesa. Kaepplerrek (1978) kultura bakoitzean esanahia duten mugimenduak ezagutu eta horiek nola baliatzen diren ikertu zuen, besteak beste kultur balioak eta egitura sozialari dagozkion esanahiak komunikatzen dituztela ondorioztatuz. Judith Lynne Hannak dantza ez berbazko komunikazio mota bat bezala ulertzea proposatu zuen (Citro 2012, 41). Dantza bizitza sozialean nola integratzen den aztertuz, egokitzapena eta integrazioan sortzen diren tentsioak bideratzen laguntzen duela ondorioztatu zuen. Hirugarrenez, Evans-Pritcharden eskola antropologikotik abiatu, eta Saussureren linguistika eta Chomskyren gramatika eraldatzailea aintzat hartuta, mugimenduaren bidez esanahiak komunikatzeko

gaitasuna aitortu zion Drid Williamsek (2004) dantzari. Mugimendu-sistemen kultur-arteko konparaketak egin zituen, mugimendu antzekoek testuinguru kulturalen arabera esanahi desberdinak adierazten dituztela ondorioztatuz. 70eko hamarkada horretan bertan, dantzak esanahiak adierazteko duen gaitasunean urrats bat harago emanez, Anya Peterson Royce (1977, xix) dantzari eta antropologo estatubatuarrak dantza identitate sinbolo boteretsu moduan aztertu zuen.

Aitzindariek oinarriak jarri ondoren, dantza-ikasketen ugaritzea eta diziplinaren errotzea 1980ko hamarkadaren erditik aurrera etorri da. Mugimendua, gorputza eta kulturaren arteko harremanak, eta dantzaren alderdi politikoak aztertzeari ekin diote (Reed 1998) dantzaren antropologoek. 'Musika', 'antzerkia' edo 'dantza' kategorien konnotazio etnozentrikoak saihestu nahirik, etnomusikologoak 'soinua' erabiltzen hasi dira musika baino gehiago eta Victor Turneren (1980) eraginez 'performancea' nagusitu da antzerkiaren ordez. Performancearen bidez, gizabanakoak akzio sinbolikoen bidez gauzatzen du bizitza publikoa, metafora eta paradigmen bidez arizaleen baitan forma hartzen dutenak (Fernández de Larrinoa 1997, 21). Dantzan, Brenda Farnellek gorputz-adierazpenaren eta hitz bidezko komunikazioaren arteko harremanak jorratu ditu, eta Lowell Lewisek, berriz, gorputz-mugimenduak testuinguruen arabera esanahi desberdina hartzen duten zeinu moduan aztertu ditu (Citro 2012, 42; Reed 1998, 504). Gorputzaren eta mugimenduaren bidez, dantzariek identitateak sortu eta eraldatzen dituztela (Reed 1998, 527) erakutsi dute dantza-ikertzaileek. Horrez gain, gorputza entitate bakandua denik ukatu da dantza-ikasketetan, eta dantzaren bidez gorputz-aniztasuna ekoizten dela agerian jarri da.

Dantza-ikasketen ibilbidea aztertuta, erabilitako estrategia metodologikoak hiru multzo nagusitan sailkatu ditu Citrok (2012, 48). Lehen multzoan ekitaldien eta performanceen testuinguruen araberako dantzen eta formen deskribapen zehatzak egiten dituztenak sartu ditu. Ann Hutchinsonek laurogei notazio-sistema baina gehiago kontabilizatu ditu (Álvarez 2006, 139) mendebaldeko dantzaren historian. XX. mendean, dantzaren notazio-sistemen artean aipagarriak dira Laban, Benesh, Islas edo Roycek garatutakoak. Deskribapen-sistema horien bidez dantzetan izaten diren aldaketak identifikatu eta aldaketa horietan eragin duten faktoreak aztertzeko aukera izaten da. Lan xehe eta luzeak izaten dira dantzen notazioak, eta Roycek (1977, 72) aitortzen du kasu gehienetan, galdera zehatzei erantzuteko behar den informazioa baino askoz gehiago sortzen dela deskribapen horietatik. Bestalde, bideo-grabaketaren hedapenak apaldu egin du notazio-sistemen erabilera. Hala ere, dantzaren deskribapen-metodoak defendatzen dituztenek argudiatzen dute ikus-entzunezko grabaketak ez duela notazioa ordezkatzen (Álvarez 2006, 147), musikaren soinu-grabaketa partitura ordezkatzen ez duen modu berean.

Dantza-ikasketetan baliatu diren metodologien bigarren taldean dantza-generoen eta mugimenduaren genealogien historia aztertzen dutenak bildu ditu dantzaren antropologo argentinarrak (Citro 2012, 53-57). Dantzariak mugitzeko modu zehatz horretara ekarri dituen arrazoiez (Kurath 1960) galdetzen dute besteak

beste Franz Boas, Gregory Bateson eta Margaret Mead antropologoen eragina duen korronte honetan. Hirugarren multzoan dantzen funtzioak, helburuak eta ondorioak aztertzen dituztenak aipatu ditu Citrok (2012, 57-60). Modu batera edo bestera mugitzeak zein ondorio dituen erantzuten saiatzen dira joera honetan. Horretan ere Bateson eta Mead antropologoek irekitako bideak emankorrak izan dira, Islas edo Citro bera bezala, dantzan berezitu diren antropologoentzat.

Ikerketa-helburuak betetzeko ongien egokitzen diren tresna metodologikoekin hornitzeko dizplinen elkar-osagarritasuna bilatzea gomendatzen du Ramon Pelinski etnomusikologoak (1997). Antropologia eta historia, eta horiekin batera analisi koreografikoa, teoria kritikoa eta kultur ikasketak jorratu dituen Janet O'Sheak, Indiako dantza klasikoa ikertzeko egindako hautu metodologikoaz esandakoak (2006, 126) hitzez hitz nire egiten ditut lan honetarako: 'Dantzari eta kultura-historialari moduan idazten dut batez ere; iraganeko estrategia koreografikoak eta politikoak ikertu ditut gaur egungo praktikei buruz informatzen gaituzte eta'. Pentsamendu antropologikoaren ibilbidea lagungarri zait dantzaren estetikari, teknikari eta gorputzari erlatibismo kulturalaren prebentzioaz begiratzeko. Tartean dira dantza-praktika sozial eta politikoekin harremanetan ulertzen duen Adrienne Kaeppleren dantzaren teoria antropologikoa (1978) eta Pierre Bourdieuk (1991) gorputz dantzariaren eraikuntzaz egindako ekarpenak.

### *1.4.2. Nazio- eta genero-identitateak dantzan*

Bere horretan gozatu edo bizi daitekeen gorputz-praktika da dantza, baina aldi berean ageriko ekintza sinbolikoa eta beste zerbaiten ordezkaria ere da. Dantza identitate-sinbolo boteretsu moduan ikertzen aitzindaria izan zen 1970eko hamarkadan Anya Peterson Royce (Citro 2012, 41). Dantzaren adierazpen-gaitasun horri begira, 'gu' eta 'besteak' gorputz-mugimenduaren arabera bereizteko gaitasunaz ohartu zen Deidre Sklar (2006, 111) dantza-ikertzailea Pueblosen (Mexiko Berria, AEB) dantzaldi batean emakume batek esandako goiko hitzei esker. Dantza-mugimenduetan keinu-ñabardura zehatzetan bat zetozen dantzariak bere komunitateko kidetzat zituen, baina mugimendu horiek, estilo eta zehaztasun handiarekin erreproduzitzen ez zituztenak arrotzak ziren. Ikasketen eta entrenamenduaren bidez barneratzen dira dantza-estilo zehatzak (Lucio & Montenegro 2012, 205). Ikasketak jokabide-eskema berriak eskuratzeko bidea eskaintzen du, eta entrenamenduak, errepikapenaren bidez jokamoldeak finkatu egiten ditu.

Hainbat kulturatan, identitatea dantza eta gorputz-adierazpen estilo zehatz bati lotuta ageri da. Gorputz-adierazpen estilo zehatz horren ezaugarrietan Pierre Bourdieuk (1991) proposatutako *habitus* kontzeptuaren bidez sakondu daiteke. *Habitus*aren baitan, bizitza-esperientziei esker barneratuta ditugun jarrerak, trebetasunak eta dohainak, eta pilatutako kapital kulturalaren gorpuzte fisikoa biltzen ditu Bourdieuk. Mugimendu-sistemak ere *habitus* sortzailetzat (Citro & Aschieri 2012, 10) har daitezke, eta horiek identitateak eratzeko oinarri gertatzen dira.

Identitatea, dantza tradizionalaren zeremonialari begira ari den komunitateko kideek, errepikapenak behin eta berriz gertatzen diren bitartean eta iraganeko oroitzapenez betetako orainaldian, oharkabean eta gogoeta aurretik partekatzen duten sentimendua dela dio Ramon Pelinskik (2011, 411): 'Dantza dantzatzea partekatutako oroimen moduan agertzen da, gogora ekartze, oroitzapen eta ahanzturaren sentipen hori herriaren iraganera proiektatuz'. Dantzak identitate etnikoak, nazionalak eta genero-nortasunak sortu, esanahiz eraldatu eta zalantzan jartzen laguntzen duela agerian jarri dute Silvia Citrok eta Patricia Aschierik (2012, 11). Identitatearen merkantilizazioa eta identitatearen industria, unibertsaltasuna eta partikulartasunaren artean bitartekaritzaz beteta dagoen tentsio horren adibide esanguratsua dela defendatu dute John L. Comaroffek eta Jean Comaroffek (2011, 45).

Azken urteotan sentimenduek generoa eta nazioa kategoriak egituratzeko duten garrantzia azaleratu da emozioen historiaren (Rodríguez 2014; Freire 2015; Frevert 2014) bidez. Gorputzaren hautematea eta adierazpenari hertsiki lotuta dauden neurrian, sentipenak genero-ikuspegien eta sexu-diferentziaren konfigurazioan oinarrizko osagai dira. Giza bilakaeran emozioek duten garrantziaz ohartuta, emozioak testuinguru kultural batean nola kokatzen, barneratzen, negoziatzen eta bizitzen diren aztertzera jo dute ikertzaileek (Rodríguez 2014, 13). Emozioen azterketa hainbat kontzeptu garaikide ulertzeko ezinbesteko aztergaitzat jotzen du Birgit Aschmannek (2014). Zehazki modernitatearen aurreko diskurtsoetan emozioek jokatutako papera aztertu du eta emozioak aintzat hartu gabe eraikitako narratibak eztabaidatu ditu, modernitatearen ulermen on batera sentipenen alderdia kontuan hartu behar dela aldarrikatuz (Aschmann 2014). Horrela, nazio-identitateak sentimenduen esferan gorpuzten diren neurrian, emozioen historia tresna eraginkorra gertatzen ari da feminitate eta maskulinitate nazionalak aztertzeko.

Genero- eta nazio-diskurtsoen arteko harremanak aztertuz Nira Yuval-Davis eta Floya Anthiasek ondorioztatu zuten nazioa emakume-irudien bidez errepresentatzen zela maiz (Andreu 2017a, 24-25). Horrela, diskurtso nazionalistak emakumeei lau modutan egiten ziela erreferentzia ikusi zuten: emakumeak komunitate nazionalaren muga moral bihurtzen zituela nazionalismoak, nazioaren ugalketa biologikoaren eta kulturalaren ardura ezartzen zuela emakumeen gain, eta azkenik, emakumeek borroka nazionalistetan nola parte har zezaketen mugatzen zitzaiela. Beraz, nazionalismoak emakume eta gizonen arteko botere-harremanak egituratzen duen boterea agerian jarri zen. Izan ere, nazioaren mugak, genero-harremanak arautzen zituzten markoak bezala, beti eztabaidan izan ziren (Andreu 2017b, 15). Proiektu nazionalistetan genero-harremanak osagai funtsezkoa izanik, mugimendu moderno horietan maskulinitate ideal arauemailea eraikitzeko borondatea nabarmentzen da (Aresti & Martykánová 2017, 11).

Historiak agerian jarri du emakumeen eta gizonen bizitza-asmoak, iruditeria kolektiboa eta portaera-kodeak errotzen dituzten gizarte-, kultura- eta genero-

baldintzak daudela (Nash 2014, 15). XX. eta XIX. mendeak oparoak izan dira arketipo femeninoen eta maskulinoen eraikuntzan eta eraldaketan. Hala ere, Mary Nashek (2014, 15) ohartarazi du historiografiak ez diola behar adina erreparatu arketipoek genero-desberdinkeriak elikatzeko duten gaitasunari. Feminitate- eta maskulinitate-arketipoek sostengatzen dituzte bizitza-ibilbide, egitasmo eta hautuak gauzatzen dituzten gizonezko eta emakumezkoak. Mekanismo kulturalek garrantzi handia dute gizonezkoen nagusitasuna eta feminitate- eta maskulinitate-eredu ezarriak dituzten genero-sistemaren iraupenean zein eraldatzean (Nash 2014, 17). Baina kultura-eraldaketa prozesu horietan eragitea zailtzen duten gizarte-kontrol mekanismoak gorabehera, Mary Nashek (2014, 17) erakutsi du emakumeek eta gizonek badutela gaitasuna feminitate- eta maskulinitate-ereduen narrazio-sorkuntzan eragiteko.

Teoria feministak eta nazionalismoaren irakurketa postkolonialak elkar elikatu egin dute azken hamarkadetan, eta horren emaitza da nazio- eta genero-identitateen eraikuntza elkar gurutzatzen duten prozesu moduan ulertzea (González-Abrisketa 2016, 48; Ugalde 1996). Adibidez, gorputz nazionalaren eraikuntzan emakumeek duten zeregina azpimarratuz, nazio- eta nazionalismo-prozesuak ulertzeko genero-harremanek duten garrantzia agerian jarri du Nira Yuval-Davisek (2004). Nerea Arestik (2014a, 74) berretsi du: «Historian zehar generoak paper garrantzitsua jokatu du identitateen eraikuntzan». Identitatea botere-harremanen testuinguru historiko-sozial zehatzen ondorio moduan azaldu du David Cordobak (2003, 94).

Norbanakoak hainbat talde eta prozesutan batera izaten dira eta, besteak beste elkarri eraginez egituratzen dira nazio- eta genero-identitateak. Herri bat nazio batean batzeko prozesua konplexua da, eta besteak beste, gizonezkoek gorpuzten dituzten sinboloen errepikapenek eta genero-identitateen arteko tentsioek parte hartzen dute prozesu horretan (Sharp 1996, 107). Generoa eta nazionalitatea subjektu garaikidearen identitatearen osagai esanguratsuak direla argudiatu du Joanne Sharpek (1996, 106-107), eta identifikazio anitz horiek ezin dira geruzetan bereizi, alegia, ezinezkoa dela identitatearen alderdi bat jariatzea, sexua edo nazionalitatea adibidez, beste alderdi batzuetatik (posizio sozioekonomikoa, arraza, nazionalitatea, etab.) independenteki aztertzeko.

Beraz, garai eta toki bakoitzean genero-identitateak eta identitate nazionalak modu desberdinetan egituratzen dira. Zenbait testuingurutan beste batzuetan baino gordinago ageri da generoak identitateen eraikuntzan jokatutako rola. Adibidez, Olatz Gonzalez-Abrisketak pilota-jokoa, euskal kirol nagusitzat jo dena, erabili du azaltzeko «nola sortu eta erreproduzitzen den identifikazioa metonimikoa gorputz maskulinoaren eta euskal komunitate imajinatuaren artean» (2016, 45). Dantzan bezala, pilotan egindako identifikazio horren bidez emakumeak jardueratik eta frontoi-plaza espazio publikotik baztertzen dira. Nazio- eta genero-identitateak, biak batera, elkarri eraginez eta dantzaren bidez egituratzen ikusteko aukera dugu euskal dantzari buruzko historia honetan.

XIX. mendetik mundu osoko talde etniko eta nazioen egituratzean dantza eta musika identitate-sinbolo indartsuak izan dira (Reed 1998, 510). Identitatea ez ezik, dantza ideologia nazionalistak eta subjektu nazionalak ere sortzeko tresna boteretsua dela dio Reedek (1998, 511). Maiz, erretorika politikoa eta eztabaida intelektualak baino eraginkorragoa gertatu baita zeregin horietan dantza. Dantzak sinbolo nazionalak adierazteko daukan gaitasun emozionala da Reeden (1998, 513) iritziz horren azalpena. Hainbat komunitatetan, eta bereziki nazio-egituratzea kolokan edo tentsioan direnetan, dantzariak nazioaren ordezkaritzat hartzen dira, eta dantza konplexu eta zehatzen lanketaren bidez, iragan idealizatuaren jarraipentzat hartzen dira. Identitate kolektiboa dantzarien gorputzetan adierazten da, komunitatea emozionalki trinkotuz. Identitateak eta ondare kulturalak norabide bikoitzean eragiten diote elkarri Comaroff eta Comaroffen hitzetan (2011, 57): ondare kulturalak berorren jabetza dutenen identitate bereizgarria osatzen du, eta bitartean, beste alde batetik, identitate hori bera da ondareari izaera kulturala ematen diona.

Dantzak subjektu nazionala eraiki eta sinbolo identitario bihurtzeko duen gaitasun horren kontzientzia ekarri du hainbatetan estatu-erakundeak dantza nazionalak sustatu eta eraldatzeko lanetan inplikatu izana. Mundu osoko kultura nazionalen garapenean, proiektu politikoak zein ezarritako estatuek nekazarien eta herritar xumeen kultura-praktikak bereganatzeko estrategiak dokumentatu dira (Reed 1998, 511), talde etniko baten hegemoniaren adierazgarri izateko edo baita aniztasun kulturalaren erakusgarri izateko ere. Homi K. Bhabhak (1990) 'Fikzio fundatzaile' izendatzen dituen horietan, tradizio nazionalen jatorriak kidetza- eta ezartze-jarduerak izan daitezke, zein gaitzeste, baztertze eta liskar kulturaleko tarteak ere.

Dantzaren eta nazio-identitatearen arteko harremanak aztertu dituzten ikerketetan erabili diren perspektibak laburbildu zituen Susan Reedek orain 20 urte egindako «The politics and poetics of dance» (1998) lanean. Reeden esanetan, zenbait ikerketak dantza kultura nazional moduan nola 'objektibatzen' den arakatu dute; badira «artea» kategoriaren politikaz arduratu direnak; tradizioaren berreraikitzeaz jorratu dutenak; genero-, etnia- eta klase-estereotipoen berrindartze eta eztabaidatzeak ikertu dituztenak; tradizioaren eraldaketan dantza-lehiaketek jokatutako rola aztertu dutenak; dantza eta nazio-identitateen oihartzun anitzi begiratu dietenak; eta badira baita ere, dantza-praktikak etnien arteko harremanei buruzko iruzkin sozial konplexu bezala irakurri dituztenak. Europako dantzak ikertu dituzten hainbat koreologok dantzen egitura koreografikoak deskribatzeari lehentasuna eman diote, baina badira folklore-dantzak praktika nazionalista moduan aztertu dituzten lanak ere (Reed 1998, 510). Dantzak mugimendu politikoekin dituen harremanen ikerketa mota desberdinak egin dira munduaren luze-zabalean. Ikerketa horietako batzuek prozesu kolonialetan dantzak jokatutako funtzioa aztertu dute; beste batzuek, nazio-estatuen eraikuntzan eta kontinente desberdinetako talde etnikoen berrindartzean dantzaren rola zein izan den ezagutu nahi izan dute (Citro 2012, 45).

Folklorearen kontzeptualizazioak eta folklorismoarekiko errezeloek dantza tradizionalaren ikertzaileei prebentzio metodologikoak ekarri dizkiete azken hamarkadetan. Folklorismoa ideia aurretik eztabaidatua izan bazen ere, 1960ko hamarkadaren hasieran Hans Moseren (1962) artikulu batek eragindako eztabaidaren emaitza da 'folklorea' eta 'folklorismoa' terminoen arteko bereizketa. Eztabaida horren ondorioak eta folklorismo kontzeptuaren nondik norakoak Josep Martik (1996) eta Luis Diaz G. Vianak (2002) egindako laburpenen bidez jaso ditut.

XIX. mendearen bukaeran, desagertzen ari zen nekazarien munduarekin lotutako kultura tradizional baten kontzientziak eragin zuen folklorearen instrumentalizazioa, eta honenbestez, 'folklorea folklorismoan eratortzea' (Martí i Perez 1996, 11). Une historikoa nazionalismoen gorakadarekin bat etorri zen; izan ere, nazionalismoek, bai jarrera zentralista eta homogeneizatzaileekin, bai indar erregionalistekin, folklorean lehengai ugari aurkitu zuten proiektu politikoak sostengatuko zituzten identitate kolektiboak babesteko, noranzko bateratzailean zein zatitzailean. Lehen bultzadan folklorismoa bereziki interes nazionalistei erantzunez erabili bazen ere, 'folklorismoa gaur egun fenomeno ia unibertsala da' (Martí i Perez 1996, 14). Kultura tradizionalaren adierazpen bat bere testuinguru soziokulturalean folklore moduan identifikatuz gero, adierazpen hori bera beste testuinguru batean eta beste funtzionalitate batekin agertzen denean folklorismo izatera pasatzen da. 'Folklorea bizipena bada, folklorismoa bizipenaren bizipena da' (Martí i Perez 1996, 23). Folklore kontzeptua tradizioarekiko jarraitutasun bat iradokitzen baldin badu, folklorismoak jarraitzeko borondatearekin du zerikusia. Tradizional izateko hautatu den kultura-alderdiez gizarte modernoak egiten duen erabilera da folklorismoa. Oro har, kultura tradizionala positiboki interpretatzen du gizarte modernoak, eta oro har, zerbait 'tradizionaltzat' jotzeak ontzat hartzen diren balioak eransten dizkio. 'Tradizioaren kontzientzia hori, aldez aurreko balorazio positiboa eta tradizio horren erabilerari eman nahi zaion asmo zehatza' (Martí i Perez 1996, 19) dira folklorismoaren oinarriak.

Folklorizazioaren ondorioz, produktu kulturalari berari hainbat eraldaketa egiten zaizkio maiz (Martí i Perez 1996, 75-82). Ohikoak ez diren ikusleek kontsumitzeko sinplifikatu egiten da zenbaitetan, eta beste zenbaitetan, justu aurkakoa, berez soila den produktua jantzi eta zaildu egiten da ikusgarritasuna eman nahirik. Ohikoa da, halaber, identitate lokala sendotzeko inguruko tradizioetatik bereizten dituen ezaugarrietan arreta jarri eta horiek indartzea; beste zenbaitetan, ordea, antzekotasunak indartu eta partekatzen diren ezaugarriak nabarmentzen dira batasun-irudia eman nahirik. Arrazoi bat ala beste izan, erritualak etengabe aldatzen direla dio Luis Diaz G. Vianak (2002, 14), 'berariaz egingo dira tipikoago, bitxiago, bisitariaren begietara harridura bilatuz, mantentzen eta gauzatzen dituztenek baitakite horixe dela saltzen duena'. Folklorizazioaren bidez egiten diren aldaketen artean ohikoa da kultura tradizionalean ez zegoen perfekzio teknikoa, baina kontrakoa ere gerta daiteke, alegia, tradizioa biluztea, aldez aurretiko ezagutzarik ez dutenek ere parte hartzeko aukera izan dezaten.

Folklorizazio-prozesuaren ageriko ondorioetako bat produktua finkatzea da. Behin folkloriko moduan kategorizatuta, bere aldakortasuna mugatu egiten da eta bere formulazio posibleetako bat kontsolidatzen da, hori bera jatorrizko bertsiotzat edo benetakotzat jotzen da, eta gainontzeko aldaerak eta aukera 'tradizioaren aurkako' direlakoan gaitzetsi egiten dira. Ondorioz, formak finkatu eta tradiziozko musika eta dantzaren ezaugarri nagusietakoa desagertu egiten da: bere aldakortasuna (Martí i Perez 1996, 95). Aldaketa hau produktuaren izenean ere antzematen da. Aurretik 'kanta' edo 'dantza' besterik ez zena, behin folklorizatuta 'kanta tradizionala' edo 'dantza tradizionala' izatera pasatzen da.

Zenbait dantzak denboran luze irautea, belaunaldi-aldaketak gainditzuz, esanahi eta balio sozialak ordezkatzeko identitate-sinbolo moduan aitortzen zaien funtzioarekin lotuta dago (Citro 2012, 35). Iraute horretan, dantzek gorpuzten duten iruditeriarekin bat etortzeko eraldaketak egiteko aukera izaten dute dantzariek, estatunazioek kultur politiken bidez erabiltzen dituzte, eta merkatuaren interesen arabera (turismoa, adibidez) baliatzen dira (Comaroff & Comaroff 2011, 47). Prozesu konplexu horien ondorioz, iraganeko dantzek iraun dezakete edo zeinu identitario moduan berregin daitezke, eta aldi berean dantza berriak gara daitezke (Citro 2012, 35), unean uneko aldaketa sozioekonomiko eta kulturalekin, eta gorputzaren joera estetiko berriak barneratuz. Comarofftarrek gordin ohartarazi dute (2011, 48-49) identitate etnikoaren ustiapen komertzialak autoparodia eta debaluazioa dituela ondorio.

Identitateen eraikuntza narrazioen bidez gauzatzen da. Narratibak orainaldian sortzen dira, horien bidez iraganaren berrirakurketak egin eta etorkizunera proiektatzen dira (Sánchez 2000a, 343). Narratibak ez du soilik munduaren berri ematen. Mundu egin egiten du kontatzeak berak. Gauzak, gertaerak, ekintzak, ideiak izendatzean jartzen dizkiegun izenek berekin dakarten esanahi-eremuarekin osatzen eta mugatzen dira. Margaret Bullen antropologoak adierazi (2016, 42) bezala, 'izena ematen diogu errealitateari, hura harrapatu nahirik, eta izena ematearekin aldatu egiten dugu, moldatu'. Testuinguru historikoen narrazioak kultura, nazio-ondare, tradizio, herri-historia edo ahozko historia moduan eraikitzen dira (Buckland & Buckland 2006, 14). Indiako Bharata Natyam dantza-tradizioa aztertzerakoan, Janet O'Sheak (2006, 133) ikusi du dantzari bakoitzak narratiba historikoak baliatu dituela bere dantzakera legitimatzeko. Erregionalismoa, nazionalismoa, kasta, klase- eta genero-identitateekin lotzen du Bharata Natyam dantzari bakoitzak dantzakeran egindako hautu formala. Konstruktu horiekin sortzen diren loturak eta iraganeko testuinguruak orainaldian baliatzeko ahaleginak, norbanakoen eta komunitateen identitate-premiei eta -nahiei zerbitzatzen diete. Identitateak, sorkuntza narratiboen bidez eraiki eta horien bidez mantentzen dira, saihetsezinak diren aldaketak eta kontraesanak narratibitatearen bidez gainditzuz. Sanchez Ekizak (2000a, 343) azaldu duenez, identitateak denboran eraikitzen dira narrazioaren bidez; zeregin horretan ohikoa da musikak eta dantzak presentzia nabaria izatea, gorputzak eta gogoak batera parte hartzen duten praktika biziak baitira.

Iragan bat eta folklore nazional moduan aurkez daitekeen adierazpen bereizi bat izateak erakunde nazionalen bidez legitimatu eta sustatzeko aukera eskaintzen du. Dantza, kulturaren adierazpen gorpuztua izanik, bereziki tresna eraginkorra da musika, janzkera, gorputza eta mugimenduaren erabilera konbinatuaren bidez taldearen berezitasunak indartu eta adierazteko, eta identitate nazionala irudikatzeko. Dantzaren ikusgaitasunak, agerikotasunak, tradizioen asmakuntzetan baliatzeko bereziki egokia egiten du Hughes-Freelanden (2006, 71) ustez, itxurek errealitate kulturala sinbolizatzen baitute. Oroimen nazionala eraikitzen paper garrantzitsua jokatzen du dantza tradizionalak (Maners 2006, 78). Folklore-emanaldien bidez sortutako oroimen sozial horiek Hobsbwamek definitutako 'asmatutako tradizioak' elikatzen dituzte Lynn D. Manersen (2006, 80) esanetan, errepikapenaren bidez iraganarekin jarraipenaz transmititzen duten zenbait balio eta arau barneratzea bilatzen baitute.

XIX. mendearen bukaeran eta XX. mendearen hasieran, bai Europan eta bai Europako estatuek munduan barrena zituzten kolonietan nazionalismo kulturala suspertzearekin batera, dantzak presentzia handia izan zuen hainbat kultura etnikoren eta nazionalen eratzean (Reed 2010, 5). Kultura nazional 'tradizionalak' berpiztu eta ondare kultural bateratuak sustatu zituzten sortu berriak ziren edo eratze-prozesuan ziren hainbat nazio-estatuk (O'Connor 2013, 19). Adibidez, Susan O'Connoren (2013, 18) esanetan, dantzaren eta nazionalismoaren arteko lotura agerikoa da Irlandar dantzari buruzko literaturan, XIX. mendearen bukaeran, beste hainbat tokitan bezala, mugimendu kultural nazionalista sortu baitzen Irlandan, *The Gaelic Revival* edo Berpizkunde Gaelikoa izenarekin ezagutzen dena. Indian, *bharata natyam* dantza-tradizioak eraldaketa handiak izan ditu XX. mendean (O'Shea 2006, 124), hainbat ezaugarri berriak ditu, izena bera pasa den gizaldian ezarritakoa da, eta ustez 'tradizionalenak' diren koreografiak ere ez daude erabat finkatuta.

'Irudikatutako komunitatea' kontzeptuarekin azaldu du Benedict Anderson (2006) historialariak kulturaren eta politikaren artean eratzen diren hainbat lotura. Elkar ezagutzen ez duten eta inoiz elkar ezagutuko ez duten herritarren artean lotura-sentipenak eratzen dira irudikatutako komunitatearen kidetasunaren bidez. Lotura horiek bereizgarriak diren sinbolo eta praktika kulturalen bidez ezartzen dira (O'Connor 2013, 19), hala nola hizkuntzaren erabilera, erlijio praktikak, kirola eta dantzaren bidez, besteak beste. Andersonen iritziz, kultur sustapena politikoaren aurretikoa eta eragilea da. Kulturaren eta nazioaren arteko harreman horren azpian Herderen pentsamenduaren eragina dagoela argudiatzen du Susan O'Connorek (2013, 19). Nazio bakoitzak nortasun bereizia izatearen ideia Herderri zor zaiola dio ikertzaile irlandarrak. Nortasun hori hizkuntza, musika eta gorputz-lengoaiak —keinu, mugimendu eta dantza— komunikazio-tresnen bidez adieraz daiteke XVIII. mendeko pentsalari alemanaren arabera. Nortasun bakun hori herri-kulturan, batez ere modernitateak usteldu gabe eta naturatik gertu diren nekazari-eremuetan antzeman liteke Herderren iritziz. Ondorioz, tradizioa gorpuzten duten herritarrak aurrez aurre jarriko ditu modernitatea eta berrikuntzak bere egiten dituztenekin.

Tentsio hori gatazka bihurtu zen eta dantza-tokiak guda-zelai XX. mendearen hasieran, bai Irlandan (O'Connor 2013, 20) eta bai Euskal Herrian (Ormaetxea 1927; Bidador 2005; Sánchez 2000a) ere, besteak beste.

Nazioen eraikuntzari buruzko teoria nagusiak lau multzo nagusitan laburbildu zituen Anthony Smithsek (Smith 2000; Márquez 2011, 570). Teoria modernisten multzoan nazioak modernitatearekin lotutako produktutzat jotzen dituztenak sailkatu zituen; nazioen oinarriek denboran irauten dutela defendatzen dutenak iraunkortasunaren teorien sortan bildu zituen; nazioak iraganeko osagaietan, hala nola arraza, odola edo familia, oinarrituta eraiki eta irauten dutela proposatzen duten ikuspegiek osatzen dute hirugarren multzoa; laugarren sortan nazionalismoaz teoria orokorrik egiteko asmorik gabe, eremu zehatzei dagozkien kultur arazoak azaltzen ahalegintzen diren egile postmodernoen lanak jaso ditu Smithek. Nazionalismoa, 'nazioak osatzeko prozesua' hitzekin definitu du Anthony Smithek (2000, 329), eta horrela ulertzen da lan honetan, munduaren nazio-antolaketa 'naturala' defendatzen duten ikuspegietan ez bezala. Nazionalismo sukartsua agerikoa gertatzen dela, baina horren parean, ordena politikoaren erreprodukzioan laguntzen duen nazionalismo arruntaren garrantzia eta berori ikertzearen interesa nabarmendu du Michael Billigek (1995). Nazioaren eraikuntza ekintza entzutetsu eta diskurtso handiek adina, eguneroko jarduera soil eta arruntek egiten dutela defendatzen du Billigek: hala nola ikur nazionalen erabilerak eta nazioaren batasunarekiko erreferentziak, besteak beste. Nazionalismo arrunt horren ekintza soilen artean kokatzen dugu dantzaren erabilera nazio-eraikuntzan.

XX. mendeak aurrera egin ahala ere, gerra hotzaren garaian, dantza etorkizuneko gizartea eratzeko sinbolo politikotzat baliatzea ageriko estrategia izan da ekialdeko Europako estatu taldeen jardueran (Buckland & Buckland 2006, 14; Maners 2006, 75). Argentinan, XX. mendearen erdialdean, Juan Domingo Peronen aginte-garaian, dantza tradizionalak kultura nazionalaren osagai zirela aitortuz, estatu-erakundeek horien transmisioa eta sustapena babestu beharra aldarrikatu zuen presidenteak berak (Benza Solari *et al.* 2012, 173). Tradiziozko kultura nazionala eraikitzeko folklore-bilketak sustatu, herri-musika eta dantzen ikerketa- eta irakaskuntza-institutu estatalak sortu eta dantza nazionalen bildumen argitarapenak bultzatu ziren (Citro 2012, 22-23). Nazio-proiektuak sendotzeko asmoz folklore-bilketak eta sustapen-lanak bultzatu direnean, dantzak identitate etniko eta nazionalak gorpuzteko ezaugarri batzuk indartu eta beste batzuk itzalperatzeko estrategiak erabili dira. Uday Shankar dantzari hinduaren nazionalismoa aztertu ondoren, Erdmanek (Reed 1998, 508), salatu du, maiz, estrategia horietan aritzen diren dantza-ikertzaileak konplize izaten direla.

Teresa Buckland (2001, 49) ohartu da, dantzek jatorriz kokapen zehatz bat izan arren, behin folklore-biltzaileek jasota eta hautatuta, maiz nazioaren ondaretzat jotzen dituela berpizkunde-mugimenduak. Horrela, tokian tokiko taldearen eta herritarren adierazpen bereizgarri ziren dantza horiek dantzatzeko eta erakusteko eskubidea

partekatua izatera pasatzen da, eta berpizkunde-mugimenduaren kideen eskutik jatorrizko denbora- eta espazio-eremuak gainditu eta mugarik gabe, han eta hemen interpretatzen hasten dira. Euskal dantzetan badira zenbait kasu non dantza tradizio lokala nazio-ondare izatera pasa den, eta errepertorio horren erabilera-eskubidea *de facto* jabetza partekatua bihurtu den. Horien artean nabarmenena ezpata-dantza izen generikoarekin zabaldutakoa da. XIX. mendearen bukaera arte soilik Durangaldean dantzatzen zen dantzari-dantza nazio-ondare bihurtzeko errepertorio egokitzat jo zuen Eusko Alderdi Jeltzaleak (Sánchez 2005, 182), eta Eusko Gaztediaren bidez jatorrizko dantza-eremua gainditu, Bizkai, Araba, Gipuzkoa eta Nafarroako hainbat herritara hedatu, eta nazio-ondare kontsiderazioa jasotzera pasa zen XX. mendearen lehen herenean. Jabetze-dinamika hauek jatorrizko komunitateetan dituzten eraginak aztertzea urri egin den ikerketa dela aipatu du Susan Reedek (1998, 513). Alegia, dantza-errepertorioez jatorrizko eskualdeetako kide ez direnak jabetu eta funtzio sinboliko berriekin beste testuinguru batzuetara hedatzeak tokian tokiko komunitateetan dituzten ondorioak ikertzeko gonbidapena egin du.

Praktika kulturalak nazio-sinbolo bihurtzeko estrategietan etekin handiak eskaini ditu tradizio kontzeptuaren erabilerak. Aldi berean, 'herri-kultura' eta 'tradizio' izendatutakoak bat etortzeak eragin ditu berpizkunde-mugimenduetan koherentzia-erronka zailenak. 'Tradizioa prozesu bat da, ez gauza bat' ohartarazi du Felicia Hughes-Freelandek (2006, 55). Eric Hobsbawm eta Terence Rangerek (1983) erakutsi dute herri eta tradiziozko praktikak nazionalismo kulturalera uztartzeaz gain, maiz praktika horiek jarduera tradizional moduan eraikiak, asmatuak izan direla. 'Tradizioaren asmakuntza' terminoarekin (Hobsbawm & Ranger 1983) prozesu mota bat definitu zuten, berriki asmatutako jardueraz osatutakoa eta bere kulturaren baitan historia luzekoak bailiran aurkezten dena. Tradizioen izaera erritual edo sinbolikoa azpimarratu zuen Hobsbwamek (1983a, 1), eta errepikapenaren bidez balioak eta jokamoldeak barneratu eta iraganaren jarraipena irudikatzen dela azaldu zuen. Tradizioak formalizatzea baina, gizarte tradizionaltzat jotzen direnetan adina, modernotzat jotzen direnetan gertatzen dela gaztigatu zuen Hobsbwamek (1983a, 5). Komunitate batekiko kidetza sentipen emozional eta sinbolikoa sustatzean datza tradizioen asmakuntzen gakoak (Hobsbawm 1983a, 11).

Tradizioa kontzeptua bi eratan ulertu eta erabiltzen da Richard Baumanen (1992, 31) esanetan: batetik, kultura-osagai bereizgarri bat denboran zehar transmititzeko prozesua izendatzeko erabiltzen da; bestetik, prozesu horretan bertan transmititzen diren osagaiak eurak izendatzeko erabiltzen da. Folklore-elementu bat tradizionaltzat hartzean denboran jarraitasuna aitortzen zaio, iraganean errotuta baina orainaldian presente dena, objektu natural bat moduan. Tradizioaren ikusmolde naturalista horren aurrean, tradizioa sinbolikoki orainaldian gauzatzen dela azpimarratzen duen perspektiba garatu da. Ikuspegi berriaren arabera, tradizioa eraikuntza selektibo eta interpretatzaile moduan ulertzen da, iraganaren interpretazioen eta orainaldiko ezaugarrien arteko loturen sorkuntza sozial eta sinboliko bezala (Bauman 1992, 31).

Asmatutako tradizioak (Hobsbawm & Ranger 1983) kontzeptuaren bidez kultura-praktikez egindako irakurketa kritikoa lagungarri gertatu da iraganaren irudikatze-prozesu horiek nola egituratzen diren ulertzeko. Tradizioa interpretatiboki ezarritako esanahi moduan ulertzen duen ikuspegi hau, lagungarri da folklorea bera eraikuntza sinboliko moduan kritikoki ulertzeko, eta aldi berean, Baumanek (1992, 31-32) dioen bezala, horrek bidea ematen du gutxienez tradizioaren lau erabilera ikertzeko: batetik, folklore-oinarriak dituzten berpizkunde kulturalen mugimenduak; bigarrenez, tradizioa kontrol sozialerako darabilten mekanismoak; hirugarrenez sorkuntza sozial modernoei oihartzun sinbolikoa eskaintzen dieten tradizio-asmatze modernoak; laugarrenez, tradizionalizazio-prozesuak berak, alegia, oraingo bizitzei esanahia emateko behar soziala geure buruak iragan adierazgarri batekin lotuz. Tradizio asmatuak aztertzeak agerian jarri du horien eraikuntzan botere-harremanek duten garrantzia eta memoriaren antzezpena diskurtso politikoen mesedetan egituratzen dela (Buckland & Buckland 2006, 15).

'Tradiziozkoa' bezala ulertzen dugunak esanahia orainaldian soilik hartzen duela eta orainaldi horren produktua dela argudiatu du Dolors Comas d'Argemir (1998, 47) antropologoak. Gizatalde bati berezitasuna eskaintzen dioten ezaugarriek ez dute halabeharrez jatorriz talde horrenak izan behar. Comasen iritziz nahikoa da taldearen osagaitzat onartzea. Izan ere, kultura batean, bereizgarri edo tradizionaltzat jotzen den gehiena bere jarraitutasunetik dator (Comas d'Argemir 1998, 48). Bereizgarri zehatzen jatorrizko iturburua ez da garrantzitsua, identitatea osatzeko prozesuan uste horrekin txertatzea baizik.

Tradizioak ez dauka zertan luzaroan ezarritako ohitura autentikoa izan; berreginak, eraldatuak edo berrasmatuak izan diren praktikei iragan jakin bat egozten dien ideologia moduan definitu ditu tradizioak Hughes-Freelandek (2006, 55). Jarduera tradizionalei egozten zaizkien batasun- eta benetakotasun-erretorikak ez dira horrenbeste egitateak, legitimazio-estrategia politikoak baino. Hughes-Freelanden esanetan (2006, 56), tradizioen iragan luzeak aldarrikatzeak kultura menperatzailearen nagusitasunari laguntzen dio, iragan legitimoaren eraikuntza elikatzeaz gainera. Helburu politikoekin, lehenengo ekitaldiak berridatzi egiten dira tradizio bihurtzeko, eta gero, tradizioak ekitaldiak moldatzen ditu bat etor daitezen (Ricklefs 1976, 176). Comasek (1998, 49) dio tradizioa bera asmatua eta berria izatea ez dela esanguratsua, identitatearen praktikan txertatzea dela erabakigarria: 'Ez dago tradizio faltsurik, ez eta arkaismo faltsurik ere, osagai kultural guztiek baitaukate zentzua dagokien testuinguruan esanahi eramaile bezala' (Comas d'Argemir 1998, 49).

Dantzak hartzen duen forma, dantzari ematen zaion azken tankera ez da etenik izan ez duen ahozko tradizio baten jarraipena, iraganarekin lotzeko berariazko ahalegin kontzientearen ondorioa baizik (O'Shea 2006, 125). 'Bharata natyam ez da osoki ez *antzinakoa*, ez soilik hogeigarren mendeko produktua ere', dio Janet O'Sheak (2006, 125). XX. mendean Bharata natyam dantzariek errepertorioan, koreografia-

gaietan eta mugimenduen hiztegian egindako hautuekin beren emanaldiak iraganeko praktikekin konektatu dituzte. O'Sheak (2006, 131) Indian galdekatutako bharata natyam dantzari eta ikusle gehienek tradizioaren garrantzia azpimarratu dute, baina tradizioa zer den eta zer ez den zehazteko orduan ez ziren bat etorri. Identitate indigena eta mendebaldeko sistema eta egituren arteko negoziazioan eraldatu zen dantza-eredua. Ondorioz, 'egokiera horri begiratuta, bharata natyam *asmatutako tradizio* izendatu genezake', dio O'Sheak.

### *1.4.3. Dantza genero-sisteman*

1960ko hamarkadatik aurrera, mugimendu feministak eragindako gogoeta teorikoen ekarpenen zordun gara. Mugimendu feministatik abiatutako emakumeen historiak eremu akademikoan zein akzio politikoan izan du eragina (Aresti 2014a, 71): 'Emakumeen historiak aldarrikatutako agertoki berriak, iraganeko protagonista berriak gehitzeaz gain, historiaren zereginaren osotasunean eragina izan zuten aldaketak ekarri zituen'. Horri esker, historiaren interpretazioan beste alderdi bat txertatu baino gehiago, morrontzak eta aurreiritziak gainditu eta iragana bere osotasunean hobeto ulertzea ahalbidetzen dute teoria eta metodo feministek Nerea Arestiren (2014a, 71) esanetan. Antropologo feministek menderakuntzaren oinarriak aztertuta, botere-harremanak gorputzetan nola sortzen eta eraldatzen diren ikertzeari ekin diote (Guilló 2016a, 13) eraldaketarako lehen urrats moduan.

'Generoa' kategoria sozial moduan darabilgu honako lan honetan, behaketarako tresna analitiko argigarria den neurrian. Generoak giza harremanak baldintzatzeko duen gaitasuna eta horren bidez gizartea aztertzeko kategoria analitiko moduan ulertzea proposatu zuen Joan W. Scott (1990) historialariak. Gorputz biologikoetatik abiatutako praktika sozialak izendatzeko baliagarri gertatu da generoa kontzeptua, Gayle Rubinek (1986) proposatu moduan, sexua —biologikoa, ustez— eta generoa —kulturala, eraikia— bereiziz. Kategoria sozialen izaera eraikia dela, eta kategoria horiek dominazio- eta menpekotasun-harremanak (Rubin 1986) naturalizatzen dituztela agerian jartzen lagundu du sexua/generoa banaketa horrek, eta baita eraikuntza kulturalak diren neurrian alda daitezkeela ere. Bereizketa horri zuzenketa kritikoak (Butler 2006) egin zaizkio, Rubinek berak ere bai, besteak beste sexuaren irudikatze naturalizatuak biologiaren izaera eraikia eta kulturalaz ez jabetzea ekarri duelakoan. Gorputza kulturalki eraikia (2007, 58) eta diskurtsoaren aurrekoa dela ohartarazi du Judith Butlerrek (2007, 254). 'Generoa eraikia dela baieztatzeak, anatomikoki berezitutako gorputzetan idatzitako genero esanahien determinismoa iradokitzen du, gorputz horiek saihestezina den lege kultural baten jasotzaile pasiboak direla pentsaraziz' (Butler 2007, 57). Ondorioz, kultura bera, eta ez biologia, bihurtzen da muga Butlerren iritziz.

Bourdieuren (1991) *habitus* kontzeptuarekin generoari begira jarrita, gorputz egindako erakunde moduan irudika daiteke berau. Praktikak aurretik ezarritakoaren arabera gauzatzen badira ere, aurreikuspenak zalantzan jartzen dituzten

esperientziekin tentsioak izaten dira (Bourdieu 1991, 87-88). Tentsio horretan antzematen da *habitus*aren egituratze-indarra. Judith Butlerek (2007) gorputzean errealitate materiala eta praktika antzeztua, biak hauteman ditu, eta generoa, aukera kultural eta politiko batzuk eta ez beste batzuk antzeztearen ondoriozko emaitza performatiboa dela. Simone de Beauvoiren 'emakumea ez da jaiotzen, egin egiten da' ohartarazpen ezagunean generoaren performatibitatearen aldarria antzeman du Judith Butlerek (1988, 519). Generoa gorputz-ekintza estilizatuen errepikapenaren bidez eraikitzen da; era askotako gorputz-keinuen, mugimenduen eta posizionamenduen bidez betiereko genero-nortasunaren ilusioa ezartzen da.

Gorputza egoera da, etengabe gauzatzen ari den keinu-antzezpena, gorputz-estiloaren berri ematen duten genero-arau eta aukeren multzoa interpretatuz (Butler 2006). Performancearen bidez genero-eraikuntzak sortzen dira eta horien arteko botere-harremanak menpekotasunezkoak dira emakumeentzat. «Genero rol edo genero-identitateek, gizon izateak edo emakume izateak, generoen arteko harremanetan menperatzaile eta menperatu bihurtzen gaituztela erakutsi nahi dugu» idatzi du Amaia Alvarezek (2012, 137). Jacques Derrida filosofoaren dekonstrukzio-metodoa baliatuz, Virginie Despentesek (2009) rol femeninoak eta maskulinoak nola jartzen dituen agerian azaldu du Alvarezek (2012, 138-139): «Despentesen liburuan aurkituko ditugu emakumeen definiziorako ezinbesteko osagaia den edertasunaren derrigortasuna eta gizonen kasuan, biolentzia». Maskulinitate tradizionala osatzeko duten hainbat ezaugarri zerrendatzen ditu Despentesek (2009, 107), tartean emozioen kontrola eta indarraren jabe dela erakutsi beharra testuinguru orotan.

Generoak eraikuntza sozial moduan daukan eragin egituratzaileaz ohartzeko genero-sistemen funtzionamendua kontuan hartu behar da. Margaret Bullenen argibideak (2016, 37-38) baliatuko ditut horretarako; izan ere, bere esanetan, harreman sozialen bidez antolatzen da gizartea, bai politika, bai ekonomia, bai osasuna; eta generoa ere harreman sozialen bidez definitzen da, baina beste sistema horiekiko zeharka, guztiak gurutzatuz. Genero-sistemen ideiaren bidez botere-harreman formal eta informalez osatutako sare konplexua eta estrukturala bistarazi du Raewyn Connellek (1987). Gizarte-instituzioak (familia, lana, etnia…) oinarri dituzten botere-harremanek (Connell 1987, 92) baldintzatzen dituzte genero-sistemak. Sistema horren baitan eratu eta garatzen da norbanako bakoitzaren sexu-identitatea; generoa antzezten da gorputzaren bidez, esleitutako identitatea eta genero-sisteman dagokion tokia berretsiz.

Genero-sistemaren egitura hori dela eta, «genero-harremanak beti botere-harremanak direla, diferentziak ez baina hierarkiak direla» dio Bullenek (2016, 38). Kultura ere sistema moduan irudikatuz, sistema horren osagaiak dira antolamendu soziala, politikoa eta ekonomikoa, balio-sistemak, kultur adierazpenak eta irudikapen-sistemak, besteak beste. Artea, antzerkia, musika, festak eta dantza kultur adierazpenen barne ulertzen ditugu, baina begirada honetan, hizkuntzekin eta sistema sinbolikoekin batera irudikapen-sistematzat ere hautematen dut dantza. Generoa,

«antolakuntza sozialaren funtsezko printzipiotzat hartzen da» Bullenen esanetan (2016, 37), eta, ondorioz, «jendarte guztietan ekoizpen eta erreprodukzio material eta immaterialaren maila guztiak zeharkatzen» ditu; horien artean dantza, jakina. Genero-sistema ulertzea ezinbestekoa gertatzen da kultur sistema bere osotasunean interpretatzeko. Bullenek festari buruz idatzitakoa dantzarekin ordezkatuz aldatuko dut hona, berdin balio duelakoan: Dantza [‘Festa’ jatorrizkoan] «da espazio pribilegiatua kultur eta genero-sistemaren arteko uztarpena miatzeko, esperientzia publikoa zein pertsonala estuki lotzen dituelako eta ezarritako sistema berritzeko zein zalantzan jartzeko aukera ematen duelako» (2016, 40).

Performancearen bidez, gizon eta emakume kategorien ulerkera zehatz batzuk naturalizatu egiten dira, bereizketa gauzatuz. Genero kontzeptua denboran eraldatzen den prozesua dela berresten du horrek Bullenen arabera (2016, 41). Beraz, aro eta testuinguru bakoitzean esanahi desberdinez betetzen dira gizon eta emakume kategoriak. Izendatzean ezarritako kategoriaren neurrira borobiltzen da izendatua. Gizaki bat ‘gizona’ edo ‘emakumea’ izenekin bereiztean, kategoria bakoitzari lotutako ezaugarri-multzoa atxikitzen zaio, eta aldi berean, deskribatu nahi den izate hori eraikitzen jarraitzen dugu. Bullenek dotore adierazten du: «Konbentzio sozial eraginkorra da hitza, mundua ikusteko modu jakin bat birsortzen duena» (2016, 42). Baina ez hitzen bidez bakarrik; gorputzaren bidez ere antzezten eta erreproduzitzen baitugu esleitu zaigun generoa Judith Butlerek (1988) kategoria sozialei hauteman dien performatibitate-gaitasunaren bidez. Emakume eta gizon kategoriak ez dira modu berean gorpuzten eta ez dituzte ez esanahi ez forma berak hartzen ez kultura ez garai guztietan. Beraz, maskulinitate- eta feminitate-ereduak kulturalki eraikiak dira, eta horietan oinarritzen diren asimetriak eta menderakuntza-menpekotasun harremanak kategoria horien izaera performatiboa agerian jarriz desaktiba daitezkeela ondorioztatu du teoria feministak.

Dantzaren antropologoek eta ikertzaileek aintzat hartu dituzte generoa eta gorputzaren inguruko ekarpen teorikoak, eta dantzan bertan aplikatzeaz gain, dantzaren behatokitik eskain daitekeen begiradarekin osatzeko ahalegina egin dute (Reed 1998, 520). Izan ere, hainbat gizartetan dantza izan da eta da esparru bakarrenetakoa emakumeek publikoki jardun dezaketena zigor sozialik gabe. Beraz, Susan Reedek dioen moduan, ‘ontzat ematen badugu generoa ez dela berezko izate edo ezaugarri bat, baizik eta nagusiki performatiboa dena, agerikoa da dantza-ikasketek asko daukatela eskaintzeko genero-identitateen ikerketei’ (1998, 516).

Dantza genero-bereizketaren ideologia kulturalak erreproduzitzen dituen medio garrantzitsua dela gaztigatu du Susan Reedek (1998, 506), eta ideia berretsi du Silvia Citrok (2012, 45). Dantzaren diskurtsoak generoaren bereizketa naturalaren ideietan errotuta ageri dira maiz, eta besteak beste mugimendu-hiztegiaren, janzkeraren, gorputz-irudiaren, entrenamenduaren eta teknikaren bidez adierazten dira (Reed 2012, 89). Horrela, emakumeei eta gizonezkoei kulturalki aurreikusten zaizkien irudi bereiziak dantzaren mugimenduen bidez antzezten dira. Genero-identitateak

gorputzaren bidez nola adierazten diren aztertu du Judith Lynn Hannak eta berak dioenez mugimendu-metaforek bereizten dituzte gizonezkoak emakumeengandik: 'Genero patroi-dantzatuek beraien identitate eta rolak gogorarazten dizkiete ikusleei' (1988, 77).

Eguneroko bizitzan, nahiz eta maiz ez dagoen horren kontzientziarik, ez-berbazko gorputz-mugimenduen bidez genero-identitatearen berri ematen duten zeinuak komunikatzen dira (Hanna 1988, 156). Umetan ikasten dira emakume-gizon mugimendu estereotipatuak, eta Hannak azaldu duenez, sexuari lotutako mugimenduen etengabeko jarioak, inkontzienteki bada ere, behatutako norbanakoak sailkatzen eta nork bere gorputz-adierazpena esleituta duen generora egokitzen laguntzen du. Sexu-marka moduan funtzionatzen duten mugimenduak, besteak beste, klase sozialaren eta botere-mailaren adierazle diren keinuekin eta mugimenduarekin nahasten dira. Horien arabera, gizartearen antolaketa hierarkikoan norbanako bakoitzak duen kokalekuaren arabera adierazten da gorputz-jarrera, mugimendu-estiloa eta ukimena. Ez-berbazko generoaren araberako gorpuzkera eta jokamolde estereotipatuak sailkatzeko ahalegina egin zuen Judith L. Hannak (1988, 160-161). Espazioaren eta denboraren arabera, eta gorpuzkera-estilo, begirada, keinu, ukipen eta mugimenduaren kalitatean mendebaldeko gizon eta emakumeek eguneroko bizimoduan erakusten dituzten diferentzia estereotipatuak zerrendatu zituen:

a) Espazioa. Gizonezkoa eremu zabalagoetan mugitzen da, «besteen» eremuan ere sartzen da. Emakumeak, berriz, gizonezkoa hurbiltzean tokia uzten dio eta bera baztertu egiten da. Gizonezkoek beren artean distantzia handiagoa mantentzen dute emakumeekin, edo emakumeek beren artean darabiltena baino. Gizonezkoek lantokia dute mugimendu-eremu nagusi, emakumeek etxea. Emakumeen mugimendu-ardatz nagusia horizontala da, gizonezkoena, berriz, bertikala. Taldearen mugimenduan norabide-aldaketak gizonezkoak abiatzen ditu, emakumeek aldaketa horiei jarraitzen diete.

b) Denbora. Gizonezkoek ez dute itxaroten; emakumeak zain egotea ohikoa da. Mugimendua gizonezkoak hasi ohi du eta emakumeak jarraitu.

c) Gorpuzkera-estiloa. Emakumeek gorputz-jarrera sotila eta hertsiagoa darabilte, egokiera estua, eserita egonez gero hankak batuta edo elkarrengandik gertu; gizonezkoek, berriz, mugimendu nabarmenagoak eta erlaxatuagoak egiten dituzte, gorputz-jarrera irekia, hankak zabalik dituztela esertzeko ohitura dute edo orkatila belaun gainean gurutzatzeko joera dute. Takoidun oinetakoak erabiliz aldaka aurrerako biratuta darabilte emakumeek eta gizonezkoek oinetako zapalekin ez dute mokorra horrela behartzen.

d) Begirada. Gizonezkoek begirada zuzena izaten dute hizketa-lagunarekin, bai hizketan bai entzuten ari direnean. Emakumeek, berriz, parez pareko begirada saihesten dute, begirada azpiratuz.

e) Keinuak. Emakumeek keinu txikiagoak egiten dituzte, hatzak, esku-muturrak eta besaurreak malgutasunez darabiltzate. Gizonezkoek keinu handiagoak eta sakonagoak darabiltzate, eta beso eta eskuak unitate zurrun moduan baliatzen dituzte. Emakumeek aurpegiarekin keinu eta irribarre gehiago egiten dute, eta irribarre eginez gero erraz itzultzen dute irribarrea. Gizonezkoek, berriz, aurpegi-keinu gutxiago egiten dituzte eta ez dute hain erraz itzultzen irribarrea.

f) Ukipena. Ezohikoa da emakumeek familiakoak ez diren gizonezkoak ukitzea. Gizonezkoek, berriz, maizago ukitzen dituzte senideak ez diren emakumeak, besoekin bilduz, sorbaldetatik helduz edo eskuak hartuz. Gizonezkoen artean eskua eman edo esku-jokoak egiten dira elkar agurtzeko, baina horrez gain elkar ukitzea ez da oso ohikoa: emakumeen artean besarkatzeko joera handiagoa dago, eta elkar ukitzea ohikoagoa da.

g) Mugimenduaren kalitatea. Emozionala eta adierazkorra, emakumeen gorputza energiaz ireki eta batzen da esanahi berezia duten pertsonekin elkar-eragitean. Gizonezkoen gorputza, ordea, ez-emozionala, energiaz zabaltzen da autoritatearekin aurrez aurre dagoenean.

Eguneroko bizimoduaren zeinu hauek interakzio soziala erregulatzeko duten gaitasunaz ohartarazi du Hannak (1988, 156). Horrez gain, ohiko bizitzaren mugimenduak dantzaren lengoaia elikatzen duten lehengai moduan funtzionatzen dute.

Oro har, gorpuzkera eta dantza-mugimenduek hartzen dituzten esanahiak kultura eta garai bakoitzaren araberakoak badira ere, zenbait ezaugarri hainbat kulturatan ageri dira genero-rol eta zehatzei lotuta. Horien artean gehien errepikatzen dena gizonezkoak indarrarekin eta emakumezkoak goxotasunarekin lotzen dituena da. Hannaren iritziz (1988, 157), mugimendu indartsuek autoritatea adierazten dute, ahalegin ahulek, berriz, menpekotasuna. Gizarte-estatus altuagokoek maizago ukitzen dituzte maila baxuagokoak alderantziz baino. Ukitzeak boterea adieraz dezake, domeinua, erasoa, kontsolamendua, maitasun intimoa edo sexu-grina.

Hainbat dira indarra gizonezkoen ezaugarri bereizgarritzat daukaten kulturak eta dantzaren bidez adierazten dutenak. Boli Kostan, Nafana kulturan, indarra da emakumeen eta gizonen arteko dantzakera bereizten duena (Hanna 1988, 77). Bai mugimendu-kantitatean eta bai kalitatean gizonezkoek emakumeek baino ahalegin handiagoa egiten dute beren indar-nagusitasuna agerian jartzeko. Nigerian, Ubakalatarren artean, gizonezkoak beren boterea, indarra, aberastasuna eta oldarkortasuna aldarrikatzeko dantzatzen dira. Aldiz, emakumeek dantza-jokoa, kontzienteki darabilte ama moduan, leinuaren jarraitutasunaren bermatzaile moduan eta familiaren integratzaile moduan duten sortzaile-boterea berretsi eta goraipatzeko (Hanna 1988, 78).

Zenbait ikertzailek ardatz bertikalarekin eta horizontalarekin identifikatu dituzte genero-kategorien mugimendu-joera nagusiak. Mugimendu-ardatz bertikala maskulinitatearekin identifikatu izan da eta horizontala feminitatearekin. Perun, ketxua hizkuntza darabilten hegoaldeko mendietako Sonquo komunitatean, emakumeen mugimendu-ardatz nagusia horizontala dela dio Hannak (1988, 77) eta gizonezkoena, berriz, bertikala.

Hainbat kulturatan, dantza tradizionalaren bidez irudikatzen dituzte emakumeek eta gizonezkoek nork bere sexuarentzat sozialki egokitzat jotzen diren mugimenduak. Tongan, emakumeen dantzakerak 'goxoa eta atsegina' behar du eta gizonezkoenak, berriz, 'indartsua eta gizontasunaren erakuslea' (Kaeppler 2006, 39). Hannak mendebaldeko ez-berbazko eguneroko gorputz-jokabide estereotipatuan (1988, 160-161) aipatutako ezaugarriak antzematen ditu Kaepplerek Tongako dantza tradizionaletan: emakumeek mugimendu txikiagoak egiten dituzte, espazioan gutxiago mugitzen dira, urrats txikiekin alboetara eta aurrera eta atzera mugituz; gizonezkoek urrats handiagoak ematen dituzte, hanka mugitu, biratu eta zenbaitetan lurraren kontra kolpatu eta etzanda egoten dira. Hego Korean, *Chinju kommu* ezpata-dantzan emakumeek egiten dituzten mugimenduen kalitatea nagusiki goxoa eta atsegina da, feminitatearen ustezko ezaugarriak (Van Zile 1998, 33). Zenbait unetan, korear kulturan femeninotzat jotzen ez diren keinu batzuk egiten dituzte emakumeek, esku-ahurrak erakustea adibidez. Koreako gortean emakumeek ez zituzten inoiz esku ahurrak erakusten.

Genero-estereotipoek desberdintasunaren naturalizazioa eragiten dutela bistarazi zuen Teresa del Vallek (1997, 39). Estereotipoak ezaugarri batzuk indartu eta beste batzuk ezkutatzen dituzten eraikuntzak dira. Estereotipoak gizartean eta kulturan ezarritako ideiak, aurreiritziak, sineskerak eta aurretik eraikitako ikuspegiak dira, eta erreferentzia egiten dioten nazio, etnia, adin edo sexu-kategoriako pertsona guztiei orokorrean aplikatzen zaizkienak (Merchán 2018, 14). Norbanakoaren ezaugarriak aintzat jo gabe, kategoriari esleitutako ezaugarrien zaku berean sartzen dira kide guztiak estereotipoaren eraginez. Estereotipoak eraikiak diren kontzientzia presente izatea gomendatzen du Beatriz Martinez del Fresnok (2011, 165). Ez ahazteko sektore baten ikuspegi edo interesen arabera taxututakoak eta batzuek besteei buruz dituzten hautemateetan oinarritutakoak direla, eta ez errealitatearen iturri sinesgarri eta zuzenak. Estereotipoak munduko mapekin parekatu zituen Walter Lippmannek 1922an (Olabarria 2015, 56). Metafora horretan sakonduz, Begoña Olabarriak adierazi du (2015, 56-57) munduko mapa bezala ulertzeak estereotipoei buruzko hiru gako argigarri eskaintzen dituela: lehenik, eduki informatiboa dutela, talde sozial bati buruzko sinesmen egituratuen multzo baitira; bigarrenik, errealitatea modu sintetikoan adierazten dute, hau da, mapa bat errealitatearen eredu sinpleagoa den modu berean; hirugarrenez, errealitatean kokatzeko baliagarri zaizkigu, mundua ulertzeko, aurreikuspenak egiteko eta gure jokamoldeak arautzeko aldez aurretiko ereduak baitira. Olabarriak (2015, 57) dio estereotipoak, bere baitan, ez direla ez onak ez txarrak, baina arrisku bat dutela: errealitatearen gehiegizko sinplifikazioa.

Felicia Hughes-Freelandek (2006) dantza tradizionaletan emakumeek darabiltzaten dantzakera estereotipatuak eraikiak direla agerian jarri du Indonesiako Javako gorteko dantzak ikertuz. Yogyakartako gortean, 1840 eta 1921 bitartean *Srimpi* dantzak gizonezkoek zein emakumezkoek dantzatu zitzaketen (Hughes-Freeland 2006, 65). Hortik aurrera emakumeek bakarrik dantzatu dituzte, eta historian beti horrela izan dela justifikatzeko narrazioak sortu dira, baina Hughes-Freelanden iritziz (2006, 66), agerikoa da, XX. mendearen hasieran, gorteko performanceen formazio-prozesua, parte-hartzaileen genero-arauak barne, emakumeen sexualitatearen gaineko kontrol-jokabideetan izandako aldaketekin lotuta dagoela. Aldaketa horien ondo-ren, gorteko emakume dantzariak beren mugimendu-estilotik tankera erotikoa, magikoa eta umoretsua izan dezaketen keinua ezabatzeko entrenatzen dira, eta begirada kontrolatzen trebatzen dituzte, begiak beti lurrean eta hurbil pausatu dezaten (Hughes-Freeland 2006, 68).

Mugimendu-estilo bereziak kultura eta etnizitate zehatzekin lotzen dira, eta horietatik estereotipoak eratortzen dira (O'Connor 2013, 10). Estereotipo horiek balio positiboa edo negatiboa har dezakete sustatzen dituzten interes politikoen arabera. Estereotipo horien arabera zenbait kulturak dantzarako aparteko zaletasuna edo berezko trebetasuna dutela esan ohi da. Adibidez, errotutako estereotipoak dira kultura afrikarretan eta latinoetan erritmo eta adierazgarritasun-sen handia dutela, eta, ostera, Europako iparraldeko kulturetan gizon-emakumeak gorputza mugitzeko mugatuagoak direla. Estereotipoek, ezaugarri batzuk, positiboak zein negatiboak, errepikapenaren bidez pertsona edo talde baten adierazgarri moduan agerrarazten dituzte (Valle 1997, 39). Estereotipoaren bidez norbanakoak sailkatu eta ezarritako aurreiritzira egokitzea lortzen da, menpekotasun-harremanak finkatuz. 'Gizonezkoak, rol zehatz batzuk betetzeko egokiagoak diren sineskera naturaltzat' erakustea lortzen du estereotipoak (Valle 1997, 40).

## *1.5. EUSKAL DANTZA ETA GENEROARI BEGIRADAK*

Euskal dantza tradizionalean genero-kategoriari buruz egindako hurbilketa nagusien eta auziaren egoerari buruzko berrikuspena egingo dut honako atal honetan. Musikologoek, folkloristek, historialariek eta antropologoek nork bere betaurrekoekin begiratu diete euskal dantza tradizionalei, eta generoari buruzko ikuspegi desberdinak eta horien araberako euskal dantzei buruzko askotariko irakurketak antzematen dira batzuen eta besteen artean. Ikertzaile batzuentzat generoa euskal dantza tradizionalak sailkatzeko ezaugarri bereizgarrietakoa izan da. Horrekin batera, emakumeen parte-hartzea euskal dantzetan ziklikoki agertu den eztabaidagaia izan da. 1965etik[20] 2019ra euskal dantza eta generoa, zuzenean zein zeharka, jorratu duten lan nagusien berrikusketa hiru multzo nagusitan antolatu dut.

20. Horren aurretik, XX. mendearen lehen herenean, nazionalismo musikalaren eta koreografikoaren baitan, eraikitzen ari zen euskal nazio- eta genero-identitateei esleitutako ezaugarriak betetzen zituzten dantzen sustapena, eta beharrezkoa iritzi zitzaionean baita sorkuntza ere, bultzatu zen, eta horixe izango da ikerketa honetan aztergai nagusia.

Batetik, Espainiako frankismo-bukaeran abiatutako euskal kulturaren bigarren loraldian[21] (1965-1985), tradizioari zorrotz eutsi edo berrikuntzatan murgildu, euskal identitatearen mesederako bi joera horien artean zein hautatu ebatzi nahirik sortu zen eztabaidaren baitan agertu ziren emakumeak dantzan tradizioz izan duen paperarekin inguruko ekarpenak. Gerra aurretik zabaldu zen ideia, emakumeek ez zutela dantzatzen zioena, indarrean izan zen aro horren hasieran, baina testigantza historikoek eta etnografiak besterik erakusten zutenez, ideia hori zalantzan jartzen hasiko da zenbait folkloristaren aldetik.

1985 eta 2019 bitarteko lanak bi multzo bereizitan sailkatuta behatu ditut: genero-ikasketetatik abiatu dira batzuk eta folklore-alorretik besteak. Kronologikoki garaikideak izan badira ere, eta bi multzoen arteko elkar-eragiteak agerikoak badira ere, abiapuntu eta helburu desberdinek ibilbide bereiziak eratorri dituzte. Teoria feministak generoa analisi-kategoria ikerketa egiteko irekitako lerro berriak tresna metodologiko eta ondorio desberdinak ekarri ditu. Emakumeak euskal mundu tradizionalean eta erritoetan ikertzerakoan bi hurbilketa modu zeudela ikusi zuen Kepa Fernandez de Larrinoak (1997, 26): batetik, ikuspegi etnografiko-deskribatzailera mugatuz, estereotipo, irudi eta jokamoldeen berri ematen dutenak; bestetik, gertatzen dena deskribatzeaz gain, harreman sozialen, ikuspegien eta proiekzio kulturalen edukietan sakontzen dutenak, idealizazioak eta dominazio-sistema maskulinoak agerian jarriz. Bigarren hurbilketa eraldatzaile horren adibidetzat Teresa del Vallek zuzendutako *Mujer Vasca: Imagen y Realidad* lan kolektiboa aipatu zuen Fernandez de Larrinoak. Beraz, batetik generoa analisi-kategoria moduan erabiliz euskal dantza aztertuz egindako ekarpenen berri jaso dut.

Azken urteotan, festa eta generoaren inguruan ekarpenak ugaritu dira, eta ikuspegi berriek folkloristen lanean eragina izan dutela ikusiko dugu hirugarren multzoan. Hain zuzen, XXI. mendean euskal dantzari buruzko ikerketatik abiatuta genero-kategoria kontuan hartu duten folkloristen eta dantza tradizionalaren ikertzaileen ekarpenak aztertu ditut hirugarren multzoan. Folkloristek antzeman dute emakumeen parte-hartzea dantza-agerraldi publikoetan ugaritzen ari zela eta horren inguruan sortzen ziren erresistentzien berri jaso zuten, baina tradizioa eta aldaketen inguruko tentsioen adibide moduan, eta ondorio nagusitzat, gizonezkoek dantzak alboratuz gero emakumeen parte-hartzea arazorik gabe bideratzen zela jasoz. Milurtekoaren aldaketa inguruan, genero-ikasketen eragina antzeman da, modu zuzenean batzuetan eta zeharka, ikerketa-objektuaren birdefinizioan besterik ez bada, besteetan; teoria feministek ibilbide emankorra egin baitute eta gainontzeko perspektiba teorikoak birkokatzera behartu baitituzte. Ikerketa-lanaren ardatzean kokatu ala ez, ikerketa feministak, berezko duen zeharkakotasunari esker ardatz guztietan izan du eragina, eta horixe antzematen da folkloristen lanean ere.

Bigarren eta hirugarren multzoetako ikertzaileen abiapuntuan, marko teorikoetan eta helburuetan antzematen dira aldeak. Teoria feministatik hurbildutako ikertzaileek behaketa etnografikoak, egungo dantzarien eta herritarren pertzepzioak

21. XX. mendearen lehen herenean kokatzen da lehen pizkundea.

eta begirada sinkronikoa lehenetsi dituzte, dantza botere-harremanen adierazle eta emaitza den neurrian, ikerketa genero-menpekotasunezko egoerak identifikatu eta horiek iraultzeko lehen pauso moduan ulertuta. Folklorea eta dantza tradizionala abiapuntu dituzten ikertzaileek datu historikoetan, aurkikuntzetan eta horien irakurketa berrietan ezarri dute interesgune nagusia, tradizioaz eraikitako diskurtsoa kolokan jarriz batzuetan eta egokituz besteetan, xehetasun koreografikoei garrantzi handia emanez eta ikuspegi diakronikoari lehentasuna eskainiz. Hala ere, abiapuntuan euskal dantzaren ezagutza eta ulermena zuten zenbait ikertzailek bat egin dute, gizarteko gainontzeko alorretan bezala, dantza tradizionalaren eremuan desberdinkeria eta bazterketa baztertzeko xedearekin, eta, beraz, genero-identitateen izaera eraikia agerian jartzeko ahaleginean bat etorri dira genero-ikasketetatik hurbildutakoekin.

### *1.5.1. Folkloristak emakumeen dantzaren ukazioaren eta bereizkeriaren artean*

Euskal dantzetan genero-kategoriak hartu beharreko eremuaren, jokatu beharreko funtzioen eta genero bakoitzari dagozkion rolen inguruan lerratu da folkloristen arteko eztabaida 1960 eta 1970eko hamarkadetan. Folklorea ikuspegi estatikoarekin, alegia, fidelitate osoz errepikatzea aldarrikatzen zutenen eta ikuspegi dinamikoarekin tradizioaren erroak ongi aztertuta proposamen berriak egitea ontzat ikusten zutenen artean bi multzo bereiz badaitezke ere, genero-ikuspegian koreografien eremuan baino sintonia handiagoa adierazi zuten. Genero-rolen inguruko ikuskerak, emakumeek dantzan egin izanaren ukazioaren inguruko posizioan, gizon eta emakumeek dantzan jokatu beharreko funtzio osagarri edo hierarkikoei buruzko jarreran, eta emakumeek gizonen dantzatzat kategorizatuta zeuden koreografiak dantzatzeko egokitasunaren edo desegokitasunaren inguruan bideratu ziren eztabaida nagusiak.

Euskal kulturaren eraldaketa-garaia izan da 1960ko hamarkada eta testuinguru horretan kokatzen dira aztertuko ditudan euskal dantza eta generoaren inguruko eztabaida hauek. Izan ere, euskal kulturaren berpizkunde bat abiatu zen 1960ko hamarkadan eta euskal dantzaren historian belaunaldi- eta norabide-aldaketak gertatu ziren. Hainbat kulturgileren gogoa inarrosi zuen *Quosque tamdem* (1963) liburua argitaratu zuen Jorge Oteizak; urte berean Mikel Laboa, Benito Lertxundi, Lourdes Iriondo eta ondoren Ez Dok Amairu sortu zuten kantari artistak hasi ziren lehen kantaldiak ematen; ondoko hilabete eta urteetan etorri ziren Ez Dok Amairuren sorrera eta kantaldiak, Debako Euskal Jai handiak[22], Euskal Dantzarien Biltzarraren

22. 1964an Euskal Jai handia antolatu zuen Oargi elkarteak Deban. Euskal Herriko hainbat bazterretatik hurbildu ziren musikariak, abesbatzak, dantzariak, bertsolariak eta euskal identitate kulturala aldarrikatu nahi zuten herritarrak. 1965ean errepikatu zen jaia, eta 30 dantza-talde eta ehunka txistulari eta kantarik erakarrita, bost tren berezi, 180 autobus eta 1.400 ibilgailu partikularretan 50.000 lagun batu ziren Debara euskal dantza eta musikaren aldarrikapen sinbolikoarekin bat eginez (Dantzan 2014a). «Ez da folklore erakustaldi hutsa izan Debakoa», idatzi zuen Rikardo Arregik *Argia*n (Dantzan 2014a). 1966an Gobernadore Zibilak debekatu egin zuen festa, hala ere milaka lagun hurbildu zen poliziak hartuta esnatu zen herrira. Debako euskal jaia pizkunde-aro baten hasierako suzirietako bat izan zen.

sorrera[23] eta Euskal Arte Garaikidearen Eskolaren sorrera Oteizaren eskutik. 1966an Argia dantzari-taldearen zuzendaritza hartu zuten Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik, eta 1968an estreinatu zuten Fernando Larrukertek eta Nestor Basterretxeak *Ama-Lur* filma. Euskal kulturaren sustraiak ongi mamitu eta horietan oinarrituta kultura garaikidea sortzeko borondatea aldarrikatzen dute idazle, artista, musikari, kantari, dantzari eta kulturgileek. Dantzari buruzko ikerketa eta gogoetak[24] egingo dituztenak, gehienetan, dantza-sustatzaileak dira; dantzari hasi eta beren taldeetan irakasle eta zuzendari jarraitu zutenak, eta lan teorikoak praktikoekin uztartu baino gehiago, praktikoei begira egin zituztenak, dantzatzen zituzten dantzen forma eta esanahiak ezagutu nahirik. Segundo Olaeta, Gaizka Barandiaran, Francisco Arraras, Juan Antonio Urbeltz, Joaquin Jimenez edo Iñaki Irigoien dira aipagarrienak.

Tradizioa babesteari lehentasuna eman edo forma berriekin berritu folklorea. Bi joera nagusi horien arteko eztabaidak baldintzatuko zituen gainerako azpigai guztiak. Dantza tradizionalak ondaretzat kontsideratuta bere horretan gorde eta fideltasun osoarekin erreplikatzearen komenigarritasuna batetik. Bestetik, euskal kulturaren iraupena gizarte berriaren interesetara egokituko ziren sorkuntza berriak eskainiz lortzeko itxaropena zutenak. Folkloristen artean nagusitu zen ikuspegiaren eta lan-moduaren arabera, tradizioek jatorrizko forma zehatz bat zuten eta berau era zehatz eta fidelenean jaso eta gordetzea zen folkloristen eta dantza-taldeen egitekoa[25]. Francisco Arrarasek idatzi zuen bezala: «Partidarios de la conservación de las coreografías autóctonas, a fin de mantener nuestras danzas en toda su pureza» (Arraras 1971b, 205). Generoari buruzko kezka nagusia tradizioarekiko fidelitatearekin lotuta zegoen, jatorrizko bertsioak argitu eta hori errespetatuz mantendu behar ziren indarrean zeudenak eta berregin galduak zirenak.

Bi joera nagusien tartean erdibidekoak ere sortu ziren, koreografikoki jarraitutasuna lehenetsi baina funtzioetan aldatzen ari zen gizartera egokitu beharra aldarrikatzen zutenak. Azken horietakoa da Argia dantzari-taldeko zuzendaria, Juan Antonio Urbeltz, tradiziozko dantzak jatorrizko formak berreskuratzearen aldeko hautua egin arren, gizartearen aldaketak eragindako dantzen funtzio-aldaketaz ohartuta, behin dantza tradizionalak ongi mamituta, behar berriei erantzungo zieten irtenbide berriak bilatzearen aldeko jarrera defendatzen baitzuen. *Dantzari* aldizkarian argitaratutako «La danza, función en la sociedad» izeneko artikuluan (Urbeltz 1967), dantzak gizarte tradizionalean hiru funtzio nagusi jokatu zituela zioen: jainkoarekiko komunikazioa, gerrarako prestakuntza psikikoa, eta sexuen

23. 1965ean sortu zen Euskal Dantzarien Biltzarra (EDB), Hego Euskal Herrian ez zuen baimendu espainiar gobernu frankistak eta Iparraldean eratu zen.

24. Testuinguru horretan sortu zen 1966an EDBren *Dantzari* aldizkaria, bi urtez hamabi zenbaki argitaratu ziren eta 1970ean *Dantzariak* aldizkariak eman zion jarraipena. Nagusiki bi aldizkari horietan eta *Txistulari* eta *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (CEEN) aldizkarietan jaso zen euskal dantzaren sustapen- eta ikerketa-lanetan protagonismoa handia izan zuten folkloristen arteko iritzi-trukea.

25. Adierazgarria da 1971ko irailean Donostian ospatu ziren Nazioarteko I. Folklore Jardunaldien itxiera-jardunaldian mahai-inguruak dantzen kontserbazioa eta iraupena izan zuela ardatz.

arteko harremanetarako tresna erotikoa. Lehen biak, erlijioarekin eta gerrarekin lotutakoak mendebaldeko gizarteetan ia desagertuta zeudela iruditzen zitzaion Urbeltzi (1967, 1), eta, aldiz, dantza erotikoa zela, garai bakoitzera egokitzen joan denez, gizarte industrialean indarrean zegoen dantzaren funtzio bakarra. Urbeltzen iritziz dantzen jatorrizko formak eta funtzioak aztertu eta ezagutu behar ziren, baina behin hori eginda, gizarte garaikidearen beharrei erantzun dantzaren bidez. Horrela, emakumeek euskal dantzen errepertorioan hutsune handia zutela sumatuta, Jaurrieta herrian noizbait dantzatu zen emakumeen dantza, axuri-beltza birsortu zuten Marian Arregik eta Juan Antonio Urbeltzek Argia dantzari-taldearekin 1969an. Dantza tradizionalen eraldatzeak gainbeheran jartzen zituela ohartarazi eta erreferentzia zuzenak eskaintzen hainbat lan jaso ziren. Edozein errepertorio edo gaitan agertzen zen kezka hori. Adibidez, *Dantzari* aldizkariaren laugarren zenbakian editorialean bertan: «Estamos en un período de intensa revisión y polémica consiguiente. Esto se aprecia por doquier, y como no podía menos de suceder, todo el folklore vasco y concretamente el aurresku son temas de discusión»[26]. Dantza berrien lehiaketak abian jarri ziren, eta errepertorioa eraberritzearen aldekoen eta tradiziozko dantzak babestearen aldekoen arteko eztabaida bizi-bizia da (Arrieta 1966, 12).

Euskal dantzak eraberritzearen alde zeudenek ere, horretan hasi aurretik tradiziozko errepertorioa ongi ezagutu beharra zegoela azpimarratzen zuten (Olaeta 1965; 1966, 16). Baina tradizioa ezagutzeko lan horretan, emakumeek tradizio koreografikoan jokatu duten paperaren inguruko ideia ukatzailea indar handiz ageri zen, eta hori berretsi zuen hainbatek. Izan ere, euskal dantza eta emakumeen inguruan bada adierazpen topiko bat, okerra izan arren XX. mende osoan zehar errepikatu dena. Emakumeek euskal dantzan, eta bereziki aurreskuan, ez zutela dantzatzen zioen esaldi horrek. XX. mendearen hasieran gorpuztutako falazia hori kritikoki aztertu gabe berretsi zuten 1960ko hamarkadatik aurrera. Bernardo Garrok aurreskua zuzen dantzatzeko instrukzioak eman zituen artikulu batean eta bertan (1966, 17) zioen neskek aurreskuan ez zutela dantzatzen, fandangoa eta arin-arina bakarrik jakin behar zituztela; Jose Luis Orbek (1968, 20) zioen aurreskuan gizonek omenaldia eskaintzen zietela emakumeei; Gaizka Barandiaranek (1968a, 16) ohartarazi zuen maiz aipatzen zela emakumeek ez zutela dantzatzen, baina kasuak zehaztu behar zirela, dantza soltean ohikoa baitzen dantzatzea.

Zenbaitetan inkoherentziak agerian geratuko dira. Emakumeek ez zutela dantzatzen zioen leloa berretsi, baina horrekin batera, testigantza historikoak jasotzerakoan, emakumeak dantzatu zirela erakusten zuten aipuen berri ematen zuten, bien arteko kontraesana aitortu gabe. Joaquin Jimenezek Arabako dantzei buruz egindako lanetan ikus daiteke hori. Davillierek 1862an Gasteizen ikusitako aurreskuaren berri eman zuen (Jimenez 1972, 11), eta dantzaren deskribapena egiteko hitzez hitz Peyronek (1782) 80 urte lehenago eginiko kontakizuna baliatu zuen. Aurresku horretan emakumeek osatzen dute soka bat eta gizonezkoek beste bat, bakoitzak bere aurreskua dantzatuz. Emakumeek aurreskuak dantzatu izan

26. «Editoriala. El Aurresku». *Dantzari*, zenb. 4 (4eme trimestre): 1. or. (Dantzari 1966, 1).

zituztela agerian jartzen zuen testigantza horren berri eman arren, emakumeek euskal dantzetan ez duela parte hartu izan dioen topikoa errepikatzen du Jimenezek (1972, 12), eta horretan oinarritzen da esateko euskal dantzak gizonezkoentzat sortuak izan direla:

> Por eso, la mayoría de las danzas del País han sido concebidas para, ejecutantes masculinos, hasta el punto de que, por ejemplo, en las mascaradas suletinas y en algunos otros bailes en los que intervenían personajes femeninos, éstos eran interpretados por varones (Jimenez 1972, 12).

Ostera, testigantza historikoek erakusten zutena aintzat hartuta, emakumeek dantzatu izan zutela ukaezintzat jotzen zuten folklore-ikertzaile batzuek, dantzatu ote zuten ala ez eztabaidatu ordez, emakumeek dantzan izaten zituzten parte-hartzeak haien generoari zegozkion dantzen testuinguruan azaldu eta sexuen osagarritasun bitarrarekin bat zetorren eredua defendatu zuten. Iñaki Irigoienek adibidez, Bizkaiko dantzei buruzko produkzio zabala burutu du azken berrogeita hamar urteotan, bereziki ikuspegi historikotik, erreferentzia bibliografikoak eta artxiboetako agiriak uztartuz Bizkaiko dantzei buruzko hainbat testigantza bilduz. Urteotan emakumeek dantzan izandako parte-hartzeari buruzko dokumentazio ugari argitaratzearen arduradun da Irigoien, baina Bizkaiko dantzei orokorrean eskainitako lehen begiradan (Irigoien 1972) ez zuen genero-ikuspuntutik zehaztasunik egin. Aipu historikoen artean, 1828an Fernando VII.ari Durangon eskainitako dantzen artean nesken talde bat ere dantzatu zela zioen eta 1886an Durangon ospatutako Euskal Jaietarako gorularien dantzak prestatu zirela (Irigoien 1972, 28), baina emakumeek dantzatzen zutela nabarmendu gabe. Horiez gain, Berriz eta Iurretako soka-dantzetan, emakumeak sokara gonbidatu eta haiei dantza egiten zitzaiela kontatzerakoan soilik aipatu zituen emakumeak. Iurretan, San Migel egunean aurreskura gonbidatu zituzten emakumeek hurrengo igandeko emanaldian, mutilek *txotxongiloa* deritzon dantza egiterakoan, neskek pastelak botatzeko ohitura zegoela jaso zuen Irigoienek (1972, 30). 1974an, Iñaki Irigoienek berak, Lekeition gerra aurretik egiten zen emakumeen soka-dantzaren berri izanik, Markiña-Xemeingo Zerutxu dantza-taldeko Felipe Amutxastegirekin, dantza hori berreskuratzen jardun zuen: dokumentazioa bildu, adineko emakume dantzari lekeitiarrak eta txistulariak elkarrizketatu, eta Zerutxuko neskek dantzatu zuten 1974an Lekeition bertan (Irigoien 2010a, 104-106). Ondoren Lekeitioko emakumeek hartu zuten testigua eta Etorkizuna dantza-taldeak dantzatzen du harrezkero San Pedro egunean, Donibane dantza izendatzen dutena.

Kontserbazioaren eta eraldaketaren arteko tentsioan, aurreskua forma tradizionalean aldarrikatu zuten zenbait egilek, eta aurreskuan gizonek eta emakumeek ongi bereizitako rolak jokatzen zituztela defendatzen zutenez, jarrera aktibo maskulinoa eta pasibo femeninoa aurreskuan, eta oro har dantzan, tradizioarekin identifikatzera jo zuten beren testuetan. Gizon-dantzaren edo gizonen aurreskuaren liturgiaz eta zentzuaz egindako lanean gizon eta emakumeen funtzioa eta protagonismo-bereizketaren justifikazioa egiten ahalegindu zen Gaizka Barandiaran jesulaguna. Max von Boebni jarraituz, ‘natur herrien’ (kultur herriekiko oposizioz) edo antzinako

herrien ezaugarri komuna dantzak sexu bakoitzak bestearengandik bereizita egitea zela defendatu zuen Barandiaranek (1968a, 16). Gehienetan gizonezkoek bakarrik dantzatzen zutela kultura horietan, emakumeak begira izaten ziren bitartean, edo gehienez ere erritmoan laguntzen. Are gehiago, maiz parte-hartzeaz gain ikustea ere ukatzen zitzaiela emakumeei, ezin izaten zutela emakumeek gizonek egindako dantza ikusi. Aipatutako gizarteetan dantza mistoa, alegia, gizon eta emakumeek elkarrekin egindakoa, ezohiko salbuespena omen zen. Eta emakumeek dantzatzen zuten kasuetan, beren buruarentzat egiten zutela dio Barandiaranek (1968a, 17) Max Von Boehn aipatuz. Bereziki Afrika erdialdeko dantza erlijiotsuak, magikoak eta fetitxeak aipatzen ditu horren erakusgarri.

Barandiaranen esanetan euskaldunek ez dute emakumea baztertzen, ez behintzat herri-dantza izendatzen ditugun horietan. Ostera, ikuskizun-erako euskal dantzetan, talde diziplinatuak aritzen direnean, emakumeek orokorrean ez dutela parte hartzen onartzen du (Barandiaran 1968a, 17). Berriz ere espazio publikoaren eta pribatuaren arteko bereizketa eta horri lotutako genero-kategoriak ageri dira Gaizka Barandiaranen ñabardura horretan, gozamen propiorako eta ikusia izatea bilatzen ez duten dantzetan ahalbidetzen baitu emakumeen parte-hartzea, eta kontenplatua izateko helburua duten dantza-ekitaldietan emakumeen agerpena ukatuz[27]. Komunio- edo elkartze-dantzatzat jotzen du aurreskua, eta horietan emakumea omenaldiaren erdian dagoela dio[28], gizarteak dantzarien bidez omentzen dituela emakumeak. Barandiaranen ondorioa da argi geratzen dela emakumeak ez duela gizon-dantzan dantzatzen, gizarteak emakumeari eskaintzen dion omenaldia baita. Gaizka Barandiaranek ahalegin handia egin zuen euskal dantzetan emakumeak ez daudela baztertuta defendatzen. Herri-dantzak izateak guztien dantzak izatea esan nahi du bere ustez: «Entre los Vascos, la Danza es patrimonio de todos. Se baila en la Plaza pública en los días de fiesta, donde todo el mundo participa del sentimiento de alegría. No hay razones para exceptuar a las mujeres. Son las danzas populares» (Barandiaran 1968b, 6). Baina hori esan eta berehala aurretik esandakoa berresten du, ikuskizun-dantzetan soilik gizonezkoek dantzatzen dutela eta soka-dantzetan emakumea omentzen denez, horregatik ez duela dantzatzen: «Las Danzas-espectáculo son generalmente propias de los hombres. En las Danzas de Comunión las mujeres no bailan, sino reciben el homenaje de la sociedad» (1968b, 6). Horren froga litzateke *etxe andre dantza,* emakume ezkonduen soka-dantza, non emakumeek gidatzen duten dantza. Emakumeen aurreskuak bigarren mailako dantzatzat jo daitezkeela dio Barandiaranek, ondoren, hori konpontzen saiatzen bada ere: «Pero, sin embargo, estas últimas son imitaciones de aquella primera, y pueden

27. Fraide jesuitak erantsi zuen Oriako sorgin-dantzan, sorginek parte har zezaketela, baina horietan mutilak aritzen direla sorgin jantzita. Iztuetaren tradizioko dantzetan, ostera, gizonezkoak aritzen direla beti, nahiz eta gaur egun, zenbaitetan, uztai handien dantzan adibidez, emakumeek parte hartzen duten. «Pero evidentemente actúan contra costumbre» dio Barandiaranek (1968a, 17).

28. Emakumeak aurreskuan parte hartzeko gonbidapenaren protokoloa eta sokan sartzeko protokoloa zehatz azaltzen ditu Barandiaranek (1968a, 17), bai Gipuzkoako bai Bizkaiko tradizioetako adibideak jarriz.

ser consideradas como de categoría un tanto inferior. Con todo, siempre quedan razones para sospechar que todas, tanto las de hombres como las de mujeres, son de una misma e igual categoría» (Barandiaran 1968b, 6). Gizon-dantza emakumeari eskaintzen zaion omenalditzat jotzen zuen, eta horregatik ez zuela emakumeak dantzatzen zioen Barandiaranek. Dantza soltean bikotetan dantza egitea eranskin berria dela dio, eta gainera, solemnitate osoz egiten denean dantza solterik ez dela egiten. Genero-banaketa eta rol bereiziak defendatzeko binarismoaren izaera naturala argudiatzen saiatzen da:

> Además se observa que la sociedad vasca baila por grupos sociales, pero no artificiales, sino naturales. Sin embargo, tampoco se observa una separación radical de ambos sexos, sino que se entremezclan en la ejecución de ciertas danzas destinadas a su respectiva finalidad, aunque en las exhibiciones espectaculares prevalecen con mucho la de hombres (Barandiaran 1968b, 6).

Dantza tradizionala eta sexu-binarismoa, defendatzen duen gizartearen balio-sistemako partetzat errekonozitu, eta horren transmisiorako interesa eta legitimitatea aldarrikatzeko bere izaera 'naturala' aldarrikatzen du Gaizka Barandiaranek.

> Finalmente, la Danza lleva un sentido de «Testamento», pero colectivo. Las generaciones, antes de rebasar la demarcación de pretéritas, entregan a sus hijos los valores que ellos mismos han estimado. Entre estos se citan, la veneración a la autoridad, el homenaje a la mujer, la dignidad del hombre, manifestada por cada movimiento de la Danza, la corrección social, el sentido de unidad colectiva de la villa y de la raza. Si la costumbre es ley en los pueblos más antiguos, la Danza como costumbre que ha sido y muy característica, por cierto, entre nosotros, se ha de concluir, que es al mismo tiempo una ley, y ley aceptada desde antiguo. A pesar de que para la Danza, nuestros antepasados se distribuían por grupos, como GIZON DANTZA, Etxe Andre Dantza, Esku Danza Galayena, Esku Dantza Neskatxena, Mutil Dantza, Ingurutxo, estos no son convencionales, sino completamente naturales (Barandiaran 1968b, 6).

Euskal igualitarismoaren[29] mitoa ere ageri da Gaizka Barandiaranen lanean, emakumearen parte-hartzea dantzan mugatua izateak kolokan jartzen baitu berdintasunaren ideia bera, baina *Etxe andre dantza* aipatuz saiatzen da berdintasunaren ideia justifikatzen:

> Entre nosotros todo el mundo, Diputados, Alcaldes, Concejales, hombres calificados, casados, señoras de casa, jóvenes de ambos sexos bailan con la misma igualdad de derechos. Por escrúpulo, o mejor quizá por decoro, las mujeres casadas no bailaban la Etxe Andre Dantza los tres días de fiesta acostumbrados. Pero bailaban el cuarto día por la tarde, cuando los extraños a la villa habían vuelto a sus respectivos pueblos (Barandiaran 1968b, 6).

29. Antzinako Erregimenean gizarte-mailaketa eta botere-borrokak aintzat hartu gabe, euskal gizarte ustez berdinzale baten idealizazioari egiten dio erreferentzia euskal igualitarismoaren mitoak. Ikus: (Otazu 1986).

1970eko hamarkadan ordura arte gizonezkoek soilik egiten zituzten zenbait dantzatan emakumeak parte hartzen hasi ziren. Joaquin Jimenez folklorista arabarraren iritziz, dantzan tradizioz ohikoa zuten jarrera pasiboa arraroa gertatzen zen 1970eko hamarkadan. Hala ere, emakumeen parte-hartze horrek zenbait dantzaren jatorrizko funtzioak eta sinboloak desitxuratu egiten zituen (Jimenez 1972, 12), adibidez, sagar-dantzaren helburua, gizonezkoek lehen uzta emakumeei eskaintzea zela argudiatu zuen, eta emakumeek dantzatzean zentzu hori galdu egiten zela. Arabako ohorezko dantzetan emakumeari eskaintzen zitzaiola dantza dio Joaquin Jimenezek, Maeztun egiten den San Adrian dantza eta Arrastariako *Entradilla* horren adibide jarriz, «ya que en ambos la mujer es el centro del baile y en él recibe honor, cortejo o reverencia» (1972, 12). San Adrianeko erromerian Maeztuko herritarrek egiten zuten dantzaren deskribapenak aurresku edo soka-dantza baten tankera du lehen partean, eta emakumeari aurreskuak dantzatzen dion unea da Jimenezen (1972, 12) ikuspuntutik dantza osoari emakumeari eskainitako erreberentzia-zentzua ematen diona. Arrastariako *Entradillas* dantzei dagokienez ere, dantza hori Ama Birjinaren aurrean dantzatzeaz gain, garai batean aurreskuan sokara gonbidatua zen emakumeari dantzatzen zitzaion erreberentzia-dantza berbera zela azaltzen du (Jimenez 1972, 12).

Emakume eta gizonek dantzaren bidez gorpuzten zituzten funtzio desberdinez gain, bakoitzari egozten zitzaion rol soziala adierazten zen zenbait folkloristaren esanetan. XIX. mendetik eliza, familia eta estatuak sustatutako arketipo horren arabera, emakumeek joka zitzaketen rol femeninoak gizonezkoen nagusitasun sozialaren menpeko ziren: alaba onak izan behar zuten emakumeek, emazte zintzoak, ama arduratsuak, eta gainera, apaltasuna, zuhurtasuna, maitagarritasuna, otzantasuna eta eskuzabaltasuna izan behar zituzten bertute. Protagonismo soziala gizonezkoen esparrutzat definituz espazio publikoa emakumeei ukatzen dien arketipoa defendatu zuen Jose Luis Orbek (1968, 20) gorularien dantzetan oinarrituta. Emakumeak dantzatu bai, baina beren artean dantzatzen zirela, inolaz ere ez plazan gizonezkoen aurrean zioen: «Antziñetik emakemeak euretartean yantzatuten eben, eta "secula" be-ez gizasemeen aurrean, au da, errikoplazan» (Orbe 1968, 20). Emakumeen tokia etxean eta etxeko-lanetan dagoela ondorioztatzen du beraz: «Nun daukie emakumeak euren nortasuna ta egizko sustraía? Etxeko lanetan etxeko-andrea beti jabe izan da. Ortik etorriko zan "Etxe andre dantza"». Iztuetak (1824, 156) aipatutako *Etxe-andre dantza*ri egiten dio erreferentzia bertan, era horretara justifikatu nahirik emakumeek dantza egitekotan etxeko-andre izaerari lotuta eta mugatuta izan behar dela.

Genero-kategoriaren araberako funtzio- eta errepertorio-bereizketa hori modu hierarkikoan antolatzen da. Alegia, emakumeek dantza egiten zutela onartzen zutenek, funtzio eta estetika desberdinetan izaten zela ohartarazteaz gain, emakumeen dantza parte hartzekoak bigarren mailakotzat jo eta gutxietsi zituzten. Maria Elena Arizmendi Amiel dantzari, koreografo eta dantzaren eta jantzien historiaren ikertzaileak (Iribarren) emakumeen historia eta dantzak ikertu zituen, testigantza historikoetan oinarrituta Pasaiako batelarien dantza birsortu zuen, eta bere esanetan euskal dantzen erritu eta zeremonietan tradizio maskulinoa nagusi zen: «Estas

danzas, en que domina el rito y ceremonia, son de tradición masculina» (Arizmendi 1970, 22). Euskal dantzak mendebaldeko tradizioan kokatzen zituen ezaugarri horrek Arizmendiren iritziz, emakumeen dantzak, salbuespen gutxi batzuekin, soilik ekialdeko kulturetan aurkitu zitezkeelakoan. Hala ere, euskal emakumea zorionekoa zela nabarmendu zuen Maria Elena Arizmendik (1970, 22), zeremoniazko dantza tradizionaletan parte hartzean gizonaren omenaldia jasotzen baitzuen. Aurreskuan, desafioa emakumeen aurrean gizonek jokatzen zuten oilar-borroka zela zioen «auténtica pelea de gallos». Omenaldia jasotzeaz aparte, hortik aurrera emakumeak dantza tradizionaletatik erabat kanpo zeudela zioen Arizmendik (1970, 25), eta horren erakusgarri, pertsonaia femeninoak ere gizonek dantzatzen zituztela: «A tal punto solía estar excluida la mujer de la danza, que si interviene en ella personaje femenino, es un hombre quien lo asume, como la "Kantiniersa" de las mascaradas suletinas, o la "Basa Anderea", de Benabarre». Tradizioz gizonek dantzatutako paperak emakumeek jokatzea akats larritzat jotzen zuen Maria Elena Arizmendik, tradizioa eraldatzeaz gainera sakoneko esanahiak gal zitezkeelakoan:

> El que en actuaciones llamadas, por equivocada rutina o desconocimiento, folklóricas, se presente la mascarada suletina con mujeres, es una de tantas adulteraciones que la falta de formación produce y es un deber combatir. Además, estos personajes masculinos vestidos de mujer, pueden obedecer a significados profundos que no corresponde aquí analizar (Arizmendi 1970, 25-26).

Arizmendiren norabide berean jardun zuen Francisco Arrarasek, arreta nagusia gizonezkoek bakarrik egiten zituzten dantzetan jarriz, eta emakumeen protagonismoa izan zezaketen salbuespen gutxi batzuk aipatuz. Adibidez, Iturgoienen, San Adrian egunez egiten zen erromerian, arratsaldean egiten zen desfile bitxi baten berri jaso zuen (Arraras 1971b, 177): emakume ezkonduak gurdian eramaten zituzten dantza soltean egin zezaten mutilekin. Bestalde, Baztanen, sagar-dantza soilik gizonezkoen dantza zela zioen (1971b, 179), baina inauterietako hirugarren egunean, *Dama-eguna* deritzonean, emakumez jantzitako mutil gazteek dantzatzen zutela. Gizon-emakumeek elkarrekin, baina nor bere paperean, dantzatzen dituzten soka-dantzak eta ingurutxoak ere aipatu zituen, baina Abbadiako anderearen 1909ko idatzia aipatuz zioen, Baigorrin, XIX. mendearen lehen erdian dantza gizonezkoentzat erreserbatuta zegoela (Arraras 1971b, 202). Herriko festa nagusian, etxe oneko neska bat ere ez dela dantzan parte hartzera ausartuko, bestela apaizak ez bailioke absoluziorik emango ez bada penitentzia handien truke.

Hain zuzen emakumeek dantzaren bidez moral kristaua urratzeko zuten arriskua presente dago 1960-1970eko hamarkadetako hainbat folkloristaren kontzientzian. Kezka hori dantzan eta dantzarako janzkeren hautaketan antzematen da. 1960ko hamarkadan, Ane Albisuk 'poxpolin minigonen hedatzea' (2018) izendatu duen fenomenoa zabaldu zen, gorularien edo poxpolinen gonak laburtzea ekarri zuen moda. Segundo Olaetak, aurreko mendeko gorulari nafarren duintasuna eta moralitatea azpimarratu ondoren, moda berriarekin dantza-taldeetako neskak barruko arropak agerian dabiltzala gaztigatu zuen:

> Resulta pues, que las chicas que ahora bailan en los grupos de danzas, van en «paños menores» de sus abuelas, y desde luego con unas faldas mucho más cortas, y enseñando al bailar los pantalones con puntillas, cosas que hubieran producido graves disturbios de haberse hecho hace unos, no muchos años, en el País (Olaeta 1966, 18).

Emakumeen dantzarako janzkerari buruzko aipamenetan ohikoak dira moralarekiko kezkak edo horren oihartzunak. Frankismoaren lehen bi hamarkadetan indarrean izan zen araubide katoliko hertsia baretzen hasita zegoen, eta testuinguru horretan kokatzen dira gona laburrak eta baita emakumeek janztea desegokitzat jotzen ziren praken erabilera hedatzen hastea ere[30]. XX. mendearen hasieran sustatutako gorularien ereduak *betiko* tradizioen estatusa hartuta zuen mende-erdiko ibilbidean. Hala ere, 60ko hamarkadako folkloristek berrikuntzaren kontzientzia izanik, antzinatasuna errekonozitu ahal izateko narratibaz jantzi zuten. Horrela, Segundo Olaetak (1966, 17-18) gorularien errepresentazio folklorikoa noiz eta nola sortu zen azaldu gabe —1886ko Durangoko Euskal Jaietarako sortu baitzen—, jatorri historikoko airea eman nahi izan zion, zehaztu gabeko antzinako garai batean Nafarroatik Bizkaira baserrietan lihoa irutera joandako neska gazteen oroitzapenarekin lotuz. Gona gorridun janzkera, emakume dantzarien uniforme bilakatu zena XX. mendean, gorulari nafarren barruko arropan oinarritzen zela azaldu zuen Gernika-Lumoko koreografoak.

Emakumeen errepertorioan zeuden dantza apurrei ez zitzaien tradizionaltasunik erraz errekonozitzen. Sortu berriak zirela azpimarratzen zen edo jatorriz gizonezkoenak zirela. Emakumeek plaza agerian dantza egitea gaitzetsi ondoren, egiten zituzten zenbait dantza gizonezkoen dantzak izateak okertu egiten zuen kontua. Jose Luis Orbek horrela salatu zuen, adibidez: «Ori gitxi bada, mutillen yantza batzuk eurentzako artu dabe, eta ori be danon esagun da» (1968, 20). Eta tradizioarekiko begirunea erakutsiz, ustez jatorrizkoa zen forman, alegia, gizonezkoek dantzatuta erakusten ziren zenbaitetan. Baztango sagar-dantza emakumeek dantzatzea faltsutze tamalgarria zela salatu zuen Maria Elena Arizmendik (1964). 1925 eta 30 bitartean, dantza-talde batek sagar-dantza emakume-dantza bihurtuz dantza 'mistifikatzeko' akatsa egin zuela zioen Arizmendik. Pena adierazten zuen asmakizunak aurreikusi gabeko hedapena izan zuelako eta jatorrizko herrietatik kanpo inork ez zekielako sagar-dantza gizonezkoen dantza zenik: «En folklore es peligroso encender mechas inconvenientes. Nunca se sabe hasta dónde puede llegar el fuego» (Arizmendi 1964, 12). Maria Elena Arizmendik uste zuen gizonek egindako jatorrizko sagar-dantza ikustean agerian jartzen zela gizonezkoek eginda ederragoa eta entretenituagoa zela: «La auténtica y viril sagar-dantza es más bella y menos aburrida que la que rueda

30. Bilbon erromeria batean prakak jantzita dantza soltean ari zen emakume bati erreparatu zioten *Dantzari* aldizkarian: «Es indudable que el folklore vasco evoluciona, porque las personas no son estáticas en sus gustos de toda índole […]. Así, esta secuencia no hubiera sido posible hace cincuenta años, y hoy —¿por qué no?— creemos es normal. No vamos aquí a enjuiciar si el pantalón es adecuado para las chicas, de si están más guapas o no; preferimos resaltar el hecho de que el hábito no hace al monje. La guapísima de nuestra foto (que Dios la conserve) quería bailar la jota vasca, y lo hizo. Eso es lo importante y lo comentable» (Ezez. 1967, 18).

todavía por ahí». Akatsak konpondu, eta 'beti sustatu eta errespetatu behar diren balioak dagokien ohorezko tokian jartzera' gonbidatu zuen: «Todavía es tiempo de rectificar errores y situar en puesto de honor los valores que siempre se deben realzar y respetar» (Arizmendi 1964, 2).

Gizonezko dantzatzat kategorizatuta zegoen dantza emakumezkoek dantzatzeak tradizioa eraldatzen zuen zenbait folkloristaren ustez. Gizarte berrira egokitzeko tradizioak eraldatu eta sorkuntza berriak egitea defendatzen zutenek sagar-dantzaren feminizazioa ontzat ematen zuten. Joseba Arrietak zioen (1966, 12) ongi prestatutako jendea zebilela folklore-lanetan, ikasitakoa eta herriaren sentipenarekin bat egiten zuena, eta, beraz, nekez izango zela folklore-ikuspuntutik hanka-sartze larririk: «De todos modos, creo que el peligro de cometer un desafuero folklórico, aún sin descartar su posibilidad es remoto» (Arrieta 1966, 12). Azken hitza herriak duela defendatzen zuen Arrietak, eta herriak onartu edo baztertuko zuela folkloristek aurkeztutakoa. Horren adibide jarri zuen sagar-dantza, dantza-talde guztiek egiten zutena, bere jatorrizko forman oso edertzat zuena gizonezko sendoek dantzatua, baina emakumeek dantzatua ere xarma berezia zuela. 35 urte izan arren neskek eskainitako moduan, euskal dantzen errepertorioan errotuta zegoela zioen Joseba Arrietak. Bere iritziz sagar-dantzarekin egindako eraldaketa[31] ez zen lekuz kanpokoa izan: «Pero no, *Sagar Dantza* no ha sido un desafuero, ha sido un acertado logro y es el camino que deben seguir las danzas de nueva creación» (Arrieta 1966, 12). Handik gutxira, euskal dantza-taldeen ekitaldi handi batean, sagar-dantza gizonezkoek eskainita erakutsi zen, Arizmendik aldarrikatu bezala. Biarritzen izan zen, 1967an, Eskual Dantzarien Biltzarraren lehen ekitaldi handian. Dantza jaialdi horri buruz *Dantzari* aldizkarian argitaratutako kronikan (Txertudi 1967), hainbatek nesken dantzatzat jotzen zuen sagar-dantza, Argia dantzari-taldeak bere jatorrizko forman eskaini izana nabarmendu zen: «Así pudimos ver la Sagar-dantza en su estado primitivo, tal y como se bailaba antes de ser transferida esta danza a los grupos de chicas». Jatorrizko forma horretan janzkera eta xehetasun koreografikoak tarteko ziren, baina bereziki jatorrizko forma gizonezkoek dantzatzearekin identifikatzen zen: «Pudimos apreciar su gracia y su recio sabor primitivo y comprobar que ambas, la masculina y la femenina, tienen cabida en el frondoso árbol de nuestro folklore danzado» (Txertudi 1967, 17).

Behin 'tradizioz' emakumeen parte-hartzea dantzetan salbuespen gutxi batzuetara mugatu ondoren, 1970eko hamarkadaren hasieran, dantzei, doinuei, janzkerari eta generoari dagokienez gertatzen ari diren aldaketak salatu zituen Francisco Arrarasek. Juan Antonio Urbeltzen gidaritzapean hainbat dantza-errepertorio eskaini dituen Argia dantzari-taldearen emanaldi bati egiten dio erreferentzia Arrarasek, tradizioz gizonek bakarrik dantzatzen zituzten dantzetan emakumeak ere ikusi

31. Sagar-dantza emakumeen dantza moduan eskaintzeko ohitura noiz eta nola hasi zen kontatu zuen bere artikuluan Joseba Arrietak (1966, 12). *Saski Naski* ikuskizunerako Bernardo Zalduak egin zuela egokitzapena, eta bere asmoa soilik ikuskizun horri begirakoa izan zela, ez zuela aurreikusi ondoren dantza-taldeetan era horretan zabalduko zenik, eta bere burua erruduntzat jotzen zuela Zalduak.

dituelako dantzan. ‘Con desagradable sorpresa hemos podido ver que esta entidad de investigaciones folklóricas hace bailar a las muchachas el *Lapurtar motza*, danza genuinamente masculina’ (1971b, 210). *Lapurtar motza* dantza-jauzien sortakoa dela argitzen du, eta, beraz, Baztango mutil-dantzen, alegia, gizonezkoek bakarrik egiten dituzten dantzen familiakoa. Argia dantzari-taldeak emakumeek dantza horietan aritzea Abbadiako Anderearen testigantzarekin justifikatu zuen, 1850 ingururako, urtean behin besterik ez bazen ere, herriko festa nagusiaren aitzakian, erretorearen soka apur bat lasaituta, neskek dantzan parte hartuko zutela baitzioen. Arrarasek zalantzan jartzen du hori, eta berak ere Abbadiako anderea (1972, 25) aipatzen du, esateko garai horretan, emakumeek gehienez ere ezteietako soka-dantzetan parte hartzen zutela (1971b, 212).

Argiaren emanaldian kadrileak gizon-emakumeek dantzatzea ere desegokitzat jotzen du Arrarasek (1971b, 210). Dantza hori, Europa osoan oso hedatua izan arren, ‘gure herrialdean’ orain urte gutxi arte ezezaguna izan dela dio. Zuberoan antzeko kadrile bat dantzatu dela onartzen du, baina han ere kanpotarra dela dantza hori, eta gainera, Zuberoan ez direla neskak dantzatzen dutenak, baizik eta emakume jantzitako mutilak. Maskaradetako hiru pertsonaia femenino 1970-80ko hamarkadetara arte mutil gazteek gorpuzten zituztenak aipatzen ditu horren erakusgarri: kantiniersa, anderea eta etxeko-anderea. Beraz, hiru argudio ematen ditu kadrilea baztertzeko: atzerritarra eta kanpotik ekarria dela; berria eta beraz, ez tradizionala, modernoa dela; emakumeek ere dantzatzen dute, tradizioz gizonezkoek bakarrik dantzatzen zutenean. Kadrilea baztertzeko argudiaketa hori tokian tokiko testigantza baten bidez berretsi nahian, Luzaiden kadrilea noiz eta nola dantzatzen hasi zen azaltzeko testigantza bat eskaintzen du Arrarasek: «Parece ser que la idea de que las muchachas de Valcarlos tomen parte en la danza, se debe al vecino Pedro Etcheverri Chilibolost, de profesión transportista, introduciéndose, esta moderna pero poco folklórica costumbre, en el año 1967» (Arraras 1971b, 210). Bigarren testigantza bat ere eskaini zuen Arrarasek helburu berarekin. Maria Dolores Echeverria Etcheverri aipatzen du (1971b, 213), eta haren ahotan jartzen du 1966-67 ingurura arte ez zuela ezagutu neskak dantzan ikusi izana. Kontrako helburuarekin aipatu arren, testigantza horiek zilegitasuna eman zieten dantza-taldeei emakumeen parte-hartzea Luzaideko dantzen emanaldietan integratzeko, dantza-errepertorioaren jatorrizko herrian bertan dantzatzen zela frogatzen baitzuten.

Argia dantzari-taldeak birsortu zuen emakumeen dantza bat, Jaurrietako axuribeltza, kritikatu zuen Francisco Arrarasek ere, dantzaren eta generoaren euskal tradizioa eraldatzen ari zirela leporatuz. Tradizioarekiko ustezko zorroztasunaren eta tradizioa horri egiten zitzaion argazki misoginoaren ondorioz, 1960-70eko hamarkadetan energia eta dinamismo handia zuten dantza-taldeek zailtasunak zituzten genero aldetik oreka minimo batez antolatzeko errepertorioak. Dantza gehienak maskulinotzat kategorizatuta eta balizko tradizioaren arabera emakumeek dantzatzen zituzten ia denak mistoak, alegia, gizonekin batera dantzatzekoak ziren. Baldintza horietan emakumeek soilik dantzatzeko dantza bat urregorria zen dantzari-

taldeentzat. 1969an, Izabako Estornes Lasa familiaren bidez, Jaurrieta herrian emakumeek noizbait egin izan zuten dantza baten berri izan zuten Juan Antonio Urbeltzek eta Marian Arregik. Herrian adineko emakumeak elkarrizketatu arren dantzaren oroimena galdua zen, eta Azkuek bere kantutegian jasotako doinua, eta inguruko dantza-ereduak, Baztango mutil-dantzak eta Zuberoako dantza-jauziak, baliatuz berrasmatu zuten axuri-beltza (Ordoñez 2009). Argia dantzari-taldeko 12 emakumek estreinatu zuten 1969ko maiatzaren 4an eta hedapen azkarra eta zabala izan zuen, Jaurrietan bertan ere neska gazteak bere egitera iritsi direlarik. Arrarasek gogor jo zuen Jaurrietako emakumeen dantzaren kontra ere: «Esta danza, también salacenca, presentada por ARGIA, no deja de ser otro atentado contra la pureza y originalidad de nuestras danzas» (Arraras 1971b, 214). Azkueren arabera, doinua mutil-dantza edo mutxiko bati baldin bazegokion, halabeharrez gizonek soilik dantzatu behar zutela zioen Arrarasek, eta Auñamendi argitaletxeari, alegia, Estornes-Lasatarrei leporatu zien doinu 'alaiki' emakumeen dantzatzat jo izana: «Y aunque lo más probable sea que, este baile de Jaurrieta, pueda haber sido una danza-juego, nunca podrá ser interpretado, si nos atenemos a la realidad coreográfica por el elemento femenino» (Arraras 1971b, 215).

Tradizioa eta generoa rolen ikuspegi esentzialista 1970eko hamarkadan ere indartsu ageri dela nabarmentzen da garaiko folkloristen lanetan. Miguel Angel Sagasetak (1975) Luzaiden herriko dantzetan emakumeen parte-hartzearekin sortutako eztabaidaren eta gatazkaren berri eman zuen[32]. Gizonezkoek emakumeei jakinarazi zieten ezin zituztela jauziak dantzatu. Hauek haserre, dantza-saiotik alde egitea pentsatu zuten, dantza egiteko deituak izan ziren kontra-dantzak dantzatu gabe. Negoziazio-tarte baten ondoren, emakumeek martxan eta bolant-dantzan parte hartzea onartu zuten, baina ohorezko tokiak bolant-dantzarien, gizonezkoen, esku utzita. Ondoren gizonezkoek soilik dantzatuko zituzten dantza-jauziak, eta azkenik, denek elkarrekin kontra-dantzak. Erritualaren partetzat jotzen ziren dantza-jauziak eta sozialtzat jotzen ziren kontra-dantzak bereizteko, gizonezkoek jantziak aldatuko zituzten kontra-dantzak egiteko, bolant-dantzari jantzi distiratsuak kendu eta baserritar jantziak jarriz (Sagaseta 1975, 121). Folkloristek, oro har, emakumeen parte-hartzea mugatzera jotzen zuten ikuspegiekin bat egin zuten, tradizioz euskal dantzei zerien maskulinitate hegemonikoaren ideiarekin bat eginez.

32. Gazte talde batek erdi-galduta ziren kontra-dantzak berreskuratzeko borondatea erakutsi zuen. Bolant-egunean gizonezkoek soilik dantzatzen zuten, baina urte hartarako, kontra-dantzak bikote mistotan egiten ziren dantzak izanik, hamabi bikote prestatu zituzten. Emanaldiaren egunean, segizioan elkarrekin ziren bolant-dantzariak, alegia, gizonezkoak, eta kontra-dantzak egiteko prestatutako neskak. Martxa eta bolant-dantza elkarrekin eman zituzten, baina jauziak dantzatzeko orduan sortu zen eztabaida: «Como es natural, llegado el día de la presentación en público, las chicas forman parte de la comitiva junto con los Bolantes en la marcha y Bolant-Iantza. A continuación pretenden también bailar los Jauziak. Mas ¡Oh delito! Jamás se ha visto cosa tal. Los Jauzis se han bailado siempre por sólo hombres. Sería intolerable que una moda moderna y poco respetuosa con la tradición, violara la sacrosanta costumbre heredada de los mayores. El juicio del pueblo es inapelable» (Sagaseta 1975, 121).

Espainiar estatuan berrogei urteko diktadura politikoa ahitu eta trantsizio demokratikoa abiatu zen garaian, euskal dantzetan genero-bereizketa sostengatzen zuen eraikin kontzeptualaren pitzadurak nabarmenegiak gertatzen ziren ezinikusia egiten jarraitzeko. Dantzaren historia-ikerketek eta bilketa etnografikoek sostengaezina bihurtu zuten emakumeek dantzan egin izanaren ukazioren ideia. Beraz, folklore-dantza eta -musikan inplikatutako eragileek, dantzen genero-kategorizazioa —emakumeen eta gizonezkoen dantzen izaera bereziak— zalantzan jarri gabe, gizonen eta emakumeen dantzen arteko desoreka azaltzeko eta sendotzeko argudiobideak garatu zituzten. Emakumeek dantzan izandako parte-hartzea neurritzera jo zuten batzuek, gizonezkoek dantzan zuten eta izatea merezi zuten nagusitasuna berresten zuten salbuespenak zirela emakumeek dantzan izandako parte-hartzeak. Bigarren argudio-bidean, gizonak eta emakumeak dantzan desberdin aritzen zirela etnografikoki erakutsi eta desberdintasun hori genero-kategoria bakoitzaren *berezko* izatearen dantza-proiekzioa baino ez zela erakusten jardun ziren. Maila xumean eta ahots txikiarekin bada ere, dantzen genero-estereotipoak, bereziki errepertorioaren banaketari eta emakumeen gaitasun fisikoei dagozkienei buruz lehen zalantzak planteatzen hasi ziren.

Folkloristen joera nagusiak 1971ko jardunaldietan gailendu zen bidetik jarraitzen zuen, tradizioaren ikuspegi estatikoa oinarrian, emakumeek dantzan berezko espaziorik izan zuenik ukatuz, ez baldin bazen subjektu hartzaile moduan, gizonezkoak eskainitako dantza jasotzen. Zenbait testuingurutan berez gizonezkoek egiten zituzten dantzak emakumeak eskaintzen hasteak tradizioaren eraldaketa eragiten zuela interpretatzen zen. Zenbaiten iritziz hori onargarria zen gizarte berrira egokitzeko ahaleginean eta beste zenbaitentzat erritualetan ez zen egokia aldaketa hori, tradizioaren beraren zentzua eraldatzen zuelako. Modu batera edo bestera, emakumeak tradizioa haustearen arduradun jotzen ziren. Hala nola Joaquin Jimenez (1978) Arabako dantzei buruz, Iñaki Irigoien (1978) Bizkaikoei buruz eta Gaizka Barandiaran (1978) Gipuzkoako dantzei buruz aritu ziren, generoari dagokionez ekarpen berririk egin gabe. Iñaki Irigoienek soka-dantzan emakumeek aurreskua jasotzen zutela azpimarratu zuen (Irigoien 1978, 29), eta testuinguru horretan Humboldtek (1925a, 59) eta Iztuetak (1824, 119) aipatutako *txipiritona* dantza, soka-dantzan gizonezkoek eta emakumeek elkarrekin dantzatzen zutela. Hala ere, hiru urte beranduago egindako lan batean, Fray Bartolome Santa Teresakoak 1819an euskal erromeriei egindako kritika morala (Santa Teresa 1816) dantzaren ikuspuntutik irakurtzean, emakumeen aurreskuak aipatzen zituela ohartu zen Iñaki Irigoien: «Generalmente son los chicos los que comienzan la danza, pero en algunos pueblos, nos dice el autor, la comienzan las chicas y la cumplimentan con chicos o con hombres, y esto es aún más feo y desvergonzado» (Irigoien 1981, 25). Bartolome Madariagaren lana Iztuetarenarekin bost urteko aldea izanik, zaldibiarrak aipatzen zituen emakumeen soka-dantzekin lotu zuen Irigoienek. Hain zuzen, Juan Inazio Iztuetak 1824an idatzitako liburuan aipatu (1824, 84-86) eta deskribatzen zuen emakumeen soka-dantzetako bat, *Neskatxen esku-dantza*, ahozko transmisioz behintzat XX. mendera iritsi ez zena, Zaldibiako idazlearen testigantzan oinarrituta

berregitea erabaki berri zuen Tolosako Udaberri dantza-taldeak eta horren inguruan egindako lana argitaratu zuen (Udaberri 1980) *Dantzariak* aldizkarian. Bestalde, Lazaro Milikuak (1983), Durangaldean, Garai herriko dantzen berri ematerakoan, Santa Ana egunean, dantzari gazteen eta adineko dantzarien aurreskuaren ondotik, hirugarrena emakumeek ateratzen zutela agerian jarri zuen.

Tradizioaren ikuspegi estatikoarekin lan egiten zuten folkloristek dantzaren alor erituala eta soziala bereizi zituzten genero-kategorien araberako banaketa azaltzeko. Iruñeko gaiteroek (Izeta & Gaiteros de Pamplona 1978) Lizarrako larrain-dantzaren balio adierazgarritzat jo zuten 'dantza sozial' izaera eta 'neska-mutilen dantza' (1978, 14) izatea. Mariano Izetak (1978, 12), berriz, Baztango mutil-dantzak 'egiazko dantza sozialtzat' jotzen zituen, «pues en ella pueden participar jóvenes y ancianos sin distinción de clase, estado o situación social, e incluso sin limitación de número». Alegia, ez zegoen mugarik adinaren, klase sozialaren edo egoera zibilaren arabera, bai ordea generoaren arabera: «Izena berak adierazten duen bezala mutilen dantza» da, «bere hartan gizasemeak bakarrik dantzatzen dutelarik» (Izeta & Gaiteros de Pamplona 1978, 13). Dantza-emanaldien genero-kategoriaren araberako banaketa hori historikoki errotutako sailkapentzat jo zuen Gaizka Barandiaranek, baina rol-bereizketa horretan bazterketarik zegoenik ukatu nahi izan zuen. Herritarren parte-hartzera irekita zeuden dantzetan emakumeek dantzatzeko mugarik ez zutela zioen, mugak funtzio erritualak zituzten dantzetan gertatzen zirela, baina hori ezin zela bazterketatzat jo (Barandiaran 1978, 6-8). Dantza erritualak jatorrian gizonen dantza-eremutzat jotzen zituen Gaizka Barandiaranek, eta horietako batzuk emakumeek dantzatzen bazituzten garai berrietan gizartean generoaren inguruan sortutako ideia berriei egotzi zien: «Como toda danza vasca la *Zinta dantza* o *Girgil dantza* es propia originariamente de hombres. El cambio de hombres por mujeres es reciente, como lo es en alguna zona, el menos de Europa, por el cambio de concepción de la mujer en la sociedad moderna» (1978, 6). Baina tradizioa eta folklorea bere horretan babestu beharra aldaketa modernoen gainetik aldarrikatzen du Barandiaranek, eta generoa tradizioaren oinarrizko osagaitzat jotzen duenez, erritual-une gorenetan horietan aldaketarik egitearen kontrako posizioa defendatzen du jesulagunak, eguneroko jardunean aldaketak eta egokitzapenak egitea onartu arren:

> Este carácter ritual, si un pueblo quiere ser fiel a su tradición y folklore, debería de imponerse a otras consideraciones modernas, cuando en algunas circunstancias decidiera el pueblo reejecutar la tradición y folklore en su puridad. En estos momentos el folklore debiera de ejecutarse o repetirse sin los aditamientos o cambios producidos en tiempos modernos, aunque ordinariamente y en momentos no tan solemnes participaran las mujeres, porque es mejor siempre que el folklore ancestral perviva aun cambiado en algunos elementos que muera totalmente por conservarlo fijo e invariable (Barandiaran 1978, 8).

Emakumeek euskal inauterietan zuten paperaren inguruan Antxon Agirre Sorondo (1987) etnografoak ondorioztatu zuen gutxi zirela emakumeen parte-hartze adibideak, eta zenbat eta denbora atzerago joan orduan eta txikiagoa izan zela parte-

hartze hori. Inauteri-festak, oro har, herriko mutil gazte ezkongabeen ospakizunak zirela azaldu zuen Agirrek (1987, 19), salbuespenez, zenbait tokitan ezkonduek parte hartzen zutela, gutxi batzuetan eske-errondak umeek egiten zituztela, eta besteren batean emakumeek parte hartzen zutela. Inauterietan emakumeek parte hartzen zuten egunari, Nafarroako iparraldean, *Emakunde* edo *Emakunde-egun* deitzen zitzaion. Horrez gain, inauteri-egunetako arratsaldeetan, eta bestelako igande eta jai-egunetan, plazako dantzaldietan emakumeek dantzatzea ohikoa zen. Igande arratsaldeetan, arrosarioa eta bezperak zeremonia kristauak 15:00ak eta 16:00ak bitartean ospatzen ziren, eta horren ondotik plazan izaten zen dantzaldian batez ere emakumeek dantzatzen zuten (Aguirre 1987, 19). Antzuola eta Orian sorgin-dantza emakume-izena izan arren, gizonezkoek soilik dantzatzen dute Agirren esanetan. Emakumeek dantzatzen zituzten zenbait dantza zerrendatu zituen Agirre Sorondok (1987, 21). Torralba del Rioko *Danza de las Ballestas* dantza aipatzen du, jatorria VII. mendean izan dezakeela erantsiz. Emakumeek soilik dantzatzen duten dantzaren jatorri mitikoaz idazten du Agirrek, mairuen inbasioen garaian, gizonezkoak hilda edo borrokan zirela, eraso baten aurrean herria defendatu zutenak emakumeak izan zirela eta horixe duela dantza horrek jatorria. Agirrek ez du azaltzen 1959an estreinatutako dantza dela berau, aipatutako kondairan oinarrituta Lizarrako udal dantza-taldearen zuzendari zen Francisco Beruete dantza-maisuak sortua izan baitzen. Arrarasen artikuluan (1971b) jasotako zenbait datu errepikatzen ditu Agirrek bere lanean, Luzaiden eta Baigorrin dantzan emakumeen parte-hartzeari edo Baztango sagar-dantzari buruzkoak.

Emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zuten ala ez ebatzi nahian «La participación femenina en la danza vasca» (1978a) izeneko artikulua idatzi zuen Enrique Jordak[33] 1978an. Aita Donostiaren lanaren jarraitzaile eta miresle izanik (Jordá 1986), lau hamarkada lehenago fraide kaputxinoak emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zutenik ukatuz idatzitakoak berretsi zituen orkestra-zuzendariak (Jordá 1935). Baina berrogeita hiru urte pasata, aita-pontekoaren eta bere hitzen kontrara itzulita, aurretik errazegi onartu zuen baieztapenari ertz ugari ikusten zizkiola aitortu, eta aho txikiz emakumeek dantzetan parte hartzen zutela onartu ahal izateko itzulinguruari heldu zion:

> «¿Baila, o no, la mujer vasca?». Confieso sinceramente que la pregunta me cogió tan desprevenido que, tras barajar rápidamente mis recuerdos, salí del paso con un «Sí y no» acompañado de algunos datos precisos que hicieron menos ambigua mi respuesta. Reflexionando más tarde, deduje cuan difícil es contestar conclusiva y tajantemente a tal pregunta, más quizá la información concerniente a este tema que poseemos anterior a nuestro siglo nos ayude a establecer la base sobre la cual podamos construir una hipótesis (Jordá 1935, 97).

33. Gaia jorratu zuten folkloristen artean ezohiko figura da Enrique Jorda Gallastegi (1911-1996). Orkestra-zuzendari moduan nazioartean ibilbide distiratsua egindakoa, nazioarteko hainbat orkestra sinfonikoren zuzendari jardun zuen, eta Pariseko, Bruselako, Madrileko, Hegoafrikako Lurmutur Hiriko eta San Franziskoko orkestra sinfonikoen zuzendari titularra izan zen, beste hainbatetan gonbidatu bezala jarduteaz gainera.

Galderari erantzun ahal izateko, euskal emakumeak dantzan izandako-parte hartzearen inguruko erreferentzien bilduma egin zuen. Hasteko, emakume dantzariaren irudia gaitzesten zuen kantu zahar bat jaso zuen lanaren hasieran:

*Andre on gutti dantzari on:*
*Dantzari ona irule gaichto*
*Irule gaichto*
*Edale on,*
*Eta don faridon*
*Halzco andreac*
*Gatzoteak die on.*
«Dantza Yauciac» Canción Popular
(Jordá 1978a, 97)

Jordaren iritziz, bertso horrek erakusten du euskaldunen artean pentsatzen zela dantzarako zaletasuna zuen emakumea axolagabea zela etxeko zereginetan (1978a, 122). XVI. mendetik XX. mendera arte, emakumea euskal dantzetan aipatzen zuten testigantza eta datu historikoen errepasoa egin zuen Jordak (1978a, 98-102): 1564an Donibane Lohizunen Charles IX. ak dantzan ikusitako emakumeak, Pasaian XVII. mendearen bukaeran Aulnoyko kondesak ikusitakoak, Iztuetaren aipamenak, Bilboko moilan emakume zamariek egiten zuten dantza, Bidarten arropagarbitzaileek egiten zutena eta Pierre de l'Ancrek deskribatutako sorginen dantzak, besteak beste. Enrique Jordak jasotakoaren arabera, Quatrefagesek zioen Lapurdin, XIX. mendean gizon guztiak pilotan jokatzen zirela eta emakumeak beren artean dantzatzen zirela. Amikuzen, XIX. mendearen bukaeran, emakumeak buruko zapia eta amantal beltzarekin dantzatzen zirela zioen Vogelen (1927) aipu bat jaso zuen Jordak (1978a, 108).

Dantzek genero-kategoria zutela defendatu zuen Jordak, sagar-dantzaren adibidean ikusi daitekeenez: «La Sagar-dantza. Afirmemos inmediatamente que este baile no es femenino sino masculino» (1978a, 110). Tradiziozaleen eta berritzaileen arteko eztabaidan, Jordak zioen tokian tokiko erituala eta agertokiko antzerkia bereizten jakin behar zirela, eta sagar-dantzak jatorria folklorean bazuen ere, Saski-Naskin eskaini zenean ekintza teatrala izan zela. Folklore-taldeek jarrera kritiko zorrotzagoa behar zutela antzokirako egindako aldaerak ez zitzaten hedatu kale eta plazetan (1978a, 112-113). Argia dantzari-taldea goraipatu zuen sagar-dantzaren jatorrizko forma berrartu zuelako. Sagar-dantzaren bertsio femeninoa hedatzerakoan gorularien sortara batu zela ikusi zuen Jorda Gallastegik, horrela, arku-dantza eta zinta-dantzarekin, jatorrian gizonenak ziren dantzak, gizon eta emakumeek elkarrekin ematen zituztela ohartu zen. Emakumeek dantzatu izan zituzten eta dantzatzen zituzten dantzak aztertu ondoren, Enrique Jordak ondorioztatu zuen emakumeek dantzetan parte hartzen zutela, baina inoiz ere ez nabarmenduz edo gizonaren maila berean: «La mujer, si bien participa en ellas, nunca baila de forma prominente o igual al hombre. Es éste quien actúa con mayor intensidad, extensión y densidad» (Jordá 1978a, 122).

Tradizioan eta historian emakumeek euskal dantzetan izandako parte-hartzeari begirada eskainita, ukazioa eutsiezina gertatu zitzaion, eta baiezko erantzuna aho txikiarekin emanik emakumeek euskal dantzetan izandako parte-hartzea dimentsionatzen ezarri zituen indarrak, alegia, berau txikia eta ez oso aktiboa izan zela adierazi zuen. Emakumeek euskal dantzetan bi eratan parte hartzen zutela ondorioztatu zuen Jorda Gallastegik (1978a, 101): emakumeek soilik dantzatzen zituzten dantzetan eta gizonezkoekin batera dantzatzen zituztenetan, baina lehenengoak, emakumeek soilik dantzatzen zituzten dantzak ia desagertuta zeudela. Eta bigarrenetan, bigarren mailakoa zela zeukaten protagonismoa. Beraz, emakumeek euskal dantzetan parte hartzen zutela, baina ez zirela izaten protagonista nagusiak, hori gizonezkoak baitziren.

Emakumeen protagonismoa dantzan urria izatearen arrazoien bila jardun zuen ondoren eta hiru azalpen posible eman zituen Jordak. Batetik, elizgizonen debekuak aipatu zituen (1978a, 122): dantza mistoak moralaren zaindariek gogor jarraitzeaz gain, euskal dantzetan egiten ziren bikote-dantzak gizonenak baino berriagotzat, eta, ondorioz, garrantzi gutxiagokotzat zituen Jordak. Lehen arrazoiarekin lotuta, bigarrenez emakumeek bizitza sozial mugatuagoa izatearekin ere azaldu zuen dantzan parte-hartze txikiagoa, besteak beste dantzarako zaletasun handia zuten emakumeek etxeko lanetan eskas aritzeko fama zutelako (1978a, 97). Azkenik, hainbat euskal dantzak fisikoki gaitasun handia eskatzen zutela, emakumeentzat oso zailak gertatzen zirela argudiatu zuen. Aita Donostiak bere garaian esandakoaren ildotik, batzuetan, bereziki aurreskuan, emakumeak gizonaren omenaldia jasotzera mugatzen zirela ere berretsi zuen. Euskal dantzen izaera zorrotza zen Jordaren iritziz horren eragilea: «Debido al carácter angular de la danza vasca, la mujer no participa en ella de forma muy activa. Su actuación es, generalmente pasiva y se reduce, en algunos casos, a recibir el homenaje del hombre» (Jordá 1978a, 102). Bere ustez, euskal dantzak emakumeek egiteko zailegiak izatearen ondorioz, emakume-rola ere gizonezkoek jokatu behar izaten zuten maiz:

> Una prueba, a mi juicio, de que el propio carácter de estas danzas ha sido causa determinante de la forma en que la mujer vasca participa en ellas se encuentra en el hecho de que los personajes femeninos que aparecen en la *Mascarada de la* Soule, y en las *Toberak-Mustrak* y *Astolasterrak* de Baja-Navarra son siempre representados y bailados por hombres vestidos con atavíos femeninos (Jordá 1978a, 105-106).

Izan ere, Jorda Gallastegiren esanetan (1978a, 102), emakumeek parte hartzen zuten zenbait dantzatan, gizonezkoen dantzak izan arren lasaiak zirenak, edo gizonekin batera bikoteak osatuta dantzatzen zituztenak, baina ostera, gimnastiko eta indartsuak ziren dantzetan ez zuen ikusten posible zitekeenik hori. Euskal dantzarien berezko zalutasuna defendatu zuen Jordak Parisen balletaren sorreran parte hartu zuten euskal dantzarien berri emanez, eta euskal dantzen izaera bihurria kontuan hartuta, emakumeen parte-hartzea euskal dantzetan ez zela oso aktiboa izango ondorioztatu zuen. Bere parte-hartzea, normalki pasiboa zela, eta aurretik esandako guztia aintzat hartu gabe eta topikoa errepikatuz, zenbaitetan gizonezkoaren omenaldia jasotzera

mugatzen zela idatzi zuen orkestra-zuzendariak (Jordá 1978a, 102). Dantza zail eta zorrotzetan emakumeek ezinezkoa izango zutela parte-hartzea frogatu nahirik, euskal dantza estu eta birtuosoen zenbait adibide jarri zituen Enrique Jordak, hala nola aurreskua eta Zuberoako maskaradak, saiatuta ere ezingo lituzketenak dantzatu emakumeek bere iritziz (Jordá 1978a, 105-106), gaitasun fisiko urriagoaren ondorioz. Hala ere, beste momentu batean, emakumeek Zuberoako dantzak gizonen pare dantzatzeko ezintasun fisikoa berretsi arren, kontraesan agerikoan erori zen bikain dantzatzeko gai ziren emakumeak ezagutu zituela aitortuz:

> He mencionado la imposiblidad física de que la mujer suletina encarne personajes como la *Kantiniersa* o la *Andere*, pero sería injusto y parcial ocultar que he conocido suletinas que bailaban admirablemente las danzas de las *Mascarada* (Jordá 1978a, 122).

Gizonezkoek eta emakumeek egiten zituzten dantzen ezaugarri desberdinak identifikatuz, Jordak aktibo (maskulinoak) eta pasibo (femeninoak) moduak sailkatu zituen dantzen bereizketan sakondu zuen Juan Antonio Urbeltzek, feminitatea eta maskulinitatea dinamika-mailarekin baino areago, mugimenduaren ezaugarrien arabera kategorizatu baitzuen. Jordak emakumeek euskal dantzetan zuten parte-hartzeari buruzko lana argitaratu zuen urte berean, 1978an, euskal dantzak morfologikoki aztertzen zituen sintesi-lana argitaratu zuen Urbeltzek. Euskal dantzen taxonomia egiteko, Curt Sachsek (1963) munduko dantzak sailkatzeko diseinatutako eskema aplikatu zuen Urbeltzek euskal dantzetan *Dantzak: notas sobre las danzas tradicionales de los vascos* (Urbeltz 1978) liburuan. Dantza irekiak edo zabaltzeko joera dutenak, eta dantza itxiak edo ixten direnak bereizi zituen Sachsek. Dantza irekietan grabitatearen lotura indarka hausteko ahalegina antzeman zuen alemaniar jatorriko ikertzaileak, eta Europan era horretako dantzak ez zirela ohikoak idatzi zuen, baina bazirela gutxi batzuk, tartean euskal aurreskua (Sachs 1963, 26). Euskal dantzan jauzi egiteko joera eta aurreskuaren aipamena topikotzat jo zituen Urbeltzek (1978, 49), baina mugimendu-joerari begiratuta, dantza irekiak gizonen ezaugarriekin eta itxiak emakumeenekin lotu zituen Sachsek, eta Urbeltzek banaketa hori berretsi zuen, emakumeek euskal dantzetan parte hartzea ukatzen zuen adierazpena gizonezkoen eta emakumeen berezko dantzakera desberdinak aintzat hartu gabeko azaleko behaketaren ondorio zela salatuz:

> La actitud cerrada ante la danza es, en el País, un posicionamiento eminentemente femenino. La mujer, por tanto, condiciona la danza de una peculiar manera que no es reductible, por simple comparación, a la que realizan los hombres. De ahí viene el que entre nosotros, algunos tratadistas de este tipo de cosas sostienen el principio de que «en la danza vasca la mujer no baila, es bailada…» (1978, 59).

Dantza itxietan gorputza ez da ia-ia lurretik altxatzen, indarra goitik beherakoa da, gorputz eta besoen mugimenduak nagusitzen dira, eta espazioak mugatzeko eta zirkuluak osatzeko joera dago. Urbeltzek aitortzen du (1978, 60-61) euskal folklorean, jarrera itxiarekin ‘gorde’ den dantza bakarra Urdiainen San Joan bezperan

emakumeek egiten dutena dela. Dantza irekietan, berriz, lurretik altxatzeko ahaleginak ugariak dira, lurra gutxiago ukitzen da, grabitatearen aurkako borroka dago, giharrak tentsioan, mugimendu bortitzak, arintasuna, indarra, espazioan hedatzeko eta bilatzeko joera, eta gorantz eta aurrerantz mugitzeko joera dago. Ezaugarri horiek elkarrekiko oposizioan eta bipolaritate sexualaren sinbolotzat ikusi zituen Urbeltzek (1978, 60). Eredutzat horiek jo arren, zenbait dantzatan bestelako jarrerak hartzen dituzte gizon-emakumeek. Leitzako ingurutxoa jartzen du adibidetzat Urbeltzek (1978, 63). Bertan, gizon-emakumeak bikoteka dantzan ari direla, batzuetan dantzatzeko jarrera itxia eta besteetan irekiak erakusten dituzte. Urbeltzen ikuspegian, euskal dantzetan, 'jarrera itxia' nagusiki hurbilketa femeninoa izanik, emakumeek dantza baldintzatzen zuten modua ez zen gizonekoenarekin konparagarria. Beraz, horren ondoriotzat jotzen zuen zenbaitek adieraztea euskal dantzetan emakumeak ez zuela dantza egiten, emakumeei dantza egiten zietela. Gizon-dantzan gertatzen zena euskal folklore osora zabaltzea oinarrizko okerra zela adierazi zuen Urbeltzek (1978, 60). Bere ikuspuntuan, hainbat dantzatan, antitetikoak ziren jarrerekin elkar osatzen zuten emakumeek eta gizonek dantza desberdina sortuz, ez zena bataren edo bestearen menpekoa, baizik eta bietatik zeukana. Oposizioa baino elkar-osatzearen irudia defendatu arren (Urbeltz 1978, 60-63), zenbait dantzatan emakumeek eta gizonezkoek jarrera itxiak zein irekiak har zitzaketela ohartarazi zuen. Beraz, sexuen elkarren osagarritasunaren ideian oinarrituta, gizonek eta emakumeek dantzan jarrera antitetikoak dituztela argudiatu zuen Urbeltzek, baina irekitzeko eta ixteko bi joerak biltzen direla bakoitzaren baitan.

Emakumeen dantzakera bereiziaren ideia eztabaidatzera jo zuen ostera Filipe Oihanburuk. Etorki balleten zuzendariak dantza sozial eta erritualez harago, eszenara begirako proposamenak egin zituen (Oyhamburu 1994; Oyhamburu 2007; Bidegain 2007) eta horretarako emakumeak, euskal dantzak eta estetika jorratu zituen (Oyhamburu 1981). Oihanburuk zalantzan jartzen zuen dantzaren genero-estereotipatzea, euskal tradizioan emakumeei dantza *pinpirinenak* egitea zegokienik (1981, 104-105) ukatuz. Filipe Oihanburuk zenbait testigantza historiko aipatu zituen, emakumeek historian euskal dantzetan parte hartu zutela agerian jartzen zutenak, hala nola Charles IX.ak Donibane Lohizunen 1565ean ikusitakoak, Madame Aulnoyk XVII. mendearen bukaeran deskribatutakoak eta XVIII. mendean Bizkaian eta Gipuzkoan emakumeak dantzan ikusi zituzten bidaiarien testigantzak. Euskal dantzen eremu erritualean emakumeen parte-hartzea historikoki gertatu izana aldarrikatu zuen, Heletan, 1860an, hiru emakumek Corpus Christi festan sainduen rolak gizonezkoen dantza-urrats berberak eginez (Oyhamburu 1981, 104) jokatu zituztela kontatuz. Bestalde, mugimenduen izaera zorrotza maskulinitatearen ezaugarritzat jotzea eztabaidatu zuen, Iztuetaren (1824) arabera emakumeek urrats zailenak ere egiten zituztela ondorioztatuz. Oihanburuk emakumeak euskal dantzetan izan duen eta izan behar duen parte-hartzearen aldarrikapena egiten du, ondare koreografikoa aberasten duelako, eta ez bakarrik edertasun femeninoarengatik eta koreografikoki jokoa ematen zuelako, baita janzkera aberasten zuelako ere (Oyhamburu 1981, 105).

Euskal dantzetan emakumeen parte-hartze zabalagoa aldarrikatzeaz gain, praktikan ere jarri zuen Filipe Oihanburuk Etorki balletean, eta horren testigantza utzi zuen lan honetan bertan, bi emakume-dantza erakusten zituen argazki baten bidez eta asmo-adierazpen argiaren bidez: «Danse guipuzcoanne par les ballets Etorki qui, contrairement à la tradition récente, le font exécuter par des femmes, dans le propre costume décrit par Iztueta. La perfection des positions des quatre danseuses peut être la meilleure réponse aux critiques» (Oyhamburu 1981, 105).

### *1.5.2. Generoa analisi-kategoria moduan*

Dantzatik abiatzen ziren folkloristen lanetatik landa, Joseba Zulaikak (1996) euskal antropologiaren XX. mendeko ibilbideari eskainitako begiradan, antropologia eta historia soziala konbinatuz gizarte-antropologian eta historia-alorrean saihetsezinezkoa den erreferentziatzat jotzen du (Zulaika 1996, 117-118) Julio Caro Baroja (1914-1995). Jose Migel Barandiaranen ikaslea hasiera batean, Vienako eskolako kultur zirkuluen ideiak bere egin arren, horien irakurketa kritikoa Boasen 'kultur esparruen' kontzeptuarekin uztartu zuen (Zulaika 1996, 120). Caro Barojak dantza-kontuak maiz jorratu zituen bere lan oparoan, bai euskal kulturari eta historiari buruzkoetan (1973; Caro Baroja 1976; 2000) eta zer esanik ez folklore eta festa zehatzei buruz idatzitakoetan (1986; 1995a; 1995b), hala nola inauterien (1979) eta urte-sasoien ingurukoetan (1984; 1992) ere. Horietako batzuetan, Maiatzeko erreginen erritoei buruzko lanean adibidez (Yrigaray & Baroja 1995), protagonistak emakumeak ziren eta horrela jaso zuen, baina horrez gain ez zion emakumeek dantzetan duten parte-hartzeari arreta berezirik eskaini. Historialariek eta folkloristek lehentasuna lan diakronikoari zein iraganeko deskribapenei eman bazieten ere, 1960ko hamarkadatik aurrera, metodologia antropologiko modernoak aplikatuz, euskal munduaren azterketa sinkronikoak lehenetsi zituzten Euskal Herrira ikerketak egitera etorritako William Douglass, Sandra Ott, Davydd Greenwood eta Marianne Heiberg antropologo atzerritarrek (Zulaika 1996, 143-152). Kulturaren egitura funtzional edo sinbolikoak aztertzeko lan-lerroa antropologo anglosaxoiek ireki zuten euskal munduan, baina jarraipena, bereziki, Teresa del Vallek, Jesus Azconak, Joseba Zulaikak eta Joxemartin Apalategik osatutako euskal antropologoen belaunaldi berriak eman zion 1970-1980ko hamarkada-aldaketarekin batera. Euskal antropologoen belaunaldi horrek, eta horien ondotik sortutakoak, perspektiba anizta-sunean, diziplinarteko ikerketan eta marko teoriko berrietan sakondu dute (Esteban 2012, 43).

Kepa Fernandez de Larrinoa antropologoa euskal munduaren zenbait komunitateren ospakizunak, hala nola Ameriketako euskal diasporaren festak (1991) eta Zuberoako herri-antzerkiak (1993) ikertzen hasi zen 1980ko hamarkadaren bukaeran. Zuberoako artzain-komunitatea antropologia modernoarekin ikertzeko ahaleginean Sandra Otten aurrekaria aipatu behar da. Euskal kulturan, eta ikusiko dugunez dantzan ere, 'indarra' nozioak jokatzen duen paper garrantzitsua agerian jarri zuen Ottek (1981), eta ideia hori oso presente izango da Kepa Fernandez de

Larrinoaren lanean. Zuberoako kulturan dantzak zuen protagonismo bereziaz ohartuta, dantzaren inguruko ikerketa eta ekarpen esanguratsuak egin zituen Fernandez de Larrinoak, besteak beste, Victor Turneren antropologia sinbolikoaren eta folklore-ekitaldiak adierazpen kulturalen erakusletzat jotzen dituen Clifford Geertzen eraginarekin. Generoa festa eta erritualetan ikertu zuen, zehazki Zuberoako maskaradetan emakumeen parte-hartzean gertatutako aldaketak gorputzaren antro-pologiatik aztertuz (Fernández de Larrinoa 1995; 1997). Horrekin batera, euskal dantzaren ikerketan ziharduten zenbait historialari sozial eta folklorista, antropologia modernoaren marko teoriko eta metodologikoekin jantzi eta elkarlanean jartzeko ahalegina egin zuen. Horren emaitza dira berak zuzendutako hiru lantaldek euskal dantzari buruz egindako erreferentziazko hiru lan: euskal dantzaren inguruko bibliografia (Fernández de Larrinoa 1998a); tokian tokiko euskal dantza tradizionalen katalogoa (Fernández de Larrinoa 2003); eta dantza tradizionala eta identitatea euskal kulturaren mugako eremuetan ikertzen zuten bost lanen bilduma (Fernández de Larrinoa 1998b).

Zuberoako dantzetan gorputz-estereotipoek izan duten garrantzia azaleratu zuen Kepa Fernandez de Larrinoak genero eta dantza tradizionalen azterketaz argitaratutako lanetan (1995; 1997). Horietan, Zuberoako maskaradak, historian 'gizonezko portaera-erritualak' izan direla ondorioztatu zuen. Zenbaitetan lurren emankortasunari lotutako interpretazioak eskaintzen zirela ikusi zuen, baina era horretako erritualei buruz genero-antropologiak azaleratu zuenaz ohartarazi zuen: «emakumeen menpekotasuna erritoetan legitimatzen» (1995, 133) zela, hain zuzen ere. Bere ikerketan, emankortasunari lotutako ekarpenik ez zuela bildu, baina bai ordea 'indarra' kontzeptuari lotutakoak. Dantzariak gorputz-estereotipo jakinen arabera hautatzen zirela ikusi zuen, Zuberoako maskaradetan jokatzen diren rol bakoitza gorputz-estereotipo zehatz bati lotuta zegoela ohartu baitzen: «Entsenaria luze eta argal; zamalzaina azkar eta indartsu; kantiniersa arin eta argal; txerreroa azkar eta bizkor; gatiak ez omen du estereotipo jakinik» (Fernández de Larrinoa 1995, 133). Horrez gain, dantzari bakoitzaren nortasun pertsonalaren alderdi batzuk, hala nola lasaitasuna, goxotasuna, bizitasuna edo basakeria dantzaren bidez adieraz zitezkeela ere ikusi zuen Fernandez de Larrinoak.

1980ko hamarkadara arte gizonezkoek bakarrik parte hartzen zuten Zuberoako maskaradetan, nahiz eta antzezten ziren paper batzuk femeninoak izan, horiek ere gizonek jokatuak izaten ziren. 1980ko hamarkadaren bukaeran hasi ziren emakumeak Zuberoako maskaradetan parte hartzen. Aldaketa horien jarraipena egin eta Zuberoako gizartean horien inguruan sortzen ziren gogoetak jaso zituen Fernandez de Larrinoak (1995; 1997). Emakumeen parte-hartzea rolen arabera, gradualki, gauzatzen joan zen. 1980ko hamarkada arte, emakumeen paperak ere gizonezkoek, mutil gaztetxoek gehienetan, jokatzen zituzten. Paper femenino horien artean dantza-protagonismo txikiena zutenak interpretatuz hasi ziren emakumeak lehen aldiz maskaradetan parte hartzen: anderea eta laborarisa. Ondoren, hamarkadaren erditik aurrera, dantzari protagonista nagusietako bat baina emakume-rola eta -janzkera zerabilena: kantiniersa. Emakumeak rol femeninoak jokatzen hasi ziren beraz, eta aldaketa

horiek ez zuten eztabaidarik eragin. Hurrengo pausoetan ordea, gizonezko rol moduan identifikatuta zeuden pertsonaietan emakumeak parte hartzen hasi zirenean eztabaidak sortu ziren. 1987an, Muskildiko gazteek eskaini zituzten maskaradetan, anderea eta kantiniersaz gain, *gorrien* taldean, dantzari garrantzitsuenetakoa den txerreroa emakume batek jokatu zuen, eta baita aktore paper xumea duen medikua ere. Txerreroa emakumea izateak polemika eragin zuela ikusi zuen Fernandez de Larrinoak (1995, 134). Emakume batek txerreroaren rola jokatzeak kontrako erreakzioak eragin zituen zenbait herritarrengan: «Txerreroen ezaugarri sinbolikoak gizonezkoak direla azpimarratzen zen: hots, dantzariaren janzkerak eta apainketak gizonezkotasuna adierazten dutela behin eta berriz errepikatzen zen» (Fernández de Larrinoa 1995, 134). Ordura arte, gizonezkoek emakume-rolak jokatu izanak ez zuen kontraesanik eragin, baina antropologoak ikusi zuen «neska batek gizonezkotasuna adieraztea berez kontraesan izugarria» bezala aurkeztu zela, «txerrero-neska baten dantzaren benetakotasuna» zalantzan jarriz.

Zuberoako dantza tradizionaletan dantza-ereduan maskulinitatea ezaugarri garrantzitsutzat jotzen zen, eta maskulinitate hori dantzakeran antzematen zela defendatzen zuten. Kepa Fernandez de Larrinoak (1995, 134) jasotako testigantza batek honela adierazi zuen ideia hori: «Emaztek eta gizonek ber dantza emaiten ahal dizue, beno ez ber gisaz». Beraz, dantza egiteko era maskulino bat eta dantza egiteko modu femenino bat zeudela defendatzen zuen ideia ezkutatzen zen esaldi horren atzean. Zuberoako dantzetan gizonezkoek dantzan transmititzen zuten ezaugarri nagusia ‘indarra’ zen; emakume batek, dantza berberak egin arren, erakusten zuen ezaugarri nagusia ez omen zen ‘indarra’, baizik eta ‘dotorezia’, ‘finezia’. Beraz, dantzei buruzko ikuspegi horren arabera, gizonezkoek eta emakumezkoek dantzan beren sexu-identitateari atxikita zeuden ezaugarri batzuk adierazten zituzten dantzaren bidez. Generoaren araberako desberdintasuna dantzan eta dantzaren bidez erreproduzitzen zen beraz, baina gainera, bereizketa horretan mailaketa zegoela ikusi zuen Fernandez de Larrinoak (1995, 134). Dantzakeran bi eredu, maskulino indartsua eta femenino dotorea bereizten ziren, baina Zuberoako dantzako eredu ideala bakarra zen, eta horren ezaugarriak, ‘azkartasuna’ eta ‘sendotasuna’ bezala definituak, gizonezkoen dantza estiloari zegozkionak ziren. Beraz, hori adierazten zen aipatutako testigantzaren barrenean, emakumeek dantzatu zitzaketela gizonezkoen dantza berak, baina ez zituztela berdin egiten, eta eredu ideala gizonarena zela, eta emakumearena, berriz, maila apalagokoa.

1992an, Eskiulako herritarrek antolatu zituzten maskaradak, eta lehen aldiz musikariak salbu jokalari guztiak, dantzari, kantari eta aktore, emakumeak izan ziren. Dantzarien eredua maskulinoa bazen, beltzen taldea osatzen zuten jokalari eta aktoreen eredua ere guztiz maskulinoa zen, baina dantzan indarrez agertu beharrean, jokatzen zituzten rolek bortizkeria, mozkorkeria, gordinkeria eta zakarkeria zituzten baliabide. Dantzariekin gertatutako erreakzio ezkorragoa eragin zuen Eskiulako emakumeen erabakiak Zuberoan, hainbatek desegokitzat jo baitzuen emakumeek jokabide eta balio horiek gorpuztea (Fernández de Larrinoa 1997, 55). Izan ere, Kepa

Fernandez de Larrinoak ondorioztatu bezala, «hala egitean, gorputz-mugimenduei buruzko interpretazio sozial eta ulerkera kultural nagusien arbitrariotasuna salatu zuten» (1995, 134). Ondorioz, Zuberoako maskaradetan emakumeak progresiboki parte hartzen joan ziren neurrian, erritual horien bidez adierazten ziren generoei lotutako nozioak, hala nola maskulinitatearen ezaugarritzat jotzen zen indarraren kontzeptua, ezbaian jarri zirela, eta gizonezkoen nagusitasunari eutsi nahi ziotenen erresistentziekin tentsioak sortu zirela azaleratu zuen Fernandez de Larrinoak. Horrenbestez, dantzak eta dantzariek ideiak adierazten dituzte, 'nozioak komunikatzen dituzten aldi berean sozialki kalifikatuko, ebaluatuko direnak' (Fernández de Larrinoa 1997, 60).

Euskal antropologia feministan Teresa del Vallek irekitako bidean, 30 urteko ibilbide oparoaren ekarpen nagusiak laburbildu dituzte Margaret Bullenek, Mari Luz Estebanek eta Jone Miren Hernandezek (2016). Lehen etapan, Del Valleren gidaritzarekin Begoña Aretxaga, Carmen Diez Mintegi eta Lourdes Mendez nabarmendu dituzte. Teoria feministak aintzat hartzeaz gain, horiek aplikatuz ekarpen esanguratsuak egin dituzte belaunaldi berriek, eta genero-ikasketetako aitzindari Teresa del Vallek euskal dantzari ere begiratu zion 1985ean bere zuzendaritzapean egin zen *Mujer Vasca: Imagen y realidad* erreferentziazko lanean. Lan horrek euskal antropologia feministaren jaiotza ekarri zuen Mari Luz Estebanen (2012, 34) esanetan, «euskal komunitatearen batasun eta armonia mitikoen ideia auzitan» jarri eta gatazka eta kontraesanen azterketari bidea ireki zion, genero-alorrean hasi eta beste era batzuetako desberdinkerien azterketekin jarraituz. Teresa del Valleren (1985) gidaritzapean egindako talde-lan horretan agerian jarri zen «emakumea eta espazio publikoaren arteko bateraezintasuna» (González-Abrisketa 2016, 44) euskal kulturaren hainbat alorretan, dantza eta festa barne.

*Mujer Vasca: Imagen y realidad* talde-lanean, euskal dantza eta generoa aztertu zen atal batean. Zehazki, Juan Antonio Urbeltzen lana (1978) aztertuz, bertatik erauzitako euskal dantzen genero-ikuspegiak laburbildu ziren (Valle 1985, 40-41). Azterketa horren lehen hurbilketa bat bi urte lehenago argitaratu zuen Teresa del Vallek (1983) euskal emakumeek espazioaren erabileran erakusten zituzten ezaugarri eta esanahiei buruz egindako lanean. Beste zenbait eremuren artean, emakumeek festetan, inauterietan eta dantzetan espazioarekin zituzten harremanak aztertu zituen. Dantzak festa-eremuko ardatz nagusi moduan hartuta, espazio publikoen erabilera eta esanahiak aztertzeko (Valle 1983, 256-259) Urbeltzen lana baliatu zuen. Urbeltzek irekidurarako joera zuten dantzak eta itxiturarako dutenen artean bereizten zuela ikusi zuen del Vallek, eta lehenak maskulinotzat sailkatu zituela eta bigarrenak femeninotzat. Emakumeen dantzatzat aurkeztutako Urdiaingo San Joan bezperako dantzari begiratu zion del Vallek, ikusiz espazioa barrurantz mugatu eta borobilean, ahots soilez lagunduta eta oinak geldi, besoak gora eta behera mugituz dantzatzen zela. Borobil itxiaren dantza-egitura hau emakumeen dantza estiloarekin identifikatzen zela ondorioztatu zuen Teresa del Vallek, eta beste zenbait dantzatan ere, emakumeek borobilak ixteko joera handiagoa zutela gizonezkoek baino, beren

espazioa mugatuz eta beraiek bertan gotortuz. Oro har emakumeak dantzetan mugimendu murritzagoak zerabiltzatela ikusi zuen del Vallek (1983, 257) eta horren muturreko adibidetzat Leitzako soka-dantza aipatu zuen, non 'emakumearen jarrera guztia hieratikoa' (Urbeltz 1978, 62) zen, gizonezkoa dantzatzen zen bitartean berari begira geldi baitzegoen. Burundako (N) zortzikoetan emakumeen parte-hartzea oinez ibiltzera mugatzen zela aipatu zuen, lehenengo zihoan gizonezkoak urrats arin eta ikusgarriak egiten zituen bitartean, ezkerreko hankarekin ostikoak airera jaurtiz. Lan honetan del Vallek ondorioztatu zuen (1983, 259) festen testuinguruan, espazio berean gizon eta emakumeen arteko interakzioa beste alor batzuetan baino gehiago gertatzen zela, baina bazirela uneak, non dantzaren beraren ezaugarriengatik, edo bereizteko beharragatik, espazio horietan eragin handiagoa zutela emakumeek edo gizonek, eta emakumeak nagusi ziren espazioetan muga gehiago zituztela gizonezkoak nagusi zirenetan baino.

Espazioaren erabileran oinarritutako lehen azterketa horri gizonek eta emakumeek dantzetan erakusten zituzten ezaugarri bereizien azterketa erantsi zitzaion *Mujer Vasca: Imagen y realidad* (Valle 1985) lanean. Bereizgarri horiek, bitasun sexualaren sinbolotzat eta indar antitetikotzat eta elkarren osagarritzat ulertzen direla azaldu zen bertan (Valle 1985, 40). Ezaugarri maskulinoak eta femeninoak aldi berean eman litezke biek parte hartzen zuten dantzetan, eta aurreskua edo soka-dantza[34] jarri zuen horren adibide, non bakoitzak berari dagokion jarrera iruditzen zuen, gizonezkoek irekia eta emakumeek itxia. Ostera, zenbait dantzatan Urbeltzen esanetan (1978, 49-63) alderantzizko jarrerak ematen zirela ikusi zuten del Vallek eta bere lankideek, eta Leitzako ingurutxoa jarri zuten horren adibide, bertan gizonezkoek hartzen zuten jarrera itxi hori, aurretik emakumearen ezaugarritzat jo izan dena ageri baitzen, eta emakumeenga irekia identifikatu baitzuten (Valle 1985, 40). Urbeltzen lanaren bidez euskal dantzari eskainitako begirada honetatik lau ondorio nabarmendu zituen Teresa del Vallek: 1) Irekidura- eta itxitura-ezaugarrien araberako dantzen kategorizazioa dagoela eta horiek maskulinoarekin eta femeninoarekin erlazionatzen direla. 2) Gizonezkoak nagusi diren dantzetan irekidura-ezaugarriak direla esanguratsuenak eta nagusiki emakumezkoek egiten dituzten dantzetan, berriz, itxiturakoak. 3) Bipolaritate-ezaugarri hori sexuen bipolaritate sozialaren balizko ispilu izan litekeela. 4) Polaritate horretan batetik besterako aldaketak gertatzen direla, zenbait kasutan emakumeek ezaugarri maskulinoak eta gizonezkoek femeninoak hartzen dituzten kasuak gertatuz. Bipolaritate-ezaugarriak eskema baten bidez adierazi ziren (Valle 1985, 40-41):

34. Gipuzkoako eta Bizkaiko gizon-dantza aipatzen du zehazki (Valle 1985, 40), baina hori soka-dantza edo aurreskuaren aldaera bat denez, argiago iruditu zaigu izen generikoagoak erabiltzea.

**Femeninoa**
– Bateratzailea
– Espazioa mugatzeko joera handiagoa
– Borobilerako joera
– Lurrarekin kontaktua oinekin
– Beheranzko indarra
– Besoen mugimendu birakariak eta gorputzaren tolesturak

**Maskulinoa**
– Zabaltzailea
– Bilakatzeko joera
– Espazioak zabaldu eta ezagutzeko joera
– Lurrarekin kontaktu gutxiago
– Goranzko joera-indarra eta aurreranzko inpultsoa
– Grabitatearekin hausten duten mugimenduak
– Tentsio muskularra
– Biolentzia
– Arintasuna eta indarra
– Parez pareko begirada nagusiki

Teresa del Valleren ekarpenak euskal dantzaren ikasketetan berehalako eragina izan ez bazuen ere, genero-ikasketetan bidegilea izanik, horietatik euskal tradizio eta dantzetara zuzendutako begiradetan eragin nabarmena izan du. Festen eta generoaren inguruan, 1997tik aurrera, Hondarribiko eta Irungo alardeetan emakumeen parte-hartzearen aurrean sortutako gatazka ikertuz, tradizio eta festen inguruan ekarpen aipagarriak egin ditu antropologiatik Margaret Bullenek (1997; 2000; 2003). Bidasoaldeko alardeetan emakumeen parte-hartzea eragotzi nahirik antolatutako genero-desberdinkeriak sakon aztertzeaz gain bere produkzio oparoan, besteak beste festari genero-ikuspegiarekin begiratu dio Bullenek, festak «zer esan nahi duen, zer irudikatzen eta ordezkatzen duen, eta zer dakarren bertan emakumeak eta gizonak berdin ez agertzeak» (2016, 36). Berdintasuna gauzatzeko sexuen arteko osagarritasunaren ideiak eragiten dituen oztopoak azaleratu ditu Bullenek, funtsean «mundu dikotomiko bat erreproduzitzen duen genero-sistema, non emakume eta gizonen arteko harremanak asimetrikoak diren, emakumeei hiritartasuna ukatzen zaien eta bizitza publikotik baztertuak diren». Festa eta tradizioen bidez, desberdinkeriak eta gizonezkoen partaidetza menperatzailea naturalizatzen direla salatu du Bullenek (2016, 42). Bidasoaldeko alardeetako genero-gatazka historia sozialetik aztertu dituen Xabier Kerexetarekin (2016; 2005) batera, beste festa batzuetan partaidetzan sor daitezkeen tentsioak eta tradizioa eta ondarearen kudeaketak jorratu ditu Bullenek, adibidez, Antzuolako alardearen inguruan (Bullen & Kerexeta 2012). Azken horretan ikerketa eta interbentzioa uztartu dira, alardean emakumeen eta gizonen parte-hartze berdinzalea bultzatuz.

Auñamendi Entziklopediarako Margaret Bullenek, Carmen Diez Mintegik eta Xabier Kerexetak (2012) idatzitako «Emakumeak Euskal Herriko festetan» sarreran jaietan emakumeen parte-hartzea «eskasa, maiz, hutsaren hurrengoa» izan dela gaztigatu ondoren, horren garrantzia azpimarratu dute, festak komunitateen

identitate ikur baitira. Aro modernoan emakumeek protagonismo sozial eta ekonomikoa txikia izan bazuten, XIX. mendetik aurrera emakumeak espazio publikotik desagertzen joan zirela diote egileek. 2005ean Eusko Legebiltzarrak onartutako Berdintasunaren Euskal Legea ere ez dela betetzen salatu dute egileek, araubide horrek guztiz debekatzen baititu praktika baztertzaileak espazio publikoan, ekimen publikokoak zein pribatukoak izan. Ostera, Bidasoako Alardeetan festaren pribatizazioa erabili da, toki-erakundeen babesarekin, berdintasunezko partaidetza ukatzeko. Azken hamarkadetan zenbait festatan emakumeen parte-hartzeak aurrera egiteko ahaleginak egin dira, eta batzuek arrakasta izan dute, baina egileek diotenez, festa zenbat eta indartsuagoa eta errotuagoa izan komunitatean, orduan eta arazo handiagoak sortzen dira bertan emakumeek berdintasunez parte hartzeko orduan. Festa berrietan, hala nola 1978koa den Bilboko Aste Nagusian, berdintasunezko parte-hartzea errazago gauzatu da. Diez, Bullen eta Kerexetak ikusi dute: «Jaiak edo koreografiak berriagoak edo oro har errito gutxiagokoak direnean, emakumeen partaidetza errazagoa izan ohi da; baina ez beti eztabaidarik gabe» (Bullen *et al.* 2012).

Hain zuzen, jaien inguruko azterketa feministen ekarpena emankorra izan da azken urteotan. 2008-2009 bitartean, Gipuzkoako Diputazioaren enkarguz, probintziako jaiei buruzko azterketa generoaren ikuspegitik gauzatu zuen Farapi Antropologia Aplikatuaren Aholkularitza enpresak (2009). Aztertutako festen artean, baziren zenbait non dantzak protagonismo berezia zuen, eta horietan ikusitakoa eta parte-hartzaile eta antolatzaileekin egindako elkarrizketetan jasotako gogoetak bildu zituzten azken txostenean (Farapi 2009). Dantzari aparteko arreta eskaini zion azterketa horrek, egileek azaldutakoaren arabera, dantza «bertako gauzatzat, nortasun emailetzat, eta festari lotuta, tradizio handienekotzat hartzen den alderdietako bat» jo baitzuten, eta «herrien kulturaren adierazpidetzat hartzen dela dantza eta identitate kolektiboaren ikurtzat» (Farapi 2009, 100).

Tolosan San Joan egunez ospatutako alardean, eskopetariak gizonezkoak zein emakumezkoak ziren ikusi zuten Farapiko behatzaileek, baina aldiz dantzari guztiak, bordon-dantzariak, gizonezkoak zirela. Dantzariek festan daukaten zentralitatearen ondorioz, une nagusietan plazaren erdian aritzen baitira dantzan, Tolosako festa nagusiak, garai horretan[35], irudi maskulinoa eskaintzen zuela ondorioztatu zuten ikerketa egin zuten antropologoek (Farapi 2009, 59-60). Legazpiko Santikutz jaietan egiten den ezpata-dantzaren inguruan hitz egin zuten ikertzaileek herri horretako dantzariekin. Behaketaren unean gizonezkoek bakarrik dantzatzen zuten ezpata-dantza, baina aurretik inoiz emakumeek ere parte hartu izan zutela[36] argitu

35. Tolosako San Joan dantzetan dantzatzen duten bordon-dantzarien artean emakumeak parte hartzen hasi dira 2013an.

36. Zehazki 1954an gutxienez emakumeek eta gizonezkoek elkarrekin dantzatu zuten Legazpin ezpata-dantza, baina bakoitza bere generoari atxitikako janzkerekin, eta ezpata-dantzaren baitan rolak sexuaren arabera banatuta. Farapiren behaketaren garaian gizonezkoek soilik dantzatzen zuten ezpata-dantza, baina handik bi urtera, 2011ko Santikutz egunean soilik emakumeek dantzatu zuten. Hurrengo urtean, 2012an, berriz gizonezkoak izan ziren eta 2015etik aurrera, gizonezkoak eta emakumezkoak ari dira denak batera, sexuaren araberako janzkera eta rolik bereizi gabe (Agerre 2015).

zuten herriko dantzariek. Haien esanetan (Farapi 2009, 104-105), ezpata-dantza gizonezkoen dantzatzat kontsideratzen bazen ere, gizonezkoak falta baziren, posible zen emakumeek dantzatzea. Izan ere, gizonezkoen beherakada sumatzen zuten dantzariek dantza-taldeetan, eta mutil faltan, ordura arte gizonezkoek bakarrik egindako dantzetan emakumeek parte hartzea ezinbesteko jo zuten dantza eta erritualak mantendu ahal izateko. Hori bai, gizonezkoen gabeziaren aurreko konponbide probisionaltzat jotzen zuten emakumeen parte-hartzea: «Onartzen da emakumeen partaidetza ekitaldi tradizionaletan, gaitz-erdi delako, ekitaldia galtzea baino hobe, baina gogorarazten zaie emakumeei ez dutela beren-berena postua» (Farapi 2009, 106).

Gipuzkoako festak genero-ikuspegitik aztertu zituen lan horretan, dantza eta emakumeen parte-hartzearen inguruan azaleratu zen beste gai bat janzkerarena izan zen (Farapi 2009, 107). Dantzan, genero-rolak bereizten dituen XX. mendeko tradizioa izanik nagusi, genero bakoitzak janzkera estereotipatua esleituta izan du, eta gizonezkoek protagonizatu dituzten dantzetan emakumeen parte-hartzea planteatzerakoan janzkeraren inguruan sortzen diren zalantzak agertzen ditu ikerketak. Bildutako testigantzetako batek honela zioen: «Ez dauka zentzurik neska batek gizon jantzian ezpata-dantza dantzatzeak eta handik bi dantzetara neskaz jantzita irteteak dantza egiteko… ez du zentzurik» (Farapi 2009, 107).

Festa eta erritual tradizionaletan emakumeen parte-hartzea normalizatzeko prozesuez egindako ikerketen artean aipagarria da, baita ere, Beatriz Moralek koordinatutako lan-taldeak Donostiako danborradari buruz egindakoa (Moral *et al.* 2014; 2016). Horren bidez, besteak beste, 1920-30eko hamarkadan danborradan danbor-jole moduan emakumeek parte hartu zutela ere agerian jarri da (2014, 16-19). 1980an Kresala elkarteko emakumeek danborradan parte hartzearen nondik norakoak jaso ditu lanak (2014, 26), horretarako pertsonaia femenino bat, urketariena asmatu zela, eta irekitako bide horretatik emakumeen parte-hartzea nola zabaltzen joan den xeheki bildu da. Hemen ere, genero-rolak eta janzkeraren arteko kezkak ageri dira, tartean danborrada batzuetan janzkera militarraren bertsio «femeninoa, hots, gonaduna» (Moral *et al.* 2014, 30) garatzearen ingurukoak. Hain zuzen, tradiziozko janzkerei lotutako rolak direla-eta zenbait talderi «zail egiten zaie emakumea eta soldadu-janzkera bateragarri ikustea, eta beraz danbor joka gizonak baizik ez dira agertzen» (2014, 32).

Festen eta tradizioen inguruko genero-ikerketen lan-lerroari gorputzaren antropologia batu zaio. Teresa del Vallek (1997) abiatutako bideari ekarpen epistemologiko berritzaileak egin dizkio Mari Luz Estebanek (2004) gorputzaren teoria sozialaren bidez. Gorputza ikergai izan beharrean ikerketak gorputzetik egitea proposatuko du: «Gorputza ikerketa-objektu huts izan ordez ikerketa-subjektu bilakatuko da» (Hernández *et al.* 2016, 14). Lan-lerro horretan kokatzen dira Jone Miren Hernandezek bertsolaritza emozioekin eta gorputzekin harremanetan egindako ikerketak (2014). Gorputza eta generoa festen analisirako kategoria moduan ulertuta

eta bestelako zapalkuntzen elkargunean ikerketa bidean Miren Guillok (2016b) editatuta festak, genero-harremanak eta feminismoa aztertu dituen bilduma aipatu behar da. Bertan, Guilloren beraren sarrera metodologikoaz gain, genero-sistema eta jaiak behatzeko oinarri metodologikoak eskaini ditu Margaret Bullenek (2016). Bilduma berean, Xabier Kerexetak (2016) erakutsi du ondare-izendapena jaso nahi duten tradizioek generoaren araberako bazterketarik ezin dutela izan beren baitan, UNESCOren ondare definizioaren beraren kontrako bailitzateke hori.

Zehazki dantzari dagokionez, Aitziber Zapiainek, Edurne Arrietak, Elurre Iriartek, Garbiñe Elizegik eta Maitane Maritorenak osatutako boskoteak (2016) Baztango mutil-dantzen inguruan emakumeen parte-hartzea eta hori eragozteko ahaleginekin bizitako esperientziaren testigantza aipatu behar da. Gaia kokatzeko, Baztango mutil-dantzen inguruko laburpen historiko eta koreografikoa eskaintzen du lanak (Zapiain *et al.* 2016, 100). Mutil-dantzak sorta osoaren izenaren baitan 19 dantza desberdin egiten dira, dantza-genero berari dagozkionak. Ez dira aldez aurretik eratuta dagoen talde batek eskaini ohi dituen dantzak, baizik eta plazan txistularia jotzen hasi eta nahi duena sar daiteke dantzara egoki deritzon unean. Mutil-dantza izenak garai bateko praktikara egiten dio erreferentzia, 'mutila' gizonezko ezkongabe bezala ulertzen baitzen Baztanen, baina XX. mendearen erditik aurrera oso ohikoa da gizon ezkonduek eta adinekoek ere dantzatzea. Ikerketaren egileek dokumentatu dute «70eko hamarkadatik aitzin, emakumea mutil-dantzetan parte hartzen hasi» zela zenbait herritan (2016, 101). 2009. urtetik aurrera, emakumeak mutil-dantzetan parte hartzen saiatu ziren hainbat alditan eta hori eragozteko erasoak izan zirela salatzen da lanean. Batzuetan txistulariak jotzeari uzten zion emakumeak dantzan sartuz gero; besteren batean argiteria publikoa kendu zuten dantza ilunpetan utziz; zenbaitetan irainak oihukatu zitzaizkien dantzan sartu ziren emakumeei: «"puta", "zorra", "malfollada", "amargada", "asquerosa", "ez zarete hemengoak"» eta «"maricones"» emakumeekin dantzatzen zuten gizonezkoei (2016, 104).

Baztango mutil-dantzetan emakumeen parte-hartzearen kontra sortutako zenbait jarrera botere-borroka moduan ulertu dute lanaren egileek: «Bide honek kolokan paratu dituelakoz Baztango botere hegemoniko guziak. Mutil-dantzen afera aitzakia bat izan da agerian uzteko patriarkatuaren pisua kultur adierazpenetan, herrietako bestetan eta egunerokoan ere bai» (Zapiain *et al.* 2016, 113). Eta aldi berean, mutil-dantzen bidez oinarrizko irizpide feministak gizarteratzean, dantza «teoria feminista praktikarat eramateko» baliabide eraginkorra izan daitekeela ikusi dute. Aztergai berarekin eta data berean, 2016an, argitaratu da Oihana Otxandorenaren «Tradizioaren gainetik jauzi! Generoa, tradizioa eta aldaketa Baztango mutil-dantzetan» (2016) artikulua, Gizarte Antropologia ikasketen gradu-bukaerako lanean oinarritutakoa. Otxandorenak 1988-1990 bitartean kokatzen ditu lehen istiluak, Arizkungo festetan emakume batzuk dantzan hastean irainak oihukatu baitzizkieten: «Falta zena! Fite gizonek erdi beharko dugu!» eta «Ergelak» (Otxandorena 2016, 117). Ondoko urteetan izandako istiluen kronologia egin du Otxandorenak: 1990-1992 bitartean txistulariek jotzeari utzi zioten emakumeak dantzan sartzean. 2006-2008 bitartean

irainak izan ziren eta 2008-2009 inguruan ukabilarekin mehatxatu zuten dantzan ari zen emakume bat. Gatazkaren intentsitateak gora egin zuen hurrengo urteetan. 2009-2011 bitartean hainbatetan izan ziren istiluak. Emakumeak dantzan sartzean hainbat gizonezkok dantza utzi zuten zenbait alditan eta txistulariek ere utzi egin zioten jotzeari, dantza bertan behera geratuz. Udalak txistulariak aldatu zituen, eta dantzaldi horietako batean, emakumeak dantzan hastean kaleko argiak kendu eta ilunpetan utzi zuten plaza. 2011n emakume batzuk bultzaka atera zituzten dantza-saio batetik. 2013an Baztango alkatea, emakumea, dantzaldi batean sartzean gainontzeko dantzariek plaza utzi eta zenbait ikuslek irainak oihukatu zizkioten. 2014an ere errepikatu ziren txistulariek jotzeari uztea, hainbat gizonezkok dantzaldia uztea eta dantzara ateratako emakumeek irainak eta oihuak entzutea.

Mutil-dantzetan parte hartzearen gatazka botere-harremanetan kokatzen du Otxandorenak ere, mutil-dantza zeremoniala «autoritatearen edota boterearen errepresentazio zuzena» (2016, 125) dela ulertuta. Komunitatearentzat espazio sinbolikoa da plaza, boterearekin lotuta ageri dena: «Gizonezkoak zirkuluan jarririk dantzan hasten dira eta inguruan publikoa daukate haiei begira, esklusiboak dira eta boteredun sentitzen dira». Espazio sinbolikoa eta botere-harremanen inguruan Olatz Gonzalez Abrisketak (2013) pilota-jokoaz egindako ekarpenak baliatu ditu Otxandorenak mutil-dantzetan eta plazan aplikatuta. Espazio sinbolikoan esklusibotasuna mantentzeak espazio hori kontenplaziorako gune, tenplu, bihurtzen du (Otxandorena 2016, 125). Egunerokoan eta erabilera informaletan edonor kokatzen da plazan, baina une zeremonialetan, sinbolikoki boterea irudikatzen denean, gizonezkoek okupatzean plaza, maskulinitateren aldarri bihurtzen dira erritual-guneak eurak ere (González-Abrisketa 2013, 89; Otxandorena 2016, 126). Gizonezkoek dantzan esklusibotasuna galtzeak botere sinbolikoa emakumeekin partekatu beharra dakar eta pribilegio hori galtzeko arriskuaren aurrean aktibatzen dituzte erresistentzia-jokamoldeak. Intersekzionalitatearen[37] ideia aintzat hartuta, Otxandorenak (2016, 126) defendatzen du generoa, botere-harreman moduan aztertzerakoan, klase-harremanak ere kontuan hartu behar direla. Mutil-dantzetan «historikoki klase-harremanen banaketa agerian gelditzen» zela, izan ere, historian zehar oposiziorik gabe mutil-dantzak dantzatu izan dituen emakume bat kontsiderazio sozial altua zuten etxe batekoa izateak erakutsiko luke genero-menpekotasunaren eta klase-sozialaren arteko elkargunea, non salbuespen modura, gizarte-maila altukoak emakume-menpekotasuna nolabait itzuri zezakeen une zehatz batzuetan. Otxandorenak Baztanen jasotako testigantzek beste ardatz bat eransten diote menpekotasunen ardatzen zerrendari: hizkuntza. «Diskriminazio hirukoitza emanen zen kasu horretan (klasea, generoa, hizkuntza): behe-mailakoa izatea, emakume izatea eta aldi berean euskaraz mintzatzea» (Otxandorena 2016, 127).

37. Ikus elkarguneen edo intersekzionalitatearen ideiaren inguruan Lorea Agirrek eta Idurre Eskisabelek idatzitako artikulua (2017), non besteak beste adierazten den feminismoak botere-harremanak identifikatzeko ongi trebatutako metodologiak garatu dituela, eta horien bidez genero-menperakuntzez gain zapalduen elkarguneetan aurkitzen diren beste menperatze-ardatz batzuk, hala nola klasea eta hizkuntza-praktikak jar daitezkeen agerian.

Gorputzaren antropologiaren hurbilketarekin, genero-identitateen eraikuntza lehen frankismoko dantzaldien espazioetan aztertu du Maialen Altunak (2016). Frankismoan, erregimenaren baitan egiturazkoa zen genero-sistema hierarkikoak eta familia patriarkalaren ereduak gizarte-eremu guztiak zipriztintzen zituen. Dantzaldi tradizionalak, bertakotzat jotzen zirenak, ez ziren kaltegarriak moral katolikoarentzat. Dantzaldi modernoak ziren jokamolde kristauarentzat arriskua larriena: «Ideologia katolikoaren eta Estatuaren arteko korrelazio horretan moralitate publikoa gai nazional bilakatzen zen» (Altuna 2016, 68). Kontrol ideologiko eta erlijiotsua, genero-ereduen kontrolarekin lotuta ageri da: maskulinitate nazional-katolikoa portaera neurritsuarekin adierazten zen. Emakumeen gorputza bekatuarekin identifikatzen zenez, kulpa-sentipenaren eta beldurraren bidez emakumeak etxeko eremu pribatura mugatzea bilatzen zen. Gizon eta emakumeen arteko harremanak galbiderako arrisku-iturri zirenez, «genero-sistema tradizionalak eremuen banaketa bultzatzen zuen: espazio publikoa gizonezkoen patrimonio esklusiboa zen; emakumeek espazio pribatuan itxi behar zuten» (2016, 73). Testuinguru horretan, dantzaldiak ziren kontaktu horretarako aukera eskaintzen zuten espazio apurrak, eta elkar ezagutzeko funtzioa betetzen zutenez, horien zainketa eta erregulazioa oso zorrotza zen. Horretarako, kulpa-sentimendua tresna eraginkorra gertatu zen, «erruduntasuna jokabide sozialak eta pentsamenduak kontrolatzeko erabili baitzen» (2016, 73), eta horrekin gorputzaren kontrola gauzatu eta feminitate-eredu nazional-katolikoa erregulatu zen. Biolentzia sinbolikotzat jotzen du sistema hori Altunak, menpeko estatusa duten identitateak naturalizatzen baititu.

Generoa euskal dantzen historia ikertzeko tresna gisa erabili du berriki Bakarne Altonagak (2018b). Alaitz Aizpururekin batera gorputzen eta binarismo sexualaren eraikuntza aztertzen duen bilduma (Aizpuru & Altonaga 2014) koordinatu du Altonagak. Gorputzak diskurtso eta praktika diskurtsiboen bidez eraiki egiten direla defendatu dute egileek bertan. Diskurtsoen izaera normatiboaz ohartarazi dute, «errealitatea sortu, konfiguratu, eraldatu eta kontrolatzeko gaitasuna daukatela, tartean giza gorputzak» (2014, 5). Diferentzia sexualaren bilakaera historiko-filosofikoa egin du Altonagak (2014). Foucaulti jarraituz gorputzean islatutako historia irakurtzera jo du, Butlerrek adierazitako gorputzen eraikuntza diskurtsiboaren ideia baliatuz, eta gorputzen berezko izaera sexuatu naturala ukatuz. Manuel Larramendiren diskurtsoaren azterketatik abiatuta XVIII. mendean sexu-diferentziaren eraikuntza ikertu du Bakarne Altonagak (2016), komunitatea, generoa, klasea eta erlijioa identitate-ardatzen arteko harremana behatuz, eta horiek lanari, janzkerari eta dantzari buruzko diskurtsoetan nola darabiltzan ikertuz. Antzinako Erregimenean nagusi zen misoginia gorabehera, Larramendik gipuzkoar izateari egozten zizkion gizontasun-ezaugarriak probintziako emakumeei ere aitortu zizkien. Altonagaren esanetan, Larramendik ontzat ematen zituen gizon eta emakume gipuzkoarren arteko dantzak emakume baino lehenago gipuzkoartasuna, eta, beraz, kristau katoliko jatortasuna, aitortzen zielako (2016, 37).

Generoa kategoria analitiko moduan erabiliz, dantzaren inguruko diskurtsoetan ageri diren politika, erlijioa eta generoa kategoriek moralitatearekin zein harreman duten, eta beren artean nola gurutzatzen diren aztertzen dihardu Bakarne Altonagak (2018b). Bereziki XVIII. eta XIX. mendeko diskurtsoak aztertzen dihardu Altonagak, Joxemiel Bidadorrek (2005) dokumentatu zituen garai horretako dantzaren eta moralaren inguruko eztabaidak aintzat hartuz. Emakumeen historia ezagutzeko aukera izateaz gain, «dantzaren inguruko eztabaiden analisiak genero harremanak nola irudikatzen ziren ikertzea ahalbidetzen du» (Altonaga 2018b). Honako lan honetan bezala, dantzaren inguruko diskurtsoak nazio-identitatearekin eta erlijioarekin gurutzatuta aztertuz genero-identitatearen eraikuntza iker daitekeela uste du Altonagak. Larramendiz gain, XVIII. mendearen bukaerako eta XIX. mendearen lehen parteko Bartolome Madariaga (Santa Teresa 1816), Juan Antonio Zamakola (1818), eta Juan Inazio Iztuetaren (1824) lanak ikertzen ari da Altonaga, genero-identitatea eta nazio-identitatea nola gurutzatzen diren dantzaren inguruko diskurtsoetan agerian jarriz. XIX. mendearen bigarren erdian, mugimendu erromantikoarekin abiatutako euskal kulturaren pizkundean, dantza gizonen jarduera bereizgarri eta gizontasunaren ezaugarri identifikatzen hasiko dela ikusi du Altonagak (2018b) eta mende-amaieran Sabino Aranan eskutik, euskal nazionalismoaren lehen urratsekin identitate nazionalarekin eta konfesio katolikoarekin lotu zela.

### *1.5.3. Genero-begirada euskal dantza tradizionalari buruzko lanetan*

Tradizioarekiko begiruneak euskal dantzaren historiako erreferentziak berrikusteko joera indartu du azken hiru hamarkadetan. Agertzen joan diren testigantzek kolokan jarri dituzte emakumeak aurreskuan soilik jarrera pasiboan irudikatzen zituzten diskurtsoak. Zalantzak eta kontraesanak agerian jartzen hasi dira erreproduzitzen zen genero-ikuspegiaren inguruan. Tradizioarekiko fideltasun nahiak emakumeen parte-hartzea baztertzera edo bigarren mailakotzat jotzera eraman zuen moduan, euskal dantzen historia aletu ahala agertzen hasi diren emakumeen dantzei buruzko erreferentziek bultzatuta, tradizioarekin zintzo jokatu nahiak emakumeen dantzak berreskuratzea eta sustatzea ekarri du zenbaitetan. Mugimendu feministaren eta genero-antropologiaren ekarpen teorikoek, gizartean genero-berdintasunaren aldeko jarrera nagusitzeak, tradizioaren eta folklorearen ikuspuntu dinamikoen hedatzeak eta dantzaren historiak emakumeen parte-hartzea narrazio hegemonikoek adierazitakoa baino ugariagoa izan zela erakusteak, gutxienez lau gertaera horiek elikatutako prozesuak euskal dantza tradizionalari buruzko lanetan genero-bereizkeriaren ikuspegi kritikoa agertzen hastea ekarri du XX. mendearen bukaeran eta bereziki XXI. mendean. Musikariak edo dantzariak, atal honetan ageri diren egile guztiak euskal dantzaren praktiketan aritutakoak dira, beraien eta beraien taldeetako praktika koreografikoan eta musikalean sakontzeko asmoz euskal dantzaren historia eta etnografia ikasi eta landu dituztenak. Oro har, folklorearekin zerikusirik ez duten ogibide eta lan-jarduerekin bateratu dituzte ikerketa-lanak.