

**«HE VISTO LAS CALLES ARDIENDO OTRA VEZ».  
LA ESTABILIZACIÓN DE LA ESCENA  
MÚSICO-POLÍTICA EN EL PAÍS VASCO  
DURANTE LA DÉCADA DE 1990.  
DEL CASO DE ESKORBUTO AL DE NEGU GORRIAK**

---

*«HE VISTO LAS CALLES ARDIENDO OTRA VEZ».*  
THE STABILISATION OF POLITICAL-MUSICAL SCENE  
IN THE BASQUE COUNTRY DURING THE 1990s.  
FROM THE CASE OF ESKORBUTO  
TO THE NEGU GORRIAK'S ONE

David Mota Zurdo  
Universidad del País Vasco, UPV/EHU  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9578-8069>

*Recibido el 8-9-2017 y aceptado el 18-12-2017*

Mira los chavales qué fuerte vienen dando  
A la calle, a la calle que se lo están currando  
He visto las calles ardiendo otra vez

«A la calle», *Kortatu*, 1986

**Resumen:** La eclosión del Rock Radical Vasco dotó de un nuevo significado al punk vasco, un movimiento esencialmente anti-todo, que fue utilizado como vehículo de propaganda por la *izquierda abertzale*. Este proceso se observa claramente a través de las bandas Eskorbuto y Negu Gorriak, la primera representante del anti-todo punk y la segunda de un «rock identitario». A lo

largo de este artículo se ofrecen algunas claves imprescindibles para entender el proceso de conversión de la música *underground* vasca en instrumento de expresión identitaria para la *izquierda abertzale*.

**Palabras clave:** Punk, Rock Radical Vasco, Identidad vasca, Izquierda Abertzale, Música Popular.

---

**Abstract:** The eclosion of the Basque Radical Rock endowed the Basque Punk with a new meaning, a movement that was essentially contrary to all, which was used as a vehicle of propaganda by the Basque Nationalist Left. This process is clearly observed through two bands: Eskorbuto and Negu Gorriak. The first one was the representative of the punk philosophy and the second one of the «National Identity Rock». Throughout this article, we offered some indispensable keys to understand the transformation process of the Basque Underground Music into an identity tool of the Basque Nationalist Left.

**Keywords:** Punk, Basque Radical Rock, Basque Identity, Basque Nationalist Left, Popular Music.

## Introducción

A partir de 1983, el movimiento musical *underground* vasco quedó sujeto a unas siglas políticas concretas al ser absorbido por el Rock Radical Vasco (RRV), una etiqueta acuñada por periodistas de medios cercanos a la *izquierda abertzale* y diferentes miembros de la incipiente industria discográfica vasca<sup>1</sup>. En apenas un lustro, la frescura y dinamismo que en el momento de su eclosión caracterizó al punk<sup>2</sup> quedó relegada a un segundo plano en beneficio del RRV, que absorbió todos los movimientos irreverentes y *underground*, a los que impregnó con la pátina de lo político<sup>3</sup>. Como consecuencia, se creó una imagen estereotipada y distorsionada del rock vasco, como si se tratara de un género exclusivo de estas características. De hecho, esto provocó que se incluyera a una heterogeneidad de grupos de música dentro de esta marca, aglutinando bajo su seno a una amalgama de bandas que simplemente eran cercanas, aunque de manera muy genérica, a ideologías de izquierda, como ocurrió, por ejemplo, con Eskorbuto y Cicatriz<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> En otro trabajo, ya se ha ofrecido una definición de RRV: Mota, 2016 (c), p. 132. Véase también Sánchez Ekiza, 2013, pp. 43-46.

<sup>2</sup> Pese a que hubo diferentes corrientes musicales dentro del movimiento musical *underground*, la principal fue el punk, por su trayectoria e influencia dentro de la contracultura. Con todo, por *underground* se entiende a aquel producto histórico reducido a condicionamientos sociales, políticos y culturales específicos que llevaron a la juventud (y a sus diferentes subculturas) a cuestionar un orden social caracterizado por los problemas sociales, de clase y generacionales, dando lugar a una cultura contrahegemónica y alternativa definida comúnmente como contracultura. Maffi, 1975, pp. 280-295; Roszak, 1969, pp. 48 y ss.; García, 2008, p. 188; Kotynek y Cohassey, 2008, p. 169; Fiske, 1989, p. 28; Simon, 1999, p. 20; Carney, 1995, p. 2-3. Véase para el caso vasco: Estebaranz, 2005; Sáenz del Castillo, 2016, pp. 299-300 y ss. Id., 2013, pp. 117-139. Pascual, 2015, pp. 65-70 y 158 y ss. Id. y Legasse, 2011. Amo, 2016, pp. 43-98. Sáenz de Viguera, 2007. Weston, 2011, pp. 103-122. Un trabajo magnífico sobre el contexto en el que se desarrolla este movimiento en el País Vasco es Beorlegui, 2016, pp. 263 y ss.

<sup>3</sup> Se deja al margen la etiqueta de Euskadi Tropikal, que sirvió para definir la escena ska-reggae, pues no tuvo el mismo impacto que el RRV. Un estudio pionero y básico para la comprensión en todas sus vertientes de la escena ska es el de Fernández y Bajo, 2015.

<sup>4</sup> La trayectoria de ambos grupos es heterodoxa, pasando del apoyo al desmarque de siglas políticas por problemas con la *izquierda abertzale*. La cuestión de Eskorbuto ha sido tratada en otras investigaciones: Mota, 2016 (a), pp. 313-329; Mota, 2016 (b), pp. 103-116. Los problemas de Cicatriz fueron con el *gaztetxe* de Vitoria, como queda reflejado en *El Tubo*, Ke-Pasa, 1990, p. 6. Cfr. Azkoitia, 2016.

Ciertamente, no toda la creación músico-letrística contestataria de los grupos vascos estuvo vinculada única y exclusivamente con la *izquierda abertzale*, como se ha transmitido habitualmente<sup>5</sup>. Hubo relaciones, obviamente, pero estas estuvieron motivadas por las estrategias electorales practicadas por partidos políticos como Herri Batasuna (HB) y sus organizaciones juveniles (Jarrai, principalmente). Así, estos colectivos políticos comenzaron, primero, a compartir los mismos espacios, realizando actividades similares a las de las culturas *underground*, y, luego, fueron apoderándose progresivamente de ellos, «vampirizando» símbolos, discursos y formas de sociabilidad<sup>6</sup>. Pero, no fue un proceso de una única dirección, ya que hubo una relación de ida y vuelta. En los años 80, mientras la coalición *abertzale* promocionaba a la mayoría de las bandas musicales *underground* para conseguir atraerse a un electorado joven y marginal, como era el del entorno de la contracultura, pocos grupos se mostraban abiertamente en contra de la instrumentalización que pudieran hacer de su música y puesta en escena, porque no eran conscientes de tal situación; porque comprendían que este era un «impuesto» que debían pagar para poder vivir de la música en el País Vasco; o, como ocurría en algunos casos, porque la música era un medio más con el que obtener ingresos para la compra de estupefacientes<sup>7</sup>.

Asimismo, no debe olvidarse que, en sus inicios, tanto lo punk como lo *underground* supusieron una ruptura con la tradición, pues, los grupos musicales dentro de este ámbito estuvieron influidos por una mezcla de ideologías que, dentro del ámbito de la izquierda, fueron desde el anarquismo y la izquierda libertaria hasta la acracia. De hecho, tanto su actitud como su discurso letrístico fueron altamente combativos, fruto, sin duda alguna, de la influencia que tuvo el clima sociopolítico de la Transición sobre los espacios contraculturales<sup>8</sup>. Dentro de estos límites, se ubi-

---

<sup>5</sup> Respecto a la música contestataria una obra de referencia es Buch, 2016. Así, pese a que el objetivo de este artículo es el análisis del discurso letrístico, somos conscientes de que cabe destacar aquí, como marco referencial, las implicaciones subversivas que, por ejemplo, tuvo en la España desarrollista el pop y el beat, géneros aparentemente no contestatarios. Véase Alonso, 2005, pp. 225-254.

<sup>6</sup> Mota, 2016 (b), pp. 103-116. Sobre la vampirización de símbolos véase Casquete, 2009.

<sup>7</sup> Pascual, 2015, pp. 45-100. Porrah, 2006, p. 83 y ss. Moso, 2003. Mota y Segura, 2015, pp. 48-63. Sobre música y estupefacientes: Usó, 2015.

<sup>8</sup> Sáenz del Castillo, 2013, pp. 117-139. Para el caso madrileño, Foucé, 2006 y Del Val, 2014. Sobre la evolución identitaria del rock en Cataluña Viñas, 2015, pp. 34-53.

caron grupos de todo tipo, desde los anarquistas La Polla Records hasta los ácratas Odio y Basura, incluso, RIP y Eskorbuto, en su versión más nihilista. Pero, también, hubo grupos como Kortatu, que dieron un paso al frente y evolucionaron ideológicamente en la línea del pensamiento de la *izquierda abertzale*, convirtiéndose en la punta de lanza «de un nuevo movimiento juvenil que entiende ya la politización de la música de una manera sustancialmente diferente a como la entendía la generación de sus padres»<sup>9</sup>.

Aunque muchas de las bandas de los ochenta fueron críticas con los partidos políticos, se beneficiaron de las iniciativas culturales que éstos promovieron, hasta el punto de establecer (in)directamente una relación simbiótica con HB que, en parte, se sustentó sobre un contenido letrístico que recogió algunas ideas del discurso político de la coalición *abertzale*. No obstante, sería imprudente negar que la mayoría de los grupos musicales formaron parte de esta corriente, pero el que lo hicieran no implica automáticamente que creyeran en la existencia de una nación vasca, ni la reclamación de un Estado vasco independiente. Básicamente, porque arremetieron contra cualquier tipo de Estado y fueron críticos tanto con la patria española como con la vasca<sup>10</sup>. Es cierto que casi todas sus letras narraron historias de raigambre política, con un eje conductor centrado en la violencia, fruto de su entorno cultural. Sin embargo, no se debe olvidar que su discurso también estuvo impregnado de manera determinante por el desencanto que sintieron hacia una sociedad incapaz de darles una salida a la precariedad, como señaló Josu Expósito: «nosotros no somos antisociales, como se afirma por ahí, la que es antisocial es esta sociedad en la que vivimos»<sup>11</sup>.

Sus canciones y actitud fueron, por tanto, el reflejo en clave musical de la cultura radical y de violencia presente en la sociedad vasca durante los años 80 y 90. De este modo, hubo grupos como Eskorbuto que en sus conciertos interpretaron temas como «mucha policía poca diversión, un error, represión»; actuaciones de Kortatu en las que el público gritó a viva voz «Gora Euskadi Askatuta, Gora ETA militarra» a la par que bailaba el «Sarri, sarri»<sup>12</sup>; y letras de canciones de Barricada, como «No hay tre-

---

<sup>9</sup> Herreros y López, 2013, pp. 84 y ss.

<sup>10</sup> Sáenz del Castillo, 2013, p. 119-121.

<sup>11</sup> Seguro, 1983, p. 7. Agradezco a Germán Ruíz la localización de este documento.

<sup>12</sup> La canción de «Sarri, sarri» narra la fuga en 1985 del poeta y miembro de ETA Joseba Sarrionandia. Portela, 2016, p. 40.

gua», cuyo estribillo «estás asustado, tu vida va en ello, pero alguien debe tirar del gatillo», fue contestado por el público en muchas de sus actuaciones con un atronador «ETA, ETA, ETA»<sup>13</sup>.

En efecto, que sus letras fueran la traslación del clima socio-político vasco a la música y que éstas fueran instrumentalizadas en varias ocasiones, no implica que no hubiera grupos que sí actuaron conscientemente con el objetivo de difundir con su música un mensaje y una ideología política determinada entre la juventud. De hecho, algunos de sus protagonistas dejaron testimonios en los que queda reflejado bien a las claras la defensa de un conjunto de ideas que se encuentra en el discurso de la *izquierda abertzale*. El caso de Fermín Muguruza es paradigmático, ya que, en una entrevista, parafraseando la canción «el Estado de las cosas», admitió sin ambages que defendía estas ideas:

como ves, mi guitarra no dispara, pero sé dónde apunto, aunque no veas la bala. En ese momento había muchas discusiones también sobre si los músicos debíamos apoyar o no a la izquierda abertzale en las campañas. Nosotros teníamos muy claro que sí apoyábamos, que había lugares comunes en los que teníamos que trabajar juntos<sup>14</sup>.

Con todo, ya en la década de 1990, se introdujo una importante diferencia con respecto al movimiento musical *underground* que había surgido durante la Transición: la expansión del RRV fue acompañada de la *resignificación* de elementos identitarios tradicionales que fueron adaptados a los nuevos tiempos y reinterpretados como instrumentos para la transgresión<sup>15</sup>. El auge de esta etiqueta y la cultura de radicalidad y violencia que, en parte, favoreció su eclosión, permitió que en algunos ámbitos socio-políticos y culturales del País Vasco se produjera una simbiosis entre la tradición folclórica y las nuevas influencias musicales anglosajonas<sup>16</sup>. Un proceso intrínsecamente relacionado con lo que estaba sucediendo globalmente en el mundo de la contracultura y que influyó de manera decisiva en la «nueva imagen» que la *izquierda abertzale* ofreció sobre la identidad vasca: joven y moderna, por el uso del euskera y

---

<sup>13</sup> Según sus autores, «no hay tregua» no era una apología a la banda armada sino una descripción de la Euskadi de mediados de los 80. Munárriz, 2011.

<sup>14</sup> Herreros y López, 2013, p. 166.

<sup>15</sup> Amo, 2016, pp. 23-29. Dávila y Amézaga, 2003-2004, pp. 213-231.

<sup>16</sup> Portela, 2016.

por el impulso de formas de socialización concebidas en confrontación con la narrativa española que fueron situadas dentro de los límites de «lo alternativo»<sup>17</sup>.

Se trató, por tanto, de 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<sup>18</sup>. El rock vasco cantado en euskera y con letras políticas se convirtió en un reflejo importante de la identidad juvenil vasca moderna, aunque no por ello obligadamente nacionalista como sí ocurrió en otros territorios en los que hubo mayor vehemencia en este orden<sup>19</sup>. Los grupos *euskaldunes* de los 90, las discográficas y la prensa especializada 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<sup>20</sup>. Pusieron en valor la identidad cultural local, utilizando para ello influencias externas que se encontraran a la vanguardia, para adecuar los propósitos y necesidades culturales tradicionales a la modernidad<sup>21</sup>. En definitiva, es lo que los sociólogos como Motti Regev han denominado isomorfismo expresivo o incorporación de un género musical foráneo, que dialécticamente contraponen los elementos estilísticos de los distintos subgéneros de la música pop-rock, de los que se apropia, y las características estilísticas, estereotipadas o no, de lo que, en este caso, se considera «lo vasco»<sup>22</sup>.

En este artículo se pueden ver todas estas cuestiones a través de la trayectoria de los dos grupos elegidos: Eskorbuto y Negu Gorriak. Considero que ambos son referentes musicales de dos épocas distintas, una, la de los 80, dominada por el *do it yourself* (DIY), el situacionismo, la búsqueda de la transgresión y la negación, ubicándose en lo *anti*, y otra, la de 1990, más politizada e influida por la concepción que la *izquierda abertzale* tuvo de la identidad nacional vasca. Partiendo de los presupuestos señalados en la introducción, en este trabajo se ofrecen una serie de claves que permiten la comprensión de un proceso en el que los grupos del anti-todo punk fueron

---

<sup>17</sup> Sobre la construcción de narrativas de confrontación y la música véase Maultsby, 1996 y Atutxa, 2014.

<sup>18</sup> Larrínaga, 2014, p. 127. Kasmir, 2000, pp. 178-204. Amo, 2015, pp. 103-104.

<sup>19</sup> Viñas, 2015, p. 42.

<sup>20</sup> Con *euskaldun* hago referencia a aquel que utiliza el euskera como lengua vehicular.

<sup>21</sup> Egia, 1998, pp. 120-125. Urla, 2001, pp. 171-193.

<sup>22</sup> Regev, 2009; García Peinazo, 2015, pp. 141-156; Delís, 2017.

relegados a un segundo plano en beneficio de un rock político que, inicialmente, fue instrumentalizado, y, posteriormente, modulado, por la *izquierda abertzale*. Todo ello, teniendo como marco de referencia los estudios de los principales especialistas y prestando atención a la prensa de época, a través de la cual se han podido rastrear tanto los testimonios de los grupos y sus posturas político-ideológicas como la línea política y editorial mantenida por periodistas cercanos a la izquierda nacionalista radical<sup>23</sup>.

### **No hay amigos, ni enemigos, lucha necia, todos contra todos**

Eskorbuto fue uno de los grupos punk-rock vascos de referencia a nivel estatal e internacional. Se formó en el año 1980 en la localidad vizcaína de Santurtzi (margen izquierda) y se caracterizó por desarrollar una filosofía propia a la que denominó *anti-todo* o suma negativa al compromiso y al respeto por unas instituciones políticas, ya fueran vascas o españolas, a las que creían poco representativas<sup>24</sup>. En realidad, este *anti-todo* no fue más que la radicalización de los valores punk, que se caracterizaron por situarse conscientemente al margen de la participación política (absteniéndose a votar en los comicios), establecer como medio de supervivencia las actividades de economía sumergida, sustituir el hogar paterno por las casas *okupadas* de la familia punk y abogar voluntariamente por el analfabetismo.

Esta singular doctrina se gestó para dar salida a las inquietudes de una juventud pobre, marginal y sin futuro, con la que se identificó la banda. Era una forma de abrir la espita de la presión y de la persecución social a la que estaban sometidos por los sectores sociales conservadores que, a su juicio, les habían convertido en su objetivo a batir, al considerar que eran una anomalía de la sociedad vasca contemporánea postindustrial, demasiado rupturista, contestataria y, por tanto, incompatible con los valores tradicionales<sup>25</sup>. Una manera, también, de hacer frente a su condiciona-

---

<sup>23</sup> Del Val, 2011, pp. 74-91; Del Val, Noya y Muntanyola, 2014, pp. 541-562; García Peinazo, 2014, pp. 95-113; Cascudo, 2004 (a), pp. 142-158 y 2004 (b), pp. 259-274.

<sup>24</sup> Sáenz de Viguera, 2007, p. 90.

<sup>25</sup> A este respecto resulta muy ilustrativo lo que ocurrió en las fiestas de Bilbao de 1985, cuando el alcalde José Luis Robles (PNV) ordenó a la policía municipal la detención de todos los punks, los conocidos como «pies negros», para cortarles la cresta (uno de sus elementos identitarios) y «desinfectarles», con el pretexto de que «estropean el ambiente de las fiestas. Ya no se trata de que se meen en plena vía pública, sino que han llegado a pincharse delante de todo el mundo». Etxarri, 1985.



miento social de juventud de clase baja, el sector social más afectado por la crisis económica derivada de la reconversión industrial<sup>26</sup>.

Y es que la falta de oportunidades les convenció de que no había un futuro claro para ellos; un sentimiento que se hizo patente cuando comprobaron que las instituciones públicas vascas tenían mayor interés en las cuestiones políticas relacionadas con el autogobierno que en la búsqueda de soluciones para el desempleo juvenil. Sabiéndose socialmente marginados, iniciaron su particular empresa antisistema que fue aparejada de muestras de antipatía hacia los políticos, de estar voluntariamente en situación de desempleo, de despreocuparse físicamente y de consumir drogas como forma de evasión<sup>27</sup>.

En este sentido, se entiende que Eskorbuto decidiera desafiar políticamente a los que para ellos eran instrumentos nacionalizadores vascos: el Partido Nacionalista Vasco (PNV) y HB, que, según su opinión, querían penetrar en las zonas obreras (principalmente, la margen izquierda) con un discurso político ajeno a una mayoritaria población inmigrante y castellanoparlante. Para Eskorbuto, el folclore y la mitología vasca no correspondían con su identidad. Tampoco eran afines a la religión católica o a las deidades de la mitología vasca como *Mari*<sup>28</sup>. Así que decidieron manejar tanto una simbología irreverente, provocativa y crítica con la tradición *abertzale*, como introducir en sus canciones un discurso político antisistema y contrario a las tradiciones músico-folclóricas y religiosas vascas<sup>29</sup>. Este discurso letrístico fue acompañado de un igualmente importante sonido instrumental atronador y distorsionado, completamente contrario al sonido limpio y claro de la música tradicional, y de una forma de cantar agresiva, que mediante gritos y espantos buscaba subvertir el canon establecido<sup>30</sup>. En algunos casos se trató directamente de provocación, como hizo en «A la mierda el País Vasco», canción que comienza con un solo de bajo que interpreta el «Cara al sol». Y, en otros, la mera parodia, como se comprueba en «Ratas en Bizkaia», cuya interpretación y entonación res-

---

<sup>26</sup> Sobre la reconversión industrial y sus efectos Marín Arce, 2006, pp. 61-101. Moreno, 2005. González Portilla, 1995-1996, pp. 105-118.

<sup>27</sup> Rodríguez González, 2006, p. 9.

<sup>28</sup> Lorenzo Sainz, 2014, p. 297.

<sup>29</sup> Porrah, 2006, p. 170.

<sup>30</sup> Para profundizar en los aspectos sonoros, en lo que concierne al punk y sus implicaciones ideológicas y políticas, véase Bennett, 2015, pp. 466-486.

pondieron a una versión deformada de la clásica *bilbainada* «Desde Santurce a Bilbao»<sup>31</sup>.

Eskorbuto, como muchos otros grupos musicales y colectivos del entorno punk, decidió formar parte de una alternativa de vida diferente a la hegemónica, aunque situada en paralelo, en la que la juventud fuera el único actor y en la que, por encima de todo, estuviera la crítica desmedida a la sociedad conservadora. Este ambiente, que se caracterizó por la autogestión (el DIY), pronto se plagó de radios libres, prensa musical, fanzines y cómics, conciertos, sellos discográficos, casas *okupadas* y conciertos. Formaron parte, así, de la construcción de una realidad cultural que dio lugar a un nuevo microcosmos contra-hegemónico caracterizado por el cuestionamiento permanente de todo aquello que tuviera su origen en el Estado. En definitiva, una hipérbole del proceso de cambio en la España de la Transición, en la que los avances fueron más rápidos en la calle que en las instituciones<sup>32</sup>.

Su implicación política cercana a los sectores marginales de la juventud vasca fue plasmada en una original propuesta: presentar su candidatura a las elecciones autonómicas del País Vasco de 1986. Abiertamente antisistema, Eskorbuto se presentó como una alternativa satírica, no exenta de grandes dosis de crítica hacia los partidos políticos tradicionales y las lamentables circunstancias que atravesaban ciertos sectores de la juventud vasca, que se sentían insuficientemente representados. Y es que la polarización política en Euskadi en cuanto a cuestiones como la identidad nacional, el eje ideológico izquierda-derecha y la utilización de la violencia en el entorno de la *izquierda abertzale*, creó gran división entre los partidos políticos, que —a juicio de muchos— se preocuparon más por la captación de electorado que por los problemas de la sociedad vasca<sup>33</sup>. Parafraseando una canción del grupo, «no quedaban más cojones que Eskorbuto se presentara a las elecciones», y así lo intentaron mediante una campaña de firmas que no consiguió el porcentaje mínimo exigido para tal fin<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Respecto al análisis semiótico musical, véase Ogas, 2006, pp. 80-114; Elrick, 1997, pp. 33-134; Tagg, 1987.

<sup>32</sup> Pérez Agote, 2007, pp. 65-82. López Aguirre, 2011, pp. 151-175. González, 2002, pp. 187-218.

<sup>33</sup> Llera Ramos, 1987, p. 42.

<sup>34</sup> Cerdán, 2001, p. 57. Pese a ser una alternativa provocativa, Eskorbuto contó con numerosos seguidores, conocidos como eskorbutistas por su militancia del anti-todo al que representaba. Beorlegui, 2016, p. 276.

Pero, como ya se ha señalado, la política tradicional no fue su único objetivo. HB, un partido que se consideraba renovador y antisistema, que al igual que los punks sentía animadversión por la policía, el Estado y las normas establecidas, también estuvo en el punto de mira de Eskorbuto<sup>35</sup>. Al principio, el grupo participó en actividades promovidas por la coalición *abertzale*, como el concierto de Tudela contra el plan ZEN, la OTAN y el polígono de tiro de las Bardenas, pues creían que, como ellos, se preocupaban por los auténticos problemas de la sociedad vasca<sup>36</sup>. Sin embargo, en el verano de 1983 esto cambió, a raíz del arresto de los miembros de Eskorbuto en Madrid. La policía les detuvo bajo el argumento de que tanto su aspecto sospechoso como su actitud provocativa, con la que alteraban el orden público, invitaban a ello. Josu Expósito, cantante y guitarrista de la banda, manifestó en una entrevista que no era ni la primera ni la última vez que les arrestaban sin otro motivo que el de «limpiar su imagen»:

en las calles nos detenían dos o tres veces al día y así todos los días, sin excepción. Y no nos detenían por fechorías, qué va, nos detenían por limpiar su imagen, pues se daba el caso de que, por nuestras pintas tan destartaladas, la gente común en las calles nos veía como algo peligroso y nos trataba como a delincuentes y todo el mundo aplaudía y animaba a la policía cuando nos detenían<sup>37</sup>.

Durante el arresto, la policía encontró varias de sus canciones, con títulos como «ETA», «Escupe la bandera» y «Maldito país», de las que extrajeron fragmentos como «policía nacional, picoletos de mierda» y «gobierno central, autonomía, sumario de leyes más policías y mientras a ETA le llaman terrorista», por las que fueron acusados de injurias contra los cuerpos de seguridad del Estado y hacer apología del terrorismo<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Las prácticas antisistema de HB se recogen en Fernández Soldevilla, 2007, p. 842. Id., 2016, pp. 279-298 e Id. con López Romo, 2012, pp. 221-224. El discurso de Eskorbuto y otros grupos estuvo dominado por el desencanto, Beorlegui, 2016, p. 275.

<sup>36</sup> «El rock de Euskadi contra la OTAN en Tudela», *Plaka Klik Egin*, 16-10-1983, p. 25. Para el plan ZEN véase Arzuaga, 2008, pp. 348 y ss.

<sup>37</sup> Corazón, 2014.

<sup>38</sup> Seguro, 1983, p. 7. Moso, 2003, p. 58. La canción «ETA» estaba lejos de cualquier tipo de alabanza a las acciones de la banda armada. Era una interpretación muy controvertida que equiparaba las medidas económicas, políticas y sociales tomadas por el Estado en diferentes ámbitos con las acciones del grupo terrorista. El siguiente extracto de la canción es clarificador: «Hacienda cabrona/sube la renta/así el poder adquiere más poder/

Estuvieron confinados e incommunicados alrededor de 36 horas, tiempo durante el cual intentaron contactar infructuosamente con las Gestoras Pro-Amnistía, próximas a HB y dedicadas a conseguir la amnistía de los presos políticos, ofreciendo asistencia económica, jurídica y sanitaria, así como denunciando las detenciones de carácter político y la tortura<sup>39</sup>. El encargado de entablar contacto con este organismo fue Kike Túrmix, cantante en aquellos años de la banda N-634, que solicitó ayuda sin ningún resultado:

Yo me bajé al casco viejo en Bilbao a hablar con los de la Gestora Pro Amnistía y estos. Todavía no había «Martxa eta Borroka» y ser un punk rocker estaba mal visto. Me recibieron con caras destempladas, cosa que, a mí primero, y a Eskorbuto después, nos sentó como una patada en los cojones. Alguno de los que me mandó a hacer hostias seguro que después se le vio con la camiseta de La Polla o de Kortatu haciendo el ganso por ahí<sup>40</sup>.

Aunque Roberto Moso, periodista y amigo de la banda, señalara que simplemente las Gestoras pro-Amnistía no supieron que les habían detenido, para Eskorbuto se trató de inacción<sup>41</sup>. Se habían sentido utilizados, porque mientras se usaba su canción «mucha policía poca diversión» como lema para las fiestas de la Semana Grande de Bilbao, ellos se habían quedado desamparados en Madrid. A partir de aquel momento, HB y Eskorbuto se distanciaron a pasos agigantados, hasta que la situación explotó definitivamente cuando la coalición política optó por instrumentalizar el movimiento musical *underground* para sacar réditos políticos y convertirlo en el RRV<sup>42</sup>.

Este proceso se produjo en un contexto marcado por la actuación de Vulpess en RTVE de 1983. Su impacto y rápida expansión demostró a HB

---

crisis laborales/más obreros en las calles/y mientras a ETA la llaman terrorista». También tiene una lectura más «militante», si se tiene en cuenta que durante aquellos años la *izquierda abertzale* casi-monopolizó los movimientos reivindicativos en las calles del País Vasco. La monopolización del espacio público por la *izquierda abertzale* en Fernández Soldevilla y López Romo, 2012, p. 227.

<sup>39</sup> Para las gestoras pro-amnistía véase Martínez Larrea, 2011, pp. 12 y ss. (agradezco al autor que me proporcionara este artículo)

<sup>40</sup> Declaraciones de Kike Túrmix, 01-03-1991, en Cerdán, 2001, p. 115.

<sup>41</sup> Moso, 2003, p. 58.

<sup>42</sup> Cfr. Crespo, 1984, pp. 31-33.

que, si limaba los aspectos más controvertidos del punk (básicamente, el consumo de drogas) y aceptaba el discurso contestatario, podría obtener el apoyo electoral de la juventud desencantada. Así, desde diferentes medios de comunicación (*Egin*, *Punto y Hora de Euskal Herria*), impulsó un producto único, mercantilizable, asimilable y con *label*, que reuniera a toda la música antisistema vasca y que fuera asimilado como parte de la cultura vasca<sup>43</sup>. Aprovechó, además, las circunstancias de marginación que atravesó la música *underground* vasca en los principales medios de comunicación, dándoles cabida en sus periódicos y emisoras e implicándose en la organización de conciertos como forma de contrarrestar la escasa atención prestada por las instituciones políticas. Pero, inaugurada la etiqueta, fue más allá. Moduló el discurso que quería transmitir a través de estos eventos, al contar fundamentalmente con grupos que plasmaran en sus letras la realidad social y política vasca, mostraran una imagen transgresora y que, a poder ser, elaboraran sus composiciones únicamente en euskera<sup>44</sup>.

Por ejemplo, en el *Egin Rock* de 1984, un macro-concierto en el que participaron cuatro grupos procedentes de cada uno de los territorios vascos, dos de ellos con letras íntegramente en euskera y el resto con canciones principalmente en castellano. Igualmente, sucedió con el *Martxa eta Borroka* de 1985, un tour propagandístico de conciertos por Euskadi y Navarra, en el que participaron prácticamente por igual grupos *euskaldunes* y castellanoparlantes. La diferencia con el *Egin-Rock* es que el *Martxa eta Borroka* fue acompañado de charlas y debates organizados por HB con evidentes objetivos electoralistas<sup>45</sup>.

En poco tiempo, la paridad de grupos fue desapareciendo. HB se decantó por aquellas bandas que se expresaron básicamente en euskera, contando, puntualmente, con grupos de fuera del entorno geográfico vasco, que, aunque cantaran en castellano, fueran anti-sistema. Esto se comprueba, por ejemplo, en un buen número de conciertos y eventos organizados por HB, como la *Eskualdeko Jaia* de 1985, un festival para intentar neutralizar la imagen ofrecida por los medios de comunicación conservadores sobre la coalición *abertzale*; el *Gernika 37-87*, unas jornadas en conmemoración del bombardeo que combinó charlas y conferencias con la celebración de conciertos punk y recitales de cantautores veteranos<sup>46</sup>;

---

<sup>43</sup> Se sigue lo propuesto en Sánchez Ekiza, 2012, p. 192.

<sup>44</sup> «El rock de Euskadi contra la OTAN en Tudela», *Plaka Klik Egin*, 16-10-1983, p. 25.

<sup>45</sup> Cabeza, 22-3-1985, s.p.

<sup>46</sup> Amo, 2016, p. 84.

y ya, ineludiblemente, en la fiesta de «la nueva y joven Euskal Herria» de Bilbao, impulsada por HB para explicar su propuesta de Estatuto Nacional de Autonomía para el País Vasco<sup>47</sup>.

En este contexto, Eskorbuto se posicionó frente a esta politización del rock e impulsó un género propio: el *Eskizofrenia Rock*. Para ellos, el punk estaba al margen de banderas y movimientos políticos, porque, precisamente, su piedra de toque era la crítica al *establishment* fuera de la ideología que fuera<sup>48</sup>. En realidad, creían, que el RRV era una forma de hacer frente a la Movida Madrileña y a la capacidad de atracción del *mainstream* músico-cultural, fruto de las ideas de «un tío inteligente con la hoja musical de Egin manipulada a su antojo» y varios movimientos antisistema que «compartían esas ideas»<sup>49</sup>. En definitiva, según Eskorbuto, el RRV había nacido para ser un negocio «entre los partidos y los grupos como Kortatu»<sup>50</sup>.

Sólo así se entiende que elaboraran canciones tan provocativas e hirientes contra el *abertzalismo* como «a la mierda el País Vasco» y «haciendo bobadas» (sus siglas corresponden a las de HB), cuya letra, en el caso de esta última, era de estribillo fácil y sencillo: «no, no, no, no lo entiendo, siempre están igual, haciendo bobadas»<sup>51</sup>. Además, a lo largo del periodo cronológico que comprenden el nacimiento del RRV en 1983 y la desaparición de Eskorbuto a principios de la década de 1990, las declaraciones lapidarias y provocativas fueron *in crescendo*, como ocurrió en una entrevista para *Muskaria* de 1984: «digan lo que digan este es el País Vasco y [...] es una forma autonómica española, y esto es España [...] somos españoles porque en el carnet de identidad todos llevamos una banderita española. [...] decimos lo que nos parece mal de los rojos y lo mismo de los fachas [...]»<sup>52</sup>; y, en referencia, a la participación en los conciertos organizados por HB señalaron: «la última vez. A mí por lo menos no me vuelven a comer el coco esos tíos»<sup>53</sup>.

---

<sup>47</sup> G.H., 1985, p. 13. Cabeza, 7-6-1990, p. 3. Id., 14-06-1990, p. 2. Amo, p. 85. López Aguirre, 1996, p. 153 y 158-159.

<sup>48</sup> Cabeza, 1984, pp. 20-23.

<sup>49</sup> «Programa sobre el RRV, 1987», en Cerdán, 2001, p. 74. La Movida Madrileña y el RRV, como fenómenos modernizadores se señala en Del Molino, 2016, pp. 221-228.

<sup>50</sup> «Eskorbuto», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 512, 1988, p. 27.

<sup>51</sup> Muñoz Rojas, 2010.

<sup>52</sup> Blasco, 1984, pp. 14-15.

<sup>53</sup> *Ibid.*

En esta tesitura, según los miembros de Eskorbuto, HB se empeñó en que estos no actuaran en territorio vasco, porque habían ido contracorriente al considerar que «el rock no tiene patria, ni siquiera la vasca»<sup>54</sup>. Este ambiente se enrareció y a ello contribuyó la intervención del diario *Egin*, que, según la banda, censuró y ofreció versiones incompletas de sus entrevistas en varias ocasiones<sup>55</sup>. Ahora bien, enfrentamientos al margen, de lo que no cabe duda es de que casi todas las bandas se dejaron llevar por lo que podía aportarles una etiqueta tan notoria como la del RRV. En un contexto económicamente difícil, lo único que querían los grupos era ofrecer conciertos y cobrar por ello. Además, tampoco les convenía crearse enemigos, pues los impulsores del RRV, situados en medios políticos y de comunicación estratégicos, podían echar por tierra sus proyectos. Para Eskorbuto, estos grupos no eran lo suficientemente auténticos, como valoró: «los grupos son muy sumisos. Ellos ganan a cuenta de los políticos y los políticos a cuenta de ellos. Y nosotros no entramos en su juego por eso lo estamos pagando»<sup>56</sup>.

Según el grupo musical, parte del hostigamiento empecinado de HB contra ellos se debía a que esta había tenido la intención de orquestrar un plan estratégico de propaganda musical, que conllevaba la utilización de diferentes grupos de punk y rock en las tres provincias vascas y Navarra. Su negativa a participar fue lo que les perjudicó irremediablemente, quedándose al margen del RRV (eje sobre el que pivotó la música punk vasca y, por ende, la cultura musical alternativa). Así explicaron la animadversión hacia su banda:

Ellos (Herri Batasuna) querían un grupo para manejar en cada provincia. En Guipuzkoa podían llamar a los RIP, en Álava tenían a La Polla y Hertzainak, de Navarra era Barricada y les faltaba un grupo en Bizkaia. Pero con nosotros metieron la pata, les mandamos a tomar por culo. Y ahora pienso y creo que lo volvería a hacer. Y encima nos llaman traidores a nosotros y de traidores nada, te lo juro por Dios. Fue a partir de ahí cuando todo el mundo se puso en contra nuestra<sup>57</sup>.

La radicalidad de su desprecio hacia la instrumentalización que hizo HB del RRV quedó plasmada en diferentes canciones. A los problemas

---

<sup>54</sup> Cerdán, 2001, p. 65.

<sup>55</sup> Declaraciones de Josu Expósito, en Cerdán, 2001, p. 44.

<sup>56</sup> Cerdán 2001, pp. 65-66.

<sup>57</sup> «Entrevista a Josu», *Baby Horror*, 31-3-1991, en Cerdán, 2001, p. 76.

inherentes de cualquier grupo punk, a los que los promotores de conciertos solían vetar por el reguero de basura, heridos, enfrentamientos, sangre, saqueos y despojos que dejaban, se sumó la enemistad del *abertzalismo* y su relegación a un plano secundario dentro de una Euskadi dominada musicalmente por el RRV. En definitiva, la *izquierda abertzale* dificultó la carrera musical de Eskorbuto simplemente porque priorizaron su idiosincrasia frente a lo que en aquellos momentos era el *mainstream* musical vasco.

### **Esan ozenki! Euskalduna naiz eta harro nago**<sup>58</sup>

Cuando en 1990 los hermanos Muguruza y Kaki Arkarazo crearon Negu Gorriak, dos años después de la disolución de Kortatu, imbuidos por el Rap de Los Ángeles de Niggz with Attitudes (N.W.A.) y de los neoyorquinos Public Enemy, introdujeron en la música vasca una forma diferente de rebelarse contra lo establecido, en la que lo *underground* ya no era el único ingrediente<sup>59</sup>. Una propuesta que no sólo fue musical, sino un arma política con la que ejercer una militancia crítica en el campo de la *izquierda abertzale*<sup>60</sup>. Sergio Cruzado describió para la revista musical *El Tubo* el proceso de transmutación que sufrió el RRV con la aparición de Negu Gorriak:

La peli «Do the right thing» de Spike Lee, el raggamuffin (mezcla de reggae y hip hop), el trash, los scratches y samplings, el orgullo de raza de los negros de los guettos con su rapeo callejero...todo ello elevado a los problemas de Navarra y su Soweto particular, las borracheras en su segundo hogar: el bar Skatu de Irún, la dureza de la visita en las cárceles, y toda la temática social siempre omnipresente en la cabeza de Fermín. En definitiva, lo que hacen Negu Gorriak es transplantar a Euskadi las formas de denuncia y la forma de expresar el orgullo racial negro con el hip-hop, con toda la fuerza textual y riqueza musical que eso conlleva, cuando está perfectamente realizado<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> ¡Dilo bien alto! Soy vasco y estoy orgulloso.

<sup>59</sup> Sobre las nuevas tendencias recogidas por la prensa musical vasca Mata, 1989, p. 4.

<sup>60</sup> Herreros y López, 2013 p. 86-87.

<sup>61</sup> Cruzado, 1990, p. 6-7.



Sus letras, su actitud, su compromiso político, sus recursos músico-lingüísticos y culturales (introducción de un *bertsolarismo rapeado* en la música vasca moderna) y su puesta en escena, fueron una representación evidente del proceso de simbiosis entre su singular interpretación de la identidad cultural vasca y «las señas de identidad del rock y de la música popular»<sup>62</sup>. Estas cuestiones se observan, por ejemplo, en composiciones como *Napartheid*, en la que se tratan las dificultades de inserción política de Navarra en la Comunidad Autónoma Vasca (equiparando su situación a la del sistema socio-político segregacionista sudafricano del *apartheid*), y *Esan Ozenki*, en la que se realiza una oda al orgullo identitario vasco sustentado sobre el idioma.

Defensores de la independencia plena de los territorios vascos situados administrativamente en España y Francia, la filosofía política del grupo siempre se situó en la órbita ideológica de la *izquierda abertzale*. Una adscripción que ya se produjo durante la época de Kortatu y que, en absoluto, era común a la música antisistema vasca, si — como ha señalado Jakue Pascual para el punk — se entiende esta como movimiento plural de tendencias<sup>63</sup>. Con todo, una música que se enmarca — a su vez — dentro del proceso de globalización. Una esfera más que, utilizada por los movimientos antisistema y la *izquierda abertzale* para luchar contra el *establishment*, complejiza el espacio del denominado conflicto vasco, pues la música de Negu Gorriak y otros grupos como Etsaiak se construyó en un contexto en el que la cultura radical y de violencia estaba omnipresente, más, si cabe, que en los años 80<sup>64</sup>.

Fermín Muguruza concibió la música como un instrumento de presión política. Los grupos musicales en los que participó siempre reflejaron la atmósfera socio-política vasca del momento, situándolos en una posición de puente entre la *izquierda abertzale* y la juventud. Un espacio desde el

---

<sup>62</sup> Herreros y López, 2013, p. 134. Muniesa, 2013, p. 20-21.

<sup>63</sup> Respecto a la simbiosis de discurso *abertzale* y movimiento punk de Kortatu, se ha señalado que «el abertzalismo de izquierdas les lleva a aceptar el presupuesto de la negociación entre ETA y el Estado español y a reconocer como instrumento táctico la Alternativa KAS, sin olvidar los fundamentos libertarios, antimilitaristas y antiestatistas firmemente arraigados en el punk de combate. [...] que no es en absoluto común al punk». Pascual, 2015, p. 193.

<sup>64</sup> Sáenz de Viguera, 2007, p. 6. Para «el conflicto vasco» véase: Gurrutxaga, 2009, pp. 105-110. Jáuregui, 1997, pp. 31-40. Fernández Soldevilla, 2015, pp. 213-240. Avilés, 2000, pp. 111-118. Molina, 2015, pp. 181-223. Granja, Mees y De Pablo, 2011, pp. 429-470. Mínguez, 2013. Ramírez de la Piscina, 2016, pp. 1007-1035. De Pablo, 2017.

que ejercer la política, aunque manteniendo cierta autonomía al no quedar sujeto a la concepción clásica de esta actividad<sup>65</sup>. Jean-Nöel Etxeberri *Txetx* señaló sobre el posicionamiento de Muguruza que: «lo que me sorprendió de verdad fue ver a alguien que tenía todo tan claro [...] Él era un militante y no tenía una simple mirada de artista, veía de verdad la música como un arma política»<sup>66</sup>.

La esencia de Negu Gorriak procede de un proceso gestado en los años 80, siendo su eclosión la lógica consecuencia y la ejemplificación paradigmática de la construcción identitaria que impulsó la *intelligentsia* cultural vasca mediante el RRV. Las valoraciones de Pablo Cabeza, uno de los artífices de la mencionada etiqueta, ayudan a entender cuáles fueron los pasos dados y las argumentaciones que se utilizaron a lo largo de un proceso que comenzó resignificando la música *underground* hasta convertirla en un género modulado por la *izquierda abertzale*.

Cabeza opinaba que el RRV había sido una ruptura tanto generacional como estilística. Los músicos de este género 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 nuevos valores para la sociedad vasca, salvando las prohibiciones y el control político de la dictadura<sup>67</sup>. Estas canciones de los cantautores habían pasado a formar parte de la cultura popular por representar, por un lado, una expresión de lucha contra-hegemónica, pues con ellas no sólo habían hecho frente a la dictadura, sino que habían resucitado la cultura vasca utilizando una lengua *minorizada* como el euskera, y habían conseguido despertar políticamente a la nación vasca; y, por otro, porque en los años 60 el mero hecho de hibridar la cultura *euskaldun* con las corrientes musicales del momento había supuesto 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<sup>68</sup>. 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 y al fuerte peso político-intelectual sobre el que se había vertebrado<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Herreros y López, 2013. 86-87.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Amo, 2016, p. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 31-35.

<sup>69</sup> Larrínaga, 2014., p. 127.

Por tanto, los grupos del circuito del RRV —continuaba Cabeza— eran quienes habían tomado el relevo, dando un paso al frente, al combinar en sus canciones diferentes elementos culturales tradicionales y modernos que, a priori, no sólo eran ajenos a lo vasco, sino que podían ser interpretados como algo contradictorio. El grupo vitoriano Hertzainak, por ejemplo, introdujo la trikitixa en sus canciones, sobre todo, en directo, y Kortatu, junto a un solo de trikitilaris, incorporó la alboka (un tipo de gaita) en composiciones como «Tolosa inauteriak». Aunque esta hibridación fue rechazada por las sensibilidades más ortodoxas, que no entendieron cómo el pop, el rock, el folclore y la lengua tradicional (el euskera) podían ir unidos, a la postre, permitió entroncar la música *underground* con los movimientos musicales y sociales reivindicativos vascos surgidos durante la dictadura dentro de la oposición antifranquista, estableciendo nexos entre la identidad vasca tradicional y la moderna<sup>70</sup>.

En este sentido, cuando la escena del RRV comenzó a agotarse a finales de la década de 1980, la labor de algunos medios políticos, sociales y culturales vascos se convirtió en fundamental para su supervivencia. Aunque el RRV, concebido como un estilo englobador y punk, entró en decadencia a principios de los 90, no ocurrió lo mismo con la música *underground*, que continuó con una fuerte presencia en la escena vasca, porque, como señaló Roberto Moso: «mientras se putee a los jóvenes habrá temática social y de base, le pongan la etiqueta que le pongan, lleve txapela o barretina, les promocione o no *Tocata*»<sup>71</sup>. No obstante, durante la década de 1990, se produjeron cambios en la escena musical vasca. Los grupos evolucionaron hacia nuevos géneros musicales (sin desviar su atención de los temas políticos), las páginas musicales del diario *Egin* ampliaron su línea editorial, incluyendo a grupos folclóricos, y las discográficas iniciaron la edición de discos recopilatorios que eran síntoma de cierta transformación.

*Egin* priorizó la publicación de artículos sobre grupos que cantaban en euskera y que trataban en sus letras la problemática socio-política vasca, aunque también atendió a un reducido número de grupos fetiche, representativos de una pequeña y subsidiaria élite vanguardista, como fue el caso de M-ak. Prestó mayor atención a cantautores y grupos folk como

---

<sup>70</sup> Por hibridación seguimos la definición de García Canclini, 2006 y Steingress, 2004.

<sup>71</sup> Moso, 1988, p. 7. Con *Tocata* Moso se refería al programa de RTVE dirigido a la juventud de entre 15 y 25 años. Programa que se centraba en el pop de la Movida Madrileña, con muy pocas apariciones de punk y heavy. Guerrero, 2008, pp. 395 y ss.

Benito Lertxundi, Mikel Laboa y Tapia eta Leturia, argumentando que sólo los cantautores eran capaces de resistirse a las modas y a los gustos de un mercado musical vasco que se inclinaba hacia estilos musicales y estéticos que, utilizados por la juventud para identificarse socialmente, olvidaban la identidad nacional<sup>72</sup>. Aquel cambio obnubiló al público más alternativo, pues la música folk ya tenía su espacio en otro tipo de publicaciones, por mucho que esta fuera «parte de la realidad del país»<sup>73</sup>. Con todo, desde las páginas de *Egin*, Cabeza marcó la tendencia cultural a seguir. Dotó de un nuevo significado al movimiento juvenil musical heredero del RRV, reinterpretando estilos y valores que, pese a no ser originales, sí que fueron novedosos en su forma de concreción<sup>74</sup>.

Como ha señalado Jacqueline Urla, los grupos de esta nueva etapa se preocuparon por unir idioma, estética, discurso letrístico y estilo musical, situando en un lugar prioritario al euskera para adecuarlo a los nuevos tiempos, insertándolo entre los límites de la tradición/modernidad y la transgresión<sup>75</sup>. Es decir, seleccionaron una serie de elementos que, una vez apropiados, se convirtieron en rasgos característicos, singulares y diferenciadores, por tanto, identificativos, de una escena musical, propia, nacional y distinta a la estatal<sup>76</sup>. En todo este proceso, el papel de la prensa, especialmente de *Egin*, y de los partidos políticos fue fundamental, porque presentaron al rock como una expresión cultural capaz de moldear el contexto en el que había nacido y construir una «nueva» narrativa de la nación vasca<sup>77</sup>.

Partiendo de esta base, se entiende la trayectoria de grupos como Negu Gorriak: paradigma de grupo musical que aúna en su seno todas las características mencionadas. Su primera actuación fue el 29 de diciembre de 1990, en los aledaños del centro penitenciario de Herrera de la Mancha junto al *bertsolari* Xabier Amuriza y diferentes *trikitilaris* en un concierto a favor del acercamiento de los presos vascos, en el que estuvieron presentes diferentes ex-presos de ETA y que fue organizado —entre otros

---

<sup>72</sup> Cabeza, 6-2-1992, p. 1.

<sup>73</sup> Cabeza, 25-2-1988, p. 1.

<sup>74</sup> Loiola, 2009, p. 560.

<sup>75</sup> Urla, 2001, pp. 171-193.

<sup>76</sup> Storey, 1996, p. 101. Durante la década de 1990, el mercado musical vasco fue «uno de los primeros mercados mundiales de consumo fonográfico por habitante». Jones, 1999, p. 112.

<sup>77</sup> Maultsby, 1996, p. 148.

organismos — por las Gestoras Pro-Amnistía. Además, se celebró tras la realización de una marcha solidaria y fue grabado en vídeo para recaudar fondos para iniciativas similares<sup>78</sup>.

En los años 90, 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. Por eso, atendiendo a su concepción de la identidad juvenil vasca, se entiende que HB diera prioridad a la actuación de grupos musicales que cantaran en este idioma. En la fiesta de «la nueva y joven Euskal Herria», que celebró en Bilbao, ya se había demostrado la importancia que HB concedía a la utilización del euskera y al mensaje político en el ámbito musical, al promocionar una escena en la que el euskera y el rock eran las piezas esenciales de su nueva concepción identitaria<sup>79</sup>. Por consiguiente, aquel concierto fue la demostración de que HB había refinado y reafirmado sus formas de persuasión, utilizando nuevas herramientas discursivas basadas en el impulso de una contracultura musical que se expresaba en euskera, para, ya no sólo atraerse a un electorado joven y contestatario, sino afianzarlo y retroalimentarlo<sup>80</sup>.

Un impulso estratégico que vino acompañado de éxitos comerciales. En apenas dos años, la producción discográfica en euskera se consolidó, superando a los discos editados en castellano. De igual modo, dejando al margen a Duncan Dhu y Dinamita Pa' Los Pollos, que tuvieron mayor repercusión fuera de Euskadi, las dos bandas que más conciertos ofrecieron en el País Vasco en el verano de 1992 fueron dos vascófonas: EH Sukarra y Su Ta Gar<sup>81</sup>.

En este contexto, Negu Gorriak publicó su disco más exitoso, su segundo álbum, *Gure Jarrera* (nuestra actitud) y, también, creó el sello discográfico Esan Ozenki, tras la decepcionante relación con Oihuka (discográfica de los hermanos Goñi)<sup>82</sup>. Esta apuesta por la autogestión e independencia compositiva, les llevó a dejar en un segundo plano los intereses más puramente mercantilistas y, por tanto, a no estar sujetos a las

---

<sup>78</sup> Toda y Vrignon, 30-12-1990, p. 3-4. Cabeza, 30-12-1990, s.p.

<sup>79</sup> Amo, 2015, p. 98.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>81</sup> Cabeza, 10-9-1992, p. 1.

<sup>82</sup> Gostin y Arrieta, 1990, pp. 3 y ss. Mis pesquisas me invitan a pensar que la entrevista se celebró en otra fecha. Según el anuario de la revista *Argia* fue el 25 de febrero de 1990.

obligaciones y deberes para/con una discográfica. Quizá por ello, este disco fue recibido positivamente por la prensa musical, situándose entre uno de los cinco mejores de 1991, como quedó recogido en la revista musical *Rockdelux*: «el mejor disco del 91 según Rockdelux demostraba la efectividad de los recursos musicales aplicados en Negu Gorriak. Un sustrato con fundamento compuesto de rock, rap y reggae, por este orden, propicia la construcción de una estructura abierta a nuevas formas que superan el mero crossover»<sup>83</sup>

En efecto, su apuesta por la autogestión les permitió contar con una mayor libertad compositiva. En *Gure Jarrera* su mensaje se volvió más contundente y más claro, por lo que, pronto, llegaron los problemas. La línea argumental antisistema y más cercana, si cabe, a la *izquierda abertzale* incardinó su discurso y levantó muchas ampollas<sup>84</sup>. Con un disco que contenía 17 «balas» antisistema arremetieron de igual manera contra la política tradicional («Begipuntuaren xedea»), la especulación inmobiliaria en la Costa Vasca («Ez dezagun sal»), la manipulación mediática («Buru garbiketa»), las actividades policiales en el País Vasco («Zipaoien matxinada»), e incluso animaron a la lucha contra el sistema establecido desde diferentes ópticas («NG, geurea da garaipena» y «Lehenbiziko bala»).

El tema de «Ustelkeria» fue el que tuvo mayor impacto sobre los sectores sociales conservadores, sobre todo, porque esta canción desató la polémica, al señalar que la policía participaba en el negocio del narcotráfico. En efecto, «Ustelkeria» no gustó, porque en ella se insinuaba que los grupos antiterroristas del cuartel de Intxaurre, dirigidos por el teniente-coronel Enrique Rodríguez Galindo y dedicados a luchar contra el narcotráfico, eran corruptos<sup>85</sup>. Si bien, se trataba de una acusación velada que no era desconocida por la Guardia Civil, ni por la Fiscalía General del Estado, ya que, según Juan Carlos Usó, estas implicaciones de las fuerzas de seguridad con el negocio de la droga ya habían sido recogidas en el informe Navajas, en el que se había alertado de que guardias civiles destinados en el cuartel guipuzcoano protegían a contrabandistas y narcotraficantes<sup>86</sup>. Pese a contar con un informe medianamente sólido (que fue saboteado por los mandos policiales), en abril de 1993, el fiscal general

<sup>83</sup> [www.negugorriak.net/diskografia/comentgure.htm](http://www.negugorriak.net/diskografia/comentgure.htm) [consulta 10 de febrero 2017].

<sup>84</sup> Serón, 25-8-1991, s.p.

<sup>85</sup> Sobre esta cuestión véase Usó, 2015. Cfr. Arriola, 2016

<sup>86</sup> Usó, 2015, pp. 109-110 y 145.

del Estado Leopoldo Torres apuntó que no había pruebas suficientes (solo sospechas) que implicaran a Rodríguez Galindo en el negocio de la droga. La fiscalía, por tanto, no admitió a trámite los hechos denunciados en el informe, pero, las referencias que hubo al mismo en la prensa sobre las actividades realizadas por los mandos de la Guardia Civil en Intxaurrenondo sembraron la desconfianza entre la población<sup>87</sup>.

En este sentido, lo que hizo Negu Gorriak fue hacerse eco de estas conjeturas, adaptarlas a su discurso y expandirlas rápidamente con su canción «Ustelkeria». En un contexto tan controvertido, Rodríguez Galindo se debió de debatir entre hacer caso omiso o intervenir. Optó por esto último, denunciando a Negu Gorriak por delitos contra el honor y el buen nombre, para intentar acallar las insinuaciones vertidas en «Ustelkeria». Se dio inicio, así, a un largo proceso judicial que perjudicó seriamente al desarrollo musical del grupo irunés. Con el caso «Ustelkeria» de fondo y las reiteradas muestras de simpatía de sus componentes por HB y sus subsiguientes marcas políticas, los medios de comunicación no dudaron en etiquetar su música como la banda sonora de la *izquierda abertzale*<sup>88</sup>.

En parte fue así, porque en el transcurso del mencionado proceso judicial —que coleó hasta entrado el siglo XXI, cuando se absolvió a Negu Gorriak— se produjeron varios hechos que apuntaron en esa dirección. Por de pronto, el grupo radicalizó aún más su discurso político-musical, buscando abiertamente y sin ambages la sinergia de sus letras con los fundamentos ideológicos de la *izquierda abertzale*. Además, después de la edición de *Gure Jarrera*, Negu Gorriak publicó varios discos: *Borreroak baditu milaka aurpegi*, *Idea Zabaldu*, *Salam Agur*, sumado a diferentes discos recopilatorios y en directo, cuyas letras fueron tan ácidas y sutiles, como categóricas. En estos, había canciones como «Arrano Beltza», en la que ponían al mismo nivel efemérides históricas, que son símbolos del progresismo político europeo, como 1789 (Revolución Francesa), con otras que para la izquierda nacionalista vasca son hitos fundacionales en la construcción del relato histórico de la nación vasca, como 1512, año de la «invasión» y conquista de Navarra; «Pistolaren mintzoa» en cuyo estribillo «las palabras están de sobra, que hablen las pistolas» denunciaban

---

<sup>87</sup> Barbería, 9-4-1993.

<sup>88</sup> En una entrevista publicada en 2014, en el periódico digital *Diagonal* comparó la canción de «En la línea del frente» tocada con Kortatu y Negu Gorriak con canciones de músicos, como Nina Simone o James Brown, que fueron la banda sonora de los movimientos por los derechos civiles de EE UU. Zamarrón, 2014.

la escasa importancia que tenía el diálogo ante una situación de enfrentamiento con según qué fuerzas; o «Hiri gerrilaren dantza» y «Denok gara Malcolm X» en las que hay continuas alusiones a la cultura radical y de violencia vivida en el País Vasco en los 90, omitiendo una parte del relato al destacar únicamente la ejercida por la policía. Otra cuestión a destacar es que Fermín Muguruza dio pasos claros hacia la política activa sin bajarse del escenario, un espacio que él denominó frente cultural y musical. En 1999, se presentó como candidato independiente a las elecciones al Parlamento europeo dentro de las listas de Euskal Herritarrok.

El cambio de siglo fue, sin embargo, el punto de inflexión en la trayectoria de Negu Gorriak (se disolvió en 2001) y de Fermín Muguruza. En el año 2000, poco después de que ETA rompiera la tregua acordada mediante el Pacto de Estella-Lizarrá de 1998, al asesinar al teniente coronel Pedro Antonio Blanco, Muguruza declaró públicamente su posición contraria a la lucha armada. Obtuvo por ello críticas muy duras y amenazantes de los sectores juveniles más radicales de la *izquierda abertzale*, similares a las que recibió en su momento el cantautor Imanol Larzábal, que le recriminaron su actitud con pintadas en las calles de: «Muguruza traidor»<sup>89</sup>.

Un año después, un grupo de jóvenes de extrema derecha fue detenido en Barcelona por colocar una bomba casera bajo el escenario en el que Fermín Muguruza y su banda actuarían horas más tarde. El concierto era un acto con el que se quería reivindicar el acercamiento de presos, su libertad y el rechazo de la ley antiterrorista. Según confirmaron las fuentes policiales, la bomba explotó antes de tiempo, soltando un fogonazo que causó importantes quemaduras a los citados saboteadores, algunos de ellos, simpatizantes de la asociación patriótica española «Timbalers del Bruc»<sup>90</sup>. Según declaró uno de los implicados, la principal razón para cometer el atentado era que: «el concierto de Muguruza era un acto de apoyo a ETA al que acudían terroristas y por eso queríamos boicotearlo [...] queríamos llamar la atención acerca de que aquí hay gente en contra de que determinados personajes hagan apología del terrorismo»<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Guenaga, 11-04-2015. Respecto a Imanol véase: Gómez, 7-02-2010 y Juaristi, 2017, pp. 153-160.

<sup>90</sup> Massot, 27-09-2005.

<sup>91</sup> Muniesa, 2013, pp. 28-29. En 2005 la sección segunda de la Audiencia de Barcelona condenó a los cuatro jóvenes a seis años de cárcel por cometer un delito de terrorismo.



Pese a ese toque de atención de su frente ideológico y la persecución de grupos de extrema derecha, Muguruza no dejó (ni ha dejado) de estar presente en las iniciativas reivindicativas de la *izquierda abertzale*, asumiendo su discurso —pero, condenando la violencia—, e incluso, promocionándolo. Quizá por ello, durante toda la década del 2000, todos los grupos musicales en los que ha participado han sido seguidos de cerca por la derecha mediática. En 2004, el partido político ultraderechista España 2000 obligó a la sala República de Mislata de Valencia a suspender un concierto de Fermín Muguruza, porque su música atentaba «contra la unidad de España y contra la Constitución»<sup>92</sup>.

Las amenazas no han amilanado al músico irunés como tampoco la multitud de suspensiones y boicots que, a causa de la vehemente defensa de sus ideas, ha sufrido su música en los últimos años. Actualmente, continúa estando en la órbita de la izquierda nacionalista vasca, defendiendo sus convicciones, pero, ello le ha obligado a lidiar con contradicciones y rectificaciones, como le sucedió en 2016, en el programa radiofónico *Carne Cruda* que conduce Javier Gallego. Manteniéndose fiel al relato que ha elaborado la *izquierda abertzale* sobre la violencia indiscriminada que se ha vivido en el País Vasco durante las últimas décadas, señaló lo siguiente sobre el papel desempeñado por la izquierda independentista vasca en el proceso de paz impulsado en Euskadi tras el cese definitivo de ETA de 2011 (el extracto que se muestra a continuación es clarificador):

[...] la unilateralidad que está dando la izquierda independentista en un conflicto en el que absolutamente todos han estado involucrados, hemos estado involucrados, es ejemplar. Es el único lado que ha dicho: «reconocemos todo ese sufrimiento» y el sufrimiento precisamente no tiene que tener bandos. Es el único lado. Yo no he escuchado en ningún momento a ningún guardia civil que haya torturado [...] Es que, bueno, el mismo Vera ha salido diciendo que el GAL tuvo su eficacia. [...] son cinco años desde que acaba la lucha armada. Pasan 5 años. Se dice que ya no va a existir eso nunca más y todavía no se ha dado ni siquiera un movimiento [...] para que los presos estén cerca de sus hogares. [...] el siguiente paso es simplemente que desaparezca completamente la organización armada ETA<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> EFE, 2004.

<sup>93</sup> Gallego, 2016, min. 58:51-59:08.

## Conclusiones

A través de la trayectoria de Eskorbuto y Negu Gorriak se ha podido realizar un acercamiento a dos décadas fundamentales para la música *underground* vasca, viéndose claramente como el movimiento punk se convirtió progresivamente en RRV, una etiqueta englobadora a la par que política. Durante la década de 1990, esta se fue disolviendo en una mezcla de estilos que, manteniendo el factor político-identitario, sobre todo, en los grupos más señeros, pasó a ser genéricamente denominada como música antisistema, recibiendo la etiqueta de «banda sonora de los cachorros de ETA»<sup>94</sup>.

HB no implementó una estrategia dirigida a subvencionar nuevos grupos a cambio de que estos compusieran canciones favorables a sus principios, pero sí priorizó en sus eventos una escena con la triada de idioma, música *underground* y mensaje político. En el paso de la década de 1980 a la de 1990, los grupos como Eskorbuto pasaron de tener cabida en los conciertos, a ser considerados elementos que molestaban y dificultaban la implantación de una escena musical favorable a la *izquierda abertzale*. En el seno de HB, nunca gustó que hubiera grupos que se expresaran abiertamente contra todo aquello que consideraran denunciabile, porque podría situarles en el punto de mira. Tampoco les agradó que estos no aceptaran planteamientos ajenos a la música, ya fuera por motivos políticos o económicos, pues así no podían controlar su discurso<sup>95</sup>. Por eso, la coalición política *abertzale* aprovechó la oportunidad brindada por grupos ya consolidados, como Kortatu y Negu Gorriak, que les eran cercanos, para resignificar en su propio beneficio las expresiones contraculturales, coaligarlas con su ideología y utilizarlas a su favor<sup>96</sup>. Para ello, sólo tuvo que recoger el testigo del ambiente que dominaba las calles, una contracultura musical en euskera que reivindicaba que el rock vasco fuera comprometido, porque: «los rockeros de Euskal Herria saben que para predicar hay que dar ejemplo, que sus opi-

<sup>94</sup> Lenore, 2012, p. 117 y ss.

<sup>95</sup> Cerdán, 2001, p. 68. Mota, 2016, p. 351-352.

<sup>96</sup> A la luz de las fuentes consultadas y dando por buenos los testimonios de algunos de los protagonistas no se puede hablar de grupos subvencionados por la *izquierda abertzale*, aunque sus conciertos atrajeran a votantes potenciales para HB. Si se puede decir que fue contradictorio si los grupos aspiraban a la independencia ideológica y musical. Moso, 2013, pp. 120-121 y ss.

niones si sirven de algo es porque hay una conciencia detrás de ellas que les lleva a dar los pasos necesarios»<sup>97</sup>.

De este modo, se entiende que el caso de Negu Gorriak fuera diferente al de Eskorbuto. Estos siempre apoyaron a la *izquierda abertzale* y participaron a favor de «la causa» cuando se les requirió, pese a que inicialmente HB tuviera reparos hacia una música radicalmente novedosa. Así, se puede concluir que Negu Gorriak elaboró la banda sonora de la *izquierda abertzale* de los noventa y superó ampliamente las expectativas políticas que se podían depositar en un grupo de música: sus seguidores se organizaron en unidades políticas autónomas, las conocidas como Brigadas Negu Gorriak. Un caso excepcional en la historia de la música estatal, cuyos objetivos fueron la realización de charlas informativas, encuentros internacionales, labores de contrainformación y apoyo a movimientos ocupacionales<sup>98</sup>; es decir, Negu Gorriak y sus seguidores se convirtieron en un excelente instrumento de propaganda que ayudó a difundir no sólo su música, sino el ideario de la *izquierda abertzale* por todo el país.

A medida que se fue entrando en el siglo XXI, la situación evolucionó. Este tipo de música entró en decadencia debido a la irrupción de los ritmos electrónicos del *bumping*. En efecto, la música electrónica acaparó un importante sector del panorama musical vasco y se apoderó de aquellas generaciones que deberían haberse ubicado dentro del ámbito de lo contestatario<sup>99</sup>. Para contrarrestarlo, hubo iniciativas que combinaron estas nuevas corrientes con un discurso letrístico politizado y *abertzale*, como fue el género de Bakalao Radikal Vasco<sup>100</sup>.

Sin embargo, ni triunfó, ni causó el impacto esperado. Quizá, porque en el proceso de adaptación de Euskadi a los nuevos tiempos (cuyo punto de no-retorno podría situarse en la construcción del museo Guggenheim en Bilbao), la vanguardia musical eclipsó a los ritmos de *izquierda abertzale*. El nuevo público poco quería tener que ver con la música reivindicativa. Cambio que, obviamente, perjudicó a la *izquierda abertzale* y que vino acompañado por una réplica de parte de su brazo armado: entre el año 2000 y 2005, ETA hizo saltar por los aires a diferentes discotecas de Gipuzkoa y Navarra (Txitxarro, Universal y Bordatxo) aduciendo que eran «importantes centros de distribución de narcotráfico» que fomenta-

---

<sup>97</sup> «Rock insumiso vasco», *El Tubo*, 59, 1994, p. 2.

<sup>98</sup> Herreros y López, 2013, p. 218.

<sup>99</sup> Mota, 2017. Loiola, 2009, pp. 551-565.

<sup>100</sup> Amo, 2016, p. 250. López Aguirre, 2011, p. 395.

ban la alienación de la juventud vasca<sup>101</sup>. Aunque ETA justificara estos atentados como parte de su lucha contra la droga, estos ataques también fueron advertencias, una forma de infundir miedo tanto a los empresarios que se dedicaban al negocio de la música electrónica como a su público. Un mensaje en el que implícitamente también se reconocía que los géneros musicales que coaligaban con el ideario de la *izquierda abertzale* habían perdido su hegemonía en la escena vasca. Con los cambios en las prácticas culturales y en los espacios de sociabilidad, la sociedad vasca reclamó veladamente un cambio, un nuevo momento en el que la violencia política no estuviera omnipresente. El grupo navarro Lendakaris Muertos describió, en parte, este proceso en «ETA deja alguna discoteca», una canción en tono de humor negro, que no sólo dejó constancia de los ataques de ETA a las mencionadas discotecas, sino que constató que los estratos sociales más jóvenes habían pasado la página de la música contestataria. A las nuevas generaciones ya no les atraía luchar contra la independencia o combatir a un «Estado opresor», simplemente les apetecía disfrutar de su momento despreocupadamente, vivir un momento más pop, aunque ello implicara el uso de las drogas.

al bakala se la suda la independencia,  
 al bakala se la suda el Estado opresor,  
 el pueblo quiere drogas, el pueblo quiere alcohol,  
 el pueblo quiere sexo, sin pagar mucho mejor.  
 «ETA, deja alguna discoteca»

*Lendakaris Muertos, 2006*

## Bibliografía

- ALONSO, Celsa, «El Beat español. Entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, 2005, pp. 225-254.
- AMO, Ion Andoni del, «Cambiando el ritmo en Euskal Herria», *Viento Sur*, 141 (2015), pp. 97-105.
- AMO, Ion Andoni del, *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla, 2016.
- ARRIOLA, Justo, *A los pies del caballo. Narcotráfico, heroína y contrainsurgencia en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla, 2016.

<sup>101</sup> Beltrán de Otalora, 2010.

- ARZUAGA, Julen, «La situación de las personas privadas de libertad en aplicación de la legislación antiterrorista», en RIVERA, Iñaki y CANO, Francisca (ed.), *Privación de libertad y Derechos Humanos. La tortura y otras formas de violencia institucional*, Icaria, Barcelona, 2008, pp. 335-372.
- ATUTXA, Ibai, *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura*, Universitat de Valencia, Valencia, 2014.
- AVILÉS, Juan, «Violencia terrorista y conflicto político en el País Vasco», *Cuadernos de la Guardia Civil: Revista de seguridad pública*, n.º 22, 2000, pp. 111-118.
- AZKOITIA, Juan Carlos, *Eternas cicatrices*, Edición del autor, Vitoria-Gasteiz, 2016.
- BARBERÍA, José Luis, «El informe Navajas, caso maldito», *El País*, 9-4-1993, en [http://elpais.com/diario/1993/04/09/espana/734306406\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/04/09/espana/734306406_850215.html)
- BARREÑA, Andoni, «Español y euskera en contacto», en FERRERO, Carmen y LASSO, Nilsa (coord.), *Variedades lingüísticas y lenguas en contacto en el mundo de habla hispana*, AuthorHouse, Nueva York, pp. 135-148.
- BARRIUSO, Martín, *Drogas ilícitas, vida recreativa y gestión de riesgos: estudio-diagnóstico de necesidades de intervención en prevención de riesgos en ámbitos lúdico-festivos de la CAPV*, Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2003.
- BELTRÁN DE OTALORA, Óscar, «Drogas y ETA: del crimen a la tolerancia», *Diario Vasco*, 31-1-2010, en <http://www.diariovasco.com/20100131/politica/drogas-crimen-tolerancia-20100131.html>
- BENNET, Samantha, «Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis», *Popular Music & Society*, 38, 2015, pp. 466-486.
- BEORLEGUI, David, *La experiencia del desencanto en el País Vasco (1976-1986). Memoria, subjetividad y utopía*, Leioa, UPV/EHU, 2016 (tesis doctoral inédita).
- BLASCO, Roge, «Entrevista a Eskorbuto», *Muskaria*, 20, 1984, pp. 14-15.
- BUCH, Esteban, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2016.
- CABEZA, Pablo, «Desde la cola del verano a la boca del otoño», *Egin-BBH*, 10-9-1992, p. 1.
- CABEZA, Pablo, «Exclusiva mundial: Josu escribe sobre Eskorbuto», *Muskaria*, 23, 1984, pp. 20-23.
- CABEZA, Pablo, «Fiesta de HB en la Feria de Muestras de Bilbo», *BBH-Egin*, 07-6-1990, p. 3.
- CABEZA, Pablo, «La prolongación de un estilo musical sin raya continua. Eskeintza supone el sutil regreso de Xabier Lete», *BBH-Egin*, 6-2-1992, p. 1.
- CABEZA, Pablo, «Miles de jóvenes en la pasada fiesta de HB», *BBH-Egin*, 14-6-1990, p. 2.

- CABEZA, Pablo, «Oskorri: quince años tiene mi amor», *BBH-Egin*, 25-2-1988, p. 1.
- CABEZA, Pablo, «Sábado de Martxa eta Borroka en Bilbo», *BBH-Egin*, 22-3-1985, s.p.
- CABEZA, Pablo, «Sentimiento profundo y eléctrico desde Negu Gorriak, Herrera y Gestoras Pro-Amnistía», *BBH-Egin*, 30-12-1990, s.p.
- CARNEY, George O., *Fast Food, Stock Cars and Rock'n'Roll*, Rawman & Littlefield, Lanham, 1995.
- CASCUDO, Teresa (a), «Música, política y sociedad desde los años de entreguerras hasta la guerra fría», en GARCÍA LABORDA, José María, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Doble J, Madrid, 2004, pp. 142-158.
- CASCUDO, Teresa (b), «La música en Estados Unidos desde los años sesenta», en GARCÍA LABORDA, José María, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Doble J, Madrid, 2004, pp. 259-274.
- CASQUETE, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Tecnos, Madrid, 2009.
- CERDÁN, Diego, *Eskorbuto: historia triste*, Ediciones Marcianas, Madrid, 2001.
- CORAZÓN, Álvaro, «Eskorbuto, de su maldito país España a la mierda el País Vasco», *JotDown: Contemporary Culture Magazine*, 16-01-2014, <http://www.jotdown.es/2014/01/eskorbuto-de-su-maldito-pais-espana-al-a-la-mierda-el-pais-vasco/>
- CRESPO, Fernando, «Dossier Droga. Plan ZEN. Leyes antiterroristas y contrarreforma judicial-LEC: las dos caras de una misma moneda», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 349, 1984, pp. 31-33.
- CRUZADO, Sergio G., «Negu Gorriak ¿miedo al planeta vasco?», *El Tubo*, 12, 1990, p. 6-7.
- DÁVILA, Paulí y AMÉZAGA, Josu, «Juventud, identidad y cultura: el Rock Radical Vasco en la década de los 80», *Historia de la educación*, 22-23, 2003-2004, pp. 213-231.
- DE PABLO, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Tecnos, Madrid, 2017.
- DEL MOLINO, Sergio, *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Turner, Madrid, 2016.
- DELÍ, Guillermo, *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*, Madrid, UCM, Tesis doctoral (inédita), 2017.
- EFE, «Suspendido el concierto de Fermín Muguruza en Valencia al protestar las víctimas del terrorismo», *El Mundo*, 17-01-2004, en <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/01/15/cultura/1074194667.html>

- EGIA, Carlos, «Rock, globalización e identidad local», *Musiker*, 10, 1998, pp. 119-130.
- EGURBIDE, Peru, «Desaparecen 150 kilos de cocaína aprehendidos por la policía en Irún y nadie lo investiga», *El País*, 18-2-1990, en [http://elpais.com/diario/1990/02/18/espana/635295606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/02/18/espana/635295606_850215.html).
- ELRICKER, Martina, *Semiotics of Popular Music. The theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*, Narr, Tübingen, 1997.
- ESTEBARANZ, Juantxo, *Tropicales y Radicales. Experiencias alternativas y luchas autónomas en Euskal Herriak (1985-1990)*, Likiniano Elkartea, Bilbao, 2005.
- ETXARRI, Tonia, «Limpieza corporal obligada para los punks en Bilbao», *El País*, 22-8-1985, en [https://elpais.com/diario/1985/08/22/espana/493509613\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/08/22/espana/493509613_850215.html)
- FERNÁNDEZ, Gonzalo y BAIJO, Jaime, *Ska en España. La vida no se detiene*, Ediciones Milenio, Lleida, 2015.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «El nacionalismo vasco radical ante la Transición española», *Historia Contemporánea*, 35, 2007, 817-844.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka y LÓPEZ ROMO, Raúl: *Sangre, votos, manifestaciones. ETA y el nacionalismo vasco radical, 1958-2011*, Tecnos, Madrid, 2012.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «Mitos que matan. La narrativa del conflicto vasco», *Ayer*, n.º 98, 2015, pp. 213-240.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, *La voluntad del Gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Tecnos, Madrid, 2016.
- FISKE, John, *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, Boston, 1989.
- FOUCÉ, Héctor, *El futuro ya está aquí. Música Pop y cambio cultural*, Veleció Editores, Madrid, 2006.
- G.H., «Herri Batasuna retoma su campaña», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 409, 1985, p. 13.
- GALLEGO, Javier: «Entrevista a Fermín Muguruza», *Carne Cruda*, n.º 158, 2016, disponible en [https://www.ivoox.com/cc-158-fermin-muguruza-yemen-programa-audios-mp3\\_rf\\_10993220\\_1.html](https://www.ivoox.com/cc-158-fermin-muguruza-yemen-programa-audios-mp3_rf_10993220_1.html)
- GARCÍA, David, «El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock», *Nómadas*, 29, 2008, pp. 187-199.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, Edusp, Sao Paulo, 2006.
- GARCÍA PEINAZO, Diego, «Música, prensa y argumentaciones políticas de la transición española en los órganos de expresión del PCE y el PSOE (1977-1982)», *Ensayos: revista de la facultad de educación de Albacete*, vol. 29, 2, 2014, pp. 95-113.
- GARCÍA PEINAZO, Diego, «Negotiating Andalusian identity in rock andaluz harmony: musical modes, «expressive isomorphism» and meaning in post-Franco Spain», en HELMS, Dietrich y PHLEPS, Thomas: *Speaking in Tongue*, Transcript-Berlag, Bielefeld, 2015, pp. 141-156.

- GÓMEZ, Javier, «Homenaje/El cantautor vasco maldito. Perseguido hasta en la tumba», *Crónica*, 747, 7-02-2010, en [www.elmundo.es/supementos/cronica/2010/747/1265497204.html](http://www.elmundo.es/supementos/cronica/2010/747/1265497204.html)
- GONZÁLEZ PORTILLA, Manuel, «Algunas reflexiones sobre la crisis del País Vasco de último cuarto del siglo XX: entre la crisis estructural y las nuevas incertidumbres», *Studia Histórica*, n.º 13-14, 1995-1996, pp. 105-118.
- GONZÁLEZ, Robert (et al.), «Okupas, resistir y generar autonomía. Los impactos políticos del movimiento por la ocupación», en IBARRA, Pedro et al. (eds.): *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*, Icaria, Barcelona, 2002, pp. 187-218.
- GOSTIN, A. y ARRIETA, M., «No queremos convertirnos en el revival de Kortatu», *Argia*, 1283, 1990, pp. 3 y ss.
- GRANJA, José Luis de la; MEES, Ludger y DE PABLO, Santiago, «La cuestión vasca en el hispanismo internacional», *Historia Contemporánea*, 42, 2011, pp. 429-470.
- GUENAGA, Aitor, «Entrevista a Fermín Muguruza, músico: una manera de sobrevivir es seguir creando y siendo activistas», *eldiariorte.es*, 11-04-2015, recurso disponible en: [www.eldiario.es/norte/cultura/Kortatu-The\\_Clash-musica-ETABlack\\_is\\_Beltza\\_0\\_376212445.html](http://www.eldiario.es/norte/cultura/Kortatu-The_Clash-musica-ETABlack_is_Beltza_0_376212445.html).
- GUERRERO, Enrique, *El entretenimiento en la televisión española*. Barcelona, Espasa, 2008.
- GURRUTXAGA, Ander, «Para entender el conflicto vasco», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 31, 2009, pp. 105-110.
- HERREROS, Roberto y LÓPEZ, Isidro, *El estado de las cosas de Kortatu. Lucha, fiesta y guerra sucia*, Lengua de Trapo, Madrid, 2013.
- JÁUREGUI, Gurutz, «Las miradas divergentes sobre el conflicto vasco», *Papeles de cuestiones internacionales*, 61, 1997, pp. 31-40.
- JONES, David E., «El despliegue transnacional de la industria fonográfica: los casos de América Latina, España y el País Vasco», *Musiker*, 11, 1999, pp. 97-115.
- JUARISTI, Felipe, «Imanol: unos años después», *Grand Place*, 7, 2017, pp. 153-160.
- KASMIR, Sharryn, «From the Margins: Punk Rock and the Repositioning of Ethnicity and Gender in Basque Identity», en DOUGLASS, William (ed.): *Basque Cultural Studies*, University of Nevada, Reno, 2000, pp. 178-204.
- KE-PASA, «¿Volverán los Cicatriz en el 91? Natxo: con muletas se pueden hacer muchas cosas», *El Tubo*, 15, 1990, p. 6.
- KOTYNEK, Roy y COHASSEY, John, *American Cultural Rebels. Avant-Garde and Bohemian Artists, Writers and Musicians from the 1850s through the 1960s*, McFarland & Company, Jefferson, 2008.
- LARRÍNAGA, Josu, *Ttakun eta scratch: Euskal pop musikaren hotsak*, UPV/EHU, Leioa, 2014.



- LÁZARO, Julio M. y YOLDI, José, «Primer procesamiento en España contra directivos bancarios por blanqueo de dinero de la droga», *El País*, 6-4-1991, recurso disponible en [http://elpais.com/diario/1991/04/06/espana/670888811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/06/espana/670888811_850215.html), p. 2.
- LENORE, Víctor: «Música en la CT: los sonidos del silencio», en MARTÍNEZ, Guillem (coord.): *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, DeBolsillo, Barcelona, 2012, pp. 115-124.
- LOIOLA, Aitzol, «Movimiento urbano juvenil herético-subversivo», *Zainak*, 31, 2009, pp. 551-565.
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena, *Del txistu a la telecáster. Crónica del rock vasco*, Aianai, Vitoria-Gasteiz, 1996.
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena, *Historia del rock vasco*. Edoxein herriko jaixetan, Ainai, Vitoria-Gasteiz, 2011.
- LORENZO SAINZ, Claudia Rebeca, «Relatos y contra-relatos en torno al mito de Mari», *AusArt Journal for Research in Art*, 2, 1, 2014, pp. 295-313.
- LLERA RAMOS, Francisco J., «Crisis en Euskadi en los procesos electorales de 1986», *Revista de Derecho Político*, 25, 1987, pp. 35-74.
- MARÍN ARCE, José María, «La fase dura de la reconversión industrial: 1983-1986», *Historia del Presente*, 8, 2006, pp. 61-101.
- MARTÍNEZ LARREA, Jon, «Las Gestoras pro Amnistía durante la Transición», en BARRIO, Ángeles et al. (coord.): *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander: Publican, 2011, p. 12.
- MASSOT, Dolors, «Cuatro jóvenes de Barcelona, condenados a seis años de cárcel por terrorismo», *ABC*, 27-09-2005, en [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-09-2005/abc/Catalunya/cuatro-jovenes-de-barcelona-condenados-a-seis-años-de-carcel-por-terrorismo\\_611149593838.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-09-2005/abc/Catalunya/cuatro-jovenes-de-barcelona-condenados-a-seis-años-de-carcel-por-terrorismo_611149593838.html)
- MATA, Óscar, «RAP en L.A.», *El Tubo*, s/n, julio 1989, p. 4.
- MAULTSBY, Portia K., «Intra- and International Identities in American Popular Music», en VAN HEMEL, Hans M. y SMITHUIJSEN, Cas (eds.), *Trading Culture. GATT, European Cultural Policies and the Transatlantic Market*, Boekman Foundation, Amsterdam, 1996.
- MÍNGUEZ, Xavier, *Una aproximación psicosocial al conflicto vasco. Construyendo la paz en espacio abierto*, UPV/EHU, Leioa, 2013.
- MAFFI, Mario, *La cultura underground*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- MOLINA, Fernando, «El conflicto vasco: relatos de historia, memoria y nación», en MOLINA, Fernando y PÉREZ, José Antonio (coord.): *El peso de la identidad: mitos y ritos de la historia vasca*, Marcial Pons, Madrid, 2015, pp. 181-223.
- MORENO, Judith, *Bilbao: declive industrial, regeneración urbana y reactivación económica de un espacio metropolitano*, IVAP, Oñati, 2005.

- MOSO, Roberto, «El rock radical vasco Ruido y rabio en la zona especial norte», en MORA, Kiko y VIÑUELA, Eduardo (eds.), *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2013, pp. 105-122.
- MOSO, Roberto, «Tiempos salvajes», *Punto y Hora de Euskal Herria*, 512, 1988, p. 7.
- MOSO, Roberto, *Flores en la basura. Los días del rock radical*, Hilargi, Bilbao, 2003.
- MOTA, David (a), «¿Fuimos ratas en Bizkaia? Las letras de Eskorbuto y su crítica socio-política (1983-1988)», en COLLADO, Carlos (ed.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, Comares, Granada, 2016, pp. 313-329.
- MOTA, David (b), «The future is now. De cómo se instrumentalizó el movimiento musical underground vasco en la década de 1980», *Grand Place*, 6, 2016, pp. 103-116.
- MOTA, David (c), «Rock Radical Vasco», en DE PABLO, Santiago (coord.): *100 símbolos vascos. Identidad, cultura, nacionalismo*, Tecnos, Madrid, 2016, pp. 132-133.
- MOTA, David y SEGURA, Eneko, «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, pp. 48-63.
- MOTA, David, «La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales», *Vegueta*, 17, 2017, pp. 515-543.
- MUNÁRRIZ, Fermín, «Entrevista a Enrique Villarreal», *Gara*, 6-7-2011, en <http://www.eldrogas.com/home/entrevista-a-quotel-drogasquot-en-gara>
- MUNIESA, Mariano, *La caza de brujas. Censura y persecución contra el Rock vasco*, Quarentena, Barcelona 2013.
- MUÑOZ ROJAS, Ivar, «La historia de Anti todo, de Eskorbuto, el gran disco de culto del punk», *Rolling Stone*, 15-10-2010, en <http://rollingstone.es/reportajes/la-historia-de-anti-todo-de-eskorbuto-el-gran-disco-de-culto-del-punk/>
- PASCUAL, Jakue, *Movimiento de Resistencia. Años 80 en Euskal Herria. Contexto, crisis y punk*, Txalaparta, Tafalla, 2015.
- PASCUAL, Jakue y Legasse, Mark, *Anarkherria (1986-2011)*, Txalaparta, Tafalla, 2011.
- PÉREZ-AGOTE, Alfonso, «El proceso de secularización en la sociedad española», *Revista CIDOB d'Afers Internacional*, 77, 2007, pp. 65-82.
- PORRAH, Huan, *Negación punk en Euskal Herria*, Txalaparta, Tafalla, 2006.
- PORTELA, Edurne, *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

- RAMÍREZ DE LA PISCINA, Txema (et al.), «Prensa y conflicto vasco (1975-2016): recopilatorio de actitudes y vicisitudes», *Revista Latina de comunicación social*, 71, 9, 2016, pp. 1007-1035.
- REGEV, Motti, *Pop-Rock Music*, Polity Press, Cambridge, 2013.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix, «Medios de comunicación y contracultura juvenil», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Juventud*, 25, 2006, p. 9.
- ROSZAK, Theodore, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Theocratic Society and Its Youthful Opposition*, Doubleday & Company, New York, 1969.
- RUIZ DE AZÚA, Victorino, «Los bienes del teniente coronel Galindo han aumentado en 120 millones, según Azkarraga», *El País*, 22-4-1991, en [http://el-pais.com/diario/1991/04/22/espana/672271213\\_850215.html](http://el-pais.com/diario/1991/04/22/espana/672271213_850215.html)
- SAÉNZ DE VIGUERA, Luis, *Dena ongi dabil ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del Estado democrático (1978-...)*, Duke University, Durham, 2007.
- SÁENZ DEL CASTILLO, Aritza, «El rock radical vasco y las identidades nacionales presentes en el País Vasco durante la Transición y primeros años de democracia», en COLLADO, Carlos (ed.), *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo xx*, Comares, Granada, 2016, pp. 297-312.
- SÁENZ DEL CASTILLO, Aritza, «Jaungoikoak lehendakari babes dezala! Euskal Herriko rock erradikaleko erretorikaren interpretazio libertarioa», *Sancho el sabio*, 36, 2013, pp. 117-139.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos, «Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos: el folclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939)», en RAMOS, Pilar (ed.): *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2012.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos, «Radical Rock: Identities and Utopias in Basque Popular Music», en MARTÍNEZ, Silvia y FOUCE, Héctor, *Made in Spain: Studies in Popular Music*, Routledge, New York, 2013, pp. 42-52.
- SEGUROLA, Santiago, «Grupo punk vasco detenido en la Dirección General de Seguridad», *Deia*, 6-8-1983, p. 7.
- SERON, Luis Miguel, «Segundo asalto. Negu Gorriak edita su nuevo elepé en su propio sello», *El Correo*, 25-8-1991.
- SIMON, Richard Keller, *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- STEINGRESS, Gerhard, «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)», *Trans. Revista transcultural de Música*, 8, diciembre, 2004, [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17046/file\\_1.pdf?sequence=1](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17046/file_1.pdf?sequence=1)
- STOREY, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

- TAGG, Philip, «Musicology and the Semiotics of Popular Music», *Semiótica* 66-1/3, 1987, pp. 279-298.
- TEJERINA, Benjamín: «Euskera», en *Panorama social de la C.A. de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz: Eustat, 2000, pp. 205-244.
- TODA, Teresa y VRIGNON, Bixente, «El hostigamiento policial no impidió que la solidaridad llegase a Herrera de la Mancha», *Egin*, 30-12-1990, p. 3-4.
- OGAS, Julio, «Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de los Beatniks y Los Abuelos de la Nada», *Revista argentina de musicología*, 7, 2006, pp. 91-116.
- URLA, Jacqueline, «We are Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-hop, and the Basque Political Imaginary», en MITCHELL, Tony (ed.), *Global Noise: Rap and Hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, 2001, pp. 171-193.
- USÓ, Juan Carlos, *¿Nos matan con heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado*, Libros Crudos, Bilbao, 2015.
- VAL, Fernán del, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2014 (tesis doctoral inédita).
- VAL, Fernán del, «Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española», *Revista de Estudios de Juventud*, 95, 2011, pp. 74-91.
- VAL, Fernán del; NOYA, Francisco J.; MUNTANYOLA, Dafne, Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música, *Revista internacional de Sociología*, vol. 72, 3, 2014, pp. 541-562.
- VIÑAS, Carles, «No volem ser. Música y nacionalismo», *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual*, vol. 2, 3, 2015, pp. 34-53.
- WESTON, Donna, «Basque Pagan Metal: View to a Primordial Past», *European Journal of Cultural Studies*, 14, 1, 2011, pp. 103-122.
- ZAMARRÓN, Julio, «Entrevista a Fermín Muguruza», *Diagonal*, 24-1-2014, <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/21411-nunca-he-abandonado-frente-cultural-lucha-traves-la-musica.html>
- ZULAIKA, Joseba, *Vieja luna de Bilbao. Crónicas de mi generación*, Nerea, Madrid, 2014.

## Financiación

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).

### **Datos del autor**

**David Mota Zurdo** (davidmotazurdo@gmail.com, Barakaldo, 1985). Doctor en Historia Contemporánea por la UPV-EHU. Sus líneas de investigación son la música y la cultura popular contemporánea vasca, el exilio vasco y las relaciones internacionales. Es autor de *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)* y de *Un sueño americano. El Gobierno Vasco en el exilio y Estados Unidos (1937-1979)*. Ganador del XVI Certamen Universitario de Investigación de la Fundación Sancho el Sabio en 2013. Premio Leizaola 2015. Premio extraordinario de doctorado 2017. Ganador de la beca Koldo Mitxelena sobre cultura e investigación vasca con el proyecto: *Hoy es el futuro. Un acercamiento en perspectiva histórica de carácter crítico comparativo al movimiento musical underground vasco (1979-2015)*. Como coautor ha participado en el libro *100 símbolos vascos*, editado por la prestigiosa Tecnos y coordinado por Santiago de Pablo, con entradas relacionadas con la cultura vasca, y en *Himnos y Canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo xx*, publicado por Comares y editado por Carlos Collado. Autor de diferentes artículos científicos, ha intervenido en congresos y seminarios nacionales e internacionales abordando las líneas de investigación señaladas.