

La música *underground* vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales¹

Basque Underground Music in the 90s: The Hegemony of Political Rock and its Eclipse of Other Musical Scenes

David Mota Zurdo
Universidad del País Vasco
Departamento de Historia Contemporánea
<http://orcid.org/0000-0002-9578-8069>
davidmotazurdo@gmail.com

Recibido: 29-11-2016, Revisado: 31-05-2017; Aceptado: 05-07-2017

Resumen

En 2016, diferentes medios de comunicación han realizado su pequeño homenaje al punk, un movimiento sociopolítico, cultural, estilístico y musical que ha cumplido ya cuarenta años de historia. En Euskadi fue absorbido por la etiqueta de Rock Radical Vasco (RRV), siendo instrumentalizado por la izquierda *abertzale* desde 1983 con objetivos electoralistas e identitarios. En este artículo, se examina cómo el RRV fue hegemónico dentro de la música *underground* vasca en los años 90, y se analiza que papel jugó la izquierda *abertzale* al promocionar a grupos musicales de determinado mensaje político en detrimento de otros.

Palabras Clave: Rock Radical Vasco, Punk, Izquierda Abertzale, Nacionalización, Música.

Abstract

In 2016, various media have all rendered their own small tribute to punk, a socio-political, cultural, stylistic and musical movement that already has a forty-year-old history. In the Basque Country, it was subsumed under the banner of Radical Basque Rock (RRV), and instrumentalized from 1983 onwards by the

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (ref. HAR2015-64920-P), en el marco de un Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (ref. GIU 14/30). Agradezco a Sergio Cañas, Gaizka Fernández, Jon Martínez y Aritza Sáenz del Castillo todos sus comentarios y aportaciones a la hora de enriquecer este texto.

Basque Nationalist Left with the aim of electoral and identity impact. This article examines how RRV was hegemonic within Basque underground music in the 1990s, and analyses the role played by the Basque Nationalist Left in promoting musical groups with a certain political message to the detriment of others.

Keywords: Basque Radical Rock, Punk, Basque Nationalist Left, Nationalization, Music.

1. INTRODUCCIÓN Y ACLARACIONES PREVIAS

La etiqueta de Rock Radical Vasco (RRV) ha sido utilizada para denominar genéricamente a aquella música caracterizada por composiciones letrísticas contestatarias y estilísticamente cercanas al rock y sus distintos sub-géneros (punk-rock, heavy metal, hip-hop, ska, reggae, rap), en las que se incluyen tanto bandas de larga trayectoria como grupos de menor recorrido que han dejado una considerable impronta en la escena vasca. Este tipo de bandas han destacado por la utilización de un discurso letrístico antisistema con el que, atendiendo a la singular historia vasca y española, han denunciado la situación social, política y cultural, trascendiendo hasta épocas relativamente recientes por mantenerse en una línea temática que es ciertamente sempiterna dentro de la música vasca (MARTÍN, 2014: 69 y ss.).

La filosofía que penetró el espíritu de los integrantes de aquellos grupos, añadiendo la combatividad a su discurso letrístico y actitud, fue una mezcla de anarquismo, izquierda libertaria, que procedía del clima sociopolítico que permeaba los espacios contraculturales durante la Transición (SÁENZ DEL CASTILLO, 2013: 117-139). Hubo, empero, grupos como Kortatu y Negu Gorriak, muy reconocidos a posteriori, que evolucionaron ideológicamente en la línea del pensamiento de la izquierda *abertzale*.

Pero, para llegar a este punto, previamente al RRV, hubo un movimiento, un caldo de cultivo que permitió la emergencia de la propia etiqueta. El *Do It Yourself*, las radios libres, los fanzines, las casas ocupadas o *gaztetxes*, el surgimiento de multitud de grupos y los circuitos alternativos, toda esta infraestructura, comenzó a funcionar mucho antes de que alguien decidiera mercantilizarla elaborando una marca. En parte, la denominación de RRV fue consecuencia de una escena limitada, pero asentada y funcional; una forma de otorgar un nombre sonoro y crudo que fue ideado por los gurús de la *new wave vasca*, los cuales vieron una oportunidad comercial en la proliferación de grupos caracterizados por una música sencilla, dura y con letras contestatarias. Fue, por tanto, más un lema comercial que un nombre aglutinante de los grupos musicales que estaban saliendo a escena, como se comprueba en la propia definición del RRV que realizó el diario *Egin*: un género que se apoyaba en la traslación de la realidad sociopolítica vasca a la música a través de un discurso letrístico y estilístico radical, pero, sobre todo, se trataba de una música que ofrecía posibilidades comerciales como la creación *ad hoc* de sellos discográficos, radios, revistas especializadas, agencias de contratación y empresas de sonorización (PLAKA KLIK, 1983: 25).

En efecto, en 1983, los periodistas José Mari Blasco y Pablo Cabeza y el productor musical Marino Goñi, acuñaron y dieron a conocer el término de RRV, una etiqueta detrás de la que se encontraban los poderosos y lucrativos objetivos

de vender la música que se estaba haciendo en el norte al resto de España, contrarrestar la capacidad de atracción que generaba la Movida Madrileña y hacer frente a la potencialidad de su mercado. Sin duda, estas personas eran las principales interesadas de que esta marca tuviera éxito. Goñi y su hermano acababan de crear el sello Soñua y necesitaban grupos que quisieran grabar; y Cabeza y Blasco se encargaban de realizar las páginas musicales del diario *Egin* (*Plaka-Klik*, posteriormente, renombradas como *Bat, Bi, Hiru*) y necesitaban que se consolidara una escena musical vasca o que, por lo menos, fuera medianamente estable. Así, habría lectores interesados en las páginas musicales de sus periódicos y público que quisiera comprar los discos.

Esto coincidió cronológicamente con el revuelo generado por el grupo femenino Vulpess en RTVE, que provocó que HB viera a la música *underground* como un instrumento político de amplio espectro (como ya había hecho con los cantautores vascos), con más capacidad de influencia que los canales habituales de la *vieja política*. Este partido político constató que a través de la música se podían propagar ideas radicales y antisistema, llegando además a una parte considerable de la sociedad. En poco tiempo, HB corrigió diligentemente los aspectos más espurios de la contracultura, aceptando otros como la rebeldía y el discurso contestatario para utilizarlos a su favor. Creó un producto vendible y digerible, una marca, una etiqueta y un nuevo imaginario que fuera rápidamente asumido como parte de la cultura vasca (SÁNCHEZ, 2012: 192). Así, con ayuda de los responsables de las páginas musicales de *Egin*, nació el RRV en octubre de 1983 (PLAKA-KLIK, 1983: 25).

En este sentido, se entiende que fueron los medios de comunicación generalistas y alternativos, con su afán de clasificar y etiquetar, los que contribuyeron a que los géneros adscritos al RRV estuvieran completamente impregnados con la pátina de lo político, como si el rock vasco sólo fuera una música de estas características. La etiqueta se afianzó con acontecimientos que ayudaron a popularizar este fenómeno: el *Egin Rock* de 1984 y la campaña de HB *Martxa eta Borroka* de 1985 (LÓPEZ AGUIRRE 2011: 187-188). A partir de entonces, se estrechó la vinculación entre la música *underground* (englobada genéricamente en el RRV) y la política, con HB como máximo exponente. Este proceso de acercamiento no se produjo unilateralmente, sino de manera bidireccional; es decir, la coalición *abertzale* promocionó a los grupos musicales para granjearse el apoyo de un electorado joven y, en cierta manera, olvidado, mientras que la mayoría de los grupos se mostraban indiferentes a la posible instrumentalización que pudieran hacer de sus actuaciones, pues simplemente querían vivir de la música en una época complicada, además de que, probablemente, no fueran conscientes de tal situación (MOSO, 2003; SEGURA y MOTA, 2015; MOTA, 2016).

En estas circunstancias, HB llevó a cabo un proceso de mimesis fulgurante, que en términos prácticos significó la eliminación de los límites sociológicos entre la contracultura y la cultura de izquierda *abertzale*. Un proceso simbiótico en el que lo *underground* pasó a convertirse en una manifestación inherente al mundo de izquierda *abertzale* que, reconfigurado como parte de la cultura radical, se afianzó gracias a la incorporación de elementos propios de la contraculturalidad como: la ocupación de espacios marginales (*squats*, bares alternativos, casco viejo), la utilización de radios libres y la publicación de prensa contrahegemónica. Capitalizó simbólicamente y políticamente lo subversivo, haciéndolo difícilmente discernible de la cultura de izquierda *abertzale*. Lo *underground* se reinterpretó así

mediante el filtro de la izquierda nacionalista que, apoyada sobre una potente etiqueta comercial (RRV), instrumentalizó –en parte– a un género musical, filosófico y estético en esencia antisistema en un mecanismo para la propagación de un ideario político entre la juventud (AGUINAGA, 1984: 51).

Así se preocupó por hacer que el RRV fuera más accesible al consumo. En paralelo a su difusión, crecieron las empresas discográficas y se afianzó una escena rock vasca que, como han señalado los principales especialistas, acabó convirtiéndose en un evento rutinario más, que perdió la frescura de los primeros años. Una escena que fue reconvirtiéndose, sin perder su orientación política, al calor de las nuevas corrientes musicales de la década de 1990 y que fue relegando a un segundo plano a las bandas que hicieron que el RRV cobrara relevancia, por falta de evolución o por la disolución de los grupos. El discurso letrístico antisistema se mantuvo, incluso hubo grupos cuyo posicionamiento fue claramente cercano a los postulados de la izquierda *abertzale*, como se observa a través de Negu Gorriak, cuyo logotipo y letras (*Esan Ozenki*) son evidentes.

El RRV formó parte del movimiento subversivo y contracultural de los 80, pero, fue un producto característico del País Vasco por el contexto de violencia y radicalidad política en el que nació. Conforme al paso de los años y su comercialización, su esencia y potencialidad inicial se fue desvirtuando, como ha señalado Mario Maffi de forma más genérica para el rock (MAFFI, 1975: 289). La industrialización del RRV provocó, en buena manera, la pérdida de autenticidad y originalidad, pues convirtió sus bienes simbólicos, su infraestructura, en objetos de consumo mercantilizables e imitables. Precisamente por ello, muchas bandas decidieron desligarse de la etiqueta y optaron por renovar su estilo para salir del encasillamiento, pero, el intento de conversión del RRV en parte de la cultura de masas, aunque fuese a nivel micro, provocó que parte de sus seguidores lo consideraran politizado, falto de singularidad y carente de la suficiente personalidad como para oponerse a la comercialización, pese a que constantemente hicieran gala de su discurso contestatario para demostrar su autenticidad (KEIGHTLEY, 2001: 109).

De este modo, siguiendo las aportaciones de John Fiske y entendiéndolo, por ello, al RRV como parte de la cultura popular, esto es aquella cultura creada por el pueblo y para el pueblo, se comprueba que el RRV es ciertamente contradictorio, porque, si bien su esencia fue alternativa, pues bebía de la contracultura punk, su capacidad de subversión quedó subordinada y dominada por una de las corrientes político-culturales dominante en el País Vasco durante la década de 1980: la del nacionalismo radical (FISKE, 1999: 28). El RRV quedó así, de alguna manera, sujeto a la producción y distribución industrial que los *mass media* cercanos a esta ideología impusieron a la sociedad vasca mediante mecanismos político-propagandísticos adulterados (EDGAR y SEDGWICK, 1999: 285-287). Además, en todo este proceso, hubo una élite vanguardista y alternativa que se encargó de construir la cultura que debía consumir y guiar a un determinado sector de la sociedad, en este caso juvenil y vasca, sirviéndose de unos materiales concretos como los fanzines y la música moderna, que ya formaban parte del imaginario popular (Hecken, 2010: 217-233). Siguiendo las precisiones de G. O. Carney con respecto a la cultura pop: las circunstancias, los medios de comunicación, la música, el baile, las formas de alimentación, la religión, la ropa, el ocio, los ritos, los iconos y el lenguaje permitieron que una élite cultural y vanguardista produjera un tipo de cultura determinado, reutilizando modelos ya conocidos (CARNEY, 1995: 2-3).

Para comprender la evolución del RRV, también resulta de especial relevancia la corriente *underground* o rechazo a la cultura dominante. La cultura *underground* está, en muchos aspectos, ligada irremediabilmente a la construcción de una cultura juvenil en contraposición (y en resistencia) al mundo adulto. Un tipo de cultura caracterizada por ser utópica, fruto del bagaje filosófico-cultural europeo, cuyos rastros son detectables en los diferentes procesos socio-culturales de base progresista, intelectual y tecnológica. Un paradigma cultural asentado sobre cánones morales pre-establecidos que impiden el despliegue del auténtico instinto creativo, de la pura experimentación emocional y del pleno disfrute de la libertad. Lo fundamental en esta cultura es encontrar un *meeting point*; aquel lugar común en el que se produce una dialéctica constructiva que ni banaliza lo *underground* ni lo reduce a la dicotomía de conformistas versus inconformistas, porque:

lo underground no es exclusivamente lo joven, y tampoco es todo lo joven; de la misma manera que no todos los jóvenes pertenecen a una subcultura. El punto de encuentro fundamental entre lo underground y las subculturas juveniles ha sido el estilo y, fundamentalmente, la música: el jazz, el blues, el reggae, el rock (GARCÍA, 2008: 190).

Como se ve a través del párrafo anteriormente extractado, en este proceso, el papel de la música es muy relevante. El rock da sentido y ofrece respuesta a un importante universo de símbolos asociados al campo de acción de lo *underground*, entre los que se encuentra la realidad del mundo social y la subjetividad que posee un individuo concreto para interpretar su contenido. Permite, a su vez, la construcción de una serie de prácticas e imaginarios que otorgan significado a múltiples interpretaciones sobre la realidad. Y, por último, genera prácticas socializadoras, integradoras y diferenciadoras desde la perspectiva de lo simbólico (MARTÍN-BARBERO, 1991; OCHOA, 2002). Los problemas surgen cuando lo *underground* transita de lo discursivo a lo estético, desligándose de su contenido político de cultura y compromiso (MEAD, 1977: 15-16). La contraculturalidad *underground* pasa así a quedar reflejada en la alteración de lo estético dentro de la música, perdiendo su potencial de resistencia frente a la cultura dominante y quedando relegada a una marginalidad culturalmente vanguardista.

Así las cosas, para comprender el impacto de estas corrientes sobre el RRV, hay que remontarse a la etapa previa en la que simplemente existía un movimiento cultural *underground* vasco. El historiador Pedro Ochoa ha señalado que los diferentes procesos de Transición a la democracia vividos en España y el País Vasco son aspectos clave que nos permiten entender por qué el movimiento musical *underground* vasco se convirtió rápidamente en un rock político que fue absorbido por la etiqueta de RRV. Una diferenciación que se observa en las trayectorias del movimiento punk. En comparación con el vasco, que se caracterizó por ser una expresión cultural impregnada de reivindicaciones sociopolíticas, y habiendo notorias excepciones como TDeK, Delincuencia Sonora y Parálisis Permanente, el punk madrileño fue mucho más apolítico y festivo (OCHOA, 2009: 886-887). Pero, aparte de que el contenido socio-político fuera un elemento destacable de la producción musical vasca, grupos como Hertzainak confeccionaron canciones tan festivas (*Sigarriyos Amarillos* e *Infernuko Atean*) como combativas (*Pakean Utzi Arte* y *Drogas AEKn*).

Ahora bien, siguiendo la línea dominante en los grupos musicales, me centraré en la parte, sino más importante, si más trascendente, de la escena *underground* vasca: la que estuvo marcada por un contundente discurso letrístico político-contestatorio. Todas las bandas musicales del País Vasco estuvieron influidas por las dificultades para la normalización democrática que provocaron las acciones de ETA, los GAL, el Plan ZEN y la crisis económica. De hecho, sus letras reflejan una realidad dominada por la diferenciación social (*Ratas en Bizkaia* de Eskorbuto), la violencia (*Barrio Conflictivo* de Barricada), la contaminación (*Un rayo de sol* de La Polla Records), la droga (*Enamorado de la muerte* de RIP), la marginación (*Inadaptados* de Cicatriz), el desencanto (*No hay futuro* de RIP), la corrupción social y política (*Delincuencia* de La Polla Records). Pero, no todas ellas eligieron el euskera como lengua vehicular, principalmente, porque lo desconocían, y, cuando lo hicieron, no siempre hubo razones políticas en la elección. Por ello, los argumentos que se han ofrecido en algunas investigaciones sobre la utilización que algunas bandas musicales hicieron del euskera pueden resultar controvertidas.

El uso de esta lengua y la incorporación de elementos folclóricos como recurso estilístico no fueron condiciones inexcusables de que los grupos buscaran expresar una identidad nacionalista vasca, al menos hasta la década de 1990 (SAÉNZ DEL CASTILLO, 2013: 132-133; 2016: 297-311). Fue la instrumentalización política y propagandística de la música *underground*, que implementaron partidos y organizaciones políticas juveniles como HB y Jarrai, lo que provocó que el punk y otros estilos musicales contestatarios carecieran de una trayectoria desligada de lo puramente político en el País Vasco, al quedar bajo el paraguas del RRV: un género que, a partir de 1983, fue utilizado por la izquierda *abertzale* como elemento definitorio de su identidad (MOTA, 2016: 106 y ss.). De hecho, en los trabajos más recientes se ha demostrado que en 1984 Jarrai reconoció en la revista *Punto y Hora de Euskal Herria* que la política que había seguido hasta el momento la izquierda *abertzale* con respecto a la juventud vasca había sido errónea, al no haberse preocupado por los problemas de los marginales, punks, pasotas y, en general *undergrounders*, a la hora de elaborar su estrategia política. Así, llevó a cabo iniciativas para obtener el apoyo de este colectivo, al que, según sus argumentaciones y su autodefinición de antisistema, les unía su profunda animadversión hacia el *establishment*, único culpable de su precariedad socio-económica y de su exclusión social (MOTA, 2016: 119; FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, 2007: 842). Con objetivos electoralistas, HB y Jarrai tendieron así puentes entre sus filosofías y discursos, centrándose en demostrar que eran organizaciones políticas antisistema, cuyos mítines y charlas político-informativas eran equiparables a la celebración de un concierto *underground*.

De igual modo, sería falaz negar que la mayoría de los grupos musicales formaron parte de esta onda, pero el que lo hicieran no implica la creencia en una nación vasca, ni la reclamación de un Estado vasco independiente. Bandas como RIP, La Polla Records, Eskorbuto o MCD trataron en sus canciones estas cuestiones desde posiciones anarquistas, en clave satírica y provocativa. Que arremetieran contra la patria vasca y española y narraran historias de represión, coacción, boicot, dificultad, ansias de libertad y desencanto, cuestiones todas ellas de indudable raigambre política en las que el enemigo a batir era el Estado, cualquier tipo de Estado (no sólo el español), no era más que el reflejo de una problemática socio-política concreta que afectaba a una parte de la sociedad vasca y española, que desde su subjetividad interpretó los acontecimientos coetáneos,

enfrentándose a ellos a través de la música (ATUTXA, 2014: 21). La cultura musical política tuvo, por tanto, un fuerte arraigo en el País Vasco, influida por una corriente generalizada. Durante las décadas de 1970 y 1980, el ámbito *underground* europeo estuvo dominado por un movimiento juvenil, *situacionista* y antisistema con fuertes referentes culturales en Londres y Berlín (MARCUS, 1993; GONZÁLEZ FERRIZ, 2012: 74; DÁVILA y AMEZAGA, 2003: 224). De modo que el hecho de que este estilo musical tuviera fundamentalmente presencia en Cataluña, País Vasco y Galicia (también en Madrid e importantes puntos de Andalucía) no debe interpretarse como síntoma de un rock nacionalista (FOUCÉ, 2006: 54).

Como ya se ha adelantado, el RRV estuvo precedido de un movimiento de resistencia juvenil, caracterizado por la adopción de una cultura radical organizada en torno al fenómeno punk; que tuvo la calle, los bares, las casas *okupadas*, los radios libres, los conciertos, los fanzines y la música como un microcosmos, con sus canales de comunicación propios y sus vías de manifestación pública, alternativas a la cultura hegemónica – predominantemente conservadora – (PASCUAL, 2015: 67). La diferencia con respecto a este movimiento primigenio estuvo en que el RRV introdujo el componente lingüístico como forma de subversión (DEL AMO, 2016: 23-29). El auge de esta cultura radical permitió que durante la Transición se produjera en el País Vasco una simbiosis entre la tradición folclórica vasca y las nuevas influencias musicales procedentes del mundo anglosajón. Esto permitió la reconstrucción de la identidad vasca con nuevos ingredientes y la elaboración de una concepción «más actualizada» de la cultura vasca en confrontación directa con la narrativa española. Siguiendo a Josu Larrínaga, un proceso de etnogénesis coincidente con la nueva contracultura global en la que, a partir de finales de los años 80, la identidad vasca se definió desde el idioma como joven, moderna y combativa. Una operación simbólica en la que el euskera pasó a estar asociado con la modernidad por ser contracultural, transgresivo y rompedor con la tradicional cultura española (LARRÍNAGA, 2014). El rock vasco cantado en euskera y con letras políticas sería a raíz de este contexto un reflejo más de la identidad juvenil vasca moderna, pero no por ello nacionalista como ocurrió en otros territorios (VIÑAS, 2015: 42).

Ahora bien, pese a que así se gestaron los nuevos referentes identitarios, se debe tener en cuenta que en aquellos momentos se trataba de una minoría vanguardista, ya que más de la mitad de la población vasca era principalmente castellanoparlante en la década de 1980 (TEJERINA, 2000: 205-244). El euskera era, por tanto, un elemento diferenciador en el ámbito musical e identitario juvenil vasco, pero no fue hasta la década de 1990 cuando copó el movimiento musical *underground* por «la tendencia a integrar en su seno diversos elementos de la cultura étnica» (DÁVILA y AMEZAGA, 2003: 225). El rock vasco no nació ligado a lo étnico «sino al movimiento de autoafirmación y protesta de un sector de la juventud observable, además de en otros aspectos (temáticas tratadas, formas de expresión, estilos musicales, etc.) en el lingüístico» (DÁVILA y AMEZAGA, 2003: 222-226). Pero no parece haber duda de que el euskera y la música *underground* se convirtieron en elementos indispensables de la cultura de izquierda *abertzale* en esos años, contribuyendo por un breve periodo de tiempo a la renovación de la vieja identidad vasca, creando un nuevo espacio común en el que retroalimentar y expresar una nueva identidad colectiva (KASMIR, 2000: 178-204; DEL AMO, 2015: 103-104).

Ibai Atutxa, en cambio, ha considerado que debe repensarse por completo la equiparación de la producción musical de los grupos a la de testimonio histórico, pues así se da «acceso al funcionamiento de una máquina de contestación y desnaturalización ideológica, de inestabilidad de lo vasco y de lo radical [...], de desolación y desfiguración del mito nacionalista [...]. Es parte y al mismo tiempo exceso del circuito cultural del que forma parte» (ATUTXA, 2014: 314). Se debe, por tanto, desligar la creatividad, la autenticidad, la independencia, lo alternativo y lo contracultural de las características originales del rock: el RRV no es un elemento de resistencia frente a un movimiento comercial, ideológico y hegemónico, sino:

un territorio donde ocurren estos cambios en el doble movimiento de contención y resistencia que se hace evidente a lo largo del desplazamiento de una posición de rechazo por el entorno social hegemónico, a la tolerancia por la izquierda independentista, con la modelación de ambos proyectos (el del punk y el partidista) en torno al esencialismo estratégico (ATUTXA, 2014: 318).

Sintetizando, el RRV fue un producto comercial que se exportó al resto de España y que fue normalizado y digerido por la cultura dominante, convirtiéndose, en cierta manera, en parte del *mainstream*; un hecho que debilitó su capacidad crítica y rebelde, que despertó el interés de las grandes discográficas y que provocó que, en cuestión de pocos años, los grupos del RRV pasaran de mercados marginales a convertirse en una referencia musical estatal por sus ventas (ATUTXA, 2014: 321-322). Al igual que otros movimientos, el gran acierto del RRV fue crear una *intelligentsia cultural* que en un breve lapso de tiempo pasó a ocupar lugares importantes dentro de la cultura musical e informativa vasca. Los partidos políticos autodefinidos «antisistema», en especial HB, no fueron ajenos a los cambios que se dieron dentro del mundo musical y cultural, y trataron de capitalizar estos movimientos, ya fuera contratando a los grupos de moda en las fiestas populares o financiando campañas músico-políticas, como el *Martxa eta Borroka* y la *Eskualdeko Jaia* de 1985, con las que ofrecer espacio de participación a los grupos. Se sumó a ello la cercanía a la izquierda *abertzale* de productores musicales y periodistas, que al implicarse de forma directa y bidireccional en la proliferación del término de RRV ayudaron a conformar una suerte de intelectualidad musical vasca (LÓPEZ AGUIRRE, 2011: 177; MONTERO, 2008: 203-206).

Como consecuencia se produjo una *vampirización* del rock contestatario y todos sus *géneros amigos*, reduciéndose estos a la muy manida etiqueta de RRV; una marca que, ligada indisolublemente a la izquierda *abertzale*, redujo la música *underground* vasca a un rock político contestatario. Al igual que sucediera con la Movida Madrileña, el RRV sufrió un proceso de institucionalización que fue apoyado por los medios de comunicación, en los que se dio una cabida especial a los grupos con un discurso que coaligara con esta sensibilidad política, siendo, como ha señalado Fernando Gegúndez «una época especialmente dura para los grupos que no pertenecían a la corriente *Martxa eta borroka*» (SAN SEBASTIÁN, 2015). El RRV se integró así «de forma inevitable en la lógica aplastante de la industria y en las leyes incontestables de la oferta y la demanda» y, en poco tiempo, este género *underground* pasó a estar representado en la feria del disco y del libro de Durango, un mercado caracterizado por poner a la venta las principales producciones músico-literarias vascas y que cuenta con el patrocinio institucional del Gobierno Vasco y las diputaciones (Moso, 2013: 120).

A continuación, analizaré el movimiento musical *underground* vasco durante la década de 1990, ciñéndome a la instrumentalización política de los grupos más representativos, pero, destacando a su vez a aquellos otros que han quedado, en cierta manera, proscritos. En este texto, se combinará el análisis histórico del movimiento musical *underground* vasco con las iniciativas para la instrumentalización política del mencionado movimiento, destacando los aspectos más espurios del mismo e incidiendo en otros géneros, también *underground*, que han sido omitidos en la construcción del relato, como ha ocurrido con el *Getxo Sound*.

2. LA DÉCADA DE 1990: LOS AÑOS DEL ¿CAMBIO?

En abril de 1988, Roberto Moso escribía en *Punto y Hora de Euskal Herria* un encendido artículo en el que arremetía contra los medios de comunicación generalistas que se congratulaban del fin del RRV. Se sentía ofendido, porque *El País* había publicado un artículo en el que ponía a los grupos de este género como un ejemplo, al haberse dado a conocer sin el apoyo de grandes medios informativos. Moso estaba profundamente molesto, porque este era uno de los periódicos que más había apoyado a la cultura dominante —la de la *Movida*— que marginaba y dificultaba la carrera de los grupos de rock vasco fuera del País Vasco. Por tanto, bajo la perspectiva del cantante de Zarama, era una tremenda hipocresía que los medios generalistas, que en sus publicaciones habían desatendido al rock euskaldun, quisieran ahora mostrarse como medios especializados del género y, menos aún, que aprovecharan el supuesto declive del RRV para justificar sus desaires, aduciendo que ya habían señalado que se trataba de un estilo condenado al fracaso. Por otro lado, si Moso estaba en lo cierto, se trataba de una acción estratégica insuficientemente meditada por *El País*, porque era la afirmación (in)consciente de que en ningún momento habían apoyado al mencionado género musical.

La verdad es que en el ámbito musical de Madrid siempre vieron al RRV como un elemento extraño, subversivo y peligroso, alejado de la concepción de «cultura» moderna que las instituciones gubernamentales querían para la ciudadanía española. Una actitud que fue interpretada en el País Vasco como un intento más del Gobierno del PSOE de sentar las bases de una nueva cultura sobre los restos de la «dócil» *Movida* Madrileña, dominada por un inofensivo pop y un *indie-rock* excesivamente vanguardista y marginal (LENORE, 2014: 21-23). Para Moso no había duda de que las instituciones gubernamentales pretendían impulsar un proceso de homogeneización cultural, que se comprobaba tanto en la promoción y programación de géneros comerciales en radio y televisión como en la transmisión de una determinada imagen de la juventud: «desenfadada, superficial y a menudo incluso gilipollas» (Moso, 1988: 6).

Sin embargo, pusieran la etiqueta que le pusieran, la música contestataria juvenil no desaparecería: «mientras se patee a los jóvenes habrá temática social y de base, le pongan la etiqueta que le pongan, lleve txapela o barretina, les promocióne o no *Tocata*» (Moso, 1988: 7). Había que reivindicar, por tanto, el espacio que por afluencia de público pertenecía a los grupos de rock vasco para evitar que «cuatro agentes de promoción, en conchaveo con los show-men de turno» decidieran la música que debían oír (Moso, 1988: 8).

El texto de Moso ponía sobre la mesa diferentes cuestiones ¿El RRV estaba en decadencia a finales de la década de 1980? ¿Realmente los medios generalistas omitieron al RRV como señalaba el vocalista de Zarama? Si era así, ¿Cuáles eran las razones para esta exclusión? ¿Podía ser la homogeneización cultural una de las razones de esta desatención? ¿Fue la cuestión lingüística una de las razones por las que fue relegado a un plano muy secundario en los medios generalistas? ¿Acaso no pudo responder a un intento de contrarrestar la potencialidad de un género musical subversivo?

Para Pablo Cabeza, el RRV había sido una ruptura tanto generacional como estilística. De algún modo, los grupos de RRV habían sido los herederos de los cantautores vascos antifranquistas que habían interpretado en público canciones de corte político y social, con el objetivo de sentar las bases de unos nuevos valores para la sociedad vasca, salvando las prohibiciones y el control político de la dictadura (CABEZA, 2016: 13). Para él, estas canciones de los cantautores habían pasado a formar parte de la cultura popular por representar, por un lado, una expresión de lucha contrahegemónica, ya que con ellas no sólo hicieron frente a la dictadura, sino que buscaron la resurrección de la cultura vasca utilizando una lengua minorizada como el euskera que ayudó al despertar político de la nación vasca; y, por otro, porque en los años 60 el mero hecho de haber *hibridizado* la cultura euskaldun con las corrientes musicales del momento supuso llevar a cabo un proyecto de renovación estética y de vanguardismo estilístico que contribuyó a reproducir una imagen de lo vasco –y, por tanto, de la identidad– más moderna (DEL AMO, 2016: 31-35). Ciertamente, hasta el inicio de la Transición, la cultura euskaldun popularizada por los cantautores actuó como símbolo de la modernidad, gracias –en parte– al fuerte componente contracultural irreverente que la vertebró y a su construcción sobre un fuerte poso político-intelectual (LARRÍNAGA, 2014: 127).

En este sentido, continuaba Cabeza, los grupos del circuito del RRV fueron quienes tomaron el relevo. Aparte de mantener un discurso letrístico de profundo calado socio-político, estos grupos musicales fueron, incluso, más allá en la búsqueda de la modernización de la cultura vasca. Al igual que hicieran los cantautores, dieron un paso al frente al combinar en sus composiciones diferentes elementos culturales tradicionales y modernos que, a priori, no sólo eran ajenos a lo vasco, sino que podían ser interpretados como algo contradictorio. Esta mezcla supuso el rechazo de las sensibilidades más ortodoxas, que no entendieron que el pop, el rock, el folclore y la lengua tradicional (el euskera) podían ir unidos (CABEZA, 2016: 14).

Para ayudar a la consolidación de los movimientos socio-políticos, musicales y culturales cercanos a lo *underground* y amplificar su voz, Cabeza estimaba que había que conseguir que los grupos de RRV mantuvieran su esencia y que su llama no se apagara, aunque ello pudiera generar las críticas de quienes se situaran en los extremos. Sólo así podrían fortalecer estas nuevas formas de sociabilidad y reivindicación y cambiar las mentalidades anquilosadas en los mecanismos sociales del franquismo.

Así las cosas, si el objetivo era encontrar la vía para un cambio de paradigma, le costaba entender qué un mayoritario círculo de nacionalistas vascos si hubiera asumido los valores y reivindicaciones de los cantautores, considerándolos una parte importante de la cultura vasca, y, en cambio, desechara las propuestas del

RRV —y del rock vasco, en general—, porque eran propias de una subcultura «subversiva y mal educada» (MIJANGOS, 1990: 12-13).

Pero, lejos de resignarse, Cabeza intentó demostrar por activa y por pasiva en las páginas musicales de *Egin* que *el rollo músico-político euskaldun* no había terminado. De tal tamaño fue su determinación que, incluso, justificó la publicación de documentos, como el disco recopilatorio *Bat, bi, hiru...hamar*, que sino evidenciaba la decadencia del RRV. al menos la retrataba. Se trataba de un disco que, para él, era un punto y seguido. Un documento que no cerraba ni daba carpetazo a ningún movimiento (CABEZA, 1988a: 1). No se podían dictar sentencias absolutistas de finales de etapa, ni nada por el estilo, porque hacía relativamente poco tiempo que se había comenzado a hablar de rock: «la música local se encuentra en periodo de asentamiento [en el que] los corrimientos de tierra, los pequeños terremotos, [...] son lógicos, normales y hasta necesarios» (CABEZA, 1988a: 1). Algunos grupos musicales no lo vieron así. Luka, miembro de la banda Jo Ta Kie, manifestó la crisis de la escena vasca y del RRV:

está pasando lo mismo que pasó hace diez años con los cantautores, estamos cayendo en picado. Dentro de tres años estará todo mucho más claro y seguirán aquellos que hayan logrado sobrevivir. En este momento hay muchos menos conciertos, los ayuntamientos no ayudan y las actuaciones se hacen en condiciones bastante chungas (*Punto y Hora de Euskal Herria*, 1988: 40).

Algo estaba sucediendo en la escena vasca. La evolución estilística de los grupos hacia nuevos géneros musicales (sin desviar su atención de los temas políticos), los cambios realizados por *Egin* en el formato sus páginas musicales, la dirección de su línea editorial hacia grupos cercanos al ámbito folclórico y el progresivo debilitamiento de la escena musical alternativa, eran claros síntomas, sino de cambio, al menos de cierta crisis. Desde luego, los violentos desalojos de los *gaztetxes* (casas de la juventud) en diferentes puntos del territorio vasco no ayudaban a frenar esta situación. Al margen de las grandes promotoras y de las salas convencionales de conciertos, diferentes colectivos y grupos musicales habían conseguido crear un circuito alternativo que no sólo ayudó a consolidar la escena musical *underground* vasca, sino que la sacó de su característico ambiente lúdico-festivo estival (LÓPEZ AGUIRRE, 2011: 503). Además, las propuestas culturales de estos centros de la juventud habían calado hondo dentro de la militancia de izquierda *abertzale* hasta el punto de considerarlas «una necesidad acuciante para una buena parte de los jóvenes» (CABEZA, 1988b: 1). Efectivamente, los *gaztetxes* se habían convertido en lugares de socialización, encuentro y movilización social para una buena parte de la juventud de izquierda *abertzale* (también para otros colectivos incluidos en este espacio), de ahí que sus partidarios consideraran prioritario movilizarse para impedir su cierre y evitar la pérdida del monopolio de la calle, como insinuó Cabeza en sus artículos.

No obstante, estas palabras publicadas en las páginas musicales de *Egin* ratificaron lo que para muchos ya era algo evidente: la progresiva sintonización de este periódico con el ideario de izquierda *abertzale*, aunque aún contara con cierta pluralidad ideológica. También la confirmación de que los afines a esta ideología estaban apoderándose de la música *underground* y del entramado cultural alternativo para convertirlos en elementos definitorios de la expresión

identitaria vasca, juvenil, nacionalista y de izquierdas (FERNÁNDEZ y LÓPEZ, 2012: 226-229; PASCUAL, 2015: 91 y 218).

La defensa que hizo Cabeza del RRV no evitó que este estuviera pasando de moda, como se comprueba con la publicación de un disco recopilatorio que, era bien a las claras el preludio de un cambio de etapa. La publicación de *Bat, bi, hiru... hamar!* y el cambio en el diseño del suplemento musical de *Egin* (más moderno, preocupado por las nuevas tendencias y con la pretensión de ofrecer una imagen de la escena musical local más versátil y no tan anquilosada en lo punk) evidenciaba cierto interés por sacar el máximo beneficio comercial a lo que parecían ser los últimos coletazos del género. De hecho, la masificación de bandas de este estilo y estética demostraba que la potencialidad y autenticidad del género había desaparecido, al haber dejado de cumplir con la función de distinción (HEATH y POTTER, 2005: 144-145; IBAIZABAL, 1989: 11).

El declive del RRV de los 80 se convirtió, incluso, en una solución necesaria para que la música *underground* vasca pudiera evolucionar, librándose de la omnipresencia de la política y de la constante promoción del género en los medios de comunicación especializados. Cuestiones que, en definitiva, dificultaban la adaptación del *underground* vasco a la vanguardia musical contemporánea. Costaría más de lo esperado. Grupos como Doctor Deseo y Platero y Tú, que se crearon a finales de la década de 1980, tuvieron que esperar hasta mediados de la siguiente para conseguir romper definitivamente con la mayoritaria representación del punk dentro de la escena del RRV (MIJANGOS, 1996: 10).

3. MÚSICA EN EUSKERA Y ESCENA AUTÓCTONA

En 1988, los principales colaboradores de *Bat Bi Hiru (BBH)* decidieron realizar cambios, que fueron visibles en cuestiones como la edición de un *BBH* a cuatro páginas (en vez de dos), en el que se introdujo, además, «una temática estilística más amplia» (BBH, 1992: 1). Comenzaron, así, a prestar más atención a cantautores y grupos folk como Benito Lertxundi, Mikel Laboa, Jon Bergaretxe y Xabier Muguruza. Un interés que resultó a todas luces inusitado, porque hasta aquel momento habían sido pocos los artículos relacionados con artistas folclóricos vascos. La base argumentativa que justificaba esta renovada atención la indicó Pablo Cabeza, que pensaba que ninguna tendencia juvenil podía «implicarse por el camino poético, narrativo, minimalista en ocasiones, cauto en dinámica musical» (CABEZA, 1992b: 1).

BBH debía reivindicar desde sus páginas a los cantautores clásicos. Según esta publicación, sólo ellos eran capaces de resistirse a las modas, a los gustos de un mercado musical vasco que se inclinaba hacia estilos musicales y estéticos que utilizaba la juventud para identificarse. Por ejemplo, Oskorri, desatendido hasta el momento por las páginas musicales de *Egin*, acaparó a partir de entonces gran parte de su atención. *BBH* había pasado de la indiferencia a la dedicación de artículos y portadas a Oskorri, en los que se incidía en su producción musical y letrística, porque su música era «parte de la realidad del país» (CABEZA, 1988c: 1). No cabe duda de que Oskorri fue un conjunto muy potente dentro de la música folclórica vasca, con una gran trascendencia. Pero, si se atiende a que las mencionadas páginas musicales se denominaban a sí mismas como alternativas, resulta chocante que este tipo de grupos contaran con un espacio considerable,

ocupando incluso las portadas, cuando ya tenían su hueco en *Argia* y *Punto y Hora* (MURUA et al., 1989: 27-30).

De algún modo, como se puede comprobar a través de las páginas de *BBH*, esta publicación estaba impulsando un proceso de simbiosis cultural que aunaba elementos propios de la tradición vasca con otros de la modernidad, creando nuevos referentes culturales que pudieran ser asumibles por un público mayor que el propio de izquierda *abertzale*. De hecho, la línea editorial de *BBH* ya había virado hacia la particular interpretación que tenía esta ideología sobre la cultura vasca, que ya se había apropiado de símbolos de otras sensibilidades (CASQUETE, 2009: 109-132; CASQUETE y MEES, 2012: 15-32), y habían pasado, entre otras cosas, de boicotear a Oskorri, tildándoles de traidores y españolistas por la pertenencia de Natxo de Felipe a EMK (el movimiento comunista de Euskadi) a finales de la década de 1970, a considerarles parte inherente de la cultura vasca por la repercusión que había tenido la publicación de la canción «Euskal Herrian euskaraz» en 1982 (FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, 2016: 191).

En la década de 1990, *BBH* prestaba atención a todo conjunto que a través de su música reivindicara los valores propios de la *vasquidad*, porque lo que buscaba era que el rock se pudiera transformar en un elemento autóctono y aceptable que pudiera formar parte de la identidad nacionalista vasca de izquierdas; una forma de mezclar «el rock radical y la historia regionalista esta de aquí» (JIMMI, 1990a: 2). Quería impulsar una determinada tendencia cultural que ayudara a identificar (y sirviera para auto-definir) al movimiento musical y juvenil *underground* vasco, resignificando estilos y valores que, pese a no ser originales, eran novedosos en su forma de concreción (LOIOLA, 2009: 560).

Durante aquellos años, la música contemporánea vasca atravesó una situación de cambio irreversible. Los músicos intentaron encontrar su espacio dentro de un tiempo nuevo y de un variable espectro cultural, coqueteando con el mestizaje de estilos, y, desde diferentes espacios musicales, trabajaron por la creación de una escena que huyera de la homogeneización global de la cultura. De ahí, como se ha venido señalando, la utilización del euskera como lengua vehicular y la incorporación de elementos plenamente autóctonos que dinamizaran la escena musical; dicho de otro modo, los grupos y la prensa musical vasca antepusieron, en parte, su identidad frente a la globalización, *hibridizando* el rock internacional con lo local y la cultura tradicional (EGIA, 1998: 120-121). Se fueron añadiendo, así, otros ingredientes procedentes de diferentes y variados flancos. En su primer trabajo en solitario, el cantautor Xabier Muguruza, hermano de Fermín e Iñigo (fundadores de Kortatu), introdujo elementos propios del rock en el folk vasco, porque encontraba a «estos mundos mucho más ricos, más interesantes que las historias (...) anteriores» (CABEZA, 1990: 1). Un cambio que también era evidente en el trabajo del cantautor baztanés Pottoka, que mezclaba viejos y nuevos estilos como forma de establecer «un punto medio entre los cantautores y el rollo radical» (JIMMI, 1990b: 1). Si bien, fueron los trabajos de Negu Gorriak y M-ak, que introdujeron las primeras canciones de hip-hop en euskera (o *bertso-hop*), y Hertzainak, que fue uno de los pioneros a la hora de introducir instrumentos folclóricos vascos en sus composiciones rockeras, los que se convirtieron en el punto de inflexión de la música *underground* vasca.

Josu Zabala, miembro de Hertzainak, explicó en la revista musical *El Tubo* que, pese a que su grupo fue uno de los impulsores de la «movida rockera euskaldun», su presencia en la escena local vasca respondía a su evolución

estilística, a la combinación con lo autóctono y a su determinación por utilizar el euskera como parte de un discurso subversivo. Una presencia, empero, que no sobrevivió a la década de 1990, pues, contra todo pronóstico el grupo se disolvió en 1993 (KORKOZEN, 1989: 6).

El cambio que se produjo en la década de 1990 con respecto a las anteriores, se encuentra en lo que ha señalado Urla en sus estudios: los grupos de esta nueva etapa buscaron conscientemente la conjugación de idioma, estética, mensaje político y rock, revalorizando la función del euskera dentro de esta ecuación para insertarlo en la modernidad y en la transgresión (URLA, 2001: 171-193). Poner en valor la identidad cultural local, utilizando para ello influencias externas que ayudaran a adecuar los propósitos y necesidades culturales tradicionales a la modernidad (EGIA, 1998: 125). Dicho de otro modo, seleccionar una serie de elementos que, una vez apropiados, se convirtieran en rasgos característicos, singulares y diferenciadores, que permitieran identificar al mercado musical vasco como un espacio distinto del nacional (STOREY, 1996: 101; JONES, 1999: 112); o, siendo más exactos, y aquí entra en juego la prensa y los partidos políticos, utilizar el rock como una expresión cultural capaz de moldear el contexto en el que nace para construir una «nueva» narrativa sobre la nación vasca (MAULTSBY, 1996: 148). De hecho, Urla ha utilizado en su estudio el ejemplo clarividente de Negu Gorriak con canciones como *Napartheid* (se habla de cómo Navarra está separada políticamente de la comunidad cultural vasca a la que pertenece), y *Esan Ozenki* (en la que se señala «y tú dónde estás a la hora de reafirmarte, de defender tu carácter, ya hemos tenido bastante, ha llegado nuestra hora. Soy vasco y estoy orgulloso»).

El hecho de cantar en euskera se convirtió en una forma de reivindicar la utilización de una lengua que tenía dificultades de aceptación en España y que en el País Vasco estaba relegada a un segundo plano ante una mayoría castellanoparlante. Pero, esta no fue una decisión compartida por todos. Un importante porcentaje de bandas continuó elaborando sus composiciones en castellano con el objetivo de llegar al mayor número de personas posible; incluso, dentro de esta nueva escena (cuando el rock subversivo en euskera se consolidó como la escena principal) hubo grupos que elaboraron antes canciones en inglés, por razones de vanguardismo y marketing, que en euskera, porque, aparte de su (des)conocimiento de esta lengua, la consideraban ligada a una ideología política concreta (CABEZA, 1994: 13).

Algunos artistas sufrieron las consecuencias de estos posicionamientos. Grupos como los navarros Los Del Rayo vieron cierta artificialidad en la pretendida difusión del rock en euskera. Consideraban que este contribuía a fomentar el desarraigo dentro de algunos sectores de la sociedad vasca, principalmente inmigrante, porque buscaba una marcada diferenciación entre los auténticamente vascos y el resto. Estas estrategias político-mercantilistas e identitarias les hacía sentirse excluidos de «la movida musical vasca», porque ni cantaban en euskera ni realizaban composiciones musicales políticamente partidistas. Se sintieron aislados e incomprendidos, pues composiciones como «hijos de la Extremadura», en la que plasmaron su procedencia inmigrante y sentimiento de exclusión, fueron malinterpretadas y estigmatizadas:

Nosotros no hemos vivido nunca en Extremadura, pero si hemos sentido una especie de rechazo, hemos visto diferencias. Con esa canción hemos pretendido hablar un

poco de los emigrantes, del sentimiento de no ser de un país. Ha habido mucha gente que no ha entendido la canción y que incluso nos ha llamado fascistas; en algunos bares, sabemos que se saltan el tema cuando ponen nuestro disco (LÓPEZ AGUIRRE, 1990: 3).

Los del Rayo no fue el único grupo discrepante con la promoción de este tipo de música. Bandas, que fueron precursoras del punk en el País Vasco jugaron con los aspectos identitarios vascos anteriormente mencionados, ofreciendo de manera consciente una imagen exageradamente estereotipada y satírica. Una de estas fue MCD, en cuyas composiciones y portadas de discos utilizó su lado más provocativo para arremeter contra el matiz identitario que rezumaba en la música *underground* vasca desde el inicio de la década de 1990. Obviamente, también lo hizo para criticar las definiciones del RRV que lo simplificaban esperpénticamente bajo la etiqueta de la música de ETA. Una forma muy particular de combatir la narrativa que, según su interpretación, imponían los medios de comunicación conservadores, que asociaban lo vasco con lo radical y que provocaba que la política y la realidad traumática de la violencia quedaran sujetas a una fuerte estigmatización que afectaba a los movimientos juveniles, la cultura *underground* y la música (AMO, LETAMENDIA y DIAUX, 2012: 11).

Una cuestión que invita a pensar que la izquierda *abertzale* quiso construir a través de la música *underground* una nueva identidad juvenil vasca contemporánea es la celebración de eventos músico-políticos. A lo largo de la década de 1990, HB organizó este tipo de eventos siguiendo el modelo que había desplegado en las jornadas Gernika 37-87, cuyo objetivo fue la conmemoración del bombardeo, combinando charlas y conferencias con la celebración de conciertos punk y *kantaldis* de cantautores veteranos (DEL AMO, 2016: 84). Esto quedó más claro el 9 de junio de 1990, cuando HB celebró en la feria de muestras de Bilbao una fiesta bajo el lema «la nueva y joven Euskal Herria», un acto para conseguir apoyo popular a su propuesta de Estatuto Nacional de Autonomía para el País Vasco. Con eventos de este tipo, quería atraerse a la juventud y remarcar, a través de sus diferentes actividades, los cambios a introducir en el nuevo estatuto en cuestiones laborales, militares, de ocio, drogas, marginación, tiempo libre, el sistema administrativo y otros temas que pudieran afectarles directamente. El principal objetivo de este acontecimiento fue mezclar actividades lúdico festivas, como los juegos infantiles, con actividades educativas ambientadas en temáticas de actualidad como la tele-adicción, la sexualidad, los presos, los controles policiales y los problemas generados por la droga (CABEZA, 1990: 3). El colofón a aquella lo puso el concierto de Danba, SuTaGar, Delirium Tremens, Reincidentes y Siniestro Total, todos con letras combativas en euskera salvo los dos últimos: sevillanos y gallegos, respectivamente; dos grupos musicales que se hicieron un hueco en la escena vasca, porque habían «conectado especialmente bien con ella a lo largo de los años» (LÓPEZ AGUIRRE, 1996: 153-159). Según BBH fue una buena fiesta por esa «nueva y joven Euskal Herria» que contaba con un «impecable sonido, suave, denso, amable. [...] Humor, diversión y compromiso» (CABEZA, 1990: 2).

Este tipo de conciertos demostraba la importancia que HB daba a la utilización del euskera y al mensaje político en el ámbito musical. Por un lado, daba cabida y promocionaba grupos de fuera del País Vasco con la finalidad de establecer vínculos sólidos con los principales representantes del rock combativo y festivo, a fin de promover una escena “extramuros”. Por otro, se proponía recuperar el

euskera, defenderlo, ponerlo de moda, pues era, junto a la conciencia de clase y algunos elementos simbólicos tradicionales procedentes del nacionalismo clásico como la *ikurriña*, la pieza esencial que definía a la nación e identidad vasca defendida por la izquierda *abertzale* (DEL AMO, 2015: 100). El concierto era, por tanto, la lógica consecuencia del salto cualitativo producido en la estrategia de HB durante la década de 1980: la incorporación de una contraculturalidad musical que se expresara contra el sistema en castellano y en euskera, principalmente, en este último (DEL AMO, 2015: 100).

Los primeros enfrentamientos con la contracultura fueron olvidados con la intención de promover la construcción de una nueva identidad cultural, cimentada sobre el euskera y el mensaje subversivo. Ambas cuestiones se fusionaron para propagar el ideario de la izquierda nacionalista vasca radical entre la juventud de la década de 1990. Así se entiende que los grupos como Danba y Delirium Tremens, inicialmente punks, compartieran escenario con los heavies SuTaGar, cuyos estilos estaban históricamente enfrentados, y que, incluso, formaran parte del mismo cartel que artistas cuyos géneros eran bastante distintos al suyo como Pantxo eta Peio, Jon Bergaretxe y Niko Etxart, como ocurrió en la AEKanpada de 1990, un festival a favor del euskera que intentó monopolizar la izquierda *abertzale* (MEES, 2012: 342). Las bandas autóctonas euskaldunes gozaron de más oportunidades para tocar en directo y repetir actuación, en según qué eventos, ya que sus patrocinadores consideraban que esta música ayudaba a fomentar la utilización cotidiana del euskera y su revitalización (LOIOLA, 2009: 561). Ahora bien, los festivales de AEK no sólo estuvieron pensados para atraer a todo tipo de gente que sintiera curiosidad por aprender euskera, fueron también actos de reivindicación de cuestiones políticas; es decir, eventos ritualísticos en los que reproducir el imaginario nacional, revivir, re-experimentar y retroalimentar la identidad nacional vasca (GATTI, 2007: 90-91).

Pero, los conciertos celebrados durante estas campañas de HB dejaron bien a las claras otra cuestión, que las instituciones y ayuntamientos siempre contrataban a los grupos locales que estaban de moda (JIMMI, 1990c: 4). Esto respondía a la situación de crisis que sufría el mercado discográfico vasco. Durante la década de 1990, las instituciones y la iniciativa privada contrataba a grupos clásicos y/o de actualidad a la hora de organizar un concierto, creándose así una especie de lista no escrita con bandas punteras (léase de éxito asegurado) en la industria musical vasca (CABEZA, 1993: 1); de ahí, que cuando la producción discográfica en euskera se consolidó, superando a la de grupos vascos que cantaban en castellano, los organizadores apostaran por contratar grupos euskaldunes (DEL AMO, 2016: 103).

Durante el verano de 1992, las dos bandas vascas que más conciertos ofrecieron dentro del territorio vasco, dejando al margen a Duncan Dhu y Dinamita Pa Los Pollos —que tuvieron mayor repercusión fuera del País Vasco—, fueron EH Sukarra y SuTaGar, ambas euskaldunes (CABEZA, 1992c: 1). No obstante, durante estos años, hubo bandas euskaldunes como Zarama que perdieron presencia en la escena. Según los principales especialistas, varios grupos de su trayectoria, que habían tratado de salir —sin mucho éxito— de la escena local euskaldun para dar a conocer sus innovaciones estilísticas, vivieron una situación injusta. Quedaron relegados a un segundo plano por las promotoras de conciertos, que no valoraron que estos grupos habían contribuido con esfuerzo y tenacidad a que la temática vasca se abriera más allá de su «propio ombligo» (JIMMI, 1992: 3). Descartaban

a estas bandas y favorecían a «25 bandas punkero-karrakas, carentes de la más mínima imaginación pensando que rompen con no-se-que», cuando en realidad habían dado «la campanada» a costa de «fusilar a sus ídolos de forma precaria» (JIMMI, 1992: 3; DEL AMO, 2016: 165).

Hubo más festivales en los que la música se puso al servicio del ideario de la izquierda nacionalista vasca. En marzo de 1993, en un festival organizado por la *Koordinadora Abertzale Sozialista* (KAS) en Bilbao se demostró que había grupos comprometidos con las iniciativas gestadas dentro de la izquierda nacionalista radical. La banda de Lekeitio Etsaiak, cuyo pensamiento fue evolucionando conforme aumentó su notoriedad y número de actuaciones, pasó de la independencia artística, cercano a la acracia punk, a una cierta militancia política, ya que consideraba que había que «potenciar movimientos que metan caña al sistema para que esto cambie, ya sea por insumisión, ocupación o un festi de KAS, aunque cada uno de nosotros mantiene sus propias ideas y discrepancias» (CABEZA, 1993b: 2; ZUBIATE, 1997: 14-15). A partir de 1994, este grupo publicó discos como *Presoak S.O.S.* (*Presos S.O.S.*), *Gerra Zikina* (*Guerra Sucia*), *Bakearen Guda* (*La guerra de la paz*) en las que hay canciones como *Gerra Zikina* o *Libre!* que son claros guiños al entorno de izquierda *abertzale*.

Hubo, empero, grupos contrarios a aquellas actuaciones que daban prioridad a la motivación política por encima de la musical. Bandas, como la vitoriana de hard-heavy Rock-Dam, sabían que el posicionamiento político (cercano, normalmente, a la izquierda *abertzale*) favorecía la actuación de ciertos grupos en los «festivales alternativos» de carácter músico-político en detrimento de otros. Esto afectaba seriamente a la escena local, porque, no sólo la deformaba (como si sólo hubiera grupos de ese cariz) ante el panorama musical estatal, sino que silenciaba a géneros como el *hard-rock* en castellano que, en el País Vasco, sólo sobrevivió gracias al esfuerzo de los músicos. Como no podían competir con bandas de la talla de Los Suaves y Barricada, que monopolizaban la escena rockera en castellano, su número de actuaciones en directo se reducía a cantidades verdaderamente pequeñas. Una situación a la que tenían que resignarse, pues preferirían mantener su integridad que posicionarse a favor de unas siglas políticas:

Nunca hemos sido un grupo que haya tocado mucho en directo, principalmente porque siempre nos hemos exigido ser honestos con nuestro trabajo y nuestro público, con lo que nunca hemos tragado [es] con planteamientos cutres o ajenos a la música, ya sean económicos o políticos. En Euskadi un alto porcentaje de los conciertos tienen motivaciones no musicales y eso nos mantiene prácticamente al margen (CABEZA, 1994: 13).

4. UNA ESCENA ROCKERA NETAMENTE EUSKALDUN

Entre finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, muchos grupos decidieron cantar en euskera por razones como las apuntadas por los *ermuatarras* Julio Kageta, que cantaron en esta lengua por convicción, como forma de posicionarse a favor de su pervivencia (CABEZA, 1990b: 3). Otros quizá estuvieran más en la línea de Gari, cantante de Hertzainak, que lo hizo por su condición de impulsar una lengua minorizada y no por cuestiones comerciales

(Moso, 1995: 22). En realidad, el mercado euskaldun era demasiado limitado para la cantidad de música que se producía en este idioma. Por eso, había que reivindicarlo, impulsarlo y afianzarlo: era la única plaza en la que los músicos vascoparlantes podían desarrollar su actividad profesional (JONES, 1999: 112). Los músicos euskaldunes supieron de primera mano la dificultad que entrañaba ir a Madrid a promocionar o vender este tipo de música; incluso, lo consideraron «una lucha perdida» (Moso, 1995: 22). Pero, también, en un alto porcentaje de casos, la elección de un idioma concreto conllevó cierta militancia. Así lo señalaron los navarros Nahizer Bizkor, la cuestión lingüístico-cultural debía implicar a todos los grupos de música moderna en un proceso que asumiera «la cultura vasca como nuestra [ya que] creemos que dentro de una cultura lo más importante es el idioma» (JIMMI, 1992b: 2).

Durante esos años, los medios de comunicación intentaron impulsar este mercado, insertándole en la lógica de las modas. Contaron para ello con la ayuda de la emisora de radio Euskadi Gaztea, creada en marzo de 1990, que programó habitualmente a grupos de rock euskaldunes y que en poco tiempo pasó de ser bilingüe a retransmitir sólo en euskera (GARITAONAINDIA y CASADO, 2007: 144; LÓPEZ y JUNG, 1998: 239). También fue crucial la colaboración de *BBH* y *El Tubo*, que informaron acerca de los grupos de la escena músico-política local y dedicaron mayor atención a la música tradicional. Se trataba de difundir un discurso orientado a despertar emociones y sentimientos de comunidad que llevaran a la ineludible conclusión de que todos estos géneros eran parte inherente de la música vasca contemporánea (DUARTE, 2006: 72). Así se entiende, que en la mayoría de los eventos promocionados por partidos de la izquierda *abertzale* actuaran habitualmente los mismos grupos musicales, aunque estos no sintieran que estuvieran favoreciendo unos fines políticos determinados a través de sus letras, porque no tragaban “con planteamientos impuestos por otra gente», como manifestó Ama Say (CABEZA, 1994b: 12).

A través de las páginas de *Egin* se puede comprobar que había razones más poderosas para impulsar la escena músico-política euskaldun. La potencialidad y atracción que había comenzado a generar la escena *indie-rock* y en especial el conocido como *Getxo Sound* preocupó sobremanera a los medios de comunicación, porque podían convertirse en un competidor que restara fuerza a la escena euskaldun. Estos grupos realizaban canciones más sutiles, en lo que al apartado crítico se refiere, y sus letras estaban, en su mayoría, hechas íntegramente en inglés. Debido a estas cuestiones podría parecer que el *Getxo Sound* no fue una escena con suficiente capacidad de atracción y, menos aún, que pudiera arrebatar seguidores a la de RRV. Nada más lejos de la realidad, pues el problema no estaba en el público, que por aquel entonces desconocía mayoritariamente el inglés, sino en los músicos que veían con buenos ojos la proliferación de grupos que se sumaban a la vanguardia musical contemporánea. Aunque pudieran cantar en un idioma desconocido, su sonido era algo completamente inédito en el País Vasco. Kike Túrmix, cantante del grupo punk-rock *The Pleasure Fuckers* consideró a los primeros coletazos de este nuevo sonido como la verdadera alternativa al RRV:

En Euskadi están las dos bandas más interesantes que hay en todo el Estado español. Son Los Bichos, de Pamplona y luego no sé si calificarlo de banda, o simplemente de proyecto ya que sólo tienen maqueta y que se llaman Cancer Moon. (...) Creo que es

bastante interesante el proceso de enterramiento del RRV. La única banda que respeto del RRV son Kortatu, (...) los respeto profundamente, y pienso que su separación ha sido chapó, porque ha sido ser coherente con su ideología y con su modo de pensar (AGIRIANO, 1989: 5).

La prensa especializada del País Vasco sí dedicó espacio a esta nueva escena encabezada por grupos como Cancer Moon, Los Bichos, Los Clavos y El Inquilino Comunista. *BBH* que, como se ha señalado, estuvo revisitando la música tradicional vasca en sus páginas para intentar conjugarla con las nuevas tendencias estilísticas, reconoció que el *Getxo Sound* era el punto de inflexión de la década (CABEZA, 1990c: 1). Sin embargo, los definió como «hijos descarriados de Mari» y, ciertamente, la atención que les prestó fue bastante escasa si se compara con la escena euskaldun, por lo que se podría considerar que no hubo un interés real en su promoción (CABEZA, 1993c: 15). Sus composiciones eran consideradas parte de una anomalía de la escena musical contemporánea vasca, insuficientemente contestataria e incompatible con las reivindicaciones antisistema de la izquierda nacionalista radical.

Resulta llamativo que, pese a formar parte de la vanguardia de la escena musical noventera, Los Bichos, Cancer Moon y el Inquilino Comunista, grupos representantes de una de las escenas alternativas al RRV, no despertaran la suficiente atención de los medios de comunicación locales y quedaran relegados a un plano marginal, si se les compara con las bandas musicales euskaldunes de rock, punk, hardcore, ska, crossover y géneros similares que acapararon casi todas las miradas. Los seguidores de esta nueva escena fueron minoritarios, o así se ha querido mostrar (HERAS, 2011: 3-6; HERAS, 2008: 148 y ss.). Además, los consumidores de música de la escena local les consideraron «niños de papá» *apijotados* por sus orígenes familiares de clase media; bichos raros que cantaban en inglés y que aspiraban a salir de los límites que constreñían a una escena musical vasca excesivamente politizada. Esto provocó el inicio de una rivalidad entre estilos que quedó excelentemente representada en el enfrentamiento entre las márgenes izquierda y derecha de Bizkaia. Una rivalidad marcada por las diferencias de clase, entre una zona obrera, izquierdista y con poca capacidad adquisitiva y otra de clase media-alta, acomodada y más conservadora (FIERRO y GORORDO, 2014). Fue, por tanto, una cuestión de música de ricos y pobres. Aunque esta cuestión sea matizable si se atiende a que pueblos como Algorta, de donde procedieron muchos de estos grupos, compartían una trayectoria obrera similar a la de muchos de la margen izquierda.

Los grupos de esta *new wave* fueron conjuntos que decidieron cantar en inglés por el hecho de componer temas diferentes a los existentes en la escena local. Instrumentalmente hablando bastante mejores que sus precursores. De hecho, los grupos protagonistas señalaron que se trataba más de una cuestión cultural que económica, como manifestaron los miembros de El Inquilino Comunista:

alguien que tenga dinero puede ir detrás de la música que le guste con mayor facilidad, pero sobre todo creo que el estilo está en función de la inquietud, el dinero puede afectar más que al estilo, a la actitud. Sí, es más una cuestión de inquietud, de sensaciones y de buscarlas. El dinero puede tener algún grado de influencia, pero el nivel cultural más (CABEZA, 1994c: 13).

Las bandas de este género fueron excelentes por su calidad musical e interpretación y evidenciaron un cambio de gustos (también generacional). Tuvo un público fiel y su repercusión fuera del País Vasco fue notoria, pero aun así no consiguió imponerse. Es más, ni siquiera arañó a la escena político-musical euskaldun, ya que, como ocurrió con el *Donosti-Sound*, se situaban al margen de los movimientos sociales. Según el crítico musical y experimentado periodista Fernando Gegúndez, mucha gente los eliminó por decreto aduciendo que cantaban en inglés y que su procedencia, a saber, de familias con cierta capacidad adquisitiva, les restaba autenticidad. Pero, esto era una tremenda injusticia, continuaba, porque habían introducido muchas innovaciones que estaban siendo fundamentales para la evolución de la escena musical vasca (FIERRO y GORORDO, 2014: min. 38:55-39:00)

En efecto, hubo un público que mostró un fuerte sentimiento de rechazo a este género. El siguiente extracto lo muestra claramente:

Aquello debió ser la ostia. O eso dicen. Yo estaba allí mismo, más o menos en los años en que pasó todo, y no me enteré de nada. No nos enteramos absolutamente de nada. Estábamos demasiado ocupados en perder aquel tiempo que se nos dilataba eternamente. Nos pasamos casi media década en un parque de Algorta, escupiendo en el suelo largas horas, haciendo montañas con cáscaras de pipas y apagando chustas en los lagos de lapos que creábamos en tardes tristes. [...] Casi todo nos parecía una auténtica mierda, un absoluto aburrimiento. El espíritu Punk venido a menos en su última resaca, venido ya a casi nada, puro resquemor, malestar, ansiedad, desmotivación... sospechábamos de casi todo y de toda nueva moda. Parecíamos la encarnación del fin de la historia en los cuerpos de unos adolescentes de pueblo. Detestábamos lo que nos rodeaba, pero no teníamos bandera. [...] de *Getxo Sound* nada de nada. Ni enterarnos. Y por lo poco que sabíamos de aquello ninguna gana de saber más. Además, cantaban en inglés, o cantaban en castellano como si cantaran en inglés (que era peor aún) y a todo aquello nos parecía que no iba con nosotros. Música pija. Prejuicios o lo que fuera, nos parecía música para otros. [...] Había que ser un listo para conocer y seguir a los grupos referencia de aquellas bandas. Viajar al extranjero, saber inglés, tener padres modernos, comprar revistas que no se vendían en cualquier kiosko [...] Nosotros sólo queríamos saber de lo que nos llegaba en los casetes que rulaban a nivel más popular [...] o los grupos que tocaban en algunos gaztetxes y en las fiestas de verano de los pueblos de cerca y de Bilbao (RRV, Post-RRV y todo eso). [...] Mientras, según dicen, hubo en Getxo ciertas salas donde debieron pasar cosas grandes. Grupos alucinantes, parece ser. Nosotros no íbamos [...] sólo queríamos música que sirviera para gritar letras directas y claras [...] Aquello (si hubiéramos contado a nuestro favor con la motivación y apoyo suficiente como para tomar la iniciativa y formar una banda) pudo haber sido nuestra propia banda sonora, hubiéramos sonado algo así. Destartalados. Sacados de quicio. Como unos auténticos anormales de pueblo tratando de imitar a los Pixies y riéndose a la puta cara del sonido pop de Getxo.²

La desafección vino también de parte de sus compañeros de profesión. The Goon Squad, grupo británico afincado en Bilbao, no entendió porque algunos grupos vascos decidieron cantar en inglés cuando se había demostrado de sobra la potencialidad del rock cantado en euskera y castellano (López Aguirre, 1996: 160). Asimismo, Belén Mijangos, directora de la revista musical *El Tubo*, se sumó a esta misma corriente de opinión. Con palabras más incisivas que las vertidas por

2 L. N., "Askeroso Getxo Sound", Muskiz, 2013, disponible en <http://www.gabone.info/poesia/askeroso-getxo-sound.html>

el mencionado grupo británico se despachó de la siguiente manera: «infantilismo, moda, falta de madurez o, peor, de incapacidad e ignorancia de nuestra propia lengua. Ya sé que por esto me he ganado el mayor abucheo de la historia, pero no me importa. A mí me parecería bastante ridículo y snob ver a un grupo local africano cantando en castellano para sus paisas» (LÓPEZ AGUIRRE, 1996: 160). La mayoría de los grupos euskaldunes atacaron al *Getxo Sound* por cantar en inglés. Pero, estos no fueron los únicos que decidieron hacerlo en este idioma. Estigia, banda metalera de Zarautz, en la que participó Mikel Kazalis (Negu Gorriak, Anestesia, Kuraia) y una de las mejores de España de género *trash-metal* durante la década de 1990, optó por utilizar esta lengua porque al igual que los grupos del *Getxo Sound* aspiraba a darse a conocer más allá del mercado vasco (LÓPEZ AGUIRRE, 1996: 160).

Cantar en inglés fue valorado por una inmensa mayoría de grupos como una estrategia de marketing que no correspondía con la realidad del país (LÓPEZ AGUIRRE, 1990b: 2). Pero, si el inglés era considerado una lengua comercial con la que se aspiraba a triunfar a nivel internacional, es lógico que algunas bandas musicales pensaran que el euskera era el idioma del éxito en el País Vasco y que por ello era más sencillo hacer rock en este idioma y dar el «campanazo» (DEL AMO, 2016: 161). Si bien, hubo grupos como SuTaGar que decidieron cantar en euskera por razones políticas, ya que, para ellos, era la mejor manera de luchar contra la homogeneización cultural imperialista anglosajona y mantener las raíces de la lengua autóctona (GEZURAGA, 1992: 11).

Sin embargo, es en *BBH* donde mejor se comprueban estas cuestiones. Durante la década de 1990, en estas páginas musicales se publicaron una serie de artículos que defendieron la idea de que el euskera debía convertirse en el idioma del éxito rockero. Ixai Barrenetxea dejó bien claro su punto de vista al respecto: ninguna multinacional financiaría la carrera de un grupo vasco que cantara en inglés, aunque este fuera «el padre idiomático del rock» (BARRENETXEA, 1993: 15). Para este, interpretar las composiciones en uno u otro idioma no era cuestión baladí. Aunque pudiera parecer un tema de libre elección que no tenía mayor trascendencia, la elección de una determinada lengua para crear un discurso letrístico y musical concreto llevaba implícita la selección de «todo un mundo de significantes» (BARRENETXEA, 1993: 15). Por tanto, aquellos grupos vascos que habían decidido cantar en inglés debían «de ser conscientes de su posible automarginación» (BARRENETXEA, 1993: 15). Esto significaba que las bandas que habían optado por cantar en inglés debían quedar relegadas a un plano secundario en el mercado musical vasco con lo que ello conllevaba: falta de publicidad y conciertos. Es cierto que hubo grupos del *Getxo Sound* que tocaron en *gaztetxes* y en alguna que otra fiesta alternativa, pero en el País Vasco el grueso de sus actuaciones se redujo a las discotecas *Gwendolynne* de Algorta y, más tarde, al *Le Bukowski* de San Sebastián. Mientras, los grupos euskaldunes gozaron de una mejor salud y actuaron con más asiduidad en diferentes circuitos públicos y privados, oficiales y alternativos. Es por ello que a algunos grupos les pareció que cantar en euskera abría con mayor facilidad las puertas del mercado de discos vasco, porque, a pesar de que muchos grupos euskaldunes fueron de gran calidad interpretativa, muchos otros estuvieron presentes en la escena musical por hacer canciones políticas en euskera, aun teniendo muy malas composiciones.

Aunque los grupos euskaldunes monopolizaron la producción musical *underground*, la verdad es que, en términos comerciales, las discográficas

publicaron más de lo que el mercado vasco fue capaz de absorber. Por este motivo, los nuevos cantautores y músicos euskoparlantes carecieron de una cuota de mercado individual y de atención importante por parte de las multinacionales. Era «una oferta desnuda, sin padrinos, sin sucesos» (CABEZA, 1993d: 1).

Pese a la consolidación de la escena euskaldun, en aquellos momentos, la música vasca tenía cuentas pendientes. Según Cabeza, necesitaba romper de manera acuciante la barrera geográfica para expandirse al resto de España. Una misión difícil que debía cumplir con dos requisitos: por un lado, la realización de una canción comercial en euskera que asaltara el mercado estatal y, por otro, que el público español tuviera en consideración la música elaborada en esta lengua y dejara de minusvalorarla por «tapón mental, cerrazón ideológica, falta de costumbre» (CABEZA, 1993d: 1). Poco menos que una utopía. Uno de los máximos expertos del mercado musical euskaldun, Marino Goñi, situado al frente de la discográfica GOR, destacó: «salir de Euskadi no es nada fácil, tanto a tocar como a vender. Sin embargo, los grupos en castellano tocan por todo el Estado y venden fuera, mientras que otra cosa es el asunto del euskera» (LÓPEZ AGUIRRE, 1991: 2). En 1991, después de publicar en el País Vasco cuatro exitosos discos, el grupo vitoriano Hertzainak aún no había conseguido tocar en el resto de España (en Europa sí, donde hizo una gira), porque las discográficas habían decidido no aventurarse en iniciativas comprometidas, conformándose con las ventas del mercado vasco. La argumentación de la banda era bastante aguda: «estamos desengañados de las casas de aquí, porque nosotros aportamos un mercado interno que es suficiente para ellas, y no sabemos hasta qué punto de verdad se empeñan en proyectarnos» (LÓPEZ AGUIRRE, 1991: 3).

Se producía así una paradoja: los grupos euskaldunes querían salir fuera del territorio vasco, pero no podían, teniéndose que ceñir a los circuitos iniciados por el RRV, y los anglo y castellano parlantes, que querían aumentar sus actuaciones dentro de la escena *underground* vasca, tenían que tocar fuera del País Vasco para actuar asiduamente. Desde luego, la elección de uno u otro idioma fue una decisión complicada, porque condicionó, y mucho, a las bandas musicales, que quedaron circunscritas a círculos muy concretos (LÓPEZ AGUIRRE, 1992: 3). Aunque el castellano y el euskera se convirtieron en la opción más pragmática para aquellos grupos que decidieron dedicarse profesionalmente a la música en el País Vasco, no hay duda de que, de algún modo, la escena *indie-rock* afectó a los grupos del RRV. Un buen ejemplo de esto es que Pablo Cabeza lamentó que el disco Lurralde Kolpatuak de Baldin Bada no hubiera sido bien recibido por la crítica del rock alternativo, aduciendo que esto se debía al idioma utilizado (no venía cantado en inglés), el origen de la banda (no era un grupo californiano de moda) y al caso omiso de los grandes medios de comunicación de «encefalograma plano» (CABEZA, 1992d: 1).

5. CONCLUSIONES

Las valoraciones señaladas hasta aquí muestran que, pese a los vaticinios de que el RRV estaba en decadencia, a mediados de 1990 todavía tenía cuerda para rato. Si bien, la escena del RRV se había redefinido idiomáticamente hacia una mayor presencia del euskera, debido, por un lado, al impulso de este idioma llevado a cabo por los medios de comunicación institucionales, como la emisora

de radio Euskadi Gaztea, y los más cercanos a la izquierda *abertzale* (Egin, principalmente); y, por otro, gracias a los programas de alfabetización en este idioma del Gobierno Vasco y otras instituciones. No obstante, la proliferación de grupos rock en euskera no fue la traslación de la realidad sociolingüística a la música, pues en 1996 sólo el 30,9% de la población vasca era euskoparlante y ésta se concentraba en comarcas vizcaínas y guipuzcoanas tradicionalmente vascófonas (TEJERINA, 2000: 214). Durante la década de 1990, la mayoría de los grupos de RRV euskoparlantes procedieron de estas zonas: Delirium Tremens (Mutriku), Bap! (Andoain), EH Sukarra y SuTaGar (Éibar), Baldin Bada y Negu Gorriak (Irún).

Aunque la escena de RRV siguió siendo la principal, comenzaron a salir a la luz cada vez más grupos *indie* con mensajes «menos políticos y más metafísicos» (López Aguirre, 1996: 149). Quizá la escena *indie* fue un circuito demasiado vanguardista y selectivo para lo que demandó el mercado vasco de los noventa: «un trabajo minoritario en un mercado tan vulgar, que no perdona a los disidentes» (CABEZA, 1993e: 15; CABEZA, 1991: 1). Trabajos que por motivos culturales nunca se encontraron en el top 50 de los discos más vendidos, pues el inglés, como destacó Ixai Barrenetxea, fue una barrera insalvable para un tipo de música que careció de suficiente aceptación (BARRENETXEA, 1993b: 1). Como ocurriera con el *Donosti-Sound* y otros géneros que fueron relegados a la marginalidad, la inquietud de las bandas de esta escena acabó siendo aplastada por la simpleza de la mayoría (CABEZA, 1993f: 11). Es más, de no haber sido por la inversión institucional del Aula de Cultura del Ayuntamiento de Getxo, que dirigió Iñaki Elorriaga, la creación de una escena *indie-rock* vasca y anglófona (*Getxo Sound*), situada al margen de la local, difícilmente hubiera podido establecerse y, menos aún, que los grupos salvaran las dificultades inherentes a la edición de un disco (FIERRO y GORRORDO, 2014). Un apoyo que, incluso, fue insuficiente para determinados grupos que lo consideraron menos importante de lo que habitualmente se ha señalado, pues les resultó muy difícil salir adelante ante el abuso de «determinada gente [que] te está regateando lo que sea» (CABEZA, 1990d: 3).

Dinamita Pa Los Pollos, una banda con una importante trayectoria en la escena pop estatal, tampoco tuvo muchas oportunidades en el territorio vasco. Se sintió escasamente aceptada en el País Vasco, porque su estilo y letras no acompañaban a la realidad del país. Según Cabeza, formaban parte de «esa otra escena musical vasca» que describió de la siguiente manera: «la mayoría de formaciones que funcionan bien por toda la península, se han distanciado en una buena medida de la mayoría de las formaciones rok [sic.] de este país» (CABEZA, 1990d: 3). Incluso, grupos pop-rock euskaldunes como los vizcaínos Sasoi Ilunak sufrieron las dificultades del complejo y competitivo mercado musical vasco, teniendo que competir contra la imagen comercial y trivializada del pop y contra los nichos de mercado, porque el hecho de haber elegido el euskera para cantar les había obligado a abrocharse «el cuello de la camisa hasta arriba» (CABEZA, 1992e: 1).

Los grupos del RRV, los más políticos y en euskera, tuvieron más facilidades (tampoco tantas como se podría pensar) gracias al apoyo de HB, que organizó conciertos contratando a grupos autóctonos. Pero, no hubo un laboratorio musical en el que los encargados de lo cultural de esta coalición política se dedicaran a subvencionar nuevos grupos a cambio de que estos compusieran canciones favorables a sus principios como a veces se ha mostrado. Su respaldo no fue

decisivo en la germinación de nuevas bandas, sino en la consolidación e impulso de un determinado número de conjuntos que eran cercanos a sus principios, como pudo ser la constante presencia de Negu Gorriak, SuTaGar y EH Sukarra en muchos de sus eventos. La clave está, precisamente, en que HB no desaprovechó la oportunidad y reorientó en su propio beneficio estas expresiones, coaligándolas con su ideología y utilizándolas a su favor (Moso, 2013: 120-121). Aprovechó, pues, el ambiente del medio contracultural que, independientemente de su ideología política, estimaba necesario que el rock vasco fuera político e insumiso, como se señaló en una editorial de *El Tubo* de 1994:

Es evidente que habrá gente que conciba la música rock como un simple instrumento de evasión y de mercado; pero el despojar a ésta de sus contenidos, de sus palabras, de sus rituales comunitarios conjurantes de la gran bomba y de la disciplina social uniformante, es condenarla a la simple reproducción de las convenciones sociales alimentadas por el sistema, es negar el espíritu de ruptura de los tiempos y sus generaciones, hacer del R&R un instrumento de consumo vacío de cualquier significado. El rock en Euskal Herria es todavía joven [...] pero ha contado con los antecedentes críticos antimilitares de la música popular vasca y de los cantautores de los años 60. [...] Los rockeros de Euskal Herria saben que para predicar hay que dejar ejemplo, que sus opiniones si sirven de algo es porque hay una conciencia detrás de ellas que les lleva a dar los pasos necesarios (*El Tubo*, 1994: 2).

A mediados de la década de 1990 la música *underground* comenzó a alejarse de las calles, convirtiéndose en algo comercial parecido a la radio-fórmula, gracias al potente impulso de *Euskadi Gaztea*. Para muchos grupos, todo se había convertido en un negocio y, por tanto, carecía de esa autenticidad que había caracterizado al rock, sacrificada a cambio de prolongar su vida, aunque fuera artificialmente, y con la finalidad de seguir obteniendo beneficios dentro de la industria musical. De hecho, el grupo Madarikatuak ya había criticado jocosamente y, en cierto modo, vaticinado, la situación, señalando que de la misma manera que existían los 40 principales para promocionar a los grupos de la radio-fórmula y el *mainstream*, «en Euskadi podrían hacer algo así como los 40 radicales» (GARZIA, 1986: 40). Mientras se incorporaron nuevos géneros, se retomaron otros como el heavy, que había sido descartado «para unos músicos a los que se les suponía una obligación moral al estar comprometidos con los problemas sociales y políticos» (NÚÑEZ, 1994: 12). Pero, muchos quintetos de excelente calidad y gran originalidad quedaron en el silencio «al no pasar por el aro de lo comercial» (NÚÑEZ, 1994: 12). Soziedad Alkoholika describió esta situación de manera contundente: «facilitando la entrada a músicas combativas y nuevas tendencias de protesta, nacidas desde la calle, consiguen convertir las en simples modas pasajeras, comercializando masivamente estas tendencias, y consiguiendo introducirlas en su sistema capitalista, perdiendo así todas sus raíces» (MIJANGOS, 1995: 11).

A finales de la década de 1990, el rock político vasco comenzó a perder espacio dentro del ámbito *underground* en beneficio de otras escenas más potentes a nivel nacional e internacional. Esto provocó que los espacios alternativos vascos (básicamente los *gaztetxes*) se cerraran en banda y se constriñeran para salvaguardar su esencia, obstaculizando así la escucha de los géneros musicales que copaban la vanguardia europea: la música electrónica y, en concreto, el *bumping*. Con el cambio de siglo, la escena de música electrónica acaparó un importante sector

del panorama musical vasco y se apoderó de aquellos sectores juveniles que, por lógica evolutiva, debieron haberse ubicado cerca de las corrientes musicales contestatarias que habían cuasi-monopolizado lo *underground* hasta aquel momento.

Hubo iniciativas para combinar las nuevas corrientes musicales electrónicas con un discurso letrístico politizado y *abertzale*, pero estas fueron de carácter extremo y difícilmente compaginables con el común denominador de los gustos musicales *underground* vascos. Cabe destacar la conocida comúnmente como Bakalao Radikal Vasco, cuyo máximo exponente fue la banda de Pamplona Hemendik At! (DEL AMO, 2016: 250). Este proyecto fue un intento de abrir la música vasca hacia otros campos para acaparar la cuota de mercado que estaba perdiendo la música rock contestataria realizada en euskera. Pero, no funcionó o, al menos, no lo hizo como se esperaba, pese a vender decenas de miles de discos para la discográfica GOR. Este *techno-dance euskaldun* fue un experimento demasiado arriesgado, para algunos incluso vergonzante, que poco tuvo que ver —según los hagiógrafos de la música rock vasca— con la tríada: rock, reivindicación e idioma autóctono presente en la música *underground* vasca. Pero, esto, ya es otra historia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGIRIANO, T. (1989): «The Pleasure Fuckers», *El Tubo* 3: 5.
- AGUINAGA, J. L. (1984): «Del Irrintzi al Euskafunk», *Leviatán: revista de pensamiento socialista*, Extra: 51-55.
- ATUTXA, I. (2014): *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*, Universitat de València, València.
- BARRENETXEA, I. (1993a): «El idioma del éxito», *BBH-Egin*, 15-10-1993: 15.
- BARRENETXEA, I. (1993b): «El Inquilino Comunista se afianza en su propuesta», *BBH-Egin*, 02-07-1993: 1.
- BBH (1992): «Bat Bi Hiru, el nacimiento de una nueva etapa», *BBH-Egin*, 5-11-1992: 1.
- CABEZA, P. (1988a): «Presente de la música loca, aguafiesas y surrealistas», *BBH-Egin*, 14-04-1988: 1.
- CABEZA, P. (1988b): «El gaztetxe un lugar entre el bar y la calle», *BBH-Egin*, 18-02-1988: 1.
- CABEZA, P. (1988c): «Oskorri: quince años tiene mi amor», *BBH-Egin*, 25-02-1988, p. 1.
- CABEZA, P. (1990a): «Fiesta de HB en la Feria de Muestras de Bilbo», *BBH-Egin*, 07-06-1990: 3.
- CABEZA, P. (1990b) «Julio Kageta, el ejercicio de voluntad por encima del tiempo», *BBH-Egin*, 15-03-1990: 3.
- CABEZA, P. (1990c): «Los almendros ya no están solos, Cancer Moon», *BBH-Egin*, 22-03-1990: 1.
- CABEZA, P. (1990d): «Los Clavos, rokanrol entre las manos», *BBH-Egin*, 01-11-1990: 3.
- CABEZA, P. (1991): «Las diásporas rokeras de la escena local», *BBH-Egin*, 10-01-1991: 1.
- CABEZA, P. (1992a): «AEKanpada bajo el cielo euskaldun de junio», *BBH-Egin*, 4-06-1992: 1.

- CABEZA, P. (1992b): «La prolongación de un estilo musical sin raya continua. Eskeintza supone el sutil regreso de Xabier Lete», *Egin-BBH*, 6-2-1992: 1.
- CABEZA, P. (1992c): «Desde la cola del verano a la boca del otoño», *BBH-Egin*, 10-09-1992: 1.
- CABEZA, P. (1992d): «Lurralde Kolpatuak es el nuevo trabajo de la banda de Irún. La contundencia silenciosa se llama Baldin Bada», *BBH-Egin*, 20-02-1992: 1.
- CABEZA, P. (1992e): «Con Sasoi Ilunak el pop-rock euskaldun se enriquece mágicamente», *BBH-Egin*, 23-01-1992, p. 1.
- CABEZA, P. (1993a): «Fríos días de verano», *BBH-Egin*, 8-10-1993: 1.
- CABEZA, P. (1993b): «Etsaiak, tiempo de escena para acelerados», *BBH-Egin*, 26-03-1993: 2.
- CABEZA, P. (1993c): «Cancer Moon, opereta sobre la creación», *BBH-Egin*, 08-01-1993: 15.
- CABEZA, P. (1993d): «Mikel Markez, duende de los bosques», *BBH-Egin*, 30-04-1993: 1.
- CABEZA, P. (1993e): «Cancer Moon, opereta sobre la creación», *BBH-Egin*, 08-01-1993: 15.
- CABEZA, P. (1993f): «¿Existe un pop donostiarra?», *Egin-BBH*, 24-06-1993: 11.
- CABEZA, P. (1994a): «Rock Dam-Barón Rojo. Los clásicos en concierto», *BBH-Egin*, 27-05-1994: 13.
- CABEZA, P. (1994b): «Ama Say y sus propósitos», *BBH-Egin*, 18-03-1994: 12.
- CABEZA, P. (1994c): «El Inquilino Comunista, las estrellas», *BBH-Egin*, 29-04-1994: 13.
- CABEZA, P. (2016): «Prólogo», en I.A. del Amo: *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla: 13-21.
- CAÑAS, G. (1986): «El rock es más duro en el norte», *El País*, recurso electrónico: http://elpais.com/diario/1986/06/01/cultura/517960805_850215.html
- CARNEY, G. O. (1995): *Fast Food, Stock Cars and Rock n Roll*, Rawman & Littlefield, Lanham.
- CASQUETE, J. (2009): *En nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Tecnos, Madrid.
- CASQUETE, J.; MEES, L. (2012): «Movimientos sociales, nacionalismo y símbolos», en J. Casquete et al. (ed.): *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos, Madrid: 15-32.
- CRUZADO, S. (1990): «Baldin Bada, el regreso», *El Tubo* 12: s.p.
- DÁVILA, P.; AMÉZAGA, J. (2003-2004): «Juventud, identidad y cultura: el Rock Radical Vasco en la década de los 80», *Historia de la educación* 22-23: 213- 231.
- DEL AMO, I. A. (2016): *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla.
- DEL AMO, I. A. (2015): «Cambiando el ritmo en Euskal Herria», *Viento Sur* 141: 97-105.
- DEL AMO, I. A.; DIAUX, J.; LETAMENDIA, A. (2014): «Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP», *Revista Latina de Comunicación Social*, 69 (3): 307-329.
- DUARTE, M. A. (2006): «La creación a través de la teoría de las representaciones sociales», *Comunicar: Revista científica de comunicación y educación*, 27: 1-25.
- EDGAR, A.; PETER, S. (1999): *Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, London.
- EGIA, C. (1998): «Rock, globalización e identidad local», *Musiker* 10: 119-130.
- El Tubo* (1994): «Rock insumiso vasco», *El Tubo* 59: 2.

- FERNÁNDEZ, G. (2007): «El nacionalismo vasco radical ante la Transición española», *Historia Contemporánea* 35: 817-844.
- FERNÁNDEZ, G. (2016): *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Tecnos, Madrid.
- FERNÁNDEZ, G.; LÓPEZ, R. (2012): *Sangre, votos, manifestaciones. ETA y el nacionalismo vasco radical, 1958-2011*, Tecnos, Madrid.
- FIERRO, A.; GORORDO, J. (2014): *160 metros. Una historia del rock en Bizkaia*, Mediatag Crossmedia, Bilbao.
- FISKE, J. (1989): *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- FOUCÉ, H. (2006): *El futuro ya está aquí. Música Pop y cambio cultural*, Veleció Editores, Madrid.
- GARCÍA, D. (2008): «El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock», *Nómadas* 29: 187-199.
- GARITAONAINDIA, C.; CASADO, M. A. (2007): «Television to Save a Language and a Culture: The Basque Case», en L. K. FULLER (ed.), *Community Media. International Perspectives*, Palgrave MacMillan, New York: 139-150.
- GARZIA, A. (1986): «El peligro más grave que corre el rock en Euskadi es que se transforme en una moda», *Punto y Hora de Euskal Herria* 442: 40.
- GATTI, G. (2007): *Identidades débiles. Una propuesta teórica aplicada al estudio de la identidad en el País Vasco*, CIS, Madrid.
- GEZURAGA, P. (1992): «SuTaGar», *El Tubo* 34: 11.
- GONZÁLEZ, R. (2012): *La revolución divertida*, Debate, Barcelona.
- HEATH, J.; POTTER, A. (2005): *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Taurus, Bogotá.
- HECKEN, TH. (2010): «Popular Culture, Popular Literature, and Literary Criticism Theory as the Politics of a Term», *Journal of Literature Theory* 4 (2): 217-233.
- HERAS, A. (2009): *Lluvia, hierro y rock and roll. Historia del rock en el Gran Bilbao (1958-2008)*, Ediciones Xirimiri, Gijón.
- HERAS, A. (2011): *Getxo soinua/El sonido de Getxo*, Ayuntamiento de Getxo, Getxo.
- IBAIZABAL (1989): «Herriz-Herri. Necesidad de Cultura», *El Tubo* 1: 11.
- JIMMI (1990a): «Gandalf, la herencia de un Zartako», *BBH-EGIN*, 15-02-1990: 2.
- IBAIZABAL (1990b): «Pottoka, el bardo de Amaieur», *BBH-Egin*, 18-01-1990: 1.
- IBAIZABAL (1990c): «Nueva fiesta Egin Eguna en el tradicional escenario de Altsasu», *BBH-Egin*, 20-09-1990: 4.
- IBAIZABAL (1992a): «Cinco Lp's y toda una historia. Zarama nos presenta su Sexkalextrik», *BBH-Egin*, 20-02-1992: 3.
- IBAIZABAL (1992b): «Nahizer Bizkor: corrosivos y melódicos», *BBH-Egin*, 26-03-1992: 2.
- JONES, D. E. (1999): «El despliegue transnacional de la industria fonográfica: los casos de América Latina, España y el País Vasco», *Musiker* 11: 97-115.
- KASMIR, SH. (2000): «From the Margins: Punk Rock and the Repositioning of Ethnicity and Gender in Basque Identity», en W. DOUGLASS (ed.), *Basque Cultural Studies*, University of Nevada, Reno: 178-204.
- KEIGHTLEY, K. (2001): «Reconsidering Rock», en S. FRITH, W. STRAW Y J. STREET (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KORKOZEN (1989): «Aquí se pierde la inocencia con 14 años», *El Tubo* 3: 6.
- LARRÍNAGA, J. (2014): *Ttakun eta scratch: Euskal pop musikaren hotsak*, UPV- EHU, Leioa.

- LNORE, V. (2014): *Indies, hípsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Capitán Swing, Madrid.
- LOIOLA, A. (2009): «Movimiento urbano juvenil herético-subversivo», *Zainak* 31: 551-565.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (1990a): «Los Del Rayo, hijos del rockanrol», *BBH-Egin*, 11-01-1990: 3.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (1990b): «Soziedad Alkoholika, denominación de origen para el licor casero», *BBH-Egin*, 08-03-1990: 2.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (1991): «GOR, un nuevo pequeño gran sello», *BBH-Egin*, 27-06-1991: 2.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (1992): «Danba: baile salvaje del funky agresivo», *BBH-Egin*, 27-02-1992, p. 3.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (1996): *Del txistu a la telecáster. Crónica del rock vasco*, Aianai.
- LÓPEZ AGUIRRE, E. (2011): *Historia del Rock Vasco. Edozein Herriko Jaixetan*, Vitoria-Gasteiz: Aianai, Vitoria-Gasteiz.
- LÓPEZ, L. E.; JUNG, I. (1998): *Sobre las huellas de la voz. Sociolingüística de la oralidad y la escritura en su relación con la educación*, Ediciones Morata, Madrid.
- MAFFI, M. (1975): *La cultura underground*, Anagrama, Barcelona.
- MARCUS, G. (1993): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*, Anagrama, Barcelona.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1991): «Dinámicas urbanas de la cultura», *Revista Gaceta de Colcultura* 12.
- MARTÍN, J. (2014): «Las noticias sobre ETA en la música vasca (1972-2012). El rock como documentación informativa», *Mediatika* 14.
- MAULTSBY, P. K. (1996): «Intra-and International Identities in American Popular Music», en H. M. VAN HEMEL y C. SMITHUIJSEN (eds.), *Trading Culture. GATT, European Cultural Policies and the Transatlantic Market*, Boekman Foundation, Amsterdam.
- MEAD, M. (1977): *Cultura y compromiso. El mensaje de la nueva generación*, Gránica Editor, Barcelona.
- MEES, L. (2012): «Euskara», en J. CASQUETE et al., *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*, Tecnos Madrid: 320-344.
- MIJANGOS, B. (1990): «Pablo Cabeza. Una vida dedicada a la música», *El Tubo* 12: 12-13.
- MIJANGOS, B. (1995): «Soziedad Alkoholika. Dinamita audiovisual», *El Tubo* 62: 11.
- MIJANGOS, B. (1996): «Doctor Deseo. Somos unos jodidos popis ¿hay algún problema?», *El Tubo* 73: 10.
- MOSO, R. (1988): «Tiempos salvajes», *Punto y Hora de Euskal Herria* 512: 6-8.
- MOSO, R. (1995): «El regreso de Iñaki Garitaonandia. El Hertzaina toca pelotas», *El Tubo* 71: 22.
- MOSO, R. (2003): *Flores en la basura. Los días del rock radical*, Hilargi, Bilbao.
- MOSO, R. (2013): «El rock radical vasco. Ruido y rabio en la zona especial norte», en K. MORA y E. VIÑUELA, *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida: 111-120.
- MOTA, D. (2016): «¿Fuimos ratas en Bizkaia? Las letras de Eskorbuto y su crítica sociopolítica (1983-1988)», en C. COLLADO, *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo xx*, Comares, Granada: 335-354.

- MOTA, D. (2016): «The future is now. De cómo se instrumentalizó el movimiento musical underground vasco en la década de 1980», *Grand Place* 6: 103-114.
- MOTA, D.; SEGURA, E. (2015): «No sólo fue Rock Radical Vasco. La situación socio-política vasca de la década de 1980 a través de las canciones de *Eskorbuto*, *La Polla*, *R.I.P.* y *Cicatriz*», *Ecléctica* 3: 48-63.
- MURUA, I. et al. (1989): «Euskal kantua beti ibili da motel», *Argia*, 24-09-1989: 27-30.
- NÚÑEZ, B. (1994): «Evolución musical del rock vasco», *BBH-Egin*, 02-09-1994, p. 12.
- OCHOA, A. M. (2002): «El desplazamiento de los discursos de la autenticidad: una mirada desde la música», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6.
- OCHOA, P. (2009): «El único secreto era hacer las cosas tú mismo. El punk y los eventos musicales durante la Transición», en R. Quirosa-Cheyrouze (ed.): *Sociedad y movimientos sociales*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp.
- PASCUAL, J. (2015): *Movimiento de Resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*, Tafalla: Txalaparta.
- PLAKA-KLIK (1983): «El rock de Euskadi contra la OTAN en Tudela», *Plaka Klik Egin*, 16-10-1983: 25.
- Punto y Hora de Euskal Herria* (1988): «Jo Ta Kie», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 512: 40.
- SAÉNZ DEL CASTILLO, A. (2013): «Jaungoikoak lehendakari babes dezala! Euskal Herriko rock erradikaleko erretorikaren interpretazio libertarioa», *Sancho el sabio* 36: 117-139.
- SAÉNZ DEL CASTILLO, A. (2016): «El Rock Radical Vasco y las identidades nacionales presentes en el País Vasco durante la Transición y primeros años de democracia», en C. COLLADO, *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Comares, Granada: 297-312.
- SÁNCHEZ EKIZA, K. (2012): «Antes que los razonamientos llegaran al corazón los sonidos: el folclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939)», en P. RAMOS (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Universidad de la Rioja, Logroño: 175-194.
- STOREY, J. (1996): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- TEJERINA, B. (2000): «Euskera», en *Panorama social de la C.A. de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz: Eustat, pp. 205-244.
- URLA, J. (2001): «We are Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-hop, and the Basque Political Imaginary», en T. MITCHELL (ed.): *Global Noise: Rap and Hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown: 171-193.
- VINAS, C. (2015). «No volem ser. Música y nacionalismo», *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual* 2 (3): 307-327.
- ZUBIATE, A. (1997): «Etsaiak. Hardcore de guerrilla contra las cloacas del Estado», *El Tubo* 89: 14-15.