

DENA ONGI DABIL! ¡TODO VA DABUTEN!:
TENSION Y HETEROGENEIDAD DE LA CULTURA RADICAL VASCA EN EL
LÍMITE DEL ESTADO DEMOCRÁTICO (1978-...)

by

Luis Sáenz de Viguera Erkiaga

Department of Romance Studies
Duke University

Date: August 8th, 2007

Approved:

Ariel Dorfman, Co-Supervisor

Francisco Javier Hernández-Adrián, Co-supervisor

Joseba Gabilondo

Roberto M. Dainotto

Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Studies in
the Graduate School
of Duke University

2007

ABSTRACT

DENA ONGI DABIL! ¡TODO VA DABUTEN!:

TENSIÓN Y HETEROGENEIDAD DE LA CULTURA RADICAL VASCA EN EL
LÍMITE DEL ESTADO DEMOCRÁTICO (1978-...)

by

Luis Sáenz de Viguera Erkiaga

Department of Romance Studies
Duke University

Date: August 8th, 2007

Approved:

Ariel Dorfman, Co-supervisor

Francisco Javier Hernández-Adrián, Co-supervisor

Joseba Gabilondo

Roberto M. Dainotto

An abstract of a dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Studies in
the Graduate School
of Duke University

2007

Copyright by
Luis Sáenz de Viguera Erkiaga
2007

Abstract

This dissertation examines the ways in which a youth radical culture developed in the Basque Country after the Spanish Transition from Francoism to a democratic state in the late seventies and early eighties. In the midst of a conflict between national hegemonies, Basque Radical Culture emerges as an exodus away from that hegemonic struggle without an abandonment of politics (such as other youth "movidas" proposed in the Spanish State at the time). On the contrary, Basque radical youths, through self-organization and opposition to hegemonic mores, created a space on the edge of the social matrix defined by two competing legitimacies: Basque Nationalism and the celebratory discourse of the Democratic Spanish State. The main questions I address are how to approach a phenomenon that is imbued with the effects and affects of conflicting accounts of the nation; how radical culture subverts the totalizing tendencies of hegemonic narratives; and, finally, how radical culture operates as a limit of society that dispels the triumphant historical accounts of the Spanish Transition, yet also confronts Basque Nationalism and its contradictions. As an edge of the social space, Basque Radical Culture will engage with the ruins of both Spanish Democracy and Basque Nationalism at the time of Globalization. Since Basque Radical Culture has the effect of mobilizing repressive apparatuses of both the State and the Basque Autonomous regional government, the processes that criminalize radical culture will illustrate how political institutions try to eliminate any exception that neutralizes their illusions of hegemony, thus undermining the democratic quality of the political system. I will analyze these problems through a theoretical approach and a variety of music, occupations of public

space, stories and histories that, rather than maintaining the political overdetermination of Basque social space, propose a critique of how that determination works in order to maintain the social fantasies of Basque Nationalism and Spanish Statism. I will study heterogeneous objects such as punk rock music, alternative culture memoirs, and the occupation of public space in order to reconstruct a radical politics outside hegemonic struggles to gain control of institutional politics.

Dedicatoria:

Nahiatxuri, bihotzez.

To Rachel, for your patience.

Amatxuri, eskerrik asko guztiagatik.

Contenidos

Capítulo 1: MultiNarrativa: nación, narración y crisis en Euskal Herria (1978-...)	1
1.1 Introducción	1
1.2 Subzero: Radicales vs Democracia	7
1.3 Antagonismos y violencia en la Euskal Herria democrática	19
1.4 Nación en acción: Partidos políticos y narración nacional en democracia	28
1.5 Transición, democracia y legitimidad	37
1.6 Transición, olvido, reactivación: narrativa democrática en el Estado español	56
1.7 “Hau ez da legerik!”: éxodo y heterogeneidad	63
Capítulo 2: Cultura radical vasca, práctica alternativa y espacio social: Heterogeneidad y límites	73
2.1 De la casa del padre a los espacios abandonados: cultura radical como salida	74
2.2 Resistencia, invisibilidad y espacio radical	100
2.3 Cultura radical vasca (in)definida	112
2.4 Rock radical, heterogeneidad y hegemonización radical	116
2.5 Identificación, desaparición	131
2.6 Producción de radicalidad, ideología y mercado	136
2.7 Return to the House of the... Father!!	154
Capítulo 3: Jaia bai, borroka ere bai! (“¡Fiesta sí, lucha también!”): Espacios de fiesta, lucha y ausencia	170
3.1 Recordando “Nicaragua Sandinista”: Espacio radical como espacio festivo y de desaparición	170
3.2 Heterotopias descentralizadas y el retorno de lo borrado	187
3.3 Carnaval ambiguo y límites	198
3.4 Fiesta y política en Euskal Herria: paradigmas	210

3.5 “...pero hay alguien que sobra, ya sabes por quién va”: música, lucha y goce ...	232
3.6 El gaztetxe perdido: límite radical, Galdu arte y lecturas imposibles.....	262
Capítulo 4: Cultura, marca, antimarca: Estrategias de resistencia y producción radical en el mercado global de McGuggenheim.....	290
4.1 Commodified Basque Culture: Ruinas en Euskodisney	290
4.2 Ruinas y consumo: alegoría versus goce contingente.....	294
4.3 El comandante Muguruza: conexión y potencialidad	301
4.4 In conclusiones: Consumo y fiesta radical en el conflicto global	307
Bibliografía	318
Biography.....	331

Capítulo 1: MultiNarrativa: nación, narración y crisis en Euskal Herria (1978-...)

1.1 Introducción

Euskal Herria, País Vasco, Pays Basque, Navarra, Iparralde, Hegoalde, País Vasco Norte, País Vasco Sur, Euskadi, Comunidad Autónoma del País Vasco, Comunidad Foral de Navarra, Provincias Vascongadas, “arriba en el norte,” España, Estado español, Euzkadi, Ezpaña, Estado francés, Frantzia, “la fjans.” Múltiples nombres que antes que topónimos geográficos son, en esta cadena, opciones léxicas que inscriben políticamente a hablante y oyente dentro de determinados campos semánticos a la hora de referirse a lo que se suele denominar tanto en la literatura especializada en análisis de nacionalismos y terrorismos como en los medios de comunicación del Estado español en las últimas décadas como “conflicto vasco.” Cada uno de los términos toponímicos enumerados puede ser leído desde diferentes posiciones en el campo político, posiciones determinadas precisamente por cómo se leen o narran las tortuosas relaciones establecidas entre gobierno del Estado, instituciones de poder locales y la sociedad vasca a lo largo de algo más de un siglo, desde la aparición del nacionalismo vasco como movimiento que buscaba la separación del País Vasco del Estado español. A partir de ese momento, comenzarán a florecer articulaciones nacionales y nacionalistas de una relación que, aun llena de colaboraciones bidireccionales y tensiones contingentes, está plagada de ambigüedades, tensiones y enfrentamientos a lo largo de la historia. Estas articulaciones configuran algo más que una forma de denominar lugares, estados, naciones, proporcionando una forma de entender qué es lo que se oculta detrás del

misterioso, por hiperpresente, “conflicto vasco” que tanta literatura produce a ambos lados del Atlántico en el momento actual de hegemonización global a partir del discurso antiterrorista.

De entre todas esas posibilidades, en este trabajo Euskal Herria designará las siete provincias, cuatro en España (Bizkaia, Gipuzkoa, Araba y Navarra) y tres en Francia (Lapurdi, Behe-Nafarroa y Zuberoa). En el Estado democrático instaurado en España tras la muerte del dictador Francisco Franco, Bizkaia, Gipuzkoa y Araba forman la Comunidad Autónoma del País Vasco desde que se aprobó el Estatuto de Autonomía de Gernika por la Ley Orgánica del 18 de diciembre de 1979 en el Congreso de los Diputados, mientras que Navarra se constituyó como su propia Comunidad Foral, aunque sin plebiscito popular que refrendara esta decisión. Aunque la CRV superará los límites entre Comunidad Autónoma y Comunidad Foral, a nivel institucional las dos comunidades desarrollarán políticas identitarias y culturales divergentes, dado que si bien el gobierno de la Comunidad Autónoma del País Vasco ha estado en manos del Partido Nacionalista Vasco/Euzko Alderdi Jeltzale¹ (PNV-EAJ), el gobierno de Navarra, desde el Amejoramiento del Fuero de 1982, ha oscilado entre el PSOE y Unión del Pueblo Navarro (UPN), partido que representa al PP en Navarra. Navarra se ha constituido institucionalmente como un espacio diferenciado de la Comunidad Autónoma del País Vasco y ha desarrollado una identidad navarra, en tensión con lo vasco y lo español.

¹ “Jaungoikoa eta Legezarrak” ‘Dios y fueros’ es el lema del PNV-EAJ. Retocado del “Dios, rey y fueros” carlista, las iniciales de este lema (J.E.L.) son la raíz de la palabra “jeltzale,” literalmente “el que sigue el J.E.L.” El PNV-EAJ es, en los medios de comunicación autonómicos, el partido jeltzale.

El término Euskal Herria, a pesar de sus contemporáneas connotaciones nacionalistas, parece a la sazón el más antiguo, pero a la vez el más indefinido en cuanto era el término popular pre-nacional para designar esta área. Es un término político que viene de lo lingüístico-cultural (significando literalmente “pueblo/nación del euskera”), y que precede y sobrepasa lo político, un floating signifier que, de acuerdo con el teórico Ernesto Laclau, se constituye como “expression of the ambiguity inherent in all frontiers and of the impossibility of the latter’s acquiring any ultimate stability” (“Populism” 110).

Más apropiada sería la expresión Euskal Herriak (Países/Pueblos Vascos), que utiliza el activista e historiador autónomo Jtxo Estebaranz en su libro Tropicales y radicales: Experiencias alternativas y luchas autónomas en Euskal Herriak (1985-1990), y que con su enriquecedora pluralización reconoce las múltiples realidades institucionales, lingüísticas, políticas y sociales del término, así como la potencialidad del mismo, al incluir todas las Euskal Herriak que han quedado apeadas de la historia, o las que se pueden crear desde la práctica diaria de formas alternativas de vivir, interactuar, socializarse. Sin embargo, el plural no es tan “universal” como la forma singular, por lo que Euskal Herria será la utilizada para designar los espacios culturales y políticos vascos, y la tensión hegemónica entre ambas formas de entender lo social. Asimismo, el término “Estado español” es un término formal que es el más comúnmente utilizado en el espacio de la cultura radical que vamos a estudiar. De la misma manera que planteamos explotar la tensión entre vaguedad/concreción de “Euskal Herria,” “Estado español” sugiere cierta estructuralidad o artificialidad, lo cual permitirá mayor claridad en el análisis, donde “España” será el término utilizado para designar el mismo espacio pero

desde la perspectiva del desarrollo de discursos nacionales a lo largo de los siglos XIX y XX.

Lo que parece más claro, concreto y determinado, se revela ya desde el nivel más superficial un espejismo, círculos concéntricos formados por diferentes articulaciones que constituyen una misma realidad social experimentada de forma contradictoria y fracturada, leída “políticamente” desde posiciones antagónicas. En este sentido, esta tesis doctoral se propone estudiar la emergencia de una cultura radical que surge en el espacio social y político vasco tal y como es constituido a partir de lo que consideraremos narrativas hegemónicas. La cultura radical vasca es un fenómeno social, político y cultural que trastoca las categorías de subjetividad política establecidas por el marco de las narrativas político-institucionales que conforman el espacio social. Desde los márgenes del mismo, aunque siempre señalando a un imposible afuera, la cultura radical será un fenómeno proteico, difícil de clasificar en cuanto surgirá, precisamente, como escape del lugar de identificación y estructuración de lo social.

El análisis propuesto en este estudio propone un acercamiento heterodoxo a la cultura radical vasca como conglomerado de prácticas culturales alternativas como autoorganización y autogestión, okupación de espacios públicos, música contestataria y, en general, un rechazo de lo hegemónico que auna tradiciones de oposición extendidas en el espacio social vasco históricamente, al igual que la influencia de movimientos sociales y culturales transnacionales como el punk, por ejemplo, en un primer momento. Es un movimiento esquivo, en cuanto no se reconoce como tal y, de hecho, resiste la identificación. Las prácticas alternativas que nos permiten hablar de la misma

constituyen, en la Euskal Herria democrática, espacios alternativos en relación de tensión con lo que denominaremos narrativas hegemónicas nacionales a nivel autonómico y estatal durante el desarrollo del Estado democrático a partir de 1978. Situado en el límite del espacio social, constantemente interrumpirá las fantasías hegemónicas de totalidad social y los intentos de metaforización o inserción dentro de las narrativas que construyen dichas fantasías, ya sean éstas criminalizadoras, como veremos en relación a la “entornización” de la violencia en el próximo capítulo, ya sean movilizadoras, como los intentos de la izquierda radical nacionalista en la segunda mitad de la década de los ochenta por hacerse con el espacio radical.

Los problemas que surgen al definir a un objeto tan proteico e inestabilizable/inestabilizador como el que estamos proponiendo centrarán el segundo capítulo, donde esta problemática se desarrollará a partir de relaciones de hegemonización y oposición tanto internas como externas. La casa del Padre y la salida de ésta tal y cómo la articularán poesía y música radical, o Rock Radical Vasco, será la metáfora que nos embarcará en un viaje por este espacio liminar y que nos permitirá entender la cultura radical como una salida radical de lo hegemónico y una continua pugna por mantenerse en el límite del mismo, un límite que permite la interferencia y la resistencia a la fijación de contenidos y significaciones de lo político en el tenso espacio social vasco, cruzado de violencias, memorias e historias antagónicas, desde la heterogeneidad práctica.

En el tercer capítulo, la idea de heterotopía de Michael Foucault y el carnaval de Mikhail Bakhtin nos permitirán acercarnos a la idea de fiesta en la CRV, tanto a nivel

temático como práctico. La fiesta permitirá localizar y desarrollar las ideas de heterogeneidad y oposicionalidad planteadas en el segundo capítulo a partir de su pugna con las narrativas hegemónicas para mantener espacios libres de subversión. Veremos qué se subvierte y cómo a través de canciones y performances. Además, consideraciones sobre la dualidad y ambigüedad de la fiesta permitirán adentrarnos con mayor profundidad en el tema de las presencias (ausentes) de la CRV, a través de la discusión de las desapariciones que deja la fiesta radical a la salida de la casa del padre, y cómo éstas serán finalmente reconocidas, rearticuladas como pérdidas para la colectividad radical a partir de mediados de los noventa.

Finalmente, en el cuarto capítulo se apuntarán brevemente posibles líneas de interpretación de la cultura radical vasca en el momento de la globalización, materializada en Euskal Herria con la inauguración del Guggenheim Bilbao Museum y su papel central en reinventar la economía vasca de cara al turismo cultural global. Analizando la música y política musical de Fermin Muguruza, además de otras propuestas lúdicas y reivindicativas que toman la globalización como otra esfera de lucha hegemónica que configura el espacio de conflicto vasco, estudiaremos cómo se actualizan la oposicionalidad y antijerárquismo de la cultura radical en el nuevo momento global a través de la constitución de redes que la conectarán a otros espacios de conflicto, a otros espacios de posibilidad.

Como se verá en los capítulos 2 y 3, la bibliografía sobre el tema tiende a sobredeterminar políticamente todo tipo de práctica cultural (hegemónica y, sobre todo, alternativa) a partir de este conflicto. En este sentido, en este capítulo 1 propondremos

una discusión con los dos paradigmas narrativos que continúan todavía operando hoy en día, aunque cada vez más residualmente, para explicar la tensión entre Estado y Euskal Herria: el paradigma estatalista, de la nación-estado centralizadora, y el de la nación sin estado del nacionalismo vasco. A partir de la inserción criminalizadora y fantasmal de lo radical dentro de las mismas, comenzaremos a desarrollar un análisis de la problemática instauración del Estado democrático en Euskal Herria, para ver así cómo la cultura radical emerge en un contexto de crisis de legitimidad del sistema político, crisis que los partidos e instituciones a nivel vasco y estatal tenderán a alimentar y distribuir. De esta manera, la cultura radical vasca podrá ser entendida como límite de ambos paradigmas, como espacio de abyección que enfrenta a ambos paradigmas con su imposibilidad de totalizar el espacio social vasco.

1.2 Subzero: Radicales vs Democracia

“Izena duenak izana du” ‘Todo lo que tiene nombre existe,’ reza un antiguo dicho euskaldun (vasco, literalmente el que tiene o habla el euskera o vascuence, lengua no indoeuropea hablada en el extremo occidental de los Pirineos). El gesto de comenzar este estudio con un cliché asentado en el euskokitsch como es el citar de la “tradición” de los Estudios Vascos —o Basque Studies, como los llaman en Reno, Nevada— debe servir para ahuyentar cualquier atisbo de folklorismo al acecho, mientras que su invocación invertida introduce varios de los problemas que esta propuesta de análisis de la cultura radical vasca desarrollará. El primero de ellos, que abrirá el camino para llegar tanto a los

límites del objeto de estudio como al potencial de sus propuestas, surge exactamente en el momento que el análisis se centra en un objeto imposible, la cultura radical vasca.

Si lo que tiene nombre existe, de acuerdo con el saber popular recogido por la antropología y la lingüística vascas de principios de siglo XX, la existencia del objeto Cultura Radical Vasca (CRV, en adelante) es tan plausible como indefinida. Poner en juego articulaciones discursivas tales como “radical” y “vasco” delimita una posible serie de fenómenos que se dan en el espacio geopolítico vasco desde la transición del franquismo al Estado democrático español, y que incluyen expresiones artísticas y movimientos sociales tan variopintos como el rock radical vasco, movimientos asamblearios, okupaciones de edificios abandonados o la kale borroka (lucha callejera o violencia urbana). Los participantes en esta última, por ejemplo, jóvenes enmascarados que queman cajeros o negocios asociados a los partidos estatalistas-constitucionalistas y al nacionalismo vasco moderado, se harían famosos en los medios de comunicación del Estado español durante la anteúltima tregua del grupo terrorista ETA (Euskadi ta Askatasuna ‘País Vasco y Libertad’) entre el 16 de septiembre de 1998 y el 28 de noviembre de 1999. ETA es un grupo terrorista de izquierdas, nacionalista y revolucionario, que se inició en los años cincuenta como movimiento cultural, para derivar en la lucha armada a partir de finales de los sesenta y hasta nuestros días, a través de múltiples crisis y reconfiguraciones.

Para la crítica cultural Begoña Aretxaga, los jóvenes enmascarados de los noventa, convertidos a través de los medios de comunicación estatales en el sujeto de un “terrorismo de baja intensidad,” entran en los espacios sociales vasco y estatal como

espectros de otras violencias, pero también como una desfamiliarización de lo social, en cuanto dejan de ser jóvenes del pueblo para convertirse en extensiones de un conflicto que irrumpe en lo familiar, transformando este espacio íntimo en parte de la sociedad fracturada que el fenómeno del terrorismo de ETA sintomatiza. Aretxaga, vía Jacques Derrida y a partir de éstas y otras violencias y visiones paranoicas que problematizan la relación entre lo político y lo afectivo en el espacio social vasco, postula el carácter “espectral” de la violencia en el paradigma vasco y estatal que termina por impregnar la vida social y las instituciones democráticas, como veremos en diferentes instancias (“Lo real” 112-13).

Como analizan los sociólogos Petxo Idoiaga y Txema Ramírez de la Piscina a partir del estudio de cómo los diferentes medios de comunicación vascos y estatales trataron las elecciones al Parlamento Vasco de 2001, este espectro invade lo social de forma rizomática a través de la manipulación de la información que los medios de comunicación filtran y reconstruyen, sin responsabilizarse a menudo del contenido de la misma, ni de los efectos prácticos que sus operaciones pudieran tener (105-108). Lo radical vasco es construido desde los medios hegemónicos estatales como una entidad indefinida pero marginal, una ausencia/presencia en lo social, entendiendo espacio social como espacio hegemónico desde la teoría de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe que desarrollaremos en la siguiente sección. Esta liminaridad en el borde de los espacios y las luchas por la hegemonía lleva a la cultura radical a desaparecer de la construcción activa y mediática de lo social por instituciones y medios de comunicación, tanto al nivel de la

Comunidad Autónoma del País Vasco, la institución de autogobierno dentro del marco constitucional del Estado español, como a nivel de dicho Estado.

La radicalidad sólo “aparece” objetificada como extensión del terrorismo, por lo que va asociada, en esta construcción mediático-institucional, con la muerte simbólica, en tanto las palabras, música y propuestas de lo que definiremos como cultura radical son siempre escuchadas como un acto ventrílocuo del “entorno” de ETA. La circulación de lo radical en los medios y lo que se podría considerar la politización de lo judicial en el Estado a partir del Acuerdo por las Libertades y contra el Terrorismo (conocido como Pacto antiterrorista) de 2000 entre los dos partidos hegemónicos a nivel estatal —Partido Popular (PP) y Partido Socialista Obrero Español (PSOE)— criminalizan a toda una parte de la sociedad vasca, contagiándola de la indefinición y, hasta cierto punto, virtualidad del fenómeno terrorista, como bien se encarga de explotar la izquierda abertzale (radical y nacionalista) para su propia libido política, esto es, para su propio posicionamiento dentro de la intrincada economía de efectividad y afectividad política que conforma este espacio en tensión entre lo vasco y lo español, lo institucional y lo oposicional.

Como la “Guerra contra el Terror” ‘War on Terror’ global surgida tras los acontecimientos del 11 de setiembre de 2001 en Nueva York y Washington, D. C., el concepto mediático “entorno abertzale” funciona a partir de la construcción vaga y fantasmal de un enemigo cuya posición puede ser ocupada por diferentes sujetos. Las diferencias específicas entre estos sujetos marcan como contradictorias las cadenas de equivalencia que producen tanto la guerra global como el fenómeno de entornización —o asignación a un sujeto o colectivo de los epítetos “proetarra,” abertzale o “radical” y las

connotaciones mediáticas y legales que dichos términos conllevan. No obstante, estas contradicciones no causan la ruptura de dichas cadenas de equivalencia, probando la efectividad social de lo ideológico que tomaremos del teórico esloveno Slavoj Žižek, esto es, que las articulaciones hegemónicas no necesitan ser “verdad” sino producir el efecto de la verdad en lo social, negando sus excepciones desde los diferentes aparatos hegemónicos de (re)producción social (medios, educación, instituciones, etc).

En el caso de la CRV, por ejemplo, uno de los casos de “entornización” que más eco mediático tuvo lo encarna la fatal colisión del tour Jai Alai Katumbi Express con las voces de la Asociación de Víctimas del Terrorismo (AVT), que llevó a este colectivo y a medios de comunicación de la derecha española —como los diarios ABC y El mundo— a boicotear activamente dicho tour, acusar a Manu Chao de apología del terrorismo y a presionar a alcaldes, promotores y dueños de salas de conciertos para que impidieran los eventos del tour. Jai Alai Katumbi Express es un invento del hibridissimus Manu Chao y de su compinche ocasional, Fermin Muguruza, músico irundarra (de Irun) (Jai). Hijo del periodista Ramón Chao y nacido en Francia —a donde sus padres habían emigrado durante el franquismo—, Manu Chao es un cantante y músico de gran éxito en lo que podría denominarse el sector “alternativo-antiglobal” del mercado global, especialmente en Europa y Latinoamérica, lo que le ha llevado a constituirse como símbolo, en eventos antiG8 y antiglobalización, de la multiplicidad de movimientos agrupados en torno a esas causas. Fermin Muguruza, por su parte, será uno de los personajes recurrentes en este estudio, ya que a través de sus bandas de música (Kortatu, Negu Gorriak, Brigadistak Sound System, Kontrabanda) ha conseguido expandir los límites de lo que se consideraba

(y aceptaba como) música vasca añadiendo hip-hop, hard-core, funk y otras tradiciones musicales, sin olvidar nunca los contextos de donde esa música provenía (Urla, “We” 178). Aunando los problemas que surgen de la tensión entre la hegemonía estatal y vasca (autonómica) con una considerable diversidad de encuentros y colaboraciones con movimientos y grupos alternativos de Latinoamérica y Europa, Muguruza —y los diferentes colectivos de músicos con los que ha ido trabajando a lo largo de su carrera— ha supuesto un vector de expansión de voces, prácticas musicales y referentes globales que lleva a la música radical a posicionarse ya no sólo en la tensión entre hegemonía “nacional” (vasca) y estatal (española), sino a entender la nueva necesidad de pensar en los conflictos locales ya indisolublemente de los que están teniendo lugar en otros puntos del mundo y del discurso hegemónico antiterrorista y globalizante de EEUU desde el 11 de septiembre de 2001.

En 2003, todavía durante la presidencia retro en la legislatura 2000-2004 con mayoría absoluta de Jose María Aznar (PP), Muguruza y Chao² decidieron organizar junto a otros músicos un tour largo por todo el Estado, para llegar a lugares menos frecuentados por ellos en sus giras, pero con salas de conciertos y centros de alternatividad activos. Eligieron darle el nombre de Jai Alai Katumbi Express para expresar una apuesta por el mestizaje que posibilitaba el encuentro de los diferentes

² Los dos músicos eran amigos desde los tiempos de Kortatu y Mano Negra. Kortatu fue el grupo que Muguruza formó con su hermano Iñigo y el batería Treku Armendáriz en 1983. Se hicieron muy populares en Euskal Herria e hicieron giras por circuitos alternativos europeos. Su estilo combinaba el punk y el ska, alternando entre temas festivos y distópicos con contenido crítico de las instituciones estatales y autonómicas. Mano Negra, grupo formado en París en 1987, se convirtió rápidamente en una referencia esencial a la hora de hablar de un nuevo tipo de música mestiza en Europa, fruto de la inmigración y la hibridez cultural. Lanzó a la fama a Manu Chao, y mezclaba música alternativa como el punk y el reggae con música del norte de África y latinoamericana.

músicos. Tocaban canciones de Manu Chao, Mano Negra, Kortatu y de los proyectos en solitario de Fermin Muguruza, cambiando los arreglos de las mismas y entremezclándolas, con lo que desaparecían en la práctica las fronteras entre tradiciones, grupos e idiomas. La AVT, sin embargo, aduciendo la militancia de Fermin Muguruza en diferentes organizaciones de la izquierda abertzale (se presentó como candidato independiente con las formaciones radicales nacionalistas Euskal Herritarrok ‘Nosotros, los vascos’ [EH] y Autoderminaziorako Bilgunea ‘Punto de encuentro para la Autodeterminación’ [AuB]) y que terminaran los conciertos cantando “Sarri Sarri”³ de Kortatu, para acusar a ambos de hacer apología del terrorismo en la gira (Hidalgo). El delito de apología del terrorismo puede conllevar la cárcel en la nebulosa legislación desarrollada al respecto en el Estado a partir del Pacto antiterrorista. La campaña para cancelar los últimos conciertos de la gira consiguió salpicar a Manu Chao. Los conciertos en Murcia y Málaga no llegaron a celebrarse, pero les faltó la joya de la corona que habría sido cancelar el concierto final en Rubí, en la provincia de Barcelona. Al final se dio el concierto, a pesar de la presión ejercida desde los medios y la AVT sobre las instancias municipales y promotores de Rubí para que lo cancelaran.

³ Celebrando la ya mítica huida de la cárcel de Martutene (Donostia) de Joseba Sarrionaindia. Poeta y filólogo reconocido con el Premio Nacional de la Crítica a obra escrita en euskera en 2001 por su novela Lagun izoztua [El amigo congelado] (Donostia: Elkar, 2001). Sarrionaindia fue condenado en 1980 a 22 años por pertenencia a banda armada. El 7 de julio de 1985, junto a Iñaki Pikabea, a su vez condenado a 30 años, se escondió en los bafles del cantautor Imanol, que daba un concierto en dicha cárcel. Lograron escapar sin ser detectados, y desde entonces Sarrionaindia está en paradero desconocido, aunque mantiene una producción literaria diversa y abundante. Es realmente interesante comparar los destinos de los amigos que fundaron el colectivo/revista “Pott Banda” entre finales de los setenta y principios de los ochenta: además de Sarrionaindia, el grupo estaba integrado principalmente por el popular escirtor Bernardo Atxaga, el filólogo y polemicista Jon Juaristi y Ruper Ordorika, cantautor que tanto hiciera por popularizar la poesía de Atxaga a partir de su primer disco, Hautsi da anphora (Se ha roto la ánfora) de 1980.

Más allá de lo anecdótico, el momento en el que Manu Chao se encuentra con el epíteto “proetarra” es una situación que se reproduce con cierta asiduidad en los medios estatales con tendencia más centralistas y conservadoras, auténticos especialistas en hacer marketing de “bandas de ETA” (Su ta Gar, banda de heavy metal de Eibar, localidad industrial en la provincia de Gipuzkoa, y Soziedad Alkoholika, banda de hard-core de Vitoria-Gasteiz, capital de la provincia de Araba y capital institucional de la Comunidad Autónoma Vasca), “directores de cine de ETA” (como denominaron al director Julio Medem a partir del estreno de su documental La pelota vasca: la piel contra la piedra, en septiembre de 2003, tras intentos por parte de cargos del PP en el Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián de paralizar su proyección en el Donostiako Zinemaldia/Festival de cine de Donostia-San Sebastián), “Salseros de ETA” (“Salseros”) (los cocineros estrella de la nueva cocina vasca cuando declararon en octubre de 2004 ante el juez haber pagado el “impuesto revolucionario” a ETA, perífrasis que señala el pago de una cantidad de dinero por no recibir amenazas o atentados), y finalmente “La payasa de EH,” como titulaba una periodista de El mundo su terrible, si bien dramática, crónica sobre Aiora Zulaika, “Pirritx” (García). Zulaika es miembro del trío —posteriormente reconvertido en dúo— de payasos “Takolo, Pirritx eta Porrotx,” que utilizan exclusivamente el euskera en sus actuaciones y han logrado ser los payasos más populares en ventas en Euskal Herria con sus dvds y discos, además de participar activamente en iniciativas a favor de la educación en euskera. El artículo pretende jugar con la doble vida de Zulaika como profesional y como concejala de EH —partido de izquierdas abertzale que sustituyó a Herri Batasuna ‘Unidad popular’ (HB) cuando su mesa nacional fue encarcelada en

1998—, llegando al momento de abyección máxima en el texto cuando narra cómo Zulaika no condenó el atentado de ETA que había acabado con la vida de un compañero concejal del Partido Socialista de Euskadi (PSE-PSOE) de su municipio, Lasarte-Oria, provincia de Gipuzkoa. Al revés de lo que probablemente quería lograr, el texto ofrece una radiografía de la obsesión con la que la periodista intenta desarrollar la contradicción que ella ve en Aiora Zulaika en torno a una estructura simétrica entre sus dos actuaciones. De ahí el título, y una rápida secuencia de realidades paralelas en el artículo en el que los dos papeles públicos de Zulaika van solapándose. Juegos de dobles y espejos invertidos reaparecerán constantemente en el presente estudio, como síntoma de la dinámica libidinal perversa que se desarrolla entre el Estado y el entorno terrorista que el primero produce fantasmalmente como su propio límite.

En todos los casos mencionados, los medios de comunicación estatales más conservadores, como pudieran ser los citados periódicos, La razón —escisión purista del ABC—, Radio Televisión Española —durante el gobierno en mayoría absoluta del PP (2000-2004)—, la cadena de radio COPE y El País —por cuyas páginas también pululan los “radicales” de cuando en cuando, dependiendo de la relación entre PSOE y PP—, construyen una figura fantasmal, tal y como señala Aretxaga (“Lo real” 108), de lo radical vasco siempre como parte del fenómeno terrorista, no explicable lógicamente sino vinculada a través de lo afectivo —a través del terror para esos medios que hacen de “Pirritx” su objeto abyecto en el artículo mencionado. La hiperpresencia de lo radical en los medios de comunicación no sólo traduce cualquier producto cultural que emita el mismo en un incomprensible mensaje “en mala lengua castellana y peor vizcaína”

(Cervantes 50), sino que además plantea, en ese acto de traducción a la lengua fantasmal del terror, lo que el etnógrafo y crítico cultural Joseba Zulaika considera, a partir de Ernesto Laclau, como antagonismo fundado en la negatividad que produce y es producida por la realidad política vasca (“Nourishment” 120).

Lo que, en primera instancia, parecía ser un objeto bien definido y claro de identificar, se convierte así en parte de una compleja red de relaciones antagonísticas que definen la vida política en la Euskal Herria del Estado democrático, así como al propio Estado. Lo radical se articula de muy diferentes maneras desde diferentes espacios sociales, y esta construcción, poliédrica y rizomática, suma estas tensiones antagonísticas a las antitéticas que ya contenía la yuxtaposición de términos tan sugestivos y cargados de significaciones contradictorias como “cultura,” “radical” y “vasca.”

Lo que tiene nombre, existe. Cultura radical vasca parece designar claramente una música, un estilo de vida, cajeros ardiendo, policía —en plan dramático— y, sin embargo, no es sino una amalgama de la sonoridad de la etiqueta-movimiento Rock Radical Vasco⁴ surgida a mediados de los ochenta y de los ecos mediáticos que cargan de significaciones los adjetivos “radical” y “vasco.” A día de 28 de octubre de 2006, la todopoderosa máquina de publicidad Google no devolvía ni una sola página con esas tres palabras encadenadas en dicha secuencia. Durante la investigación para este estudio, tanto informantes entrevistados como discusiones extra-académicas han oscilado entre la comprensión clara no verbalizada/verbalizable de lo que puede entenderse como CRV y la imposibilidad de aprehender o el rechazo directo de la posibilidad de tal concepto, tal

⁴ Ver Capítulo 2.

vez como recuerdo de diferentes intentos de hegemonizar o dar un significado a dicho espacio. Como veremos en el segundo capítulo, estos intentos no siempre tienden a la criminalización, sino también a la movilización.⁵

Más allá del probablemente inexistente gancho comercial del término, la CRV será el concepto que nos permitirá entender múltiples y problemáticas prácticas culturales y sociales al margen de estas construcciones hegemónicas de lo radical vasco. Estas prácticas, en vez de buscar hegemonizar su visión de la sociedad, se definen justamente como salida de los espacios constituidos por las articulaciones hegemónicas. Al considerar lo que conecta toda una serie de espacios e instancias de producción cultural y social alternativas, en vez de reducir sus componentes a expresiones del terrorismo fantasmal de ETA, el espacio radical emerge como un objeto multiforme y proteico, como lo que queda afuera del espacio social hegemónico vasco, precisamente por su resistencia a la fijación en articulaciones discursivas como las demonizaciones y caricaturas mencionadas. Al contrario, precisamente esos fracasados intentos de inscripción social y el residuo fantasmal que dejan serán la medida del funcionamiento de las articulaciones hegemónicas en Euskal Herria y el Estado.

A lo largo del período democrático, lo que compone la CRV ha pasado a ocupar a menudo la posición de lo abyecto política o moralmente, tanto dentro del espacio social vasco como a nivel estatal. Sin embargo, al rechazar y jugar con este posicionamiento externo, la misma CRV se aprovecha de la liminaridad que la reducción a lo abyecto presenta, para constituirse como espacio autónomo en el que experimentar nuevas formas

⁵ Ver Capítulo 2, sección 4.

de producción cultural y social y desde el que huir o responder a la interpelación de las diferentes articulaciones discursivas hegemónicas y su efectividad al determinar la realidad social vasca y estatal. De esta manera, el objeto imposible se constituye como objeto límite, en cuanto obliga a replantear los discursos de la nación, la legitimidad democrática y la relación entre Euskal Herria y España que fluyen y constituyen las realidades sociales en el Estado y Euskal Herria desde la relación de tensión dentro de ellas mismas y entre ellas. Esta tensión se manifiesta precisamente en la ambigüedad de la figura radical, límite en cuanto funciona como excepción que impide la totalización del espacio social.

Como imposible objeto heterogéneo, desde lo hegemónico la CRV abarca tanto un espacio simbólico de abyección política como lugares abyectos concretos, mientras que desde dentro se constituye en la práctica como espacio liminar que marca el final de las articulaciones hegemónicas e impiden la sobredeterminación de lo social por lo político, tal y como se articula desde lo hegemónico. Desde este margen, se desarrolla a partir de la práctica cultural y social, lo que Christine Buci-Glucksmann define como: “una política más allá del Estado, de desformalización de los ámbitos tradicionales de participación ciudadana” (cit. en Alonso 75), en la que la relación entre lo político, lo social y lo libidinal, será cuestionada y devuelta a lo hegemónico invertida, como parte de una fiesta transgresora. Este abandono de la política institucional es una de las causas de que lo hegemónico sólo pueda traducir la fiesta radical y sus múltiples prácticas de cancelación de lo hegemónico en los términos fantasmales del discurso del terrorismo.

De esta manera, al problematizar el concepto de cultura radical vasca y su relación con la sobredeterminación de lo vasco a partir de la política, el análisis de prácticas sociales, culturales y discursivas como el Rock Radical Vasco, las ocupaciones y gaztetxes, la autogestión y autoorganización ofrecerá una perspectiva nueva sobre la circulación de poder en sus diferentes formas en un circuito de instituciones, historia y formaciones hegemónicas en las diferentes esferas hegemónicas subordinadas (izquierda abertzale, Euskal Herria, Estado). La CRV emerge en el límite de este circuito a partir de la salida del mismo.

1.3 Antagonismos y violencia en la Euskal Herria democrática

A partir de los conceptos de hegemonía y antagonismo tomados de la teoría de la lógica hegemónica que Ernesto Laclau y Chantal Mouffe desarrollaron en los años ochenta, el etnógrafo Joseba Zulaika caracteriza la relación entre los polos opuestos del espectro de partidos políticos que definen la realidad política institucional en Euskal Herria como un antagonismo bipolar de posiciones subjetivas populares organizadas en torno a oposiciones binarias (“Nourishment” 119-20). Estas posiciones subjetivas populares se constituyen a partir de una lógica de equivalencia entre diferentes demandas sociales que quedarían sobredeterminadas por un universal que permite identificar lo que las une al vaciarse de todo contenido que las diferencie, mientras que, para Laclau y Mouffe, las posiciones subjetivas democráticas serían aquellas constituidas desde la diferencia de cada demanda. De acuerdo a Zulaika, desde el centro del poder estatal y desde los márgenes de la política institucional respectivamente, el Partido Popular (PP),

partido estatal de derechas, y Herri Batasuna ‘Unidad Popular’ (HB), coalición de partidos nacionalistas vascos de izquierdas, desarrollan una lógica de equivalencia que divide “the political into two fields, with a single and clearly defined enemy” (119). Las diferencias entre posiciones en lo político son reducidas en cadenas de equivalencia a significantes que marcan la única diferencia válida en este tipo de antagonismo bipolar: aquello que diferencia en positivo la posición subjetiva propia dentro de diferentes cadenas de equivalencia de la del otro, entendiendo como “otro” posiciones subjetivas que se articulan desde otras cadenas de equivalencia, en este caso negativas, en cuanto dichas cadenas funcionan a partir de la negación de aquella posición que universaliza el campo social propio.

Para desarrollar la forma en la que antagonismos y narrativas nacionales confluyen en el advenimiento de la democracia para crear un marco de tensión y conflicto del que emergerá lo que definiremos como Cultura Radical Vasca (CRV), será necesario antes discutir cómo funciona la lógica hegemónica de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, cuyos conceptos ya han comenzado a aflorar en el análisis. La propuesta de los dos teóricos posmarxistas, presentada en Hegemony and Socialist Strategy y desarrollada posteriormente por Laclau, ofrece la posibilidad de contemplar los conflictos y tensiones sociales dentro de Euskal Herria y con el Estado a lo largo de las décadas que han transcurrido desde la instauración de un régimen democrático en el Estado español a la salida del franquismo como un conflicto por la hegemonía, con unas características específicas que transforman este conflicto en una continua excepcionalidad o crisis.

Laclau y Mouffe reconsideran las categorías que el marxismo ha utilizado para analizar la historia y plantean la necesidad de articular nuevas propuestas para el análisis de conflictos sociales que permitan el desarrollo hacia la democracia radical, fundada “not upon dogmatic postulation of any ‘essence of the social,’ but, on the contrary, on affirmation of the contingency and ambiguity of every ‘essence,’ and on the constitutive character of social division and antagonism” (Hegemony 193). El antagonismo es aquello que impide la experiencia de totalidad de lo social. Desde el límite de lo social, su aparición impide la “cristalización” de un sistema cerrado de identidades diferenciadas, la fijación absoluta a partir de lo político de posiciones subjetivas dentro de una sociedad (125). Es, en este sentido, constitutivo de lo social puesto que lo social sólo puede existir a partir de la imposibilidad de acceder a su totalización, dado que “the promise of fullness contained in the notion of an entirely self-determined social whole is unachievable” (Laclau, “Populism” 105). A la vez, Laclau y Mouffe niegan cualquier posibilidad de que el antagonismo social sea una puerta a otro orden social, a un afuera de la lógica hegemónica, dado que los antagonismos son externos a lo social, aunque el límite de lo social sea subvertido desde dentro, esto es, desde su fracaso a la hora de cerrar lo social, simbolizarlo totalmente y convertirse en una realidad objetiva, inmóvil (Hegemony 126-27).

Desde esta forma de entender lo social, la lógica hegemónica caracterizaría la forma en la que en una sociedad democrática las articulaciones discursivas y conflictos sociales van modificando su significado al entrar en contacto, a través de la lógica de equivalencia, con otras articulaciones y otros conflictos con los que se establece una

posibilidad de identificación. En “Populism?,” Laclau plantea cómo esta lógica de equivalencia hace que dentro de una cadena de demandas sociales que se constituyen en cadena de equivalencias, cada demanda está doblemente constituida —“constitutively split”— por su especificidad, por un lado, y por su conexión con la totalidad de las demandas de las cadenas, esto es, por su vaciamiento en la constitución de un universal que simbolice a todas ellas. La lógica hegemónica funcionaría a partir de la constitución de una formación discursiva que universaliza posiciones en lo social y marca fronteras internas dentro de dicho espacio, por lo que requiere tanto de antagonismos que compitan por articular hegemónicamente un elemento no discursivizado (Hegemony 135) como de fronteras sociales inestables que permitan la fluidez de los espacios delimitados por prácticas articulatorias antagónicas (136). Laclau contempla también la lógica diferencial, que asocia a un sujeto democrático, y que mantiene las diferencias entre demandas y articulaciones. Sin embargo, parece asignarla exclusivamente a movimientos utópicos (“Populism?” 106).

El teórico lacaniano Slavoj Žižek desarrolla en The Sublime Object of Ideology un análisis de lo ideológico que completa, de cierta manera, la lógica hegemónica de Laclau y Mouffe, mediante la explicación del fallo de lo hegemónico para totalizar lo social a partir del inconsciente. Para Žižek, las articulaciones hegemónicas funcionan en la sociedad contemporánea a partir de “an (unconscious) fantasy structuring our social reality itself” (33). Lo ideológico sería entendido así no como falsa conciencia o “illusion located in knowledge” (33). Al contrario, la propuesta de Žižek entiende que el cinismo prevalente hoy en día (en Occidente) es una forma más de ignorar el poder de lo

ideológico como estructura de una realidad que sólo puede ser entendida como fantasía ideológica, pero que requiere la adhesión del sujeto interpelado por la misma para que éste no sienta “any opposition between it and reality” (49), en cuanto no sería posible el funcionamiento social si no es dentro de dicha fantasía, ante la cual de nada sirve la distancia irónica del cinismo: “even if we keep an ironical distance [from things], we are still doing them” (49). Žižek contempla esta materialización de la fantasía como efectividad social de lo ideológico: la fantasía ideológica incluye cualquier tipo de participación en lo social a pesar de la actitud del sujeto hacia la misma, en tanto dicho sujeto cínico posmoderno continúa constituyéndose a partir de la interpelación de la fantasía como lógica articuladora de lo social. A la vez, presenta una forma de superar el trauma del antagonismo de Laclau y Mouffe (“a traumatic social division which cannot be symbolized” [45]), que Žižek señalará como base de lo ideológico de la fantasía social: “[Ideology] in its basic dimension . . . is a fantasy-construction which serves as a support for our ‘reality’ itself: an illusion which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel. . . .” (45).

La fantasía ideológica que constituye la realidad social, por un lado, y la pugna por la hegemonía de diversas formaciones discursivas en una sociedad que no se puede cerrar, por el otro, confluyen en el contexto vasco contemporáneo para construir una realidad social en la que antagonismos en torno a dobles universales culturales, lingüísticos y nacionales (España-Euskal Herria) producen auténticos mapas políticos que sobredeterminan lo social a partir de articulaciones políticas. Si bien el análisis de la CRV permitirá plantear otras formas de entender y practicar lo político, PP y HB

(“Nourishment” 120) coinciden en la negación del mapa de significación política del otro. Lo que es un problema político para HB, o cualquiera de las otras formaciones que han ocupado la posición de partido de la izquierda abertzale —como las ya mencionadas EH y AuB—es un problema policial para el Partido Popular, lo que Žižek describiría como metadiferencia: “the two antagonistic poles differ in the very way in which they define or perceive the difference that separates them” (cit. en Zulaika, “Nourishment” 120), y que, añadiríamos, se alimentan el uno al otro a partir de esta radical exclusión del otro, acelerando el proceso de exclusión, enfrentamiento y diferenciación de las fantasías sociales.

Esta falta ya no sólo de un idioma, sino de siquiera un lenguaje en común entre diferentes espacios sociales hace que, por un lado, las fronteras entre los mismos no sean tan fluídas, por lo menos al nivel discursivo, y, por otro, que la negatividad de los antagonismos —la exclusión del Otro que “prevents me from being totally myself” (Laclau and Mouffe 125, cit. en Zulaika, “Nourishment” 120)— elimine el discurso del otro totalmente. Es difícil que se establezcan entre los espacios sociales antagonistas los puntos nodales a partir de los cuales se podrían construir nuevas formaciones discursivas (acumulaciones de articulaciones a partir de una “regularidad en la dispersión” que toman de Michael Foucault [Laclau and Mouffe 105-106]) o fijar significados en el espacio social. Esta imposibilidad doble (articular nuevas formaciones o nodos y fijar significados) marca, como señala Zulaika, el discurso del psicótico (“Nourishment” 129), lo que podría caracterizar el “conflicto vasco” como el síntoma fantasmal de una sociedad o cultura en permanente relación esquizoide consigo misma.

La incapacidad de los partidos políticos para hegemonizar el espacio social o reinventar las articulaciones discursivas para crear puntos nodales o un nuevo “‘common sense’ which changes the identity of the different groups” (Laclau and Mouffe 183, cit. en Zulaika 135) permite la continuidad y normalización de una sociedad en la que lo político sobredetermina lo social: como ilustra la lista de topónimos, la palabra que se selecciona para plantear el marco de referencia ya da comienzo a diversidad de geografías políticas de un mismo lugar, a partir de la lectura política. Obviamente, todo tipo de transacciones se dan ignorando las construcciones ideológicas que regulan los espacios sociales, pero incluso esa ignorancia indica el funcionamiento ideológico de lo social, tal y como establecía Žižek, en cuanto no importa lo que se piense, sino que se actúe “como si” se creyera, como si “se entendiera” (Žižek 39). Dentro de su discusión sobre la universalidad de la Ley y Kafka, Žižek afirma que la “externalidad de la obediencia a la Ley,” esto es, que sólo es necesario actuar como si se creyera la ley, va más allá de la presión externa, y supone obediencia a una orden “in so far as it is incomprehensible,’ not understood; insofar as it retains a ‘traumatic,’ ‘irrational’ character” (37). La mayor parte de la violencia (terrorista, policial, legal, moral, dialéctica) que cruza el espacio social vasco debería entenderse como resultado de la situación de jaque mate continuo entre las diversas formaciones hegemónicas, y, simultáneamente, como interrupción de la lógica democrática por parte de la radicalidad traumática de los antagonismos (45). Si deberían ser el acicate de un cambio, de nuevas articulaciones que cambien los términos del conflicto y constituyan nuevos sujetos sociales, la fijación de las mismas asegura la prolongación del conflicto en un momento en el que los referentes

ideológicos originales (estado, nación) ya han perdido la centralidad que tenían cuando el conflicto surge en términos históricos.

Muestra de cómo lo traumático afecta la fantasía social, el contexto de crisis múltiple en el que se desarrolla la Euskal Herria de la democracia sintomatiza cómo los antagonismos se fundamentan precisamente en las violencias que apuntan a la fractura social, por lo que las tensiones entre formaciones hegemónicas se intensifican cuanto mayor sea el trauma social. Jarrai (“Seguir,” posteriormente cambiaría el nombre a “Segi,” y “Haika”) era la organización juvenil del entorno de la izquierda abertzale, entorno definido desde dicha izquierda como “fuerzas políticas y organizaciones ciudadanas” agrupadas alrededor de la mesa nacional de HB y la coordinadora KAS como organización política de la vida social en oposición al “modelo institucional de la reforma política” (Giacopuzzi 50). Uno de los jefes de Jarrai metaforizaba la dinámica de extender la violencia por el tejido social a la “estrategia del tensionamiento:” el propósito de llevar la violencia a las calles a través de la kale borroka durante la tregua de ETA a finales de los noventa era apretar y crear tensión en el espacio social, para poder negociar su fin con otras formaciones políticas y con las instituciones estatales y autonómicas (cit. en Aretxaga, “Out” 166-67). Debido a la perversa economía libidinal-política vasca, esa distensión no llega, sino que, al contrario, pospone indefinidamente tanto la fractura social como la resolución del conflicto (la normalización política traducida como paz y/o independencia según la articulación hegemónica de lo político que esté conformando el espacio social desde el que se habla). Como si hubiera un temor a salir de las posiciones de sujeto hegemónicas y perder la referencialidad de una sociedad que se experimenta

como dividida e incomunicada, la negatividad revierte en las formaciones discursivas hegemónicas, cuya capacidad para interpelar y crear sujetos políticos se acelera, paradójicamente, cuanto menor es la porosidad de los límites internos de lo social, esto es, en tiempos de mayor crispación o crisis, o en una situación en la que la fractura social ya es evidente, como señala Aretxaga (“Out” 168-169).

Contemplando el número de víctimas que el fantasmal “conflicto” muestra e invisibiliza —por hiperpresencia del discurso de las víctimas—, éstas son el efecto de la dinámica de radicalización de los antagonismos. Tanto las víctimas directas, como también indirectas —en los entornos sociales y familiares de víctimas de ETA, así como también en los de las víctimas de la violencia estatal, la tortura y estrategias punitivas como la de dispersión de presos de ETA—, pasan a ser significantes flotantes cuyo valor político es determinado por el campo político que subvierta los límites que las víctimas marcan, invirtiendo su signo político (“Populism?” 110). El discurso de las víctimas, que marca el límite entre varios antagonismos (víctimas de ETA, víctimas del Estado, víctimas de la historia), fue tomando mayor prevalencia en las diferentes formaciones discursivas a partir del asesinato a manos de ETA del concejal del PP en Ermua (Bizkaia) Miguel Angel Blanco en julio de 1997. Sin embargo, la instrumentalización de los muertos que los diferentes partidos políticos llevaron y llevan a cabo, muestra cómo ante la muerte que cruza y marca el espacio social vasco las formaciones discursivas hegemónicas tienden a incorporar (articular) esas muertes, no como límite y fracaso de dichas formaciones a la hora de hegemonizar el espacio social, sino como pruebas de la

necesidad de la continuidad del conflicto mismo, legitimando el endurecimiento de posiciones y rigidez de fronteras, esto es, la fundamentación negativa de la política vasca.

1.4 Nación en acción: Partidos políticos y narración nacional en democracia

Esta negatividad, tendencia a la fractura social en cuanto las barreras que compartimentan lo social se hacen más rígidas y la formación de nodos comunicadores se dificulta, se materializa en las inscripciones múltiples —en diferentes formaciones discursivas hegemónicas— de víctimas, eventos y mitos dentro de lo que, de acuerdo con el historiador Hayden White, serían narrativas históricas. En el prefacio a The Content of the Form: Narrative discourse and Historical Representation, White parte de la disolución de la distinción entre discurso real (histórico) e imaginario (literario) en la posmodernidad, en cuanto ambos son “semiological apparatuses that produce meaning by the systematic substitution of signifieds (conceptual contents) for the extradiscursive entities that serve as their referents” (x). Desde finales del siglo XIX, el espacio social vasco se constituye atravesado por diferentes narrativas históricas que, necesariamente, articulan lo nacional desde diferentes posiciones de sujeto. Aunque formaciones discursivas estatistas —como la hegemónica por el PSOE-PSE—, no enarbolan abiertamente un nacionalismo simétrico al vasco a la manera del PP en el segundo mandato de Aznar, o al menos no lo hagan de forma continuada, el referente universal que hegemoniza su espacio social, la legitimidad del Estado democrático, funciona de la misma manera que la nación dentro de las narrativas nacionalistas. Dentro de estas narrativas, la multiplicidad de términos tan vagos como polisémicos con la que se abría

este capítulo presentaría un momento en el que diversas narrativas están articulando un elemento extradiscursivo con una posición de sujeto dentro de su espacio, de forma que la acumulación de términos y expresiones redundantes —redundantes excepto en su dimensión performativa— indica la tensión, el rechinar, de esos diferentes aparatos de producción de significado en constante pugna por articular o rearticular cada elemento del escenario de acuerdo con esa doble nación universalizada que los unifica en la dispersión.

Las narrativas socio-históricas de White movilizan discursos narrativos que establecen una “relación imaginaria con las condiciones reales de existencia” (x) y mantienen tanto el control de las clases dominantes de una sociedad sobre los mitos y fundamentos simbólicos de la misma, sino también, como el funcionamiento ideológico de la fantasía social de Žižek, para mantener “the belief that social reality itself can be both lived and realistically comprehended as a story” (x). De la misma manera en la que la técnica narrativa genera la ilusión del desvelo gradual del argumento, ocultando su construcción técnica, el discurso histórico impondría ciertas formas narrativas que hacen de una realidad social una totalidad coherente, cerrada y completa, es decir, que movilizan un deseo de coherencia, un significado que en la realidad siempre se mostrará esquivo (21).

Para denominar las narraciones hegemónicas que compiten por un mismo espacio, utilizaremos “narrativas hegemónicas,” resaltando tanto su función como el poliédrico juego de espejos simbólicos que componen. Así habrá narrativas hegemónicas estatistas y nacionalistas, que agrupan o solapan formaciones discursivas que producen sujetos en

un espacio social sobredeterminado por “lo político,” esto es, por su articulación negativa de la nación, y la relación entre estas narrativas permitirá la transformación de la dinámica entre las mismas a lo largo de diferentes períodos históricos como la República, la Guerra Civil o el antifranquismo, aunque para el presente estudio debamos centrarnos meramente en el análisis de estas dinámicas en el período democrático.

Las narrativas hegemónicas generarán mapas libidinales del espacio social nacional o estatal que sustituyen las ausencias traumáticas (antagonismo no simbolizable [Žižek 45]) y el vacío alrededor del cual se desarrolla un espacio en constante crisis política, económica, institucional, como veremos en la constitución del espacio político en crisis de la Euskal Herria de los años ochenta. Estas ausencias son sustituidas por un deseo de completar lo social, de coparlo con procesos de significación. Laclau y Mouffe, sin embargo, señalaban a la imposibilidad de ser completado como constitutivo de lo social, y así las narrativas que articulan los partidos políticos en Euskal Herria serán recíprocamente excluyentes y negarán la verdad de los otros espacios, revelándose estas ausencias como el proceso de supresión de los antagonismos radicales. Aun así, estas narrativas estarán marcadas, como reconocimiento inconsciente de esa imposibilidad, por toda una serie de afectos que vinculan emocional y familiarmente lo político al sujeto. Así se explicaría la irregularidad del caso vasco en cuanto a la interferencia de lo afectivo en lo hegemónico, cuyo efecto será reforzar la rigidez de las fronteras sociales, y la negación o negatividad de la presencia de las otras realidades que disputan la realidad social.

Para entender cómo los partidos políticos pasan a ser significantes que en vez de universalizarse a partir de su vaciamiento fijan sus posiciones y las fronteras sociales, es necesario introducir formalmente un marco histórico que posibilite esa institucionalización de lo histórico como forma de lo nacional que vertebra una sociedad en crisis. El contexto de emergencia de la CRV será la implantación y el desarrollo del Estado democrático en la Comunidad Autónoma del País Vasco y la Comunidad Foral de Navarra. Este marco, sin embargo, está determinado y determina el proceso de transición del franquismo a la monarquía parlamentaria en el Estado, y la integración traumática en la Unión Europea. Este paradigma espacio-temporal permitirá entender la política vasca del Estado democrático como la fracturación del espacio social en antagonismos radicales que se articulan a través de formaciones discursivas en torno a lo nacional. Sin querer abusar del in medias res, sin embargo, hay que tener en cuenta primero que las articulaciones de lo nacional pasan por una historia externa —la cual articulan— y su propia historia específica. Por este motivo, unas breves notas tratarán de delinear el desarrollo histórico de las articulaciones nacionales antagonísticas en Euskal Herria y el Estado, para poder apreciar lo que se rompe en 1978 con la aprobación (desaprobación en Euskal Herria) de la Constitución de 1978 y la emergencia de diferentes formaciones discursivas en el espacio público a través de la actividad de los partidos políticos y las instituciones estatales y autonómicas. Estas breves notas, sin embargo, llevan a considerar uno de los grandes peligros de los Basque Studies: la tendencia a sintetizar en una palabra, en un concepto, la metonímica y fractal historia vasca.

En Euskal Herria, el inicio de la multiplicación exponencial de narrativas hegemónicas de la nación comienza con la industrialización de los años 1870 y 1880, después de la abolición del sistema foral por parte del gobierno estatal en 1876 tras la Segunda Guerra Carlista. Además de la pérdida de unas instituciones que articulaban la vida política en el campo (versión democrática, versión cacique) que tiene un efecto traumático incalculable (Sáenz de Viguera 118-122), la inserción del espacio vasco en la estructura del Estado español tiene efectos directos en la economía y la sociedad locales. En lo económico, la abolición del sistema foral permite al Estado regular en temas que anteriormente se decidían localmente, y que causaban la diferenciación del espacio vasco en cuestiones tributarias y arancelistas. El desarrollo explosivo de la industria siderúrgica y metalúrgica, sobre todo en la margen izquierda de Bilbao, es posibilitado por la acumulación de capital minero, la instauración de aranceles proteccionistas en los puertos vascos, la compra de tecnología extranjera y sustitución de la producción extranjera — que dominaba el mercado al no pagar impuestos de importación— por la local (Fernández de Pinedo, “De” 117). La inserción de los centros urbanos con tradición industrial y minera, como la margen izquierda de la Ría de Bilbao o pueblos de tradición artesanal como Eibar en Gipuzkoa, en la política y economía del Estado tiene como primera consecuencia social una importante ola de inmigración de diferentes regiones españolas, con el consiguiente hacinamiento y sobrepoblación de las localidades que los recogen y la cohabitación de los nativos con los inmigrantes, “los otros” del naciente nacionalismo vasco.

Será Sabino Arana (1865-1903), hijo de un naviero carlista arruinado en la guerra, quien en sus escritos, publicaciones y sobre todo, a partir de la fundación del Partido Nacionalista Vasco (PNV-EAJ), establece las condiciones de posibilidad de un discurso que responda a la crisis traída por la industrialización e inmigración, a través de la articulación de la relación entre lo vasco y lo estatal, el viejo y nuevo orden, a partir de los discursos de la nación y la raza. Una vez puesta en marcha, la máquina nacionalista articulará el pasado en clave de oposición entre una esencia vasca pura, biologizada en la raza y fundamentada en la lingüística y antropología, y lo español como el principio que impide la totalización de lo social en Euskal Herria, logrando constituir como sujeto nacionalista a una cada vez mayor parte de la burguesía urbana, en primera instancia. La nación narrada por Arana ofrece la ilusión de totalidad social a dicha clase media perdida entre los cambios radicales que estaban teniendo lugar con el crecimiento industrial, urbano y demográfico, apretada entre la poderosa élite “local” industrial y las masas de deslocalizados trabajadores “de fuera” (Gardelu 4).

El nacionalismo vasco articulará una “sociedad paralela,” de acuerdo con la etnógrafa Marianne Heiberg, mediante organizaciones que cubren diferentes actividades sociales, con el objetivo de producir una realidad social en la que el “abertzale, the true Basque, could operate in most spheres of public life closed off from the outside, the anti-Basque world” (cit. en Pratt 119). La narración hegemónica nacionalista no opera, en ese momento inicial entre finales del siglo XIX y principios del XX, en un vacío hegemónico, por lo que esa clausura no es total, sino que endurece las barreras con formaciones discursivas como el socialismo, narrativa centralista que también adquirió

una inusitada fuerza en la margen izquierda de la Ría de Bilbao, el Nervión-Ibaizabal, colindante con la cuna del nacionalismo en el tiempo y el espacio. El ensoñamiento con un pasado que es rescatado de lo mítico y lo oral para ser transmutado en la historia nacional de una identidad étnica materializa la ruptura con la narración nacional española y constituye el espacio social vasco como una totalidad histórica impedida por la inserción en España (y de ahí: “de aquí” ‘bertokoa’ vs “de fuera” ‘kanpokoá’ [Gardelu 4]). Funciona, de acuerdo con Laclau y Mouffe y con Žižek, como una formación discursiva que constantemente está borrando del campo de lo social, o rearticulando, toda inestabilidad que cuestione su fijación de significados, esto es, su funcionamiento ideológico.

Además de la narración socialista ya mencionada, la narración nacionalista también tendría como límite la problemática historia del desarrollo de un discurso hegemónico de la nación española desde la aparición de tal sujeto político en la Constitución de Cádiz de 1812. Como han venido estudiando recientemente historiadores como Javier Tusell con España, una angustia nacional, José Álvarez Junco con Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX y Santos Juliá, especialmente con Historia de las dos Españas, la misma historia moderna de la construcción nacional española se articula en torno al antagonismo radical entre liberales y reaccionarios/conservadores, lo que posibilita la diferencia de significación para significantes flotantes, o identidades (narraciones) múltiples (Beramendi and Máiz 124). Para un espacio como el vasco, autónomo e indefinido en relación al Estado hasta el final de la Segunda Guerra Carlista —a nivel institucional, por supuesto que no en cuanto a transacciones culturales y

económicas—, la inscripción dentro de una lucha por la hegemonía nacional española que reproduce las mismas fracturas sociales internas a la sociedad vasca, supondría, en gran medida, la colisión entre una temporalidad mítica y la problemática modernidad del Estado. Éste es el trauma que la narración nacionalista, y en reacción a ésta, el centralismo de un Miguel de Unamuno codifica en fijaciones de términos como pueblo y nación, mitificando un pasado y homogenizando un presente que, a través de la negatividad del antagonismo, siempre tiene un residuo que no pueden dominar.

El historiador Juan Pablo Fusi acertaba al acusar de esas dos operaciones ideologizantes (constituyentes de lo social particular, aunque universalicen lo vasco) a las formaciones discursivas nacionalistas, aunque lamentablemente no aplicara la misma crítica a las formaciones estatalistas en su corolario a El País Vasco: Pluralismo y nacionalidad (243-250). Así, es representativo de la lógica que anima gran parte de la historiografía estatal y nacionalista en lo concerniente a la pervivencia del “conflicto.” La radicalidad del antagonismo (por la que es imposible encontrar términos (nodos) de comunicación y la articulación siempre lleva un excedente afectivo) fija, por lo tanto, las significaciones asignadas por las narraciones hegemónicas, de manera que lo contingente se construye como necesario, como significante universal del espacio social que define. Salvo excepciones honrosas como los trabajos de Begoña Aretxaga, Joseba Gabilondo y, recientemente, Joseba Zulaika, es difícil encontrar bibliografía sobre violencia o cultura vasca que no pase por la legitimación última de uno de los dos paradigmas nacionales, y que no evada un cuestionamiento de los deseos que desestabilizan dichos paradigmas y sus diferentes narraciones hegemónicas.

A diferencia de otros espacios sociales cuyos antagonismos se hayan articulado en torno a raza, clase, religión, idioma, el desarrollo de la política vasca desde el nacimiento del nacionalismo sobredetermina todos esos campos a partir de lo nacional y el conflicto mítico entre estado y nación, centro y periferia, historia y mito. Es desde esta lógica peculiar desde donde se puede entender la entrada de ETA, culturalmente a partir de su formación en 1959 (Pratt 122) y a partir de 1967 mediante el enfrentamiento armado, como la emergencia de un nuevo sujeto político que, en plena dictadura de Francisco Franco, rompía activa y efectivamente la continuidad de la fantasía totalizante de una España unida en el “destino universal” del franquismo. Si en un primer momento era parte del espacio subterráneo del antifranquismo —sólo organizado como tal a posteriori—, a partir de la escalada del enfrentamiento violento contra el régimen (sobre todo desde el asesinato del presidente y mano derecha de Franco Luis Carrero Blanco en 1973) ya va adquiriendo una relevancia y multidimensionalidad que la destaca como la amenaza interna más importante para la estabilidad del orden público y las relaciones internacionales, como demuestran las campañas internacionales de presión sobre el gobierno para que pararan el “Proceso de Burgos” en 1970, que pretendía ser un disciplinamiento ejemplar llevado ante un tribunal militar y que ETA aprovechó para denunciar internacionalmente la dureza de un régimen que intentaba presentar a la comunidad internacional su cara más turística, o las reacciones contra los fusilamientos de dos de sus miembros, Txiki y Otaegi (junto a tres miembros del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota [FRAP]) el 27 de septiembre de 1975, semanas antes de que muriera el dictador.

ETA nace después de la segunda gran oleada de inmigración de los años 50 (Pratt 121), inmigración propiciada por el papel relevante de la industria siderúrgica vizcaína en la economía autárquica y el crecimiento superior de la región respecto al resto del Estado —tendencia que continuaría hasta 1974 (Fernández de Pinedo, “De” 118). A diferencia de la segunda mitad del siglo XIX, esta segunda industrialización afectará por igual lo urbano y lo rural, creando focos de inmigración junto a localidades neointustrializadas e imposibilitando ya para siempre la ya imposible de por sí ensoñación purista de Arana. Abandonando las tesis raciales del PNV-EAJ y reformulando la vasquidad como proceso práctico y cultural, ETA ofrece simultáneamente la posibilidad de amalgamar oposición al franquismo, al capitalismo y a la represión lingüístico cultural (Pratt 123), al igual que una forma de participar en el poder performativo de la narración nacional que toman de las luchas anticoloniales, adoptando el discurso de la “colonia que nunca fuimos” de acuerdo con Aretxaga (“Out” 171). Introducen una heterogeneidad dentro de la narración nacional por la que articulan la independencia y la revolución socialista como dos aspectos del mismo evento, aunando clase y nación en diferentes combinaciones a través de los años, mutaciones y escisiones, como muestra el periodista Giovanni Giacomuzzi en E.T.A.: Historia política de una lucha armada, a través de la reproducción de textos internos del grupo terrorista.

1.5 Transición, democracia y legitimidad

La Transición es el proceso de pactos, ultimátums, referéndums, manifestaciones y fotos que marcan el paso de la dictadura del Movimiento Nacional —que giraba

simbólicamente en torno al Padre Francisco Franco— a un sistema democrático basado en la ciudadanía moderna y la pluralidad. Es simultáneamente a) el punto de partida de la competición hegemónica en la esfera pública e institucional entre formaciones discursivas representadas institucionalmente por partidos políticos y b) un nodo de divergencias históricas más que de comunicaciones en el complejo mapa de narraciones hegemónicas que define el espacio social vasco a la salida del franquismo. Como propone la crítica cultural Teresa Vilarós en El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993), muerto el dictador comienza un proceso de rearticulación de la historia española desde el europeísmo y la supresión de la memoria del franquismo y de una historia antagonista de España, en tanto paréntesis de esa historia convergente con la europea, desde la cultura y política institucionales de la posdictadura en el Estado (239-244).

Esa memoria, o la represión de la memoria, y la continuidad negada entre los regímenes, ocupa simbólicamente hoy en día una calle más bien callada desde la Transición (Alonso 91-92), a partir de protestas populares como las organizadas contra la gestión del gobierno estatal de Jose María Aznar (PP) en la catástrofe del Prestige,⁶ la Guerra de Irak o la manipulación mediática de los eventos del 11-M.

A diferencia del resto del Estado, en Euskal Herria los movimientos sociales no fueron reorientados hacia vías institucionales y circuitos “racionales” (Alonso 91-92) después de la inauguración legal y simbólica del Estado democrático con la Constitución

⁶ Nombre del petrolero hundido frente a la costa de Galicia en 2002 que llevó una marea negra de petróleo a las costas del cantábrico, incluidas las vascas.

de 1978. Al contrario, en Euskal Herria se mantuvo después de la Transición (con una mayúscula que ya indica su carácter fundacional y singular) y se mantiene a lo largo del período democrático una tendencia a escenificar en el espacio público el gran drama nacional a través de demandas específicas. Si no la continuidad de esta calle activa, aunque ahora dirigida desde los partidos (política formal), esta relación entre las demandas y el conflicto nacional invierte la lógica de equivalencia de Laclau (“Populism?”), en cuanto el conflicto sobredetermina las demandas específicas: todo tipo de conflicto lleva, en el mapa de las narrativas hegemónicas, a la política mítica del “conflicto.” Tal vez esto suceda, como señala Imanol Zubero, representante de la plataforma cívica “Gesto por la Paz,” por la continuidad de la politización extrema de lo social durante la dictadura franquista, cuando en la posguerra, por provincias traidoras y separatistas, y ya en el tardofranquismo con la normalización del estado de excepción en Euskal Herria, el régimen vinculaba cualquier tipo de demanda con la misma respuesta represiva (Zubero y Aierdi 37). Las ejecuciones de Txiki y Otaegi entre los últimos estertores de Franco y eventos como las muertes de Vitoria-Gasteiz y Montejurra⁷ en 1976 posibilitaron la articulación de vectores de continuidad entre los regímenes en los momentos en los que se pone en marcha el proceso de reforma desde las instituciones y partidos estatales.

La forma, por lo tanto, en la que se entra en la nueva historia democrática produce una instantánea crisis hegemónica. A nivel estatal, esta crisis se dará por la continuidad

⁷ Cuatro muertos en Vitoria el 3 de abril de 1976, cuando la policía desaloja una iglesia donde se estaba produciendo una asamblea de trabajadores. Montejurra: En mayo, un encuentro de carlistas, divididos entre progresismo y reacción se salda con dos muertos y cinco heridos, “ante la pasividad de las fuerzas del orden” (*El país digital*. 20 Oct. 1996. 07 Oct. 2003 <<http://www.udel.edu/leipzig/texts1/elc20106.htm>>).

de ETA como fantasma del pasado que no permite el olvido —o que supone una fractura relativamente asumible a pesar de su coste humano y ético— y por las demandas de un gobierno autonómico nacionalista que trabaja dentro de lo democrático para conseguir mayor autogobierno, siempre que esté en sus manos dicho autogobierno. Dentro de Euskal Herria, la reforma del sistema es articulada de forma ambigua por las formaciones nacionalistas: el PNV-EAJ, por ejemplo, toma una primera postura posibilista, de participación en las discusiones sobre el texto constitucional. Éste fue redactado por una subcomisión multipartita compuesta por representantes de partidos de la derecha (AP), el “centro” (UCD), y la izquierda socialista y comunista, aunque luego el PSOE cediera uno de sus puestos a un representante del catalanismo. Posteriormente fue discutida en las Cortes elegidas en las elecciones de junio de 1977 (Tusell, Transición 97-101). El gran gesto simbólico de que la constitución reconociera lo que los nacionalistas postulan como “derechos históricos” de los territorios forales no se produjo, y el PNV-EAJ abandonó las conversaciones constitucionales y pidió la abstención en el referéndum para su aprobación (Pérez-Díaz 220-21). Tan sólo un tercio del electorado vasco vota afirmativamente en el referéndum sobre el documento fundacional de la monarquía parlamentaria que sucederá a la dictadura del Movimiento Nacional, por lo que entre 9% y 13% de votos negativos y un 55% de abstención (Montero 110; Pérez-Díaz 221; Tusell “Transición” 109) no apoyan activa o pasivamente el documento fundacional. Esto le conferirá una dudosa legitimidad que será puesta en entredicho por los partidos nacionalistas del momento (PNV-EAJ, Euskadiko Ezkerra [EE] y HB).

El Estado autonómico, como medida de compromiso para intentar satisfacer simultáneamente los restos del franquismo y las demandas del nacionalismo vasco y catalán, comienza en el caso vasco tras la aprobación en referéndum del Estatuto de Autonomía del País Vasco en octubre de 1979 (Tusell, Transición 106-117).⁸ El PNV-EAJ será el máximo beneficiario a la hora de administrar el poder autonómico, con mayoría absoluta hasta la escisión de una parte considerable de sus afiliados —que formarían en 1986 Eusko Alkartasuna ‘Solidaridad Vasca’ (EA)— y gobiernos de coalición desde entonces (Morán, Testamento 146): con el PSE-PSOE a partir de 1985, y a partir de junio de 1998 con EA, Izquierda Unida-Ezker Batua (IU-EB) y los apoyos puntuales de HB (posteriormente Euskal Herritarrok [EH]). Xabier Arzallus, presidente del PNV-EAJ entre 1980-1984 y 1986-2004 y uno de los más mediáticos articuladores de la narrativa nacionalista durante la mayor parte del desarrollo del Estatuto de Gernika, afirmaba, como recoge el historiador José Luis de La Granja, que no votó la constitución

⁸ Una periodización para el desarrollo de una historia del estado democrático en Euskal Herria empezaría por 1978-enero de 1987, los años de la hegemonía del PNV-EAJ, del proyecto de construcción de una central nuclear en Lemoiz, del plan ZEN (Zona Especial Norte) lanzado por el PSOE hegemónico en el estado, de las acciones del GAL (terrorismo de estado) y de la Reconversión Industrial. Un segundo período iría de enero de 1987, fecha en la que se forma el primer gobierno autonómico mixto (PNV-PSE [Partido Socialista de Euskadi, parte del PSOE]) que se ocupa de la gestión del poder autonómico en una tensa relación en la que ambos partidos se acercan y alejan continuamente, hasta 1998, cuando en diciembre se firma el Pacto de Lizarra con todos los partidos políticos nacionalistas (PNV-EAJ, Eusko Alkartasuna [EA] —partido que se formó a partir de una escisión en el seno del PNV en 1986—, Aralar —escisión de HB que rechaza la violencia— y EH —nueva denominación de Herri Batasuna) y uno no nacionalista (Izquierda Unida-Ezker Batua), sindicatos nacionalistas (ELA y LAB) y organizaciones civiles (Elkarri, Amnistiaren Aldeko Batzordeak [Gestoras de amnistía], Senideak [familiares de presos de ETA]...). Estos son los años de la investigación del fenómeno GAL, del acceso del Partido Popular al gobierno —en 1996 con acuerdos puntuales con los nacionalistas moderados catalanes [Covergencia i Unió], PNV y Coalición Canaria, y a partir del 2000 en mayoría absoluta— y la crisis de la Mesa de Ajouria Enea, pacto de unidad entre los partidos que rechazan la violencia de ETA. También comienza aquí la ofensiva jurídica, para desde la legalidad dejar fuera del sistema al entorno abertzale, a partir de la vinculación legal entre ETA y periódicos, radios, asociaciones y partidos políticos. De momento, los hitos de este período serían la participación de EH en la política institucional a partir de Lizarra y mientras duró la tregua de ETA, la ruptura de ésta, la campaña mediática del estado para intentar desbancar al nacionalismo del gobierno autonómico en las elecciones autonómicas de 2001, la ilegalización de HB-EH-Batasuna, los atentados en Madrid el 11 de marzo de 2004 a cargo de terroristas islámicos y el papel que juega el espectro de ETA en las elecciones del 14 de marzo y, finalmente, la tregua de ETA entre 2006 y 2007.

“porque nunca ha creído en la nación española (que figura en su art. 2) y nunca ha aceptado ni aceptará una Constitución española: ‘el pueblo vasco no cabe en la Constitución’” (70-71).

La mística de la nación era utilizada por el líder del nacionalismo moderado como algo que siempre escapaba a cualquier documento que el Estado democrático, en cuanto Estado español, para el nacionalismo vasco. La ambigüedad respecto a la validez de lo democrático en el Estado español es una posición contradictoria. Como afirma Manuel Montero, historiador y rector de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), “el sistema de partidos, el régimen de libertades, el modelo político occidental son generalmente admitidos, al margen de las discrepancias puntuales sobre el desarrollo político de la autonomía” (95), si bien se dan impugnaciones al mismo carácter democrático del sistema. Desde el entorno de la izquierda abertzale, son constantes las increpaciones a las medidas legales y judiciales tomadas en aras de una normalización policial del conflicto. Las mismas actuaciones del Estado —tortura, terrorismo de estado, ilegalización de medios de comunicación (Egin, Egunkaria) y de la coalición HB en 2003, dispersión de presos— posibilitan las críticas desde posturas tanto radicales como moderadas. El sistema democrático aparece, entonces, como una fantasía social más con presencia esquizofrénica en Euskal Herria, como lo que es a la vez similar y diferente del franquismo, y la ambigüedad en cuanto a la legitimidad última de narraciones estatalistas lleva al discurso del “déficit democrático” del Estado en las narraciones nacionalistas (Montero 93). Medidas como el Plan ZEN (Zona Especial Norte), introducido en 1983 desde el gobierno estatal, garantizaban la normalización del

estado de excepción en Euskal Herria por la lucha antiterrorista, y, en un gesto autoconsciente de la narrativa estatal, adopta medidas que promueven la distorsión y manipulación informativa por parte de los medios, asumiendo conscientemente la necesidad de controlar la reproducción de narrativas sociales y nacionales (Silver, Nacionalismos 149-160).

Asimismo, otra gran nube oscura en el cielo democrático es la responsabilidad de los primeros gobiernos democráticos en la organización y subvención de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), que entre 1983 y 1987 cometieron 27 asesinatos y gran número de secuestros y atentados en Iparralde (País Vasco-francés), uno de los santuarios de los exiliados políticos vascos hasta, precisamente, el inicio de la actividad de los GAL y la presión del gobierno español sobre el francés para que aceptara un tratado de extradición. En análisis claramente orientados a la deconstrucción de los discursos nacionalistas, tanto Patxo Unzueta, ex-miembro de ETA y editorialista del importante periódico estatal El País, como Jeff Pratt desde la crítica etnográfica coinciden en sufrir significativos lapsus de lógica discursiva cuando llegan al tema de la Guerra Sucia en Euskal Herria. Unzueta, en su libro El terrorismo: ETA y el problema vasco, realiza una curiosa pirueta lógica después de posicionarse en contra de ETA a partir de la legitimidad de la legalidad democrática. Aunque reconoce las fallas que el ejercicio del poder haya podido crear al hablar del GAL, suscribe la publicidad del asunto, que haya trascendido a la esfera pública, a políticas partidistas desde su “resurrección judicial y explotación mediática en los noventa” (43). Dentro de su propio discurso, lo importante ya no es la legalidad del Estado, sino el fruto que pueda obtener la oposición

parlamentaria de las operaciones ilegales del gobierno, o que sea “decisivo para la reproducción generacional de la violencia nacionalista en el País Vasco” (43). De la misma manera, en Pratt la crítica detallada a las prácticas exclusivas de los diferentes nacionalismos (moderado [PNV-EAJ] y radical [ETA y HB]) deja paso a un discurso vago e hipotético a la hora de interpretar la relación de reciprocidad entre violencia del Estado y ETA (126-127), como si no tuviera otro recurso para mencionar lo inmencionable que salirse de su discurso en un lapso narrativo, para retornar posteriormente al análisis crítico del sujeto político radical de la izquierda abertzale.

Aunque la temporalidad de la narrativa del nacionalismo moderado del PNV-EAJ esté dividida entre la retórica utópica de la nación y el monopolio de la administración del poder institucional a nivel autonómico, siempre puede movilizar el rechazo simbólico de la mayoría de la población vasca a la Constitución y el déficit de legitimidad que se postula en relación al gobierno central para conectar tanto el discurso moderno e histórico del Estado, con el mítico de la nación vasca, que, como analiza el crítico cultural Joseba Gabilondo, ha sido “historically structured as predating the Spanish [ethnicity and identity]” (“Jon” 552). En su reseña de El bucle melancólico de Jon Juaristi, Gabilondo plantea la interdependencia de lo vasco y lo español como una dinámica de negaciones, vaciamientos y violencias primarias.⁹ En vez de fundar el nuevo origen a partir del cual comenzar a olvidar en armonía, la entrada ambigua en el Estado constitucional crea un espacio cruzado por narrativas hegemónicas legitimándose a sí mismas en nombre de la nación o la Constitución. Como en un juego de realidades alternativas, partidos

⁹ Ver Capítulo 2, sección 7.

estatalistas ven en la Constitución lo necesario para la estabilidad del Estado, mientras que para los nacionalistas la contingencia de la Constitución no es ni siquiera aceptada por “el pueblo vasco.” A lo largo de las últimas décadas, y sobre todo a partir del Pacto de Lizarra del 12 de diciembre de 1998 (entre todos los partidos nacionalistas, IU-EB y diversas organizaciones sindicales, gestoras y organizaciones pacifistas) y dos años después el Acuerdo por las Libertades y el Terrorismo entre el PP y el PSOE (Batista 119-132), se forman dos bloques que compiten, precisamente, por hegemonizar su propio espacio social, pero también la universalidad que totalizaría el espacio social fracturado de las narrativas hegemónicas. Esta construcción en bloques es lo que sintomatizaría la desreferencialización de la sociedad, y su sustitución por narrativas hegemónicas alimentadas de negatividad social.

Joseba Zulaika planteaba la constitución histórica de la identidad vasca a partir de diferentes disciplinas —principalmente la antropología y la lingüística— como la “Basque holiday from history,” caracterizada por “the overbearing presence of historicities that shun temporal process in favor of archetypes, repetitive formations, or the innocence of timeless constructions of identity” (“Anthropologists” 139). La solidificación de los bloques políticos institucionalizados en partidos y documentos muestra cómo esta vacación de la historia no es exclusiva de lo vasco, sino que más bien se desarrolla en las tensiones hegemónicas de un sistema en el que, a partir del conflicto vasco hasta los partidos estatales y el Estado participan en una economía libidinal en la que la interacción entre los diferentes espacios o niveles de hegemonía se basa en esta negación de la multiplicidad narrativa, gozando de la negación de las narraciones que

quedan fuera. Así, por ejemplo, la violencia terrorista y estatal son constantemente inscritas en narrativas que las deshistorizan y reducen de acuerdo con el proceso señalado por Zulaika.

Finalmente, el agente con más peso a la hora de trastocar las relaciones entre formaciones discursivas —aparte del efecto que tiene sobre la realidad material y sobre la vida de sus víctimas—, será la presencia “fantasmática” de ETA (cuyo carácter fantasmático ya hemos discutido desde Aretxaga, “Lo real” 108). A pesar del comienzo, en 1978, de manifestaciones en su contra (Montero 115), ETA consideró que los cambios producidos por la instauración de un estado democrático eran “una mera operación de cosmética política que deja sin resolver los problemas sociales, políticos y nacionales, sofocados durante cuarenta años de franquismo. El poder sigue estando todavía bajo la dictadura militar” (Giacopuzzi 44). Se autoerige como vanguardia del “pueblo vasco” en detrimento de la democracia parlamentaria. Al rechazar la lógica democrática mantiene la existencia en democracia de un submundo de resistencia/violencia en el que ya no entran los partidos democráticos que habían participado de la oposición al régimen franquista. Así, ETA supone un quiebre de lo social, llegando a llevar al mismo Estado al que se oponen a lo extrademocrático (GAL, tortura, desapariciones). En “Lo real: Violencia política como realidad virtual,” Begoña Aretxaga estudiaba fenómenos de infección de lo social por el terrorismo a través de rupturas de las narrativas hegemónicas de lo social. En el caso del asesinato de dos ertzainak (policía vasca) a manos de un individuo no vinculado, al menos a priori con la violencia terrorista, Mikel Otegi. Su defensa argumentó en el juicio que los asesinatos se produjeron por conciencia del acoso ejercido

por la Ertzaintza (policía autonómica de la Comunidad Autónoma del País Vasco). Esta conciencia de acoso se reproduce también en los cuerpos de seguridad, lo que lleva a Aretxaga a explicar la secuencia de eventos en el caso Otegi a partir de la aparición y desarrollo en lo social de una

alteridad colectiva cuya formulación de la realidad vasca y la identidad vasca difiere sustancialmente con la formulación social e institucionalmente hegemónica (con la de la cultura cívica mayoritaria) . . . la identidad vasca se manifiesta como alteridad no solamente en relación a un otro externo sino más importante en relación a si misma. (“Lo real” 109-110)

A partir del estudio de ETA desde el discurso global del contraterrorismo, Joseba Zulaika y William A. Douglass desarrollan, en su fundamental Terror and Taboo: The Follies, Fables, and Faces of Terrorism, una teoría de múltiple agencia del terrorismo, fenómeno al que su acercamiento entra desde el texto “escrito” —que termina siendo el espacio social donde irrumpe el fenómeno terrorista¹⁰— a partir del cual se forman los diferentes discursos del terrorismo y contraterrorismo. Ambos discursos forman parte del fenómeno mismo y se necesitan el uno al otro, de acuerdo con los autores (31). Desde los primeros años de ETA, se va construyendo un “texto terrorista” que “was being transformed radically and inscribed indelibly on the printed page, the slogans on blank walls and the bodies of suspects” (37), tanto por el miembro de ETA que entra en relación con la historia (y la reforma/transforma) en los documentos de la organización, como por el policía que tortura al detenido —y presunto— terrorista. Zulaika y Douglass

¹⁰ Y en este sentido es necesario apuntar que el terrorismo en España anuncia a nivel estatal muchos de los problemas que encontrará el contraterrorismo global —esto es, occidental universalizado— al caer en las contradicciones de vulnerar derechos universales para “salvar” los particulares.

van añadiendo otros productores/soportes de discurso terrorista como los medios de comunicación, la ficción, el contraterrorismo oficial y la sociología. Continuando los materiales de construcción para este texto en continua reescritura, se van sumando las víctimas de ETA, del GAL, de los cuerpos de seguridad estatales y de otros grupúsculos terroristas de izquierda y derecha, así como la destrucción material provocada por atentados, manifestaciones y operaciones de mantenimiento del orden. Cuerpos y destrucción, parte integral del fenómeno terrorista y ruinas tanto de la narrativa democrática como de la nacionalista que articulan el espacio social a partir de la supresión de lo traumático. El terrorismo, desde su entrada en el espacio público y también por su poder de “contagio,” se multiplica en la multitud de textos que tratan de dar cuenta de él, de forma que cada texto “more than simply a different perspective of the same reality . . . produces its own separate reality” (61). Estas realidades separadas terminan siendo absorbidas o sobredeterminadas por narrativas que no pueden contener la realidad traumática fuera de lo social. Todo el exceso dejado por las violencias del Estado como texto terrorista vuelve física y simbólicamente en la aparición de lo afectivo, como “a shifting representation that commands diverse perceptions from different actors and audiences in separate situations” (89). El trauma, imposibilidad materializada en la destrucción y muerte, se revela en la continua fractura de las fantasías sociales articuladas por las narrativas hegemónicas.

A partir de la propuesta de Zulaika y Douglass, Aretxaga señalaba el “carácter fantasmático” de ETA y lo ampliaba hasta la sociedad “en la que se realiza tal violencia” (“Lo real” 108). La irrupción de la violencia de ETA trastoca el uso y significado de

realidades referenciales comunes en cuanto no es tangible y predecible como, por ejemplo, puede serlo —en la mayoría de los casos— la violencia del estado. El terrorismo, en última instancia, funcionaría como la excepción que permite a lo ideológico constituirse como fantasía social, de acuerdo con Žižek. La inestabilidad de la convivencia entre narrativas hegemónicas constituye lo social en crisis a través de narrativas hegemónicas cargadas de un afecto que impide la formación de nodos entre las mismas, salvo de manera contingente. “La gente” actúa como si ETA y/o el Estado no estuvieran constantemente distorsionando la realidad social.

En el microsistema de alteridades internas a lo vasco que Aretxaga proponía, HB supone una nueva articulación desde lo “radical” dentro de lo institucional, aunque situada siempre a una distancia crítica, y, sobre todo en los ochenta, haciendo grandes performances políticas de su participación (o falta de la misma) en las instituciones autonómicas y estatales. Como primero ETA, HB participa de la liberación y resignificación de “lo vasco” como significante flotante, articulado simbólicamente de maneras diferentes por moderados y radicales. Al igual que el PNV-EAJ se mantiene todavía dentro del discurso de la nación, y el deseo de estado que ésta conlleva en el nacionalismo vasco. A través de HB, ETAm (militar)¹¹ entra en el modelo institucional para cuestionarlo y escenificar la fractura social (38-41). De manera inversa a cómo ETA afectaba lo institucional, al dejar la participación de la izquierda abertzale impícita una forma organizativa como posibilidad de estado —o contraestado—, ETA queda

¹¹ Una de las dos ETAs resultantes de la escisión consumada a finales de 1977, cuando ya ETAp (político militar) se ha decantado hacia la lucha democrática a través del nuevo partido EE (Euskadiko Ezkerra).

impregnada, indirectamente por su conexión con este entorno, de una sugerencia de estado alternativo, como otro paso en el juego de reciprocidades entre Estado y ETA. hegemonizando —al inscribir dentro de su narrativa totalizante del pueblo vasco— los movimientos que buscan cambiar el sistema, como ecología (Unzueta 53-64), feminismo y antimilitarismo (Casquette 262), siendo las relaciones problemáticas entre lo que proponemos como Cultura radical y la radicalidad institucionalizada en HB —que, desde mediados de los ochenta, pretende copar lo radical— uno de los haces de tensión que articularán los siguientes capítulos.

El complejo mapa social delineado por las narrativas hegemónicas funciona a partir de una pluralidad de narrativas en conflicto y exclusión, que sólo legitiman la imposibilidad de hegemonizar el espacio social, en cuanto está cruzado por afectos que escapan de lo articulado por el discurso hegemónico, de la sobredeterminación por lo político. Retomando la afirmación de Fusi sobre la heterogeneidad inherente a lo vasco, al menos desde la Revolución Industrial, debemos afirmar con Philip W. Silver, que la sociedad misma que . . . no es tan homogénea como las fuerzas políticas pretenden representar” (“Malditos” 61). Las formaciones discursivas, en continua crisis, harán efectiva la represión de lo heterogéneo a través de la inscripción en las narrativas, lo que, como se ha visto, da entrada a todo tipo de afectos que subvierten las fronteras internas al espacio social vasco, colaborando en la inestabilidad del mismo.

La entrada de las narrativas nacionales a la esfera pública y las instituciones democráticas se caracteriza, por lo tanto, por una crisis de legitimidad inseparable de la continuidad del fenómeno terrorista y el apoyo al mismo de una parte apreciable de la

sociedad vasca. Esta crisis y la negatividad del espacio social es lo que subyace a la triple crisis que, de acuerdo al periodista asturiano Gregorio Morán, para mitad de los ochenta llevan al borde de la incomunicación social por la fijación de las diferentes articulaciones hegemónicas.

Morán fue el autor del best-seller del final de la Transición Los españoles que dejaron de serlo: Euskadi, 1973-1981, originalmente publicado en 1982, y reeditado, actualizado, en 2003. La reedición coincide con el final de la ola de títulos pedagógicos que explicaban el conflicto vasco para la población del Estado, desde perspectivas destructoras del nacionalismo vasco, si bien daltónicas para el español que se fue construyendo a finales del siglo XX desde el constitucionalismo del PP-PSOE. Aquí cabría incluir el ya citado libro de Patxo Unzueta El terrorismo, obras de Jon Juaristi, como El bucle melancólico y Sacra Némesis o La herida patriótica de Mikel Azurmendi. Curiosamente, Morán reconoce en 1988 en Testamento vasco que Los españoles que dejaron de serlo era esencialmente “un intento de explicar a los que no eran vascos sobre qué polvos se habían hecho estos lodos” que tuvo el efecto inverso: “El libro fue un éxito en el País Vasco y un fracaso en el resto, exactamente al revés de como me lo había propuesto. Estaban mucho más interesados los protagonistas en saber de sí mismos que los españoles por entender lo que ocurría en Euskadi” (Testamento 9). Esa ironía realmente no sería tal si tuviéramos en cuenta la forma en la que la identidad vasca ha sido articulada como alteridad y se alimenta, precisamente, de las construcciones externas. De ahí, por ejemplo, que se lean tanto libros como El bucle melancólico de Juaristi, en su momento Los españoles que dejaron de serlo, o el mismísimo The Basque

History of the World de Mark Kurlansky, que supone la guía turística de las ruinas del mito y la historia vasca destinada al mercado global. Joseba Gabilondo, analizando el fenómeno de ventas y repercusión en el mercado global del escritor Bernardo Atxaga, plantea una negociación bidireccional entre el escritor aurático, la comodificación de una alegoría nacional imposible y el mercado global (“Bernardo”). Kurlansky siendo leído con interés en Euskal Herria podría funcionar como el proceso inverso de lo que Gabilondo propone, y conectaría con el nacimiento del interés local en construir una historia de lo vasco a partir de lo que Juan Luis Gardelu denomina “liluramendu magiko” ‘fascinación mágica’ de los lingüistas extranjeros por el euskera a lo largo del siglo XIX. Sería la mirada del otro la que activa la constitución de un sujeto vasco, primero lingüístico, después cultural y finalmente nacional (3).

Desde su discurso periodístico, Morán caracteriza los años ochenta en la Comunidad Autónoma a partir de tres crisis que marcan el devenir de la primera etapa del desarrollo autonómico hasta 1986-1987: crisis económica, institucional y cultural. Morán apunta directamente al “vacío hegemónico” que se produce por la falta de legitimidad del gobierno estatal en Euskal Herria y la negativa del PNV-EAJ a convertirse en partido hegemónico universalizando su posición, lo que confiere a la política vasca, pero por extensión, al marco constitucional, un aire de provisionalidad (Morán, Testamento 17). La crisis cultural, por su parte, habla de una muerte de ideas y de que no haya nuevas ideas o ilusión en la situación de crisis. El problema, desde este estudio, será el concepto de cultura que utiliza, que no le permite apreciar el surgimiento de una cultura popular más allá de lo folclórico-institucional como respuesta, precisamente, a su triple crisis.

La crisis económica afecta profundamente no sólo a la mayor parte de la sociedad, sino que a través de las imágenes en los noticiarios, la resistencia de trabajadores de astilleros y altos hornos a la reconversión industrial de los años ochenta se convertiría en ambiguo símbolo de los tiempos pasados, y mito de la lucha hasta el final frente a la toma unilateral de decisiones y el progreso inexorable de lo que más tarde se populariza como neoliberalismo. Como afirma el historiador de la economía Emiliano Fernández de Pinedo y Fernández, Bizkaia y Gipuzkoa dependían en gran medida de los sectores más afectados por las reformas sugeridas por la Comunidad Económica Europea: siderurgia integral, aceros especiales, construcción naval y electrodomésticos. Por este motivo, el número de empresas cerradas y la tasa del paro son más elevados que en comparación con otras regiones, aunque la conflictividad que rodeaba a los diferentes procesos de reconversión fuera similar a la de los astilleros y altos hornos de Asturias o Sagunto, provincia de Valencia (Fernández de Pinedo, “De” 118). Las reconversiones fueron reacciones tardías a una crisis larga que venía de la crisis energética del 73. El gobierno franquista y sus sucesores no tomaron medidas drásticas para paliar los efectos de la misma, valorando más la mayor crispación social que las medidas tomarían. En los “Pactos de la Moncloa” de 1977, el Primer Ministro Adolfo Suárez pacta con líderes de oposición cómo ir introduciendo medidas que desprotegieran el mercado interior. Ya desde 1978, el gobierno de Adolfo Suarez aprueba normas urgentes para paliar problemas por sectores (Fernández de Pinedo, “Desarrollo” 46), aunque no sea hasta el primer gobierno del PSOE cuando se diseña un plan global.

En Euskal Herria fue un problema cuya “culpa” se atribuía a Madrid, por lo que la lectura política resultaba fácil. Aparte de vaciar gran parte del tejido industrial y simbólico de Euskal Herria, Asturias, Sagunto, etc..., la Reconversión (los procesos de reconversión de mitad de los ochenta) suponen clausurar la importancia de la industria pesada en la economía estatal con el desmantelamiento de las ayudas estatales a la siderurgia que habían mantenido la industria pesada a flote desde los últimos años del franquismo, a pesar de la pérdida económica que representaba. Para Euskal Herria, supone la desaparición de uno de sus referentes simbólicos en lo social más importantes: la fábrica, que, a pesar de ser el territorio “maketo” para Arana y los primeros nacionalistas, se había convertido a lo largo del siglo XX. en un importante locus de interacción y organización social —y actividad política— al margen de lo institucional, a pesar de los sindicatos que habían participado del proceso de reconducción de lo político a las instituciones (Alonso 92). Quedará el recuerdo de la icónica Euskalduna, como se ve en el documental La batalla de Euskalduna, en cuya realización participaron los trabajadores de los astilleros. Hoy, el documental ha encontrado nueva vida global en formato digital, y en multitud de sitios de internet originalmente basados en diferentes países de Europa y Latinoamérica dan enlaces para descargar el documental. La articulación de Euskalduna como conflicto de clase queda sobredeterminada por el nacional en las narrativas hegemónicas, por lo que la razón para la longevidad simbólica de Euskalduna puede ser, en parte, cómo ofrece un limpio remake de la fantasía fundacional de la opresión pueblo vasco a manos del enemigo, Madrid —en donde ya Madrid, como probablemente lo fuera durante el siglo XIX para el carlismo, es un

significante vacío, aunque ahora tal vez intuya la desaparición del estado en la globalización. Esto explica el que haya sido tan fácil borrar cualquier ruina de Euskalduna para inventarse la nueva Euskadi de servicios, del Palacio de Congresos y el Museo de titanio, sin que nadie haya levantado la voz demasiado. A fin de cuentas, dicen, Euskalduna recuerda a un astillero ahora. Mejor de lo que podrían hacerlo los astilleros originales, porque tiene metal oxidado diseñado y comprado para que tenga ese efecto. Y el Guggenheim recuerda a un barco. No debería sorprender, por lo tanto, que tras una manifestación por la Gran Vía de Bilbao organizada por organizaciones de pequeños comerciantes en contra de la liberalización de los horarios para comercios, pudiera encontrarse a un montón de los participantes llevando a sus hijos a que comieran en el Burger King del centro comercial de lujo erigido entre el Guggenheim y el Palacio Euskalduna. Con las pegatinas contra las grandes superficies puestas todavía.

Así queda configurado el contexto de crisis a todos los niveles en cuyos límites comenzará a germinar la CRV, aunque haría falta también estudiar cómo los discursos de la memoria histórica y la legitimidad democrática han sido desarrollados y/o criticados en el resto del Estado hasta el presente, cuando la calle es tomada por la derecha para presionar al gobierno de Rodríguez Zapatero (2004-...), al que se acusa de querer dividir España y querer desarrollar una segunda Transición. De cualquier modo, ciertas notas indicarán un esquema básico para entender contra qué realidades sociales se define la vasca como radicalizada.

1.6 Transición, olvido, reactivación: narrativa democrática en el Estado español

Si en Euskal Herria la Transición no es un proceso cerrado, sino que su final es pospuesto indefinidamente, dentro de la historiografía española es un “proceso tan estudiado y debatido como polémico” (Alonso 91). Sin embargo, no ha habido en el Estado un cuestionamiento tan extendido, concentrado y continuado sobre la fundamentación y práctica del Estado democrático, o, por lo menos, no hasta la reactivación de la calle a partir del prestigio, la Guerra de Irak, el 11-M, etc... Al contrario, a pesar de rumores de sables y ecos de comisarías, lo que el historiador Víctor Pérez-Díaz llama “invención de la España democrática” será un éxito aparente: la Constitución será el fundamento y base de “a set of quasi-sacred texts, discourses, myths, rituals, and icons that pervade everyday politics” (21). La nueva narrativa democrática articula elementos en torno a un universal, un centro que da significado a la realidad social o mantiene su fantasía, al igual que el franquismo y el nacionalismo, aunque en este caso será la “verdad” del Estado democrático la que reprima o desaconseje los ejercicios de memoria histórica. La reinención de España como un espacio posmoderno sin fisuras, europeísta, progresista y tolerante supone, como señala, la sutura de una historia traumática, que retornará a través de fantasmas y monstruos en la producción cultural de la Transición (Mono 263-68). Hasta las manifestaciones constantes y masivas contra la política retrodólar del segundo gobierno Aznar, el “conflicto vasco” era el significante mediático que constantemente servía como proyección invertida de esta “transformación [y no mero cambio] de la visión de la realidad histórica,” como señalaba en 1993 el pensador Eduardo Subirats (149), dentro de su crítica a la política cultural o cultura política

espectacular del Estado español hasta 1992. Señala, como estrategia del olvido, “el desplazamiento persuasivo en todos los medios intelectuales de cualquier planteamiento que problematizara el pasado español, en sus aspectos políticos, literarios, filosóficos o culturales.” El olvido posibilitado por la mitificación de la Constitución y la Transición deja el pasado y los símbolos de la nación española flotando, desproblematicando la relación el pasado y el uso que de dichos símbolos se han dado (Subirats 140-47). Con el “high-tech” de las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en 1992, una reflexión profunda sobre la relación con el pasado colonial y Latinoamérica en el Quinto Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a lo que sería denominado América, es suplantada por eventos espectaculares, mediáticos y codificados de acuerdo con los discursos de vanguardia del consumo y el arte occidental-global (155-59).

El vaciamiento de lo nacional posibilita que pueda ser articulado posteriormente por la derecha, contestada a su vez por una rearticulación del pasado (Guerra Civil, República) en clave oposicional desde el PSOE. En las protestas populares contra el gobierno de Aznar a partir del hundimiento del petrolero Prestige en 2002, y en las organizadas por el PP desde la oposición a partir de 2004, reaparecen las enseñas republicanas y “preconstitucionales,” como llaman ahora los medios de la derecha a la bandera franquista con el águila imperial.¹² La reprimida memoria de una historia traumática, contenida bajo el fantasmal “conflicto vasco,” irrumpe en una narrativa democrática basada en una cultura de “reconciliación nacional” que pasaba por el olvido

¹² Ver el diario de piruetas lingüísticas y humor metapolítico www.libertaddigital.es, editada por el inefable Federico Jiménez Losantos, “periodista.”

y la hipersensibilidad hacia menciones al pasado, como ilustra el crítico Carlos Blanco Aguinaga con el rechazo de Carrillo a Canciones para después de una guerra cuando fue estrenada en 1977. El luchador antifranquista y presidente del Partido Comunista finalmente legalizado ese mismo año, señalaba ansiedad como efecto de recordar la Guerra Civil, por lo que él y otros líderes comunistas apostaban por olvidarse de ella para no causar más angustia (253). En su “Prefacio” al volumen de ensayos sobre la cultura española entre 1975 y 1990 en el que escribía Blanco Aguinaga, José Monleón señala la forma en la que el campo de lo literario colabora en reproducir la nueva narrativa como parte del fenómeno de normalización social pactada entre los partidos políticos en los Pactos de la Moncloa de 1977. Para Monleón, lo literario participa en el proceso de normalización a través de la “desacreditación de las alternativas” (14), o lo que desde otra perspectiva se denominaría consciente proceso de “necesarización” de lo contingente de esos pactos, y lo que los partidos representan. Esto es, colaboración en la reconducción de lo político y su mantenimiento en manos de las instituciones.

En el momento en el que a nivel estatal se posibilita la multiplicidad de narrativas compitiendo por el espacio hegemónico, se produce la sutura de la relación con el pasado, y la sustitución de lo histórico por el presente continuo de la cultura espectacular del gobierno socialista hasta 1992, caracterizada por olvidar el olvido mismo, inmersa en el diseño, la posmodernidad y el glamour de la inserción de la fantasía social en el espacio posnacional europeo. En ese sentido, el resurgimiento de la imagería preconstitucional y el reflote del discurso de las “dos Españas” sintomatizarían el retorno de este pasado repolitizado. Sobre todo a partir de la participación, en 2003, del Gobierno Aznar en la

fiesta mediática de la invasión de Irak por la coalición de países liderados por EEUU y Reino Unido, la crisis hegemónica global presenta en el Estado su cara menos amable. Podría articularse esta rearticulación o recuperación del pasado traumático, como la versión monstruosa de la narrativa democrática, señalando el límite de ésta.

A nivel de narrativas textuales, Victoria Prego ofrece la versión más popular y hollywoodiense de la historia de la Transición. Periodista destacada en Radio Televisión Española desde principios de los ochenta, fue la elegida por la entidad pública para realizar La Transición, una serie de documentales televisados en 1995, a los 20 años de la muerte de Franco. El libro Así se hizo la Transición, que acompañó el lanzamiento de la serie presentaba con un tono novelístico dicho período histórico. Carente de cualquier tipo de análisis metadiscursivo, la narrativa de Prego se centra en los Padres de la Constitución, los héroes del compromiso, que atestimonian en el texto mediante entrevistas su papel fundamental en la actualización de la España democrática. Como pasará luego con el filólogo y polemicista Jon Juaristi —ex-miembro de ETA, como Unzueta— y su ensayo best-seller El bucle melancólico, la divulgación de la historia en España a través de la biografía de individuos señalados sufre de una fijación con las figuras paternas que dice mucho sobre las continuidades inconscientes entre franquismo y democracia. Existe una forma de evitar la historia social a través de la reducción de fuerzas centrífugas y tensiones a individuos y personalidades que se espera —se desea, de acuerdo con White— posean la clave de la historia. El problema mayor de textos como Así se hizo la Transición y de la serie de televisión a la que acompañaba es que construyen desde la televisión pública el momento transicional como si ya contuviera

todas las claves de su desarrollo posterior. A través del testimonio de figuras políticas, el significado final de ese momento es asignado, desde el acto de recordar, al acto de lo recordado, como si ya hubiera estado allí siempre. Al final del libro, Prego tiene un momento iluminado e iluminador, cuando narra la inauguración de las primeras Cortes elegidas democráticamente el 22 de julio de 1977. Describe de una manera hollywoodiense la entrada de socialistas y comunistas al edificio donde van a trabajar junto a la derecha franquista, para terminar uniendo alegóricamente los grandes mitos nacionales, sin fisuras ni tensiones de ningún tipo: “Las dos Españas se ponen ese día en pie, fundidas ya en una sola, para recibir al hombre que ha logrado cumplir su sueño, un sueño que ha compartido en silencio durante años con la inmensa mayoría de los españoles: el Rey” (677). Prego cierra su historia de la Transición precisamente con el discurso inaugural de las Cortes a cargo del sucesor señalado como cabeza de estado por Franco tras el asesinato de Carrero Blanco a manos de ETA en 1973. Así, con esa tierna imagen de reconciliación copiada de un telefilme de sobremesa, la patria en su versión prócer cierra perfectamente la articulación de todas las crisis y problemas que surgen con el Estado democrático, o que se reprimen aun viniendo de antes, dentro de una narrativa fácilmente consumible, relevante y que ofrece algo suficientemente similar a nociones generales de una historia como para experimentarlo como algo externo, institucional, ajeno tras el subidón inicial.

Al tipo de narrativa que la de Prego tipifica se le pueden contraponer estudios críticos de la sociología o la crítica cultural que ponen el acento sobre la construcción de esa historia, o la forma en la que excluye, por ejemplo, la participación colectiva del

“pueblo.” Desde la sociología, Luis Enrique Alonso planteaba en 1991 un estudio de movimientos sociales en España a partir de los años cincuenta y sesenta. Los define como “centro mismo de la vida social” al margen de las historias épicas de grandes eventos y biografías: “acciones contrainstitucionales en el sentido de su negación de no sólo las bases de funcionamiento de la lógica económica del modo de producción, sino también de las instituciones en tanto que formas políticas, culturales e ideológicas adoptadas por la reproducción de las relaciones de poder en ese modo de producción” (75). La dictadura había conseguido, por la represión sistemática de cualquier oposición, que la política formal gozara todavía de un encanto, equivalencia en la represión, que había sido seguido por la apatía generalizada en el resto de Europa desde finales de los sesenta (85). Citando a Rafael del Águila, Alonso desarrolla un modelo de la Transición como doble proceso por el cual los partidos políticos, que habían compartido el mismo espacio contrainstitucional que los movimientos sociales (90), entran en la estructura institucional heredada del franquismo gracias al control que pueden ejercer sobre la inestabilidad en la calle en un doble movimiento de “pacto ‘por arriba’ y . . . justificación y racionalización del mismo ‘hacia abajo’” (Águila, cit. en Alonso 91). Los partidos serán así los interlocutores del aparato franquista para la necesaria fase de ajustes y desmovilización: de redistribución de poder a nivel institucional y de reconducción de la participación popular en la política a los cauces racionales de la democracia representativa (91-92). Si era necesario llegar a una estabilidad política para tomar medidas de “contención” de la crisis económica —que, como se ha visto en relación a la Reconversión, no podía ser pospuesta indefinidamente con la inversión de salvavidas del dinero público—, se

necesitaba antes tener una situación de estabilidad política, por si las medidas resultaban especialmente duras para una población acostumbrada a la protesta y la represión (92). A partir de los Pactos de la Moncloa de 1977, las protestas fueron acalladas por los partidos y en las fotos solemnes y brillantes que la Prego despliega sobre la mesa sale quien sale. En la producción histórica de la Transición que Alonso critica —y que podría identificarse con la de Prego— el orden y la fijación traída por la Transición no-traumática justifica la creación a posteriori de un consenso, y el viciamiento de la historia y del sistema democrático, cabría añadir. Alonso presenta unas posibilidades de estudiar la evolución de partidos y movimientos sociales que más que desarticular la narrativa de Prego, muestran lo cínica que puede ser en su manufacturación de una memoria histórica amnésica y retorcida.

Otro sociólogo, Miguel Martínez López, especializado en el estudio de movimientos contraculturales de autogestión contemporáneos en el Estado, muestra cómo la actividad en la calle no fue tan borrada sino que reaparecería en otras luchas, y formando otros sujetos (“Okupa” y “Para”). Es, sin embargo, en el espacio radical vasco donde la calle permanecerá como espacio activo contra ETA, a favor de ETA, contra la central nuclear de Lemoiz —paralizada por las protestas masivas y por el secuestro y asesinato de uno de sus ingenieros a manos de ETA—, contra la OTAN, contra el pantano de Itoiz, contra la Autovía de Leizaran... La calle y un sujeto popular en constante movilización forman parte de las narrativas hegemónicas, siempre que la movilización sea dirigida o permitida desde lo institucional. Este tipo de movilización desde arriba hace de la calle y el sujeto popular elemento que continuamente se están

produciendo y reinscribiendo en las narrativas hegemónicas. Esto hace que la calle sea reclamada por la CRV como el espacio de una política libidinal que por un lado desestabiliza las diferentes fantasías sociales a través de su continuo trastorno de las narrativas hegemónicas, pero también posibilita la escenificación pública de los excesos de los que se alimentan esas fantasías. Si lo vasco, desde la perspectiva de la narrativa democrática, aparece como un trauma que es reprimido a través de su construcción como radical, dentro de esa radicalidad hay otra radicalidad, la de HB, cuyo espacio social limita y se solapa en parte con otra radicalidad que acusa directamente el exceso libidinal que producen las fricciones y la negatividad de las narrativas hegemónicas a nivel de la Comunidad Autónoma al igual que a nivel estatal.¹³

1.7 “Hau ez da legerik!”: éxodo y heterogeneidad

“Dena libre ezetz? Zer lege da ba horiena hortaz? . . . Horretarako ez zagok eskubiderik. Hori ez zagok ametitzerik” (Zabala, Galdu 26) “¿Todo libre, no? ¿Cuál es su ley, entonces? . . . No hay derecho, no se puede admitir” (Hasta 26). Estas palabras, enunciadas por Pedro, tío del narrador de la novela Galdu arte (Hasta la derrota, siempre) de Juan Luis Zabala, escritor y periodista azkoitiarra (de la localidad gipuzkoana de Azkoitia), tienen como referente la okupación de la abandonada Casa de Misericordia del Azkoitia ficticio de la novela. Entre el grupo de jóvenes del pueblo que han procedido a ocupar dicho edificio se encuentra Xepe, hijo de Pedro y personaje al que el desarrollo de la novela constituirá como radical dentro de la cultura radical que se desarrolla a partir de

¹³ Joseba Gabilondo sugiere estas ideas, al igual que especifica considerar a las narrativas hegemónicas “hegemonías subordinadas” respecto a la hegemonía global de EEUU. Gabilondo, Joseba, correo electrónico al autor, 5 Jun. 2007.

la okupación y la transformación del espacio residual, abandonado, de la Casa de Misericordia en un gaztetxe o ‘casa de la juventud.’¹⁴ Aunque la sutilidad de la novela será analizada en el Capítulo 3, sección 6, Pedro ofrece una reacción sintomática y representativa del efecto que la CRV tiene entre las formaciones hegemónicas en la sociedad vasca. Pedro es un personaje que desde su misma presentación, que comienza con las palabras citadas, es caracterizado como instintivo, racial y viril, en contraposición a los jóvenes del pueblo, y en especial a su hijo. Lo fascinante de su reacción a las noticias de la okupación es que la respuesta instintiva, racial (nacional) y

¹⁴ Forma local de las prácticas de “squatting” exportadas, a partir de finales de los sesenta, desde Gran Bretaña al resto de Europa (Estebaranz, Tropicales 127). Si bien en Gran Bretaña tendían a darse como formas de vivienda alternativa, en Euskal Herria, tras algunos antecedentes experimentales en los setenta —en el medio rural, sobre todo— (128), se extiende rápidamente, a mediados de los ochenta, una oleada de okupaciones de edificios públicos para convertirlos en centros culturales y de ocio contestatarios, puro reciclaje urbanístico. Esta expansión no pasa por un movimiento organizado, sino que se extiende a través de espontáneos contagios que mueven a los jóvenes de diferentes localidades a auto-organizarse en asambleas. Desde esta perspectiva, es una de las consecuencias del movimiento de jóvenes entre pueblos para ir a conciertos o de fiesta, posibilitado por las mejoras en transporte público que conecta espacios con un objetivo de regulación, centralización y facilitación del transporte de la fuerza laboral, pero que tiene estas consecuencias inesperadas. También, Jtxo Estebaranz discute la disyunción entre petición de locales al ayuntamiento y okupación. La primera estrategia legitima el sistema al responderle en los términos que demanda: esto es, apelando a la “falta de compromiso con las problemáticas juveniles de los nuevos ayuntamientos democráticos” y exigiendo al sistema mismo su reparación: hablando en la lengua del poder; la segunda opción, la “patada y se acabó” (Barricada, “Okupación”) se establece legalmente fuera del sistema, deslegitimándolo desde el primer momento, pero en una situación de precariedad absoluta ante los aparatos de represión del estado. El momento de explosión en Euskal Herria se ve influenciado por tres factores: las populares y exitosas okupaciones llevadas a cabo por el colectivo Katakarak en Iruñea en 1985, las okupaciones en Madrid que ya habían generalizado extrafalariamente el fenómeno a través de la distorsión de los medios de comunicación y las “experiencias de la izquierda antiautoritaria del norte de Europa” (137). El gaztetxe es concebido como “un contrapoder, como una prueba de fuerza con el Sistema, en el que su mantenimiento daba fe de que se podía hacer y concebir la política de otra manera” (138). Los gaztetxes ofrecerán múltiples funciones: conciertos, ocio, educación, locales de reunión para grupos feministas, ecologistas y antimilitaristas, de ensayo para grupos de música locales, talleres, etc. La “eusko/punkización” ortográfica, como en “okupación,” es parte de la práctica textual radical por la que los participantes en la okupación se constituyen como sujetos radicales frente a lo hegemónico a través de multitud de cartas abiertas, pintadas y manifiestos. En cierto sentido, esta “hortografía” supone ya una okupación del lenguaje mismo, y prueba de su hibridez práctica. La circulación del término va aumentando a lo largo de los ochenta (138), hasta ser parte del lenguaje social a final de la misma década, aunque, obviamente, esa circulación haya tenido que ser insertada dentro de un discurso predominantemente criminalizador. Es decir, el “consumo” social y mediático del concepto de “okupación” y “el/la okupa” sólo se da a través de una reducción a lo criminal rayando con lo absurdo. La campaña de criminalización y desalojo (es decir, la restauración forzada del vacío simbólico en los espacios que habían sido okupados), comenzará en 1987 (138), lo que hace coincidir la apropiación del lenguaje de estas prácticas por parte de lo hegemónico con su inserción del gaztetxe en el discurso de lo criminal/enfermo. Siguen dándose okupaciones, creándose gaztetxes y forzándose los desalojos hoy en día. El lema continua siendo: “Herri bat, gaztetxe bat!” ‘¡Un pueblo, un gaztetxe!’ o, para evitar ambigüedades del nivel de abstracción, ‘¡Un gaztetxe por cada pueblo!’

viril (conformado a la ordenación de papeles y lugares en la narrativa hegemónica) supone una increpación a la salida de las narrativas, a su falta de respeto a la ley social de las narrativas hegemónicas, con sus papeles bien definidos, y sus significados fijos, a la vez que una defensa de la Ley como principio articulador de lo social en un pequeño pueblo gipuzkoano rodeado de rupturas y manipulaciones de la legalidad estatal. El contraste entre lo que a mediados de los ochenta, contexto histórico de la novela, podría constituir lo legítimo en el contexto de crisis anteriormente desarrollado (Crisis autonómica, crisis y escisión del PNV-EAJ, cierre de empresas como parte de la Reconversión industrial, paro rampante entre la juventud, GAL, ETA) frente a la okupación de un edificio abandonado por la sociedad por la juventud del pueblo para usarlo como centro para jóvenes es, cuanto menos, desmesurado. El problema no sería que hiciera falta una ley o un derecho a la okupación, que es de la única manera en la que Pedro, eslabón en una cadena de obedecedores que buscan constantemente la seguridad de la satisfacción de la Ley del padre, sería capaz de entenderlo. La okupación es para él síntoma del caos y la degeneración social progresiva, ya que una vez rota la ley, para él la okupación como intervención y uso de un espacio abandonado, no significa sino la ruptura del orden social. Su irrupción en la novela manifiesta un excesivo apego al derecho que le ciega ante la verdadera ruptura de los jóvenes, la simbólica.

El agujero abierto por la okupación en la realidad social del pueblo debe ser cerrado, puesto que los jóvenes que tienen ante sí la opción de convertirse en “Pedros” y reproducir el orden social y el respeto sobrenatural, e irracional, de acuerdo con Žižek al orden —a la ley, fuente de tantas injusticias en un pasado no tan alejado— no tienen el

“derecho” a salirse así de la asignación de lugares por parte de las narrativas hegemónicas del Estado de los derechos, de la democracia.

Será en el no-reconocimiento de esa ley de donde partirá el éxodo, o vuelo de huída de la CRV. El teórico autonomista italiano Paolo Virno desarrolla el concepto de éxodo en relación a la entrada de gente joven en la fuerza laboral italiana de finales de los 70. Esta generación de trabajadores renegociaron la idea de resistencia al sistema hasta debilitar la “disciplina industrial” —vías de negociación “racionales” incluidas— y conseguir cierta posibilidad de autodeterminación (199). Lo cierto es que a nivel formal, la cultura radical vasca, tal como será discutida en el capítulo 2, constituye una “mass defection from the State . . . a full-fledged model of action” (197) y un “engaged withdrawal” (197) de lo institucional. Dos problemas, sin embargo, diferenciarían el concepto de éxodo de Virno de la comprensión de la CRV como éxodo. El primero es la prevalencia de lo teórico sobre lo práctico, de “intemperance” o “opposition of an intellectual understanding to given ethical and political standards” sobre “incontinence” como “a vulgar unruliness, disregard for laws, a giving away to immediate appetite” (200).. De igual manera, el segundo problema es cómo la idea de éxodo en Virno parece implicar que el éxodo descubre nuevos espacios que añade al mapa institucional, oficial, por lo que va expandiendo su territorio.¹⁵

La CRV desreconoce la ley, pero no necesariamente para expandir el espacio social que ésta articula, sino para buscar su lugar abandonado, su punto ciego, el límite de su realidad social. De esta manera, más que ampliar el espacio social, la CRV lo

¹⁵ Tema al que volverá el análisis al definir CRV como no-lugar en la sección

confronta con el afuera del mismo, con toda la negatividad que están articulando y disfrutando los antagonismos hegemónicos. En un momento en el que la crisis ha acabado con las formas tradicionales de oposición obrera (Euskalduna), la salida de las narrativas hegemónicas que constituirán el espacio radical supone ya una acción en el sentido de “the articulation of general intellect as a non-State public sphere, as the realm of common affairs, as Republic [definida como oposición al Estado (197)]” (208).

El espacio radical supondrá en este sentido, una salida de la fiesta democrática y del abandono de lo político que las diferentes movidas proponen. Así, el periodista José Manuel Legoche, en su reciente libro sobre “la movida” de los ochenta señala Euskal Herria como el tercer eje de “las movidas,” tras Madrid y Barcelona. Sin embargo, dedica tan sólo unas páginas al Rock Radical Vasco, único aspecto de la movida que le interesa y, curiosamente, el más exportable, y digerible, al resto del Estado, siempre que sea en castellano, reduciéndolo a una expresión de tendencias transnacionales como el punk, ska o heavy metal. La diferencia, que problematiza incluir la cultura radical como “movida” dentro de su narrativa, radicaría en el papel que asigna al Rock Radical Vasco —y la CRV, por extensión— de mostrar la cara sucia de la democracia. Esta diferencia se une a la naturalización del excepcionalismo vasco en su propio discurso: “El País Vasco es una excepción en muchos aspectos, y también en el que nos ocupa. Por ejemplo, allí no ha dejado de haber movida —entendida esta palabra en el sentido más amplio del término. . . . juventud que en común con la del resto del Estado se quería divertir, pero muy activa políticamente” (246). Así, Legoche está proponiendo que la “movida” en Euskal Herria es parte de un fenómeno contenido, localizable en el tiempo y en el espacio precisamente

por estar politizada, por ser totalmente diferente al resto de movidas y por mantenerse en el tiempo más allá del ciclo natural de movimientos como las movidas a las que dedica la totalidad del libro. Es decir, por funcionar correctamente como lo vasco dentro de la narrativa hegemónica y poder ser metaforizado como síntoma, de acuerdo con Žižek, que utiliza el ejemplo del Titanic para discutir la asignación de significados que intentan integrar eventos traumáticos a narrativas conscientes:

The Titanic is a thing in the Lacanian sense: the material leftover, the materialization of the terrifying, impossible, jouissance This terrifying impact has nothing to do with meaning—or, more precisely, it is a meaning permeated with enjoyment, a Lacanian *jouis-sense*. The wreck of the Titanic therefore functions as a sublime object: a positive, material object elevated to the status of the impossible Thing. And perhaps all the effort to articulate the metaphorical meaning of the Titanic is nothing but an attempt to escape this terrifying impact of the Thing, an attempt to domesticate the Thing by reducing it to its symbolic status, by providing it with a meaning. We usually say that the fascinating presence of a Thing obscures its meaning; here, the opposite is true: the meaning obscures the terrifying impact of its presence. (71)

Así, como desde el discurso contraterrorista en los medios de comunicación hegemónicos, el intento de Lechado de insertar la CRV dentro de una narrativa neutralizadora del potencia utópico de las movidas revela, precisamente, la imposibilidad de hacerlo. Su única solución es decir que “Euskadi is different” y naturalizar la asignación de la diferencia radical y la sobredeterminación de lo político a la CRV.

En El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993) de Teresa Vilarós, encontramos una imagen más adecuada para entender la irrupción de la CRV en las narrativas hegemónicas radicales de HB, moderadas del PNV-EAJ y del Estado democrático. En la conclusión del libro, habla de la serie de retratos “Vampiros,” del artista Coitus, en la que la “marca ‘invisible’ del sida está . . . ya

agazapada en el subtexto,” en retratos de personas conocidas de la movida madrileña con algo que quedaba más allá de lo comunicable (263-68). Vilarós utiliza ese “más allá” de lo comunicable para articular las posibilidades de una historia de la España infectada, de la heterogeneidad reprimida por la consitución de una historia monológica. Al margen de la cuestión del sida,¹⁶ la CRV dentro del contexto estatal es netamente diferente al resto de las movidas en cuanto, como lo incomunicable en los vampiros de Coitus, tendrá una presencia ausente, en tanto opera desde otro espacio, desde el límite de las narrativas hegemónicas.

“Dena ongi dabil” ‘Todo va de abuty, guay’ del grupo de Santurtzi Zarama ‘Basura,’ permite intuir la condición casi fantasmal del éxodo radical desde lo hegemónico. A pesar de ser de una zona que recibió mucha inmigración con las oleadas del siglo XIX y mitad del XX y predominantemente castellano hablante —la margen izquierda de la Ría de Bilbao—, Zarama fue la primera banda, junto a Hertzainak de Vitoria-Gasteiz, en cantar punk en euskera, dándose la casualidad de que tanto Roberto Moso como Gamma —pseudónimo del escritor y cantante Xabier Montoia— comenzaron a estudiar euskera para cantar en dicho idioma. La canción fue publicada en 1987 en el tercer disco, al que dio título, de la banda, ya consolidada como una de las bandas punteras del Rock Radical, aunque no se profesionalizaran como Hertzainak. La canción fue escrita por Iosu “Eskorbuto” Expósito, guitarrista del grupo Eskorbuto, que aparecerá con frecuencia en este estudio debido a su extremo posicionamiento antitodo. Su salud ya estaba deteriorada, como recordaría su amigo Roberto Moso en su libro de

¹⁶ Ver Capítulo 3.

memorias Flores en la basura, publicado en 2003, tema al que volveremos en el capítulo 3, en cuanto problematiza toda una serie de problemas y límites de la CRV respecto a las drogas, el sida y la muerte.

La presencia (ausente) de Iosu, que fue uno de los miembros fundadores de Zarama, marca la canción con una desaparición colectiva que en ese momento apenas se está empezando a sentir, pero que pronto, en 1992, se llevaría a Iosu a la tumba. La canción viene ambiguamente enmarcada por el ruido de botas militares marchando en la introducción a la canción y a la salida por la yuxtaposición de multitud de sonidos políticamente incompatibles como pasodobles, voces de locutor del nodo repitiendo el nombre de Franco, frases que parecen sacadas de algún discurso de la Pasionaria,¹⁷ una grabación en catalán de una película y una voz masculina mencionando el poder afectivo de la palabra “independencia.”

Dentro de ese marco, la canción gira en torno a la incompatibilidad lógica entre la experiencia radical y el discurso celebratorio del Estado y de las instituciones autonómicas (aun sin estar mencionadas). Utilizando la ironía, que no la burla en este caso, la canción va trenzando una situación cualquiera en una plaza cualquiera, con su interrupción por el simbolismo de la fecha para el Estado: “konstituzio egunean” ‘[en] el día de la constitución.’ A partir de este punto, la canción se divide en una estrofa similar a la introductoria y un estribillo en el que el cantante hace de ventrílocuo de lo hegemónico. El estribillo se dedica a laudarse “la era de la modernidad,” en la que todo es positivo, todo marcha bien, y “tenemos una Patria grande y libre.” La voz canta el

¹⁷ Dolores Ibarruri (1895-1989) era natural de Gallarta, pueblo minero situado justo encima de Santurtzi.

estribillo imitando la voz que repite la narración hegemónica celebratoria, y ahí podría quedarse el chiste, pero sin embargo, la estrofa introduce una siniestra enumeración:

Urlia yonki bihurtu da
Sandia kartzelan dago
Berendia psikiatrikoan
baina ez da hainbesterako.
Fulano se ha hecho “yonki”
Mengano está en el talego [la cárcel]
Zunano está en el psiquiátrico
pero no es para tanto.

Otra vez el verso final parodia la silenciación de desapariciones de jóvenes por problemas de salud, criminales, de drogas o mentales que se agudizará a finales de los ochenta y hasta mediados de los noventa por la aparición del sida y el extendido uso de la heroína. La voz celebratoria, la que está hablando de la grandeza de la política institucional, de las narrativas nacionales que no pueden metaforizar completamente esas desapariciones, esos sin nombre que se van del espacio social, porque precisamente la canción presenta el abismo insalvable entre ese espacio fantasmal de éxodo y lo hegemónico, entre la celebración de la Constitución y los residuos que va dejando a su marcha.

En la última estrofa, la letra juega con la similitud entre las dos primeras sílabas de “patria” en euskera, “aberria,” y el saludo imperial romano “Ave,” con sus implicaciones fascistas. Introduciendo la repetición de “Abe,” saludan disgóticamente a la Patria, la Unidad Sagrada, el Libre mercado y las Fuerzas armadas, para terminar advirtiendo del peligro de no participar en la celebración oficial: “Ez bazaizu atsegin, kontuz ibili! / Sartzen ez bazara, kontuz ibili!” “Si no te place, ¡anda con cuidado! / Si no entras [en el redil] ¡anda con cuidado!” Así, bajo la retórica nacional —del Estado democrático en este caso— se esconden toda una serie de amenazas y traumas que deben

permanecer en la oscuridad, mientras la oscuridad de la realidad social en barrios marginales o pueblos en crisis permanece escondida, en tanto no “entra” dentro de la narrativa celebratoria. “Dena ongi dabil” juega, entonces, con el lenguaje triunfalista de la política institucional para mostrar la posición imposible la pérdida de referencialidad social del discurso hegemónico, y en el aviso final concentra la certeza de que fuera de ese discurso no hay existencia social con la amenaza real de sufrir una violencia implícita en caso de no participar en la celebración democrática del Estado por sí mismo. O, peor aún, en caso de empañar el día con “betiko arazo ilunetaz” ‘los mismos rollos sombríos de siempre.’

La CRV, consecuencia de la Transición, del terrorismo, de la autonomía y las crisis de legitimidad surge de un espacio (el vasco) que ya es límite por las tensiones entre libido y política que se articulan a través del conflicto hegemónico entre narrativas nacionales. La CRV recoge los residuos de las narrativas hegemónicas, para devolvérselos mediante irrupciones problemáticas, pero que, a la vez, mantienen la fantasía social, en cuanto ésta funciona, precisamente a partir de la represión de lo radical y la imposición de una totalidad social. Frente a las inscripciones criminalizadoras de esta cultura por parte de medios e instituciones que pretenden metaforizarla para poder así integrarla, a través de su criminalización, en el espacio hegemónico del que sale, el estudio analizará sus prácticas político-culturales y cómo producen hegemonía/radicalidad, para pasar a considerar la CRV desde su propia producción antihegemónica de radicalidad.

Capítulo 2: Cultura radical vasca, práctica alternativa y espacio social:

Heterogeneidad y límites

Nire aitaren etxea
defendituko dut
Ni hilen naiz,
nire arima galduko da,
nire askazia galduko da,
baina nire aitaren etxeak
iraunen du
zutik. (Aresti, “Nire aitaren etxea,” Harri eta herri)
Defenderé
la casa de mi padre . . .
Me moriré,
se perderá mi alma,
se perderá mi prole,
pero la casa de mi padre
seguirá
en pie. (Aresti, “Nere aitaren etxea” ‘La casa de mi padre.’ Harri eta herri
[Piedra y pueblo])

Nere aitaren etxetikan
ihes egingo dut laster
ta edozein poetak nahi badu
joan dadila defenditzera! . . .
Poetak ixildu dira
iñork ez die kasu egiten
Poemak lohi eta odolez
horretan daude bidea eratzten. (Zarama, “Bidea eratzten,” Gaua)
Me largaré [pronto] de la casa
del [mi] padre
Y si algún poeta quiere
que vaya a defenderla
Se han callado los poetas
nadie les hace caso
Los poemas de barro y sangre
están en las paredes
preparando el camino. (Zarama, “Bidea eratzten” ‘Preparando el camino,’
Gaua)

2.1 De la casa del padre a los espacios abandonados: cultura radical como salida

La yuxtaposición del poema de Gabriel Aresti “Nere aitaren etxea” ‘La casa de mi padre’ de Harri eta herri (1964), y la canción “Bidea eratzten” del grupo santurtziarra (de Santurtzi [Santurce]) Zarama publicada en Gaua apartu arte en 1985, permite desarrollar una primera entrada en la Cultura Radical Vasca [CRV desde ahora] a partir del análisis de relaciones sincrónicas y diacrónicas de continuidad y ruptura entre poema y canción.

Gabriel Aresti (1933-1975) es hoy considerado uno de los más grandes poetas en el canón literario en euskera. Nacido en Bilbao, aprendió euskera, como Roberto Moso, cantante de Zarama, de adulto (Villasante 441). Si bien hoy en día el desarrollo de la cultura nacionalista como hegemónica en Euskal Herria le ha colocado en el panteón de la lucha por una cultura vasca moderna y sus metáforas del pueblo piedra (harri-herri ‘piedra-pueblo’) y de la casa del padre son omnipresentes, en su momento fue acusado de extranjerizante y españolista por su militancia en el Partido Comunista y por sus innovaciones literarias. Este rechazo se dio por que introducía en la cultura vasca una heterogeneidad que distorsionaba el monopolio de la misma por el nacionalismo tradicionalista del PNV-EAJ. Esta reacción se repite con el movimiento musical vanguardista “Ez dok amairu” en los años sesenta (Gabilondo, Nazioaren 281), con el grupo de folklore Oskorri en los setenta, boicoteados por cantar poemas de Aresti que hoy son ya parte del folklore, y también afectará la recepción inicial del Rock Radical Vasco (RRV en adelante) en los ochenta por parte de la izquierda abertzale. En este sentido, es revelador el comentario final del franciscano y académico de Euskaltzaindia (literalmente guardiana del euskera o de lo vasco) Luis Villasante en la segunda edición

de su clásica Historia de la literatura vasca en 1979. Tras reconocer la extensión de su obra y actividad en pro del euskera, el franciscano —como guardián de la verdad tradicional— ofrece un diagnóstico final no requerido que marca la necesidad de matizar su papel dentro de la literatura y cultura vascas: “Su inconformismo y una cierta falta de equilibrio le llevaban a adoptar actitudes radicales y a veces contradictorias, pero en conjunto fue un impulsor notable de la literatura y de los estudios vascos” (442). Es decir, se valora lo que contribuye a la cultura vasca, pero entendiendo esta cultura como espacio construido y monopolizado por la narración del nacionalismo tradicionalista. De ahí que la falta de equilibrio y contradicción estén en esta aceptación parcial del que hasta entonces había sido considerado poco más que enemigo del pueblo vasco, una heterogeneidad demasiado ambigua para el nacionalismo tradicional en su momento, pero que muestra a su vez, el potencial de éste para absorber o inscribir divergencias en su narrativa.

Aunque poema y canción desarrollan una poética política del espacio y lugar, la canción se separa simbólicamente de la concepción de la política articulada por las narrativas hegemónicas, que están inscribiendo pasadas disidencias heterogénicas dentro del canón nacionalista. En este sentido, se podría considerar la de Zarama una poética apolítica, en tanto rechaza la sobredeterminación de lo social por lo político mediante la salida de unas narrativas que son simultáneamente institucionalización de la política y aburrimiento, muermo, repetición.

La casa del padre de Aresti ocuparía un espacio contestatario que cuando los miembros de Zarama componen “Bidea eratzen” ha sido ya hegemonizado por el

nacionalismo tradicionalista gobernante, aunque poema y canción compartan la función primordial de construir espacios contestatarios. No en vano, las dos décadas que han transcurrido entre la publicación de poema y canción hacen que la “casa del padre” de la que desea salir la voz de “Bidea” sea descendiente directa —si bien improbable¹— de la casa de Aresti. Teniendo en cuenta, por un lado, el tradicional papel de la casa familiar —casas solares, baserri o caserío— y la vinculación del sujeto al lugar en las narrativas hegemónicas nacionalistas y estatalistas,² y, por otro lado, la hegemonización del poema de Aresti, éste estructuraría simbólicamente una casa y un padre como el Padre y la Casa imposibles de defender, el objeto imposible del afecto nacionalista.

De acuerdo con Jon Juaristi en su El bucle melancólico³ (347), el poema fue escrito a los pocos años del derribo del edificio en el que nació Sabino Arana, “Sabin Etxea,” como se conoce la sede del PNV-EAJ que hoy se levanta sobre el solar que la casa de Arana ocupara. Desde la página web de Sabin Etxea, fundación del mismo partido, la narración que se hace del episodio del derribo deja constancia de la sobrecarga de significación que se da a la casa del padre (sabiniano): “Testimonios de la época confirman que desde el Gobierno Civil se estudió la posibilidad de lanzar los cascotes de

¹ Ver Capítulo 3, sección 7.

² Sería necesario desarrollar, en relación con el concepto de espacio social vasco, la fuerte significatividad de lo espacial (campo, ciudad, pueblo, casa solar, etc...) en la construcción ideológica de la realidad social vasca, partiendo del valor toponómico de los apellidos y la relación de éstos con el discurso exclusivista del nacionalismo tradicional. Ver Joseba Zulaika, “Baserri Society and Culture,” Basque.

³ En las dos menciones y citas que hace al poema de Aresti en El Bucle (326, 347), Juaristi es, sorprendentemente en él, bastante lacónico. Utiliza el poema como una especie de rima siniestra, como una irrupción de un afecto inarticulable que interfiere en la enunciación. Su propia melancolía. No parece ver, o no quiere hacerlo, los problemas que plantearía la casa del padre y el exceso de afecto que contamina lo político en Euskal Herria a su propio espacio discursivo. Es decir, funcionará dentro de su análisis de la misma manera que lo hace dentro de la narrativa nacionalista, como el objeto que interpela más allá de la razón, y cuya orden primera es defenderlo sin mirarlo siquiera. De hecho, en las múltiples menciones que hará a Aresti y sus poemas en la secuela, Sacra Némesis, “Nire aitaren etxea” brilla por su ausencia, cuando, de hecho, sería un ejemplo claro de construcción religiosa del nacionalismo, tema del libro. “Aresti, mi venerado Gabriel Aresti” (Bucle 362). Indeed.

Sabin Etxea al mar en grandes gabarras. El objetivo era acabar con el símbolo y enterrar para siempre el nacionalismo vasco” (“Tiempo”). La casa había sido ocupada —esta vez sin “k”— por la Falange tras la caída de Bilbao en junio de 1937 y “convertida en sede de Falange y del Auxilio Social,” lo cual fue percibido como un intento fallido de reapropiarse de los símbolos nacionalistas por parte del franquismo (“Tiempo”). Así, sobre las ruinas de la casa original que no se pudo defender, se levanta la nueva casa del padre tradicionalista y hegemónico. La narración de la pérdida de la casa original con el exceso paranoico de los planes de la Falange para deshacerse de las ruinas tirándolas al mar, transforma la destrucción real y la traumática ruina que deja en la verdad de la relación entre Euskal Herria y España, actualizando las narrativas míticas de Sabino Arana sobre leyendas históricas de resistencia al “invasor” español. Si el juego entre Estado franquista y nacionalismo se centraba en el dominio simbólico del espacio público y el familiar, la visión paranoica puede apuntar al efecto traumático del evento tanto en la comunidad que recibe la destrucción como en la máquina estatal que la efectúa. En ambos espacios opera la misma economía libidinal y simbólica. O, como el dicho popular dice: “Just because you’re paranoid does not mean they are not out to get you.” La destrucción de la casa de Arana, al contrario de lo que esos fantasmales “testimonios de la época” citados por la página web de Sabin Etxea ven como intención del franquismo, asegura la liberación de la casa del padre material para convertirse en prueba de la ideología que narrativamente articulara Arana, pasando a ser así, el point de capiton o punto nodal lacaniano de las visiones conflictivas que articulan fracturadamente lo social en el momento. Desaparecida, puede pasar, de la mano de Aresti debidamente acicalada o

reinterpretada por los Villasantes de turno a constituir, desde su pérdida, la fantasía totalizadora de lo social en el espacio vasco, el sueño del Padre, Arana, abriendo, además, una posible vía para pensar en las ruinas del pasado como fundamento y otredad del franquismo.

Tanto la pérdida de la casa de Arana como su centralidad simbólica para el poema de Aresti, se asocian, al final del libro de Juaristi, con la emergencia de ETA en los sesenta como actor político-cultural. Según Juaristi, Aresti “no [dejaba] de lanzar en sus poemas guiños de complicidad a los etarras, por lo menos desde 1964” (362), es decir, alrededor de la fecha de escritura y publicación del poema. En una lectura inmediata y básica la casa del padre aparece como espacio de sacrificio y resistencia de lo reprimido, como tradición, lenguaje, pero también como afecto, frente al franquismo como sistema de dominación y control. Sin embargo, una lectura en esta dirección presenta una problemática inmediata. Joseba Gabilondo y Gabriel Villota Toyos desarrollaron en 2003 un ensayo dialogado en el que reaparece la relación entre casa, padre y alucinación a través de otra canción: “Hil ezazu aita!” ‘¡Mata a tu padre!’ de Hertzainak (Hau), banda creada en Vitoria-Gasteiz a principios de los ochenta, y que se convertirían en una de las más influyentes y exitosas del RRV hasta su disolución en 1992. Villota plantea unas preguntas básicas para entender la casa del padre en el poema incluso antes de analizar cómo es implementada y respondida desde diferentes instancias hegemónicas o antihegemónicas:

gauza da, zergatik utzi zuen aita horrek etxea defendatu gabe? Arestiren poeman aita zeharo desagertua dago, eta beti imajinatu dugu aitarik ez hori gertatu dela oso giro siniestro batean . . . eta de paso konturatzen bagara

Arestiren poeman etxea beti kanpotik ikusten da. (Gabilondo eta Villota 20).

La cuestión es, ¿por qué dejó ese padre su casa indefensa? En el poema de Aresti el padre está totalmente ausente, y siempre hemos imaginado que esa desaparición del padre se ha producido en un ambiente muy siniestro . . . bide batez, si te das cuenta, en el poema de Aresti la casa siempre se ve desde fuera. (79)

Las preguntas que despiertan la casa y al padre del poema transforman la lectura masoquista del poema —y el lugar central que ocupa en el imaginario nacionalista— en algo más allá del mero goce del sacrificio para defender la casa, como señala Gabilondo (20, 79).

Este “más allá” del goce masoquista se halla cerca del residuo que Slavoj Žižek señala en su crítica al concepto de interpelación ideológica de Louis Althusser. Althusser no incluiría, de acuerdo con Žižek un residuo traumático de su interpelación, un “leftover, [that] far from hindering the full submission of the subject to the ideological command, is the very condition of it” (43), un jouis-sense como “enjoyment-in-sense (enjoy-meant), proper to ideology” (44). El “eszenario neolitiko sado-masokista” ‘escenario neolítico sado-masoquista’ (Gabilondo eta Villota 21, 80) de Aresti saldría de la historia para instalarse en lo mítico por un masoquismo paroxístico (20) — perfectamente articulado en la alucinación de la casa del padre, que interpela de forma excesiva, traumática: “Arestiren aita neolitikoa da eta sadista para más inri. Ez du konpromisorik onartzen, dena ala ezer ez, iraultza ala hil, todo por la patria” (20), “El padre de Aresti es neolítico y sadista, errematerako. No acepta compromisos, todo o nada, iraultza ala hil [“revolución o muerte,” lema de ETA], todo por la patria” (79). El franquismo, como

luego el Estado democrático, pasan a ser contruidos como aquello que amenaza la casa del padre y frente a lo cual las generaciones “vascas” deberán sacrificarse.

En la conversación-artículo entre Gabilondo y Villota se da una equiparación entre la salida de la historia a través del mito de la casa del padre en Aresti con la piedra —el crómlech— del escultor y escritor Jorge Oteiza, que tanta influencia tuviera tanto sobre la vanguardia artística y musical de los años sesenta, como sobre las formulaciones políticas de ETA en el mismo período. Esta equivalencia tendría que ser matizada a partir de las operaciones opuestas con las que responden el poema de Aresti y la estética de Oteiza al vacío intrínseco a la interpelación de “lo vasco.” Si bien ambas respuestas son una salida de lo histórico que se articulan en una temporalidad mítica, el crómlech de Oteiza incluye una clara noción del vacío, mientras que el defensor de la casa del padre necesita sacrificarse con tal de no mirar a la casa del padre y ver que está vacía. De hecho, en los fragmentos 38 a 52 de su mutante Quosque tandem...! (1963), Oteiza plantea el crómlech como “arri” [piedra] y “arro” [hueco] simultáneamente, como objeto imposible de deseo que contiene tanto la piedra —“con sentido de ocupación, de oscuridad”— pero también “vacío interior,” “verdadero contenido” del crómlech, puesto que, según el artista y prosista neolítico, dichas construcciones microlíticas no cumplen una función funeraria como otras construcciones neolíticas en otras regiones. La piedra de Oteiza todavía intenta pensar en positivo el vacío interior, mientras que Aresti no puede sino plantear una serie de paradojas que impiden cualquier otra acción que no sea el sacrificio. De todas maneras, esta relación (tensión) entre el vacío (entendido como incompleteness, pero también como falta constitutiva) y la sobreabundancia de

articulaciones simbólico-políticas que se apilan para taparlo necesita ser desarrollada desde la literatura, el papel hegemónico de Oteiza en los discursos de lo vasco y sobre ETA y, finalmente, el problema general de la hipervisibilidad de “lo vasco” en la Euskodisney del Guggenheim, pero ya en marcha desde el inicio del Estado autonómico en el 78, o tal vez desde la aparición del nacionalismo vasco como tal a finales del siglo XIX. El crómlech como oscuridad-ocupación frente al deseo de ver una iluminación en el supuesto vacío interior traduce a estética prehistórica la fundación de “lo vasco” construido siempre como anterior a lo histórico español y europeo y su saturación de significados contradictorios. Desde Oteiza, lo vasco no tiene una asignación unívoca, a pesar de que parezca apuntar a ello, y para comprobar esto no hay sino pensar en diferentes contextos coloquiales en los que se utiliza la expresión “¡Es que cómo sois los vascos!” Obviamente, habría que “oteizar” la O misma de su apellido y esas O herrumbrosas y entrelazadas que constituyen la copia de Variante ovoide de la desocupación de la esfera de 1958 que plantó delante del Ayuntamiento de Bilbao en mayo de 2002 (Ayuntamiento 3), como gruñona participación marginal en la Guggenheimización de Euskal Herria que ya denunciara desde el inicio de la gestación del Museo Guggenheim Bilbao, como recoge en “Oteiza abandona el País Vasco” (Quosque n. pág.).

En el poema de Aresti, la lógica alucinatoria y paranoica del sujeto continuamente impelido a defender una casa siniestra, en el sentido del unheimlich freudiano (Diccionario), rearticula la casa perdida del padre como objeto imposible que ordena la resistencia, la oposicionalidad dentro de un enfrentamiento mítico, esto es, que inunda el

campo social y narrativiza sus tensiones históricas. Al evitar las preguntas que Villota apuntaba, sin embargo, la lectura alegórica del poema suprime las excepciones necesarias para su constitución ideológica como fantasía social nacionalista. La constitución ideológica de la casa del padre como locus del sacrificio a la nación que subyace simbólicamente a la narración nacionalista, trata de reducir a lógica de relaciones espaciales (la casa del padre, el afuera del que viene el lobo, el enemigo) el trauma que produce la interpelación de la casa del padre alucinada. La actualización del conflicto mítico supone la articulación de antagonismos y fronteras internas de lo social como relaciones espaciales que ocultan o niegan posiciones fuera de la casa o el enemigo.

Sin embargo, para una gran parte de la juventud de la siguiente generación a ETA y Aresti, demasiado ocupada con el paro y el aburrimiento como para prestar atención a la sutil problemática del poema, esa misma casa se vive irreconciliablemente de forma doble, esquizofrénica. Primero, en la casa de los padres que en términos de pesadilla se intercala en “Bidea eratzen” de Zarama, como lugar de la rutinaria reproducción de lo hegemónico:

Buruak sutan dabilta
 telebistaren aurrean

 Hiri logelak ari dira
 hiri hilerrietan bihurtzen

 bizi izatea zaila denez
 soilik bizirik iraun behar. . . .
 Las cabezas arden
 ante el televisor

 Las ciudades-dormitorio
 se convierten en ciudades-cementerio

Como vivir es difícil
hay que conformarse con sobrevivir. . . .

Tras el rechazo inicial a Aresti, rechazo reafirmado por Villasante todavía a finales de los setenta, como incursión de lo heterogéneo en la narrativa nacionalista, el mito de la casa del padre se convierte en el lugar de producción del nuevo paradigma nacionalista a partir del Estatuto de Gernika, a través de la reproducción de su pretendido monopolio de la tradición por las instituciones de la Comunidad Autónoma del País Vasco⁴ y de la tensa relación con el gobierno estatal. Los adolescentes y jóvenes de finales de los 70 y principios de los ochenta tendrán que contrastar las narrativas que articulan lo social antagonísticamente desde el Estado o el Gobierno Vasco con su experiencia de la realidad más inmediata. Euskal Herria se convierte en la casa del padre con el desarrollo de los nuevos medios de comunicación públicos autonómicos bajo el control del PNV-EAJ de acuerdo con las funciones previstas para el gobierno autonómico en el Estatuto de Gernika. Entre estas funciones, y en lo que a la (re)producción cultural del imaginario político nacionalista se refiere, serán de especial importancia los lugares comunes y visiones monopolizantes de lo vasco que el nacionalismo tradicional desarrolla ahora por medio de las tecnologías de la comunicación, a través de los medios públicos (Euskal Irratia eta Telebista [Radio y Televisión Vasca] [EITB]) así como la subvención a la producción literaria en euskera y la ayuda a la producción cinematográfica autóctona, como respuesta al debate sobre cine nacional vasco que tuvo lugar en la segunda mitad de

⁴ El caso de Navarra sería diferente, en cuanto, como hemos mencionado en el primer capítulo, los partidos hegemónicos han desarrollado un ambiguo discurso de la navarritad para diferenciarse del nacionalismo vasco y como rearticulación de la entidad histórica del “Reyno de Navarra,” escrito con una ortografía arcaica para señalar su diferenciación histórica.

la década de los 70 (Zumalde 194, Rodríguez 14-20). De acuerdo con Mario Onaindia, si el PNV-EAJ se había constituido en la República como “una sociedad o comunidad dentro de la sociedad,” en los primeros años del Gobierno Vasco se constató la importancia de “los mecanismos de la Administración autonómica para reconstruir esa comunidad con el dinero público” (67) por medio de instituciones que regularan diversos aspectos de la vida social y cultural para hegemonizar lo vasco universalizando su articulación sin vaciarla. A pesar de su peculiar perspectiva, Mikel Azurmendi nos ofrece testimonio, desde otro contexto bien diferente —a finales de los noventa, con una fractura social evidente tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997, el “Espíritu de Ermua” y todavía con el “terror” del soberanista Plan Ibarretxe puesto en marcha por el gobierno tripartito de PNV-EAJ, EA e IU-EB todavía por llegar después de las elecciones de 2001—, del grado de capacidad de asimilación de los vascos no nacionalistas, la naturalización de toda una terminología nacionalista por la población en general y la construcción histórica de lo español como otredad en el Estado democrático (Herida 77-79). Así, los ochenta suponen la consolidación de este monopolio sobre los entes públicos y su producción simbólica dentro del espacio vasco.

“Bidea eratzen” de Zarama será, por lo tanto, el momento explícito de reacción a este proceso de hegemonización y reproducción de la cultura nacionalista tradicional. La relevancia de la salida simbólica de la misma nos permite entender la casa del padre como espacio mítico que encierra un vacío central y necesario para las sucesivas articulaciones y reciclajes de lo vasco, como podemos pensar a partir de Oteiza, pero al superponer la casa de Arana y la de Aresti, también se puede resituar ese vacío dentro del

conflicto entre narrativas hegemónicas en el Estado democrático. La interpelación de la casa del padre señala lo siniestro (unheimlich), por alienante, de la casa de los padres, y demanda el sacrificio a su propia centralidad como origen de significación social. La huida que Zarama propone textualiza la puesta en marcha de los fenómenos que integrarán la CRV. El abandono de la casa, por lo tanto, se hace material en la emigración de los “poemas de barro y sangre” a las paredes, en la inscripción de lo político en lo público como rechazo de la institucionalización de la política, en la plasmación en pintadas de demandas y protestas que no tienen un sujeto enunciador fijo detrás, sino una multiplicidad que no se puede identificar consigo misma. Una multiplicidad anónima, mutante, constituida en el momento de rechazar el centro de producción de significado en la sociedad vasca. Frente a la casa mítica como secreto que no puede ser revelado a su defensor pero debe ser obedecido, la salida de la casa supone una reapertura a lo histórico, a un desdoblamiento entre lo hegemónico y la muerte simbólica que yace fuera de su sistema de significación y constitución de lo social. Desde este espacio de salida, la visión será desoladora para el mito mismo, como señala Villota con respecto al padre de “Hil ezazu aita:”

Agian, etxe barrura begiratzean . . . aurkituko genuke halako aita bat: desastre hutsa, arazoak ekarri dizkiguna, eta bere herentzia bakarra hori izan dena: ardoa, aintzineko ohituren bortizkeria, heriotza, eta azkenean ‘odola parketan.’ (Gabilondo eta Villota 20)

Es decir, si al mirar dentro de la casa . . . descubriéramos un padre así: un desastre absoluto, que ha traído problemas, y cuya única herencia es ésta: el vino, la violencia de las viejas costumbres, la muerte, y, al final, ‘sangre en el parquet.’ (79)

Igualmente, en “Ratas en Bizkaia” de Eskorbuto la contraposición punk entre la grandilocuencia del discurso hegemónico, con sus monumentos y el significado que le da a los mismos, y la corriente que le subyace, pero que lo hegemónico niega o ignora:

El orgulloso puente colgante
por debajo el gran Nervión
donde reposan los excrementos
despidiendo mal olor. (Eskizofrenia).

Es posible, por lo tanto, comenzar el análisis de los fenómenos que integrarían la cultura radical vasca a partir del desarrollo de una dialéctica oposicional en torno al tropo de la “casa del padre.” De esta manera, será posible entender la CRV a partir de este rechazo creativo y dinámico a los sistemas de significación hegemónicos monológicos en la España y Euskal Herria democráticas. En este sentido, la salida de lo familiar (narrativas hegemónicas) se produce junto a un movimiento en lo público para apropiárselo, para deshegemonizarlo y desarrollar nuevas posibilidades de rearticulación de lo social y lo político en la calles vacías. Hasta la salida de la casa del padre sólo se veían en ella “txakurren itzalak” (“sombras de perros” —txakurra ‘perro’ o ‘policía’ en euskera o en el español coloquial en Euskal Herria—) y se oían “mozkortien kantu zaharrak” (“los cantos viejos de los borrachos”) (Zarama, “Bidea”), es decir, la amenaza del Estado que regula la calle por medio de la represión policial, y lo inofensivo, los cantos viejos de los borrachos que tal vez sean símiles de las narrativas nacionalistas. A través de estas visiones paranoicas y pesadillescas que nos ofrecen las canciones del RRV, se desvela un antimapa de las realidades ruinosas que quedan fuera de las narrativas hegemónicas, que funcionan así de acuerdo a lo que Joseba Zulaika describe como necesidad de “arruinar unas zonas para enriquecer otras” y la “lógica de primero

arruinar para luego reciclar ruinas” del capitalismo tardío (“Ruinas” 111). Por lo tanto, las prácticas culturales antihegemónicas de la CRV reimaginan los espacios vacíos (no articulados, el afuera de la realidad social) dejados por la reconversión industrial y, simultáneamente por la formalización o institucionalización de la actividad política a través de los partidos políticos y el sistema democrático en la Transición (Alonso 91-92).

Las dos casas (la del Padre y la de los padres) ofrecen la seguridad de la totalización de lo social, de la fijación de significados y la pulsión afectiva de las narrativas hegemónicas. “Bidea eratzen” traducía esa seguridad de la fijación y totalización como lenta agonía frente al televisor y sus narrativas espectaculares, y las canciones del RRV generarán visiones alucinatorias que juegan con las ruinas (de la historia, de Euskalduna, etc) para crear nuevos espacios de actuación política, cultural y libidinal, espacios en los que la significación no se origina en la mitificación de una narrativa histórica, sino que, como acto de salida de lo hegemónico, no construirá una nueva casa del padre, sino que se desarrollará a partir de las prácticas de alternatividad a esa construcción de lo social y lo político. De ahí la diferencia con posteriores intentos melancólicos de rearticular la ruina y el RRV como parte de la alegoría posnacional.⁵

El abandono de la filiación familiar —sanguínea, pero a la vez necesaria como aparato de reproducción social de una ideología que se define como tradición y familia de la verdad nacionalista— supone una salida no sólo simbólica, sino también física, a espacios abandonados por el desarrollo del capitalismo tardío antes de redescubrir el valor de lo cultural como mercancía, como señalaba Zulaika (“Ruinas” 11). Jtxo

⁵ Ver Capítulo 4, sección 4.

Estebaranz,⁶ en Tropicales y radicales, su fragmentaria historia de la cultura alternativa en Euskal Herria, no la concibe como CRV, sino como “bullicio juvenil reivindicativo y creativo apiñado en los centros históricos de las urbes vascas” (51). Sitúa el origen de esta cultura en la convivencia de diferentes grupos marginales en los cascos históricos de las capitales vascas desde finales de los setenta (15-20), y desde su perspectiva, va asociada indisolublemente al autonomismo.⁷

De acuerdo con Estebaranz:

Les unía además del espacio de encuentro y diversión, la voluntad de trascender el muermo cotidiano que resumía el proyecto democrático, a través de una práctica heterodoxa en los terrenos de la sexualidad, de los usos de las drogas y de las afinidades estéticas y musicales. Estas aspiraciones no encontraban su lugar en los terrenos de los grupos y la política tradicional, y tuvieron que construir sus propios espacios de reivindicación. (13)

La salida de la casa como lugar de producción de significado y el encuentro heterodoxo en espacios vacíos tienen tanta importancia en la constitución de esta cultura como práctica cultural y social antihegemónica como el propio énfasis en la práctica frente a las definiciones y narraciones fijadoras de lo histórico que articulan lo hegemónico. Este éxodo afuera de lo social es parcial, en tanto la salida de lo social equivale a la muerte simbólica o física. Sólo a partir de la ola de muertes a causa de la heroína y el sida desde

⁶ Miembro de Likiniano Elkartea [Colectivo Likiniano]: Colectivo autonomista organizado a principios de los noventa para “construir un espacio de encuentro en el que confluyera la diáspora asamblearia, dispersa entre la colaboración en colectivos populares, grupos juveniles autónomos o libertarios, y en otros grupos sectoriales (contrainformativos, antimilitaristas, okupas,...)” (Likiniano 2). Se disuelven en enero de 2006, al constatar “que una etapa ha finalizado y en la que no tiene sentido transformador alguno perseverar en las mismas dinámicas y claves que han constituido nuestro quehacer en los últimos ciclos políticos” (1). Su editorial y librería en el Casco Viejo de Bilbao ha supuesto, desde los noventa, una pieza fundamental de la articulación alternativa de lo radical.

⁷ En este sentido, sería necesario trazar una historia de los procesos por los que los vaciamientos de cascos históricos en Europa occidental posibilitan su transformación en espacios contraculturales que hoy en día cada vez son más similares unos a otros con su balance entre comercio y ofertas de turismo histórico, aunque todavía, al menos en el caso vasco, estén cargados de conflictividad.

finales de los ochenta se puede hablar, en este sentido, de una salida total. Al contrario, la CRV, como límite del espacio social construido por las narrativas hegemónicas, se mantendrá en una posición límite desde la que tácticamente se puede intervenir en lo público, e interferir con las formaciones discursivas hegemónicas. Desde este espacio al límite de una realidad social en crisis, se cuestionarán las formas naturalizadas por lo hegemónico de comprender la política, las relaciones sociales, la sexualidad y la percepción, sometiendo las propias reflexiones y debates a un continuo proceso de autocritica para evitar caer en totalizaciones o dogmatismos. De esta manera, la organización asamblearia y el debate abierto y con múltiples localizaciones serán las prácticas que permitirán una forma alternativa de entender lo político, el campo social y la relación entre producción y reproducción de conocimiento y resistencia a lo hegemónico.⁸

Dentro de la negatividad de los antagonismos narrativos, la salida de lo familiar lleva a ocupar un espacio de otredad, de alternatividad, de radicalidad. Materialmente, la salida del espacio imposible de fijación de significados encontrará un territorio límite (de encuentro, como recordaba Estebaranz) en torno a los espacios residuales (vertederos espaciales) que, como ha quedado establecido, las diferentes crisis van dejando abandonados: pabellones industriales, casas abandonadas o no utilizadas, bares rudimentarios en “bajeras o lonjas con bajas rentas” (16) en los cascos antiguos y edificios públicos olvidados por las instituciones locales o autonómicas, transformados en

⁸ Aunque como espacio de oposición también conectan directamente con la lucha subterránea contra el franquismo, es decir, con las supuestas catacumbas del estado democrático contra el que se desarrollan.

gaztetxes.⁹ Es a partir de la okupación de estos espacios materiales vacíos y su constitución práctica y simbólica como espacio de alternatividad a partir del cuestionamiento de lo hegemónico desde donde se pueden trazar conexiones efectivas entre cómo se entiende este cuestionamiento al nivel de prácticas —culturales, políticas, musicales, sexuales¹⁰—, publicaciones, performances, celebraciones, pintadas, batallas (campales contra los diferentes cuerpos policiales, y sus articulaciones musicales y textuales), música, cómics y otros productos culturales.

Esta conexión entre los diferentes espacios (simbólicos y materiales) de producción de cultura que lucha contra el significado y proceso de significación de las narrativas hegemónicas dibuja una contracultura radical y que se desarrolla en Euskal Herria desde principios de los 80. Como se planteaba en el Capítulo 1, a diferencia de otras “movidas” no presenta una salida de lo político, sino una negación radical a cualquier tipo de compromiso con las instituciones y narraciones del sistema democrático, y la formalización y privatización de la política institucional.

Desde esta perspectiva, la salida simbólica de la casa del padre y la okupación de espacios abandonados y públicos rompiendo con el nuevo régimen de lo político en el Estado, resultan en una producción cultural variada, antihegemónica, antijerárquica, “anti todo” —como cantaban Eskorbuto (Anti todo), los primeros que se opondrían a factor aglutinante alguno. Esta producción cultural y los elementos que permiten hablar de una cultura, a pesar de las implicaciones centrípetas y homogeneizantes del término, sólo se

⁹ Ver Capítulo 1, nota 13.

¹⁰ Aunque, como parodian constante y perversamente en programas de EITB de humor de los últimos años como ¡Vaya semanita! o Wazemank, existe una pervivencia del mito de la castidad o mojigatería sexual de los vascos.

puede entender a partir de la no colaboración, el rechazo al consumo pasivo de las historias nacionalistas o las del Estado democrático y el intento de reinventarse a partir de la “voluntad europea” que señalaba Vilarós (239-244).

En la CRV, por oposicionalidad, pero también por necesidad, la salida de la casa del padre lleva a espacios vacíos donde puedan proliferar heterogeneidad y matrices significativas que no fundan en ningún lugar específico una fuente de significación primordial y anterior a la práctica, de ahí la diferencia con la teorización del éxodo en Virno apuntada en el Capítulo 1. Desde lo alternativo, este deseo de heterogeneidad y de alternatividad interferirá con los discursos hegemónicos —precisamente a partir de la inscripción en lo público que suponen prácticas alternativas como las pintadas, los graffiti,¹¹ las okupaciones, etc. Por estos motivos, la canción “Bidea eratzen” de Zarama ofrece una recreación de esta salida¹² en la que sustituyen la narración mítica por el acto de salir de la casa. Si la casa es el lugar del automatismo y del orden, la canción se abre a espacios vacíos que, con las pintadas de barro y sangre, son espacios de lucha ya desde el acto de desobediencia que supone salir a las calles habitadas tan sólo por “sombras de

¹¹ Insidiosa distinción. Sin querer desvirtuar ni el valor estético de unas, ni el contenido político de los otros, en una pintada prima el mensaje político, aunque la impresión de sus caracteres básicos sobre las fachadas de edificios (tanto viviendas como, sobre todo, negocios, bancos y edificios institucionales) suponga una intervención que suspende la totalización de lo social por las narrativas hegemónicas. Los graffiti, por su parte, son diferentes de los murales en cuanto no son necesariamente figurativos, ni necesariamente presentan posibilidades inmediatas de lectura alegórica. Suponen, sin embargo, el ejercicio lúdico de una reivindicación de la propiedad colectiva, y no corporativa, de los espacios públicos. El graffiti es una forma de traducir el anonimato de lo público en posibilidad creativa de interrupción de lo rutinario y predecible. En el momento mismo en que aparece, desaparece, precisamente por su carácter anónimo, exceptuando casos como el del enigmático pero mediático Fantomas del graffiti, el británico Banksy.

¹² Aunque, curiosamente, al parafrasear a Aresti, Zarama también utilizan el futuro, “ihes egingo dut laster” [“Me largaré [huiré pronto]”], lo que parecería posponer indecidiblemente esa salida, bien a nivel consciente o inconsciente. Sin embargo, en Aresti el futuro es utilizado para eternizar el compromiso con la casa del padre, mientras que en los primeros versos de “Bidea” se indicaría la inmediatez de la salida que tendría lugar entre las estrofas. De hecho, es en esa primera estrofa es la única vez que aparece el “yo” en la letra: el resto de la canción, frente a la enumeración de calamidades en las que se deleita el yo masoquista del poema, va pasando por diferentes escenas descriptivas de la ciudad como lugar de control y terror, de supervivencia. Finalmente, para 1985, cuando la canción es publicada, todos los movimientos que constituyen la salida de la casa del padre ya están en marcha.

perros” —sombras de la policía— y “los viejos cantos de los borrachos.” Este espacio fantasmal del Estado democrático negado por las narrativas hegemónicas será el espacio de la CRV, término que permite analizar ciertas prácticas culturales concretas —que se dan en cierto espacio geopolítico, a partir de un momento histórico determinado y caracterizadas por una tendencia a lo antihegemónico—, a la vez que plantea sus propios problemas en cuanto a su constitución como objeto de estudio, no siendo el menor de ellos la resistencia a la reducción de los objetos que la conforman.

La CRV no ha sido articulada como tal desde las instituciones académicas,¹³ discursos hegemónicos o desde los diferentes espacios y prácticas identificables como “radicales”: gaztetxes, prácticas autonomistas, Jarrai, movimientos feministas y antimilitaristas, etc. Sin embargo, el concepto de CRV permite entender toda una serie de prácticas que conllevan fuertes procesos de creación de subjetividades alternativas, mutantes, contingentes y resistentes a reduccionismos analíticos, siempre que tal concepto sea dotado de la suficiente flexibilidad para no caer en lo que La polla records cantan, sarcásticamente, en “No somos nada:” “Quieres identificarnos, tienes un problema” (No). En términos prácticos, la salida simbólica de la casa del padre de la que nace la CRV nos permite entenderla desde el carácter contra o antihegemónico con el que se producen e interpretan diversas prácticas culturales, las cuales a su vez permiten (y son permitidas por) una idea, vaga y constantemente rearticulada, de alternatividad que será entendida y negociada a diferentes niveles a partir del movimiento de salida o éxodo,

¹³ Si bien hay trabajos sobre diferentes fragmentos de lo que denominamos CRV, suelen estar centrados en ciertos aspectos o manifestaciones.

rechazo de la idea misma de una matriz hegemónica de significación, de las narrativas hegemónicas.

Consecuentemente, esta oposicionalidad impregna el orden social constituido por las narrativas hegemónicas, por lo cual una doble posibilidad interpretativa cruza canciones, fanzines, okupaciones y la idea misma de oposición y resistencia. Por un lado, la alucinada reimaginación de la realidad social hegemónica en términos distópicos grotescos, de pesadilla, extremos, como en las ya mencionadas “Ratas en Bizkaia” de Eskorbuto o “Hil ezazu aita” de Hertzainak. A la vez, sin embargo, en la potencialidad revelada por las prácticas oposicionales se atisba el germen de una posibilidad utópica no desarrollada a través de prácticas simultáneamente culturales, políticas y libidinales. En este sentido, “Hernani 15-VI-84” de los irundarras Kortatu (Kortatu) juega específicamente con el mecanismo especular de la pesadilla. El bajo comienza un muy marcado y lento ritmo que toca la melodía del “Eusko Gudariak” ‘Soldado vasco,’ canción de los soldados del ejército nacionalista durante la Guerra Civil y hoy en día disputada por las diferentes opciones nacionalistas, aunque prominentemente utilizada por el entorno abertzale en funerales y homenajes a miembros de ETA. La letra ya desde el primer momento nos instala en el espacio siniestro y liminar de la pesadilla:

Un horrible sueño
mi cuarto en llamas
.....
Entre las llamas
yo disparaba
sombras verdes
acechaban...

Al final se produce el despertar, la salida del sueño, cerrando la canción: “Por fin / desperté asfixiado, / sólo era un sueño,” pareciendo cancelar así esa irrupción de la violencia como trauma en la continuidad de la “realidad” consciente. Sin embargo, vuelve el estribillo después del despertar: “Ahora lo recuerdo, asesinos a sueldo / buena recompensa por un etarra muerto,” con el “muerto” repitiéndose una y otra vez.. La clave para este final nos la dan las hemerotecas: el 15 de junio de 1984, Juan Luis Lecuona Elorriaga y Agustín Arregui Perurena murieron en un tiroteo con la Guardia Civil en la localidad gipuzkoana de Hernani, tras ser despertados en mitad de la noche en el piso, donde dormían junto a los demás miembros del comando de ETA al que pertenecían y los hijos de algunos de ellos. El enfrentamiento duró hasta que un francotirador de la Guardia Civil lanzó una granada al piso para aclarar el campo. La pesadilla, en este caso, no es de lo que se despierta, sino solución de continuidad con la realidad. Así, realidad onírica y realidad social borran sus fronteras, y la construcción consciente de una pesadilla puede ser “more terrifying than so-called external reality itself” (Žižek 45). La relación de construcción recíproca como distópico (en este caso, a través de la invasión de la realidad consciente por la pesadilla) entre lo radical y lo hegemónico hace que debamos plantear la posibilidad utópica de lo radical a través de la crítica a lo hegemónico.

Como el mismo límite de lo social que ocupa y la doble mirada (hacia fuera y hacia dentro de lo social) que ese límite posibilita o fuerza, el concepto CRV, es, en primer lugar, consecuencia de la imposibilidad de identificar la cultura radical —o de autoidentificarse desde lo hegemónico—, aunque también es necesario imaginarla como una cultura de crisis y en crisis. Así se evitará reducirla a radicalidad política y entornos

nebulosos: en tanto cultura de crisis, la tensión entre distópico/utópico y con lo hegemónico subraya la provisionalidad y contingencia de la estructura de lo social. En tanto cultura en crisis, ésta será producida por sus propias tendencias centrípetas u homogeneizantes, la entrada de las drogas duras a Euskal Herria y los diferentes intentos históricos de inscribirla en lo hegemónico, pero esta crisis continua impide la sedimentación hegemónica, en tanto no es nunca igual a sí misma.

El análisis de la CRV se mantendrá en lo precario, puesto que gran parte del material que constituye el mapa vivo de esta cultura es efímero. Se centrará sobre todo en prácticas culturales que han dejado una huella física detrás, como la música, las autotextualizaciones en fanzines, memorias e historias alternativas. Además, la precariedad ayudará a mantener la constante naturalización y universalización de los discursos hegemónicos al nivel local estatal y global en que funciona lo radical. Finalmente, es necesario tener en cuenta que en el momento en el que la CRV se materializa y se abre al análisis, ya está en otra parte, siendo consumida, rearticulada y reproducida de otra manera.

Desde esta múltiple articulación de la CRV, la transformación —en la canción de Zarama— de la casa del Padre en la casa de los padres como lugar de rutina y alienación puede ser interpretada como “uno” de los momentos fundacionales de la CRV, al menos a nivel simbólico. Articula un cambio paradigmático dándole una forma material y cultural (recirculable). En el mismo momento fundacional, sin embargo, más importante que la producción sería la salida del lugar monológico, la explosión de posibilidades reinterpretativas —del yo, los nosotros, ellos. Ese momento de abandono de lo fijo sólo

puede ser entendido como fundacional dentro de una cadena teóricamente interminable de momentos de salida, de ruptura, para no caer en la reproducción de mitos fundacionales de las narrativas hegemónicas estatalistas y nacionalistas.

La CRV también designaría el circuito de producción y consumo radical, tanto material como semióticamente, puesto que la salida de la casa del padre exige una cultura abierta, horizontal y dialógica, frente a la monología y homogeneización de las narrativas nacionalistas, como se ve en el rechazo a ETA, Aresti y “Ez dok amairu” por parte del nacionalismo moderado por considerarlas articulaciones híbridas e impuras de lo vasco, o, ya en relación con la CRV, en la desconfianza que despierta el RRV al ser visto como adhesión al imperialismo cultural estadounidense. Como ironizaba Roge Blasco, creador de la revista musical Muskaria y periodista muy activo en la escena musical vasca de los ochenta y noventa: “y es que para un verdadero vasco la terminología de rock and roll estaba ligada a un producto más del imperialismo multinacional yankee” (17). Así, la sedimentación de una identidad monológica en la izquierda abertzale resulta del paradójico olvido de la casa del padre del nacionalismo moderado, de la que salieron en los años sesenta para construir la suya propia.

A diferencia de dentro de la casa del padre, todo significado en la CRV será “radicalmente contingente,” como Žižek caracteriza lo radical en la democracia radical de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (Žižek 6). En esa radical contingencia se puede entender la importancia y dimensión simbólica que cobrarán las formas assemblearias de organización, debate y decisión, al igual que la desconfianza en lugares o modos de

producción de conocimiento investidos de cierta autoridad hegemónica, como, por ejemplo, la universidad y el intelectualismo.

Aunque las tentaciones hegemónicas del análisis serán identificadas, la negación de cualquier tipo de fijación de significados en la CRV —en teoría (no escrita) al menos— supondrá el aglutinador de ese espacio alternativo, tanto simbólica como materialmente. En otras palabras, discontinuidades y heterogeneidad permiten pensar en la práctica de la CRV como el abandono de asignaciones unívocas y monológicas de significación y constitución de subjetividad que caracterizaban a las narrativas hegemónicas que articulan el espacio social en la Euskal Herria del Estado democrático. Así, si las narrativas hegemónicas en competición hacen de dicho espacio social una metacasa del Padre, la CRV desarrolla un circuito de producción y consumo en continua reorganización.

De acuerdo con la propuesta de Paul du Gay, este circuito incluiría procesos de representación, producción, consumo y regulación (3), además de la infraestructura material que se crea para proveerse de espacios y medios de distribución, reunión, celebración, etc y las relaciones e influencias entre unos elementos y otros. Du Gay incluye en el circuito cultural procesos de identificación, “how Identities are constructed” (4). En tanto el deseo radical pasa por una heterogeneidad que rompe con la totalización hegemónica, será conveniente desnaturalizar la asociación vasco-radical-identidad. El circuito cultural radical estará marcado, por lo tanto, por prácticas relacionales y productivas que hacen circular deseos antijerárquicos y heterogénicos.

A lo largo de las dos últimas décadas, este espacio de alternatividad encontrará sus propios límites, y se redefinirá a través de debates abiertos y descentralizados, mantenidos y difundidos a través de un circuito casi invisible para lo hegemónico formado por música alternativa, fanzines, asambleas, radios libres, bares y conciertos. En todo este período, ha ido desarrollando su capacidad para adaptarse a los cambios en los cambios de paradigma hegemónicos y recibir nuevas posiciones subjetivas, aunque a veces parezca funcionar bajo la universalización de la posición masculina vasca heterosexual, lo que quedará matizado a lo largo del estudio. La continuidad, que no identidad pues ésta estaría siempre en crisis, de dicha cultura sobrevive a los cambios justamente por su condición de prácticas que permiten articular un rechazo a lo establecido e intervenir en lo público, como se puede ver en la introducción a ametsen baratza (huerto de sueños),¹⁴ libro colectivo recordando y apoyando al desalojado gaztetxe Sorgintxulo en Santutxu.

En la introducción, “Sorgintxuloko txorimaloa” (“El espantapájaros de la Cueva de la Bruja”) resume la historia y derrota del gaztetxe, en un texto que presenta una serie de lugares comunes en otras textualizaciones de okupaciones (Estebaranz Tropicales, Zabala Galdu), a pesar de que éstas últimas datarían de mitad de los ochenta, y la del Sorgintxulo comienza en 1999. Esta repetición subraya la necesidad del orden hegemónico de inscribir a los gaztetxes en sus narrativas, mientras traza una línea de continuidad entre los esfuerzos de los jóvenes que okuparon el gaztetxe y un residuo de

¹⁴ ametsen baratza: sorgintxulo gaztetxean ereindako berbak (huerto de sueños: palabras sembradas en el gaztetxe sorgintxulo) recoge una serie de narraciones, poemas, reflexiones y contribuciones gráficas y plásticas, ofrecidas en recuerdo del gaztetxe Sorgintxulo (“Cueva/Chulo de brujas”) de Santutxu, barrio bilbaíno. Fue okupado en 1999 y desalojado en 2004, tras siete meses de resistencia a las fuerzas de seguridad (10).

resistencia que queda alrededor del edificio clausurado, abandonado por lo hegemónico tras desalojar a los jóvenes. El gaztetxe tapiado y silencioso tras una segunda muerte queda como vacío guardián de la regulación de los espacios públicos, pero contiene aun su propio residuo de oposicionalidad. El edificio abandonado fue okupado, reactivado para permitir una experiencia alternativa de autogestión y autoorganización al margen del sistema. Volvió a ser un fantasma urbano por decreto oficial, pero el ejemplo, la memoria y potencial no se esfuman tan fácilmente, conectando con la próxima generación, en el fragmento final de la introducción:

Karmelo elizaren alboko eraikinean hasi zen dena, guztien begi bistan egon arren inork gogoratzen ez zuen lokal hartan. Hamasei urtez ilunpean, abandonaturik egon ondoren, zenbait gaztek kondena hartatik libratu zuten leku hura Lehenik eta behin, sorginen txulo berria txukuntzen hasi ziren gazteak, euren nortasuna gaztetxearekin batera eraikiz beste gizarte mota bat eraikitzea posible zela erakusteko tresna ezin hobea ziren lau horma haiek. Jarrera sexistarik onartzen ez zuen espazioa zen, Amalurra errespetatzen zuena, euskaltzalea, antimilitarista, solidarioa, auzolanean sortua, autogestioan oinarritua eta asanbladaren bidez eraikia Orain, Karmelo kaletik nabilenean berriro ere itxita eta ilun ikusten ditut leihoak, argitasuna eta bizia galdu dituen leku bat ikusten dut. Maiz, poliziak inguruan ibiltzen dira eta euren aurrean, tente eta tinko, hamalau urteko neska eta mutilak ikusten ditut. Diruaren truke edozer egiten duen jendea ikusten dut, biana baita preziorik ez duen pertsona asko ere, euren printzipioak eta ideiak jarraitzen dituztenak. (9-11)

Todo comenzó en el edificio junto a la iglesia de los Carmelitas, en aquel local que nadie recordaba, a pesar de tenerlo delante de sus narices. Después de haber estado abandonado, en la oscuridad, durante 16 años, unos jóvenes lo liberaron de aquella condena En primer lugar, los jóvenes arreglaron la nueva cueva de las brujas, construyendo simultáneamente su identidad y el gaztetxe aquellas cuatro paredes eran el mejor lugar para mostrar que era posible construir otro tipo de sociedad. Era un espacio donde no se aceptaban comportamientos sexistas, que respetaba la Tierra-Madre, de apoyo al euskera, antimilitarista, solidario, creado por el trabajo colectivo, desde la autogestión y las formas assemblearias Ahora, cuando vuelvo a pasar por la calle de los Carmelitas, veo las ventanas oscuras y silenciosas, veo un lugar que ha perdido su vida y luminosidad. A menudo, la policía ronda el edificio, y

frente a ellos se yerguen, desafiantes, txabalas y txabales de 14 años. Veo gente que hace cualquier cosa por dinero, pero también veo muchas personas sin precio que viven fieles a sus principios e ideas.

Heterogeneidad, rechazo a la fijación de significados, mutabilidad en el tiempo y en el sujeto múltiple se traducen en el análisis en una lógica de hibridación y adaptación que constituye la CRV como un objeto de estudio simultáneamente terrible y fascinante, proteico. La falta de teorización desde y sobre la misma, junto con la dinámica dialógica que posibilita su práctica (producción-consumo) multiplican tanto los procesos contingentes de significación que articulan la CRV, al igual que los objetos y sujetos que se pueden identificar como parte de la misma. Esta identificación será siempre precaria, en cuanto objeto y sujeto pertenecerán a o participarán en dicha cultura descentralizada. La crisis que rodea tanto al espacio radical como a su análisis debe, por lo tanto, llegar hasta un concepto que era introducido como cultura en crisis y de crisis. El heterodoxo entramado que se está descubriendo revelará la tensión, visible en el límite de lo social apenas por un momento, de la yuxtaposición de cultura, radical y vasca, palabras mágicas con las que lo hegemónico pretende simbolizar aquello que escapa de él.

2.2 Resistencia, invisibilidad y espacio radical

Las nociones de visibilidad e invisibilidad, aplicadas tanto a la práctica social y cultural como a la relación entre el análisis y su objeto, permitirán matizar en qué sentido es la cultura radical una cultura, es decir, cómo se puede hablar de CRV como circuito de producción y consumo cultural alternativo teniendo en cuenta su práctica caleidoscópica y la dificultad a la hora de identificarlos sin sobredeterminarlos políticamente. Antonio Méndez Rubio, en La apuesta invisible de 2003, se enfrenta a los mismos problemas a la

hora de analizar la relación entre cultura popular (entendida en términos de prácticas de resistencia y oposición) y poder en el siglo XXI. Propone pensar en espacios de resistencia a las diferentes formas de control en el momento global como un constante juego entre sistemas de control y tácticas de invisibilidad. Méndez Rubio aboga por una “óptica en alerta” continua (11), en tanto “estaríamos asistiendo hoy a una hipervisibilidad de lo cultural, incluso de sus implicaciones prácticas y políticas, en sentido amplio, al precio de un borrado de la que quizá sea su dimensión más radical: aquella que tiene que ver con lo popular” (146). Aprovechándose de la fugacidad de la información en la actualidad y de la hipervisibilidad de la cultura commodificada, los valores oposicionales de la cultura popular pueden ser articulados o comunicados en momentos fugaces antes de que desaparezcan de nuevo en el magma de mensajes, productos e incitaciones al consumo. Desde un inicio, su propuesta enmarca los objetos y fenómenos que va a estudiar y su relación de invisibilidad/desaparición con respecto al poder, desde una precariedad analítica que “viene dada por un objeto de estudio que sólo se deja considerar de forma interdisciplinar e incluso no disciplinar(ia) y que, de hecho, hablando en rigor no es siquiera un objeto: la cultura como práctica social que es condicionada y condiciona la visión que los sujetos tenemos de esa práctica” (12).

En su propuesta, el espacio de análisis no es un lugar afuera de la cultura —dado que observarla ya es vivirla (12). Por ello, Méndez Rubio subraya la necesidad de considerar la cultura popular desde su práctica y en el momento de la misma, es decir, en la relación transformadora del sujeto al condicionar/ser condicionado por la participación —consumo o producción— en prácticas culturales populares. Para Méndez Rubio, la

cultura popular es un posicionamiento frente al poder, al control, a lo hegemónico. El presente estudio comparte plenamente la reivindicación de la precariedad que se destila de las páginas de Méndez Rubio, dado que hasta bien recientemente los análisis de la cultura radical vasca no han existido sino centrados en aspectos determinados como el RRV (Roberto Moso y sus “memorias-ficción” Flores en la basura, Elena López Aguirre y su pionero libro coral con Pedro Espinosa Hertzainak: La confesión radical, así como el posterior Del txistu a la telecáster; los ensayos de Christian Lahusen, Jacqueline Urla [“We”], Sharryn Kasmir), la organización juvenil de la izquierda abertzale Jarrai (Eoin O’Brion, Garikoitz Mujika Zubiarrain) o la tradición autonomista (en el caso del ya mencionado Jtxo Estebaranz). Con Mujika, Estebaranz es el único que apunta hacia un elemento cohesionador de la diversidad alternativa, aunque entre los trabajos de ambos autores se puede apreciar una tensión interna de la CRV, que será discutida en la sección 6, pero que ahora queda apuntada: tensión entre autonomía (Estebaranz) e identificación con la narrativa totalizante del entorno abertzale. Parece como si el encuentro entre una mirada analítica externa y este circuito de cultura o espacio de producción de la misma concluyera necesariamente en la evasión de este último, en su desintegración. La causa de esta tensión dispersadora no es la insuficiencia de esta compleja red de espacios, relaciones de producción cultural y social, tradiciones de alternatividad e interferencias de lo hegemónico para constituir un objeto de estudio, sino, al contrario, la heteroglosia disorde que satura la máquina analítica al tener que dar cuenta y traducir en producción de conocimiento la riqueza y resistencia a la categorización de esta multitud de voces que constantemente reinterpretan y desplazan lo que se pensaba congelado en el tiempo. Un

objeto que rechaza la categorización y que se vuelve invisible ante el observador externo es una invitación a la mirada participativa de Méndez Rubio.

Una feliz consecuencia de la precariedad y constante tránsito del análisis de la cultura radical vasca es la posibilidad de extender la tensión interna del análisis, los problemas que plantea como objeto de estudio, a las narrativas hegemónicas. Al hacer balance de The Cultural Turn de Frederic Jameson, Méndez Rubio critica que su concepto de cultura sea demasiado homogéneo: “subsumir las distintas prácticas sociales en conflicto en una época dada bajo el rótulo de la cultura, en singular, supone entrar en un régimen de continuidad ideológica con respecto a la definición oficial, idealista, que las instituciones modernas hicieran de este término” (25). Si bien al pensar las prácticas de la CRV como cultura opositora se están llevando a cabo ciertas operaciones de reducción exógenas a dichas prácticas, el énfasis en lo contingente desestabiliza el concepto mismo de CRV. Por otro lado, la heterogeneidad y mutabilidad de esta cultura dificulta, en primera instancia, mantener la idea de una cultura vasca monolítica, monológica, monopolizada por partidos políticos y todo tipo de consorcios acronómicos. En ese sentido y frente a heterogeneidades que terminaron produciendo sus propias articulaciones hegemónicas como ETA a través de HB, la CRV actúa como límite del espacio alucinado de lo hegemónico, la nueva casa del Padre.

El circuito cultural alternativo busca desarrollarse por sí mismo en los márgenes de un espacio social que condena a la inanición produce y es producido por prácticas que simbolizan y rearticulan la oposicionalidad en rituales de alternatividad. Al tener lugar

éstos en el espacio público u okupado,¹⁵ la contrainterpelación a la “sociedad” —esto es, a las narrativas hegemónicas que configuran el espacio social vasco y a los sujetos que son conformados por las mismas— es ineludible, puesto que la irrupción y transformación de estos espacios alternativos en el tejido urbano y social de Euskal Herria requiere pequeños ajustes de las articulaciones hegemónicas. Dichos ajustes pasan por la criminalización, la reducción a extensión del entorno abertzale, o incluso por el desreconocimiento para producir una narrativa totalizante, sin fisuras.

Con las posibilidades que la relación entre espacio y cultura radicales ofrece, se puede postular que la inestabilidad producida por su irrupción en narrativas articuladas en torno a conceptos como identidad, legitimidad, lo utópico, localización o tradición, se traduce en un doble posicionamiento de lo radical, desde lo hegemónico pero también desde dentro mismo de lo radical, como límite de lo social, espacio liminar que marca el borde con un afuera en el que no hay realidad social ni articulaciones hegemónicas. En las narrativas hegemónicas, los espacios radicales aparecen inscritos como fracturas, simultáneamente límite y excepción necesaria, de acuerdo con el análisis de Slavoj Žižek en The Sublime Object of Ideology para el funcionamiento de dichas narrativas como fantasías ideológicas (21-23). Desde dentro del espacio radical, un deseo de alternatividad (al Estado, a la sociedad, a la familia, a la reproducción social, pero también deseo de otredad y heterogeneidad) permite una doble lectura de actividades de ocio, de consumo (de alcohol, drogas, música, kale borroka) como actos, a su vez, de

¹⁵ El más público, en el sentido de que los edificios elegidos para ser okupados como gaztetxes suelen ser emblemáticos y situados en pleno casco histórico de las localidades. También público porque es okupado en nombre del derecho colectivo a poner en práctica nuevas propuestas de socialización, autogestión y autoorganización, al margen de la legalidad vigente. Señalando la contingencia del sistema.

resistencia y alternatividad. Los bares, gaztetxes, zonas donde se da dicho consumo, serán los espacios físicos traspasados por esas prácticas de resistencia, y se convierten en parte de la infraestructura dispersa, descentrada y antijerárquica de la CRV. Ponen en contacto lo social con un “afuera” invisible, subterráneo (parcialmente enterrado, underground) debido a que: a) son espacios físicos compuestos de intersecciones entre narrativas hegemónicas (desde creación de estereotipos en los medios a la violencia física que desde el texto legal llega a inscribirse en el cuerpo radical), y b) contienen los deseos de salida de la casa del padre, de la posibilidad de una alternatividad constante. Sin la existencia de estos nodos de conexión, irónicamente sin la materialidad de la interacción con las fuerzas del orden y la imposición de lo hegemónico, esta cultura oposicional carecería de aquello ante lo que se definiría como alternativa, aquello que le permitiría actuar como tal. A su vez, estas conexiones y superposiciones son lo que permite que la práctica cultural radical tenga un efecto en lo social, más allá de las noticias sobre conflictos y reyertas, al mantener una visibilidad (parcial) de una viable cultura descentralizada y contingente de oposición al consumismo, a la democracia “modelo karaoke” (Méndez Rubio 21), a la reducción de la política a la administración institucional. De esta manera, la cultura radical funcionaría, de forma similar a la cultura popular en Méndez Rubio, “como práctica que, sin estar al margen de ellos, contrasta y pone (o puede poner) en crisis los paradigmas de la cultura oficial (ya sea ésta cultura de élite o cultura masiva)” (13). En el caso de la CRV, las prácticas que la componen son llevadas a cabo teniendo en cuenta esos “paradigmas” hegemónicos, en tanto son necesarios para poder pensar la

radicalidad, y la alternatividad no funcionaría como tal si no existiera lo convencional como lo criticable y rechazable por la alienación que conlleva.

Así, la cultura radical vasca que emerge a principios de los años ochenta se podrá entender como popular a partir de la relación que sus diferentes prácticas y productos culturales irán tejiendo y destejiendo desde los márgenes del espacio hegemónico. Desde el nivel más inmediato y material (canciones, eventos, represión) hasta un plano más teórico —siempre vinculado a la práctica—, la participación en ese objeto imposible que sería la CRV supone un posicionamiento crítico frente al sistema y resistencia activa a la seducción de lo hegemónico. A pesar de que sea posible, tras más de dos décadas, apreciar en música, modas y actitudes hacia el género y la orientación sexual tendencias homogeneizantes, igualmente es recomendable reconocer el gesto continuo de señalar el potencial de lo contingente y dialógico. Este gesto caracterizaría la oposicionalidad radical como expresión de “una diferencia (y no una simple exclusión) entre una visión una, centralizada, jerarquizante y tendente hacia la uniformidad, y una visión otra, cambiante, sin centro, que motiva y es motivada por relaciones sociales de tipo igualitario y libertario,” de nuevo en palabras de Méndez Rubio (149-150). Esto es, la salida de la casa del padre como abrazar la contingencia radical del espacio liminar.

Las características populares-oposicionales y la liminaridad de lo radical funcionan a partir de la dialogía, contingencia de lo social y lo político y heterogeneidad. Difícil de fijar aun momentáneamente, esta cultura radical se quiere ver como diferente a sí misma, pero también como un afuera socializable al margen de la fantasía ideológica hegemónica y de la propia colaboración individual en la misma. Esta doble tensión,

consigo misma y con el deseo de un afuera imposible es articulada por la distinción entre espacio y lugar de Michel De Certeau. Estos dos conceptos ayudarán a clarificar y relacionar los lugares delimitados por las narrativas hegemónicas de los espacios de práctica radical. Estos espacios de radicalidad serán no-lugares de resistencia a la omnipresencia de lo hegemónico, tal y como se actualiza en las narrativas hegemónicas.

En “Spatial Stories,” De Certeau explica el lugar a partir del orden y la estabilidad, orden producido por la información sistematizada que regula la distribución de diferentes elementos que viven en relación de coexistencia, dentro de una “configuración de posiciones” (117). Si el lugar “es” el orden, lo será sólo porque el proceso de naturalización de ese orden ha tenido éxito y, por lo tanto, ha sido borrado de la memoria, para que el orden aparezca como constante y estable. Por su parte, el espacio “existe” como “lugar practicado:” “Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities” (117), o, lo que es lo mismo, el espacio es producido por la actividad y, por ser espacio de tensión, no tiene orden ni estructura, salvo aquella que se establece sobre lo contingente.

Si bien De Certeau revela sus afinidades estructuralistas al plantear el espacio como subordinado al lugar, como lugar que ha perdido su estabilidad, su jerarquía entre orden y movimiento puede ser cancelada, de forma que éste no resulte prueba de aquél, sino que lugar y espacio sean posibilidades diferentes de simbolizar la relación con el afuera de lo social no narrativizado. En este sentido, De Certeau parece sugerir la crisis misma de las formas de simbolizar lo espacial, o de utilizar metáforas espaciales para

representar otros elementos de la realidad social, cuando sugiere una semejanza entre espacio y palabra: “caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive context. In contradistinction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a ‘proper.’” (117). La Ley, en este caso lo “proper” y las reglas que regulan localización y movimiento en el espacio social, es la palabra clave para entender el lugar. No sufre por los problemas a los que su “práctica” o actualización —el espacio, según De Certeau— le enfrenta, sino que, al revés, será el espacio el que para el filósofo francés carece de univocidad y estabilidad. Tal vez sería más interesante pensar que De Certeau está planteando la falta de estabilidad como una deficiencia necesaria para producir la categoría de lugar, pero, de cualquier modo, el lugar mismo depende, en De Certeau, del espacio para manifestarse y para poder regular y ordenar movimientos, por lo que la relación entre ambos sería menos de posesión/carencia de estabilidad, que de formas diferentes de utilizar lo espacial. Consecuentemente, cabría replantearse el espacio en De Certeau no como una actualización del lugar, sino como potencialidad aún no ordenada, aún no significada como lugar, o, para traducirlo al paisaje vasco de la época, como potencialidad vaciada, des-lugar-izada, abandonada por el desarrollo económico y en crisis.

La ruina, lo abandonado, marginal e indeseable se encuentran en un punto nodal en el que un lugar, mecanismo del sistema hegemónico de significación y estructuración de la vida (social e íntima), ha dejado ya de designar el espacio en el que están desarrollándose prácticas que contradicen abiertamente cualquier posibilidad de

“estabilidad” funcional o significativa. Lo ruinoso ha sido desconectado de la matriz de organización que ordena y significa lugares, es decir, es un espacio vacío en el sentido de que no es articulado en las narrativas hegemónicas, o tiene un significado negativo, como límite de esas mismas narrativas. En la ría de Bilbao, por ejemplo, los solares abandonados donde antes se levantaban altos hornos (Zulaika, “Ruinas” 110-111) son espacios vaciados hasta la revitalización urbana de Bilbao a mediados de los noventa y la llegada del Museo Guggenheim. Si las narrativas hegemónicas necesitan ruinas en un sitio para enriquecer a otro (111), los espacios abandonados y marginales en los que se reúne el caldo de cultivo de la CRV contienen ya en este primer momento, la promesa de un retorno de lo reprimido en forma de interrupciones en el espacio hegemónico.

El énfasis en la práctica, la heterogeneidad, la desconfianza de articulaciones totalizantes y el cuestionamiento continuo heredado del punk hacen que el espacio radical se piense a sí mismo como espacio creado por el movimiento centrífugo, no tendente a la estabilidad, a pesar de que cree sus propios lugares (gaztetxes, bares, kultur-etxeak ‘casas de cultura [organizadas popularmente]’). Por otro lado, las potenciales características del objeto CRV funcionan, en el terreno cotidiano, en actos y actitudes que desestabilizan la significación fija y estable de lo espacial —retomando viejos edificios, okupando el espacio público— a un nivel práctico y teórico. Al apropiarse de la estética y música punk y sus connotaciones mediáticas (a partir de la explosión punk británica: suciedad, vaguedad, decadencia), las interrupciones desestabilizadoras en el espacio público multiplican su efecto: se presentan como lo que ha sido reprimido por las narrativas hegemónicas, pero que en vez de sufrir su exclusión, disfrutan del desasosiego, amenaza,

inseguridad, terror y disgusto moral que provocan en la comunidad moral hegemónica: la peor pesadilla del nacionalismo moderado que acusaba a los músicos de “Ez dok amairu” de “maketos” y “txurrianos”¹⁶ extranjerizantes (Gabilondo, Nazioaren 281). La resistencia a la estabilidad definiría en última instancia el espacio de lo radical como un no-lugar, una fisura en el tejido de la narración social, de la organización significativa que conlleva. Méndez Rubio toma de Marc Augé su definición de no-lugar: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (cit. en Mendez Rubio 37). Desde la relación entre narrativa hegemónica y las ruinas de las que, como el capitalismo tardío, se alimenta, el espacio radical es simultáneamente lugar de otredad (desde lo hegemónico) y no-lugar, esto último a partir del deseo de salida de lo monológico y la preponderancia de las prácticas espaciales sobre las articulaciones hegemónicas de lugar en la CRV.

Ahora bien, el espacio radical tendría un alto componente identitario (por negación, negociación o reinención) que circula hegemónicamente en el espacio social vasco.¹⁷ Obviamente, también es constitutivamente un espacio relacional (y afectivo) e histórico, a pesar de que la relación con la historia sea principalmente negativa, por la instrumentalización que de la misma hacen las narrativas hegemónicas. La CRV, desde la perspectiva de una geografía política del espacio social vasco, sería tanto una intervención práctica en el espacio, como un no-lugar que rechaza la categoría de lugar

¹⁶ Términos despectivos para denominar a los trabajadores inmigrantes. A finales del siglo XIX su uso estaba muy extendido, y en los años 60, después de la segunda oleada de inmigración industrial, todavía parecían resistirse a desaparecer.

¹⁷ Ver Capítulo 2, sección 4.

misma, en tanto, al operar en lo contingente, no posibilita la ordenación y los procesos de significación unívocos. Una vez más, el espacio radical sólo funciona así cuando es inscrito por narrativas hegemónicas criminalizadoras, o en lo que se verá como intentos de hegemonización por parte de la izquierda abertzale. Y, en estos casos, ya no es el espacio radical lo que está siendo inscrito, sino más bien los traumas que prueban los límites de las narraciones hegemónicas.

Es desde este punto desde donde se puede entender el énfasis radical en lo espacial a un nivel material y simbólico —como en la salida de la casa del padre o las okupaciones del espacio público—, énfasis cuyo objetivo sería una repolitización de esas calles vacías, “kale hutsik” que aparecerán por las canciones de Zarama, Hertzainak y tantos otros grupos de rock. Frente a la definición y el “muermo” del lugar del padre, de los padres, la calle será el espacio en el que esta cultura se materializará a través de un cuestionamiento del uso que al espacio público da el sistema regulador del Estado, y de las posibilidades que el acto de la okupación puede ofrecer como punto de inicio para desarrollar propuestas que redefinirán lo político en el espacio público, en la asamblea, en la sentada, los bares y la manifa, lejos de los despachos y oficinas. La CRV saca la política de la casa del Padre, de tal manera que a partir de las prácticas sociales y culturales política y libido entrarán en una dinámica que imposibilita su separación.¹⁸ De ahí la abundancia de okupaciones de edificios públicos abandonados y su transformación en gaztetxes, al igual que la reapropiación de los cascos históricos de las capitales como áreas radicales (Estebaranz 15-20), o la reivindicación de la calle como espacio de

¹⁸ Discutido en relación a la fiesta radical en el capítulo 3.

protesta tras el control hegemónico y estratégico de la misma a partir de la instauración del sistema democrático y la instauración del orden racional de la política formal.

2.3 Cultura radical vasca (in)definida

Tras entender la cultura radical como cultura oposicional y espacio productor de (producido por) oposicionalidad, es necesario examinar el tipo de relación que se establece entre los objetos y prácticas culturales que surgen en este espacio oposicional y la nebulosa conciencia de participación en las mismas que identificaría esta amorfa, heterogénea, centrífuga CRV. Jtxo Estebaranz, desde una perspectiva autonomista —a partir de “la independencia de criterios y objetivos de la lucha social, así como . . . su radicalidad de objetivos y métodos” (Tropicales 14)—, identifica toda una serie de fenómenos sociales considerados como “oleadas de resistencias autónomas” (14). Su análisis es consciente de la tensión creada por la necesidad de organizarse colectivamente: “la identidad de la autonomía, que se reclamaba como la destilación radical de la voluntad de independencia de los propios movimientos, dificultaba enormemente la construcción de una identidad separada de los mismos” (171). Esto es, la lógica de equivalencia sólo funcionaba en la práctica. Debido a la liminaridad del espacio radical, no permitiría la sedimentación de formaciones discursivas hegemónicas. Abandonando, para pronto retomar, la oximorónica problemática de una “identidad autónoma,” Estebaranz cuenta las historias de multitud de movimientos sociales antijerárquicos. La forma en la que las continuidades y divergencias entre movimientos (y la constante pugna entre autonomía y la izquierda abertzale) van atravesando el texto

para desaparecer y reaparecer inesperadamente reproduce en el análisis la heterogeneidad que alienta un proceso de explosión de prácticas culturales y/o políticas alternativas a partir de finales de los setenta y principios de los ochenta. Hoy en día, desde donde escribe Estebaranz, si no la explosión, por lo menos la creatividad y actividad radicales continúan funcionando, aunque de forma diferente.¹⁹

Estas nuevas formas de vivir en el límite de lo hegemónico incluirían, para Estebaranz, la ocupación de los centros históricos abandonados en ciudades y pueblos, los movimientos antimilitaristas, feministas y ecologistas, el Rock Radical Vasco, las radios libres, los fanzines, los gaztetxes y las fiestas subversivas. En cuanto prácticas, en su heterogeneidad funcionan totalmente ajenas a una conceptualización como Cultura Radical Vasca, pues esta identificación llevaría a una reducción universalizante que impediría su propia autonomía, motor último de la misma. Al contrario, en los casos de la música y en la negación de la existencia del cine vasco,²⁰ la producción cultural pasa por la salida, huída. La búsqueda de un límite de lo social desde el que no colaborar con el sistema, y poder articular desde la horizontalidad antijerárquica y centrífuga las condiciones de una vida social más justa es lo que caracteriza esta producción. Esta búsqueda del límite es, a la vez, lo que neutraliza cualquier posibilidad de identificación de la misma más allá de una vaga idea de pertenencia que se puede traducir a usos

¹⁹ Ver Capítulo 4.

²⁰ Tanto en el RRV, como en el “nuevo cine vasco” de principios de los noventa —con directores como Juanma Bajo Ulloa, Daniel Calparsoro, Alex de la Iglesia y Julio Médem—, la respuesta de músicos y cineastas a la existencia de “movimientos” organizados tras esas etiquetas siempre será negativa: “Spanish audiences identify this film-making as clearly Basque in its modes of representation and subject matter, so much so that the uncanny haunting of its identity must be actively denied by both Spanish and Basque directors and film theorists” (Gabilondo, “Uncanny” 268). Ver también Rodríguez 14-20, donde se plantea un adecuado resumen de las principales posiciones en el debate en torno a la cuestión del “cine nacional” vasco desde los años de la Transición.

tácticos de conceptos espaciales, como si el éxodo a los márgenes del espacio social, a los espacios abandonados por el capitalismo, constituyeran la creación de espacios sociales otros fuera de lo hegemónico.

Las diversas prácticas que, para Estebaranz, constituyen o son desarrolladas por sujetos autónomos diversos están conectadas entre sí por el uso común de ciertos espacios (cascos históricos, gaztetxes, bares, que junto a radios libres, fanzines y komix formarían la infraestructura alternativa). Pasan a funcionar como espacios radicales en el encuentro de movimientos y sujetos múltiples en dichos espacios, a partir de las cadenas de equivalencia que se producen entre los intereses y propuestas diversas, pero sin constituir universales (Laclau 106-107), a pesar de que esta identificación, en las posturas más autonomistas, sea un problema teórico y práctico (Estebaranz 171-177). De forma simultánea, sin embargo, tanto las prácticas como los sujetos que las desarrollan/son construidos por ellas actúan como si existiera dicha idea unificándolos, lo que Estebaranz metaforiza como “voluntad de hacer de [los] márgenes contraculturales un estar en contra del sistema social, una voluntad de incidencia política” (53). Esta voluntad se materializa en “aglutinantes” de la heterogeneidad a partir de la “necesidad expresiva” de comunicar lo que está sucediendo en los espacios alternativos (iniciando su análisis en los cascos viejos de las ciudades vascas) y, por otro lado, la necesidad “defensiva” ante los ataques de las instituciones y el “acoso policial” (51).

Si bien la articulación de esta voluntad colectiva puede deberse a un organicismo que delecta el interés en Estebaranz de releer lo radical exclusivamente como

autónomo,²¹ la producción radical de cultura en Euskal Herria presupondría, de alguna manera, la posibilidad de identificar y conectar la diversidad de prácticas y los espacios en los que son articuladas a través de una conexión, de identificación en lo oposicional, aunque luego dicha identificación práctica cause problemas como señalaba Estebaranz. Cuestionando la sobredeterminación de lo identitario por la política de la nación en las narrativas estatales y nacionalistas, Estebaranz pone el acento en la autonomía, en la independencia hasta de los independentistas, que como cantaran Hertzainak, tienen su propia identidad normativa: “ta ondio ez dabe betiko eskemak / apurtu: Jaungoikoa, lege zaharra / ta HB.'ri botua eman” ‘y todavía no han roto los esquemas de siempre: / Dios, Fueros²² y el voto a HB’ (“Drogak AEK’n” [“Drogas en AEK”]. Hertzainak).²³

De esta ambigüedad viene, también, uno de los problemas planteados anteriormente: la imposibilidad de denominar el objeto de análisis si no es desde la precariedad del término mismo, donde dicha precariedad surge de la fractura sintáctica de la heterogeneidad radical que desea simbolizar. Así, por ejemplo, al tratar lo radical aparecen tensiones como la que habita el entrecomillado “something” en la caracterización por parte de Christian Lahusen del punk vasco (como él denomina al RRV) como “‘something’ constantly produced and reproduced” (269). Es, por supuesto, mucho más sugerente el entrecomillado “something” que el hecho de que sea

²¹ Y el reverso perfecto lo encontramos en Gazte matxinada (Revolta juvenil) de Garikoitz Mujika o en la curiosa Matxinada, del periodista irlandés Eoin Ó Broin, una historia de la juventud radical entendida sólo como juventud radical militante de la izquierda abertzale. Fue publicada como artículos semanales en un periódico regional irlandés y editada posteriormente por Txalaparta, editorial cuyas publicaciones parecen diseñadas para apelar al lector de la izquierda abertzale.

²² Referencia al “Jaungoikoa eta Legezarrak” ‘Dios y fueros,’ lema del PNV-EAJ.

²³ “Drogas en AEK”: AEK son las iniciales de Alfabetatze Euskalduntze Koordinakundea, la coordinadora de la enseñanza de euskera a adultos. Aparece como tal en 1976, agrupando diferentes organizaciones provinciales que preparaban independientemente escuelas nocturnas para adultos a mediados de los 70 (www.aeknet.net).

constantemente producido y reproducido. Al no poder describirlo sino como “something,” el que la CRV se resista a entenderse o ser entendida como otra cosa que su práctica termina siendo lo más interesante del artículo de Lahusen.

La CRV, por lo tanto, se esboza como objeto inestable de análisis a partir de su necesidad con respecto al (no-lugar) espacio radical. Al mismo tiempo, este espacio no es activado como espacio social capitalizable políticamente u de homogeneización, sino que, al contrario, supone una negación de una lógica de universalización que normativizase o inscribiera este espacio radical en lo hegemónico.

2.4 Rock radical, heterogeneidad y hegemonización radical

Esta doble interpretación de la CRV se puede trazar en los debates concretos que “construyen socialmente” el fenómeno musical del Rock Radical Vasco, es decir, “the emergence of punk and its adaptation to the social reality of Euskadi” (269). En su análisis del RRV, Christian Lahusen se acerca a la problemática intersección entre el punk —y los proyectos (anti)políticos y musicales que contiene²⁴— y la situación de crisis en la Euskal Herria de los años ochenta desde la etnografía, el análisis musical y la sociología. Caracteriza la condición social de la juventud en el País Vasco a principios de

²⁴ Los estilos clasificados como Rock Radical Vasco no responden a una idea fija de lo que es el rock o el punk, de la misma manera que el punk británico, por ejemplo, se apropia del garage estadounidense, el paleo-punk neoyorquino de la primera mitad de los setenta, y del reggae y ska traídos por la inmigración jamaicana. De la misma manera, en Euskal Herria sincrónica y diacrónicamente se rompen las barreras entre estilos para apropiarse de rock, punk, ska, reggae, dub, techno, música latina, o para articular nuevas formulaciones como el “Eskizo-rock” de Eskorbuto, o el “Bertso-hop” con el que Negu Gorriak mezclaban el bertsolarismo tradicional con un duelo de hip-hop sobre temas escatológicos (“Bertso-hop,” Negu). Es esta dinámica de mestizaje y capacidad de adaptación de lo radical lo que ha posibilitado la continuidad de una escena musical activa y diversa después de la primera oleada de los ochenta. Ver en este sentido, la apasionada forma en la que Elena López, en Del txistu a la Telecaster, critica la ironía de que el RRV se convirtiera en la nueva hegemonía, a nivel musical, y que los grupos que se salían de las “normas de estilo” tuvieran problemas para encontrar su espacio en lo alternativo (Ver los casos de Doctor Deseo, Cancer Moon, Dinamita pa los pollos en 125-191). También, para una débil puesta en cuestión del RRV a nivel conceptual, ver el apartado titulado “¿Rock? ¿Radical? ¿Vasco?” en Herreros y Rendueles.

dicha década como tendente a la marginalización por el desempleo, la represión policial, la dificultad de acceder a niveles superiores de estudios, el impacto de procesos de urbanización e industrialización fuertes por todo el territorio, falta de integración social y servicios públicos y, finalmente, en positivo marca una conciencia con respecto a los problemas ecológicos (265-266). Frente a un sistema en crisis que reduce considerablemente las posibilidades de participación en la administración del poder económico, político y mediático para esta juventud, el RRV consigue presentarse como un “innovative, self-affirming style” que articularía un significado radical de “bravery, anti-conformism, dynamism and vitality of youth” (265). Esta significación funcionaría en términos de negación con respecto a lo hegemónico, aunque mantendrá una relación polivalente con la izquierda abertzale, relación que Lahusen identificará en su estudio del RRV, y que, como tensión (a partir sobre todo de los intentos de hegemonizar “lo radical”) forma parte del problema de este estudio.

A partir del diálogo entre cultura punk radical y la posibilidad de hablar de una política punk, el autor plantea que el interés hegemónico (o contrahegemónico, para caracterizar el posicionamiento de la izquierda abertzale como alternativa al sistema) en la política del rock radical comienza con el interés de dicha izquierda abertzale hacia la emergente oleada de punk vasco a mediados de los ochenta (265). Este interés se cifra en intentos de copar simbólicamente, o capitalizar políticamente, el espacio radical por parte de organizaciones como Jarrai y de “vanguardias políticas a la teórica izquierda de HB” (Estebaranz 53). La articulación discursiva interna e inscripción externa en las narrativas hegemónicas de lo radical comenzaría con el contacto (interés) entre punk y los circuitos

y sujetos autodefinidos como abertzales. Cuando comienzan a okupar o convivir en los espacios marginales (cascos históricos, bares alternativos) surge el debate sobre su relación, tanto desde posiciones más antisistémicas —“for Eskorbuto truly radical rock is incompatible with any societal project” (Lahusen 271)— como anti-²⁵ o contrahegemónicas. Éstas últimas se identificarían con el movimiento “abertzale,” el cual, a pesar de presentarse como antisistémico, revolucionario y socialista (273), constituye para la perspectiva más anárquica y autonomista un intento de hegemonización e instrumentalización de la radicalidad punk (Estebaranz 54-55). Frente a los problemas que serán discutidos en las siguientes secciones, la visión contrahegemónica con la que ha quedado identificado Gazte matxinada de Mujika no ve fisuras ni problema alguno con la hegemonización de lo radical por el entorno de la izquierda abertzale. Al contrario, ve el RRV como la unión armoniosa entre política y música, y lo caracteriza como a) rock vasco, en cuanto profundamente enraizado en los problemas de Euskal Herria, b) un movimiento que se da en ciudades y pueblos en todas las provincias, c) rock crítico contra las políticas institucionales vascas y españolas, así como contra la sociedad capitalista en general, d) música comprometida con la lucha contra el poder (festivales con motivos políticos, a favor de gaztetxes y radios libres, y e)

²⁵ La CRV pasa por o nace de un deseo de la posibilidad antihegemónica que vaya en contra de lo hegemónico, pero sin aspirar a constituir una nueva hegemonía, es decir, manteniéndose como “modo interactivo de producción cultural,” como Méndez Rubio describe nuevas prácticas culturales asociadas a las luchas populares contemporáneas a la globalización. Este modo de producción sería el desarrollado a través de una cultura popular que “no proyecta figuras ni contornos estables, pero, como sugeriría Foucault (1991:108), tampoco permite que se reproduzcan las dimensiones totalitarias de un poder incuestionable y totalitario,” donde la producción cultural es “concepción práctica de la vida [que] se singulariza a través de la interacción comunitaria, la apertura a la participación (auto)crítica y una acepción dialógica y horizontal de la diversidad” (230). Es en este sentido que la CRV funciona a partir de la negación de las narrativas hegemónicas pero también de o hegemónico interno: “Nire baitan daude biak / tiranoa eta askatzaila” (“Dentro de mí están los dos / el tirano y el liberado”) como cantaran Negu Gorriak (“Nire baitan daude biak” [“Dentro de mí están los dos”], Ideia).

movimiento heterogéneo, ideológica y musicalmente (menciona rock, punk, heavy, ska, pop, hard-core, reggae). Ideológicamente, la heterogeneidad es sumariamente mencionada para afirmar la unión en contra de los estados capitalistas español y francés, como si ésa fuera la única opresión contra la que se desarrolla la actividad musical radical (185-186).

Volviendo a Lahusen, la relación entre política y prácticas musicales alternativas viene dada en torno a tres “proyectos.” El “proyecto anárquico,” ejemplificado en la postura anti-todo de Eskorbuto. Aunque renieguen del RRV, entienden que lo radical pasa por una “categoric rejection . . . [of] all political ideology, including the abertzale” (en cursiva en el original, 269). Grupos como Eskorbuto y Cicatriz²⁶ serán los exponentes de una posición política paradójicamente basada en la cancelación de la sobredeterminación política de las narrativas hegemónicas. Canciones como “A la mierda el País Vasco” de los primeros (Que), que irritará sobremanera al personaje “abertzale” de Galdu arte de Zabala, o identificaciones con lo abyecto, “somos zombies, mutantes, inadaptados” (Cicatriz, “Inadaptados”), se salen de la forma más común de entender lo político en el espacio social vasco: esto es, de reducir los diferentes paradigmas de producción de significados sociales al “conflicto” entre narrativas de la nación, entre legitimidades estatales y nacionalistas (ambas institucionales) y, finalmente, entre voces que articulan y rearticulan la idea de una colectividad homogénea como símbolo (operativo y referencial) de una sociedad fracturada. El posicionamiento (o

²⁶ O el personaje Xepe a partir de su interacción con el resto de miembros del gaztetxe y posterior salida del mismo en Galdu Arte, de Juan Luis Zabala. Ver Capítulo 3, sección 6.

antiposicionamiento) anti-todo intenta neutralizar esa asignación significativa, al plantear, precisamente, las fallas del sistema democrático y la colaboración de los poderes sociales (prensa, partidos, bancos) en las “fantasías ideológicas,” retomando el análisis de Žižek. Estos grupos serían los que más constantemente articulan la esquizofrenia punk que el sociólogo Jakue Pascual explica como no ignorar la diferencia entre los supuestos principios que regulan la sociedad y los intereses que realmente la gobiernan (cit. en Mujika 181), como se ha discutido en relación a la salida de la casa del padre.

Desde la propuesta de este capítulo, lo primero que llama la atención en estos “proyectos anárquicos” sería la ausencia de un proyecto de colectividad, de una narrativa que, tras desvelar la naturaleza ideológica de las hegemónicas, propusiera una forma alternativa de organización para subjetividades opositivas. Al contrario, el rechazo de lo hegemónico va acompañado de la negación de cualquier posibilidad colectiva de resistencia al mismo que pase por una propuesta participativa:

Nada más nacer empiezan a corrompernos
crecemos y envejecemos, en absoluta sumisión.
No hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todos

.....
Nada más nacer empiezan a corrompernos
eso nos demuestra que somos anti todo. (Eskorbuto, “Anti todo,” Anti todo).

Más allá de las anécdotas sobre posibles acercamientos y desentendimientos entre organizaciones políticas y grupos de rock, las primeras posibilidades de identificación²⁷

²⁷ De acuerdo con Méndez Rubio, “Estas dificultades de identificación conducen al final, o desde el principio, a un extremo en que o bien se abandona definitivamente la tarea teórica o bien esta tarea se encamina en un sentido que ponga en suspenso la validez del principio de identidad en sentido fuerte” (15, cursivas en el original). Las prácticas más anárquicas de lo que se denomina RRV llevan a la dificultad del análisis, en cuanto las anima el rechazo a

del proyecto anárquico comienzan por el vacío al que lleva esta postura de reconocimiento de la “necedad” de la conflictividad social: no necesariamente que sea necio oponerse a lo hegemónico, sino que sería, paradójicamente, tan necio como la adherencia al mismo. Cualquier tipo de posicionamiento que dé un significado a la fractura absoluta a partir de la cual Eskorbuto —y todos y todas los que se enamoran de o reproducen su mito maldito, y repiten sus letras aun muertos sus miembros— conciben lo social como una imposibilidad. En este sentido, el anti-todo se revela como el síntoma del límite de la fantasía social, de la misma manera en la que “no hay amigos, ni enemigos / ¡Luchanecia, todos contra todos!” supone una interferencia en las diferentes fantasías que articulan lo social en torno a colectividades. Esta interferencia va a suponer el punto de anclaje de estos “proyectos” con un “afuera” de la CRV, cuando ésta ya es un límite de lo social por su posicionamiento frente al poder, lo centrípeto y monológico. Más que a un callejón sin salida, este anti-todo de lo radical ofrece una insólita opción: pensarlo desde su imposibilidad. Este anti-todo ya es cómplice de la necedad que denuncia, en cuanto existe material y simbólicamente, en cuanto necesita pronunciar ese “somos anti-todo” final como gesto, como palabra perdida de vocabulario imposible, puesto que anti-todo implica silencio. La música, incluso la de Eskorbuto, es todo lo contrario.

Esta participación del sistema a pesar de la negación y el intento de escapar del mismo serán los dos polos entre los que alternará el espectro de la CRV, y la doble articulación (interna/externa) terminará volviéndose sobre la práctica musical misma, con

cualquier identificación, de la misma manera que las posturas más afines al proyecto “abertzale” metonomizan el campo de lo radical con una identificación excesiva de dicho proyecto con el espacio radical.

abundantes referencias autoconscientes a la propia complicidad, que deriva en la desestabilización última del discurso crítico de este posicionamiento:

Me siento tan feliz
de ser un puto subnormal
con delirios de grandeza
mientras me hago un chute y privo cerveza. (Cicatriz, “Inadaptados”)

Tras el rechazo de cualquier tipo de positividad de lo social del primer proyecto, Lahusen propone un segundo grupo de bandas que entienden la conflictividad de lo social en términos más “políticos.” Así, bandas como La polla records, Zarama o los primeros Hertzainak estarían caracterizados por un “proyecto político,” que atañe más a la concepción política de la música que a un programa determinado compartido, como recoge Lahusen en el testimonio de Evaristo, cantante de La polla records: “We are political because it isn’t possible to be anything else [B]ut political in the sense in which politics is life” (cit. en 272). Para estos grupos, el espacio, la red, que produce la CRV no es “merely a linked subcultural community, it was a movement with an organisational base and a political identity which erupted onto the political scene” (272), y su música será entendida como una práctica organizativa y mobilizadora que produce y reproduce nuevas articulaciones de lo que puede significar una vida política (a partir del flujo de significaciones que posibilita el espacio radical). Entender este proyecto o aspecto de la CRV supondría pasar de la negación radical del anti-todo a la participación en toda una serie de propuestas y cadenas de equivalencia. Equivale a un posicionamiento táctico en los márgenes del sistema, desde donde conflictos concretos serán interpretados como parte de todo un sistema al que hay que oponer una alternativa, que se fundará,

precisamente en la práctica crítica del mismo y el desarrollo de una cultura de la autonomía y la solidaridad.

Si el proyecto “político” comparte con el anárquico una “radical position of generalised rejection” (272), el tercero, el “proyecto abertzale” también produce una música explícitamente política y mobilizadora, pero en este caso, lo político se localiza en el conflicto nacional(ista) tal y como lo articula la narrativa de la izquierda abertzale (273). Muestra de esta tercera tendencia será la identificación militante con la que grupos como Hertzainak y Kortatu se aliarán con el nacionalismo radical y su oposición al Estado español a partir de su propia oposicionalidad al sistema. Así, se establecerán lazos musicales (letras, performatividad de lo musical) y de infraestructura (conciertos, festivales, música en los bares, campañas de movilización) con organizaciones y locales pertenecientes al entorno abertzale (275). Es este tercer proyecto el más comúnmente asociado desde los medios de comunicación hegemónicos con lo “radical vasco,” y tanto desde parte de la izquierda abertzale como desde esos medios se ha intentado metonimizar toda la música (y la cultura) radical a extensión del garzoniano entramado abertzale.

La propuesta tríplica de Lahusen presenta posibilidades analíticas junto a problemas derivados del mismo análisis. En primer lugar, señala inequívocamente la heterogeneidad necesaria de un (no-)movimiento que encompasa posiciones irreductibles respecto a la política hegemónica y a los circuitos de producción y consumo musical. Del proyecto anárquico al abertzale, Lahusen mantiene también una gradación incluso en cuanto a complejidad formal de la música. Traza un espectro que va desde la simpleza

básica del punk anárquico, al “profesionalismo” de los abertzales: “the music was more polished: there was greater stress on the voice, more complex musical structures, and a greater preoccupation with technical and instrumental perfection” (275). Curiosamente, Lahusen no es consciente de cómo su gradación se complementa en el primer caso por la concepción dialógica del espectáculo y la participación del público en el mismo, algo que va dejando por el camino en su trayecto hacia una música más profesional con un proyecto político más definido. Profesionalidad va asociada así a los recursos de un partido político y organizaciones que mueven suficiente dinero como para que tantas bandas consideraran unirse a sus campañas “Martxa ta Borroka.” Pero esa profesionalidad implica un distanciamiento entre músicos y público, o verticalidad de la performance musical. Mientras tanto, la música más anárquica todavía mantiene la horizontalidad, dialogismo y el intercambio libre entre músicos y oyentes. El proyecto abertzale, de hecho, presenta más características en común con eventos musicales hegemónicos, como la música clásica, que con el caos del proyecto anárquico.²⁸

Sin embargo, el análisis de Lahusen exagera la determinación de la música por el movimiento abertzale. Si bien acierta al relacionar que en los bares de orientación abertzale pincharan música punk con su mayor difusión (273), la influencia que el autor otorga a la izquierda abertzale en definir la actitud punk hacia el euskera, por ejemplo, es anacrónica, en cuanto el “interés” abertzale hacia el punk data de mitad de los años ochenta (Estebaranz 54-55) o, más exactamente, después de los años 83 y 84, de acuerdo

²⁸ El caso de Fermin Muguruza, cantante de Kortatu, Negu Gorriak, proyectos varios, colaborador y productor de un sinfín de bandas, merece ser estudiado aparte, en el capítulo 4, en cuanto ha desarrollado una conexión entre música y política (a nivel local, global y teórico) bastante significativa e influyente en el espacio radical.

con Josu Zabala, compositor principal de Hertzainak (cit. en Kasmir 196), y refrendado por la secuencia de eventos que marcan este proceso. Para esos años, grupos como Zarama y Hertzainak ya habían asociado euskera y realidad social vasca a punk en los primeros ochenta (Lahusen 275)²⁹ —1981 según Roberto Moso (Flores 108).

Aun cuando no quedaban tan lejos los sesenta, período en el que el pueblo despedía a gritos de “maketos” a músicos considerados hoy como “folklore” o llamara “txurriano” a Aresti por militar en el Partido Comunista (Gabilondo, Nazioaren 281), mientras Moso y Montoia comenzaban a cantar punk rock en euskera, la izquierda abertzale estaba todavía ensimismada discutiendo si el rock en euskera podría ser un arma imperialista (Kasmir 196). Como recoge Roberto Moso en su novela-memoria

Flores en la basura:

El diario ‘Egin’ . . . publicó en su sección de cartas una animada polémica sobre si el rock podía o no ser vasco y revolucionario... en nuestra línea de agitación y propaganda, nosotros también participamos en el debate, con una misiva en la que en realidad, decíamos obviedades, lo alucinante era tener que sacar la cara al rock & roll en 1977 (j) y ante gentes supuestamente vanguardistas, ¿o es que acaso pensaban, que todos esos

²⁹ Se da, además, la ironía de que en ambos casos, estas primeras bandas que cantaban en euskera tenían cantantes euskaldunberris (hablantes de euskera que no lo han aprendido en casa, sino ya de jóvenes o adultos en los euskaltegis, escuelas de euskera para adultos llevadas por AEK [ver nota 28]). Euskaldunzaharrak son los hablantes de euskera como idioma materno, y por extensión lenguaje primero de la vida social. Esta elección por parte de Hertzainak y Zarama no se da porque así se lo exigiera alguna pasamontañada figura en la sombra. Años antes de que HB diera el abrazo del oso al RRV, incluso cuando todavía no habían empezado a criticar estas influencias imperialistas, tanto el co-fundador y primer cantante de Hertzainak Xabier Montoia, como Roberto Moso, cantante de Zarama, aprendieron euskera para poder cantar en las bandas que estaban montando. La idea que se les ocurrió tanto a Montoia como a Zarama fue que el euskera era, por haber sido reprimido y por ser el lenguaje revolucionario en esos momentos, el idioma más punk que tenían a su alrededor: “Eran aquellos unos años en los que los muros de nuestro pueblo estaban repletos de euskara sin que los artistas del spray supieran hablarlo” (Moso, Flores 18). En el texto de Moso hay una inseguridad recurrente sobre la calidad de su euskera cuando comenzaron su carrera: “De hecho el grupo empezó cantando en un idioma que sólo yo comprendía” (42), lo cual ya de por sí es bastante punk, aunque Moso no querría reconocerlo. En este sentido, su némesis (amistosamente) es Gari, el legazpitarra (natural de la localidad gipuzkoana de Legazpi) segundo cantante de Hertzainak, euskaldun de pueblo. Tomando una sugerencia de Joseba Gabilondo, sería extremadamente interesante analizar el texto de Moso como mapa de la economía simbólica y libidinal del euskera: Moso viene a representar el municipio castellano hablante de la hiperindustrializada margen izquierda de la Ría de Bilbao, versus Gari, pueblo gipuzkoano euskaldunzaharra.

cantautores que ellos veneraban carecían de influencias “imperialistas”?
(47)

Moso presenta cómo se materializa en este debate el momento en el que el modelo de cantautor vasco ya ha sido plenamente aceptado dentro de la cultura del macrofestival — de la Transición y principios del Estado democrático, tanto en el Estado como en Euskal Herria—, y, de hecho, ha entrado en decadencia por exhausto y repetitivo. Es entonces cuando comienzan a aparecer tentativas que cristalizarán años después en el RRV. En este punto de agonía de unas prácticas culturales populares residuales (el cantautor concienciado políticamente que responde a una voluntad popular hacia la libertad), en claro agotamiento tras el momento álgido de la segunda mitad de los setenta, la izquierda abertzale vuelca sobre la emergente, escurridiza, inarticulada cultura proto-punk el apelativo foráneo, la participación de algo que no se circunscribe a lo vasco como fuente última de significación. Sabino Arana vs the punks! Así se puede entender la ironía de la frase ya citada del periodista Rogelio Blasco: “para un verdadero vasco la terminología de rock and roll estaba ligada a un producto más del imperialismo multinacional yankee” (17). Hasta la izquierda revolucionaria siente horror ante el abandono de la casa del padre.

La reacción inicial desde la más radical de las narrativas hegemónicas es de rechazo. La izquierda abertzale denuncia en un primer momento la apropiación que la juventud hace del punk británico, sobre todo, de finales de los 70, como colaboración con el imperialismo cultural de EEUU, aun sin darse cuenta de o ignorando la propia construcción social de la tradición de los “cantautores,” y los problemas que tuvieron al principio.

Es contra esta música de cantautor de la era de los grandes festivales contra la que explota el RRV. Surge como rechazo del estilo y relación con la música que imperaba en la Transición (Blasco 14-16). Como Josu Zabala, co-fundador de Hertzainak y compositor de la mayoría de sus temas, recordara en el reciente documental Salda badago: Euskal Rockaren hastapenak (¡Hay caldo!: los orígenes del Rock vasco):³⁰

Euskal estiloa zen, musika arloan: kantautoreak, ta letra arloan: Herria. Baina oso idealizatua... Ematen zizula Euskadi zala... gauza bat flotatzen zuena, eta bueno... guretzako herria zan: gure taberna, gure giroa, larrua jotzea eta... ez dakit... bizitzea Kantautoren egoera... kasu batzuk... beti salbuespenak daudela... baina nik uste dut bihurtu zirela oso... ez dakit, adonezatuak. Ez zeukatan erakortasunarik... eta oso originalidade gutzi zegoen mundu hortan, ta, beraz, euskal musikan. Guk horrekin apurtu nahi genuen zehazki, bai mezuen aldetik, eta bai musika aldetik. El estilo de la música vasca era: musicalmente, cantautores, y las letras estaban monopolizadas por el Pueblo —nación y pueblo—, pero un pueblo muy idealizado, muy... parecía que Euskadi era algo que flotaba en el aire. Y bueno, para nosotros el pueblo era nuestra tasca, nuestro rollo, echar un polvete y... no sé, vivir Los cantautores, siempre con algunas excepciones, claro, se habían convertido en algo adocenado. Ya no tenían atractivo, había muy poca originalidad en ese mundo, y, por lo tanto, en la música vasca. Nosotros queríamos romper totalmente con eso, tanto en cuanto a temas, como en cuanto a la música misma.

Frente al amaneramiento estilístico del estilo tradicionalista de la mayoría de cantautores —Zabala estaba hablando, probablemente, de Mikel Laboa como excepción— y la pérdida de sus dos referentes básicos —dictadura y movilizaciones sociales mayoritarias—, el punk del RRV volverá su mirada crítica al Estado democrático y a la sociedad que acepta, o que presta obediencia externa a, la legitimidad del mismo y su discurso de progreso. Punk vasco al que no se le asignaría el epíteto vasco —de moda en aquellos tiempos, y no hace tanto, como parodiará Juanma Bajo Ulloa en su película

³⁰ El título Salda badago está tomado de una canción de Hertzainak.

Airbag— por lo menos hasta el concurso “Egin Rock” en 1983 y el festival anti-Otan en Tudela en octubre de dicho año (Mujika 184). El concurso, específicamente, supone el momento inverso al descrito por Moso: en vez de una reacción frente a lo emergente, hay una constatación por parte de la izquierda abertzale del poder movilizador y agitador del RRV. Para entonces, éste ya se ha constituido como un espacio musical de alternatividad propio logrando rodearse de un porcentaje significativo de la juventud desencantada vasca como demuestran la explosión de bandas, fanzines, radios libres y los comienzos de los gaztetxes.

Al propagarse notablemente la música y cultura euskopunky, la izquierda abertzale tratará de incorporar dicho espacio a lo hegemónico, representado en este caso por su narrativa de lucha por la independencia social y nacional. Simbólicamente, no puede dejar que lo radical se transfiera a un espacio que no controla, esto es, que exista una radicalidad vasca no movilizadora por la izquierda radical vasca.³¹ En segundo lugar, más allá de los debates sobre lo autóctono versus apropiaciones o imposiciones imperialistas, el capital humano que pone en movimiento y conecta el RRV comienza a ser considerable, en cuanto a número y a energía dedicada a prácticas colectivas. Y esto, para un partido que cree tener el monopolio de “lo radical,” es demasiado succulento.

Otro factor que Lahusen deja fuera de su análisis, y que se torna sintomático en su identificación de grupos con proyectos, es la evolución histórica de los propios músicos y de la relación entre lo abertzale y lo radical. Como discute Estebaranz, a lo largo de los ochenta se dan acercamientos y alejamientos entre radicalidad autónoma y radicalidad

³¹ Recordando la alta significatividad del espacio material y simbólico vasco.

abertzale que termina en una situación indeterminada, tablas silenciadas después de los intentos de hegemonización más fuertes por parte de la izquierda abertzale, como “Egin Rock,” los suplementos musicales del periódico Egin, la campaña “Martxa ta Borroka” (“Marcha y lucha”) de 1985³² o el recopilatorio musical Bat, bi, hiru... hamar! (51-56). Aunque Lahusen reconoce que el RRV no es “the consequence of a unilateral strategy by a political organisation over a passive, ill-defined mass: rather it was the result of negotiations, debates and exchange between diverse groups, networks and movements” (279), sólo plantea la idea de proceso o evolución en el caso de Eskorbuto, al describir los problemas que tuvieron con las Gestoras pro-amnistía y que causaron su viraje anti-abertzale (269-271).³³ Más allá de este caso, su análisis sistematiza las diferentes posiciones como fijas.

Obviamente, un artículo de sus características no pretende constituirse en historia alternativa del RRV, pero, por ejemplo, la evolución de Kortatu desde posiciones anarcoautonomistas (Kortatu) hacia un abertzalismo más en sintonía con el programa y los mensajes de la izquierda abertzale a partir de su segundo disco (La línea del frente), no es mero cambio de estilo, o una preocupación mayor por la calidad del producto, sino que esconde un trauma que anula la propuesta antisistémica de la música festiva del

³² A imitación de la dinámica “alegre y combativa” del FSLN en Nicaragua (Mujika 189). Una vez más, y no sólo en temas de música, Nicaragua será el primer eje de la reimaginación atlántico-revolucionaria de la CRV, tomada de la izquierda abertzale.

³³ En 1983, en Madrid para tocar en un concierto, los tres miembros de Eskorbuto (Iosu, Jualma y Pako) fueron parados por la policía, quienes al cachearles les encontraron una maqueta con canciones como “Maldito País España,” “Escupe a la bandera” y “ETA.” En el Madrid de la movida, fueron detenidos por “apología del terrorismo” y se les aplicó la ley antiterrorista, por lo que pasaron 36 horas incomunicados, mientras las comparsas de fiestas de Bilbao, irónicamente, adoptaban el estribillo de una de sus canciones, “Mucha policía, poca diversión” como lema de la Aste Nagusia ‘Semana Grande’ de Bilbao. A partir de este momento, Eskorbuto, que hasta entonces no se habían alineado con nadie, se mostrarán extremadamente críticos con el discurso revolucionario de la izquierda abertzale: “Las gestoras pro-amnistía dormían / mientras nosotros nos pudríamos” (“A la mierda el País Vasco,” Que).

primer disco. A partir del segundo, las canciones ahondan en una estética distópica con el objetivo de articular el abismo que se abre entre discurso institucional o mediático y realidades que lo exceden. Las políticas represivas del gobierno central, con el infame plan ZEN puesto en acción en febrero de 1983 (Mujika 252), pasan a constituirse, en el caso del cambio de Kortatu, un centro de negatividad a partir del cual poder hacer frente al terror, y ese centro se presenta como la necesidad de una concienciación y movilización que se une a la abertzale en canciones como “9 zulo” (“9 agujeros”), “Jaungoikoa ta Lege Zaharra” (“Dios y fueros”) o “Platinozko sudurrak” (“Narices de platino”), ésta ya en Kolpez Kolpe (Golpe a golpe), último disco de estudio de la banda antes de su disolución, cantado en euskera íntegramente y contando con la colaboración de Mikel Laboa en la canción “Ehun ginen” (“Éramos cien”). De la misma manera, el caso de Hertzainak nos presenta con una peculiar evolución que, como analiza Sharryn Kasmir (182-199), les lleva desde posturas definitivamente iconoclastas respecto a lo abertzale³⁴ a tradicionalizar su estilo y terminar cantando a los presos de ETA (“564”) en la cúspide de su carrera y de su reconocimiento en cuanto a ventas y público. La conclusión de Lahusen resulta válida como muestra de la heterogeneidad implícita a lo radical en la CRV, tal y como es articulada en lo musical por el RRV:

Punk discourse did not change so much in its structure (arguments and concepts), as in the context in which it was located and to which the arguments and concepts referred. In this sense, radicalism could appear either as generalised anarchic rejection of all social order, or as the patriotic rejection of an alien nation state . . . [through] the ethnic markers, identifications, ‘patriotic’ programmes and associations it proposed. (278)

³⁴ Como en la ya discutida “Drogak AEK’n” (“Drogas en AEK”).

Su propio análisis, sin embargo, ignora esta heterogeneidad fundamental no ya de la música, sino también del sujeto radical mismo, como sujeto necesariamente múltiple.

2.5 Identificación, desaparición

Los cambios y modulaciones del proceso de significación musical en los grupos mismos hacen que, por un lado, la división entre proyectos de Lahusen sea más porosa que lo que él plantea, como apunta Roberto Moso: “Contra lo que alguna mente esquemática pueda pensar, en el ambiente del rock vasco de los 80 había también muchas dudas, debates y tendencias y muy poca ortodoxia Más tarde llegarían las ‘homologaciones’” (Flores 108). Por otro lado, lo más interesante del análisis de Lahusen es lo que deja fuera, lo que niega por inercia académica. Su limpia división entre proyectos ofrece la posibilidad de señalar sus insuficiencias para desarrollar por inversión los niveles a los que está operando este principio de heterogeneidad. Los valores antisistémicos, revolucionarios o nacionalistas en los que fluye el deseo radical son contingentes —actualizaciones de rebeliones ante la distancia entre narrativa hegemónica y realidad en crisis. Al margen de lo autobiográfico o anecdótico, el problema consistiría en entender cómo esas tres posiciones o proyectos lleguen a ser intercambiables. Se producen cadenas de equivalencias que permiten cierta colectividad imaginada, aunque ésta radique en posiciones antisistémicas y autonomistas, en entender lo radical como revolucionario o en la lectura de los conflictos sociales desde el conflicto entre narrativas nacionales.

El espacio radical es, por lo tanto, el marco de significación contingente que sería capaz de dar cabida a estos proyectos aparentemente contradictorios a pesar de compartir bares, gaztetxes, espacios concretos de radicalidad colectiva. Desde esta aparente paradoja —como corresponde a un objeto imposible—, podrían mantenerse las tres lecturas separadas de la función (anti)política de la música punk vasca de Lahusen sin crear unas barreras o diferenciaciones que impidieran el flujo libre de articulaciones culturales y políticas. Así, a través del rock radical vasco el concepto de cultura radical vasca surge como hipótesis necesaria para entender los movimientos que la configuran y como potencial (des)localización de resistencia.

Sin embargo, al replantear desde la “concreción” del RRV la hipótesis de la multiplicidad de subjetividades heterogéneas como deseo principal que activa la CRV, vuelve a aparecer un problema que afectaba a la CRV como concepto. Al margen del análisis de Lahusen, las discusiones en torno a qué es o fue el RRV muestran cómo la heterogeneidad disuelve el concepto, a pesar de la utilidad práctica del término para denominar ciertas prácticas musicales alternativas que se dan en Euskal Herria a partir de los años ochenta. Por un lado, no existe un acuerdo sobre la razón última de la existencia de dicha etiqueta. Se dan explicaciones desde lo político, que se centran en los intentos de hegemonización por parte de la izquierda abertzale a partir del concurso “egin Rock” y, sobre todo de la campaña “Martxa ta borroka” de 1985 (Estebaranz 55). A estos eventos cabría añadir el lanzamiento de la recopilación de RRV Bat, bi, hiru... hamar!, que Elena López, periodista y guitarrista del grupo de ska Potato lo contextualiza así:

El año 87 terminó con un regusto agridulce de nostalgia. Se presentó en la Feria del Libro y del Disco Vasco de Durango un doble álbum que

conmemoraba el décimo aniversario del diario Egin, así como la ampliación y nuevo formato de sus páginas musicales. Parecía que una época terminaba y que este disco era el resumen del rock radical vasco. (99)

La constatación de si no la hegemonización, sí por lo menos un acercamiento fuerte (por ambos lados) se materializa en un producto que parece ofrecerse como significativo que posibilita una doble identificación: entre los grupos en sí, y con el proyecto abertzale encarnado en el periódico Egin. Como recordaban Blasco y Moso, precisamente sus páginas habían servido como foro para discutir si los grupos que funcionaron como abanderados de la nueva forma de hacer música en y sobre Euskal Herria eran o no tentáculos imperialistas. La aparente fusión de intereses en este disco resulta, cuanto menos, irónica. La música de grupos como Eskorbuto, Zarama, La polla records o Hertzainak absorbieron influencias anglófonas en un primer momento, pero ampliaron y desarrollaron el abánico de referencias hasta llegar a propuestas profundamente híbridas como los discos en solitario de Fermin Muguruza a partir de finales de los noventa. Viéndolo desde la perspectiva que dan los años desde la explosión de lo que se denominaría RRV, la transformación del concepto de música vasca de trikitrixa y cantautores a todo tipo de mestizajes, equilibrios entre lo comercial y lo radical —en este contexto, “alternativo” es ya comercial— fue rápida, pero para que así se diera, fue necesario antes el rechazo primero y después el intento de hegemonización por la izquierda abertzale.

El debate que se había creado en un sector de la sociedad, el entorno abertzale, sobre la “vasquidad” del RRV, surge de la fuerte militancia afectiva que produce la narrativa abertzale, basada en la dicotomía autóctono/exógeno a la que se le sobrepone

una narración de opresión. Por su parte, los grupos cantaban y actuaban, en un principio, en contra del establishment político vasco. Al ser insertados en la estructura dicotómica de la narrativa de la izquierda abertzale, pasan a colaborar en la legitimación de la administración de poder político, además de dar eficacia social a la homologación de la que hablaba Moso (Flores 14). Ciertos clichés aparecen trazando líneas maestras en el magma anterior. De ahí la abundancia de canciones sobre presos, por poner el ejemplo más extendido.

El que hubiera un recopilatorio de las características del Bat, bi, hiru... hamar! implicaría un mutuo reconocimiento: Egin era un periódico que, aunque claramente decantado hacia una opción política abertzale radical, sobrepasaba en cuanto a circulación y distribución el circuito de gaztetxes, maquetas y radios libres. Antes de que el ubicuo Garzón decidiera bajarle el volumen, poseían también una cadena de radio oficial (Egin Irratia, para la que trabajaría Fermin Muguruza a finales de los ochenta), con lo cual su área de influencia, y las consecuencias de su apoyo/intento de hegemonizar (instrumentalizar) la música son tanto positivas como negativas. Si, por un lado, ofrecían una infraestructura de medios de comunicación, organización y capacidad de movilización de mayor impacto social (en cuanto a cantidad de receptores) superior al circuito alternativo de gaztetxes, radios libres, bares y fanzines, por otro lado forzó un posicionamiento frente al bloque abertzale, una definición que dejó una brecha profunda en este espacio. Es este un conflicto del que se evita hablar en profundidad, pero que separó a las bandas que se podían recuperar desde/para la militancia, dado que eran posibles las equivalencias entre demandas abertzales y alternativas, de bandas como

Eskorbuto o Cicatriz, que eran más difícilmente apropiables por un discurso contrahegemónico. De esta brecha quedarán trazos en todas las historias fragmentadas del RRV, y seguirá funcionando, en la memoria, como se lee en el texto de Elena López, como final de una primera época más caótica y menos organizada, con una presencia más marginal y minoritaria. En la actualidad, la tensión entre la izquierda abertzale y la CRV continúa, sobredeterminando en ocasiones lo político-institucional contrahegemónico la salida de la casa del padre, tanto en la convivencia espacial en gaztetxes, bares y cascos viejos, como en las letras de canciones, con independentzia, libertad, txakurras [perros, policías] y presos constantemente reapareciendo. Ahora bien, también andaban por ahí Eskorbuto, metiendo “pullas a todo kiski,” o a La polla records, que en su disco Revolución puede combinar todos los temas del catálogo (presos, txakurras, el muermo, el Opus Dei, los políticos, los revolucionarios de borracheras, etc.), para terminar con “Sin país” y sus versos finales:

Yo no debo nada
ni a dios ni al gobierno
por haber nacido
del coño de mi madre.

Retomando la (in)definición del RRV, merece la pena destacar “Rock Radical Vasco: Una etiqueta y sus restos,” monográfico que el programa televisivo Astekaria/El semanario de Televisión Española-Centro Regional del País Vasco dedicara en 1987 al difunto, pasado, “gran gesto” del RRV. Aparte del fascinante nerviosismo con el que el presentador y director del programa habla del RRV y la reiterada insistencia en su condición de bestia muerta mediante el uso del pasado, es éste el primer documento audiovisual producido por los medios de comunicación hegemónicos que intenta

narrativizar y contextualizar parte de la CRV. Dentro de los grupos y personajes entrevistados, se discute la dicotomía entre identificarlo como un movimiento político (con perspectivas tanto “anárquicas” como la insinuación de la influencia abertzale) o reubicar el término como estrategia comercial para hacer dicha música más exportable a Madrid y a Barcelona, es decir, como un “producto” de marketing construido desde las páginas del suplemento musical de Egin para competir con “movidas” más publicitadas, como recuerda Marino Goñi, productor de Discos Soñua. Aunque en ese mismo programa La polla records rechacen la idea de que haya, más allá de una estrategia comercial, un “frente” o algo similar, hay una constante tensión entre lo comercial del término y la necesidad de denominar algo que está sucediendo en lo musical. Precisamente por su heterogeneidad y tendencia centrífuga, resulta imposible denominarlo más allá del “something” de Lahusen o las “oleadas de resistencia” de Estebaranz (14) —por muy atractiva que parezca la imagen de las olas como fuerzas independientes unas de otras, para romper en la misma orilla. Fecharlo e identificarlo, pensar en el RRV en términos de autopsia, neutraliza a través del mercado y de la política institucional la energía, negativa y positiva, que surge de ese momento de salida, de abandono de un espacio multinarrativo de significaciones sobredeterminantes e interpelación traumática.

2.6 Producción de radicalidad, ideología y mercado

Ante el tránsito necesario para mantener lo radical en tensión consigo mismo, se revelan sintomáticas las variadas respuestas a la pregunta de si el RRV denomina un

movimiento musical, o si, por el contrario, no es más que un intento de hegemonizar toda una serie de grupos musicales, sus consumidores y un momento de efervescencia cultural alternativa para obtener créditos electorales o económicos. En este sentido, Jualma Eskorbuto ofrece en Astekaria una primera clave para entender el problema a la hora de inscribir dentro de narrativas (mediáticas y/o políticas) las posturas más anarquistas del RRV, tendentes siempre hacia la salida afuera incluso del límite donde se desarrolla la CRV. La imposibilidad de contener aquello que tiende a negarse a si mismo deriva en dificultad de identificación, y, por lo tanto, problemas adicionales a la hora de traducir ese impulso anárquico en un producto dentro del mercado político o cultural. Frente al proceso de homogeneización doble que conlleva la etiquetación de un grupo como RRV, Jualma Eskorbuto responde: “Nos hemos definido rock’n’roll, nos hemos definido radicales... y nos hemos definidos vascos. Y nos han definido anti-vascos, anti-españoles, españoles... pero todo individualmente, nunca nos hemos considerado que pertenezcamos al Rock Radical Vasco.” Detrás de esta confusión o multidireccionalidad de la identificación, sobresale el valor comercial que las compañías, los fanzines y la crítica discográfica encuentran en producir y reproducir matrices narrativas en torno a lo radical y lo vasco.

A la vez, sin embargo, teniendo en cuenta su pasados problemas con el entorno abertzale,³⁵ la respuesta de Jualma está marcada por la acumulación de procesos de

³⁵ Ver nota 33.

identificación³⁶ y la bidireccionalidad de los mismos (“nos hemos.... Nos han...”). Indica cómo el mismo RRV infecta de su propia inestabilidad como objeto los diferentes intentos (externos e internos) de empaquetarlo o neutralizar su principio centrífugo. Paradójicamente, la acumulación de posibilidades identificatorias que refleja la cita termina por anular las diferencias entre ellas mismas, por lo que Jualma demuestra que Eskorbuto eran mucho más “vascos” que nadie. Vascos, eso sí, de la misma manera en la que introducir lo vasco en esa serie de identificaciones de alguna manera produce una serie de contradicciones que no pueden ser resueltas, y se solapan tantas significaciones que es imposible darles ningún tipo de coherencia. Eskorbuto son más vascos que nadie en el mismo sentido en el que representan la esquizofrenia del RRV, si el esquizofrénico es el que no puede localizarse en las narraciones puesto que ve el espacio social como fracutra, imposibilidad de completarse. La fantasía ideológica de Žižek dejaría de funcionar en estos sujetos. El rechazo de Eskorbuto a la identificación monológica producirá toda una serie de intentos de narrativización, de inserción en narrativas sociales hegemónicas, pero no se olvidará de infectar el tejido social al salir.

Posturas más “integradas” como la de Josu Zabala, fundador y compositor de la mayoría de temas de Hertzainak, nos ofrecen una perspectiva que, de manera inversa a Eskorbuto, entiende y pone en uso de lo radical la “efectividad social” de los términos Cultura Radical Vasca y Rock Radical Vasco:

³⁶ Esta identificación es parte de procesos de comercialización (autogestionada e independiente en un primer momento), pero, a la vez, esa comercialización acompaña (y se basa en) la multitud de identificaciones que forman parte de la práctica cultural radical y que, en cada interpretación de la música y del espacio simbólico que ocupa un grupo, le atribuye un significado político (a partir de esta práctica interpretativa), un lugar en el propio imaginario individual. Todo en el momento del consumo musical (en bares, gaztetxes, conciertos, o, también, en casa de los padres, infectando así el lugar monológico.

Aquello no era una movida de profesionales de la música, nos conocíamos en la taska rock, fumando canutos y oyendo rock. Estábamos todos en el mismo puchero, mientras unos ensayábamos los otros ocupaban el gaztetxe en el que tocaríamos después o instalaban la radio en la que pincharían nuestro disco. Lo cierto es que fueron años en los que la juventud derrochó alegría, energía y capacidad de autoorganización a raudales. (cit. en Herreros y Rendueles 3)

A diferencia de Eskorbuto, la posición privilegiada que Hertzainak llegaría a ocupar en la intersección entre lo radical y lo abertzale permite a Zabala una apreciación positiva de los puntos conectados por la imagen o potencialidad de un no-movimiento —esto es, que no funciona ni se organiza como un movimiento social tradicional, pero que tiene un efecto en la realidad social similar— radical vasco, como consecuencia y origen de ese constante cuestionamiento y producción de alternatividad con la que se responde al gris paisaje político y económico. Frente a la “lucha necia” que Eskorbuto denunciara, Zabala entiende en positivo la creatividad y la idea de contracomunidad generada por la solidaridad, la energía y la búsqueda de un espacio al margen de lo hegemónico.

Eskorbuto gozaron de mucho más “éxito” comercial en el Estado³⁷ y fuera del mismo, convirtiéndolos en una presencia ausente como mercancía pirata en México, donde llegaron a tocar antes de que murieran “por problemas de salud relacionados con el consumo de drogas,”³⁸ en 1992, Iosu y Jualma, las dos terceras partes del grupo:

³⁷ Algo que se repite con grupos generalmente considerados RRV y que cantan en español, como La polla records, Barricada e incluso los mismo Kortatu. Sería interesante contrastar número de conciertos y artículos, reseñas o entrevistas de Kortatu con los de Fermin Muguruza —que desde el último disco de Kortatu canta casi siempre en euskera— en su época más activa en solitario, entre 1998 y 2003, fecha del tour Jai Alai Katumbi Express con Manu Chao.

³⁸ Wikipedia (entrada “Iosu Espósito”) dice que hubo rumores de que murió de sida, pero que murió por problemas de salud relacionados con la desintoxicación. La muerte de los 2/3 de Eskorbuto, de Cicatriz al completo, el suicidio de Eskroto, cantante de Tijuana in Blue y su trasunto mariachi Kojón Prieto y los Huajalotes, son fuente de rumor que muestra todavía hoy la interferencia del impacto traumático de la llegada del sida y las drogas duras en los ochenta. Este tema será retomado en el siguiente capítulo.

Durante un viaje a México en 1992 pude observar con asombro cómo decenas de cintas piratas [de Eskorbuto] se vendían en rastros y tiendas de música sin que nadie hubiera movido un dedo para que así fuera. Esto puede sonar exagerado, pero doy fe de que entonces, su casa de discos no había dado un solo paso para promocionar ni distribuir a ESKORBUTO más allá de Finisterre. (Moso, Flores 58)

El éxito subterráneo de Eskorbuto muestra un circuito de distribución al margen o en paralelo a las estrategias comerciales de las compañías independientes —o multinacionales como en el caso de Barricada.³⁹ Este tipo de intercambios heterodoxos va estableciendo conexiones transnacionales en red más allá de lo corporativo: “Su mensaje se propagó a gran velocidad en cassettes copiadas (ahora por internet), contagiando masivamente un virus de rabia en su barrio, en Madrid, en México o en Japón” (Amasté y Amasté 54). A diferencia del caso extremo —en tantos sentidos— de Eskorbuto, el problema para grupos como Hertzainak sería, precisamente su éxito hacia dentro y excesiva identificación con una postura militante: “La etiqueta [del RRV] distinguió y primó durante unos años a muchos grupos dentro de Euskadi... pero terminó por perjudicarles fuera, donde la radicalidad musical se iba asociando cada vez más con el independentismo armado” (López 97).

Los destinos dispares de ambos grupos obligan a repensar cómo funciona “lo radical” tanto simbólica como comercialmente en los contextos más amplios vasco y estatal. El RRV está activando (desde producción y consumo) en ambos paradigmas una economía de lo radical que comodifica un posicionamiento de rechazo del sistema.

³⁹ Barricada produjo sus dos primeros discos (Noche de Rock and Roll [1983] y Barrio conflictivo [1985]) para el sello NafarRock de la discográfica independiente Soñua, sello llevado por uno de los “padres” del RRV, Marino Goñi, en un momento en el que todavía es posible encargarse de la “distribución en el País Vasco, tienda a tienda, entre tres personas” (Ortiz 1). Tras el éxito de su segundo álbum firmarán por la multinacional RCA, con la que sacarán No hay tregua (1986).

Mercado y sistema serían formas relacionales entre el mundo material y el sujeto del discurso y que funcionan tanto dentro de la CRV, como, obviamente, fuera de la misma. En su sentido más material, incluirían una infraestructura “alternativa” de producción y distribución con nuevas discográficas, distribuidoras, radios libres, producción de fanzines, etc... que terminan revirtiendo sobre el espacio radical mismo, al convertir, tan a menudo, los bares de cascos viejos y pueblos en auténticos bazares de maquetas, chapas y fanzines, lo cual, a su vez, repolitiza el disfrute ocioso, o banaliza lo político a través de un disfrute que comprende tanto la subversión de valores hegemónicos como la contaminación de la política por lo libidinal. Un goce aparentemente diferente a la gravedad masoquista del mutilado que defiende la casa del Padre. Se estaría, así, contestando a través de ocupaciones materiales de espacios públicos a la construcción e hipervisibilidad masiva de narrativas hegemónicas que inscriben con un determinado significado a la juventud centrífuga, a la discursivización mediática de lo radical como elemento irracional, como negatividad de la realidad social. En este sentido, lo “radical” del rock o la cultura radicales vascos estaría capitalizando la violencia y la radicalidad con la que se construye la realidad vasca desde los medios de narrativización —culturales y de comunicación-- masivos estatales y autonómicos. Las estrategias de reconfiguración de dicha radicalidad en positivo se contraponen, por necesidad a la negatividad con la que es construída desde los medios hegemónicos y las instituciones.⁴⁰ El valor positivo de lo radical como cultural commodity funcionaría como tal a partir de la salida de lo

⁴⁰ Y esta negatividad de la construcción hegemónica de lo radical tiene que ver con el deseo de radicalidad, o deseo de (dejar de) ser en esa negatividad. Esta identificación negativa con la imagen que el poder/Otro está explicitando (y es este explicitar donde está el nudo gordiano) es constituyente del sujeto múltiple radical.

hegemónico —en este caso mediante un posicionamiento en su límite, lo que permite la creación de nodos comunicativos desde ese límite— y siempre que ofrezca la posibilidad de participar en una utopía indefinida, pero materializada en el consumo de una radicalidad empaquetada en un producto, musical en el caso del RRV. A su vez, sin embargo —y como el punk a pesar de los sucesivos logros a la hora de neutralizar sus sucesivas reapariciones zombie a través de discográficas y medios masivos—, el consumo activo de esta música es capaz de reproducir esa salida del sistema en la identificación no reductiva entre consumidor y producto cultural en unas condiciones dialógicas —presupuestas por esta forma de entender lo radical— diferentes a las del mercado masivo.

El caso de Barricada, con una apuesta más masiva y su rápida expansión por el Estado, permite analizar las consecuencias prácticas de las tensiones y contradicciones a las que puede llevar el contacto entre lo radical y lo hegemónico dentro de un mismo grupo. Si bien su contrato con una multinacional no suele ser invocado, como en el caso de la primera oleada del punk británico y la contratación de The Clash por CBS, como la “venta” del RRV, sí supone una inserción plenamente consciente en lo hegemónico de uno de los grupos más impactantes a principios de los ochenta en Navarra. De hecho, su periplo por los despachos de las grandes discográficas nos permite ver cómo funciona la commodificación neutralizadora de la radicalidad.⁴¹ En su único disco para RCA, con la

⁴¹ Es curioso señalar cómo, al igual que en el caso de algunos de los nuevos cineastas que son presentados mediáticamente como el “Nuevo cine vasco” a finales de los ochenta-principios de los noventa, el éxito de Barricada, como el de Julio Médem o Alex de la Iglesia, conlleva un movimiento hacia centros de producción fuera de Euskal Herria que abren las puertas a otros mercados. Así, los dos primeros discos fueron grabados en los estudios Tsunami de San Sebastián, mientras que No hay tregua fue grabado en los estudios Eerosonic en Madrid

que firmaron en 1985, Barricada graba canciones que se convertirán en “himnos” radicales como “No hay tregua” y “Ocupación”: “Su público pone el grito en el cielo [cuando firmaron con RCA], pero ellos contestan con un nuevo pelotazo radical y duro ‘No hay tregua.’ La compañía intentó censurar 8 canciones, pero Rosendo, productor, logró que todo saliera adelante” (F-MHop 2).

Sin embargo, el grupo citará en su propia website (www.barricada.com.es) los problemas con la multinacional a la hora de pensar determinadas canciones como causa de la ruptura con dicha discográfica: “Ante la intención por parte de la compañía de censurar varias de sus canciones, ambas partes rompen el contrato y pasan a firmar con otra multinacional, Polygram Ibérica, a la cual se vinculan hasta 1997.”

Un año después del disco con RCA sacarán el primero con Polygram, en el que, curiosamente, serán censuradas nuevas canciones como “Bahía de Pasaia” y “En nombre de Dios.” Si esta última fue retirada por su crítica al Opus Dei, “Bahía de Pasaia” estaba dedicada a dos integrantes de los Comandos Autónomos Anticapitalistas ejecutados a sangre fría por la policía en una emboscada en la localidad gipuzkoana cuya bahía da título a la canción. El evento tuvo lugar el 22 de marzo de 1984, pero hasta noviembre de 1986 el único miembro con vida del comando no contó su versión: donde la policía aducía resistencia al arresto, el superviviente, desde la cárcel describió en una entrevista cómo dos de los miembros del comando fueron ejecutados cuando ya habían sido reducidos. Esta entrevista, “impresa en la revista Resiste al inicio de 1987, y reproducida

(<http://www.barricada.com.es/discografia.php>). El siguiente disco, No sé qué hacer contigo, editado por Polygram en 1987 se graba en Mediterraneo Studios (Eivissa).

simultáneamente en todo tipo de fanzines vascos y estatales” (Estebaranz 46), transforma el suceso en un evento para la cultura radical, pero evento negativo, en cuanto “un constante referente para las siguientes generaciones, pues [simbolizaba] el desamparo antirrepresivo en el que quedaron los militantes anticapitalistas, que fueron calumniados y abandonados entonces por la izquierda abertzale por meros intereses electorales” (45). También aparecerá en Galdu arte como momento de escisión definitiva entre los jóvenes gaztetxeros y el entorno de HB, justo hacia el centro del libro. Ambas canciones de Barricada finalmente verían la luz en edición pirata en 1990 (F-MHop 2).

El problema de la censura, y la ruptura que conlleva con la primera multinacional parecen ser una lección que debe ser aprendida, ya que así, en el segundo caso, con Polygram, la censura interna (de la compañía) será aceptada, y la consecuencia más clara será el éxito masivo del grupo en el Estado, comparado con quienes no contaban con “infraestructuras de apoyo,” como Eskorbuto. Esta opción de transigir y valorar el contrato y los mecanismos de control del mercado marca al grupo de Pamplona/Iruñea como un caso extraordinario en el que lo radical vasco puede disolverse hasta convertirse en un producto musical comercializable, que, de hecho, deja de ser vinculado al RRV, “difunto” hegemónicamente para cuando Barricada se convierten en grupo significativo a nivel estatal. Desmarcándolo del RRV, y el exceso de radicalidad que activa, Barricada se convierten en el objeto mutante que conecta con otra tradición, el rock urbano que grupos como Asfalto o Topo construyeron en los años de la Transición, y no con la producción musical antisistémica en Euskal Herria. Frente a la estandarización de ciertos temas en el RRV, como los presos, la policía, el tedio, etc..., Barricada irá desarrollando una

posición enunciativa más y más formulaica, pero a la vez más universalizante, ofreciendo un producto que venderá una imagen de rock de barrio, subalterno, mientras los integrantes del grupo entienden todos los procesos y negociaciones que les permiten, a finales de los ochenta y principios de los noventa, convertirse en estrellas del rock estatal. De ahí, probablemente, que afirmen con ironía para la decana revista en internet La factoría del ritmo: "...de auténticos nada, no más que Mecano y Olé Olé..." (cit. en F-MHop 1).

Por su parte, La polla records es el grupo que más "se mete" con el Opus Dei, en canciones como "Salve" y "Lucky Men for You." Frente a Barricada, La polla records mantienen una práctica crítica que valora la producción de cierto valor de verdad en su música por encima de compromisos con el mercado, aunque la longevidad de los "pollos" —especialmente comparada con Eskorbuto y Cicatriz y su desaparición física, o con la continua reinención de Fermin Muguruza desde Kortatu a Negu Gorriak hasta sus últimos proyectos con bandas en continua transición— parece estar sugiriendo que hay otro tipo de compromisos con el mercado, como sería el mantenimiento de esa actitud crítica como valor comercial. Aunque no hayan gozado del éxito masivo en el mercado hegemónico que Barricada tuvo/tiene, el "posibilismo" mercantil de LPR parece apuntar a similares posicionamientos respecto a la mercantilización de lo radical, que se cifraría en el caso de LPR en mantener las distancias con respecto a las infraestructuras hegemónicas de la industria cultural estatal y apoyarse en discográficas y distribuidoras independientes para intentar llegar lo más lejos posible en Euskal Herria y fuera de ella, siempre que no se venda el grupo. Aunque, de cualquier modo, será ese "no venderse" lo

que repiten los fans de fuera de Euskal Herria como motivo para que La polla records venda bien en los ambientes alternativos estatales y en países como México o Argentina.

De esta manera, la tensión que desplaza el análisis vuelve a reproducirse al nivel material en la mercantilización de lo radical, tanto en su producción de un mercado alternativo y su dependencia del mismo, como en la ambigüedad con la que presenta la producción y continua rearticulación de lo vasco como otro radical en el Estado democrático.⁴² Es necesario recordar la bidireccionalidad y esporádica negociación entre lo radical y lo hegemónico, pero, igual que al nivel material del mercado, lo radical debe participar de lo hegemónico, en tanto en cuanto se definiría a partir de su oposicionalidad al mismo. Al revés, sin embargo, lo hegemónico sólo necesita de lo radical cuando está neutralizado, domesticado, significado.

El análisis de la la fantasía social ideológica de Žižek resitúa lo radical ya no en un sistema de producción de cultura, sino conjuntamente como síntoma que opera dentro del mercado/orden simbólico estatal y vasco desde su límite y que materializa su fractura reprimida como excepción que confirma su funcionamiento ideológico. Por este motivo, el que el término “Cultura radical vasca” parece tan natural a primera vista en cuanto lo radical y lo vasco van de la mano demasiado fácilmente en un mundo de etiquetas virtuales y tendente al eslógan y a la catchphrase. Esta predeterminación (desde múltiples posicionamientos, discursos y espacios) de lo vasco como radical —en un sentido

⁴² Ciertamente, sería necesario afinar esta afirmación y ver una historia de la construcción española de lo vasco como otredad(es —puesto que no son sólo negativas), tanto por intelectuales como instituciones. Sin embargo, ése sería “otro” laberinto vasco, y, contribuir a la profusión de narrativas no es el objetivo de este trabajo. Un capítulo de esta historia pasaría por el análisis de Unamuno y su “casticización” espectral del nacionalismo vasco en Gabilondo, “Históricos,” especialmente 146-155. Del trabajo de Mikel Azurmendi obras como Y se limpie aquella tierra podrían ayudar con la construcción y relevancia histórica el discurso de la limpieza de sangre.

indefinido, los diferentes discursos participan de un objeto, pero a su vez lo transforman en algo cercano, pero difícil de identificar —unheimlich— y antisistémico, es, de hecho, algo que continúa funcionando y que no se limita meramente a lo antisistémico, o, abiertamente violento. Si en el primer capítulo el fenómeno del terrorismo de ETA era el límite que permitía la constitución ideológica de la narrativa hegemónica democrática, este fenómeno se extiende más allá del acto terrorista o de las políticas antiterroristas, para sobredeterminar políticamente la producción y la interpretación cultural. Es revelador de este papel “simbólico” de lo radical y de su ligazón a lo vasco, por ejemplo, el consenso crítico sobre la existencia de un “nuevo” cine vasco cuyos supuestos integrantes niegan, pero cine que, como apunta Joseba Gabilondo, a pesar de negado, genera un proceso crítico que trata constantemente de resignificarlo a partir de la centralidad de la violencia en el mismo (“Uncanny” 268). Esta violencia “debe” ser relacionada con la violencia de ETA o la del Estado, aunque la crítica parece señalar esta vinculación como no problemática. La lectura de la violencia y el deseo que hace Gabilondo, por su parte, señala esta misrecognition para afirmar que: “Basque cinema does not represent violence but rather performs the violence of the process whereby its identity is represented as other” (268), reflejando así sobre esta tendencia a leer lo vasco la violencia misma de este proceso de sobredeterminación, además de la “otredad” histórica a través de la cual lo vasco ha pasado a formar parte de la construcción histórica de la nación-estado como excepción.

La “radicalidad” de lo radical vasco, por lo tanto, conlleva, ya desde antes de su (in)constitución como heterogeneidad de movimientos, una posición simbólica límite

predeterminada por discursos históricos y por la sobredeterminación de lo cultural y social por la política causada por el fenómeno terrorista. El primer aspecto del valor vasco-radical en el contexto estatal y vasco funcionaría de la misma manera en la que Žižek discute la posibilidad de ser reconocido como rey:

“Being-a-king” is an effect of the network of social relations between a “king” and his “subjects;” but —and here is the fetishistic misrecognition to the participants of this social bond, the relationship appears necessarily in an inverse form: they think that they are subjects giving the king royal treatment because the king is already in himself, outside the relationship to his subjects, a king; as if the determination of “being-a-king” were a “natural” property of the person of a king. (25)

El etiquetado del Rock Radical Vasco como tal está, por lo tanto, jugando (consciente e inconscientemente) con la posición más antisistémica que puede encontrar a mediados de los años ochenta, y esto hace que entre a participar en un mercado simbólico en el que esa radicalidad es movilizada en contra de las narraciones que la configuran como tal, que le asignan dicho valor. Al indicar, a través de canciones, okupaciones y demás prácticas “radicales,” la contingencia radical (que Žižek toma de Laclau y Mouffe para señalar “the dependence of the Law on its process of enunciation” [37]) de las narrativas hegemónicas estatales y nacionalistas, están mostrando una fisura en el texto social que sólo puede ser cerrada a través de la criminalización, pero que intuye un resto traumático que no puede ser neutralizado por esa reabsorción en el tejido social. Desde esta perspectiva, la asignación de un significado criminal (violentos, pro-terroristas) operaría como metaforización o asignación de un significado consciente.

La CRV podría ser construida como la invasión parcial y táctica de lo público por el límite de las narrativas hegemónicas. Simultáneamente, sin embargo, permitiría ser

constituida como otredad que garantizaría el funcionamiento ideológico de tales narrativas, como ya se ha apuntado, al serle asignado un significado que mantenga la fantasía, a través del oscurecimiento del “terrifying impact” que Žižek veía en el Titanic como metáfora (71). Lo que el ejemplo del Titanic añade a la propuesta de análisis de lo radical vasco es el goce que produce este proceso de significación, que encontraría su paralelo en la respuesta radical a lo hegemónico.⁴³

Teniendo en cuenta esta tensión con lo hegemónico a partir de la ocupación del espacio de “lo radical,” cabe plantearse ahora la posible colaboración de este posicionamiento radical con lo hegemónico en oposición al cual desarrolla sus prácticas culturales y sociales. Debido a la naturaleza ideológica de la realidad social, la asunción de una posición radical por parte de, por ejemplo, los músicos del RRV supone ya, además de la apertura a la heterogeneidad y la autogestión, en cierta manera una performance de radicalidad a nivel simbólico y, pensada como estrategia de producción y difusión, la reafirmación de su permanencia dentro de lo social. Como objeto de discurso que permite la constitución de lo hegemónico como totalización, centro de articulación, la participación de lo radical en lo hegemónico lleva a una escisión interna del sujeto radical, entre la permanencia y el éxodo, escisión por otra parte necesaria en una posición límite, liminar. Podríamos conectar esta escisión derivada de la liminaridad de lo radical con las dificultades para materializar o identificar el sujeto de dicha radicalidad, recordando la flexibilidad necesaria, según Méndez Rubio, para dotar momentáneamente de visibilidad a aquello que, ahora sí, no es necesariamente neutralizado al perder su

⁴³ Analizaremos en el siguiente capítulo los aspectos más carnalescos y festivos de este goce radical.

invisibilidad, sino que continúa operando simbólicamente como potencialidad. La “neutralización” hegemónica conlleva el exceso que Žižek echaba en falta en la interpelación ideológica de Althusser (43).

Desde la perspectiva de lo radical, por otro lado, esta participación serviría para infectar lo hegemónico con aquello que ha tratado de reprimir, con una visión de la fantasía ideológica que, más allá de ridiculizar los discursos oficiales, propone una estética y práctica al margen de los mismos, como si ya hubieran dejado de funcionar y sólo fueran residuos de muerte, “Unámonos contra ellos / porque sólo son muerte” (La polla records, “La Revolución”). Es este doble goce, en la salida, pero también en las miradas hacia el centro, lo que lleva a, si no a cancelar la sobredeterminación por lo político, sí a formas de relación social y con uno mismo que, a través de prácticas productivas y recreativas, articulan una ilusión —tanto como horizonte de deseo como como simulacro del mismo— de autogestión a partir del intercambio entre los valores hegemónicos y alternativos de radicalidad.

Así, la disparidad de destinos entre Hertzainak y Eskorbuto con la que se abre esta sección permite concretar el análisis de la heterogeneidad radical ahora desde la perspectiva de las transacciones simbólicas que conforman la realidad social hegemónica. Acentuadas por el manierismo final y la caída en una estetización estilosa del afecto nacionalista “ez-kitscha” ‘no-kitsch’ (Gabilondo eta Villota 21) de Hertzainak y la muerte, o salida radical de lo radical, de Eskorbuto, las diferencias entre ambos grupos dan dos muestras —no representativas pero sí sintomáticas— de la inestabilidad de lo vasco y de lo radical. Ambos términos están tan cargados de significados contrapuestos

que no se convierten en los floating signifiers que Ernesto Laclau plantea como indicadores, en el terreno de la representación simbólica —que constituye lo social—, de tensiones fronterizas entre articulaciones o cadenas de equivalencia antagonísticas (110). Al contrario, exceden su reducción a una lectura en términos meramente de hegemonización de significantes, produciendo series de universales que en las diferentes narrativas hegemónicas serán rellenados de acuerdo con significados diferentes, ignorando las articulaciones de las otras narraciones, como si fueran mundos paralelos.

Sí habría un sujeto colectivo radical que se niega a constituirse a partir de la interpelación hegemónica, sino que emerge en el momento de volver la espalda a la casa del padre. Hertzainak con su éxito puertas adentro consiguió, a su manera, y a partir de la nostalgia final sobre los rollos en los que habían participado al principio y que, en teoría, todavía motivaban cada golpe de txalaparta, reconstruir su propia casa del padre, contradiciendo sus inicios mismos, cuando cantaban contra la uniformización identitaria de HB y PNV-EAJ y se burlaban de los que hablaban de “movidas” como algo ya pasado, a los que imprecaban a “Atera hadik kalera / ta berreskura hire martxa / Itxoiten ezin duk ezer lortu” (“Sal a la calle / y recupera tu marcha / Esperando no puedes conseguir nada”) (“Eh txo!” [“¡Eh, tío!”] Hertzainak). Eskorbuto, por su lado, con sus continuas peleas, “demasiados enemigos,” impulso autodestructivo, rechazan la posibilidad de cualquier tipo de fantasía ideológica que articule lo social. En ese sentido, la muerte de sus miembros, al igual que el goce que su mitificación misma señala, marcan una radicalidad diferente, que permanece en su oposicionalidad hasta la muerte simbólica y física.

Movimientos descritos en este capítulo como salida de la casa del padre, salida de lo radical e, incluso, la reconstrucción de la casa del padre por los músicos más afines al “proyecto abertzale” funcionan como tres momentos, mutuamente contradictorios, en relación a los cuales se podría afirmar el carácter utópico de la CRV, en cuanto es imposible localizarla en los lugares en los que se materializa. Funciona como fisura de las narraciones, hegemónicas así como radicales. Por otro lado, lo utópico de lo radical debe también contener la imposibilidad de reducirlo a un único lugar, a una singular narración que cope la significación radical. Al contrario que las narrativas hegemónicas, el sujeto constituido por y que constituye la CRV supone, en su escape del acto de significación hegemónico, que esta cultura radical, para ser verdaderamente alternativa, deba pasar por la resistencia constante a dichos impulsos homogenizadores, hegemónicos.

Teniendo en cuenta esta necesariamente proteica forma de entender lo radical vasco a través del fenómeno del RRV⁴⁴ --y entendiendo así tanto el fenómeno mismo como la discursivización interna y externa que en parte lo producen a nivel social—, el final del capítulo vuelve al principio, a la yuxtaposición de la canción de Zarama y el poema de Aresti.

Antes, sin embargo, la canción “La Revolución” de La polla records (Revolución) ofrecerá una última nota para esta sección. A través de una estructura fragmentaria que parece estar parodiando, aun levemente, las oberturas pretenciosas de las ópera-rock, presenta un sample acertado de discursos sobre la palabra Revolución en lo que parece

⁴⁴ Para ver una muestra de testimonios variados y abiertamente contradictorios, ver Herreros y Rendueles, “¿Qué fue del Rock Radical Vasco?”

diferentes contextos, puesto que tanto las melodías como la entonación del cantante —y los coros del resto del grupo— van cambiando a lo largo de los diferentes fragmentos. Comienza con una llamada a la unidad de un “nosotros” en el momento de diversión colectiva,

Vamos a bebernos unas botellas
y a fumarnos unos canutitos,
ajitos, rayitas y chutes
¡nos anulamos todos!

Esta llamada se cierra para abrir un discurso moral sobre cómo oponerse a “ellos” a través de la unión en la diferencia, en la “resistencia antiestatal.” Hasta el coro de borrachines que cantan “bajo la mesa hay revolución / y mañana repetimos...” la llamada a la unión y a la “resistencia antiestatal” va pasando de la voz mesiánica inicial a perderse en el anonimato de una amorfa masa de voces que cantan, en la unión que ha resultado de, probablemente, pasarse unas horas en el bar discutiendo sobre “revolución” mientras se bebe. La unidad que pedía la voz primera se ha conseguido, pero a costa de pasarlo bien, de vincular esa revolución (lo político) a una forma de socializar (la fiesta), e incluso posponer aquella ante ésta. Al final de la canción, lo revolucionario deja de ser un sujeto colectivo movilizable a partir de los eslóganes y las órdenes monológicas, sino que, al revés, lo revolucionario está ligado al goce, al exceso, a la risa y a ser pospuesto continuamente, articulando el goce del fracaso de una revolución imposible.

Desde una perspectiva más ortodoxa, quedarían reducidos a tan sólo nuevos “mozkortien kantu zaharrak” ‘viejos cantos de los borrachos’ (Zarama, “Bidea,” Gaua), el grupo puede terminar diciendo “y mañana repetimos,” mostrando así una visión que de si misma puede dar la CRV, y de cómo la constante mirada crítica se vuelve sobre el

espacio radical para escoger discursos de la Revolución como los arriba señalados para mostrar los límites y la potencialidad de lo radical: la cohabitación de ilusión y diversión, dogma y caos dentro del espacio radical. Esta cohabitación en tensión se articula en la canción como momentos diferentes en los que la idea de Revolución, la resistencia preconizada por la voz inicial, va discurriendo a lo largo del día y de la noche hasta llegar a encontrar su colectividad cuando ya es imposible todo lo que no sea dejar la revolución para mañana, puesto que es demasiado divertido planearla. Es decir, hasta la oposicionalidad que ha ayudado a desarrollar un modelo de la CRV, ese término relacional que permitiría acercarse a ella, es pasto de la acidez de la mirada radical.

2.7 Return to the House of the... Father!!

En su prólogo a La verdadera historia del Kalimotxo, el colectivo artístico-marketingero Funky Projects —editores, a la sazón, del libro—ofrece un marco desde el cual entender su divertida (si bien lucida) propuesta de análisis del “conjunto de las múltiples identidades vascas” (Funky 13) en torno a interpretaciones del kalimotxo a cargo de komikeros, músicos, etc. (Fermin Muguruza, Roberto Moso y Jtxo Estebarez, entre otros, colaboran en el texto). Presentan la invención del kalimotxo (vino tinto malo + coca cola) como momento de aparición de la identidad vasca posmoderna, lo cual, de acuerdo con su arqueología, la dataría a principios de los 70. La visión que articulan del cambio que produce la irrupción del kalimotxo en la ya compleja realidad social vasca es similar al análisis en desarrollo, tanto en referencia a circuitos de alternatividad —que Asier Perez, fundador del colectivo desarrollaría como posibilidad de goce a través del

consumo⁴⁵— como frente al impacto simbólico de lo radical. El juego con la idea de verdad e historia, planteado en el prólogo desde una perspectiva posmoderna, lúdica y múltiple de lo identitario en el mercado cultural, es una de las formas en las que la cultura radical sigue operando en lo social hoy en día, como se verá adelante.

Ya desde el primer momento, incluso antes de la entrada del kalimotxo, en un texto lúdico, paródico, bajo la seria performance de discurso intelectual, la tradición comunitaria del poteo en cuadrillas les da la oportunidad de desarrollar una hipótesis impresionista sobre las narrativas hegemónicas en Euskal Herria. Su análisis declara imposible poder hablar de identidad, o, de hecho, que exista una identidad, cuando hay proliferación de discurso identitario, o, como planteábamos en el primer capítulo, cuando la política está envuelta en una red de afectos que generan su propia economía libidinal, y que es lo que permite que el texto mismo de Funky Projects genere a su vez una multiplicidad de posicionamientos y respuestas frente a la riqueza simbólica del kalimotxo. Así, hablando de los txikitos en el tiempo anterior al kalimotxo, los caracterizan como:

vino tinto sin marca ni identidad desarrollada aunque con fuerte carácter. El formularlo así hace rápidamente pensar en lo vasco: vasco, euskaldun, euskotar, Euskal Herria, Euskadi, Euskal Herria, Vascongadas... un territorio con diferentes interpretaciones de sus límites y sus fronteras, sin nación, pasaporte ni otro tipo de documentos que identifiquen claramente lo que es, lo que somos, cómo nos presentamos y cómo se nos percibe. . . . El EHNA [Documento Vasco de Identidad] contribuye a su manera, una vez más, a generar una maraña de identidades donde antepone todo a cómo nos relacionamos con un entorno más amplio que el propio, etxeoak, gurea...(de casa,nuestro). (12)

⁴⁵ Ver Capítulo 4.

Si este capítulo comenzaba con la problemática relación entre la casa del padre de Aresti y la salida de la casa de los padres de Zarama y de la CRV, la trayectoria asociativa que siguen Funky Projects en su reflexión sobre los txikitos sugiere un movimiento similar: lo vasco sugiere múltiples posibilidades interpretativas, pero a la vez la imposibilidad de encontrar un acuerdo respecto a esas posibilidades de lectura, o asignación de significados, por lo que es experimentado como crisis continua. Irónicamente, a partir del “sin marca ni identidad desarrollada aunque con fuerte carácter” de lo vasco se puede entender por qué los intentos de articularla o capitalizarla políticamente proliferan aún hoy en día, a pesar de las conexiones posmodernas entre lo definido y global (Coca-Cola) y lo indefinido local (“sin marca” o “binako”). Y es a partir de esta aparente contradicción desde donde podemos volver a la casa del padre, para empezar a ver cómo la heterogeneidad necesita la paradoja de la casa del padre para motivar su salida al espacio radical. La paradoja consiste en que no puede haber padre.

En la canción “Bidea erutzen” de Zarama, la yuxtaposición de los espacios casa del padre/calle equivale a la oposición entre dos generaciones y temporalidades diferentes, el tiempo del sueño y del sacrificio (entendido como rearticulación de una noción ahistórica de Euskal Herria) frente al despertar de la cultura que producirá la juventud de los años 80, que abandona ese espacio mítico precisamente porque la actualización de ese sueño en el Estado democrático y las comunidades autónoma y foral cancela ese espacio, aunque siga funcionando como fantasía ideológica para las diferentes narrativas hegemónicas. De hecho, será esta abundancia de narrativas hegemónicas y la politización de las relaciones e intercambios sociales lo que motiva el

abandono de la casa del padre. De algún modo, el cruce de diferentes narrativas de lo social a partir de lo nacional o estatal genera en parte de la juventud el impulso para salir de la esquizofrenia —en “onor” a Eskorbuto— que dichas narrativas generan en una sociedad en crisis, es decir, en la que lo viejo está desapareciendo mientras lo nuevo se escabulle, activa o pasivamente. Ése es, por lo tanto, el momento fundacional de la CRV, y que, irónicamente, en vez de estar situado en el espacio mítico como la “primal scene” del nacionalismo vasco⁴⁶ (Gabilondo, “Jon” 552), se actualiza en la multitud de “portazos” que suponen las prácticas de una cultura oposicional antihegemónica.

Parece, en este sentido, muy sintomático los problemas que, en su estudio sociológico sobre el nacionalismo vasco “a la salida” del franquismo, Alfonso Pérez-Agote plantea, de forma negativa, respecto a la juventud del momento (la recogida de datos y redacción parecen datar de 1984, es decir, de la emergencia de las bandas punk por todo el territorio vasco en el mercado radical independiente. Pérez-Agote comenzaba su estudio diagnosticando de una forma bien certera el “problema vasco” que ya desde la primera página de la introducción venía, correctamente, entrecomillado. “La sociedad vasca actual es una sociedad con problemas en la formación de un centro simbólico de orientación de la acción,” comienza a explicar Pérez-Agote, mientras dibuja un cuadro de confusión social debido a una babélica situación que necesita la constante actualización de los posicionamientos respecto a lo político para explicitar el “centro válido para los actores sociales” (1). Tras apuntar que la modernidad política, como aquello a lo que

⁴⁶ Y español como trauma, tal y como desarrolla Joseba Gabilondo a partir de El bucle melancólico de Jon Juaristi, el fenómeno de masas que supuso y la libido política que materializa (Gabilondo, “Jon”).

debe aspirar la sociedad vasca, pasa por desligar lo privado de lo político, sorprende al tratar a la “llamada Nueva Generación” (147-167) de los nacidos después de 1960, que coincide con el comienzo de la CRV, ya que la plantea en términos de “[su actitud de] repliegue sobre sí misma,” pero con

fuerte sentido individualizador de su vida y, paralelamente, una fuerte búsqueda de la comunidad a través de una serie de soportes asociativos Lo que es central es el hecho de que la política no absorbe la ruptura generacional ni la búsqueda de la comunidad La nueva generación es vista por la anterior como una generación apática, desafectada, “pasota,” porque la nueva generación no plantea su vida en términos políticos. Acaso por ello su ruptura sea más radical, en el sentido etimológico del término, al no plantearse la exacerbación de lo anterior ni la lucha contra lo anterior, sino algo nuevo. (150)

Aunque Pérez-Agote no duda ni por un momento en inyectarle al texto sus buenas dosis de análisis de sistemas de intercambios simbólicos como constituyentes de lo social, en el caso de los jóvenes de los ochenta no puede entender la intensa negociación de la nueva forma de entender lo político por la que la cultura radical ya estaba constituyéndose. En este sentido, si la CRV está mirando desde afuera estas narrativas, Pérez-Agote es como los padres de Zarama, mirando la tele y —modernamente, de acuerdo con su propio análisis— participando de la política como “representación puramente contemplada a través de los medios de comunicación por una población progresivamente desinteresada de todo lo que no sean cuestiones privadas” (ix). O, lo que es lo mismo, reduciendo lo político (lo que sobredetermina la vida política) a la política de las narrativas nacionales y estatales, esto es, encerrándolo en la casa del padre. Tras este matiz que desde lo místico-sociológico aporta Pérez-Agote, y, la abismal diferencia entre el potencial significativo de lo político entre generaciones, podemos finalmente ver

en qué consiste la paradoja de la casa del padre que desarrolla y causa todos estos problemas que venimos conectando.

Más allá de la casa material de Sabino Arana, el trauma que encierra la casa del padre de Aresti, y hará que: a) simbolice a Euskal Herria simultáneamente como espacio, utopía y negación de cualquier otro locus enunciativo (esto es, de un afuera a esa casa), y b) todas las narrativas de lo social-nacional vayan necesariamente marcadas por el exceso afectivo generado por la violencia física, pero también por la simbólica que esconde este trauma. Si lo político en la realidad social vasca es el nodo de conflictos entre las diferentes temporalidades de lo mítico-nacionalista y el estado, lo que el poema de Aresti articula es el sacrificio a partir del cual es posible que la casa del padre, Euskal Herria, se instale en lo mítico en primer lugar: la sangre permite el acceso a una temporalidad afuera de la historia en la que cíclicamente se reestablece el vínculo entre sangre (sacrificio) y la casa, que renueva la “Basque Holiday from History” (Zulaika, “Anthropologists” 139).

La casa del padre existe, de esta manera, como una continuidad diacrónica sólo en su actualización en cada invocación, en cada entrega total que en su nombre se produzca. La negación de su historicidad solamente puede darse tras asumir este espacio (y temporalidad) mítico, “primal scene” de disfrute de la violencia (Gabilondo, “Jon” 552) como único espacio de producción de significado, auténtico mapa de la realidad y cancelación de cualquier otro espacio, pero esta asunción es, precisamente, el sacrificio con el que Aresti materializó la imaginaria interpelación del padre fantasmal. La canción de Zarama rearticula esa casa del padre totémica como la casa de “los padres:” se ha

convertido en el principio organizador de una realidad histórica que deriva en un espacio de crisis múltiple, donde lo político ha quedado restringido, o racionalizado desde arriba (Alonso 91), a la administración del poder desde las instituciones.

La casa del padre debe permanecer, debe ser defendida, de acuerdo con la petición del padre que nunca aparece en el poema, pero el sujeto ideológico se sacrifica a sí mismo y sacrifica a su descendencia, el futuro mismo. La “prole” es imposible que exista desde el momento en el que el sujeto se sacrifica a la casa del padre, no sin antes haber saboreado como ese sacrificio significa la desaparición de todo lo que le constituye en el mundo, salvo la casa misma. Este sacrificio continuo y absoluto, sin embargo, precisa de un futuro, o, para ser exactos, necesita más sujetos formados a partir de su interpelación brutal, pero para eso hacen falta la “prole” que ya ha desaparecido, que ya es imposible para el defensor mutilado al final del poema. Al sacrificar todo por defender la casa, el sujeto poético se asegura, por un lado, de que no va a haber nadie para defender la casa en el futuro, de la misma manera que ya no podrá ser nunca el padre cuya casa deba ser defendida. La defensa de la casa se convierte así, a un nivel lógico, en una cuestión imposible, pero necesaria. De alguna manera, quisiéramos apuntar ahora que esta casa sólo podrá ser mantenida si esta interpelación del padre fantasmal no es sino una estrategia, un desdoblamiento de personas: no hay padre, porque siempre es el padre el que ya está hablando, pretendiendo ser el hijo que va a defender su casa, y así se va dando el relevo generacional, manteniendo el mito de que siempre es una la casa, una la interpelación y una la respuesta.

La posición paradójica del sujeto que así se imagina una interpelación brutal del pasado que niega el futuro puede ser entendida como la forma ideológica en la que el nacionalismo (vasco/español, activo/reactivo) complejiza la realidad social vasca (y española, claro está) al introducir este “secreto”: la casa está vacía, siempre lo ha estado. Lo que importa es que el sujeto que se articula a partir de esta interpelación de la casa, del padre [imaginarios y simbólicos] actúe como si ese secreto estuviera relleno de una positividad afectiva que organiza el mundo, es decir, siguiendo con Žižek, la fantasía ideológica que es lo social, en primer lugar, y la narrativa mítica, en segundo lugar. El secreto, que justifica el sacrificio total, es, lógicamente, que no hay secreto, sino vacío. No hay padre, ni hijos, sino algo que se siente como necesario, el asumir el lugar de este padre, lo que obligará al sujeto nacionalista a engañarse a sí mismo, desapareciendo, desdoblándose y reinscribiendo como eslabón de una cadena de reproducción de la ideología nacionalista y social. Y todo en ese momento imposible de defender lo que es imposible de defender porque en el sacrificio del sujeto formado a partir de esta interpelación, su estirpe, su perpetuación se acaba, y ya no quedará nadie para defenderla. Este secreto vacío, entonces, es la verdadera fórmula de continuidad de la afectividad de lo político en Euskal Herria, tanto en propuestas nacionalistas como estatales, por lo que es lo que verdaderamente hay que defender.

Como señala Gabilondo en su análisis de El bucle melancólico, irónicamente los detractores del nacionalismo vasco, y los que advocan, explícita o implícitamente, diferentes modelos de nacionalismo español, participan, por el modo en el que lo vasco ha sido “historically structured as predating the Spanish [ethnicity and identity]” (“Jon”

552). Si Gabilondo sintomiza esta economía libidinal en el éxito del libro y fenómeno masivo que analiza, en el caso de la tan mentada casa del padre de Aresti, lo haremos en el hecho de que la paradoja nunca se resuelva, sino que, al contrario, siga funcionando para ocultar el vacío interno a partir del cual se pueden construir todo tipo de narrativas nacionales y discursos identitarios.

Desde esta perspectiva, este poema presenta perfectamente, en su secreta ausencia, el terrible precio que la perpetuación del conflicto, la infección de lo político por afectos y la sobredeterminación de lo social por lo político, se cobra en términos de estabilidad social, que no de efectividad. El momento de enunciación del poema es el de la “conversión,” o de acuerdo con Žižek, “a formal act by means of which we recognize what we have already believed” (40). La fantasía ideológica, en este caso la casa del Padre como centro de significación ausente (y la deficiencia que conlleva como estructuradora de lo simbólico) demanda la anulación del sujeto, que, como parte del escenario de la fantasía, necesita mantener la casa levantada, aunque eso sea imposible lógicamente.

La paradoja, o lo que es lo mismo, la construcción por el sujeto y para el sujeto de esta interpelación imposible de entender o de responder, si no es por la propia constitución del sujeto dentro de este espacio paradójico, ilustra la inversión fetichista que, a partir de Marx, Žižek proyecta como articulador de la realidad social, en el sentido de que funciona exclusivamente a partir de “overlooking the illusion which is structuring our real, effective relationship to reality” (32-33). Al no mirar adentro de la casa, al no reconocer que, en vez de escuchar voces ancestrales, el sujeto social nacionalista se está

inscribiendo en una narrativa que cancela cualquier otro tipo de lógica, este vacío interno (de la casa, de la narrativa, de lo social y del sujeto mismo) queda escondido bajo la noble —si bien extremadamente decididamente antimoderna desde su salida de lo histórico— estampa. En la práctica, el análisis de Žižek funciona demasiado bien en este caso, ya que incluso la consecuencia que saca de un posicionamiento cínico, o que entiende la “falsedad” de esta casa del padre, disfruta su aparente alejamiento exactamente a partir de los afectos producidos en esta fundación mítica, e irracional, es decir, ciego al poder estructurador de la fantasía ideológica en su propio posicionamiento. Tras la constitución problemática en Aresti del sujeto nacionalista, ahora éste extiende su efecto afectivo a la efectividad de lo social, esto es, a la actualización continua de lo ideológico en la realidad social a través de la participación en la misma. En este sentido, el posicionamiento cínico, la crítica al nacionalismo desde posiciones estatalistas, que asumen la necesidad del Estado, pero celebran la denuncia de la construcción histórica de nacionalismos periféricos, participa plenamente en esta extensión de la casa del padre a todo el territorio político-afectivo vasco.

Si la casa del padre es articulada como esa fuente de fantasía que produce la realidad social y su significado, volver a Žižek y al papel de la repetición en el trauma puede introducir una última perspectiva para entender la paradoja que encierra. Tomando el ejemplo de Julio César y la constitución del “cesarismo” con el que Hegel explica cómo la repetición transforma lo contingente en necesidad histórica, Žižek plantea que dicha necesidad histórica debe pasar por su repetición, de forma que el trauma de su primera aparición y el error al identificarla como contingente son precisamente las

condiciones de posibilidad para su retorno e identificación subjetiva: desde la actualización del trauma se puede reconocer el evento que repite el trauma “in its symbolic necessity —[so that] it finds its place in the symbolic order” (61). Es necesaria, por lo tanto, la repetición, en la argumentación de Hegel para que su repetición pueda ser simbolizada. En este sentido, el sacrificio que la casa del padre demanda pasa por un reconocimiento negado, más que malinterpretado (misrecognized), de toda una historia de sacrificios reales, en cuanto traumáticos pero simbolizados en la realidad social en el mito, esto es, en el momento que se niega la historicidad de dichos sacrificios al traducirlos en términos mítico. Así, un resto traumático no simbolizable aparece en el “cortocircuito” entre historia y paradoja: la historia de los cuerpos muertos —parte de la interpelación fantasmal del Padre de Aresti, que la determina, pero que debe ser negada, al igual que no hay ni padres ni hijos, tampoco hay hermanos que ya se han sacrificado. Esta historia de cuerpos muertos ya ha pasado porque está pasando en el momento de la interpelación, y la paradoja misma de la supervivencia de la Casa del Padre pasaría por el reconocimiento traumático de su estructuración ideológica que esa interpelación demanda. Es desde el punto de escape creado a partir del cortocircuito que podemos ver en su profundidad el abismo que, más que abrirse, se revela en la yuxtaposición de “Nere aitaren etxea” y el “Bidea eratzen” de Zarama.

Desde este punto de escape, el poema de Aresti, en vez de asegurar la permanencia del fantasma de la casa de Arana, ofrece una posibilidad de entender lo vasco —como releer a Oteiza, desde la perspectiva discutida al principio de este

capítulo⁴⁷— como simultáneamente tanto una ilusión, una fantasía ideológica, como el proceso de imaginar una interpelación radical a través de la cual el sujeto va a vivir dicha ilusión como estructuradora de significación en la realidad social, o, en palabras de Žižek: “[a]n ideology is really ‘holding us’ only when we do not feel any opposition between it and reality—that is, when the ideology succeeds in determining the mode of our everyday experience of reality itself” (49). ¿En qué consiste, entonces, la salida de esa problemática casa del padre? En primer lugar, y al nivel más sencillo, consistirá en dar la espalda a esa interpelación, a esa política, respondiendo a Pérez-Agote. Supone recalcar el cuestionamiento de la conformidad y el Do-it-yourself del punk (O’Hara 26-30) que revalorará lo hecho por uno mismo y las afinidades elegidas en vez de la tradición (“la tradición es una maldición” cantaban La polla records en “Cara al culo” [Revolución]). Se extiende desde los gaztetxes hasta las radios libres, fanzines, y su afán

⁴⁷ O repensar en la idea de cultura vasca como algo siempre abortado, tal y como plantea Elías Amézaga en “En torno a Lauaxeta” en su Euskadi: al cruce de tres culturas (450-455). El escritor se propone, a partir de una relectura de los patrimonios culturales de los estados francés y español, encontrar una elusiva presencia vasca, que no ha sido organizada como literatura nacional. Por eso, esa historia alternativa de un hipotético canon vasco estaría fuera de lo institucional, aunque en el acto de construcción de una tradición que hace Amézaga hay una ambigua actitud hacia la oximorónica nueva tradición: por un lado, “libera” el término de cultura vasca de una concepción puramente nacionalista (en este sentido, el cánón que propone es más heterodoxo) y esto le permite reinterpretar lo vasco allí donde lo encuentre. A la vez, sin embargo, el modelo de unidad cultural centrado en el estado-nación moderno podría estar influyendo sobre el capítulo sobre cómo metonimiza a Lauaxeta. Aun apreciando la sugestiva heteroglosia que propone Amézaga, al acercarse a Estepan Urkiaga, conocido por su pseudónimo literario Lauaxeta, la forma en la que le da a esta figura un papel sintomático, es, a su vez, sintomático de una concepción de lo cultural que parte de lo político. Así, Lauaxeta, quien representa para Amézaga —e invoca, a su vez, en el texto— a toda una nómina de jóvenes promesas cortadas en su mejor momento (Juan Crisóstomo de Arriaga, Luis Martín-Santos, Jon Mirande), será parte de un fenómeno particular de la cultura vasca y tendrá un efecto que, precisamente produce la atomización, o la dificultad para absorberlos dentro de una historia literaria sin fisuras. El mito de la pérdida originaria, reproducido en los accidentes históricos que cortan la posibilidad de desarrollo de figuras que desarrollen la cultura vasca, produce, dentro del texto de Amézaga, que estas carreras cortadas se lamenten desde esa “insuficiencia” de la cultura vasca. Creo que una vez más, desde la casa vacía que no puede ser reconocida como tal, el hallazgo de Amézaga sería mucho más interesante de estudiar como interrupción cultural “contra natura” que provee el vacío necesario a partir del cual construir las fantasías narrativas hegemónicas, o, lo que es lo mismo, volver a lo vasco como ausencia que permite múltiples articulaciones. Irónicamente, y aquí la biografía entra en el análisis, Elías Amézaga es también padre de los hermanos Amezaga que crearon la discográfica independiente Discos Suicidas y la editorial Hilargi, que editó Flores en la basura de Roberto Moso.

por “la búsqueda y estudio de formas diferentes —alternativas— de enfocar el mundo de la información, de mecanismos para una auténtica comunicación” (Egia y Bayón 9). Esta búsqueda de formas de producción y disfrute diferentes, dependientes de sí mismas y no de la casa imposible del padre son las prácticas de la heterogeneidad que se pueden dar al salir del espacio cerrado y congelado en el tiempo mítico del nacionalismo, y en este sentido la búsqueda equivale al momento de salida. Sin embargo, de una forma más profunda, también certifican la contingencia última que marcaría lo político, al abandonar la cadena de reinvocaciones generacionales del sacrificio a la casa del padre, y abogar, como hemos venido apuntando por una redefinición de lo político al margen de los canales institucionales, de forma antijerárquica y (auto)crítica, dejando abandonados a sus paranoias hegemónicas los fantasmales padres, y su demanda de que su visión invada desde fuera de lo histórico la realidad social, dejando de lado las interpretaciones necesariamente políticas.

Así, por ejemplo, el papel de la música, tal y como ha sido analizado, experimenta un cambio radical, puesto que pasará una de las formas más importantes de significación e interpretación de los discursos oposicionales. Retomando el caso de Zarama, como Aresti, son uno de los casos más conocidos de euskaldunberris en la cultura vasca, e incluso Roberto Moso, su cantante, menciona en sus memorias sobre Zarama y el RRV al poeta como ejemplo ante la sorpresa que producía su propuesta de hacer rock en euskera (Flores 18). Moso, reconoce una excitación o fascinación por la lengua “reprimida,” (lengua, lo prohibido), de la misma manera que entró en el mundo de la música vasca también como una vía de goce de la inestabilidad de lo político:

los festivales de cantautores euskaldunes ofrecían la excitación de bordear el peligro. Hubo varios recitales disueltos a hostias por la Guardia Civil por la exhibición de ikurriñas (hasta su legalización en el 77) o por gritar proclamas ‘separatistas.’ Hubo otros muchos —la mayoría— en los que no pasó nada pero se podía oler la adrenalina. Corrían rumores sobre patrullas a punto de irrumpir o sobre la presencia de infiltrados y los cantautores gustaban también de jugar a agitadores de masas o si procedía a demagogos sedantes de los —por otro lado— justificadísimos ímpetus populares. (47)

Si en la Transición este exceso libidinal de lo político fluía descontroladamente, en los primeros años de desarrollo del sistema democrático y las autonomías, lo político se reconduce a lo institucional, aunque las sucesivas crisis y la continuidad de la violencia terrorista (ETA) y represiva (Estado), mantendrán en Euskal Herria un exceso en lo político. Al igual que Zarama cantaba sobre cabezas ardiendo y calles vacías con sombras acechantes de perros (de la policía), podríamos hablar de la casa de los padres como la distancia entre los discursos democráticos (mediáticos) y las realidades brutales de crisis, desempleo, y, sobre todo, represión continuada ahora justificada por el sistema, por la alianza entre los nuevos partidos democráticos y las viejas fuerzas del orden. Esta distancia entre realidad percibida y el vacío simbólico que se oculta tras los discursos nacionalistas y democráticos es lo que, para la juventud radical, hace inservible ya el mito de la defensa de la casa del padre. Ahora es el padre el que se ha hecho con el poder para seguir pidiendo que el sacrificio se renueve, mientras ese mismo padre es el que está dirigiendo las fuerzas represivas del orden. De ahí las paredes con pintadas de sangre y barro: al salir de la casa del padre se adentra esta cultura en un terreno marginal, límite y que, a pesar de estar en el margen, desactivado, abandonado, todavía cae bajo la jurisdicción de las instituciones.

Si la permanencia fuera del tiempo histórico de la casa era más importante, paradójicamente, que la misma “prole” en cuanto ésta implica futuro, tiempo histórico, “Bidea eratzen” se encuentra con un vacío significativo (la calle como territorio de negociación) resultado de la imposible superposición de la casa de Aresti, la Euskal Herria soñada en libertad, y la realidad que les rodea (triple crisis, en la formulación de Gregorio Morán [Testamento 143-168], o estructuralización de la crisis,). La nueva generación abandona el espacio de univocidad y monología, de sacrificio y autodestrucción masoquista, este mismo espacio al que se (les —como “prole”) había sacrificado simbólicamente el padre. Frente al sacrificio que demandaba el padre de Aresti, es ahora el hogar, la familia, el hastío lo que languidece frente al televisor: “Buruak sutan dabilta / telebistaren aurrean . . .” (“Las cabezas están ardiendo / frente al televisor . . .”) (Zarama, “Bidea”).

Salir de este hogar de lo hegemónico como el fantasma monológico del padre, supone una doble salida: de lo esencial —tal y como lo definen los nacionalismos tradicionales de PNV-EAJ y HB (Pratt 105-118, 121-126)— como proceso de significación así como del significado mismo, pero también de la posibilidad misma de ofrecerse como definible, significable, simbolizable socialmente (criminalización). De ahí que esta vuelta paradójica a la casa del padre explique, finalmente, cómo heterogeneidad, irreductibilidad y oposicionalidad se unen a los efectos de la invasión de lo político por afectos y deseos que sobrepasan este campo. Este movimiento caótico, de escape y de esperanza, supone una salida parcial al espacio de las multinarrativas, como veremos en los siguientes capítulos al analizar espacios festivos y la presencia ausente de

los muertos. En los análisis, precisamente, de festividad, celebración y el silencio de/sobre los muertos, vemos cómo funciona esta salida de lo monológico en cuanto a negociar significaciones, subjetividades y su propia producción discursiva.

Capítulo 3: Jaia bai, borroka ere bai! (“¡Fiesta sí, lucha también!”): Espacios de fiesta, lucha y ausencia

3.1 Recordando “Nicaragua Sandinista”: Espacio radical como espacio festivo y de desaparición

La canción “Nicaragua Sandinista” del grupo Kortatu (Kortatu) es, junto a otros temas del mismo grupo como “Mierda de ciudad” o “Sarri sarri,” parte esencial de la banda sonora de los agitados años ochenta en Euskal Herria. Versioneada por incontables bandas verbeneras por todo el territorio vasco, su caso es significativo de la fusión entre fiesta y un posicionamiento político, que puede situarse en e interpretarse desde diferentes espacios y prácticas culturales. Al margen de la conciencia que los jóvenes, en algunos casos jovencísimos, tuvieron de la guerra sucia que los Estados Unidos auspiciara contra el gobierno sandinista en Nicaragua, la omnipresencia de la canción y de su estribillo, “despierta, dispara, un gringo en tu casa” en las fiestas populares de los ochenta y en los bares y taskas radicales (desde entonces hasta ahora) se presenta como una posible entrada a cómo se actualiza esta cultura radical en diferentes acercamientos a la relación entre música, política y transgresiones del orden hegemónico.

Este éxito y popularidad de las canciones de Kortatu¹ vienen a probar dos hipótesis ya planteadas. En el espacio festivo de la verbena, con las connotaciones

¹ Del primer álbum, sobre todo. Según empiecen a hacer más complejas las letras y amplíen su abanico de referencias musicales, irán creciendo en ventas, capacidad de arrastre de público e influencia (y, claro está, omnipresencia a través de la reproducción de su música en bares, radios y gaztetxes), hasta el momento en el que los hermanos Fermin e Iñigo Muguruza deciden que han crecido demasiado y vuelven a empezar de cero con Negu Gorriak, junto a Kaki Arkarazo, de M-ak. Sin embargo, no hay una canción de los discos segundo y tercero de Kortatu que alcance la difusión y popularidad de “Sarri Sarri” o “Nicaragua sandinista.” Tal vez la más cercana fuera “Aizkolari” (“leñador” del deporte

carnavalescas y grotescas que conlleva, a partir de los ochenta se van politizando, por un lado, las fiestas populares. Lejos de estar presente en su ausencia, como evento traumático inmenso, incuestionable, la política (participación, consumo) también convive en un precario balance con la fiesta, la diversión, el “desfase.” En vez de sobredeterminación de lo político de la fiesta, se establece una relación dinámica entre oposición al sistema y deseo heterogéneo, lo que permite dar un valor desde lo colectivo y lo individual a actos de sabotaje o resistencia política (caso de manifestaciones, okupaciones y kale borroka) como forma de socialización alternativa, pero también refuerza el carácter político (oposicional) de diversas prácticas lúdicas y rituales sociales (drogas, alcohol, bares, conciertos). La música del RRV ofrece una entrada privilegiada a las tensiones entre político/libidinal e individual/colectivo que configuran el espacio radical, en tanto, en primer lugar, se crea a partir de la reacción a determinadas opresiones colectivas —o que, a partir de lo individual llegan a lo colectivo, como veremos en las canciones sobre “maderos” (“policía”). Este proceso de universalización de las propuestas políticas y de transgresión física continúa con su distribución, reproducción y reinterpretación en los circuitos alternativos, en bares y en el cuarto en la soledad.

rural) en La línea del frente, pero esa canción más que popular fue notoria al ser censurada en el disco en directo Azken guda dantza (Última danza de guerra) con el que cerraron su carrera —ver Arteaga, “Mordaza.” Entre los riffs iniciales de la canción, el público respondía gritando “ETA!”. La versión censurada tapaba música y gritos con unos pitidos que rompían la “atmósfera” del sonido directo, llamando la atención sobre esta interrupción de una forma mucho más impactante que los gritos en sí, e integrando, de hecho, cierto disfrute político de la censura en el producto final, viendo cómo se responden los riffs de la guitarra y los pitidos censores. Cuando el disco fue finalmente reeditado por Esan Ozenki, la productora creada por Negu Gorriak para lanzar sus discos y apoyar proyectos locales e internacionales diversos, los pitidos se perdieron.

Así, por ejemplo, en la novela Galdú arte (Hasta la derrota, siempre) de Juan Luis Zabala, Xepe, el personaje límite más radical que lo radical escucha en momentos puntuales canciones de La Polla records y RIP para poder expresar su frustración ante el choque continuo con los límites de lo social, incluso en lo radical, o cita a Eskorbuto para irritar con su mensaje y el castellano a abertzales monológicos. La música y el personaje ofrecen una variedad de temas y estilos entre las que las citas de La Polla records operan introduciendo el español en el original en euskera. En los casos de las citas de La Polla, no funcionan como interrupción del código lingüístico, sino que se integran en una transición sin fisuras entre el paisaje de la novela (lingüístico y libidinal) y la música como articulación universalizante de una relación afectiva e intelectual con la realidad de los discursos hegemónicos. Xepe proyecta sobre la música —o la consume desde— la incomunicable alienación a partir de la cual es posible salir de lo hegemónico a un afuera, la muerte simbólica y física que supone el espacio radical. A la vez, sin embargo, la música, simbolizada como si de eventos de actualización de una situación (traumática) repetida, provee, a la vez e inversamente, con unas formas de exteriorizar reacciones, contradicciones y paradojas que cruzan lo hegemónico y lo radical. En este sentido, el uso de la música en la novela podría presentar un modelo de los diferentes usos de la música por los jóvenes radicales, siempre que la novela deba interpretarse de una manera tan directa y no problemática como la música. Si el doble efecto, homogenizador y liberador del RRV podría aplicarse a un número apreciable de fenómenos en el mercado global, en el caso del espacio radical esta doble función es constantemente señalada, desde la canción “Venganza” y cómo presenta un espacio de comunicación abierto a lo

heterogéneo que cierra en el momento en el que Xepe se despide de su comunidad radical, que no puede entender el mensaje de la canción ni de la actuación. Esta doble función de la música es la razón por la que se utilizan las “citas” de canciones de Eskorbuto, La polla records, Kortatu, Hertzainak, Cicatriz, etc., que en fiestas y fines de semana va animando la calle nocturna como esporádicas parodias de la omnipresencia del eslógan político y/o publicitario en los ochenta en el contexto vasco, pero hoy en día a nivel global.

El impulso crítico de la música y la forma en la que pone en marcha una dinámica de identificación verbal y afectiva que conecta lo libidinal y lo político permite acercarse a un corpus práctico de canciones y “citas” que podrían servirnos como un mapa en movimiento del espacio radical como espacio festivo y puerta a la nada. La multiplicidad de posibilidades (como potenciales pero también variedad de productos al alcance de la mano para su consumo individual o colectivo) de identificar prácticas festivas y canciones que o construyen otros espacios de celebración, o narrativiza los que existen, reinsertándolo en el espacio radical, pero como reproducción original, infección mutante. Por último, al ser la música necesaria para la festivización del espacio radical, para la explosión de creatividad crítica en el límite de lo social, entre los variados paisajes y eventos de fiesta se intercalarán pesadilla, utopía y desengaño de una manera impredecible, a menudo en la misma canción, en el, recordemos, ya dinámica relación entre música y sujeto radical.

Citas de Kortatu, La polla records, Cicatriz, Hertzainak o Eskorbuto pasan a señalar la forma en la que la música es entendida y practicada en la CRV. El rechazo o lo

oposicional del sujeto radical es lo que conecta múltiples propuestas múltiples de un buen número de artistas y grupos como simbolización del mismo, y la relación de este sujeto con la música contiene su dimensión individual y colectiva. Volvemos, por un momento, a Xepe, tal y donde lo hemos dejado: como un antihéroe, incluso desde lo radical, sin salidas a la rabia ante la sociedad misma y sus formas de autoengañarse, a su negación a participar más allá de lo mínimo, en un primer momento, en la fantasía ideológica (no hay otra, diría Žižek). Aunque la represión “normalizada” que hace de su vida en la casa de los padres una muerte en vida (no sale de su cuarto, apenas responde a su padre, gran figura de autoridad, humillante e implacable), un castigo a si mismo y a sus padres ante la imposibilidad de concebir otra salida de la casa que actos puntuales, pero repetido, de sabotaje individual. Antes de que la heroína lo cambie todo al final del libro, en los momentos de mayor tensión, pero también en los de una soledad satisfecha, la música de La polla records y el rechazo y rabia instintivos ante lo normativo y hegemónico vuelven una y otra vez como recarga de energía para el personaje. En este sentido, Xepe es parte de un colectivo identificado con la celebración del nihilismo y de la violencia antisistema, tanto simbólica como material. Sin embargo, como la propia evolución del personaje propone, esta identificación con el colectivo es una mera máscara del deseo radical, en cuanto la música es participación en una comunidad radical utópica que, en la realidad es desgarrada por la tensión entre sus impulsos prácticos y de ruptura absoluta, siendo el cuerpo muerto de Xepe lo real del sueño radical.

Desde esta doble (al menos) radicalidad, cobra mucho mayor sentido que la música articule voces, idiomas, posturas múltiples —a pesar de los adocenamientos

estilísticos—, y que el espacio festivo que la música posibilita esté cruzado por lo utópico y lo distópico, por el subidón y el bajón, por el sueño y la pesadilla, por la baska y la “txakurrada”² (intraducible por su híbridez, basado en la palabra “txakurra” ‘perro,’ utilizada en español coloquial también para designar a la policía nacional, aunque al parecer también cubre a la Guardia Civil en los pueblos euskaldunes). En la fiesta, tal y como el eslógan dice: “jaia bai, borroka ere bai!” (“¡Fiestas sí, luchas también!”). Rechazo y disfrute se entrecruzan constantemente, estableciendo contingentes vínculos entre lo político y lo libidinal, de la misma manera que canciones de fiesta serán canciones de pesadilla represiva, o bien representando uno de los aspectos únicamente, como la ya mencionada “Hernani 5-VI-84”³ de Kortatu (Kortatu) o “Botes de humo” de Cicatriz (Inadaptados), o mezclándolos, como hacen “Bihotzak sutan” (“Corazones enfurecidos”) de Zarama (Dena), o “La vida sigue igual” de Tijuana in Blue (A bocajarro). Otra serie de subgéneros, como la ridiculización/degradación de políticos y políticas, canciones sobre la lucha armada/terrorismo o canciones sobre borracheras ofrecerán otras posibilidades que ilustran la multiplicidad de formas de relación con lo festivo desde o a través de la música.

Desde este planteamiento, lo altamente revelador del texto que Miren Jaio, crítica cultural, dedica a “Nicaragua Sandinista,” es que como canción festiva que todavía es tocada en conciertos de Fermin Muguruza y en bares radicales, está desprovista de un ansia utópica de la juventud radical que ahora ya sólo puede ser articulada como

² Intraducible término mutante, basado en la palabra “txakurra” ‘perro,’ utilizada en español coloquial también para designar a la policía nacional, aunque al parecer también cubre a la Guardia Civil en los pueblos euskaldunes.

³ Capítulo 2. Nota 28.

recuerdo. A partir de la canción de Kortatu con la que empezábamos este apartado, Jaio escribe un capítulo de una autobiografía generacional en el acto de mirar atrás, hacia los viajes a Nicaragua de conocidos, solidarios internacionalistas, en los años ochenta. Aunque el tono en parte nostálgico no evita que la autora plantee toda una serie de contradicciones o haces de tensión que pasan por esa canción y su papel múltiple en la CRV, sobre todo a partir del encadenamiento de otros impulsos que se perdieron y cuyo rastro se ha borrado en el tiempo. Si Nicaragua representaba en el imaginario radical una resistencia utópica al poder imperialista de los EEUU, su reflejo inverso da pie a la reflexión, “ur ilun eta ustelduetan islatzen ziren lantegi itxien karkasen” (“las aguas estancadas y oscuras de la Ría de Bilbao sobre las que se reflejan los esqueletos de las fábricas cerradas”) (Jaio 40, 95). Frente a las fantasías revolucionarias proyectadas sobre otros espacios, otros conflictos ya sean la lucha palestina o, en este caso, el proyecto sandinista en Nicaragua, Jaio levanta primero el fantasma de la distopía industrial de la margen izquierda de la ría de Bilbao: las fábricas cerradas y abandonadas por la Reconversión, fantasmas sobre el agua ahora limpia de la Ría. Sin embargo, señala también el proceso por el que esa misma imagen fantasmal se convierte —en la Euskal Herria del Guggenheim, la cultura y el turismo— en otro cliché, un lugar tan mentado de pasada y en referencia al museo Guggenheim, al Palacio Euskalduna, y el “pasado industrial” al que homenajean. En el pasado, no mencionado, el obrero de Euskalduna sigue tirando cócteles molotov ante los “maderos” (Policía Nacional), pero el salto al momento Guggenheim pasa por la mueca del museo y del Palacio de Congresos, que desvían nuestras miradas de los encapuchados espectrales de la kale borroka (Aretxaga

114-15) para disfrutar del Euskodisney de centros comerciales, torres y mobiliario urbano de diseño que se ha creado donde antes hubiera vías de tren y pabellones industriales. Espectacularizan el espacio urbano, integrándolo en los mercados globales de la cultura y el arte, del turismo para listos, negando la historia que sus presencias borran precisamente en el “homenaje” del titanio, barcos invertidos y óxido high-tech y high-art.

A unas manzanas del Guggenheim Bilbao Museoa se encuentra la sala de exposiciones Rekalde, donde Jaio co-organizó los eventos de “Beste bat!” (“¡Otra, otra!” o “Encore!”), exposición y conferencias dedicadas a recordar el RRV y la cultura alternativa de los ochenta. Su reflexión a partir de “Nicaragua Sandinista” —al igual que el diálogo sobre “Hil ezazu aita!” de Gabilondo y Villota que citábamos en el capítulo anterior— forma parte de un volumen publicado a la vez que el evento de contribuciones diversas, gráficas y textuales, estructuradas en torno a una canción de los ochenta. Teniendo en cuenta la difícil posición entre lo alternativo y lo institucional⁴ en la que le pone el volver la vista atrás desde el momento del Guggenheim, la conciencia de la colaboración en la transformación de lo histórico en capital cultural para el mercado global —el reconocimiento del nuevo tópico— es lo enmarca su reflexión sobre los viajes y gestos solidarios de la juventud radical. Si bien podría haber hecho de su propia reflexión un viaje fantástico a los años dorados de la alternatividad, recurre a lo contrario. Plantea recordar la canción y todas las conexiones que ella posibilita desde la ruina,⁵ esto

⁴ Al menos en un mundo artístico que, a partir de la conversión de la economía vizcaína en economía de servicios entre mediados de los ochenta y finales de los noventa está jugando un papel cada vez más activo en la política cultural institucional precisamente al visibilizar las alternativas culturales y artísticas fuera de los circuitos tradicionales.

⁵ Sería necesario desarrollar este “retorno de lo reprimido” de las ruinas en discursos alternativos contemporáneos en relación a un tiempo posnacional marcado por una virtualidad posindustrial de “reality shows” y comodificación de la

es, desde un contexto en el que ya es imposible encontrar todos los elementos de su historia porque han sido actualizados como mercancía global o desaparecidos, homenajeados. La pérdida es total, y este texto parece sugerir el evento como un duelo, aceptar las víctimas de esta historia y repensar su futuro. Es la conciencia autocrítica lo que permite al texto escapar, finalmente, de la melancolía, y lo que plantea el viaje al pasado como un viaje solidario fallido cuando ya no se puede recuperar lo utópico, pero que, a la vez, reactiva el idealismo de aquellos años a través de una aceptación que lleva a mirar hacia delante, con la imagen de los viajes y viajeros desaparecidos, de las fábricas cerradas y de otros fantasmas que irá invocando.

En vez de distancia irónica, la reflexión de Jaio se relaciona con ese pasado dual de “ansias” de cambiarlo todo y fracaso de forma aparentemente asintáctica a través de una serie de instantáneas que va dejando que se lleve el río y que en ese fluir hacia un olvido que no es tal, sino todo lo contrario, van completándose unas con otras, mostrando una imagen que delimita este aspecto de lo utópico en la CRV en su doble faceta activa, dinámica y creadora, pero también de muerte, fracaso, distopía. Si bien lo radical puede verse como distópico desde lo hegemónico, desde su propio espacio podría verse como

cultura. En este sentido, podríamos ver el metal oxidado simultáneamente como un valor plenamente insertado en un contexto articulado en torno a la alta cultura, en cuanto como “retro” precisamente autonomiza lo industrial como una estética que subraya la infranqueable barrera con el inimaginable, y hasta cierto punto inimaginado, pasado traumático en crisis. Por otro lado, en el texto de Jaio vemos una descolonización interna de la imagen tópica a través del reconocimiento de la distancia entre el presente y el pasado precisamente por las pérdidas referenciales y vitales. El paso siguiente sería conectar estas tensiones, más que pugnas hegemónicas, desde la propuesta de Joseba Gabilondo para entender a Atxaga como complejo fenómeno de conexión entre lo local y lo global y las diversas estrategias literarias para negociar subjetividades y espacios de producción de significados desde la metrópoli y sus márgenes. Desde su perspectiva, “[n]ational allegory always becomes the narrative of its own ruins, the story of a nation disintegrating into ruin” (“Bernardo” 123), y creo que el diferente objeto de estudio podría revalorar la confluencia entre utópico y distópico en participaciones que no tienen ni la nación ni el mercado de la alta cultura como referente, aunque el texto de Jaio y el evento que coordinó se hallen en precario balance entre lo hegemónico y lo radical. La propuesta de Gabilondo será revisitada para discutir el problema alegórico de Galdu arte más adelante.

fracaso del impulso inicial también, a no ser que sus fantasmas salgan del silencio de lo que se deja sin decir, y entren en la reflexión sobre el evento y el acto de memoria, la confrontación con el tiempo, con los registros musicales o periodísticos de otra vida y una reevaluación de la relación no del Estado ni la nación vasca, sino de la forma en la que la cultura radical se ha convertido en un espacio permanente, cómo mantiene las inestabilidades. Obviamente, resulta curioso ver cómo el libro memoria del rock o de la cultura radical (en sus lecturas autonomistas y abertzales) comienza a crear un mercado, que si no best-sellers, sí por lo menos que hace interesantes estos textos a la hora de comparar cómo la multiplicidad de lo radical invade su misma memoria y las estrategias para materializarlo en una historia.⁶

En otro fragmento de su reflexión, Jaio apunta cómo a esas fábricas abandonadas —y traicionadas por la retórica de los clichés que mencionábamos antes— y utopías revolucionarias que podrían haber construido una memoria nostálgica de los ochenta⁷ se les añade, en este anverso de lo utópico al que nos lleva con la conexión entre recuerdo, viaje y sueño, todos otros abandonos sin unas imágenes tan fácilmente identificables. La larga cita que sigue tiene un doble valor que radica en cómo, al narrativizar esas muertes

⁶ Desconociendo lo que esté sucediendo en la actualidad con la memoria de los años ochenta y las movidas madrileña y barcelonesa, más allá de saber que ha habido mucho movimiento discográfico produciendo recopilaciones intentando exprimir el archivo, y que ha habido una película “recordando” el ambiente (El calentito [2005] de Chus Gutiérrez). Parece que ya se están escribiendo textos que van más allá del recuerdo nostálgico respecto a la movida, pero en este momento esta línea de conexión quedará aparcada.

⁷ El 9 de marzo de 2007 fue estrenada Eutsi! (¡Resiste!), película rodada y emitida en euskera en subtítulos, cosa no tan habitual salvo al inicio del Gobierno Autónomico. El argumento parece tener como trasfondo el conflicto laboral en una empresa que quiere llevarse la producción a Europa del Este, y la banda sonora es un quién es quién del RRV. De hecho, la película invoca el “Eutsi gogor!” (“¡Aguanta fuerte!”) del título y estribillo de la canción que Hertzainak dedicaron a los trabajadores de Euskalduna en el momento de máxima tensión entre las instituciones y los trabajadores de lo que se convertiría en símbolo de la resistencia a la reconversión, y que conectaría con otros espacios estatales como Asturias.

más cercanas, pero a la vez más difícilmente verbalizables, presenta la liminaridad del espacio festivo, en este caso literalmente fiestas de Bilbao, como el lugar de crisis (o heterotopia de crisis, pero después de invertir la fórmula foucaultiana, como veremos en el siguiente apartado) en sentido tanto negativo como positivo. Si por un lado, probablemente representaría esta escena una pesadilla para lo hegemónico, por la cantidad de significados negativos que acumula, la heterogeneidad del momento que nos presenta Jaio, aunque preceda a un momento de pérdida, es significativa de un potencial de sujetos múltiples compartiendo espacios festivos que redefinirían lo político mismo, a partir de esta fiesta que permite la conexión en los márgenes de lo social, aunque sea para una breve despedida:

Jendearen artean zabaldua zeuden liberazio eta maskarada gogo handi horiek Euskal Herriko hiriburuetakoa jaietan lehertzen ziren urtero. 80ko hamarkadako Bilboko Aste Nagusia. Goizaldea Areatzan. Goizeko izpi zikin eta ziztrin batzuek txosnetako borroka-lekuaren paisaia argitzen dute Halako batean, gautxori guztiek burua bueltatzen dute. Irudi harigarri bezain miragarri bat jaisten da Areatzako Zubitik Hor datoz urte gutxi geroago HIESak jota hilko diren Bataclán-eko trabestiak, takoi-mando, arropa galaktiko eta guzti. Gargantuaren ondora ailegatu eta ilaran jartzen dira. Boluntario mozkor baten laguntza teknikoaz munstroaren gainera igotzea lortzen dute. Banan-banan, Gargantuaren aho erraldoian sartzen dira. Banan-banan ere, zulutik desagertzen dira. Gargantuaren aho hila azkeneko aldiz itxi eta ireki egiten da eta, pelikuletan lez, pantaila iluntzen doa. (42)

Estas ansias generalizadas de liberación y mascarada estallaban cada año en las fiestas de las capitales vascas: Semana Grande en el Bilbao de mediados de los 80. Amanecer en el arenal. Una luz sucia ilumina el paisaje de batalla campal txosnero [=de las txoznas, o puestos-bares montados por las comparsas en las fiestas de ciudades y pueblos.

Habitualmente colectivos y organizaciones políticas, culturales o de gays y lesbianas las organizan txoznas, por lo que su imagería suele ser digna de análisis, en cuanto a lo directa que se plantea su interpretación] De pronto, todos los farreros [=los que andan todavía de farra, fiesta] se giran. Una visión maravillosa desciende por el puente del Arenal [Son l]os travestis del Bataclán [local de prostitución cercano al Casco Viejo

bilbaíno], que pocos años más tarde morirían sin excepción durante la crisis del sida, [que] descienden con sus enormes taconazos y sus trajes galácticos. Llegan junto al Gargantúa y forman cola. Con la asistencia técnica de un voluntario borracho consiguen uno por uno subirse al monstruo. Uno tras otro, desaparecen por el agujero. La boca inerte de Gargantúa se abre por última vez y se hace un fundido en negro como en las películas. (Jaio 97)

Esta secuencia increíble condensa en una sola escena la mayoría de las múltiples funciones y contenidos que se actualizan a través de lo festivo en la CRV. Como lo carnavalesco en Bakhtin, que desarrollaremos en el siguiente apartado, lo festivo tiene una doble naturaleza ambigua, cuyo lado más oscuro —que analizaremos en canciones y textos— se articula utilizando lo político (aparatos represores de las instituciones, crítica a la política formal, etc.) pero también a través de unas ausencias y silencios, que podemos pensar desde la imposibilidad de reconocer, o aceptar, las muertes que el sida y la heroína trajeron a esta fiesta. En los textos que venimos manejando como historias (orales) de la CRV, menciones veladas o explícitas —en cuyo caso funcionarán como invocaciones, más que como reconocimiento— a “los mejores de una generación” siempre ausentes, plantean una deuda que se está atestiguando, pero a la vez la imposibilidad de reintegrarlos de otra manera en la práctica presente. Es por eso que la mayoría de estos textos, recuerdos de los tiempos que para los autores o entrevistados eran de “fiesta,” necesitan, antes del recuerdo, pasar por la invocación de los que no

pueden recordar.⁸ De ahí que la presencia de estos muertos se narre a partir de lo personal, y no como una desaparición que afecta a lo colectivo.⁹

No será hasta 1995, por ejemplo, que el “Aizu” (“Escúchame”) de Negu Gorriak integre simbólicamente la experiencia de marginación y muerte de esos ausentes:

Aizu... oinazera kondenatua,
lagun... erlantza duzu oraindik.
Aizu... luze hitz egin bizitzaz,
lagun... gure semeak entzun nahi dizu.
Escúchame... condenado al sufrimiento,
amigo... todavía tienes brillo.
Escúchame... habla largo y tendido sobre la vida,
amigo... nuestro hijo quiere oírte.

Como ha indicado en entrevistas y comunicados, Fermin Muguruza escribió esta canción por Victor “Vómito,” “mejor amigo de la escuela, de juventud, de militancia política, del movimiento punk cuando él comenzó a cantar en el grupo Vómito Social y yo en Kortatu, del descubrimiento de todo lo ilegal en nuestra actitud antisistema, de la ignorancia ante una enfermedad que acabaría con la mayor parte de nuestra cuadrilla” (Muruguza, “Xomorroak”). Si bien la canción nace de lo personal (en el caso de Muruguza, un momento de conjunción propiamente carnavalesca de muerte y renovación: “al mismo tiempo [estaba asistiendo al proceso terminal de Víctor y a] la creación de vida que se iba gestando en el vientre de mi compañera”), ese “escúchame” va más allá de lo individual, reconociendo la importancia de toda esa experiencia de dolor, marginación y enfermedad

⁸ Punto que sería necesario estudiar desde el complejo de culpa del superviviente.

⁹ Retomando las ruinas que Gabilondo planteaba como alegoría nacional, cabe preguntarse si la negación de las ruinas (los cuerpos muertos, y los cuerpos semi-vivos de los yonquis, zombis democráticos si los relacionáramos con las diferentes lecturas políticas de la entrada de las drogas en Euskal Herria [López 79-80]) sería una prueba del carácter eminentemente antisistémico de la CRV. O, si al contrario, ésta sería una estrategia de negación no cuestionada hasta mediados de los noventa, cuando la evidencia de las muertes por sida y sobredosis lleva a Muguruza y a Juan Luis Zabala a insertar estas muertes dentro de la música y la literatura, como presencia ausente de la CRV.

como una de las consecuencias, precisamente, de la ruptura radical con lo hegemónico. Ese mensaje que “nuestro hijo quiere escuchar” sería entonces la apertura de un nuevo espacio en el que se integren las experiencias límites de lo radical, que señalan el verdadero afuera de una cultura que se suponía heterogénica y liminar. En el caso de Muguruza, como en el de Zabala y Galdu arte —publicada al año siguiente del disco de Negu Gorriak—, la creación de este otro a través de la música y la literatura suponen intentos reintegrar la destrucción y muerte de esas vidas —abandonadas, en cierta manera, por la CRV— como parte de la propia conciencia de esta cultura que no puede permitirse excluir esas voces que, originalmente, son parte del nosotros. Cuando estas muertes se van extendiendo por el espacio radical, tanto la canción como el libro (y esas alusiones fantasmales de las que hablábamos “a los que han caído”), intentan recoger la experiencia de los cuerpos agónicos para que el futuro no los olvide. La música, en este caso, dota de una forma simbólica negociable las ausencias que habían caído fuera de los espacios compartidos radicales.

En el fragmento de Jaio que citado, ocho años posterior a “Aizu” y Galdu arte, la muerte parece inicialmente apropiarse del espacio festivo, con la lluvia, el amanecer y la luz que viene a resaltar la suciedad y el cansancio tras la parranda, la hora en la que hay que echar a andar para casa. Sin embargo, esta “death of the party” se ve pospuesta por la irrupción en escena de los travestis, una visión “galáctica” y carnavalesca en un espacio diurnamente tan funcional, pero festivamente perteneciente a tantos universos paralelos como es el Puente del Arenal de Bilbao, que separa el ensanche “de servicios” con el Casco Viejo de la capital bizkaina. El texto de Jaio, por lo tanto, sitúa, junto a los viajes

solidarios y los fantasmas de Altos Hornos, a los travestis del Bataclán como seres tan fantásticos como abyectos, en cuanto son introducidos, desde el primer momento, por estar marcados por la muerte del sida unos años después. Cual fantasmas de permiso, la escena en el texto les dota de un ambiguo papel en su organización de la memoria: pueden reaparecer en la historia, sus muertes pueden ser recordadas, siempre que se mantengan dentro de su anonimato. Su papel, como si de un ritual se tratara, es entrar en el texto, en el paisaje del recuerdo, dotarle de la doble naturaleza de fiesta/muerte que caracterizaría lo festivo radical, y volver a desaparecer en las sombras del Gargantúa¹⁰ tras ese momento en el que con su otredad galáctica han conseguido iluminar y oscurecer, simultáneamente, las fiestas, el símbolo infantil del Gargantúa, el recuerdo mismo. El agujero negro que se los traga para que no vuelvan a salir, mientras el fundido a negro nos confirma que ahora sí que la fiesta ha terminado, aunque el que se vuelva a casa (temporalmente) tenga que sentirse satisfecho con no haber sido tragado por el Gargantúa. En este sentido, ese tobogán monstruoso oculta la frontera externa de la CRV, esa línea que supuestamente no existe, en tanto lo radical sería lo liminar de lo hegemónico, pero pasada la cual ya no hay vuelta posible, si no es como fantasma (estos travestis, Eskorbuto, etc) o a través de la invocación en boca de los supervivientes, de los que se quedaron un poco más lejos de esa frontera.

¹⁰ Obviamente, a través de la mascarada y los travestis en el fragmento, la conexión con el carnaval de Bakhtin reaparece vía Rabelais. En este caso al conectar el fenómeno de las muertes invisibles del sida con la popular “atracción pública” —por llamarlo de alguna manera— que tomó su nombre de la obra del francés y que solía ser paseada en diferentes fiestas de Bilbao para disfrute de niños y mayores. Consistía en la gruesa figura de un aldeano con una cara de hambre inhumana. A través del enorme agujero que era su boca, bajabas por un tobogán para salir por el culo. Al parecer, fue creado en 1854 <<http://www.ikusibilbao.com/fiestas/personajes.htm>>, aunque a partir de mayo de 2006 se encuentra en régimen de arresto domiciliario <<http://www.20minutos.es/noticia/120661/0/no/tiene/prermisos/>>.

La acumulación de contenidos conscientes e inconscientes que la música y lo utópico tienen en Jaio sirve así para sintomizar la ambigüedad y continuo “doubling” de la festividad radical. La confluencia de creatividad y actividad antihegemónica genera el espacio radical como el constituido por “pura vida,” como concluiría Pablo Cabeza, prestigioso cronista de la contracultura radical, su crónica del funeral de “Portu,” miembro de RIP y de los lekeitxarras Ume Gaiztuak ‘Niños malos’ (“Fallece”). Al margen de la vida en lo hegemónico (clases, curro, muermo), los bares, conciertos, asambleas y reuniones son interpretados como una vida a la que se le puede dar sentido desde uno mismo, llegando así a la colectividad a través de este reconocimiento electivo. Frente a los lazos de sangre omnipresentes de las narrativas hegemónicas, será la fiesta lo que una desde esta perspectiva la cultura radical. Y como fiesta habrá de reconocerse la violencia legal con la que lo hegemónico reclama este espacio: primero, por el material del que surtirá a los grupos de música que lo devuelven a la colectividad, para que lo utilice como quiera. Así, canciones festivas, anti-“himnos,” como “La vida sigue igual” de Tijuana in Blue, quizás la banda más carnavalesca de toda esta historia, combinan a partes iguales el buen rollo de un fin de semana de desfase por Pamplona-Iruñea con la irrupción constantes de las fuerzas del orden. Estas interrupciones, sin embargo, lejos de cortar el rollo, forman parte íntegra de éste. O, lo que es lo mismo, la fiesta radical necesita montar un escenario en el que se pueda tener el fin de semana perfecto constantemente interrumpido porque “llega la pasma, nos pide los carneses” para poder luego invalidar o invertir la relación de poder con su respuesta “al menos a leer les podían enseñar” que se entienden a partir de la presencia de “Txakurrak kanpora!” o los mismos

carteles de los bares a donde han entrado los txakurras (recordemos la polisemia perro, policía), prohibiendo la entrada de “animales de compañía.” Esta dualidad represión/fiesta se anula en el momento en el que gaztetxes, música, ekintzas (acciones o performances), manifestaciones o kale borroka¹¹ no separan goce y política. Al contrario, en la fiesta ambos se juntan.

Con esta atención a la dualidad del espacio radical como espacio festivo que se articulará, una vez más, en tensiones entre liberación y represión (libidinal, política, física), posibilidad e imposibilidad de articular la contracomunidad radical, celebración y duelo, podemos pasar a discutir brevemente dos conceptos casi contradictorios que nos pueden ayudar en el análisis de las canciones “festivas” arriba mencionadas para ver cómo articulan la relación entre sujeto colectivo, violencia hegemónica y el goce de la oposicionalidad . Desde el optimismo militante de los primeros Kortatu al tono sombrío de la memoria de Jaio, nos encontramos en un espacio mutante que existe entre el subidón de la fiesta y la lucha, la colectividad utópica que se actualiza en la práctica oposicional, y los propios límites de la CRV, esto es, aquello que queda fuera, como las sombras que poseen al Gargantúa de Jaio. De la misma manera, esta música entra en una dinámica de distopización-utopización con lo hegemónico, con lo que antes de que tuviera un valor la ruina como destrucción necesaria para su reincorporación virtual al

¹¹ Hasta principios de los noventa, la kale borroka es menos una estrategia que una forma de defender la autonomía de los espacios okupados o cascos viejos a través del enfrentamiento con los “txakurras,” “maderos,” “zipaios,” “pikolos,” etc... Este tipo de resistencia activa en los años ochenta y al principio de los noventa estaba extendida a todos los espacios de “radicalidad,” es decir, funcionaba como una materialización de lo indiscriminado de la represión policial y como factor aglutinante. Podemos verla en canciones como “La vida sigue igual” del grupo Tijuana in Blue, “Bihotzak sutan” de Zarama, y “Botes de humo” de Cicatriz, aunque aparecerá en la mayor parte de los textos y en muchas canciones.

mercado global, los jóvenes radicales, a través de okupaciones y en la música de la margen izquierda del Nervión sobre todo (Eskorbuto y Zarama), ya estaban rearticulando las ruinas y lo abandonado como espacio de transgresión y resistencia, de muerte y alucinación, pero entendido como espacio (o ausencia, en el caso de las canciones articuladas en torno a una alucinación que no se presenta como tal, sino como lo reprimido de la reconversión industrial y su “necesidad histórica”).

Es, entonces, en este ambiguo espacio de fiesta donde el recuerdo proyecta una doble lectura, una promesa de desfase, cancelación de lo hegemónico, pero también de la violencia que esta ruptura conlleva, una posibilidad de colaborar en el desarrollo de un espacio fronterizo entre un afuera que se intuye a través de las drogas, de las sombras ominosas de Jaio, al igual que en el contacto con las fuerzas del orden, que imponían el susodicho a base de una violencia física potenciada por la imagen “uncanny” de la policía utilizando la violencia indiscriminada (y sentida como tal) para silenciar las voces que denunciaban la continuidad de los métodos represivos del franquismo y la falta de democracia.

3.2 Heterotopias descentralizadas y el retorno de lo borrado

Y aquí es donde el concepto de heterotopía, tomado de “Of Other Spaces” escrito por Michel Foucault en 1967 y republicado en 1986, puede ser introducido en nuestro análisis con una serie de puntualizaciones, que, junto al carnaval de Bakhtin, permitirán analizar los múltiples niveles a los que la fiesta radical opera en relación al espacio radical y al hegemónico, ayudándonos también a articular más esquémicamente la dinámica entre lo utópico y lo distópico. Para el Foucault de “Of Other Spaces,” lo

heterotópico nace como concepto analítico a partir del estudio de la significatividad del lugar y el espacio en la modernidad. A partir de la posibilidad de jerarquizar los espacios en la Edad Media (sagrados/profanos, protegidos/abiertos,...), Foucault considera que se trata de una disposición rígida del espacio, un espacio¹² de “emplazamiento” que caracterizaría lo medieval como un sistema perfecto de significación y jerarquización de espacios que incorpora todos los espacios dentro de un mapa dicotómico (22).

A pesar de que el espacio medieval sea cancelado por lo infinito del espacio de Galileo a partir del siglo XVII, Foucault en su salto hasta la época contemporánea afirma que sobrevive parte de la forma medieval de significar y clasificar el espacio, “we may not have reached the point of a practical desanctification of space. And perhaps our life is still governed by a certain number of oppositions that remain inviolable, that our institutions and practices have not yet dared to break down” (23). El espacio de la modernidad europea vendría, para Foucault, marcado por la relación entre “sitios” (emplacements en el original), es decir, por los significados que reciben de o a través de “instituciones y prácticas,” que es donde Foucault encuentra esa continuidad de la “santificación” del espacio (organización en pares de oposiciones) a través de la modernidad, lo que permite que se puedan sistematizar hasta cierto punto los sitios (emplazamientos, localizaciones) que organizan y son organizados por las instituciones y prácticas históricas. De ahí que busque en utopía y heterotopía una relación diferente

¹² Teniendo en cuenta la breve discusión de De Certeau en el capítulo anterior, en este artículo de Foucault, la diferencia entre espacio y lugar es más ambigua, ya que el “emplacement” medieval por ejemplo, es un espacio, en un primer momento, pero pasa a ser un lugar, producido por el emplazamiento, y desintegrado por sus limitaciones en relación a un espacio infinito propuesto por Galileo (22-23).

entre lugares, que neutralizan o invierten esas relaciones y significados que condicionan la idea de espacio y lugar.

Desde esta perspectiva, Foucault pasa rápidamente por la utopía, como “sitio sin lugar real” que opera imaginariamente como inversión o perfección de la sociedad que la produce (23). Las heterotopías, por su lado, están conectados a su vez a la utopía, pero no a partir de su exclusión mutua, sino, al contrario, por su incorporación. Heterotopías serían:

real places . . . which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. (24)

Estos lugares de otredad, por lo tanto, se mantienen en tensión con lo hegemónico en cuanto se constituyen mutuamente como centrípetos y centrífugos (Lachmann 116), pero no necesariamente como lugares de purificación o desviación controlada, ni mera extensión de la sociedad, como parece apuntar en la descripción de los principios que organizarían el concepto de heterotopía (24-25). En este sentido, si bien es comprensible su atención a los espacios de otredad institucionalizados, niega, desde su estudio de cómo el poder asigna significado a esos mismos espacios, cualquier tipo de interferencia en dicha asignación. Pasa de plantear la heterotopía como algo constitutivo de lo social, en cuanto espacios en los que se localiza lo necesario pero reprimido, “places that do exist and that are formed in the very founding of society” (24), a trazar su desarrollo histórico en relación a su “precise and determined function within a society and the same heterotopia can, according to the synchrony of the culture in which it occurs, have one

function or another” (25). La idea de que lo heterotópico es asépticamente interpelado por la “sociedad,” como dice Foucault, en, precisamente, espacio de otredad es, desde la “realidad” misma en la que plantea el concepto, en oposición a lo utópico, una grave aserción, ya que en la triple función que confiere Foucault a lo heterotópico — representación, refutación [contest] e inversión (23)—, el término del medio brilla por su ausencia.

Aunque Foucault plantea la posibilidad de códigos y yuxtaposiciones que apuntan a formas compartidas de un conocimiento heterotópico oculto al extraño, esto es, al otro del otro, la significación última del término reside, para Foucault, en su significación hegemónica, esto es, en su incorporación al centro. Esta significación le confiere una función doble, constitutiva y práctica, desde una especie de razón de estado que crea heterotopías con funciones determinadas, específicas, como espacios de otredad que siempre han estado allí. En el último principio de la heterotopía, Foucault desarrolla esta función social como oscilando entre la ilusión (esto es, marca los demás espacios reales como sitios más ilusorios) y la compensación (como reflejo “ordenado” del resto del espacio social), dado que, lógicamente, la heterotopía se define en Foucault desde el espacio social que separa este otro espacio (27). Concibe el término como un apéndice de lo social que está ya regulado desde la constitución misma de una sociedad, pero no plantea las posibilidades de una resistencia a esa heterotopización, más allá de ese “contested” (23) que se pierde en la superposición de tiempos y lugares que plantea el texto, heterotópico en sí. La heterotopía tiene, en este sentido, una posición liminar que la dota de una ambigüedad no meramente subsumible al medieval concepto de extensión

que crea socialmente estos espacios de otredad en torno a abstracciones, sino que, al funcionar como “enacted utopia,” el énfasis no se debería poner con la relación con lo utópico (sustitución de un centro por otro), sino en el “enactment.” Si bien materializa en lo social aquello que debe ser controlado y aislado (simbólica o físicamente), y lo deja lo suficientemente localizado como para ser incorporado al mapa social cumpliendo su función, ver lo heterotópico como espacio de tensión, de negociación o cancelación “enacted” de lo hegemónico sería el anverso (heterotópico) del ensayo de Foucault, esto es, el deseo que se inscribe en los márgenes del texto, el potencial, que no va a teorizar, de lo heterotópico como otra virtualidad que funciona al margen de lo que denominaríamos homotópico o hegemónico, a pesar de los problemas que plantearía el oxímoron homotopía, en cuanto, como la sociedad en Foucault, no puede existir, puesto que lo hegemónico necesariamente impide su articulación como no universal.

Es desde esta perspectiva desde la que el espacio radical sería una contraheterotopía, en cuanto se produce y reproduce en el límite de lo social, asegurándose el balance entre intervenir en lo hegemónico y autogestionarse. Necesita de lo hegemónico, simbólicamente, para constituirse como radical, materialmente, en precaria negociación entre el afuera/adentro, para subsistir y desarrollarse, aunque sea como alternativa (y aquí entrarían las cuestiones de los intereses comerciales de las discográficas, pero también la infraestructura que se desarrolló a partir de la colaboración entre movimientos sociales alternativos, espacios de fiesta y diversión, gente de la música, de los cómics, etc.). Desde la experiencia de compartir espacios abandonados (cascos viejos, gazzetxes...), la cultura radical entrará en una continua dinámica con lo

hegemónico que sería la de utopización interna/distopización externa, que Foucault no discute. A los ya mencionados casos de censura o criminalización, que muestran cómo se heterotopiza el espacio radical. Sin embargo, también hemos visto que el espacio radical también está simbolizando la ruptura con los códigos que articulan las diferentes narrativas hegemónicas, por lo que de la misma manera que la heterotopía radical cumple una función como límite de lo hegemónico, igualmente la CRV se desarrolla a partir de una fagocitación de espacios y tensiones públicas para reirrumper en lo hegemónico desestabilizando valores que se presumen necesarios como identidad, lenguaje, comunidad.

Si bien este tema volverá adelante, por ahora el concepto de contraheterotopía — para señalar momentáneamente la propuesta que estamos defendiendo a partir de una interpretación de Foucault, a partir de lo que no dice—no se desarrolla necesariamente a partir de espacios de otredad previamente constituidos en el caso radical vasco, sino que se encuentra en los espacios vacíos, abandonados física y simbólicamente por las narrativas hegemónicas. Es, precisamente al llenarlos de significados a partir de prácticas heterogéneas cuando comienzan a aparecer en lo social como heterotopía. En este sentido, se conectaría con la prevalencia simbólica de la ruina como excepción que vuelve fantasmalmente para impedir su olvido, esto es, su represión o su exclusión de la narrativa a la que da origen. Si en el caso del Guggenheim y el texto de Jaio sería clara esta presencia fantasmal, podríamos decir que ya desde el primer momento la CRV implica una revisibilización de la ruina misma sobre las cuales se construyen las narraciones hegemónicas que las niegan como lugar. Canciones que hemos discutido o

discutiremos en el próximo punto, como “Ratas en Bizkaia” de Eskorbuto, o “Ezkerraldea” (“Margen izquierda”) de Zarama, reactivan, precisamente, la invisibilización de los paisajes industriales de la margen izquierda de la ría de Bilbao, en un momento en el que la reconversión industrial avanza transformando el tejido industrial de acuerdo con la apertura al exterior neoliberal que demanda el Mercado Común Europeo.

Si la política parece copar el “conflicto” a nivel institucional, Zarama y Eskorbuto devuelven al espacio radical, y desde ahí al hegemónico, auténticas pesadillas marcadas por la ruina y por la ausencia del impacto de la desarticulación de toda una cultura y el soporte material de las comunidades de la margen izquierda en los discursos/conflictos hegemónicos. Así, lo distópico de lo hegemónico reaparece en la crítica del RRV, que lo transforma en una forma de “gozar” la aparente fractura entre los discursos mediáticos e institucionales, y una realidad que queda marginado de los mismos, precisamente a través de los “conflictos” por administración del poder que ocupa a los partidos institucionales. Este goce se produciría, en parte, por la inversión de la “función” heterotópica que Foucault no contempla en su análisis: en “Ratas en Bizkaia” (Eskizofrenia) Eskorbuto, santurtzitarras como Zarama, se reapropian del estribillo de la tradicional bilbainada —en este caso, canción popular de Bilbao y su zona metropolitana— “Desde Santurce a Bilbao,” para quitar a la sardinera, Molly Malone del botxo, y sustituirla por ratas “contaminadas” que viven en un entorno marcado por el humo, las fachadas llenas de mierda, la ría llena de mierda y la lucha por la subsistencia bajo los “Altos Hornos de nuestra ciudad” y “el orgulloso Puente Colgante,” símbolos ambos de las olas de

industrialización y, junto a la bilbainada mencionada, lugares comunes desde fuera del “pueblo que naufraga, fraga, fraga.” Entonces, Eskorbuto, a pesar de tener Altos Hornos y el Puente Colgante como marcadores de su funcionalidad con respecto al centro, rechazan la unidireccionalidad de esa significación, para mostrar la pesadilla de la posindustrialización, utilizando la grotesquización (materialización) del “pasado industrial” con el efecto de producir interferencias y respuestas inesperadas para el proceso de resignificación de la margen izquierda y el pasado/presente industrial.

En el mismo año, Zarama edita en disco su canción “Ezkerraldea” (“Margen izquierda”) (Indarrez [Por la fuerza]) que tiene varias imágenes en común con la de Eskorbuto, lo cual no es de extrañar, si tenemos en cuenta que, como cuenta Roberto Moso en Flores en la basura, la conexión entre ambos grupos fue bastante intensa, teniendo un origen común, aunque trayectorias divergentes. Estamos en 1984, el año de las grandes luchas de Euskalduna, símbolo de la resistencia a la reconversión, y Zarama construyen la quiebra entre una historia industrial y su borradura a través de una visión apocalíptica del vacío en el que se encuentran los habitantes de la margen izquierda:

Bizkaiko zubiren gainean
berrogei ta lau urkatuak.
Barakaldoren estoldetan
oihuak asko entzuten dira
ta keinu marratzeko haurrak
marrezaneszko txikleak maskatzen. (“Ezkerraldea”)
54 ahorcados en el Puente Colgante,
se oyen gemidos
en las alcantarillas de Barakaldo.
Niños de gesto agrio
mascan chicles de violencia.

A este espectáculo dantesco de imágenes de cómic, trabajadores sin futuro manchando con sus muertes los símbolos de la historia de la explotación industrial que transformó los pueblos de la margen izquierda, se contrapone el estribillo: “Ta kaletik haiek patruiatzen, / ta gauez beldurra meneratzen . . .” (“Y por las calles ellos patrullan / y las noches las domina el miedo”). Con esos coches patrulla y el control del miedo, lo hegemónico aparece en la canción como carente de soluciones para los trabajadores y poniendo en marcha únicamente medidas de contención, transformando la margen izquierda de un espacio social en crisis, en la heterotopía de la crisis.

Sin embargo, esta canción, como “Ratas en Bizkaia,” va más allá de contener, a su vez, lo hegemónico como tecnología de distribución de significados para espacios sociales. La forma en la que la canción está estructurada en torno a las alucinaciones paranoicas que escenifican el trauma de los diferentes conflictos que marcan Euskal Herria, pero en los años ochenta, sobre todo, a la margen izquierda de la ría de Bilbao, va pasando entre alucinación desde la heterotopía que contiene simbólicamente la crisis (en este caso la margen izquierda y la reconversión industrial) y la tensión con presencias institucionales o hegemónicas, como los coches de la policía (“haiek” ‘ellos’) conectados a un miedo tan “irreal” como la desesperación que da pie a las imágenes grotescas o apocalípticas. Al final, la “mierda,” que dirían Eskorbuto, llega hasta la “homotopía” en los versos finales, tras los niños de gesto agrio mirando al futuro en el que pueden asegurarse de que no serán sus cuerpos los ahorcados en el Puente Colgante: “odeimurru marroiak ere / Batzokien ikurriñak zikintzen” (“Nubarrones oscuros / ensucian las ikurriñas de los batzokis”). El batzoki (“lugar para juntarse”) es el término que designa

las sedes sociales o bares del PNV-EAJ, y aunque en la práctica suele haber gente de todo tipo utilizando las premisas, tanto los batzokis del PNV-EAJ como las Herriko Tabernak (“tabernas del pueblo”) de HB, suelen ser el objeto de eternas promesas de no entrar en estos lugares tan cargados políticamente (institucionalmente, claro). La forma en la que las nubes de mierda se acercan a ensuciar las ikurriñas del batzoki funciona como profecía que encierra el efecto de la canción sobre lo hegemónico: la “Euzkadi Fizzioa” (“Euzkadi fizzión”)¹³ con la ortografía de Sabino Arana asociada al PNV-EAJ hegemónico, con su articulación de un imaginario rural folklorizante, deja de imponer su orden simbólico en los espacios liminares que no participan en esa ilusión, esto es, que quedan abandonados, descontrolados. En la fizzión hegemónica,

Txakurrek hemen ez dute koxkatzen
eta inork ez da erderaz mintzatzen.
Ez dago gayrik ez ta “zaldirik”
eta ez da “mekagoendios”ik esaten.
Aquí los perros [policías] no muerden
y nadie habla en castellano.
No hay gays, ni “caballo”
y nadie dice “mecagüendios.”

Todo lo que mencionan son zonas de tensión en las que las formas sociales y mediáticas de reproducción de la narrativa hegemónica se ciegan ante aquello que no concuerda consigo misma. Así, estas canciones interrumpen la univocidad de los “sets of relations” de los que hablaba Foucault para definir la relación entre espacios. Lejos de mansamente sobrevivir bajo control, o suicidarse para adelantar el trabajo de la historia (como los obreros del puente en “Ezkerraldea”), en estas canciones la heterotopía en crisis y de

¹³ Zarama, “Euzkadi Fizzioa (Izorra Hadi)” (“Euzkadi fizzión [¡Jódete!]”), Gaua.

crisis produce interrupciones en el control policial o simbólico desde lo hegemónico, y de ahí es desde donde surgen los objetos abyectos de esta historia, los fantasmas de los obreros reapareciendo en la música radical, y, sobre todo, poseyendo de antemano la estética global de la ruina industrial consagrada, con humor negro, por el Guggenheim y Euskalduna.¹⁴

La relación entre lo heterotópico y su inversión de lo hegemónico, si bien no desarrollada en Foucault, nos llevaría a calificar la margen izquierda y las bandas punk que salen de la misma, como Zarama o Eskorbuto, de contraheterotopía, de momento. Denominaría el proceso de desarticulación (parodia, resistencia) de la función que según Foucault debe cumplir la heterotopía en relación a los otros espacios sociales. Esta negación se da desde dentro de ese “espacio de otredad” que se organiza de acuerdo con sus propios principios, si bien marcado positiva (oposición) y negativamente (otredad, criminal) por lo hegemónico.¹⁵ Contraheterotopía sería, a la vez, el objeto que asegura la

¹⁴ Y en este sentido, el vídeo de “Ezkerraldea” dirigido por Imanol Uribe para un documental de 1982 sobre la “nueva música vasca” para la serie “Ikuska” copatrocinada por la Diputación Foral de Bizkaia y la Caja Laboral Popular, ofrece otra perspectiva sobre los problemas tratados. Por un lado, la dirección de Uribe, que a posteriori justificaría su inserción dentro del estudio del cine, documental o música vascos. Por otro lado, la obsesión con dar a Zarama y a su música un carácter extraño, no ajeno, sino producto del encuentro entre industria y puerto, como extensión natural y mutante de la vida oxidada de los espacios límite, choca con el final del documental, con Mikel Laboa cantando en el campo con su guitarra. Esta “naturalización” de Laboa y el campo frente a la pesadilla que escapa con Zarama del espacio liminar de Santurtzi (y las luces difuminadas por la niebla o contaminación en las escenas en el puerto no ayudan), por un lado, reestablece la idea de que la nueva música vasca de nueva no tiene nada, a pesar del carácter rompedor de la producción de Laboa. Zarama, que de los músicos que aparecen en el documental, son los únicos que están dotando a la música de una función desestabilizadora que se acopla perfectamente a los silencios y ausencias del momento (es el momento previo a la Reconversión), aparecen como curiosidad más que nada. Para colmo, la imagen a punto de desaparecer de la margen izquierda sucia de los ochenta, el “cojo-marco proletario incomparable,” como recordaría con mucha ironía Roberto Moso, está hoy ya incorporado (una vez neutralizado su posible carácter desestabilizador) al imaginario vasco (nacionalista y no-nacionalista), por lo que el documental avanza la propuesta de “contención” de la crisis, para luego reincorporarla una vez comodificada.

¹⁵ Claramente en el caso de un espacio abandonado, la celebración en Vitoria-Gasteiz en la primavera de 1986 de un festival por parte de la Asamblea Cultural de la Zapa (Zapatería, una de las calles más animadas del Casco Viejo de dicha ciudad), para romper con la imagen resultado de “la manipulación que hace el ayuntamiento buscando criminalizar, es decir, hacer ver a la opinión pública que la gente que se mueve en la Zapa somos una especie de drogadictos-delinquentes y demás malas gentes” (extraído de la revista Resiste núm 2, cit. en López 80).

constitución de lo social ideológicamente mediante su exclusión, y a la vez la huída de esa interpelación social. En vez del “storage, circulation, marking, and classification of human elements” que Foucault postula como función de la tecnología de la heterotopía (23), lo que estamos estudiando son, precisamente, los límites de esa cuantificación y clasificación, al ver las tensiones que cruzan las relaciones entre el espacio radical y lo hegemónico, al analizar formas en las que lo múltiple escapa a su identificación, es decir, se centrifuga, huye de cualquier “santificación” de su espacio, y los problemas y tensiones causadas por intentos de hegemonizar el espacio radical. En el caso del espacio en crisis de entrada a lo posindustrial de la margen izquierda, la exageración paranoica de Eskorbuto y Zarama no giraría en última instancia en torno a algún tipo de compensación o ilusión, sino que, al contrario, cancela la ilusión de lo hegemónico, y cualquier tipo de resistencia al mismo que no pase por una propuesta de infección de lo social desde estos márgenes que, aun reales, van siendo progresivamente desarticulados y homogenizados.

3.3 Carnaval ambiguo y límites

Mediante esta descentralización de lo heterotópico, evitamos reducir lo radical a los momentos en los que interfiere en lo hegemónico, es decir, cuando es reinscrito como espacio permitido, normativizado, reprimido. Entendiendo los problemas que esta manera de ver lo heterotópico (como contraheterotópico) y la inestabilidad que necesariamente produce,¹⁶ la propuesta bakhtiniana del carnaval, en su carácter más ambiguo y dual,

¹⁶ Analizando el constante movimiento y juego de lo heterotópico en ficción literaria y filmica de autores afroamericanos gays, Robert F. Reid-Pharr señala problemas en relación a políticas de la identidad que la inestabilidad última a la que apuntan produce: “It is, in fact, not an answer at all, at least so far as an answer implies closure, understanding, finality. Indeed the only ‘solution’ I can offer is further inquiry...” (355). Concluye proponiendo una “[politics of community] in which we are not asked to relinquish one set of hierarchies for another, but which will not

podría ser una forma de “liberar” la heterotopía, en cuanto el concepto de carnaval también está bajo sospecha. De hecho, propuestas como la de Chris Humphrey de rehistorizar el concepto de carnaval apuntan a algo similar al problema señalado, pero en el campo de la cultura popular: criticando el análisis del carnaval por parte de Mikhail Bakhtin y su hiperpresencia en los estudios de la cultura popular. La crítica de las lecturas sobrehistorizadas del carnaval bakhtiniano le sirven a Humphrey para proponer un vocabulario más depurado: “misrule” o desorden, por un lado, y, por otro, transgresión — a partir de Peter Stallybrass y Allon White (Politics)— como “the more general cultural process whereby practices like Carnival manipulate symbolic imagery and action; although this term has an oppositional sense in general usage, it should be regarded as neutral with respect to purpose in this context” (169). Todo iría viento en popa, de no ser por una ligera tensión entre el término “carnaval” y la recomendación humphreyesca de usarlo “in a self-conscious way, to indicate that this is a particular understanding and vision of the past, whose relationship with the actual historical evidence at this point in time is understood to be problematic” (169). La manera poco self-conscious de normativizar el uso del término, y además hacerlo en un lenguaje tan claro y confesional, indica con un toque de impercibida ironía que en este caso no se trata de una parodia carnavalesca, al estilo de los diferentes modelos que Bakhtin trata (13-15), sino que, en última instancia, y aunque marque problemas necesarios de pensar y tener en cuenta, está intentando jerarquizar los usos de lo carnavalesco por y para el mundo académico, para

leave us in a vicious cycle of constantly proving who we are not” (356), lo que plantea otra tensión muy interesante entre la comunidad y sus límites, necesarios para evitar el círculo vicioso, al parecer.

su estudio de las prácticas culturales y políticas populares desde un superior compromiso con la historia y lo histórico. Y esto, cuanto menos, plantea ya una de las características a partir de las cuales incorporaremos la idea de festividad y carnaval en Bakhtin a nuestro análisis: la tensión entre lo analítico y lo anárquico, una actualización de las constantes muertes o inversiones que producen y son producidos por las celebraciones populares en la visión que Bakhtin presenta del carnaval.

Teniendo en cuenta el aviso de Humphrey respecto a la sobrehistorización dehistorizadora de lo carnavalesco, el complejo concepto de fiesta que propone Bakhtin es adecuado al análisis de la CRV, y, por otra parte, se hace necesario para entender la heterotopía como espacio de contestación. De la mano del análisis que Renate Lachmann hace del carnaval bakhtiniano (“Bakhtin and Carnival”), más allá de la discusión sobre las universalizaciones con las que Bakhtin y los estudios culturales reducen la cultura popular a la especie de continuum de transgresión que tanto irrita a Humphrey, el carnaval provee de una herramienta de desestabilización, muerte y renacimiento, no a los habitantes de la Europa medieval, sino al análisis de estrategias y espacios de resistencia. De acuerdo con Lachmann, “Bakhtin had developed the notion of a cultural mechanism determined by the conflict between two forces, the centrifugal and the centripetal,” siendo lo centrípeto lo que tiende a la “univocalization and closure of a system, towards monopolizing the hegemonic space of the single truth” (116). Ya hemos discutido en el capítulo anterior la salida de la monología (centrípeto) como antimito contingente y heterogéneo fundador de la cultura radical. En el análisis de la fiesta como espacio radical retomaremos la imagen gráfica de los movimientos centrífugos y centrípetos en

tensión como un esquema básico de cómo funciona la desestabilización y cancelación de lo hegemónico en la descentralización que la “coherencia personal” de los ambientes radicales lleva consigo, y en la explosión de creatividad y okupación de lo hegemónico que venimos denominando la fiesta radical.

Lachmann basa gran parte de su análisis en el Bakhtin que madura en el espacio liminar entre la revolución como crisis que produce una ruptura de categorías y jerarquías y la posterior imposición del nuevo orden posrevolucionario que no es sino una restauración del orden y la fijación de significados (117), entre un folklore oficial como imposición de unas fiestas y símbolos estatales que reducen a objeto vacío e inerte la cultura popular, y la continuidad histórica del recurso a inversiones simbólicas de lo oficial como espacio o lugar de escape. Traducido al análisis del carnaval, más que un sistema de conocimiento, un museo-mapa de la risa medieval y la gramática de un “lenguaje del carnaval” (Lachmann 136), lo que la lectura de Lachmann apunta sobre la oposición entre centrífugo-centrípeto —o más bien la existencia de cada uno, en exclusiva, para que el otro pueda definirse en su contra—, lo echa a rodar buscando la sistematicidad en Bakhtin que, sin embargo, no consigue agotar el concepto mismo del estudio del carnaval como una inversión de las categorías y límites manejados por el discurso (multi)disciplinar. Al contrario, Humphrey y Lachmann, quién sabe si el propio Bakhtin, precisamente al acotar de diferentes maneras lo festivo tal y como aparece en el carnaval —aunque el propio Bakhtin intente buscar sus ecos incluso en las cenas burguesas del siglo XIX europeo (276)— estarían enfrentándose a unos lugares comunes culturales que ante la vista crítica se tornan en un escurridizo objeto imposible. Los

diferentes espacios, tiempos y prácticas que Bakhtin engloba bajo el concepto del carnaval estarían caracterizados tanto por su inversión o cancelación de los modos sociales hegemónicos como por la inestabilidad última que genera esta relación de cancelación y, finalmente, la entrada a lo utópico que abre con su abandono del trabajo y la producción (Lachmann 130).

La inversión y suspensión de lo oficial y jerárquico de toda una época no pueden, esperemos, ser absorbidos asépticamente por un discurso teórico que funcione exactamente como la extensión y emplazamiento medievales de Foucault. Más bien al contrario, lo carnavalesco —manifestación concreta dentro de la vida “popular-festiva” que comprendería otros fenómenos—, con su ambivalencia como celebración de la vida y la muerte (Bakhtin 217) contiene unas prácticas de desestabilización que superan sus límites históricos en el espacio y en el tiempo. La desintegración de oposiciones y suspensión de categorías (jerarquías) que las prácticas festivas proponen utópicamente las convierte en objetos de estudio polisémicos, mutantes, huidizos. Lo extraño es, de hecho, contemplar lo festivo como una categoría sobre la cual se deban llevar a cabo operaciones de ajuste, aunque sea precisamente por su doble vida como término conflictivo pero sugerente. Porque si el objetivo del debate sobre la inestabilidad del carnaval bakhtiniano es llegar a la imposibilidad de un objeto carnaval que nos permita algo más que estudiar una tipología de recursos lingüísticos, gestos de confianza o parodias de ceremonias para recrear un carnaval medieval virtualmente, la cosa está muy mal.

Lo popular festivo, que veremos como la fiesta en la cultura radical, incluiría las formas concretas en las que Bakhtin analiza y tipifica el carnaval como celebración que

cancela temporalmente el orden estamental y crea un espacio utópico de igualdad. Para Bakhtin, en la Edad Media lo carnavalesco funciona a partir de la oposición a la cultura oficial, es decir, constituyéndose como un espacio estructurado en gestos, lenguaje y conductas por la nulificación del orden simbólico que regula la vida “oficial” (10). El lenguaje familiar de la plaza (“marketplace language”), las inversiones simbólicas del orden jerárquico y el realismo grotesco que a través de la representación del cuerpo (en toda su variedad y crudeza) y las funciones fisiológicas vulgarizan lo elevado, ideal, oficial, o lo confrontan con el cuerpo que se debe negar para mantener esas dualidades tan necesarias (para la estructura social medieval). A través de la parodia y la representación de los aspectos menos elevados e ideales que la Cultura (alta cultura, minoritaria) deja fuera, lo festivo iría más allá que un mero desahogo, en tanto las relaciones humanas que se dan en ello, ocurren sólo en la medida en que no se pueden dar en la realidad social. Es decir, lo que Bakhtin está proponiendo es la tensión inherente a la realidad física de un contacto humano que es a la vez goce sólo desde la transgresión. Al margen de las cuestiones tipológicas, esta tensión (ambivalencia y dualidad serían otras manifestaciones de la misma) es lo que dotaría a lo festivo —parte del concepto de carnaval, pero concepto que engloba el carnaval— de la inestabilidad última que dificulta su manejo.

Las masas carnalescas (“carnavalesque crowds” [255]), auto-organizadas, sensualizadas (pérdida del cuerpo individual, indisolubilidad con otros miembros con los que forman una masa amorfa, anormal en cuanto [se] sitúa fuera del lugar normativizado) y que se reconocen como históricas no a partir de lo estático, sino de la “uninterrupted

continuity of their becoming and growth, of the unfinished metamorphosis of death and renewal” (255-56), se antojan, por lo tanto, como una de las posibles formas en las que podríamos interpretar la persistencia y transformación de lo festivo en la CRV, ya sea en canciones, okupaciones, fiestas de pueblos y ciudades, fines de semana, etc.. El sujeto múltiple radical que problematizábamos en el capítulo anterior sería similar a ese cuerpo amorfo, tan similar al del carnaval, con la diferencia de que el cuerpo de la masa no se percibe necesariamente como tal, sino que el deseo que debe ser interrumpido para poder ser gozado no sería el hegemónico, sino el radical: la cultura radical no sería un carnaval en el que se pierde la identidad (con el cuerpo), sino una reubicación de este cuerpo en la experiencia colectiva de oposición a lo oficial. Sin embargo, la experiencia festiva no adquiriría su significado a partir de una inversión de su negación en la vida oficial, como en el caso del carnaval. Al contrario, la significación misma de la relación con la masa (amorfa) festiva pasa a formar parte de un goce que surge de la imposibilidad misma de fijar una economía libidinal de significación.

La fiesta, tanto como inestabilidad o como cronotopía radical, nos permite conectar los espacios de pesadilla y las ausencias que hemos discutido al principio de este capítulo con las expresiones utópicas de colectividad, la fiesta que se supone subyacería a las conexiones entre espacios y sujetos, aunque su significación última no pueda incorporarse a una narrativa (hegemónica). Volviendo al concepto de heterotopía desde lo festivo, podríamos postular la descentralización de la forma disciplinaria en la que la construye Foucault a partir del contacto de esta unidireccionalidad con la cancelación de lo monológico internamente y el goce que subyace a la negación de lo oficial como

fuente de esa experiencia utópica como transgresión (Bakhtin 10). Lo que tanto el carnaval como la CRV nos ofrecen serían heterotopías festivas no oficiales en los que una lógica centrífuga que impide su fijación última, por lo que la función hegemónica que se le pueda atribuir no se “naturaliza,” sino que, al contrario, debe contener el contacto con ese espacio liminar, que se escapa pero que también contagia, a pesar de que, en cierta forma, también necesita de esos límites para concebirse espacio social universal.

Si Lachmann, a partir de Julia Kristeva puede afirmar que: “The rationality of Bakhtin’s carnival is decentered; i.e., it is not oriented towards the definition, the one truth. It is a rationality of doubling” (131), sería posible conectar festivo/radical con lo hegemónico pensando el par como interferencias que descentran los mapas simbólicos de las narrativas hegemónicas a través de la parodia, denuncia o desnaturalización. Dejando por el momento a un lado la forma en la que los fanzines y las canciones producen un “(sur)realismo grotesco” a partir de la cancelación de la autoridad hegemónica y la parodia de su discurso ideológico, o el lenguaje familiar que crean el gaztetxe, las asambleas o los bares, como los momentos más kitsch de un análisis formalista de la relación entre carnaval y lo radical, la lógica centrifugada de éste podría ser no la inversión de lo hegemónico desde ese espacio de otredad, sino, más relevante para nuestro análisis, la irrupción de un sujeto multitudinario que, a través de la fiesta (de vida y de muerte, recuerdo y olvido, ambigua), suspende la interpelación hegemónica y se niega a constituirse como otro heterotópico y, mediante esta suspensión y negación, constituya el espacio radical como un espacio límite, liminar y en proceso de cuestionamiento, de neutralización de procesos de jerarquización. Es decir, el “doubling”

a partir del que funciona lo festivo puede ser entendido en relación a la CRV como el efecto de la salida de la casa del padre, el rechazo a la fiesta oficial del Estado democrático o el gobierno nacionalista que, como las fiestas oficiales de la Edad Media, “sanction the existing pattern of things and reinforced it” (Bakhtin 9). Esta es la historia que estamos contando, a fin de cuentas, frente al muermo de lo hegemónico, una búsqueda de un espacio/colectividad en el/la que sea posible invertir la sanción hegemónica, a través de prácticas destructivas y creativas que mantengan una tensión con el orden hegemónico desde la que se puedan desarrollar nuevas formas de intercambios sociales y simbólicos al margen de estructuras monológicas de significación y a través de la solidaridad. Esto se consigue a partir de una actitud (auto)crítica constante, y, sobre todo, del trastornado “goce” político que regula la salida de la casa del padre y que permite que el sujeto radical viva la colectividad y la acción política como proceso participativo que hace de la fiesta la materialización del deseo de heterogeneidad, una amorfa y múltiple relación entre sujeto, orden simbólico e inestabilidad.

De ahí, lógica o irónicamente, que la violencia del sistema, la explotación de la juventud y el proletariado, el nosotros del gaztetxe, de las manifas, de la cuadrilla en fiestas, etc, aparezcan con tanta asiduidad en las canciones del RRV. Como veremos en la última sección de este capítulo con el análisis de Galdu arte, y, al margen de que se viera como un género comercial, la falta de música que participe de un debate sobre el amor y las relaciones sexuales, por ejemplo, supone un límite que sería conveniente desarrollar, al igual que la paradoja de que habiendo multitud de locales, bares y organizaciones feministas autogestionadas, compartan el mismo espacio pero no tengan tanta

prominencia como otros “conflictos.” Así, Elena López Aguirre señala cómo “Nos habíamos olvidado, hablando en términos de rock, de que existían mujeres; su presencia a lo largo de los años había sido estadísticamente irrelevante,” a la hora de hablar de Aurora Beltrán la cantante del grupo Tahúres Zurdos (107), señalando, precisamente, la falta de visibilidad, aunque no desarrolle este punto, aun cuando en su libro con Espinosa recoge testimonios que sí muestran una presencia ausente. Por ejemplo, la letra de una de las canciones más importantes e impactantes del primer disco de Hertzainak, “Drogak AEK’n,”¹⁷ fue escrita por “Bego” —así aparece acreditada tanto en el libro de Espinosa y López como en los créditos de la canción—, “que en aquella época estaba en AEK y ahora está en IKA” (Espinosa y López 89).¹⁸

Esta ausencia física sobre el escenario debería proyectarse sobre lo que sí se dice, tematiza y repite hasta la saciedad (manifa, maderos, militares, banqueros, curas, presos).¹⁹ En las letras, la mujer suele aparecer como parte no diferenciada del colectivo radical, pero esta falta de un discurso específico sobre la mujer no se puede desvincular de la violencia masculina del Estado, y de la réplica radical. Los primeros Hertzainak, por ejemplo, desarrollan todo un lenguaje de la masculinidad, el conflicto y la fiesta, desde “Arraultz bat pinu batean” (“Un huevo en un pino”) con el testículo que se deja un paracaidista del ejército español, hasta la repetición no consciente de lenguaje

¹⁷ Ver Capítulo 2, nota 53.

¹⁸ Esta canción, contra la uniformización de la identidad vasca propuesta desde posturas alternativas por AEK (Kasmir, “From” 191-94), es una referencia básica en la (d)evolución de Hertzainak desde posturas antisistémicas y de contingencia radical (ver Gabilondo eta Villota 21, 80) a una identificación con el proyecto abertzale según iban convirtiéndose en un fenómeno de masas en Euskal Herria, es decir, en un producto cultural insertado en la máquina homogeneizadora que comenzaron denunciando.

¹⁹ La iconografía del pop costumbrista radical vasco podría ser discutida en relación con la propuesta de Asier Pérez sobre el “consumo radical.” Ver Capítulo 4.

heterosnormativo como “gaur dirudi demokraziak utzi haula pott egiña / ipurdi hartzeari gustua hartua dioala” ‘Hoy parece que la democracia te ha dejado hecho polvo / y que le has cogido gusto a que te den por culo’²⁰ (“Eh, txo!” [“¡Eh, tú!”], Hertzainak) lo que lleva a Gabilondo a señalar una distinción entre radicalidad política en cuanto al espacio, pero no en cuanto al amor y los géneros:

Alegia, Hertzainak-en musika oso da radikala espazio publikara jotzen duenean, baina aitaren eta amantearen espaziora pasatzen direnean, ska eta punka atzean geratzen dira eta AEK-ko baino . . . kontxerbatzaileagoak/baskoagoak bihurtzen dira. (Gabilondo eta Villota 21)

Es decir, la música de Hertzainak es muy radical cuando se centra en el espacio público, pero cuando se pasa al espacio de la amante o el padre, dejan atrás el ska y el punk y se hacen más conservadores/vascos que los de AEK. (80)

Kasmir afirma que la “agencia masculina” de la fantasía de derribar el nacionalismo tradicional y al Estado español en Hertzainak plantea una contradicción con respecto a su propósito liberador: junto a la idea de fiesta, la “Euskadi tropikala” que analizaremos más adelante, “it contributed to a language of liberation from gender codes, even as it proposed a masculinist version of agency and national struggle” (190-91). Si bien esta tensión no parece tan fácilmente solucionable, Kasmir propone entender otras formas de “lucha,” como el espacio donde las mujeres están operando diferenciadamente: organizaciones feministas alternativas, replanteamiento de las instituciones familiares, “engaging in or accepting homosexual relationships, as well as freer and multiple

²⁰ Habría que citar en este contexto también la canción “Escupe” de Cicatriz, en la que entre una lista de lo “escupible” mencionan “a los modernos” y “a los gay” (Inadaptados). Si bien luego se desdijeron de ese último verso, reexplicándolo ante acusaciones de homofobia y, de hecho, se incluyeron a ellos mismos en la letra de la canción como receptores del escupitajo, el hecho es que, como en la cita de “Eh, txo!” de Hertzainak, la masculinidad heteronormativa se instaló inicialmente en la CRV, o, al menos, en el RRV, de una manera no problematizada.

heterosexual relationships” (190). Primero habría que ver cuál es la efectividad social de estas prácticas, y también, qué relación establecen con el espacio universalizado por lo masculino de la cultura radical, es decir, si la contención, por ejemplo, de los espacios (bares y organizaciones) feministas es elegida desde dichos espacios, o si se produce tras la experiencia de sobredeterminación en las equivalencias entre conflictos y movimientos sociales que se da en lo alternativo. Kasmir concentra en un sólo artículo (“From the Margins”) tanto una crítica a la reinstauración del patriarcado en la okupación de un batzoki hierático por parte de Hertzainak (“Rock’n’roll batzokian” [“Rock’n’roll en el batzoki”], Hau), como una ‘etnografía’ arqueológica del sujeto radical femenino a través de cómo las jóvenes radicales adoptan de la moda punk. Sin menospreciar los buenos estudios de Kasmir, tanto “From the Margins” como “More Basque than You!” comparten el problema de identificar sus sujetos automáticamente, sin plantearse la naturalización de su asunción de que al ser la música un espacio masculinizado, las mujeres utilizaban su “self-styling as punks and their participation in the musical subculture” como interrupción de la “inscription of male (and filial) rebellion on the punk critique” (“From” 186). Desde la perspectiva del problema de las ausencias y presencias, el feminismo entra en esa terna (antimilitarismo, ecología, feminismo) que aparece tanto en historias de lo alternativo como en Galdu arte de Juan Luis Zabala y que los grupos de música irán cubriendo en sus cancioneros. Si bien tanto Mujika como Estebaranz desarrollan análisis específicos de estos temas en sus historias alternativas, no hemos podido encontrar textos que problematicen estas omisiones o que propusieran críticas feministas o queer de la cultura radical: las “llamadas ‘cuestiones personales’” se relegan

“al ansiado día después (de la revolución, con mayúsculas)” (Estebaranz, “Tiempos kalimotxales” 78).

Antes de presentar la transformación histórica de la fiesta en el siguiente apartado, en este momento del análisis podemos recoger la propuesta de este apartado en la idea de la fiesta radical como un espacio de diversión y ambivalencia, donde muerte y vida (represión y éxtasis, droga/sida/terrorismo/Estado y futuro) se combinan para hacer de la fiesta una utópica cancelación de las fuerzas monologizantes de las multinarrativas sociales, tanto a nivel discursivo como en su sistematicidad y centralización de los procesos de significación social. La relación con lo hegemónico y la oposicionalidad al mismo constituyen el espacio radical como espacio festivo que existe en el límite mismo de lo social, con una doble mirada hacia el afuera y el adentro. El antisistema (epistemológico, al igual que discursivo) rechazaría desde la continua inversión y rechazo mutuo la función centrípeta de lo heterotópico. Decíamos en el capítulo anterior que la cultura radical sólo se puede concebir desde la salida de la casa del padre, del sistema. A pesar de sus propias limitaciones, la fiesta radical no sólo invertirá lo hegemónico, sino que la relación misma entre política y deseo entrará en una dinámica transformadora.

3.4 Fiesta y política en Euskal Herria: paradigmas

¿Cómo se actualiza en la “segunda vida” que Bakhtin (6) ve en el carnaval medieval? Un repaso a fiestas populares y canciones que hablan directamente de la fiesta muestra toda una serie de eventos que caracterizan el espacio festivo como espacio de excesos físicos y políticos. Desde las imágenes de las inundaciones de Bilbao a la casi mítica descripción del alcoholismo rampante en la Tamborrada donostiarra de Félix de

Azúa en Historia de un idiota contada por el mismo (47), al uso y abuso de sustancias “tóxicas” se le han ido sumando toda una serie de imágenes iconográficas que van engarzando una historia de conflictos y batallas materiales para controlar el espacio festivo: por un lado, los ayuntamientos tratan de reinscribirlo en lo hegemónico (toda la organización de las mismas debe pasar por una estructura claramente identificada de reparto de poder, dinero público y responsabilidades entre instituciones, comisiones y partidos), y desde asambleas, comparsas y movimientos autónomos para reivindicar la capacidad de auto-organización de eventos y autoregulación dentro de las zonas de txoznas, y claro está, para mantener su condición de “suspensión de lo hegemónico” y no en mero espectáculo para turistas.

Sin duda a esto habrá ayudado por un lado lo completo del calendario festivo en verano, cuando los estudiantes de instituto y universidad están de vacaciones. Por otro lado, la forma en la que en Euskal Herria las fiestas populares se dan en espacios abiertos (aun contando con la infraestructura de bares del barrio, pueblo o ciudad) y céntricos promueve la congregación de grupos dispares: jarraitxus (miembros de Jarrai), autónomos y todo otro tipo de mutantes inclasificables, jóvenes que empiezan a buscar su espacio fuera de casa, la escuela o el trabajo y experimentados parranderos, política y fiesta. En estas fiestas, la violencia aparece constantemente como ingrediente esencial de la “diversión,” o tal vez como reinsertión en el tejido social, en la narración abertzale, del exceso de afectos descontrolados que la violencia festiva pone en marcha. A través de su ortodoxización en la campaña “Martxa eta borroka” con la que HB daba su bendición (“sanction” en Bakhtin) al Rock Radical Vasco, lo festivo pasa a ser un “marked

‘cultural’ event . . . appropriated by ideology which, in turn, is judged by political effectiveness” (MacClancy 18).

A pesar de que su artículo fuera una respuesta a la decontextualización de la violencia de ETA en los periódicos británicos de finales de los ochenta, Jeremy MacClancy comete en cierto modo la misma construcción errónea de la cultura del nacionalismo radical de la que los acusa: en el caso de la prensa británica, esta descontextualización impediría su intención de presentar un “fresh eye on other problems even closer to ‘home’” (19) por la violencia en el Ulster. En su texto, la crítica al modo hegemónico de narrar lo vasco señalaría a una operación de transferencia de la violencia interna a la externa, pudiendo a partir de los estereotipos en torno al mítico origen de los vascos o a la incomprendibilidad de su lengua y violencia negar, sin reconocerlo, el terrorismo y nacionalismos vascos como problemas políticos del Estado-nación y de la democracia europea, para poder mantener su significación en lo antropológico, como manifestaciones pintorescas de una imposible identidad mítica. Su “recontextualización” de la cultura del nacionalismo radical, sin embargo, ideologiza manifestaciones de la cultura radical como si su inserción en la narrativa abertzale no fuera problemática, y como si el sujeto radical no presentara ninguna fisura ni trauma como resultado de la apropiación de lo cultural por lo político-institucional. Esto es, para MacClancy, la respuesta a la mitificación de la violencia vasca por motivos políticos es producir un sujeto colectivo sin fisuras que, convenientemente, responde a las movilizaciones de los políticos abertzales, apoyando así una visión de la calle como el “territory to be contested” de la política institucional. Utilizando las imágenes que hemos desarrollado en

el capítulo anterior, el proceso de creación de subjetividad abertzale, reforzado por la ritualización política de la vida social que en su análisis significa la “cultura radical,” no supone sino el regreso a la casa del padre. MacClancy tendría que explicar a Zarama que no hay salida, que la salida es de hecho el retorno, en tanto el mundo abertzale ya está enzarzado en “contestar” ese espacio y resignificarlo políticamente desde su narrativa nacional.

Sin embargo, su propio análisis tropieza con un escollo que reivindica la capacidad subversiva de lo festivo, y la dificultad presente a la hora de analizar una cultura tan liminar como la radical, no la abertzale. Para MacClancy, la invención de fiestas y eventos culturales “vascos” (sus comillas, 18) como estructuradora del calendario abertzale contribuye a crear una “novel, functioning sub-culture of their own, one broad enough to include urban activists, young villagers, punks and skinheads” (18). Como hemos visto, y seguiremos viendo en este capítulo, la cultura radical vasca no permite una visión tan idílica de las relaciones dentro de si mismas y con lo contrahegemónico abertzale. Más bien, lo apropiado sería releer ahora el “Jaiak bai! Borroka ere bai!” no como confirmación de la sobredeterminación de la liberación festiva por su apropiación ideológica por parte del entorno abertzale, lo que equivaldría a imponer un doble silencio a la heterogeneidad radical. Viendo cómo antropólogo y campañas del entorno abertzale siguen las mismas tácticas para reconducir lo radical a categorías políticas operativas “de arriba a abajo,” más bien parece que la yuxtaposición de fiesta y lucha está activando algo que estos análisis no pueden percibir, puesto que está más allá de su forma de entender la acción política. Sin embargo, el eslógan de Amnistía

Aldeko Batzordeak-Gestoras pro-amnistía para las fiestas de verano de 1985 que se convirtió en una especie de expresión idiomática en euskera y castellano, más allá de indicar el compromiso incluso en la fiesta también problematiza su limitación, la imposición de este contenido político sobre un espacio festivo que, como veremos, se vive como espacio político, pero de otra manera.

Frente a una diversión “responsable” y útil por la que el sujeto colectivo (entorno abertzale) puede mantener su metonímico control sobre la radicalidad y el espacio festivo, hay, en las campañas tácticas para hegemonizar lo radical, en este caso la fiesta, una apropiación forzosa y fallida. No consigue copar todo el espacio festivo, por lo que la fiesta no se integrará tan fácilmente en su narrativa, sino que su presencia siempre traerá consigo un principio de inestabilidad que sobrepasa la significación política. Paseos de representantes del Ayuntamiento por el boulevard donostiarra defendidos por la Ertzaintza de las increpaciones del “pueblo,” la guerra de las banderas en las fiestas de Bilbao, las protestas del Partido Popular en los ayuntamientos contra las txoznas con fotos de los presos hasta que la Ertzaintza rompa con el pacto de no “provocar” y entra en el recinto festivo a retirarlas (“Ertzaintza”). Éstas son diferentes instancias en las que fluye la tensión entre la fiesta oficial, la fiesta abertzale y la radical, siguiendo con la diferenciación de Bakhtin entre el régimen de “sanción” del orden establecido (fiestas oficiales en las que participa el entorno abertzale cuando son vascas y no estatales, sancionando así uno de los órdenes establecidos) (9). Si en los años ochenta era el entorno abertzale el que intentaba hegemonizar la radicalidad política, el activismo y las ganas de fiesta, en estos últimos años resulta mucho más interesante la forma en la que el

Ayuntamiento de Bilbao progresivamente va imponiendo controles municipales al desarrollo de las fiestas, sacando, por ejemplo, los conciertos de rock de la programación oficial, es decir, pagados por el Ayuntamiento, a una zona alejada del Casco Viejo, separando así entre la “oferta cultural” y el desenfreno de la zona de txoznas. La pugna por el control material y simbólico de las fiestas es, por lo tanto, una de las características de la fiesta radical, pero el significado que se le trata de imponer no es tan limitador como el control y regulación material de los recintos festivos, cascos viejos o gaztetxes.

De hecho, volviendo a los albores del nacionalismo vasco, aparece ya esta dualidad de la relación entre fiesta y política en Sabino Arana, el fundador del PNV-EAJ y principal ideólogo del partido en un primer momento. En el artículo “Efectos de la invasión” de 1897, conecta directamente lo que considera invasión y corrupción de lo vasco con el baile agarrado y la influencia del “irreligioso e inmoral” pueblo español (“Efectos”). Un evento sucedido en Bergara le sirve como excusa para dar una visión apocalíptica de la transformación de un grupo de jóvenes en la abyección suma. El “quebrantamiento del orden moral” que sigue, para Arana, a la influencia de lo inmoral/español pasa a ser un problema que afecta a la sociedad (comunidad moral universalizada): “invocándose el testimonio de personas nada escrupulosas, en ningún pueblo de la provincia se ve en los bailes tan poca corrección —no queremos emplear frase más expresiva— como en los que entre ciertas gentes se presencian en aquella villa.” La invocación de un orden moral compartido (incluso con las personas nada escrupulosas) impone la prohibición del baile agarrado, lo que causa que las “ciertas gentes,” jóvenes, desaparezcan de la plaza pública, para montar su fiesta por su lado. En

este sentido, en la narración no se explicita si está hablando de bizkaynos (y por extensión vascos) o de maketos (españoles, peyorativo), lo que añade más morbo a la lectura. El anti-carnaval arañiano juega con la extirpación del miembro enfermo (el maketo o el mal bizkayno que baila agarrado), pero aparentemente queda interrumpido cuando: “al anochecer se les ocurrió [a los jóvenes] invadir el baile público, por el gusto de infringir el bando municipal y armar un escándalo. . . . empezaron a silbar y alborotar profiriendo gritos contra la inquisición (¡!) y a favor de la libertad y de algo más que las autoridades podrán esclarecer.” La progresión de la narración de Arana desde el éxito inicial de la ley hasta el trauma moral que supone la desobediencia juvenil lleva a “algo más grave todavía: el quebrantamiento del orden moral, la infracción de la ley cristiana, en una palabra, la perpetración pública del pecado” (cursivas en original). Un misionero jesuíta en el pueblo se flagela en la calle, pidiendo perdón por las ofensas ajenas, y Arana narra con todo lujo de detalles la autoflagelación del misionero, sólo para contrastarlo con la imitación y burla de “los del grupo perturbador” en plena orgía de destrucción. En Arana, la mezcla de una fiesta que no responde a los códigos morales de la Iglesia Católica supone la amenaza de un exceso de goce que se filtra en su narración, y que, de hecho, en este texto cancela la división entre maketo y bizkayno. En la fiesta, en el momento en el que vuelven los inmorales a hacer física la destrucción moral que traen consigo, es la masa carnavalesca la que asusta a Arana, tanto que tiene que producir un exceso masoquista en la descripción de la flagelación del misionero, de forma que la masa desordenada y que queda fuera de la comunidad moral funcione como lo radicalmente diferente. La jerarquía moral, por lo tanto, está amenazada por esta masa, en

la que lo verdaderamente terrible para Arana es que no se pueda identificar tan rápidamente si son “ellos,” los maketos, o los bizkaynos. Su aviso contra el baile agarrado ya está transformándolo en una frontera, y será de la hibridez de esta confusión festiva contra la que está escribiendo realmente, aunque la narración le permita añadir todo un exceso no fácilmente integrable en el orden moral araniano.

En la fiesta de la CRV, al hacer de la lucha parte de la fiesta, sucede exactamente lo contrario: la fiesta se entiende como un modo de actuar políticamente (rock, okupaciones), y lo político pasa a formar parte de la fiesta no para exclusivamente determinarla, sino también como material carnavalizable.²¹

Esto lo podemos ver ya en la creación de la Aste Nagusia ‘Semana Grande’ de Bilbao en 1978, tal y como lo cuenta Álvaro Gurrea, miembro del colectivo/comparsa Txomin Barullo (“Txomin” 97). Si bien el texto viene presentado dentro de lo que Fernando Golvano denomina “acción heteróclita” que cubriría iniciativas artístico-literarias del período anterior a la emergencia de lo que denominamos cultura radical, ofrece una entrada esencial al espacio festivo, en cuanto provee de las coordenadas para

²¹ MacClancy, por ejemplo, plantea una codificada performance del abertzale que ilustra con su análisis de las broncas posteriores a manifestaciones. Como la intención del artículo era señalar la mitificación y despolitización de la violencia vasca en los medios británicos, las similitudes con la forma en la que los jóvenes burlan a la policía y escapan por el casco viejo le lleva una y otra vez a los encierros de vaquillas y a Hemingway, dado que el estudio de campo lo hizo en Pamplona. Tras la intertextualidad que ha estado desarrollando en su descripción de enfrentamientos entre policías y jóvenes, algo le pide cerrar la espita y reincorporar a su visión de la cultura abertzale el goce abierto por la escena y que le permite meter a Hemingway y los encierros (es decir, lo que la mayoría de sus lectores ya sabían de Pamplona, y no por sesudos estudios antropológicos) en la misma. De manera inconsciente, la diversión obtenida del “juego” con la policía se ha filtrado en su análisis, transformándola en una escena mítica, literaria, a la que tiene que reasignar un significado político estable: “the unpaid participants in these duels emphasize that they run because they are against the police. If they enjoy it, then that is merely a secondary benefit” (18). De manera inversa, podríamos entender que lo que MacClancy está diciendo es exactamente lo contrario: la superposición de fiesta y enfrentamiento político ofrece un escenario muy sugerente que excede lo político, y se transforma en su caso en un enjoyment que diferencia esa parte del resto del ensayo. Por eso, lo político debe ser reestablecido como centro simbólico de esta fiesta. Por supuesto que lo disfrutan, si no, no haría falta que MacClancy lo negara. El hecho de que lo haga indica que él también debe resignificar este goce radical, aunque sea a base de relegarlo como “secondary benefit” (18).

entender cómo ya se estaba jugando, desde la heterodoxia artística, con la relación entre política y fiesta: ante el drama de la polarización de posturas irreconciliables en la sociedad vasca, revistas como Euskadi Sioux (1979)²² o Kantil (1977-1981) y colectivos como Cloc (1978-1981) y los mencionados Txomin Barullo actuaban sobre espacios públicos y símbolos del conflicto para “[potenciar] determinados imaginarios que estetizaban una disparidad de identidades rebeldes, siendo en algunos casos de signo militarista” (Golvano, “Ekintza” 15, 17). Las propuestas de esta “acción heteróclita” ponen el énfasis, por lo tanto, en la virtualidad de lo vasco desde la estética, en el espacio público como campo de intervención estético-política, y en una liberación de los códigos simbólicos que van rearticulando la sociedad vasca en la transición.

Más concretamente, Golvano postula lo heteróclito como forma de entender la disidencia artístico-política en Euskal Herria entre 1972 y 1982 en la introducción al volumen Disidentziak oro/Disidencias otras, que recogía reflexiones e imágenes para la exposición que sobre el mismo tema hizo el centro Koldo Mitxelena en Donosti, casi al mismo tiempo que el evento “Beste Bat!” tenía lugar en Bilbao. Entre las acepciones de lo “heteróclito” que la RAE sanciona, “Irregular, extraño y fuera de orden” (“Heteróclito,” def. 1a) y “Se dice del nombre que no se declina según la regla común, y, en general, de todo paradigma que se aparta de lo regular” (1c). Aparte de lo ridículo de buscar la definición de lo irregular en la Real Academia, lo heteróclito, que para Galvano se reduce a un momento transicional en el caso vasco, y viene motivada por un deseo de aunar política y arte para crear un arte (o participación artística en lo social)

²² Ver <http://www.euskadisioux.org/>.

simultáneamente vanguardista y popular (y, como él mismo reconoce, con influencias de ETA en algunas expresiones) (“Ekintza” 17-25). En el período que Golvano delimita, aunque comience su estudio admitiendo la precariedad de dicha periodización, frente a un proceso de depuración de las ofertas disponibles en las instituciones democráticas, lo heteróclito en el contexto vasco de aquel período comprendería formas de crítica a “toda esa atmósfera de sacristía que, en su versión más tradicional o ‘progre,’ seguía rigiendo la vida cotidiana” (29). Estas críticas se desarrollan en, y ayudan a construir, una atmósfera lúdica y festiva, frente a la seriedad (apocalíptica) de la vida política en Euskal Herria y el Estado, y así intervendrán como interferencia en el mantenimiento de herencias del franquismo (imposición de la monarquía, ausencia de depuración del Estado franquista, limitaciones a la soberanía de las nacionalidades... [15]), la formalización de la política y el monopolio del imaginario vasco por las diferentes opciones nacionalistas (27). Aun asociados algunos de sus colectivos a organizaciones o partidos políticos, esta acción no se entiende como acción política, sino que, a su manera, viene a romper la “naturalidad” con la que las narrativas hegemónicas se aceptan como significación última de lo social, cuando este campo está marcado, por la constante necesidad de interpretar todo desde o hacia la política, reinsertar en la narración aquello que quede fuera, característica de sociedades donde la división social es tan profunda que lo inunda todo (MacClancy 18), o, más bien, donde se percibe una necesidad de conectarlo todo a la política porque todavía se reside en la (nueva) casa del padre.

En este sentido, el final de estos movimientos culturales (festivos) viene dado por su dependencia de lo hegemónico para funcionar. A pesar de la deconstrucción de lo

vasco y la subversión de la política como drama en su contexto espacio-temporal, el valor que se confiere a lo literario o artístico, en el caso de las revistas, los sitúa en un terreno de intervención diferente al de la CRV, dado que utilizan un acercamiento estético que en la CRV se desecha como parte de lo hegemónico. Además, frente a la autogestión y creación de una infraestructura alternativa para la producción y reproducción de música y fanzines en la CRV, en el caso de revistas como Kantil (1977-1981), por ejemplo, dependían del dinero de anuncios de empresas y bancos anunciantes. Cuando éste dejó de llegar, la revista desapareció (Castellano 119). Diferentes partidos políticos querían, de hecho, apoyar la revista, siempre que ésta aceptara su “mecenazgo,” el “adulterio político con grupos que intentaban absorberla y mantenerla como signo de distinción” (121).²³ El hecho es que el desencanto ante la reconfiguración y fijación de posturas políticas y patrimonios simbólicos hacen imposible, desde la perspectiva de los autores que estuvieron inmiscuidos en los proyectos “heteróclitos,” la continuidad de esa energía utópica que animaba sus intervenciones en el campo cultural. Tanto Golvano como Eguillor hablan de lo que vino después como algo totalmente diferente: “La dimensión utópica declinaba en un haz de microutopías, menos presuntuosas y vinculadas a la definición de nuevas identidades —más precarias, nómadas específicas— que impugnarán a las hegemónicas. Pero todo ello serán signos de los ochenta, de otra temporalidad histórica y de otros avatares” (Golvano, “Ekintza” 31).

²³ Sobre la financiación de tanta revista y proyecto, el artista Juan Carlos Eguillor comentará: “Entonces, no se sabía exactamente —o se intuía con cierta seguridad— de dónde salía el dinero para financiar tantas y tantas ideas como hubo” (“Euskadi” 125).

Por dimensión utópica (frente a lo microutópico) tal vez debamos entender el tiempo histórico en el que operaron, y cómo la Transición, que permitía el trabajo conjunto de multitud de posturas intelectuales y creativas diferentes, se contraponen a lo que viene después, a la fijación de las indefiniciones en el momento de crisis, a la pérdida de un momento en el que tanto lectores como creadores podían compartir en un terreno de ambigüedad, de “espontaneidad que desgraciadamente parece perdida” (Eguillor 127).

Las fiestas de Bilbao, sin embargo, conectan este movimiento heteróclito en su vertiente más “popular” con la irrupción de la fiesta radical. De acuerdo con Gurrea, “Txomin Barullo” fue el nombre tras el que en 1978 un grupo de militantes del EMK se presentó al concurso convocado por El Corte Inglés para organizar unas fiestas de Bilbao, cuando el ayuntamiento de Bilbao, todavía ocupado por franquistas, no tenía ningún interés en apoyarlas (95-97). Aprovechando esta confluencia entre virtualidad (las fiestas posibles), la mano del capital de “Madrid” (Corte Inglés) y la negativa aun a preparar fiestas oficiales, Txomin Barullo ganó el concurso y convocó una asamblea para formar una comisión de fiestas. La oportunidad de organizar las fiestas, es así reconfigurada a partir de un programa que “daba todo el protagonismo . . . a la comisión popular y situaba a las futuras comparsas como dueñas y señoras del asunto, con txoznas en pleno parque del Arenal” (99). Así, la inauguración de las fiestas de Bilbao como cronotopía popular, asamblearia e irreverente muestra cómo lo heteróclito y disidente, en su versión más popular, está utilizando toda una serie de recursos y estrategias de incidencia en el espacio público, expandiendo a la vez unas formas de auto-organización que se mantendrán en las celebraciones populares hasta que los ayuntamientos vayan

controlando el espacio festivo para hacerlo atractivo a los ciudadanos “en general” y a los turistas. Es decir, el momento en el que dejan de funcionar como espacio de tensión y reinención festiva (vida y muerte en Bakhtin), para ser una operación controlada por la corporación municipal, que se arroga la unívoca responsabilidad de interpretar al pueblo.

Por otro lado, Gurrea establece en su corta narración-memoria otro de los puntos que conectan la Aste Nagusia de Bilbao con la CRV: irónicamente habla de cómo, en las primeras fiestas, la comparsa desarrolla una estética y prácticas paradójicas, como por ejemplo añadir al “uniforme” de la comparsa (una camiseta de rayas y unos pantalones) una boina y un gerriko (o faja corta de un solo color sobre el pantalón): “Pero [el conjunto camiseta y pantalones] era poco vasco. La gente no quería no parecer vasca. . . . en Bilbao, sin llegar al extremo de Vitoria, tuvimos que vasquizar” (101). La necesidad de “vasquizar” (o intentar incorporar valores del nacionalismo para no “no parecer vasca”) la apariencia de la comparsa, al igual que la bajada desde la Basílica de Begoña al Casco Viejo de Bilbao bailando “el carnaval de Lanz” lleva a un concepto todavía no expresamente consciente de consumo o producción de vasquidad, que conecta con la performance radical de MacClancy.

En una coincidencia similarmente uncanny, tanto MacClancy como Gurrea mencionan un incidente similar respecto a la sincretización de lo vasco en el momento de la Transición y, posteriormente, en el entorno abertzale. Gurrea llama la atención sobre lo ridículo (no buscado) de “tanto militante de extrema izquierda, líderes obreros, de asociaciones de vecinos, antiguos pistoleros, mujeres feministas, convertidos todos de repente en una especie de espantoso grupo de danzas,” bailando en procesión un “baile de

carnaval, y encima navarro, en unas fiestas de Bilbao” (101). MacClancy comenta cómo, inversamente, unos bailes tradicionales fueron cuestionados por uno de sus informadores, pamplonicos, durante una fiesta contra el militarismo, quien señaló la extrañeza de que unos bailes de la costa se dieran en Pamplona (18). Si bien Gurrea menciona el evento en Bilbao con distancia irónica (y vergüenza) como falta de perspectiva respecto a los discursos identitarios contemporáneos, o participación en los mismos, MacClancy, al contrario, lo presenta desde la perspectiva de la dinámica hibridez cultural de la cultura abertzale como proceso (18). Sólo recientemente, de la mano de gente como los Funky Projects, se han empezado a plantear explícitamente las posibilidades lúdicas de la identidad vasca como esta entidad monstruosa, pastiche de tradiciones diferentes, y simultáneamente fuente de goce en la práctica. Aunque volveremos al tema en el siguiente capítulo con la propuesta de Asier Pérez, quisiera señalar que la “universalización” de la cultura vasca, borrando diferencias regionales, es, dejando al margen el dinamismo de MacClancy, por un lado, un proceso centrípeto: en el caso del entorno abertzale, como pasó con el RRV, lo vasco se definirá a partir de lo abertzale, y qué entra dentro o no de lo patriótico será dictaminado por HB y su infraestructura. Además, tanto la vergüenza de Gurrea como la interferencia que representa el informante de MacClancy no llegan a distanciarse de la idea de una identidad vasca como localizada y “genuina,” por lo que sus críticas mantienen ese mito, a la vez que no reconocen lo positivo y liberador de la bastardización de la tradición, ya que “hibridez” es, para MacClancy en este contexto, un término positivo, dinámico, y de orientación al futuro.

Si la cultura abertzale en MacClancy rearticula para el futuro unas prácticas que otorgan significado a cada aspecto de la vida social desde el conflicto nacional, en Gurrea la brillante y fracasada hibridación de lo que entendían como “vasco” representa, por su lado, la carga afectiva y omnipresencia de lo político, en este caso, la “verdadera” identidad vasca como patrimonio disputado tras el franquismo. El problema de Gurrea es que le cuesta reconocer cómo ese baile heterogéneamente “vasco” da inicio a unas fiestas que ofrecen disfrutar de lo vasco como problema y como performance, desligándolo de una tradición, a pesar de que se nutra de ella. Sacándolo, en cierta manera, de la casa del padre para poder disfrutar sufriendo la pérdida de esa genuinidad imposible. Carnavalizar la política requeriría, por lo tanto, una canibalización de la subjetividad producida por las narrativas políticas hegemónicas, releer la vergüenza de Gurrea como entrada en un carnaval donde “lo vasco” no es sino ese imposible disfraz, la ética performance de las fiestas populares donde esa falta de genuinidad confesada por Gurrea ya no es una obsesión de culpabilidad —insuficiencia respecto a lo que pensamos que el Otro hegemónico espera— sino su inverso, el boleto de entrada.

De la misma manera, las procesiones ateas de mediados de los años ochenta suponen una instancia distinta de fagocitación de tradiciones, en este caso religiosas. Obviamente, no se puede desligar su impacto de la importancia del catolicismo en la vida “oficial” en todo el Estado. En Euskalherria, además, se da a lo largo del siglo XX una evolución constante de todo tipo de triangulaciones entre religión, nacionalismo y estado, lo que produce una iglesia, a su vez, amorfa, que puede representar lo más rancio de la represión franquista junto a los impulsos revolucionarios de finales de los 50 y 60, por el

papel del pequeño clero vasco en la oposición al franquismo y su participación en la preservación y reproducción del nacionalismo (Morán, Españoles 54-55). En los años ochenta, las políticas reaccionarias del Papa Juan Pablo II en materias de justicia social y sexualidad (Estebaranz, Tropicales 59-61) determinan que la iglesia sea vista desde la radicalidad como aparato de reproducción de conductas y moralidades tradicionalistas ancladas en lo teológico, a lo que hay que añadir la presencia importante de ordenes religiosas en la educación y la influencia que pudieran tener sobre los y las jóvenes.

Aunque Gurrea menciona eventos similares que hacían también los de Txomin Barullo en Bilbao (105,107), será en Vitoria-Gasteiz de donde surjan las primeras llamadas a participación en procesiones ateas, y donde adquirirán una mayor virulencia los enfrentamientos con otras procesiones y los profesionales del orden público. Son, junto a la radio libre Hala Bedi Irratia y la revista de contrainformación Resiste (Egia y Bayón 112-116), las primeras manifestaciones de una contracultura gasteiztarra que pulula por el casco viejo de la capital administrativa de la Comunidad Autónoma, y de la que saldrían o por la que pasarían gente como el director de cine Juanma Bajo Ulloa, el actor y director teatral y de cine Karra Elejalde, y los anteriormente mencionados grupos Hertzainak, Cicatriz y Potato.²⁴ Tras esporádicos ataques anónimos a símbolos religiosos

²⁴ La “Zapa” de Vitoria-Gasteiz también sería el espacio de los komikeros del TMO, revista de humor salvaje, del que han salido “estrella(o)s” del cómic alternativo a partir de los noventa como Álvarez Rabo, Mauro Entralgo o el iconoclasta —dentro de un plantel ya de por sí poco conservador— Abarrots. Este autor creó los “Euskalorro” (Euskal + calorro [“gitano” en romaní, “Avizora Glosarios: Caló.” Avizora. 29 abr. 2007 <http://www.avizora.com/glosarios/glosarios_c/textos_c/calorro_gitano_c_0008.htm>]): “miembros de una desorganización semiarmada vaskokalorrista especializados en improvisar y ejecutar los planes más estrambóticos e inverosímiles que nunca os podéis imaginar” (Euskalorro crea unos objetos imposibles, abyectos de abyectos, los “abertxatxos” (abertzales + txatxos [“muchachos” en castellano gitano, uso peyorativo principalmente en castellano payo coloquial] que lo mismo se van a sabotear los mundiales de Alemania a las órdenes de ETA que se hacen pasar por los “euskalmoros” de la “Alkaeta” (51), en una historieta de 2004 que “carnavaliza” el enfrentamiento entre el comando terrorista supuesto

en la ciudad, las convocatorias populares surgen a partir de 1984. Se plantean como denuncias contra el poder de la Iglesia (especialmente el Opus y las políticas conservadoras del Papa Juan Pablo II), al igual que, de acuerdo con Estebaranz, como rechazo a las estrategias de protesta de la izquierda que apelaban al debate, a la razón de sus argumentos como mayor posibilidad de impactar en lo social (Tropicales 59-61).

En 1985, las convocatorias se hacen en nombre de comités imaginarios que parodiaban la organización de la extrema izquierda (62), aunando así en una sola práctica colectiva la reapropiación de la calle como espacio festivo y una doble disputa de la misma a la religión y la izquierda radical, tanto abertzale como no nacionalista, a través de la parodia de sus rituales y su lenguaje mismo. En Vitoria-Gasteiz y en pueblos de los alrededores, las procesiones ateas consistirán en parodias de las procesiones de Semana Santa, todo tipo de profanaciones de la imaginería y ritualística católicas, que discurrían por las calles del Casco Viejo en un entorno festivo, como celebración, primero en Semana Santa, aunque luego se irían extendiendo a otras festividades religiosas. Mediante la profanación en carteles con dibujos underground sexualmente gráficos con personajes religiosos (Estebaranz, Tropicales 62) de imágenes emblemáticas para los creyentes católicos de la ciudad (su patrona la Virgen Blanca, antiguos pasos de Semana Santa disfrazados de punkis) y, simultáneamente, la interferencia descontextualizada del

autor de los atentados del 11 de marzo de ese mismo año y los GEO (Grupo Especial de Operaciones del Cuerpo Nacional de Policía) en Leganés, cerca de la capital del Estado. Atrincherados en su piso, los terroristas terminaron autoinmolándose el cuatro de abril de 2004. Terrorismo, nacionalismo, prejuicios sociales son continuamente traducidos como lo grotesco del momento actual, cruzando continuamente categorías con el paso desestabilizador de estos personajes que se burlan de todo y de todos, siempre “polloak liachen” (“liando pollos” en el euskaltzatxo que a veces utilizan los heteroglósicos personajes).

lenguaje del militantismo de izquierdas por el uso de nombres código y algún “Judas, gogoan zaitugu” (“Judas, no te olvidamos,” parafraseando la fórmula ritual de la izquierda abertzale en homenajes a miembros de ETA muertos), la parodia se va doblando sobre si misma consiguiendo molestar “por igual a los intocables católicos y a los partidos de la izquierda vasca” (63). De la misma forma en la que Gurrea apuntaba una entrada a lo festivo, cerrada en su narración por el trauma de la irrupción en lo metavasco, a falta de un término más apropiado, estas procesiones son breves, si bien intensas, imágenes desenfocadas de la tensión que surge al superponer lo hegemónico y lo radical en un mismo espacio.

Presentan otro aspecto de lo festivo que confluye en la dinámica entre política y diversión en la CRV, siendo precisamente cómo abrían la fiesta a otras posibilidades lo que más choca con el rechazo colectivo que les respondía. Las procesiones ateas toman la provocación lúdica que Gurrea veía en los primeros años de Txomin Barullo, en el potencial festivo de la inestabilidad política del momento, y la transforman en una invitación a la confrontación pública a partir de la burla y parodia de, principalmente, tradiciones religiosas. Más allá del ajuste de cuentas posible con alguna educación religiosa, lo que están haciendo es pasar de un tipo de transgresión lúdica y, a pesar de su potencial, asumibles, aceptables, a una confrontación por el espacio público. No existe ningún tipo de problema con las procesiones religiosas hasta que se organizan alternativamente las ateas. La posibilidad de una procesión religiosa no católica sería ya un indicador del funcionamiento hegemónico de la iglesia católica y sus rituales en los nuevos tiempos de los ochenta, pero las procesiones ateas además de parodiar las formas

de las tradiciones católicas locales, lo hacen cancelando instantáneamente la condición necesaria para el funcionamiento hegemónico de dichas costumbres: su invisibilidad. Si bien opera en estas procesiones un mecanismo paródico y profanatorio bastante directo y básico para escandalizar a los creyentes, la verdadera provocación de estas iniciativas pasa por una negación de la Iglesia como autoridad reguladora de los usos rituales del espacio público.

La misma consideración de estas procesiones como prácticas carnavalescas, de hecho, muestra la determinación del calendario y los espacios oficiales y populares a partir de la institución eclesiástica en la Europa medieval de Bakhtin de manera similar a la que se mantiene en la Vitoria-Gasteiz de los ochenta, a lo que podríamos añadir las fiestas patronales de pueblos y ciudades como otros “carnavales” en el filo entre lo oficial y lo popular. En las procesiones ateas, se rompen las barreras temporales y simbólicas del calendario oficial, institucional, católico, con prácticas carnalescas en su sentido más destructivo, que se saltan la cuaresma para interrumpir, material y simbólicamente, el programa de actos de los creyentes católicos. Lo que va más allá de lo permitido en el carnaval irrumpe en lo que probablemente sea el momento más importante y serio del calendario cristiano con un objetivo variado. En primer lugar, son ocasiones de fiesta, de encuentro y diversión. En esta ocasión, además, la diversión pasa por disfrutar de la transgresión, recrear, de alguna manera, el agobio y la opresión moral, educativa o familiar de la que es parte la Iglesia. Finalmente, para creyentes indignados, ciudadanos de a pie escandalizados y responsables del orden público, la irrupción de estas procesiones integradas por lo mejorcito de cada casa portando símbolos religiosos

profanados causa una reacción fuerte que se salda en enfrentamientos entre grupos radicales y de creyentes, o eventos como los sucedidos en Vitoria-Gasteiz, como recogía Resiste: las tensiones con la policía y otros habitantes de la ciudad terminaban en violencia física que aumentaba la capacidad de impacto de este tipo de iniciativas, al aglomerar en puntos conflictivos procesiones de creyentes, embotellamientos de tráfico y, en medio de todo, los grupos congregados para las procesiones ateas y la policía (“Antiklerikal,” reproducido en Estebaranz 64-66). Al final, se montaba un Cristo, precisamente como forma de reestablecer un orden que sanciona los momentos y expresiones de fiesta.

Lo que estas procesiones suponen, entonces, es transformar en buen rollo una situación en la que las manifestaciones católicas, como las políticas permitidas —y de ahí el “Judas, gogoan zaitugu” antes mencionado—, se toman como algo natural, invisible casi, normal. Pero lo que es hegemónico se puede percibir, por la familia o la educación, como un instrumento más de reproducción social, de internalización de una normalidad que supone la entrada a lo social. Desde lo hegemónico, las procesiones ateas se entienden como un acto de agresión, y no necesariamente de transgresión. Son provocaciones que carecen de cualquier otro sentido, en tanto abandonan la ordenación del tiempo y el espacio sociales: irrumpen con el carnaval en el momento cuya gravedad permite el carnaval mismo, y sacan sus incomprensibles iconos de blasfemia al espacio público asignado a las procesiones de Semana Santa. En el sentido en el que lo transgresor de las procesiones ateas es neutralizado, y sustituido por una agresión que ha

de ser reprimida, el potencial dinámico y creativo de las mismas se repliega al espacio radical.

En relación al espacio público, la respuesta violenta o de rechazo a lo que se percibe como malintencionado uso incorrecto de los símbolos y los tiempos religiosos tendría una relación estrecha con la forma en la que las procesiones ateas materializan lo real de la posición hegemónica. Al okupar el espacio público con imágenes trastocadas, pervertidas, las procesiones ateas introducen toda una serie de lecturas posibles de las tradiciones (religiosas, pero también imposiciones o expectativas familiares, de la sociedad) que efectivamente inutilizan el papel estructurador de éstas. Al introducir la posibilidad de celebrar exactamente lo contrario de lo oficial, las procesiones ateas se constituyen en el límite de lo social, en cuanto desvela las tradiciones religiosas como aparatos de regulación simbólica social, de ahí que la respuesta sea rápida y contundente. La necesidad de corregir lo desviado se muestra así directamente proporcional a la necesidad de reprimir el deseo que muestra la fantasía hegemónica.

De esta manera, y a diferencia de la diversión universal y las interferencias amistosas —desde lo hegemónico, y sin pensar en un afuera del mismo— de Gurrea, estas procesiones, van más allá, al celebrar amorfas, enfermas, la certeza de que a sus pasos retocados y puestos a tono van a tener su propio via crucis. Materializando de esta manera el rechazo a la institución eclesiástica (y a su poder económico e influencia en la educación y en la opinión social en Euskal Herria), se constituyen en instancias de interrupción del fluir de lo hegemónico que señalan su funcionamiento, en este caso a través de la visibilización de tradiciones religiosas cuya hegemonización del espacio

social las hacían ignorables pero a la vez repetidas, ritualizadas, omnipresentes, invisibles. Así, con la “parodia [carnavalesca] de la tradición” (Estebaranz 63) más allá de la burla y diversión física, aunque sería más adecuado decir junto a dicha diversión, inseparable de la misma, vuelve un deseo que en última instancia reafirma el espacio público como espacio hegemónico, en el sentido de que la represión vuelve a decorar la calle, el espacio abierto y heterogéneo, con los imperceptibles aderezos de gala castamente católica.²⁵ La respuesta iracunda es prueba de que lo hegemónico funciona, precisamente, a través de su naturalización. En cuanto se llama atención a la no universalidad de ciertos símbolos, estos símbolos mismos se ven como propios por la sociedad, y se les quiere devolver a la reconfortante invisibilidad de lo omnipresente. Sin embargo, la transgresión y la violencia del orden replantean la relación entre espacio público, hegemonía y religión, en cuanto las imágenes de los pasos de las procesiones ateas, y los carteles especialmente, conectan la religión con aquello que ésta niega o considera inmoral (sexo, drogas, alternatividad), yuxtaponiéndolos en el espacio público para escarnio de los creyentes y la universalidad de su posición. Como el caos de la situación descrita en Vitoria-Gasteiz, a la restauración del orden sólo se le escapa un pequeño detalle, el que a las broncas radicales se les ha añadido otra fiesta, otra práctica que permite disfrutar de ese proceso de infección de lo social que es, a la vez, salida del mismo. La forma en la que fiesta y represión se unen en estas prácticas de una

²⁵ “Castellana,” cabría afirmar unamunianamente. Es conveniente resaltar, y preciso sería desarrollar, el hecho de que sea en la capital burocrática de la Comunidad Autónoma donde mayor relieve adquieran estas contraprocesiones.

heterogeneidad borrada por lo hegemónico en su represión, sin embargo, serán la puerta de entrada al análisis de rock radical y fiesta.

3.5 “...pero hay alguien que sobra, ya sabes por quién va”: música, lucha y goce

La irrupción violenta de flujos libres de significación y constitución de espacios que escapan de lo hegemónico se incorpora en multitud de canciones del Rock Radical Vasco (RRV) a la fiesta de una forma doble, como tema, simbólicamente, y de manera más directa como elemento material del espacio radical, como música que se disfruta bailando o escuchando —o lo que sería lo mismo, reconstruyendo esa música como interacción, como proceso bidireccional de comunicación física e intelectual entre música y oyente. Trenzando tanto el rechazo de lo hegemónico como la respuesta represiva de la sociedad, en esta sección ciertas canciones del denominado RRV de los años ochenta permitirá analizar qué tipo de placer está circulando en estas canciones y su relación con la sobredeterminación de la vida social por la política, por las narrativas hegemónicas. Lo utópico, a partir del deseo heterogéneo, y lo distópico, represión y la irracionalidad oculta de lo hegemónico, son las dos caras de la fiesta radical, lo que hace de ésta una metapráctica cuyo referente sería el carnaval bakhtiniano, pero de una forma liberada, como se ha descrito anteriormente, poniendo el énfasis en su ambigüedad radical, en cuanto se compone como un espacio alternativo de colectividad, pero fragmentado, perforado por lo hegemónico, activa o pasivamente. Esta inestabilidad del espacio festivo (y del placer radical) es lo que hace de dicho espacio el no-lugar donde circula lo que ha quedado fuera de la fantasía social, tanto en términos de deseos como de sujetos, sustancias y demás.

Las canciones festivas con ritmos bailables y letras humorísticas tematizan los espacios festivos radicales (gaztetxes, bares, cascos viejos) como aquéllos donde se articula una colectividad diferente a la “juventud vasca” de los discursos hegemónicos y contrahegemónicos —aunque pueda solaparse en la música de los grupos más afines al proyecto abertzale— en los que la criminalización o una movilización homogeneizadora (Jarrai, HB) reinscriben esta radicalidad dentro de un conflicto entre legitimidades. Es decir, la fiesta es, en la música y las prácticas que conlleva (consumo de alcohol y drogas, heterogeneidad —ahora en sentido literal, mezcla de movidas, desplazamientos a otras localidades—, encuentros sexuales fortuitos), el contexto que imposibilita la definición de quién ocupa —sin k esta vez— la posición “juventud vasca” como sujeto/objeto de las narrativas hegemónicas. Si el sujeto radical, o la imposibilidad de hablar del mismo, se constituye en el abandono de la casa del padre, la juventud radical sólo podría constituirse como huida de dicha inserción. La reducción que implica el término mismo de “juventud vasca” supone una negación de la inestabilidad y ambigüedad de la fiesta desde la lectura política. De la misma forma, esta lectura política desde una narrativa hegemónica (contrahegemónica, en el caso de HB) encuentra en la fiesta flujos libidinales que inutilizan la misma lectura política, en cuanto la narrativa no puede dar cuenta del deseo de salida de la misma que supone la fiesta, y termina siendo subvertida por lo que intentaba reprimir: “Jaiak bai, borroka ere bai,” termina convirtiéndose en un lema más, al igual que “Mucha policía, poca diversión” de Eskorbuto. Parfraseando “Bidea erätzen” (“Preparando el camino”), éstos serán los nuevos cantos de los borrachos, “mozkortien kantu berriak,” o el nuevo lenguaje común de la plaza, en el antisistema

bakhtiniano. Si bien, como MacClancy señalaba, “todo significa algo,” deberíamos añadir que en el caso de la fiesta, este proceso de alegorización, inscripción en lo hegemónico, se ve interrumpido por la confluencia entre la ruptura del orden moral, simbólico y legal. Todo significa algo, pero ese algo deja de significar el resto: “In this fac[e]tious context the ambiguity of any image is exploited by both parties” (MacClancy 19).

La triple ruptura comprendería, en cuanto al orden moral, drogas, diversión, “indecencia” —como en parte las procesiones ateas—, okupación del espacio público como si fuera un espacio colectivo y no uno meramente vacío, y un cuestionamiento de los modos que rigen la conducta, sustituyendo morales religiosas o nacionales (transcendentales) por el discurso de la coherencia personal, la “preservación de la integridad de un estilo de vida acorde con las ideas expresadas” (Estebaranz 84). En lo simbólico, frente a instituciones, partidos y medios de comunicación, el asamblearismo, anarquía y heterogeneidad deshacen la posibilidad de una identidad que vaya más allá de lo contingente y sincrónico. En bares y txoznas, la mezcla y transversalidad supera la sectorización de los movimientos que están detrás de las mismas: punks, borrokas, skins, jipijos alternativos, ecologistas, artistas, feministas,... Como en el caso de las viejas cuadrillas de txikiteros —pero sin encontrar una solución de continuidad, como se hace desde la antropología—, el “apalanque” (no moverse) es deshechado en favor de un continuo movimiento entre posiciones, causas y compañeros/as de viaje: es posible pasar de una txozna antimilitarista a una feminista a una de presos a una de Jarrai (o sus sucedáneos) sin terminar el primer de kalimotxo, aunque estaría muy mal visto, por la lentitud del consumo y por no colaborar con la causa, sea esta política, ética, o lo que se

tercie. Este tránsito no reduce los diferentes movimientos a un “conflicto,” sino que, al contrario, permite disfrutar de la variedad y las contradicciones de las fiestas y lo radical, al igual que de las economía afectiva del boikot a causas o tendencias, que llevarían, por ejemplo, a un lekeitarra (natural de Lekeitio) abertzale a negarse a ir a cenar al batzoki porque no comía “pollos nacionalistas.”

Por último, la ruptura legal viene dada por la forma en la que el espacio festivo (bares o recintos) se suponen un espacio “sin ley.” De ahí, por ejemplo, que fuera tan tensa la campaña de 2005 de los autodenominados “partidos constitucionalistas” (PP y PSE [Partido Socialista de Euskadi] más PSN [Partido Socialista de Navarra], UPN y UA [Unión Alavesa]) para que retiraran las fotos de presos y símbolos de la lucha en los recintos de fiestas de diferentes pueblos y en Bilbao (“Ertzaintza”). Considerada como parte de un proceso institucional para “despolitizar” las fiestas, resulta sorprendente leer las declaraciones de uno de los concejales del PP en Bilbao sobre el pregón de fiestas de 2004, a cargo de un presentador de ETB: el citado concejal consideró el pregón de 2004 “‘impropio’ de la Aste Nagusia bilbaína, ‘por su gran contenido político, . . . por el guiño hacia el mundo violento con el recuerdo a los presos de ETA.’ . . . ‘es la primera vez, en más de 20 años de Aste Nagusia, que un pregón ha sido tan político y ha estado fuera de lugar completamente’” (“Basagoiti”). El arco descrito desde aquellas primeras fiestas de las que nos hablaba Gurrea a la posibilidad (compartida por otros partidos) de pensar en unas fiestas sin política, como parte del nuevo Bilbao turístico, limpio por fuera, vacío por dentro, aunque el coste a pagar sea entrar en la virtualidad en la que los partidos

políticos reconfiguren sus narrativas sin ningún recato cuando lo “político” escapa a sus procesos de distribución y canalización.

El problema, en este caso, no sería la falta de respeto a la historia de las fiestas, sino un tipo espectacular de política que puede rearticular una historia sin dueño para así poder optar al control mediático de las mismas transformadas en algo meramente turístico, para intentar hacer desaparecer la fiesta como espacio popular de disidencia y contestación política. Conatos de “privatización” o “corporativización de las fiestas,” de todas maneras, vienen ya anticipadas por una continuidad de problemas legales que, desde los ochenta, conectan la diversión con la marginalidad optativa o fatal: gaztetxes, intentando negociar con ayuntamientos u okupando por la fuerza locales, manifiestas y kale borroka de postre, etc. Éste será uno de los elementos más interesantes de la ecuación, en cuanto comprende prácticas que unen y desunen la radicalidad más institucionalizada (contrahegemónica, Jarrai), la más autónoma (movimientos autónomos ecologistas, antimilitares, ecologistas) y la que va por libre. También, introduce en la fiesta la posibilidad de servir como escenario en el que representar materialmente las otras rupturas en la aleatoriedad y virulencia de la lucha de los antidisturbios por imponer el orden, o “beldurra zabaltzea” (“expandir el miedo”) como cantaban los Zarama respecto a una noche de fin de semana en Bilbao y los intercambios de tortas con la policía.²⁶ Al margen de los sucesivos intentos de institucionalizar la fiesta, si ésta es dualidad, ambigüedad e inestabilidad, está ya en un espacio al que los partidos e instituciones no pueden acceder, si no es por la fuerza o la negociación. Tiene el potencial de desligar

²⁶ Zarama, “Bihotzak sutan” (“Corazones ardiendo/enfurecidos”), Dena ongi dabil (Todo va bien). Elkar, 1987.

categorías políticas y convertir un espacio público en espacio de oposicionalidad y represión, y la restauración, reinscripción, por la fuerza (legal o policial) termina por extender en el sujeto amorfo radical la oposicionalidad y alienamiento del orden que representan la policía y lo hegemónico como democrático. En última instancia, es en la fiesta/lucha (jaia/borroka) donde en los años ochenta se articula simbólicamente la colectividad radical, fiesta con esa doble faceta de diversión y pesadilla que permite entender la inestabilidad y precariedad de la CRV en su contacto con lo hegemónico y lo público.

Las rupturas que se producen en la fiesta popular-radical y la doble naturaleza de la misma conectan con la discusión de la libido política que Gabilondo planteaba con respecto a Jon Juaristi y su obsesión con señalar la construcción del nacionalismo vasco. De hecho, Gabilondo plantea su análisis en torno a la siguiente pregunta: “How to analyze ‘excitement’ in political terms so that we can make sense of our times and, if not perversions, at least our political libidos?” (“Jon” 539). La fiesta radical se plantea en positivo y negativo a partir de un deseo y placer que se disgregan en el tránsito entre el individuo, la colectividad (radical) y los aparatos a través de los cuales lo hegemónico mantiene un control social (ideológicamente en lo social, policialmente en el espacio radical). El tránsito continuo entre lo utópico y lo distópico, subidón y bajón, colectividad y pesadilla, creatividad y represión, señalan tensiones animadas por un goce de lo político. En este sentido, la fiesta radical estaría participando de una economía de afectos excesivos que forman parte de la internalización de lo político en Euskal Herria. Con Bakhtin, la fiesta serían tiempos y espacios en los que esa economía por un lado se

materializa (desde los encapuchados espectrales de Aretxaga hasta la estética militante y oposicional del RRV), pero a la vez donde se cancela, en tanto en cuanto el sujeto radical es un sujeto inestable y múltiple, y, por otro lado, la fiesta invierte la interpelación hegemónica (narrativa nacionalista o estatalista) abandonando la casa del padre como lugar de significación por el espacio abierto de las txoznas o las calles de los cascos viejos, ciudades “sin ley” —en cierta medida— donde se puede disfrutar y sufrir de la salida de lo hegemónico.

La triple ruptura de la fiesta radical se habría estado negociando desde los años ochenta, pero no a través de un debate teórico sobre la misma, sino, al contrario, en los palos de la “madera,” sobre todo en la etapa más dura de la represión policial entre el Plan ZEN y los primeros noventa. En esta década, se ha pasado ya el proscrito morbo que Roberto Moso recordara impregnando los festivales y conciertos de los setenta “varios [de los cuales fueron] disueltos a hostias por la Guardia Civil por la exhibición de ikurriñas . . . o por gritar proclamas ‘separatistas.’ Hubo otros muchos —la mayoría- en los que no pasó nada pero se podía oler la adrenalina” (Flores 47). Con la estabilización (inestable en el caso vasco) de las instituciones y derechos democráticos, será en la CRV donde podemos apreciar una continuidad de este placer morboso de lo político en el Estado democrático. Sin embargo, en el caso de la CRV, el morbo se transformará en algo diferente, ya que no representa ni se siente como una mayoría injustamente maltratada, el “pueblo” ideal del que se desvinculaba Josu Zabala y que poblaba o era poblado en las canciones protesta de los sesenta y setenta. Al contrario, la fuerza de la

represión produce un mayor rechazo de lo hegemónico, por lo cual pasa a alimentar esta celebración dolida.

En “Bihotzak sutan” (“Corazones enfurecidos”) de Zarama, por ejemplo, vemos la doble articulación de este goce cuya incorporación a una economía libidinal sería problemática: bajo una atmósfera cargada la colectividad radical se va agrupando en el casco viejo de Bilbao, coincidiendo con “San Mamesetik etorritako baska / kalean dago ohiuka” (“La baska [peña, gente joven] de San Mamés²⁷ / anda gritando por la calle”) y, enfrente, el “ellos” de un orden siniestro “que quiere expandir / el miedo” y que actúa mecánicamente como aparato represor (“Manifa hasi baino lehen agertu / eta irteeretan kokatu egin dira” ‘Han aparecido antes de empezar la manifestación / y se han apostado en todas las salidas’). En este sentido, la atmósfera cargada antes de la tormenta funciona perfectamente como el marco en el que van a desarrollarse los eventos en paralelo (hasta el choque de la “baska” y el “ellos” no nombrado salvo en los verbos), externalizando los ritmos de la confluencia de flujos de jóvenes de ambos sexos desde diferentes lugares (San Mamés y la manifa que queda implicada) en el mismo espacio (el casco viejo), así como la aparición del orden, irracional en cuanto a su violencia (“Tabernetan sartu dira hostiaka” ‘Han entrado en los bares a hostias’), si bien claramente racional en la ejecución de su función represora, al haberse apostado en las salidas de un casco viejo, el bilbaíno, con una estructura articulada desde un centro, la Catedral, hacia afuera a través

²⁷ Estadio de fútbol donde juega el Athletic Club Bilbao.

de las “Siete Calles,” o radios, lo que facilita el control del perímetro externo, que no de su interior, ya que está cruzado por callejuelas.²⁸

La conexión entre la tormenta y la irrupción de ese “ellos” fantasmal necesario para la transición del yo del principio (“bihotza daukat sutan” ‘tengo el corazón ardiendo/enfurecido’) a la colectividad final (“orain bihotzak inoiz baino gehiago / daude sutan!” ‘ahora los corazones, más que nunca, están enfurecidos’), sin embargo, tiñen de irrealidad esta escena, contaminando a la colectividad que se constituye, en esa escena, como multitud heterogénea en el acto de resistencia. La confluencia, como elementos externos, de los antidisturbios —a los que no se alude directamente— y la tormenta es necesaria para que se de la unión de las diferentes “baskas,” esto es, para que se reconozcan como sujeto colectivo. No obstante, la ausencia de cualquier tipo de causalidad para la entrada de la policía en bares y el control del acceso y salida al casco viejo y el paralelismo con el estallido de la tormenta transforman esta escena en una alegoría problemática de la cultura radical vasca. Establece a través de la anécdota mínima de la canción unas relaciones que no funcionan necesariamente a partir de un deseo de colectividad, sino que, como la tormenta y los maderos, se encuentra en un lugar otro, fuera de la colectividad misma. Alegóricamente, la cadena tormenta-policía-baskas se puede sustituir por lucha-represión-excitación oposicional y colectiva (excitación que

²⁸ Lo cual hacía extremadamente interesante los juegos de estrategia entre la policía y los grupos que les hacían cara. La policía se apostaba en las salidas de la calle a la ribera de la ría y con sus pelotas de goma iban asustando a todo lo que se movía. Cuando cesaba el movimiento, iban marchando por las calles entrando en los bares, levantando sus persianas y “socializando el miedo,” expresión muy utilizada por ETA (“socializar el sufrimiento”) aplicada a la labor policial en este caso.

también incluiría al policía como otro del deseo radical).²⁹ Más allá de la alegoría, o más acá, la precisión de la descripción del ambiente y el espacio del casco viejo entra en relación de tensión con la mecanicidad de la invasión del espacio radical y congregación del sujeto radical como multitud carnavalesca amorfa, esto es, con su lectura alegórica o ideológica. Más allá del goce colectivo en la unidad, en el acto trasgresor de invertir la represión y convertirla en fuente de diversión y actualización de la colectividad utópica, se encuentra otro goce que subvierte la lectura alegórica, la posibilidad de inscribir al sujeto radical dentro de una narrativa que no lo reduzca. La necesidad de la violencia policial (institucional) para constituir a este sujeto colectivo en el margen indica el papel que la violencia institucional, el orden, juega en la fiesta, en tanto en cuanto de no ser por la policía, no habría ni canción ni baskas unidas en esta lucha final, se volvería al “muermo.”

Otro ejemplo, aparentemente tan claro de la íntima conexión de la fiesta y la represión física es “La vida sigue igual” de Tijuana in Blue (A bocajarro). La canción sigue un fin de semana gaupasero³⁰ en Pamplona-Iruñea, convirtiéndose el nosotros de la canción en una cuadrilla que no para de andar de un sitio para otro, cantando, comiendo y bebiendo. Todavía con la resaca de lo más duro de la reconversión, el Plan ZEN y el GAL, en la segunda mitad de los ochenta la propuesta de un fin de semana de buen rollo es el plan perfecto para tirar adelante. Ahora bien, a lo largo de esa utopía de andar por

²⁹ Punto básico que debe ser desarrollado más extensa y formalmente desde los conceptos del otro/Otro de Jacques Lacan.

³⁰ Hacer o ir de gaupasa (“pasar la noche”) es pasar la noche de juerga para volver, como pronto, a la mañana a casa sin haber dormido. De ahí el “Unos claretos y unos garrotes (=tipo de bollo típico de Pamplona) / y algo más para aguantar” el fin de semana de juerga.

casa se establecen una serie de encuentros con los defensores del orden, que van dejándose caer en diferentes estrofas: “va anocheciendo a base de pedradas / la policía no puede faltar,” “viene la pasma, nos piden los carneses / al menos a leer les podían enseñar.” La irrupción del orden hegemónico en esta fiesta, sin embargo, es menos traumática que en “Bihotzak sutan” de Zarama. Al contrario, las pedradas, la burla a la policía fluyen con el resto de los eventos y diversiones, manteniéndose el tono alegre y enérgico de voces y música. El estribillo, de hecho, será el lugar en el que se produzca la ruptura con la fiesta. Al final de la canción, cuando termina el fin de semana con la promesa de seguir con la misma parranda el lunes también, al estribillo:

Joder qué bien se está
en esta capital
chiquita y apañada
pero ¿para qué quieres más?
cuando salimos fuera
la echamos a faltar
pero hay alguien que sobra,

que anteriormente ha sido repetido continuado con “...ya sabes por quién va,” la referencia entre cómplices es sustituida por “...txakurak kanpora!” (“¡Perros/Policía fuera!”) cantada por Eskroto, uno de sus cantantes, como si estuviera vomitando de asco.

Obviamente, una primera interpretación interpreta literalmente esa voz de odio como expresión del rechazo que provoca la policía (sea cual sea) en estos músicos y su audiencia. Sin embargo, el ritmo festivo (musical y en el trayecto que la letra propone) no es roto hasta este final, por lo que si realmente es rechazo a la policía, este rechazo no se debe a las entradas violentas de lo hegemónico en el espacio radical, ya que, como el Osasuna, los claretos, las joticas y el “algo más para aguantar,” son necesarios para que el

fin de semana continúe el anárquico rumbo que lleva. Como el “De repente, va y amanece” que crea un nuevo plan, desayunar, los policías son más una pequeña inconveniencia necesaria para mantener el subidón a través de la inversión cómica que otra cosa. De hecho, como cantan en la segunda estrofa, “la policía no puede faltar,” por lo que frente a otras muchas canciones que expresan una visión animalizadora o el rechazo a conferirles la condición de seres humanos,³¹ la canción de Tijuana se muestra mucho más directa y festiva, como una forma más creativa de tratar con la represión que reciclar emociones extremadamente negativas. De hecho, el “txakurak kanpora” final queda como una cita de un discurso político que hasta ese momento había sido totalmente excluido de la canción, por lo que se se podría incluso entender que están señalando, intertextualmente, cómo el discurso de “txakurak kanpora” es esencial para el programa de fiestas, porque aunque sea irónicamente ellos son los “no pueden faltar.” En ese sentido, conviene indicar que Tijuana in Blue fue un grupo que desarrolló una fuerte crítica corrosiva, pero siempre humorística, con continuos cambios de imaginarios, imágenes y temas,³² por lo que tal vez no sería descabellado pensar por qué realmente queda fuera de la canción el final anticipado desde la perspectiva que hemos desarrollado con respecto a la canción de Zarama. Porque, entonces, en la fiesta de Tijuana in Blue, no es la policía la que queda fuera (son parte del mobiliario urbano, si se quiere), sino la

³¹ Escuchar, por ejemplo, Polla Records, La, “Era un hombre y ahora es poli,” (Revolución).

³² Eskroto, cantante de Tijuana in Blue, al dejar el grupo a principios de los noventa se transformó en Marco Antonio, “El gabilán,” líder del imposible combo napa-mex Kojón Prieto y los Huajalotes. En aquella época aparecía en debates televisivos carnavalizados con un gran sombrero mexicano y hablando con el mismo acento con el que cantaba, amalgama de acentos mexicanos recogidos en su estancia en el país. Antonio de la Cuesta, que le acompañó en Tijuana y Kojón Prieto, comenzaría también una carrera internacional singular reinventándose como Tonino Carotone, carota cantante italiano de canciones de amor (en tono de guasa, claro).

salmodia “Txakurrak kanpora!” La burla anterior había sido suficiente para impedir que lo hegemónico les arruinara la fiesta. Al contrario, la represión, la vigilancia y la demanda de identificación son parte integral de esa fiesta. Ahora, sin embargo, en el final que es vuelta a empezar (“La vida sigue igual” se llama la canción, aunque no se mencionen esas palabras en la misma), la repetición del fin de semana no molesta, al contrario, es lo mejor que podía pasar. Es el paso por ese reconocimiento del vínculo entre la diversión y la represión política: el complejo “Astérix,” en honor a los cómics tan apreciados en la CRV y, sobre todo, en la cultura abertzale. Al margen de los valores del cómic, esta popularidad se debe al paradigma de “resistencia” que articula: pequeño pueblo que se resiste al Imperio Romano, gracias a una “poción mágica” (sustituir por kalimotxo, birra, canuto, speed, etc.).³³ Entonces, tanto en su versión más alegórica (Zarama), como en la parranda continua que proponen Tijuana, hay dos elementos esenciales para el encuentro de una colectividad, una sociedad o sociabilidad alternativa: la fiesta y la irrupción del orden, de la casa del padre encarnada en las porras y botes de humo:

Botes de gas lacrimógeno
te tirán a ti y al prójimo.
Con las porras van cargando

³³ Tal vez sería posible también relacionar la popularidad de Astérix en Euskal Herria con el hecho de que fueran de los primeros cómics traducidos al euskera en los años 70, algunos de ellos incluso traducidos por Gabriel Aresti. Junto a su difusión masiva, existe la posibilidad de que hayan jugado un papel importante en la alfabetización de adultos, aunque esto sea mera conjetura. En cuanto a la ubiuidad del galo y sus compadres, durante la Aste Nagusia de Bilbao, la konparsa Kaskagorri de Bilbao, por ejemplo, siempre tiene sobre su txozna en la ribera de la ría, a la salida del casco viejo, una imagen gigante del guerrero galo sobre una estrella roja. También habría que mencionar la versión “pirata” que hicieron las coordinadoras antinucleares, “sampleando” imágenes de diferentes álbumes de la serie para difundir el mensaje de oposición a la construcción de la central nuclear de Lemoiz. Asimismo, uno de los “himnos” de la CRV, sobre todo desde la perspectiva de la imposibilidad de identificarla, “No somos nada” de La polla records, comienza precisamente invocando el paradigma asterixiaco: “Queridos amiguitos, en este mundo todo está bajo control... ¿todo? ¡No! Una aldea poblada por irreductibles galos resiste ahora y siempre al invasor con una poción mágica que los hace invencibles: ¡el cerebro!” (No).

y a la baska van currando.
La libertad de expresión
es todo pura ficción,
mogollón de represión,
mogollón de represión.
Botes de humo, botes de humo. (Cicatriz, “Botes de humo,” Inadaptados).

Lo festivo en estas canciones pasa necesariamente por la actualización de las intersecciones y tensiones entre la música celebratoria de la colectividad, definida a partir de la oposicionalidad, y la violencia democrática —que materializa el resto traumático que para Žižek tiene la interpelación hegemónica, y que es condición para que se dé la formación del sujeto ideológico (43). En este contexto, sin embargo, se produce una carnavalesca inversión de dicha interpelación, el fenómeno de la salida de la casa del padre, por lo que la re-inscripción de casco viejo, calles y bares en lo hegemónico por la fuerza, más que constituir un sujeto hegemónico produce, al contrario, una fiesta colectiva en la que la lucha se transforma en la participación en flujos de goces radicales, los cuales se encarnan en el sujeto múltiple radical y se simbolizan, muy apropiadamente, en la “porrasaltxitxón” de Kortatu (“Tolosa, Iñauteriak” [“Tolosa, carnavales”], Kortatu), que ocupará el análisis en breve, y que funciona como transformación radical del símbolo de la represión policial, aunque la porra siga cayendo.

De hecho, antes de pasar a esa canción y a considerar el primer disco de Kortatu en su balance precario entre estos dos aspectos de la fiesta, es necesario recordar que, frente a la kale borroka fantasmática construida mediáticamente durante la tregua de ETA entre 1998 y 1999,³⁴ la lucha callejera en esta primera época es mucho más anárquica, al

³⁴ Ver Capítulo 1.

igual que la aleatoriedad de la respuesta policial. Junto a los intentos de hegemonización del RRV por la izquierda abertzale, la constitución de la CRV como cultura de/en crisis también obtiene su ambigüedad de las tensiones entre el entorno abertzale y los grupos autónomos por el control (descontrol para estos últimos) de la calle durante los años previos a las conversaciones de Argel entre el gobierno español y ETA, que tuvieron lugar entre enero y abril de 1989. Estebaranz plantea como ejemplo de esas tensiones el caso de la denuncia por parte de HB del colectivo Mendeku de Portugalete —un grupo antiautoritario recién creado— como culpable de la muerte de dos personas en la Casa del Pueblo del PSOE en dicha localidad el 25 de abril de 1987 (Tropicales 122). La instrumentalización por parte de HB de la denuncia y represión —mecanismos de poder cuya falta de legitimidad es el objeto de crítica en que se basa la mayor parte de su discurso— es interpretada como “un momento de ruptura crucial en muchas áreas y colectivos en los que hasta entonces se colaboraba en conjunto” (122). HB quería mantener las calles bajo control para poner en la balanza de la negociación ese mismo control y, de hecho, los presos de ETA en la cárcel escriben una carta a la juventud vasca, pidiéndoles básicamente, su sumisión a las estructuras del partido. Esto es, otro tipo de inscripción en lo (contra)hegemónico, para evitar “caer en estériles posturas espontaneístas y en la trampa de las vías autónomas, falsamente radicales, de fácil manipulación ideológica e instrumentalización por el enemigo” (subrayado mío, cit. en Estebaranz 122). Lo cierto es que en la colaboración de HB y ETA con el sistema, una terrible simetría conecta, afectivamente, a lo hegemónico con lo contrahegemónico, en su disputa por el espacio antihegemónico. La imposición de proyectos políticos entra en

conflicto directo con la radicalidad e inestabilidad de movimientos y canciones, a pesar de la homogenización a las que se les quiera someter en esa inscripción. La multiplicidad retorna, o se escapa, una vez más, precisamente en cuanto la risa ante la porra es también una risa que sale de la casa masoquista del pueblo oprimido. En este sentido, la consecuencia de la sobredeterminación de lo social por lo político es una reducción de esta cultura heterogénea y alternativa, contraheterotópica, mientras que ver cómo su fiesta, su expresión más concreta, a pesar de la transversalidad y multilocalización de la misma, está marcada por la tensión entre la atracción de lo hegemónico y el placer de la salida como resistencia a las violencias y conflictos de la tensión en el límite de lo social.

En el caso de Kortatu y la porrasaltxitxón, ésta forma parte de la puesta en escena del carnaval literal en la canción “Tolosa, Ñauteriak” (“Tolosa, Carnavales”), de su primer disco, Kortatu. En la canción, se produce la extraña mezcla de ritmos asociados a lo festivo y radical (ska) con un espacio carnavalesco, en cuanto a la localización espacio-temporal, pero también en la anécdota y en el lenguaje mismo, que va alternando entre euskera y castellano, y en el que las palabras se solapan, creando una atmósfera de irrealidad que da cuenta de la pasión por el cómic underground de la banda.³⁵ En una

³⁵ En este sentido, en el mismo disco las canciones “La cultura,” “Mr Snoid entre sus amigos los humanos” y “Don Vito (y la revuelta en el Frenopático)” se basan en cómics del artista estadounidense underground Robert Crumb, las dos primeras, y Montesol (pseudónimo de Javier Ballester), habitual de revistas underground estatales como Makoki. “La cultura” cita directamente de una aventura del Gato Fritz, excepto por el estribillo:

Revilla viejo cerdo
vamos a entromparnos
nos han estado jodiendo vivos
durante muchos años.
Revilla viejo cerdo
nos vamos a entrompar
que la cultura es tortura
No nos vamos a engañar.

letra bien corta, pero cargada de duplicaciones de significados, las relaciones entre lo hegemónico y radical, la fiesta y violencia son concentradas sobre el ritmo skatalítico de la canción:

Una mani, “borroka ere bai,”
pero estos no van de carnaval
y esta porra es de verdjáy!
¿pero qué coño haces tú sin disfrazar?

La ambivalencia que posibilita la fiesta radical como salida se articularía, en este caso, en la tensión con lo hegemónico, los policías que no “van de carnaval,” y lo contrahegemónico, representado por ese “borroka ere bai” de los eslógans de “Martxa eta borroka” que intenta resignificar políticamente la diversión. En este caso, sin embargo, lo carnavalesco termina por escapar de ambos pretendiente. “Y esa porra es de verdjáy!” no interrumpe la canción o el buen rollo, sino que el cuerpo amorfo (carnavalesco) radical transforma la inscripción violenta, al igual que los eslógans de la campaña “Martxa eta borroka,” en baile, en resistencia a dar a esa represión y hegemonización el valor que se le intenta asignar desde las estructuras de poder institucionales. La risa, la burla, desarman la “porrasaltxitxon,” que aunque no se sabe si es porra o es un salchichón, si es la policía o parte del carnaval, no consigue parar la fiesta, esto es, el baile, es decir, esta cultura creativa y que no busca repetición de modelos tradicionales, sino establecer la posibilidad de que ese carnaval sea continuo.

Asimismo, en La línea del frente, la canción “Nivel 30” está dedicada a Stefano Tamburini, creador del personaje de cómic Ranx Xerox, quien murió en 1986 de sobredosis de heroína. Ya en Negu Gorriak, en el primer disco hay una canción dedicada al fanzine de cómics en euskera Napartheid (juego de palabras con la raíz “Napar” del euskera para Navarra y apartheid). Ver Urla, “Basque.”

El caso de Kortatu y el disco en el que aparece esta canción permite, además, ver en un sólo producto esta dualidad subyacente a las prácticas de la CRV, que impide su hegemonización y permitela salida de la casa del padre. Kortatu presenta un balance entre canciones de fiesta y de pesadilla, y ambas terminan interactuando para redefinir la música política festiva en este doble aspecto de celebración y lamento. La música festiva de Kortatu ilustra cómo el RRV se consume a partir de una experiencia individual de interpretación y disfrute, pero también colectiva y necesitada del intercambio continuo de ideas, formas, voces. La música festiva del RRV conjuga el rechazo, a través de la burla y denuncia, de la vida institucional y política moral de lo hegemónico, con una negación de la monología (radical y hegemónica) centralizante, estandarizante del sistema democrático a nivel vasco y estatal.

En el disco Kortatu, a las ya mencionadas “Nicaragua Sandinista,” “Tolosa, Iñauteriak” “Hernani 15-VI-84” y “Sarri sarri,” se les unen canciones emblemáticas que plantean con humor bien directamente, o a través de escenas grotescas de cómic, la inestabilidad de la realidad social hegemónica. “Don Vito y la revuelta en el Frenopático” nos introduce a ritmos skatalíticos a la escena del “frenopático” en el que el aparece el “hombre del tiempo ahorcado” por haber “jugado al telediario” y haber hablado de tiempos turbulentos (“granizos, rayos, truenos y viento huracanado”). Mientras tanto, el estribillo repite: “[l]a asamblea de majaras / se ha reunido, / la asamblea de majaras / ha decidido [Bis]: / ‘mañana sol y buen tiempo.’” 1985, el año de lanzamiento del disco que la canción abre, es el año en el que tanto crisis económica como institucional coinciden en un parte meteorológico no demasiado halagüeño, a lo que cabría añadir la inestabilidad

producida por ETA y por las políticas antiterroristas del gobierno socialista, a través de la implementación del Plan ZEN o las fantasmales actuaciones del GAL. En este contexto, el orwellesco mensaje impuesto desde la asamblea de majaras, el buen tiempo, sería un claro indicador de la fisura producida por la asamblea de majaras que toma el poder y decide qué tiempo hará (“mañana sol y buen tiempo”), a pesar de la insuficiencia de dicho parte con respecto al tiempo que se podría predecir de acuerdo con la información disponible. Ahora bien, como “Ratas de Bizkaia” de Eskorbuto y sus monumentos apropiados por muertos y detrito, la relación que se establece a partir de la letra con respecto a una realidad y su construcción mediática supera la crítica, la protesta. A partir de la apropiación de la estética del cómic y de los ritmos skatalíticos, donde Eskorbuto abría la puerta a lo grotesco y la pesadilla Kortatu invierte las limitaciones de la mera crítica por el potencial deterritorializador de la fiesta. Entrada a un disco de oscilaciones entre lo más pesimista y la celebración festiva, “Don Vito” va más allá del desajuste entre poder (asamblea de majaras), medios de comunicación y realidad social: el problema no es que unos majaras hayan tomado el poder en el Frenopático y estén jugando al telediario. La cuestión, más bien, sería entender cómo es tan clara y directa la relación entre el tiempo metereológico y el telediario, por un lado, y las tensiones que cruzaban y construían la realidad social vasca y un discurso mediático que construía realidades de acuerdo con las narrativas hegemónicas, en las que los “nuestros” siempre ganaban y eran los “otros” los que tenían la culpa de todo. Dentro del contexto estatal, por el sol, pero también por el discurso triunfalista del gobierno socialista, “mañana sol y buen tiempo” sería un parte metereológico monótono, predecible —por eso no hace falta el hombre del

tiempo, aunque tampoco el telediario—, una realidad social conectada por estos fragmentos de información manejables y optimistas.

Y, sin embargo, para entender la canción en relación a su contexto de esta manera es necesario cegarse a lo que realmente está proponiendo. La “revuelta en el frenopático” es la fiesta de los locos, la “asamblea de majaras,” que contenidos en el frenopático deciden jugar al telediario. Lo que sucede es que el manicomio no se limita a ser heterotopía —en el sentido más foucaultiano— en la que se vierten los deshechos de la sociedad, al menos en esta canción. Al contrario, esta escena grotesca expande su locura más allá de las paredes del frenopático, distorsionando las prácticas hegemónicas que, aun funcionando de igual manera, deciden qué tipos de comportamiento deben ser marcados como divergentes, olvidando también que afuera del frenopático hay sólo otro más grande, en el que los medios de comunicación eran invitados formalmente a participar en el Plan ZEN y colaborar deformando y distorsionando la realidad mediática (Silver, Nacionalismos 149-160). Kortatu logran así comprimir musical y lingüísticamente en una canción rápida y animada el diagnóstico sicótico de una sociedad en la que los medios de comunicación y la producción cultural hegemónica participa de la fiesta institucional, presentando continuidad y buen tiempo como pronóstico a una sociedad en crisis. Como en los casos de “Ratas en Bizkaia” de Eskorbuto y “Euskadi Fizzioa (Izorra hadi)!” de Zarama , Kortatu utilizan el cómic y el lenguaje mediático para crear un escenario grotesco en el que no hay una posibilidad de conocimiento que no pase por la locura de la asamblea de majaras inversión de esa problemática en el baile, en la grotesquización de lo hegemónico.

Si bien otras canciones del mismo disco, como “Hernani 15-VI-84” o “Zu atrapatu arte” abandonan estas posiciones carnavalescas, construyendo unos mensajes más duros y desesperanzadores, ambas tácticas serán comunes al RRV, marcado por esta doble risa y pesadilla. Desde la conjunción de la diversión y la violencia, el aspecto más liberador del carnaval pasa en este disco, textual o musicalmente, a través de una mayoría de canciones ska o punk-rock híbrido en la vena The Clash, gran referencia en el RRV en cuanto a apuesta por una música comprometida políticamente. Lejos de los cantos a una Euskal Herria ideal o a una “juventud vasca” homogénea de gran parte de los cantautores anteriores, la mutabilidad de la música de Kortatu —verificada por la versatilidad estilística, temática y de actitud de Negu Gorriak y la experimentación continua de Fermin Muruguza— se convierte así en paradigma de cómo el RRV está en continuo movimiento, de cómo en última instancia existe, como la CRV, a partir de esta fiesta constituida por el encuentro de diversión y dolor. A pesar del propio adocenamiento del movimiento, las canciones discutidas son auténticas invitaciones, llamadas a la lucha, a burlarse del horror que insertan en la CRV las furgonetas antidisturbios para mantener el orden, o “la calma tensa,” como cantarían Kortatu en “Hotel Monbar.”³⁶

Para finalizar este recorrido por cómo se articulan en la música festiva lo libidinal y la política, es necesario mencionar el concepto de “Euskadi Tropikala” ‘Euskadi Tropikal; que a partir de la canciones “Arraultz bat pinu batean” (“Un huevo en un pino”)

³⁶ Canción claramente perteneciente al segundo grupo. Versa sobre el atentado del GAL del 25 de setiembre de 1985, en el que ametrallaron, en el hotel de Baiona que da nombre a la canción, a cuatro presuntos miembros de ETA refugiados en Iparalde. Desde sus primeras líneas, “Han vuelto a sonar / campanadas a la muerte...”, el tono es totalmente serio, pero al igual que “Don Vito,” la atmósfera de la canción parece extenderse a la realidad hegemónica, aunque en clave siniestra ahora, como en “Hernani 15-VI-84.”

y “Ta zer ez da berdin” (“¿Y qué ha cambiado?”) de Hertzainak (Hertzainak), ofrecerán una visibilidad a iniciativas para transformar el muermo democrático y la omnipresencia de lo político en una fuente de liberación festiva que pasa por la tropikalización de Euskal Herria como alternativa a su narrativización, una fiesta de subversión de lecturas (Espinosa y López 85-97). Como las otras canciones discutidas, son canciones de resistencia y de burla que dotan a Vitoria-Gasteiz de un foco en torno al cual generar nuevas prácticas que llevar al espacio público. Son tomadas como propuestas para transformar todo lo que se percibe como negatividad de lo social y lo político en una gran fiesta en la que a partir de la sustitución de un imaginario nacionalista/estatalista por su “otro.” En “Arraultz,” la utopía se articula a partir de un paseo por el monte en el que la voz encuentra un testículo pinchado en la punta de un pino. La instantánea identificación entre el pino —árbol que sustituyó, por interés de las constructoras, otras especies autóctonas que tardaban más tiempo en crecer— y el “ejército de ocupación” al que pertenece el propietario del testículo, sin embargo, se ve respondida por una superación del par importado/autóctono a través de la tropikalización, que en la canción se materializa en las voces y trompetas desafinadas de amigos de los músicos que van haciendo que la canción sea más y más “descontrolada.” Esa tropikalización tan performativizada se produce cuando la canción pasa de la denuncia de la doble imposición (pinos y militares) para soñar con el día cuando “Euskadi izango da libre ta tropikala” (“Euskadi será libre y tropical”). Libre y tropical son un par inestable, uno perteneciente al discurso político hegemónico mientras que el otro es lo contrario de la Euskal Herria del momento. Así, a la yuxtaposición política/deseo le sucede la

tropikalización del imaginario nacionalista, una especie de apocalipsis en el que todo se transforma y pierde el carácter que les dan las narrativas nacionalistas, terminando por sustituir el Árbol de Gernika con una palmera. Frente a la dicotomía estado (ejército/pino) / nación (EH/roble), la propuesta tropikalizadora aboga por lo que no es ni uno ni otro sino todo lo contrario, una autoconsciente parodia de la imagen de lo caribeño como otro exótico. La salida pasa por la Jamaika que se inventaron en Vitoria-Gasteiz, como cantaban Potato en “Jamaika ska” (Potato), otra banda gasteiztarra y que, entre otras cosas, cuenta con el aliciente de tener entre sus miembros una presencia tan positivamente inusual como Elena López, guitarrista, periodista y escritora cuyas dos intervenciones en una posibilidad de reconstruir textualmente la historia de estas múltiples propuestas heterogéneas ya ha sido planteada en el capítulo anterior. La polla records contrapusieron una contextualización de la violencia e historia de explotación de Jamaica, hasta la Jamaica contemporánea (“Jamaica,” No), contestándoles a los de Potato que “Jamaica pa tu padre.” Si bien la construcción de lo tropikal como utópico presenta problemas, al negar cualquier tipo de problemática interna o el legado del colonialismo europeo, “Arraultz” no plantea lo tropical como referente real, sino como una proyección consciente de todo aquello que podría hibridizar, deterritorializar el imaginario vasco. Es el proceso de contagio de tropikalización tan rápido en el contexto gasteiztarra primero, y vasco después, que cabe pensar en que habría otra razón inconsciente para que la referencia tropikal calara tan hondamente, lo que podría explicarse a partir de cómo el juego con el referente tropikal imaginario desestabiliza a su vez las narrativas hegemónicas, en cuanto la tropikalización es una opción claramente virtual cuyo disfrute

pasa por la conciencia de virtualidad. La tropikalización, desde esta autoconciencia, funcionaría parcialmente como residuo de las fantasías hegemónicas, como excepción del campo que cubren, e, inversamente, como crítica práctica de su fallida totalización del espacio social y simbólico.

En otras canciones del primer disco del grupo, las propuestas y celebraciones prácticas —como las okupaciones de batzokis (“Rock’n’Roll Batzokian”) y la denuncia de la fijación de lo vasco como monopolio de cierta forma de entenderlo de la izquierda abertzale (“Drogak AEK’n”)³⁷— hacen que, además de ofrecer otro espacio de mezcla de fiesta y violencia (represión), la inestabilidad de lo tropikal mimetice la tensión entre lo radical y lo hegemónico. La contingencia radical —a partir de la cual es posible encontrar placer y colectividad y superar la omnipresencia de la interpelación hegemónica y sus violencias— aunque negada por las narrativas hegemónicas y contrahegemónicas, implica, desde el momento en el que toman el espacio público con gaztetxes, conciertos, fiestas alternativas, manifiestos y performances tropicales, que lo vasco y lo oposicional no son necesariamente el monopolio de partidos y medios de comunicación, sino que, al contrario, para movilizarlos en nuevas propuestas es necesario salir del delirio de la casa del padre y tratar de operar sobre la narratividad social vasca de una forma creativa y autónoma, en vez de invocarlos como fundación última, como secreto, como ruina, como síntoma.

Este descentramiento o cancelación de jerarquías narrativas tiene, como la fiesta radical un aspecto positivo, utópico, liberador, pero también otro oscuro. En lo positivo,

³⁷ Ver sección 3 de este capítulo.

enumeraremos el disfrute de una situación de represión, a partir de la creatividad heterodoxa, la autogestión y la salida a la heterogeneidad en esos movimientos subterráneos entre bares, grupos y colectivos, en el desarrollo de una infraestructura de módulos independientes pero conectados, como describe el compositor principal y co-creador de Hertzainak, recordando los primeros tiempos de la movida vitoriana :

La primera fase de la Zapa había sido una cosa bastante marginal, eran tres o cuatro bares —a los que acudía gente muy determinada— que tenían el común denominador de la música, del volumen y de una permisividad con las drogas muy clara. Tú te sentías inmediatamente a gusto. Eran bares que se desmarcaban totalmente del bar tradicional de poteo y del rollo de la calle de repente toda la gente interesada en una movida musical se conecta, y además es mucha gente porque termina siendo una calle que está abarrotada hasta los cojones todos los fines de semana Yo, en la Zapa, no era abertzale, ni lo soy fuera; vasco sí, pero yo a la Zapa no he ido de vasco, y éramos vascos, y a lo mejor la mayor parte de la gente se sentiría esto o lo otro, da igual, pero nadie hablaba de eso. (cit. En Espinosa y López 15-16)

Zabala no hace hincapié solamente en la heterogeneidad y los comportamientos ortodoxos, sino también en la falta de un denominador político que aglutine a los jóvenes que consideraban la Zapa del casco viejo de Vitoria-Gasteiz. Al contrario, en su recuerdo está presente la ausencia de dicho determinante. En la alternancia de posibles identificaciones que enumera —no abertzale en la Zapa, no abertzale fuera, diferencia vasco abertzale, ir de vasco, “éramos vascos,” la gente se sentía “esto o lo otro, da igual”—y “nadie hablaba de eso,” el “conflicto vasco” está ausente en cuanto determinante, porque lo que conecta, o posibilita la articulación de una conexión, de ese primer momento es el rechazo a lo hegemónico, al resto del mapa de la ciudad. La Zapa, al principio de su activación como zona de bares “radical,” es el espacio donde las categorías que identifican posiciones sociales son truncadas. Lo que la constituye como

ese espacio alternativo donde se pueden dar los encuentros que describe Zabala es, precisamente, el que posibilite unas relaciones al margen de esa sobredeterminación y, por otro lado, el espacio material y simbólico desde el que se pueden desarrollar otras políticas. No crearán narrativas totalizantes que produzcan sus sujetos polarizados, pero en la conexión de la que habla Zabala comienza a funcionar un mecanismo de oposicionalidad utópica que, a pesar de los cambios en todos los campos habidos desde la época de la que hablara el músico —finales de los setenta, principios de los ochenta—, continúa funcionando como espacio desde el que es posible conectarse, ahora ya con movimientos globales en red. La fiesta continúa en música como la que Selektah Kolektiboa, grupo de rap de Navarra, grupo de rap navarro, que en su segundo disco, Esperientzien etorbidetik, colaboran con músicos de diferentes culturas mezclando ritmos, idiomas y tradiciones para participar en una propuesta de festivo encuentro musical. Obviamente, resultaría ingenuo presentar este grupo como paradigma de la CRV en un momento, 2002, en el que la globalización es ya un fenómeno consumado hasta en su lado oscuro (a partir de los eventos del 11 de setiembre y en la “War on terror” creada desde la administración y los medios de comunicación hegemónicos en EEUU). Aunque el capítulo final planteará cómo entender la vigencia de la CRV en los albores del siglo XXI, Selektah Kolektiboa desarrolla una propuesta musical que lejos de imitar tendencias de la cultura global masiva (MTV, multinacionales) se apropia, como ya hicieran Negu Gorriak en su momento,³⁸ propuestas musicales cargadas de oposicionalidad más allá de

³⁸ A principios de los noventa, momento en el cual tanto la cultura radical como rap y hip-hop funcionaban de una manera mucho más concentrada geopolíticamente. Ver el espléndido ensayo sobre Negu Gorriak, Public Enemy y

lo formal. La apertura y colaboración con otros espacios culturales apuesta por otra forma de responder y crear. Una fiesta en la que ya es necesario que la disgloria carnavalesca del idioma oficial y el popular se abran a una heteroglosia de fragmentos, encuentros e historias en las que la cultura radical fluya para poder continuar produciendo alternatividad en el límite.

En cuanto a las consecuencias negativas de la contingencia radical en la fiesta, las desapariciones con las que empezaba este capítulo, muertes que han ido poblando de fantasmas el espacio radical y el análisis mismo serán discutidas en el siguiente apartado. Sin embargo, antes de pasar a este punto y su relación con la textualidad literaria, es necesario enumerar como problema la tendencia a la uniformización que se revela a pesar de la transversalidad y heterogeneidad de la fiesta radical. A pesar de la heterogeneidad que anima esta cultura, grupos con apuestas radicalmente alternativas, como M-ak y su fusión de funk y rock, fueron grupos de culto sin legiones de fans, a diferencia de Eskorbuto, Kortatu, Hertzainak o La polla records. Habría que esperar a que Negu Gorriak, grupo en el que militaba Kaki Arkarazo, guitarrista de M-ak, expandiera los límites del RRV con sus apuestas por una hibridez contestataria, para que su música fuera siendo revalorizada, entendida, insertada en el circuito simbólico de la CRV. De la misma manera, a pesar del espíritu antijerárquico de la fiesta radical, la hegemonización del RRV por una combinación de ritmos skatalíticos y música punk, una serie de lugares comunes (presos, represión... fiesta) y un posicionamiento político fuerte, en cuanto antihegemónico, sirve como reflejo siniestro de si mismo, de cómo se desarrolla y cómo

se convierte en fenómeno contracultural, de la misma manera que reproduce de cierta manera los intentos de hegemonización de la CRV por la izquierda abertzale. De ahí que Elena López, en Del txistu a la telecáster, cite a Harlem, banda de heavy metal de Vitoria-Gasteiz que cantan: “Córtate el pelo, el punk se lleva más, vete a la moda de AEK, pon una txapa antinuclear, así no te mirarán mal, a veces pienso por qué sera, que sin motivo pasan de mí. Heavy no os suena a radical pero damos la cara como el que más. De la madera, mejor no hablar, basta de historias. Apúntate, apúntate a la historia basco-radical...” (López 77).

La mención específica a AEK podría leerse como crítica intertextual de “Drogak AEK’n” (“Drogas en AEK”) de Hertzainak.³⁹ Esta queja ante una reducción de lo radical a lo “radical vasco” —y de ésta a los sectores militantes más cercanos al entorno abertzale— es indicadora de tendencias centrípetas dentro de lo radical, que lo convierten en la nueva norma, la “moda de AEK.” Hertzainak, con dramáticas canciones a los presos con txalaparta (“564”) y baladas confesionales de final de fiesta con violines (“Aitormena” ‘Confesión’),⁴⁰ terminan por abandonar lo carnavalesco, tomarse

³⁹ Hertzainak en dicha canción decían estar hartos de “baskoak” ‘los vascos’ de AEK. Ahora bien, la palabra para vasco en euskera es “euskaldun,” no “basko.” Etimológicamente es un indicador lingüístico: “euskara(z egiten) duena” ‘el que habla en euskera.’ Al llamarlos “baskoak” en vez de “euskaldunak,” la canción de Hertzainak produce una escisión entre los posibles “euskaldunak” hipotéticos —no aparecen mencionados, no les interesa contemplar dicha categoría como categoría pura—y los “bascos” de AEK, a los que se denuncia por imponer, junto a la lengua, una forma de ser vasco. De ahí que la burla pase por desautorizarlos no a partir de una pureza de la lengua, sino precisamente por desarrollar una pedagogía de cómo ser verdaderamente “vasco.” La canción de Hertzainak se preguntaba si tendría que aprender a hacer versos (como los bertsolaris o improvisadores del verso) y a tocar la trikitrixa (acordeón diatónico típico del folklore... y de la fiesta) para dar la talla de acuerdo con el nuevo paradigma de AEK —“hainbeste alegindu biar naiz / euskalduna izateko?” ‘¿debo esforzarme tanto para ser vasco?’ La canción de Harlem citada por López sigue los pasos de “Drogak AEK’n,” pero ahora para volverla contra si misma, de ahí la significatividad de la “historia basco-radical” si con la ortografía querían hacer más clara la referencia. Ahora quienes imponen la moda AEK son los propios grupos del RRV. Hertzainak serían ahora los que no se enteran, los que viven en su historia sin saber qué pasa en la calle.

⁴⁰ Ambas canciones en Hertzainak. Amets Prefabrikatuak. Soinua, 1989.

demasiado en serio y, como sugería Gabilondo, dejando la fiesta “sinzeridade erabat tradizionala ateratzen zaie” (“les sale una sinzeridad absolutamente tradicional”) (21, 80-1). A los Hertzainak del 89, los de apenas cinco años antes podían cantarles su “Eh txo!”, una de sus canciones más populares del primer disco, en la que, siniestramente, la fiesta comienza terminada:

Gogorutzen haiz ze ondo pasatzen gintuen
kristo martxa zegon sasoi ilun hoietan.
Gaur dirudi demokraziak utzi haula pott egiña
ipurdi hartzeari gustua hartua dioala.
¿Te acuerdas qué bien lo pasabamos antes?
Había mucha marcha en aquellos tiempos oscuros.
Hoy parece que la democracia te ha dejado hecho polvo
y que le has cogido el gusto a que te den por culo.

La canción, una exhortación a la acción, a “atera hadi kalera ta bereskura hire martxa / itxoiten ezin duk ezer lortu” (‘sal a la calle y recupera tu marcha / esperando no puedes conseguir nada’), serían la perfecta respuesta a las mega-estrellas, dentro del ámbito reducido de Euskal Herria, pero excediendo lo meramente radical, en las que se convierten Hertzainak y con “Drogak AEK’n,” en advertencias contra lo que sucedió posteriormente: del “¡Eh tú!” a convertirse, ellos mismos, en modelos de “compromiso” y profesionalización.

La razón más repetida para la disolución de Hertzainak tras Larru beltzak (Pieles negras), sin embargo, es que se les había quedado pequeño el mercado de Euskal Herria y que la única posibilidad de seguir desarrollando su producción musical pasaba por abrirse a otros mercados, español o internacional, por lo que tendrían que cantar en español o inglés. El que terminaran por dejarlo, tras hacer una versión de “Guantanamera” en español con letra cambiada para el maxi-single Mundu berria daramagu bihotzean

(Llevamos un mundo nuevo en el corazón) —autoeditado en 1991 para recaudar fondos para Komite Internazionalistak (Comités internacionalistas)— señala la importancia de la lengua para grupos como Hertzainak, al igual que el esfuerzo desarrollado por Roberto Moso en Zarama, Xabier Montoia primero en Hertzainak y después en M-ak y Fermin Muguruza en Kortatu, para aprender euskera para cantar en dicho idioma. La disgloria carnavalesca entonces comienza a constituir sus propias jerarquías, según los escándalos y acusaciones de traición que se dan cuando grupos y cantantes euskaldunes cantan en español. De la misma manera, el heavy no se considera música radical, como se quejaban Harlem, hasta que surge un grupo a finales de los noventa, los eibarreses Su ta Gar que hacen metal con letras marcadamente militante-abertzales, sin duda la más famosa “Jo ta ke”⁴¹ (Jaiotze basatia [Nacimiento brutal]), uno de los gritos más comunes en las manifestaciones y documentos abertzales. Su aparición coincide con el declive de los grupos de la primera hornada a principios de los noventa, cuando Hertzainak, Tijuana in Blue, y más tarde Zarama terminan uniéndose a Kortatu en el panteón del rock radical, lo que promueve una etapa de renovación del punk y el ska con infusiones de heavy metal, hard-core, hip-hop (Negu Gorriak). Siguen saliendo grupos hasta hoy en día, cuando la escena es mucho más variada gracias a los diferentes grupos “indies” como Cancer Moon o El inquilino comunista que surgieron desde finales de los ochenta y a lo largo de los noventa. Sin embargo, en la despedida misma de Hertzainak queda una sombra de un modelo de identidad vasca radical —con el vasco por delante, para que no espante— que

⁴¹ Literalmente “golpe y humo,” es una expresión idiomática que equivaldría a “sin parar” o “hasta el final.” De ahí que “jo ta ke, irabazi arte!” sea un lema político equivalente al famoso “¡Hasta la victoria siempre!” “Su ta gar,” literalmente significa “fuego y llama.”

responde a un tipo de deseo diferente al de heterogeneidad. Al menos, en los espacios o momentos del circuito radical donde lo político copa —sobredetermina— lo libidinal, o retuerce la compleja relación entre hegemónico y alternativo para reproducir la misma tensión centrípeta, uniformizar (recodificar) estilos de vestir, música y locales para convertirlos en fuente de significación unívoca.

3.6 El gaztetxe perdido: límite radical, Galdu arte y lecturas imposibles

Tanto estas tendencias centrípetas de la CRV como los límites prácticos de la fiesta radical son los dos ejes articuladores de la novela Galdu arte (Hasta la derrota, siempre) de Juan Luis Zabala, escritor y periodista de Azkoitia. La novela ha aparecido previamente en el análisis por su valor testimonial: diferentes conflictos, como los contextualizados desde posiciones autonomistas por Estebaranz en Tropicales, encontraban paralelos en la historia de un grupo de jóvenes que montan un gaztetxe en Azkoitia, a través de una narración que permite tanto contar una “Azkoitiko gaztetxean girotutako nobela” (“novela ambientada en el gaztetxe de Azkoitia”) (Galdu 8) como articular una posible historia del movimiento gaztetxero y la cultura radical en general.

Fiesta y colectividad chocan con sus solitarios fantasmas por medio de la problemática relación que el texto desarrolla entre el gaztetxe ficticio, lo que podríamos denominar el metagaztetxe que la narración construye a través de su concentración de historia y ficción —una isometría entre microhistoria del gaztetxe y la historia atomizada de la CRV— y Xepe, el primo del narrador y conflictiva figura tanto para su familia legal como para la que surge a partir de la okupación del mentado gaztetxe. Niko, el narrador, juega también una parte vital para la tensión entre niveles de lectura que se pueden

aplicar a la novela desde lo radical. Aparentemente observador privilegiado, en cuanto de acuerdo con su propia narración tiene acceso a un grado de confianza de su primo, viendo y escuchando aspectos de su vida que sus colegas de la cuadrilla no conocen (Galdu 34, Hasta 36). Sin embargo, existen en el texto ciertas zonas de ambigüedad que invierten esa aparente función neutral del narrador. Esta ambigüedad abre el texto a su negativo, por el que se filtran, en donde se encuentran, los desaparecidos de la fiesta radical. Finalmente, desde la perspectiva de la posición liminar de la novela entre la cultura radical —que narrativiza— y la institucional —por su inserción en el mercado literario euskérico, dependiente de las subvenciones y los currículums de institutos y euskaltegis—, Galdu arte permite que en la fiesta que se ha ido alargando a través de la noche de este capítulo tengan su cabida textualizaciones de lo radical doblemente ausentes.

El aspecto más general de esta ausencia textual de la cultura radical vasca estriba en su carácter antisistémico y antijerárquico, con la consiguiente dificultad para plantear teóricamente las implicaciones de un anticanon radical y plantear la categoría que (des)describiría. Por el momento, una idea altamente sugestiva es abrir el archivo a algo más que manifestaciones autodiscursivas en fanzines, cómics, historias y memorias como las discutidas en el siguiente párrafo. Es necesario también estudiar, en primer lugar, la construcción o movilización simbólica de lo radical en novelas y cuentos ambientados en el espacio radical o que discutan temas relacionados directamente con la mismo, y en qué medida inciden estos textos en la articulación radical y hegemónica de la CRV. Entre estos textos se encuentran Ur uherrak (Agua turbia) de Aingeru Epalza, Speed gauak (Noches de speed) de Edorta Jimenez, Os quiero a todos de Eduardo Gil Bera, Payasos en

la lavadora Álex de la Iglesia y Ugerra eta kedarra (Roña y hollín), de Sonia Gonzalez. También es necesario pensar películas como La muerte de Mikel de Imanol Uribe o la novelística sobre ETA, en cuanto producen representaciones simbólicas de lo radical vasco, y de lo vasco como radical, que intervienen en la creación de condiciones previas para la criminalización o marginalización de lo radical. Un último grupo de textos lo constituirían narraciones híbridas, esquizofrénicas o meramente psicotrónicas en la mayoría de los casos, y que suponen crisis discursivas en la tensión entre la multiplicidad de narrativas y la heterogeneidad radical, como el testimonio paranoico de Mikel Otegi que recogía Begoña Aretxaga (“Lo real”). En este último grupo cabrían las historias de horror en torno al esqueleto “humano” encontrado en el gaztetxe de Bilbao durante su desalojamiento. Reivindicado por el Ayuntamiento como prueba de la inhumanidad de los habitantes crepusculares de uno de los gaztetxes más potentes, con más actividad de organización de eventos y conciertos, y con mayor presencia pública, al final resultó ser el esqueleto de estudiante de medicina que tenía uno de los grupos en el local de ensayo, pero el ayuntamiento nunca se desdijo del tema, demostrando que se creyeron la fantasía radical (siniestra en este caso), bastante más que la chavalería (Cruzado 11).

Finalmente, entre estos textos residuales encontraría su lugar cierta literatura propagandística como el cuento “Sistema apurtu” (“Rompe el sistema”) de Manuel Montero (Viaje 213-222), catedrático de historia y rector entre 2000 y 2004 de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Si bien los textos periodísticos y ensayísticos que presenta en su volumen Viaje al País de los vascos se ajustan a prácticas generales de crítica al nacionalismo, “Sistema apurtu” es uno de los

dos apéndices del libro, siendo el otro una transcripción de conversaciones grabadas entre unidades de la Ertzaintza durante un evento de kale borroka —que a su vez sería parte de este corpus amorfo de literatura radical como inversión de las canciones del apartado anterior, en cuanto como psicofonías del orden, informan del caos que la kale borroka de los noventa trae consigo incluso para los aparentemente monológicos guardianes del orden. En “Sistema apurtu,” Montero trata de reproducir el pensamiento paranoico de un “radical” obsesionado con la idea de que su nuevo vecino es, en realidad, un enemigo del pueblo, del nosotros fantástico del narrador, hasta que consigue obligarlo a que se mude a través de una campaña de anónima intimidación con frases extraídas del manual de estilo de las pintadas y eslógans abertzales: como una self-fulfilling prophecy, las pintadas que el narrador hace, acusándole de traficante y “txibato,” terminan que el barrio termine percibiéndole como tal, hasta que es asesinado fuera de escena. El problema para Montero surge a partir del reflejo en la figura del radical de su propia obsesión con el mismo: la lectura que hace el narrador de su vecino y la forma en la que el autor construye la voz del narrador responden a la misma reducción del otro a lo político, aunque desde diferentes narrativas. Su propia ceguera ante los mecanismos de identificación propia y del otro en marcha en la presunta irónica distancia hacia la voz narrativa obsesiva garantiza que su crítica sirva, precisamente, para mantener el sistema, y no romperlo, para reproducir el goce grotesco que nace de y mantiene lo monolítico de cada espacio de producción discursiva en Euskal Herria.

La otra ausencia radical, más clara, se materializa en cómo hasta recientemente lo textual de la cultura radical se mantenía como práctica subcultural de autotextualización:

fanzines, radios libres, manifiestos y entrevistas que, si bien con vocación de llegar a toda la sociedad, a través de distribuidoras independientes y el circuito de bares y gaztetxes, cumplían su primera función de informar y articular un discurso sobre y desde lo radical y sus diferentes posiciones. Dejando a un lado los trabajos de Elena López —con (1993) y sin (1996) Pedro Espinosa— y el libro sobre Eskorbuto que Diego Cerdán publicó en Madrid en 2001, en los últimos años comienzan a aparecer memorias e historias como las de Moso (2003), Mujika (2004), Ó Broin (2004) y Estebaranz (Tropicales, 2005) que intentan sintetizar aspectos de esta cultura radical a través de microhistorias, a los que habría que sumar el documental televisivo Salda badago (2002) y las exposiciones “Beste bat!” en Bilbao y “Disidentziak oro” en Donostia en 2004. La coincidencia de estos fenómenos y productos que en términos prácticos reconocen una inserción parcial de lo radical en lo hegemónico señala que la permanencia de la cultura radical dentro de Euskal Herria interesa ya a un cada vez mayor espectro del mercado, los nuevos jóvenes radicales y los que ya han ido calzando sus años, además de captar un interés de lo hegemónico por esta presente-ausente heterogeneidad a lo largo del período democrático. Sin embargo, este fenómeno editorial-cultural responde también a una necesidad de autoexplicarse, que bien podría datarse en torno a 1995-1996, cuando conjuntamente con la irrupción del Guggenheim en la realidad económica, cultural y política vascas, canciones como “Aizu,” los libros Del txistu a la telecáster de Elena López y Galdu arte de Zabala recogen las ruinas abandonadas tanto por lo radical como por lo hegemónico y comienzan a articular un discurso inclusivo en torno a las sombras de la cultura radical. Son los años en los que van muriendo de forma casi invisible un número elevado de

jóvenes de barrios y pueblos trabajadores, participantes en la CRV que desaparecen física y materialmente de este espacio, cuyos casos más conocidos son las muertes de músicos del rock radical. Lupe Vázquez, batería de Las Vulpes, moría en 1986, los miembros originales de Cicatriz entre el 91 y el 96 —Pepín, guitarrista, y Paco, bajista, de sobredosis en 1991 y 1993, respectivamente, Pedro, el batería en 1995 y Natxo, el cantante, en 1996—, Iosu y Jualma Eskorbuto en 1992, con menos de seis meses de diferencia, Victor Vómito en 1995, Portu, bajista de RIP y Ume Gaiztuak (Chicos malos) en 1997, y Karlos Mahoma, cantante de RIP, en 2003.

Si bien en alguno de los casos se conocen las causas de las muertes, en la mayor parte de las mismas, problemas con las drogas o problemas graves de salud por el uso de las drogas son la elipsis por la que el sida es invocado. En ese sentido, la narración de los últimos meses de Iosu y Jualma Eskorbuto en el libro de Cerdán (161-63) supone un auténtico juego malabar por describir la decadencia física de Iosu, por ejemplo, sin siquiera mencionar el síndrome, a pesar de que los síntomas que presentaran ambos fueran suficientes como para requerir una clarificación. De igual manera, Pablo Cabeza, uno de los periodistas más influyentes en la creación del fenómeno RRV desde las páginas musicales del periódico abertzale Egin, al escribir el obituario para Portu en el suplemento musical del citado periódico, describe toda una serie de arcos para presentar un contexto en el que, finalmente, evita mencionar la conclusión de sus parábolas. La elipsis, en este caso, pospone el momento de reconocer el suicidio. “Pura vida,” concluiría Cabeza, es como se mantendría Portu en el recuerdo, si bien empieza el obituario con toda una discusión sobre cómo dar valor a aquello que no puede ser

mencionado, en este caso el suicidio: “No hablamos de moralidad ni de conductas reprochables. La libertad se encuentra por encima de toda consideración Y ése fue el deseo de Portu: buscar la muerte, al menos así lo sugieren los indicios que rodean el suceso. Una decisión valiente y honesta al ciento por ciento, por mucho dolor que deje tras su acción” (“Fallece”). La enfermedad apuntada, y el reconocimiento del valor del suicidio más allá de la moral se unen para crear un extraño silencio en torno a ese acto final. La muerte impone un silencio en torno a si misma que subvierte el duelo mismo.

Lejos de mitificaciones o morbosidades con estos cuerpos muertos, el punto en el que entran en relación con Galdu arte, es que, como Xepe, se convierten en la memoria de todos esos otros muertos que, con orígenes similares, tuvieron un final similar pero en el anonimato. A la necesidad de autoescribirse colectivamente en las historias y textos de estos últimos años le subyacería además la necesidad de escribir estas ausencias reales como parte de la aceptación de la derrota y victoria de la cultura radical, de su exilio parcial, cuya adaptación es distancia del primer momento, pero posibilidad de continuar en el tiempo. Las muertes silenciadas, o el silencio de y sobre las muertes, más que una muestra de respeto contribuyen a mantener tabúes en torno a las drogas y el sida.

Galdu arte permite desarrollar una contralectura que constituye un texto del silencio, de la pérdida que no se puede recomponer en el texto, sino en la ausencia del mismo, por lo que constituye una instancia de texto radical frente a historias radicales. De la misma manera en la que el gaztetxe de Azkoitia pasa a ser el metagaztetxe a través de la ficción, Xepe pasará a concentrar todo lo que evade el compromiso con lo institucional, para él en clave familiar, y busca la salida a cualquier estructura, ya sea

social o individual. Desde esta perspectiva, Xepe está más allá del texto, fuera de él, en cuanto es tendencia hacia la vida sin límites, un deseo radical de romper con lo familiar. El gaztetxe termina por crear sus propias reglas que lo limitan como espacio de libertad y transforman en una heterotopía regulada por acuerdos con los ayuntamientos, como sucedió eventualmente con la mayoría de los mismos. Como los muertos por sida, sobredosis y enfermedades derivadas de ambas de finales de los ochenta-primer mitad de los noventa, Xepe queda fuera del gaztetxe, tanto por decisión propia como por incompatibilidad con la orientación pragmática de la asamblea. Esta salida final, más el poco espacio dedicado a la no-vida de Xepe fuera del gaztetxe —dos breves páginas que cubren años de soledad y heroína, hasta su suicidio en un hospital, saltando desde un piso elevado sobre unos políticos y periodistas— parecen indicar que a pesar de que Niko haya construido su relato en torno a Xepe como sujeto de deseo radical, este deseo no puede quedarse en la narración del gaztetxe, sino que al contrario, debe estar siempre afuera, de la misma manera que el gaztetxe se piensa espacio afuera de lo hegemónico.

La tensión entre lo centrípeto y lo centrífugo en el gaztetxe se articula a través de capítulos que se estructuran en torno a los conflictos entre el pueblo y las instituciones, por un lado, el gaztetxe, por otro, y Xepe por su cuenta, unas veces dentro, otras veces destruyendo su camino de salida. A su vez, estas tensiones se encuentran presentes antes incluso de que comience la narración novelística. Los avisos que Juan Luis Zabala presenta en “Galdu aurretik: ohar batzuk sarrera gisa” (“Antes de perderse: unos avisos a modo de introducción”) (Galdu 7-9) preceden materialmente a los capítulos de la novela, planteando y aparentemente resolviendo una necesidad implícita de establecer

textualmente la relación consciente o explícita entre la novela y la experiencia histórica —en la que Zabala participó— de los primeros gaztetxes en Azkoitia a partir de 1984. En estos párrafos en los que la narrativización ficticia ya comienza a tomar forma, el autor se ampara en la contingencia narrativa de Galdu arte como ficción, esto es, en la subordinación de lo histórico a lo narrativo, para negar explícitamente lo que el texto termina produciendo: el metagaztetxe que todo gaztetxe es, en cuanto el gaztetxe de la novela se enfrenta a los mismos problemas en torno a los cuales se conectan los gaztetxes sin universalizarse necesariamente, aunque sí paradójicamente. A su vez, este metagaztetxe podría ser visto como una metahistoria de la cultura radical, en cuanto materializa un posible espacio radical múltiple a través de cuya evolución se puede vertebrar una historia de la cultura que habita en estos y otros espacios. Así, frente a preguntas en una entrevista sobre lo concreto de la localización temporal y espacial de la novela, su excesivo localismo, Zabala responde afirmando la conexión entre la experiencia gaztetxera en toda Euskal Herria y los pocos cambios que se han dado en este ambiente, a pesar de los compromisos que se hayan tomado para sobrevivir:

Mugimendu hori Euskal Herri osora heda liteke. Ez dut esan nahi Azkoitin beste inon baino interesgarriagoa izan denik, baina bazituen berezitasunak eta nik giro hura bizi izan nuen Bide batzuk zabaldu arren, eta lehen ez bezala, gauza batzuk onartu arren, ez da gehiegi aldatu. Borrokatzeko zeuden arrazoiak, soldaduskaren aurkako borroka, drogarena, antolaketarena, mutil-neska harremanena gizartean bizirik dauden eztabaidak dira. (“Ez” 41)

Ese movimiento se dio en toda Euskal Herria. No quiero decir que en Azkoitia fuera más interesante que en ningún otro sitio, pero tenía sus peculiaridades, y es el ambiente en el que yo viví Aunque se han abierto posibilidades, y a diferencia de antes, algunas cosas se hayan aceptado, no ha cambiado tanto. Las razones que había antes para luchar, la lucha contra la mili, las drogas, la autogestión y las relaciones entre géneros siguen siendo conversaciones vivas en la sociedad.

Respondiendo a unas presuntas cartas con las que compañeros de aventuras gazttxeras del novelista planteaban problemas a la novela en una lectura previa a la publicación, Zabala establece el texto —del que las cartas y la introducción misma forman parte— como una novela ambientada en el gaztetxe de Azkoitia versus una narrativización y fijación de dicho gaztetxe, o más correctamente de tres encarnaciones del mismo de mediados de los ochenta (8). Si las cartas a las que Zabala responde en esa introducción son reales o ficticias es irrelevante en última instancia dado que, irónicamente, plantean los propios reparos y responsabilidad que el autor sentiría con respecto a su obra y una responsabilidad hacia la compleja heterogeneidad de la cultura radical. En relación al texto y la ficción de la novela, Zabala pretende así eximirlos de cualquier hipotética falta de identidad con el recuerdo de las experiencias prácticas de los gaztetxes azkoitiarras.

El texto comienza así negociando la “sentsazio arraroa” (“sensación rara”) (7) que supone encerrar la experiencia concreta del gaztetxe y universal de la cultura radical dentro de una novela, que al ser editada por la editorial Susa, una de las más fuertes del mercado literario en euskera, puede contemplarse como inserción en lo hegemónico dentro de un mercado “menor.” No debería sorprender que el autor hubiera previsto las posibles reacciones de los participantes en éstas y otras okupaciones, y decidiera deshacerse de la responsabilidad que la alta carga simbólica que la novela terminaría adquiriendo como “la novela del gaztetxe.” Publicada originalmente a finales de 1996, ya para 1999 llevaba diez ediciones en euskera más una traducción dos años después al castellano, por la editorial Hiru de Hondarribia, creada por la periodista Eva Forest y el

dramaturgo Alfonso Sastre.⁴² La literatura en euskera depende en gran medida del mercado institucional, que incluye a su vez el subsistema educativo de enseñanza general y la red de euskaltegis para adultos y las políticas de promoción del idioma por parte del Gobierno Vasco. En este sentido, en Nazioaren hondarrak (Las ruinas de la nación), su propuesta de análisis para la literatura en euskera contemporánea desde lo posnacional, Gabilondo plantea, a la hora de hablar de la literatura de mujeres desde los noventa, la distinción humorística y acertada entre “Hondartzarakoak” (“libros para leer en la playa”) y un cánón literario (universal, clásico, masculinista, jerarquizante y nacional) que rearticula lo narrativo a partir del sujeto universal masculino de la literatura en euskera (286). La literatura femenina de los noventa y principios de siglo XXI, de acuerdo con Gabilondo, es intimista y depresiva, por lo que queda fuera de los circuitos institucionales, de ahí que sea literatura “para la playa” y no entre en los programas de educación secundaria: “Hondartzarakoak ezin dira eskolan sartu —egungo eskola abertzaleetan behintzat” (“Los de la playa no pueden entrar en la escuela —al menos no en las escuelas nacionalistas de la actualidad”) (286). El cánón literario que Gabilondo así critica se construiría en torno a obras que conectarían lo individual (masculino universal) con lo nacional y que no subvertirían la función institucional de la literatura como articuladora de dicha conexión. De ahí la exclusión de la literatura femenina, como señala Gabilondo, ya que establecería una relación problemática con la nación en cuanto ésta es abandonada y sustituida por una variedad de salidas individuales. Galdu arte ya llevaba

⁴² Pareja de intelectuales “exiliados” radicales en Euskal Herria que han pagado con detenciones y el vilipendio de los medios hegemónicos del estado su identificación y solidaridad con las posiciones radicales del entorno abertzale.

trece ediciones en 2001, lo que acompañado por el hecho de que en pueblos como Ermua fueran lectura para clase de euskera en el instituto parecerían indicar que, en la dicotomía de Gabilondo, la novela de Zabala caería del lado del cánon hegemónico, lo que en cierta manera es innegable, aunque su opuesto también lo sea.

El sujeto radical, como en muchas de las textualizaciones discutidas, es masculino, aunque no universal. Como los desaparecidos a través de Xepe, temas y preocupaciones antimilitaristas y feministas van apareciendo en conversaciones y asambleas, apuntando sus ausencias y funcionando como indicadores de los límites de unas prácticas culturales que (re)producen lo jerárquico y hegemonizan el espacio radical ellas mismas. En la última asamblea de la novela, en la que ya está ausente Xepe, Esther, Urrategi y Mirari, tres personajes femeninos, toman la voz para expresar los procesos de diferenciación y hegemonización interna que se están dando en el gaztetxe, justo en el momento en el que la viabilidad del gaztetxe ha sido refrendada tras aceptar las condiciones del ayuntamiento:

- Ni ere sistema honen aurka nagok, eta beharrezkoa ikusten diat —azaldu zuen bere ikuspuntua Estherrek—. Baina iruditzen zaidak askotan gehiegi fijasen garela kanpora begira egiten den borrokan, gure artean sistemak inposatutako eskemak itsu-itsuan erreproduzitzen ari garela konturatzeke, neska eta mutilen arteko harremanetan, hitz egiteko moduan eta beste kontu askotan. Gaztetxeak jokabide berrientzako espazio librea izan behar dik, gure arteko harremanak modu naturalagoan lantzeko tokia. Horretan ez badugu ezer aurreratzen, alferrik ari gaituk sistemaren kontrako borrokan, gure mundua azken batean gure gurasoena bezalakoa izango duk eta. Niri behintzat ez zaidak iruditzen orain artean horretan asko aurreratu dugunik. (Galdu 214)

- Yo también estoy contra el sistema, y creo que luchar es necesario —expuso su punto de vista Esther—. Pero me parece que muchas veces nos fijamos demasiado en la lucha hacia el exterior, sin darnos cuenta de que entre nosotros reproducimos ciegamente muchos de los esquemas impuestos por el sistem, en las relaciones entre tíos y tías, en nuestra

forma de hablar, y en otras muchas cuestiones. El gaztetxe tiene que ser un espacio libre para nuevas formas de actuar, para trabajar nuestras relaciones de un modo más natural. Si no avanzamos en eso, estamos luchando en balde contra el sistema, porque así, al fin y al cabo, nuestro mundo será muy parecido al de nuestros padres. A mí me parece que en eso no hemos avanzado mucho. (Hasta 256)

En la sección 3, al tratar los límites del carnaval, ya se apuntaban otros momentos en los que la presencia femenina se marca como diferencia y excepción del sujeto radical. En Galdu arte, esta presencia-ausencia opera señalando esa hegemonización masculina del espacio radical, y a la vez como indicador del potencial de las mujeres en la CRV para autoorganizarse e intervenir en los debates internos desde el feminismo, al igual que para criticar conductas misóginas o hegemonizantes, que, citando a Estebaranz, postergaban las “llamadas ‘cuestiones personales’ al ansiado día después (de la revolución, con mayúsculas)” (“Tiempos kalimotxales” 78). Unidas a la salida de Xepe, estas voces desarrollan el potencial heteroglósico del gaztetxe, a la vez que las contradicciones internas del mismo, lo que hace que la victoria al conseguir hacerse con la estructura de poder del gaztetxe oficial sea derrota al comprobarse en estas conversaciones como en el proceso son múltiples las exclusiones y sospechosa la razón que va relegando ciertos temas a la diferencia, mientras la lucha por el gaztetxe se ha convertido en universal reductor de las diferencias expresadas en la crítica de Esther.⁴³

⁴³ En algunos casos, como el mencionado por la asamblea del gaztetxe de Bilbao, se llegan a situaciones como la de la revista TMEO --que ya ha aparecido en otros momentos del análisis-- que fue boicoteada por su contenido misógeno. La lectura feminista y la radicalidad de la apuesta antiestética del fanzine gazteiztarra se enfrentan constituyendo un referente claro de posicionamiento fuerte del feminismo en lo radical (Moso, “Bilboko” 12), como la okupación restringida a mujeres del caserón Matxarda en Rentería, cuyo manifiesto explicando su potente propuesta aparece reproducido en Estebaranz, Tropicales 133-134.

La sutil sencillez de la narración de Zabala, sin embargo, no puede evitar que Galdú arte funcione en relación a lo radical dentro de la literatura vasca como Obabakoak en relación a lo vasco, al convertirse en “the Basque novel” en el mercado global y en una comodificación domesticada de la violencia a través de la cual lo vasco se articula en el mercado simbólico-cultural del Estado español. Teniendo en cuenta las propuestas teóricas sobre alegoría en el Tercer Mundo del teórico Fredric Jameson y la idea de literatura menor de Gilles Deleuze y Felix Guattari, Joseba Gabilondo explica la tendencia de literaturas periféricas a ser “read and articulated socially as [alegories]” en el mercado global, aunque no sean escritas con tal propósito (“Bernardo” 113). Aunque esta idea la desarrolle Gabilondo en torno a Bernardo Atxaga como escritor aurático del “non-First-World” de la literatura global, a alguna escala esta tendencia a leer lo individual y alegórico se reproduce en la literatura y cultura vascas, como se ve en la tensión entre el supuesto Nuevo cine vasco de principios de los noventa y sus integrantes, que se desmarcaron del concepto, como ya se ha discutido en el capítulo 2.

Galdú arte parece ocupar un lugar destinado a representar la ruptura radical en lo hegemónico (y su domesticación), tanto en el sistema educativo como el literario, y una explicación a su singularidad respecto a los otros textos radicales mencionados debe pasar por la claridad con la que el gaztetxe de Zabala articula una historia sintética de la cultura radical y su inscripción en lo social: así, la contraposición espacial, por ejemplo, juega un papel primordial y simbólico. Cuando el viejo gaztetxe es derribado por el Ayuntamiento (Galdú 157-59, Hasta 189-91), el nuevo gaztetxe, acondicionado y regulado por el consorcio municipal está literalmente debajo del local de los jubilados

(Galdu 173, Hasta 208). De la misma manera, personajes como Joseba el jarraitxu o Angel Mari, el hermano “normal” de Xepe, normal para la sociedad, claro está, además de los personajes más cercanos a Xepe del grupo del gaztetxe, pasan a ocupar posiciones determinadas por lo político, sea en su acepción abertzale radical, nacionalista moderada, autonomista pero posibilista, feminista, etc.

Espacialmente, la novela se compone de la interrelación entre dicotomías fractales, que a diferentes niveles van replicando oposiciones similares entre sociedad y vida en libertad: el pueblo como lugar de orden y sociedad frente al gaztetxe como espacio de los jóvenes donde lo hegemónico es cancelado precariamente —en cuanto en el momento en el que el ayuntamiento decide derrumbar el edificio okupado antes de dejar que continúe fuera de la ley. En el bar de la familia de Niko, el Atraskua, los viejos y los jóvenes tienen su propio lugar, aunque el narrador plantee una posibilidad utópica al principio de la novela, “baina askotan ikusten ditut bateko zein bestekoak barra aurrean, armonia ederrean” (Galdu 20) “pero a menudo los veo mezclados al otro lado de la barra, en armoniosa compañía” (Hasta 17), que tanto en el pasado como en el presente desde el que narra sólo se puede dar si el cuerpo radical de Xepe ha desaparecido, ya que la novela narra la degradación de esa armonía imposible mientras los jóvenes no se reintegren en la sociedad, en su lugar regulado y normativizado, para asegurar la reproducción de la misma. Con ecos del capítulo segundo y las casas del padre de Aresti y de Zarama, en la casa del padre hiperviril, violento y juramentoso de Xepe se vuelve a crear un espacio límite. En este caso, el cuarto de Xepe es un espacio libre como el gaztetxe, adornado con posters de grupos punk. Es a donde se retira del comedor ante la presión de la familia

para que se comporte de acuerdo con el código hegemónico de conducta de la comunidad azkoitiarra, a la que Zabala describe como “tradizioan oinarritutako herria eta atzerakoia izan da beti... Gizarte itxi eta elizkoi[a]...” (“pueblo anclado en la tradición, siempre reaccionario... Sociedad cerrada y curil...”) (“Ez” 41). Eventos, personajes y espacios colaboran así en presentar todos los elementos necesarios para la gran alegoría de la cultura radical, y su inserción en el fenómeno de fenómenos considerado “conflicto vasco.”

Así y todo, una lectura social o política en los términos a partir de estas oposiciones, si bien responde a cierto tipo de análisis etnográfico (Kasmyr) con las estructuras dicotómicas que el análisis produce, se quedaría en lo textual y no en lo que el texto deja de decir, o no puede decir. Esta estrategia deja fuera de la lectura todo un deseo radical introducido por el narrador a través de su admiración por Xepe y que finalmente subvierte y deja abierto un texto que parece directo y claro. Sin este deseo, la novela pertenecería, vigorosamente, al cánón masculinista que señala Gabilondo, como el padre de Xepe y sus “Mekaguen La India.” Una lectura literal, buscando explicar la novela desde las narrativas hegemónicas tendería, de hecho, a reinscribir la novela, su colectividad y sus ausentes dentro del espacio hegemónico, o, lo que es lo mismo, pasaría por justificar la desaparición de Xepe como una necesidad narrativa, un mecanismo disciplinar que niega la posibilidad de un exilio radical y ofrece el compromiso como única posibilidad de gozar de una autonomía relativa.

Zabala pertenece a la generación de escritores posAtxaga, que han desarrollado su escritura bajo la sombra del de Asteasu (Gabilondo, Nazioaren 92). Gabilondo señala la

hibridez como aglutinante práctico que caracterizaría la escritura de los escritores y escritoras que emergen tras la eclosión del fenómeno Atxaga, afectados por el mismo, pero que ya no legitiman el sujeto hegemónico del nacionalismo, como señala respecto a Ur uherrak de Aingeru Epaltza (209). En el caso de Galdu arte, la determinación por parte del mercado simbólico-cultural incide en el texto de tal manera que lo libera de una necesidad de reescribir el gaztetxe como alegoría de la nación. Al contrario, y a pesar de las manifestaciones del mismo Zabala respecto a querer escribir una novela sencilla y fácil de leer (“Ez” 41), la necesidad de explicitar el tipo de verdad, ficticia en su caso, introduce en el texto el virus radical, una intrusión, el vector de escape que Xepe traza, que termina produciendo la tercera lectura tras la novelística y la alegórica sobre la CRV.

A través del vector radical de Xepe, el narrador consigue introducir en lo no mencionado la muerte y silencio social en torno a las drogas y el sida, de forma que el impulso inicial de exilio colectivo termina decayendo en el solitario exilio radical al que llega el personaje. Las tres posibles lecturas (la ficción novelística, la alegórica y la radical) se ven claramente como lecturas en tensión en el acto final por el que Xepe afirma su ruptura con el gaztetxe, mostrando ese último capítulo cómo los diferentes niveles a los que funciona la lógica hegemónica se solapan e interactúan. Mientras la asamblea va alcanzando acuerdos con el ayuntamiento para gestionar un gaztetxe legal, Xepe continúa radicalizando su conducta y termina robando un coche de policía y una película del cine-club que el gaztetxe ha organizado para dejarlos abandonados junto a la basílica de Arantzazu.

Es necesario desglosar una serie de factores que están interviniendo en la escena para ver cómo la barrabasada de Xepe está a la vez manteniendo la historia metagaztetxera, y cargando la escena con una sobresignificación que inutiliza las lecturas estables y sólo permite la precariedad de manejar diferentes “mapas” cognitivos simultáneamente. Conviene mencionar cómo, históricamente, asambleas de jóvenes, como los del gaztetxe de Azkoitia, o Bilbo Zaharreko Gazte Asanblada —Asamblea de jóvenes del Casco Viejo de Bilbao que okupó el primer gaztetxe en dicha ciudad entre 1986 y 1992—, ante la amenaza de desalojo tenían que luchar, tras la okupación, con el respectivo ayuntamiento de acuerdo con la ordenación territorial municipal, una primera derrota, si se quiere, que inscribe el gaztetxe dentro de dicho ordenamiento, sometiéndolo simbólicamente de la misma forma que la policía es utilizada para desalojarlos físicamente. Estos procesos de negociación, por lo tanto, se darán después de los primeros conatos de desalojo, con la amenaza de la fuerza física y del sistema legal encima de la misma. Aceptar la negociación es, de alguna manera, permitir la redefinición desde el centro de la relación entre lo hegemónico y lo radical, en cuanto serán los ayuntamientos los que tienen la capacidad última de decidir hasta qué punto negociar o cuando utilizar las Fuerzas del orden.

En el caso del gaztetxe de Bilbao, por ejemplo, su inscripción o normalización dentro del espacio social hegemónico se materializa en su reconocimiento como entidad cultural por parte del Ayuntamiento de Bilbao el 11 de diciembre de 1989 (Cruzado 10). Además de la presión legal-represiva que enmarcan estas negociaciones, el segundo punto que hay que destacar es el valor cultural que se le asigna al gaztetxe: no implica un

reconocimiento por parte de las instituciones locales de una cultura alternativa como se ha venido planteando en el presente análisis, sino que le otorga, en el acuerdo, una función cultural que debe cumplir para la sociedad: de ahí que la película que abandona Xepe —irónicamente, Más allá del bien y del mal de Liliana Cavani, que se articula en torno a la oposición entre libertad dionisiaca y orden apolíneo— sea una película que conecta tanto con una contracultura europea, al igual que con cierta tradición modernista de vanguardia artística. Al pasar de la anarquía de las borracheras y emporradas iniciales a actividades “culturales” o reconocibles como tal por el ayuntamiento, el gaztetxe ya está actuando de acuerdo con las directrices impuestas por el mismo, y respondiendo a una idea de lo cultural asumible y capitalizable por el ayuntamiento, primer punto del acuerdo entre ayuntamiento y gaztetxe en Bilbao, por ejemplo (Moso, “Bilboko” 12). Xepe se lleva la película porque ya está fuera de esos acuerdos, de la sumisión al orden hegemónico, mientras que para el gaztetxe esa sumisión es necesaria para la supervivencia del gaztetxe. En este sentido, y como con las chicas del gaztetxe antes, esta escena sirve también para mostrar el precio que hay que pagar por poner el espacio (gaztetxe) por encima de todos otros conflictos o posibles tácticas de resistencia.

En cambio, el compromiso, el acuerdo que los Xepes y Eskorbutos no reconocen, lleva a uno de los miembros de la Asamblea del gaztetxe de Bilbao a afirmar que aún identificándose con la marginalidad de los pies negros y otras subtribus punk que viven nomádicamente totalmente fuera del sistema, los tiempos estaban cambiando y se tenían “que quitar de encima la fama de marginación, cutrerio, etc...” para “mantener espacios de colaboración y solidaridad,” como Roberto Moso recoge (“Bilboko” 12-13). HB sería,

significativamente, el partido que mediaría las discusiones entre el consistorio y la asamblea, y al igual que en el caso de Xepe, lo que hace es presentar la necesidad de exclusiones parciales, como si se pudiera poner límites a lo heterogénico para que sobreviva el gaztetxe. Por otro lado, una consecuencia de los acuerdos para legalizar gaztetxes es que al insertarlos dentro de la legalidad, el Ayuntamiento legitimaba su posición a la hora de cerrarlos, como en el caso del de Bilbao el 10 de noviembre de 1992, apenas un año después de las entrevistas que hizo Moso. Mostrada como institución dialogante por los medios hegemónicos, éstos tampoco se cortaron a la hora de difundir la terrible historia del esqueleto humano, beyond uncanny, encontrado durante el desalojo. Si bien este hallazgo confirmaba los peores temores creados por los propios medios en torno al gaztetxe, que fuera de plástico quedaba en un detalle tan nimio que ni medios ni Ayuntamiento se desdijeron del tema. Como señaló Sergio Cruzado en la revista musical El Tubo —editada en Bilbao (c1989) cubría todo tipo de alternativas musicales: vascas, estatales e internacionales— al poco de producirse el desalojo:

en ningún momento señalan la cantidad de libros, discos, revistas, fanzines, el taller completo de fotografía, los instrumentos y equipos musicales con los que ensayan los grupos, amén de cientos de otras cosas más culturales que, a sabiendas, y con propósitos que quedan claros a cualquier mente despierta, han omitido en su nota de prensa a los medios.
(11)

La nota se refiere a la del gabinete de prensa del Ayuntamiento de Bilbao. Frente a esa clara manipulación no reconocida de la información que transforma lo que puede en crimen (cohetes) y terror (esqueleto), las imágenes de televisión y en los periódicos cuentan la historia de la destrucción literal del material que permite la práctica de una

alternatividad utópica. Como una inversión grotesca de la fiesta radical, los diferentes cuerpos policiales (municipal, Ertzaintza y Policía Nacional) armónicamente se lanzan desde los balcones del gaztetxe instrumentos, una considerable fanzineteca y biblioteca populares, el equipo de diferentes talleres... materiales todos difíciles de conseguir y organizar de forma colectiva, a contenedores y camiones apostados bajo los mismos para tal fin. De música de fondo, los comentarios sobre el imaginario esqueleto como muestra e intuición de lo indecible que pasaba en su interior. Como muchas de las actitudes hostiles hacia los gaztetxeros de Galdú arte, medios, instituciones y otra gente bienpensante, “de fuste,” algo irracional e inmencionable es articulado a través de la visión hegemónica del gaztetxe, algo que impide la disociación entre imagen y fantasía paranoica, entre la propuesta de cultura del Ayuntamiento y los policías destruyendo tanto material libre, entre la violencia imaginaria del gaztetxe mediático y la destrucción del gaztetxe como centro de ilusión y propuestas alternativas.

Teniendo en cuenta que el epílogo da cuenta —significativamente en dos páginas— de la no-vida de Xepe en el submundo de la adicción a la heroína y su decadencia física tras pillar sida, el abandono del coche en Arantzazu es el momento climático de la relación entre el gaztetxe, que ahora, como decía Esther, comienza a parecer el lugar estable, la nueva casa del padre, y la dirección centrífuga de Xepe. Arantzazu, el lugar donde Xepe deja el coche con la película es, a la sazón, uno de los lugares más cargados de significado simbólico dentro de la cultura contemporánea vasca, tanto por su arquitectura, como por las esculturas de Jorge de Oteiza y Eduardo Chillida y el pintor Néstor Basterretxea, pero sobre todo, por el paraje natural en el que se levanta,

al pie del Aizkorri y donde termina la sierra que separa la verde Gipuzkoa de la árida Araba. La construcción de la nueva basílica comenzó en los años cincuenta, pero la jerarquía eclesiástica paralizó las obras por la heterodoxa de reimaginación del arte sagrado que se habían permitido estos artistas, vascos que habían recibido el reconocimiento internacional. Hasta 1969 no fue completada la obra y consagrada. En 1968, en el mismo lugar se había celebrado el Congreso de Arantzazu convocado por Euskaltzaindia, la Real Academia de la Lengua Vasca, con el objetivo de unificar esfuerzos y criterios para impulsar el euskara batua o euskera unificado, como euskera oficial para asegurar la comprensión entre las diferentes zonas dialectales y disponer de una herramienta de unificación cultural. El arte de vanguardia de Oteiza y Chillida y el euskara batua representan, en el contexto de la novela, momentos utópicos del pasado de un tiempo en el que cabía proyectar hacia el futuro esperanzas y mitos, creerse la unión del pueblo bajo la lengua y la religión, peligrosamente, pero desde posiciones subalternas durante el franquismo. El presente, el gaztetxe, se encuentra representado por la película del cine-club, encerrada dentro de un maletín en el coche de la policía municipal que ha robado Xepe para, al final, dejarlo abandonado en Arantzazu. En un contexto tan simbólico, la posición del gaztetxe, inmóvil en los rollos de la película, irónicamente Más allá del bien y del mal de Liliana Cavani, dentro de un maletín sobre un coche de la Policía de Azkoitia aparcado “Jorge Oteizaren hamalau apostolu ospetsuen azpian, Eduardo Txillidaren burdinazko lau ate sendoen aurrean” (Galdu 220) (“bajo los famosos catorce apóstoles de Jorge Oteiza, ante las cuatro sólidas puertas metálicas de Eduardo Txillida” [Hasta 264]).

Si bien a pesar de la aparente sencillez de la narrativa parece que esta escena de despedida simbólica presenta la posibilidad de posibles en relación a la historia vasca, más que una alegoría de la vuelta de la cultura radical a la casa del padre (Oteiza, Chillida, Dios, Oteiza) junto a sus enemigos y represores (coche de policía, cultura como mercancía), esta escena es el último chiste, la última broma que salva a Xepe de no someterse al poder de lo hegemónico, aunque suponga su efectiva muerte social y simbólica (dos páginas le quedan). En vez de lo alegórico, la composición caótica de la escena por parte de Xepe pasa por la imposibilidad de construir una alegoría, un pueblo, debido a la concentración de significaciones narrativas. No en vano, el resultado de esta ocurrencia es que las policías y Guardia Civil de media Gipuzkoa se movilicen para desactivar desactivar la bomba que creen que se halla escondida en el maletín. La bomba no es otra que cómo la multiplicidad de lecturas e inscripciones en los que se ha desarrollado la narrativa del gaztetxe culminan en el mayor error de lectura posible. Como el maletín para la policía, Zabala y Xepe sitúan en un mismo espacio —el coche, este último capítulo— haces de tensiones históricas, simbólicas y sociales, locales, nacionales y globales (Oteiza, Chillida, Cavani) que rompen, a la vez de manera dadadística, pero también a través del “destroy!” punk, cualquier posibilidad de integrar todos estos elementos dentro de una sola narrativa que los conecte. La única solución que tiene lo hegemónico es destruir el maletín con un robot detonador, para cerciorarse de que no es una bomba, esto es, reducirlo a lo político a través del omnipresente fantasma del terrorismo, supeditarlo a una política comprensible en los propios términos paranoicos de la sociedad —como el esqueleto del gaztetxe de Bilbao en cierto modo—,

para reestablecer, a través del uso del terror, una significación estable. Frente a las rupturas “derrotadas” del pasado (Oteiza, Chillida, batua) y las del presente (gaztetxe hasta cierto punto), Xepe afronta su pérdida del único espacio donde podía compartir experiencias con un gran exabrupto, un “que os...” bien alto y claro, a pesar de que nadie lo entienda. No future. Es desde el silencio y la incompreensión de este acto desde donde el juego metanarrativo de Zabala se manifiesta y, de acuerdo con las propuestas de Gabilondo, permitiría ser leído alegóricamente sólo desde la imposibilidad de alegorizar desde lo radical, ya que Xepe, por ejemplo, siempre está tendiendo hacia un afuera, siempre rompe con lo social por su libertad. De esta manera, incluso su “radicalidad” y la manera en la que viene a indicar a los innombrables, supondría una tarea vana, en cuanto sólo lo puede hacer desde fuera de la familia, la nación, el gaztetxe, como su límite, pero también como su imposibilidad.

Para el gaztetxe mismo, a la que va dirigida la performance de Xepe, señala la distancia desde donde partieron hasta lo cerca del centro que se encuentran en ese momento, por lo que es malinterpretada como la ruptura material entre Xepe y el resto del gaztetxe. Esta lectura no es errónea, sino desviada con respecto al evento en sí, en cuanto lo reinscribe en la historia del gaztetxe como desavenencia personal, y no como un síntoma del funcionamiento hegemónico que ya articula el nuevo gaztetxe, subvencionado y controlado por el ayuntamiento. Al final del capítulo anteúltimo, durante el concierto de inauguración del mismo, se vuelve a dar el mismo tipo de lectura colectiva, que equivale a una significación narrativizadora que en términos prácticos quiere desradicalizar lo radical a través de Xepe, es decir, darle un significado,

incorporarlo a lo social. Xepe sube al escenario en calzoncillos y cubierto de grasa. Delante de un televisor en el que sólo se pueden ver “líneas borrosas,” arrastra un carrito lleno de objetos rotos, ruinas y pedazos de máquinas, ruinas de la industrialización y el consumismo. La música de La polla records actúa como banda sonora de la escena con su canción “Venganza” citada en el texto: “Voy arrastrando mi decepción, de un escenario a otro escenario. Voy arrastrándome sin nada que decir... Vamos arrastrando nuestra ruina. Estamos demostrando que nada nos motiva” (Galdu 209; Hasta 252). El narrador suprime un verso del estribillo: “...y lo que digo te lo tienes bien sabido.” Lo deja fuera porque, precisamente, nadie entiende lo que está diciendo, aunque deberían tenerlo bien sabido. Este momento previo a la salida final, la novela escenifica el fracaso de los intentos de Xepe por mantener la conexión con su colectividad, pero a su vez, aprovecha el fracaso mismo para resituar la relación entre Xepe y el gaztetxe dentro de las tensiones internas en la CRV, logrando ponerse a sí misma en la posición de la canción de La polla records: arrastra la “ruina” de la salida de Xepe, como Xepe arrastra esas otras ruinas que parecen desear un significado que no podrán recibir. Sin embargo, como la canción, denuncia o desconfía de su propia función simbólica, apuntando continuamente a sus fallas y trampas, lo que impide, una vez más, la fijación de significados y el mero boceto de una narrativa que construya una colectividad en armonía. Sólo cuando el elemento que continua desestabilizando sale de la nueva casa del padre del gaztetxe podría comenzar a pensarse en un horizonte por el que trabajar y organizarse. Sin embargo, cuando Xepe deja el gaztetxe, termina el último capítulo de la novela con unas palabras que parecen relacionarse directamente de la canción de Negu Gorriak “Aizu:”

Oso pena handia dut, kontu zaharrok gogoratzean, Xeperekin Arantzazun amaitutako ibilaldi hartaz lasai eta astiro, patxadaz eta adiskidetasunez hitz egiteko paradarik sekula ez izana. Horixe da iraganari begira jarri eta neure orain arteko bizitza erreparatzen dudanean sentitzen dudana penarik handienetariko bat. (Galdú 222-23)

Siento una gran pena al recordar los viejos tiempos, por no haber tenido la oportunidad de hablar con él largo y tendido, pacífica y amistosamente, sobre aquella escapada que terminó en Arantzazu. Es [una de] la[s] mayor[es] pena[s] que siento cuando me pongo a mirar al pasado y repaso lo que mi vida ha dado de sí hasta ahora. (Hasta 267)

Si bien hay toda una serie de elementos que problematizarían aún más la construcción de Xepe como sujeto/objeto de deseo, todos pasarían por las palabras de Niko, el narrador.

El marco narrativo de la novela nos devuelve al tema de la culpabilidad, creando el texto y cerrándolo en el epílogo la dificultad de Niko a la hora de reducir a unas cuantas

palabras cómo era Xepe a los periodistas de Interviú que fueron buscando una

explicación (política) para el gran guiño final, el suicidio saltando sobre los políticos y periodistas. “Ilun, isil, uzkur, izu” (Galdú 11) (“Oscuro, callado, tímido, arisco” [Hasta

7]). Desde esas primeras cuatro palabras, que no le parecen suficiente, Niko estará

continuamente ocultándose detrás de la barra cada vez que pasa algo en el gaztetxe,

teniendo que trabajar o que estar en algún otro sitio, huyendo de su propia

responsabilidad en la desaparición simbólica y física de su primo.⁴⁴

La novela es, así, el intento de reconciliarse con los fantasmas internos de la

CRV, algo que contagia también Del txistu a la telecaster de López Aguirre (79-80) y

⁴⁴ La elusividad del narrador también permitiría hacer una lectura en clave homoerótica de la “admiración” que Niko siente hacia su primo, que, como tantas otras cosas, está ausente en el texto, aunque haya zonas de ambigüedad que parecen abrir la puerta a esa lectura, a través de los conceptos de homosociabilidad, homofobia y el unspeakable, desde los análisis literarios de Eve Sedgwick en Between Men. La siguiente novela de Zabala, Agur, Euzkadi (Adios, Euzkadi) termina con una fantástica escena onírica en la que su narrador y Estepan Urkiaga “Lauaxeta,” poeta asesinado en la Guerra Civil, aceptan su deseo homosexual, y que el viaje que han hecho a lo largo de la novela ha sido para llegar a este punto. Es, ciertamente, un tema que requiere mayor desarrollo, ya que no hay bibliografía crítica sobre el autor desde esta perspectiva.

Flores en la basura de Roberto Moso, sobre todo por el paralelismo que siguen Zarama y Eskorbuto a partir del mismo punto. En la introducción al mismo libro, Patxi Amézaga, fundador de Discos Suicidas ritualiza estas ausencias con una expresión de tan usada casi vacía, lamentablemente, a no ser que deba quedar plenamente vacía para que así quepan todos: “El ‘caballo,’ que convirtió a lo mejor de una generación en ‘cadáveres bonitos,’ con una vida en cortometraje” (Moso, Flores 15).

Con el gaztetxe de Azkoitia y su fantasma, Xepe, dejamos la dualidad de la fiesta, marcada tanto desde fuera como desde dentro, de la misma manera que la CRV se encuentra, finalmente, en continua tensión entre su deseo radical, y la imposición hegemónica de la que no se puede huir físicamente, si no es a través de la muerte. En este sentido, si bien denominarlas “víctimas del conflicto” sería contraproducente para estos muertos y los otros, no es casualidad que el desarrollo de estas microhistorias de desapariciones se haya dado conjuntamente a la emergencia del discurso de las víctimas en el bloque constitucionalistas y de la izquierda radical. Víctimas de atentados terroristas y víctimas de la ilegalidad con la que el Estado congela el estado de derecho en el caso de sospechosos o condenados por pertenencia a ETA y castiga a sus familias y entorno social con la dispersión. Al igual que el espacio público se verá dividido por la presencia/ausencia de las víctimas de ETA y por la identificación del nacionalismo moderado con la causa del reacercamiento de los presos de ETA, la CRV ha empezado a escuchar a sus muertos, constituyéndose éstos en el interlocutor de la textualización de la CRV en estas microhistorias recientes. Será esta presencia ausente lo que limite la radicalidad de las historias conscientes, en cuanto, como Xepe, su vacío señala el

auténtico límite de lo social hegemónico. Sin embargo, como ilustra “Aizu” de Negu Gorriak o Galdu arte de Zabala con sus juegos de ausencias y lecturas negativas, esta mirada hacia atrás crea simultáneamente una mirada hacia adelante, aprendiendo de lo sucedido y aceptando, finalmente, el carácter dual de la fiesta. Se hace un hueco para todos esos muertos, incluyéndoles sin inscribirles, sin sintomatizarlos con un contenido claro y reconfortante para lo radical. Al contrario, una mezcla de tristeza y culpabilidad inunda estos textos y el recuerdo de los desaparecidos: “sobrecoge recordar a tanta gente desaparecida, chavales y chavalas que simplemente quisieron divertirse, probar, gozar de la vida y lo hicieron sin ese freno de mano que algunos llevamos incorporado. Rostros que vuelven caprichosos a la memoria . . . gente atrevida que en algún momento se despegó del pelotón” (Moso, Flores 50). Al marcar el límite de lo radical y su posición liminar con respecto a lo hegemónico, el recuerdo de los muertos emerge dentro de lo radical como límite de su heterogeneidad, como el fantasma que mira desde afuera a lo social y a lo hegemónico.

Capítulo 4: Cultura, marca, antimarca: Estrategias de resistencia y producción radical en el mercado global de McGuggenheim

4.1 Commodified Basque Culture: Ruinas en Euskodisney

Después de haber analizado la imposibilidad de lo social como el terreno exclusivo de lucha de las narrativas hegemónicas y de haber desarrollado la relación dual y tensa entre libido y política en la ambigua fiesta radical, este último capítulo se centrará en la forma en la que la globalización simbolizada en el Guggenheim y la reinención de Euskal Herria como economía de servicios centrada en el turismo afecta y es afectada por el contacto con la CRV, y cómo ésta adapta sus prácticas para sobrevivir en esta nueva historia que se nutre de las ruinas de las narrativas nacionales. Si hasta ahora el contexto había sido desarrollado en relación a las esferas de las narrativas hegemónicas autonómicas y nacionales, el momento Guggenheim emerge como la actualización de la imposibilidad de totalización hegemónica por parte de las narrativas nacionales y estatales al materializar el deseo de mantener esas narrativas dentro del nuevo paradigma en el que están subordinadas a la nueva hegemonía cultural, económica y militar global.

Descrito y criticado por Joseba Zulaika en Crónica de una seducción: Museo Guggenheim Bilbao de 1997 —año en el que se inauguró el museo—, el proceso de seducción al que alude el título de dicho estudio consiste en el intercambio entre lo local/periférico, el Gobierno Vasco y el consorcio de empresas públicas Bilbao Ría 2000, y lo global/central, en este caso actualizado en la posibilidad de reinventar Bilbao, y por extensión la comunidad autónoma y simbólicamente Euskal Herria, a partir de su

inserción en el flujo de capital/cultura global. El geógrafo político Donald McNeill parte de la preocupación e incertidumbre creada en la sociedad vasca por el órdago⁴⁵ del Gobierno Vasco al aceptar la cuenta de unos 170 millones de dólares por la franquicia del Museo Guggenheim (100 por el espectacular edificio de Titanio diseñado por el arquitecto Frank Gehry, 20 por la franquicia y “servicios prestados” y, finalmente, otros 50 millones para que la Fundación Guggenheim comprara obras de arte en el mercado internacional para el Museo Guggenheim Bilbao) (474). Dos son las cuestiones que animan su estudio sobre Bilbao y el Guggenheim: primero, y a partir del sociólogo Manuel Castells, intentar repensar la ciudad como lugar de articulación de la globalización, en tanto estado y nación se encuentran en crisis en la nueva dinámica de “overlapping or unevenly ‘unbundled’ sovereignties, a ‘new medievalism’ where geographic space is seen not as absolute, but as relative and variable” (476). El segundo motor de su propuesta pasa por una preocupación por la desigualdad de fuerzas en el intercambio Guggenheim-Gobierno Vasco, que ve como una instancia de relación centro/periferia. Denomina como McGuggenisation, “both a global franchising strategy and the extreme commodification of art. . . . it contained overtones of the continuing dominance of American cultural capital over Europe’s largely defenceless cultural spaces at a time ... when European states were attempting to resist such penetration of domestic cultural markets, particularly in the audiovisual” (McNeill 476). Al igual que hiciera

⁴⁵ Envite a todos los puntos que quedan por jugar en el mus. La palabra viene de la expresión en euskera “Hor dago!” ‘¡Ahí está!’ o mejor “¡Ahí va!” Es la jugada del que está a punto de perder la partida y quiere arriesgarlo todo antes de dejar que el rival gane sin tener que jugarse nada. En este sentido, y tras la desarticulación del tejido industrial en Euskal Herria en los años ochenta, el Gobierno Vasco acepta el órdago de la Fundación Guggenheim al ver en el desembolso masivo de dinero público que ésta exige para localizar su franquicia europea la entrada al circuito global de turismo cultural, esto es, la posibilidad de un futuro posindustrial.

Joseba Gabilondo en su análisis de Bernardo Atxaga como escritor aurático del non-first world (“Bernardo”), McNeill replantea la relación centro/periferia en términos dialógicos, y no meramente como un aspecto más del imperialismo cultural estadounidense en el momento global. Al contrario, y como estas relecturas de las relaciones global/local explicitan, si bien la Fundación Guggenheim transforma su búsqueda de una sucursal europea en un negocio redondo, la espectacular reinención de Bilbao no es un proceso unívoco, sino una oportunidad para conectar no sólo con el flujo de capital del turismo cultural, sino también entrar en las tensiones de la globalización como agente que tiene un margen de maniobrabilidad con respecto a cómo entra en relación con la commodificación de la cultura y el arte. En este sentido, la transacción económica, simbólica y cultural entre gobierno autonómico y Fundación Guggenheim crea un nodo entre política, cultura y economía, que ya no es sobredeterminado por lo político, sino que materializa la interrelación multidireccional entre los diferentes niveles de hegemonía. Este replanteamiento de la relación entre lo nacional, estatal y global participa de la commodificación que entre dichos órdenes hegemónicos hace el nuevo Euskodisney. Esta expresión, acuñada por Jorge de Oteiza hace de la retrospectiva que el museo le dedicó en octubre de 2004 un nodo de tensiones extremadamente complejo en el que todas las historias desarrolladas en el primer capítulo confluían excesivamente.

El análisis que el politólogo Michael Keating hace de las expectativas para los nacionalismos periféricos del Estado español a partir de la integración en Europa y la crisis del estado-nación se fundamenta también en la posibilidad de pensar la globalización como procesos descentrados y descentralizadores que funcionan

dialógicamente, aunque sus participantes no estén en igualdad de condiciones, es decir, aunque los diferentes niveles de hegemonía se hallen subordinados unos a otros, desde el global hasta el local. Al igual que el neomedievalismo de McNeill, Keating plantea la crisis del estado-nación y la prevalencia de los niveles locales y global como terreno de lucha hegemónica como un “pre-state order of multiple and complex authority” (41). Esta multiplicidad de niveles causa una interesantísima zona gris la cual “helps to accommodate nationalism by obscuring issues of sovereignty and avoiding absolutes” a la vez que “it provides no endpoint for constitutional evolution” (40). En cuanto el momento Guggenheim supone la ligazón de política, economía y cultura a los diferentes niveles de hegemonía, más que una oportunidad para el nacionalismo, esta ligazón ofrece la posibilidad de rearticular la relación entre los tres campos que si antes parecían operar separados, en el nuevo Bilbao del Guggenheim se fusionan como un producto único que precisamente opera a partir de su indecidibilidad última, esto es, a partir de una forzada borradura de sus límites. Al igual que posibilidades y potencialidades abiertas, el Guggenheim ofrece también la posibilidad de entrar en una peculiar melancolía como resultado de la pérdida de la referencialidad social que las narrativas hegemónicas producían, al igual que la oportunidad de rearticular esas realidades sociales con los códigos simbólicos locales, pero siempre con una vista al turista que viene a experimentar el parque temático vasco.

Así, la indecidibilidad/imposibilidad de lo vasco es puesto a funcionar, finalmente, no como agujero negro que crea una negatividad radical en los antagonismos, sino como parte de la experiencia que se ofrece al turista, junto a la cocina, el arte y los crómlechs,

cerrando así perfectamente el círculo iniciado por el “liluramendu magiko[a]” (“fascinación mágica”) (Gardelu 3) de lingüistas y antropólogos europeos hacia el exotismo de lo vasco en los siglos XVIII y XIX, comodificando ese exotismo como parte de la experiencia adquirible.

4.2 Ruinas y consumo: alegoría versus goce contingente

Entre las diversas respuestas al fenómeno Guggenheim y al cambio que ha planteado entre las esferas de lo político, económico y cultural, al igual que entre los diferentes niveles hegemónicos, tres reacciones permiten resituar las narrativas hegemónicas y la producción radical dentro del cambio al paradigma global desde el Guggenheim.

En primer lugar, Joseba Zulaika en “Ruinas / peripheries / transizioak,” del mismo 1997, revela la forma en la que inconscientemente las narrativas hegemónicas tratan en vano de rearticular la libido política cuando el nuevo paradigma dificulta el mantenimiento de las tensiones narrativas del Estado democrático. No desaparecerán, como se ha visto en el primer capítulo, sino que adoptan nuevas formas de articular la negatividad en la base del goce de la fantasía social a partir de la ruina industrial. La historicidad en la que Zulaika intenta mantener las ruinas constantemente le llevan a escenificar su propia mítica vacación de la historia de los vascos (“Anthropologists” 139), en tanto es la nación, que había abandonado esas ruinas, la que ya ha perdido el monopolio de las mismas, ahora incorporadas al diseño espectacular de los nuevos edificios emblemáticos de Bilbao. Las ruinas son ya parte del consumo cultural que el

momento Guggenheim produce, y entre las ruinas sólo quedan los fantasmas. Así, el gesto de Zulaika de intentar “alegorizar” esas ruinas como parte de una mitología histórica nacional se pierde precisamente en la recentralización fallida de la alegoría nacional, en sus palabras, de la “gran oportunidad moral de afrontar los problemas de siempre con posturas nuevas” (“Ruinas” 117). Para Zulaika en 1997, las ruinas eran una oportunidad de rearticular lo social desde el fracaso de las narrativas nacionales por hegemonizar el espacio social vasco, y, sin embargo, intenta rearticular una alegoría y política de las ruinas. Al intentar leer las ruinas desde lo nacional lo que realmente está intentando hacer, sin embargo, es mantener inscrito en las narrativas hegemónicas un objeto de deseo que ya se ha escapado, que ya es ruina y que por lo tanto sólo alegoriza la derrota, el fracaso, el abandono, esto es, el límite de las narrativas hegemónicas. Como la cultura radical que surgió precisamente en el momento en el que lo hegemónico crea sus propios espacios residuales de una industrialización agónica, las ruinas impiden no sólo la mitificación, función que Zulaika asigna al proceso de creación de mitos nacionales a partir de la lingüística y antropología del siglo XIX, sino también la alegorización, que aunque no describe teóricamente, se puede ver como el afán abonado al fracaso por pensar desde la ruina lo que, en última instancia, no es sino disfrazar la narrativa hegemónica desde el valor residual que las ruinas tienen en el momento Guggenheim, en el posindustrialismo.

Frente a este pensar melancólico entre las ruinas, Asier Pérez presenta en su contribución personal al volumen La verdadera historia del kalimotxo una forma radicalmente diferente de pensar después de la pérdida. Pérez es miembro del colectivo

agitador-artístico Funky Projects, que con base en Bilbao aunque con un marco de operaciones que incluye capitales del circuito cultural europeo como Berlin o Madrid, realiza proyectos para reflexionar desde la globalidad y el discurso crítico posmoderno sobre la transformación del problema alrededor de la identidad vasca en productos de alto consumo, como la cocina vasca y la museificación (y mitificación, añadiría Zulaika) de la historia y conflictos vascos. En “Marketing, identidad y kalimotxo,” Pérez presenta una propuesta radical de repensar la historia del nacionalismo vasco y el conflicto desde la perspectiva del consumo de experiencias tematizadas. A partir de la hiperpresencia de un tipo de cultura (comodificada, neutralizada, precocinada), Pérez aboga por prescindir de apegos fetichistas a la identidad, lo originario, y aprovechar la pugna por ocultar “la marca corporativa mundialmente más conocida de Euskal Herria, ETA” (62), reivindicando la posibilidad de diversión que conlleva la “tematización” y “marketing” de la experiencia radical vasca (63).

En dos páginas, Pérez consigue acumular todos los tópicos, lugares comunes y palabras fetiche que componen el estereotipo de los vascos (60-61). Aparte de demostrar el material existente para la tematización de la radicalidad vasca, como esfuerzo consciente del listado, este listado presenta toda una serie de conexiones inconscientes que implican cómo, de hecho, la realidad social vasca ya está tematizada en torno a una inaprehensible forma de vivir lo vasco que se manifiesta heterogéicamente en estereotipos internos y externos: “Lo fuertes que están los machotes vascos. Los San Fermines. Todos los deportes rurales. Todas las fiestas de todas las ciudades, pueblos y barrios (incluidos conciertos, festivales, fiestas de carnavales, de fin de curso o despedida de novios.

Lauburu, ikurriña, ciclistas...” (60), para terminar, acertadamente, con los oteizianos “hutsa eta betea . . . vacío y lleno” (61).

La salida de la casa del padre que propone Pérez pasaría por la tematización de dicha casa, del trauma que encierra y de las formas materiales en las que se ritualiza en la vida diaria. De esta manera, lo que Pérez propone, a nivel textual, es un mero reconocimiento de la comodificación/ritualización de la vida social como experiencia turística a partir de la comodificación de la cultura vasca y del excedente libidinal político que “diferencia” el espacio vasco como lugar de violencia primordial en su relación con el Estado español, pero que a la vez contribuye a la exotización desde fuera, pero también desde dentro, como quedaba implícito hasta cierto punto en la propuesta de alteridad radical de Begoña Aretxaga (“Lo real” 109-110).

Lo más interesante del artículo, sin embargo, es cómo juega con los registros de la teoría cultural y el marketing, produciendo un texto que se multiplica por efecto de una ironía distanciada que, lejos de ser una manifestación de la razón cínica, se mantiene constantemente entre un tono humorístico y la seriedad de la propuesta que se esconde tras el humor. Aunque en última instancia indecible precisamente por la carnavalesca inversión de jerarquías y categorías, propone una forma de disfrutar de los traumas que articulan lo social vasco como un poliedro cuyas aristas no dejan de moverse en tensión. Este disfrute no proviene de la tensión hegemónica sino, como el goce radical, de la salida del espacio que limita el trauma a la obcecación y la negatividad, para disfrutar de lo que podría ser considerado a partir de la construcción del nacionalismo temprano del campo como espacio diferenciado y refugio de lo auténticamente vasco. Desde la

propuesta de Pérez, podríamos pensar en la relación campo-ciudad en el nacionalismo como turismo interno, regreso al lugar originario para “aprender” el secreto de lo vasco, la tematización de un imposible. En el lenguaje doblado de Pérez, constantemente utilizando o parodiando discursos del marketing turístico y museístico, este secreto ya no es sino “parte del know-how étnico” (60) que ahora debe volverse hacia el exterior para competir corporativamente en el mercado de las experiencias y la cultura.

Aunque no hayan sido recogidas en debate público, las ideas que Pérez avanza y su forma de relacionarse con lo hegemónico son posibilitadas precisamente por la experiencia traumática de la fractura social de las narrativas hegemónicas, y, probablemente, por una experiencia de la alternatividad que posibilita el pensamiento después de las ruinas, un pensamiento que se divierte desde la experiencia de esas ruinas y el redescubrimiento de las mismas por parte de las narrativas hegemónicas que hasta el Guggenheim habían hecho lo posible por desvincularse de las mismas, de los procesos y sujetos históricos cuya clausura proclaman.

Relacionadas con la propuesta de Pérez, hay multitud de expresiones no homogeneizables que toman el Bilbao del Guggenheim como el nuevo espacio que se debe okupar, en vez de volver a los márgenes en los que la CRV germinó. Forzando el diálogo con la corporativización de la ciudad y la institucionalización de la política y ahora ya también de la cultura, propuestas como el Txapelpixel de Karramarro Jauna, por ejemplo, funcionan exactamente en el negativo del Guggenheim. Un icono realizado a partir de cuadrados o pixeles aumentados, el “txapelpixel” es una figura humanoide con una txapela, boina, sobre la cabeza. Asociando la tecnología primitiva y básica del pixel

aumentado con la txapela vasca, este personaje aparece por todas partes: bares, señales públicas o fotografías históricas, cancelando la “naturalidad” con la que señales e iconos registrados por multinacionales van integrándose en la ciudad con sus mensajes multilingües, y produciendo interrupciones en la significación al sugerir tanto de una forma casi abstracta. Su ubicuidad se explica por la despropiedad de este antiicono: como un virus, y por la facilidad de reconstruirlo con formas geométricas simples, se va extendiendo por la península y Europa, dejando un reguero que indica otras vías de comunicación y relaciones humanas.

Otros proyectos alternativos de okupación simbólica del espacio público es la campaña de confusión pública “Zure alternatiba eraiki” ‘Construye tu alternativa’ de invierno-primavera de 2007. Aprovechándose precisamente de la hipervisibilidad de los proyectos emblemáticos que se están desarrollando en la ciudad, interfieren con el desarrollo monológico del capital y la privatización de los espacios públicos. Colocando en la calle y paradas de autobús anuncios que imitaban los del Ayuntamiento, creaban caos precisamente a través de órdenes e información irracionales que parten de la regulación total del espacio público sugerida por los proyectos de revitalización urbana. Con su símbolo, la “B” en un círculo rojo de la imagen corporativa del Ayuntamiento, pero con dos tibias de bandera pirata cruzadas y sobreimpresas, produjeron el colapso de la institucionalización iconográfica de la ciudad, ya que la población no sabía qué anuncios eran ciertos y cuáles no, o qué mensajes venían del consistorio bilbaíno, y cuáles de esta otra entidad fantasmal y subversiva no revelada hasta el final de la campaña, cuando salió a la luz pública el colectivo Bilboko Okupazio Mugimendua

‘Movimiento Bilbaíno de Okupación,’ justificando la campaña de confusión desde la necesidad de establecer un diálogo sobre la propiedad de espacios públicos y okupados (Estebaranz, “Interferencias”).

Ejemplos como estos o el escándalo de las Giraldillas en la inauguración de los Juegos Olímpicos de Invierno en Sevilla en 1999, muestran una faceta mucho más lúdica, mediática, aun lacerante, de la CRV, que ahora se reimagina a sí misma para impactar a nivel global de una forma más creativa que desgarrada. Dos miembros de Zuzen Ekintza Taldea ‘Grupo de Acción Directa’ se disfrazaron de “Giraldillas,” la mascota de las Olimpiadas de Invierno, y se mezclaron entre las “Giraldillas” oficiales en la inauguración de dicho evento. Existen fotografías del presentador del evento saludando a una de las giraldillas que porta un cartel en el que dice claramente “Repatriación Bask Prisoners” con el icono que utiliza la izquierda abertzale para pedir el fin de la dispersión de presos de ETA. El escándalo que se creó con posterioridad se centró, como es de esperar de los mecanismos narrativos hegemónicos, en los problemas de seguridad que permitieron transformar la fiesta de inauguración, televisada en directo a todo el mundo, en una reivindicación imaginativa y divertida. Estas tácticas de subversión del orden percibido como injusto retoman las ekintzas o performances cómicas con las que los grupos antimilitaristas escenificaban su rechazo al ejército en los años ochenta. Para cuando tiene lugar el escándalo de las Giraldillas, el panorama ha cambiado: ya no es necesario el enfrentamiento directo con un enemigo concreto, sino que debido a la duras leyes antiterroristas en el Estado español, grupos como Zuzen Ekintza Taldea deben agudizar el ingenio y, frente a la siniestra sombra de ETA, proponer modelos horizontales

de comunicación e interferencia con lo hegemónico. Como afirma Ali Urrosolo, miembro de dicho grupo: “Soñar y actuar nos da gozo y fuerzas para actuar más” (Fernández).

4.3 El comandante Muguruza: conexión y potencialidad

La práctica musical de Fermin Muguruza y los colectivos musicales y sociales en constante mutación con los que colabora ofrecerán una segunda reflexión sobre la negociación entre local y global desde la CRV. En el espacio anti-jerárquico radical, el prestigio de un star-system está ausente y la horizontalidad asegurada, como se ve en el caso de las memorias de Roberto Moso en las que el narrador continuamente está escenificando la crisis de un narrador-testigo masculino, deconstruyendo su memoria y constantemente aludiendo a la contingencia de lo narrado.

En el caso de Muruguza, sin embargo, es necesario hacer una excepción, no porque sea una estrella mediática sino porque su biografía constituye un auténtico nodo en el que se encuentran espacios y subjetividades variadas que, a partir de mediados de los noventa y la crisis entre la muerte, simbolizada por la agonía de su amigo Víctor “Vómito” y el nacimiento de su primer hijo (“Xomorroak”) se abre decididamente a otros conflictos, otras resistencias con las que se conecta su práctica crítica de resistencia. Por esta apertura entran en el espacio radical multitud de influencias y propuestas musicales. Los discos, conciertos y canciones en los que ha participado oscilan entre lo utópico y lo distópico, entre las posibilidades de disfrutar abiertas por la oposicionalidad, y las violencias que dejan los mecanismos represivos del Estado y los mecanismos totalizantes de las narrativas hegemónicas, y ese punto de inflexión que él personalmente identificaba

con la muerte de un compañero de viaje y el aceptar la responsabilidad de una nueva vida, se traduce en la transición entre dos discos de Negu Gorriak: del disco contundentemente oscuro Borreroak baditu milaka aurpegi (El verdugo tiene mil caras) del GAL y la represión política y policial (1993) al esperanzador Idea zabaldu (Abre/Extiende la idea) de 1995, en el que la muerte da paso a una nueva vida en la que ya el conflicto vasco es parte de una cadena de conflictos globales contra la imposición hegemónica del nuevo orden global. En este último disco con canciones originales del grupo más importante de los noventa, los saludos a los inmigrantes africanos (“Agur, Salam”) se mezclan con colaboraciones con los supervivientes de Mano Negra, y el hardcore del Borreroak se une a la fiesta de ritmos caribeños, mestizaje cultural y un replanteamiento más abierto de lo que supone la radicalidad en este nuevo momento global.

Presencia favorita de los medios de comunicación estatales más conservadores⁴⁶ y de la Asociación de Víctimas del Terrorismo (AVT), es, sin duda, el músico vasco más activo políticamente, hasta el punto de que se le haya mantenido incorrectamente como epítome de las “letras políticas y ademanes paramilitares del RRV,” como señalaba el periodista y actual director de Bilborock Pablo Cabeza (cit.en López 118). Irónicamente, Cabeza fue uno de los inventores de la etiqueta RRV y que más hizo por popularizarla en los años ochenta a través de su programa “Alguien te está escuchando” en Radio Euskadi (1983) y como redactor del suplemento musical “Bat, bi, hiru” en el periódico Egin. Si

⁴⁶ Aunque tanto en el caso de Negu Gorriak como en sus proyectos posteriores, una revista musical alternativa tan importante como Rockdeluxe haya estado apoyándole y reconociendo sus contribuciones desde la perspectiva de una cultura alternativa progresista estatal.

bien es cierto que su compromiso político con la izquierda abertzale ha sido generalmente fuerte, también lo es que desde mediados de los noventa ha ido reorientando su música y mensaje hacia otras heterogeneidades políticas o musicales, y la vocación internacionalista de su práctica musical dentro de una resistencia radical global ha pasado a un primer plano.

Nacido en el Barrio Moscú de Irún, tanto Fermin como sus hermanos Jabier e Iñigo se han convertido en figuras importantes de la música vasca. Jabier Muguruza es un cantautor reconocido por la crítica, e Iñigo ha colaborado con Fermin tanto en Kortatu, como en Negu Gorriak, que formarían con el guitarra Kaki Arkarazo, posteriormente productor musical muy respetado en Euskal Herria y en el Estado. Primero con Kortatu, y después con Negu Gorriak, los Muguruza y sus compañeros de viaje han creado las dos bandas más influenciales y populares del RRV, transformando las incursiones en la música celta y experimental de Benito Lertxudi y Mikel Laboa a partir de los sesenta y, en general, la experiencia de heterogeneidad vanguardista de “Ez dok amairu” en una continua apertura a una música vasca sin límites autoimpuestos y siempre pendiente de lo que se está cociendo en otras salsas. Al margen de las modas hegemónicas de mestizajes dehistoricizados que reproducen la relación colonizador-colonizado mediante la reapropiación de la música, la posición de los colectivos con los que ha colaborado Muguruza es que la música es una práctica política y que los intercambios culturales en un momento en el que la producción cultural es definida desde el mercado global pasa, necesariamente, por entender la especificidad de las músicas/luchas que incorporan a su archivo abierto. Esta negociación de intercambios culturales es una constante desde el

nacimiento de Kortatu, influenciado en gran medida por el grupo británico The Clash y que via la inmigración jamaicana a Gran Bretaña —y The Clash tienen un papel relevante en esto, al menos en la música vasca— van añadiendo músicas de origen afrocaribeño como el reggae, ska y dub, que se mantendrán constantes en todos los proyectos de Muguruza. Con Negu Gorriak, al punk rock y la música jamaicana se les añadirán el todavía no omnipresente rap y hip-hop en su versión más militante a principios de los noventa, con Public Enemy y Niggers with Attitude (N.W.A.) como modelos de los que aprender (Urla, “We”), funk, hard-core y salsa. Finalmente, en los proyectos que salen bajo su nombre, nunca en solitario, desde 1999, la lista de estilos, colaboradores, espacios y conflictos que incorpora en este continuo viaje es ya innumerable, aunque sí al menos es necesario mencionar la música dance, versión drum’n’bass y jungle.

La vinculación constante y unívoca con ETA en la que los medios de comunicación hegemónicos estatales le relocalizan constantemente plantea una serie de paradojas relevantes para este estudio: por un lado, si bien probablemente será uno de los músicos estatales que a más lugares haya llegado en sus giras contraglobales, en su última gira por el Estado, Komunikazioa 2003-04, varios de sus conciertos fueron suspendidos por amenazas de grupos de ultraderecha a los propietarios de las salas de conciertos o por presión con amenaza jurídica implícita de la AVT. La segunda paradoja surge, curiosamente, al coincidir en el tiempo el estreno de La pelota vasca, película de 2003 dirigida por el donostiarra Julio Medem construida a partir de testimonios sobre el conflicto vasco de un gran número de personas involucradas de manera variada en el mismo. Con apenas dos semanas de diferencia, Muguruza y Medem se ven en la picota

de AVT, los partidos constitucionalistas y los medios hegemónicos: el primero, por cantar “Sarri Sarri” y el segundo por plantear una equidistancia imposible de entender para dichos medios. AVT y PP respectivamente intentaron impedir los últimos conciertos de la gira Jai Alai Katumbi Express de Manu Chao y Muguruza, y el PP presionó a Tribunal del Donostiako Zinemaldia/Festival de cine de Donostia-San Sebastián para que La pelota vasca no fuera estrenada. En la película de Medem, Muguruza aparecía en dos segmentos afirmando en uno de ellos que no creía en la violencia. Sin embargo, Muguruza ya tiene un papel y significado asignado dentro de las narrativas hegemónicas estatales, al igual que ETA, el nacionalismo o la globalización. Aunque diga las palabras, los que le escuchan sólo van a oír lo único que esperan que diga:

Llevo años afirmando que estoy en contra de la violencia de ETA, pero parece que no se me hace caso, que no se me quiere creer. Sí, soy independentista y de izquierdas, pero eso no significa que esté a favor de la violencia, por eso creo que todo esto no es sino una persecución ideológica que pretende evitar que todas las vías políticas sean consideradas a la hora de buscar soluciones a un panorama político que parece interesar se encone cada día más. (Hidalgo)

Ese “no significa” es donde la narrativa constitucionalista sufre ese lapsus del entendimiento. Independentista y de izquierda = ETA, aunque, irónicamente, luego PP se pase el día diciendo que ETA es un problema criminal y no político. Desde esta perspectiva, no es política la constante apuesta por la autogestión, por la colaboración y por apoyar a grupos jóvenes vascos y de fuera.

La asociación con ETA, potenciada por las protestas de la Asociación de Víctimas del Terrorismo, hace de Muguruza una figura muy interesante desde la perspectiva de las narraciones hegemónicas, puesto que la política que los grupos en los que ha participado

no puede ser inscrita dentro de las mismas. El nacionalismo militante que abogaban Negu Gorriak por ejemplo:

the kind of nationalism espoused by the group is one based on anti-imperialism, class consciousness, and solidarity with other national struggles. Through the lyrics, music, and visual imagery . . . the Basque struggle for self-determination and language revival is placed into a broader dialogue with other social movements within and beyond the Basque territory. (Urla, "We" 178)

En este sentido, el nacionalismo de unos Negu Gorriak entre la Reconversión industrial y el Guggenheim no puede ser equiparado ni con ETA ni, tan fácilmente, con la izquierda abertzale o el nacionalismo moderado. Al contrario, la historización de conflictos, música e intercambios surge precisamente en los límites de la nación cuando ésta es experimentada como fractura social. A partir de ese momento es donde se puede comprender la inagotable energía, creatividad y solidaridad del irundarra y, cómo, al margen de su militancia en HB-EH, lo que su música está desarrollando es una experiencia directa de otros (des)órdenes posibles. Al igual que respecto al monopolio de una política determinada por los partidos nacionalistas, la falta de fronteras de la nación a la que se adscribe Muguruza rompe con el mito constitucionalista de insularidad neolítica del nacionalismo vasco. De manera similar, pone en movimiento unos afectos y lógicas de equivalencia entre conflictos que escapan totalmente de una política de partido orientada hacia las instituciones. Los viajes y experiencias de Muguruza y compañía, ya sea para tocar en campos de refugiados saharauis, o para ser testigo internacional en Palestina, conecta el espacio radical vasco con otros espacios en crisis posibilitando redes de colaboración entre organizaciones, grupos y movimientos que no reproducen la sobredeterminación política del conflicto entre narrativas hegemónicas y partidos

institucionales. A la vez que marcan el límite de las narrativas hegemónicas nacionales, Muguruza y compañía negocian los márgenes de los circuitos de flujo de mercancías y fuerza laboral, saliéndose efectivamente del espacio definido por la negatividad antagónica.

La música pasa a representar el momento utópico de la cultura radical en el que la música establece las posibilidades de fiestas de reconocimiento entre conflictos o de denuncia de violencias legales que marcan los espacios de resistencia global. Sobre todo a partir del primer disco de Negu Gorriak, pero de forma manifiesta con Ideia Zabaldu, sin embargo, la música necesariamente implica abrirse a otros y convertir el acto de disfrutar de la música y del baile en una forma de entrar en contacto con otros espacios conflictivos en luchas diferentes pero, finalmente, pugnas por impedir la totalización de lo social por narrativas estatales o globales. Así, a la apropiación de estilos musicales no autóctonos se le añade la politización del acto, no como incorporación dentro de la narrativa, sino como práctica de otras posibilidades de compartir.

4.4 Inconclusiones: Consumo y fiesta radical en el conflicto global

Como Asier Pérez, Muguruza es capaz de imaginar otro goce radical de la nueva relación entre hegemonías autonómicas estatales y globales. La ambigua apología del consumo radical de Pérez no es, en última instancia, sino una lúcida salida a la hiperpresencia de lo político en clave identitaria en el espacio social vasco. Desde “Don

Vito y la Revuelta en el Frenopático” (Kortatu) a canciones como “Bere bar”⁴⁷ (Dub) o la brillante burla al Tiempo Guggenheim y la tematización de lo vasco en las ruinas de la central nuclear de Lemoiz en “Linguae Navarrorum Museum” (In-komunikazioa), la producción musical de Muguruza y sus compañeros de viaje supone invitaciones a fiestas en las que se cancela la narrativa hegemónica y el carácter dual de la fiesta se refleja en el goce de la positividad y negatividad reveladas en ese límite. Es, en este sentido, una práctica que ya está asumiendo el carácter ruinoso de lo social, pero que empieza a trabajar desde esas y otras ruinas para moverse entre espacios límite.

Joseba Zulaika presenta la única mención específica —fuera de este estudio— a la relación entre “Nire aitaren etxea” de Aresti y “Bidea eratzen” de Zarama con la que comenzaba el viaje por la cultura radical y sus tensiones. Dentro de su propuesta de alegorización de las ruinas, cita directamente las primeras líneas de la canción, tras haber hablado de las “ruinas de la tradición vasca,” y encuentra la más sorprendente utilidad para la salida de la casa que ejecuta la canción:

Etxe horren hondakinak eta alegoriak berbositatu beharra daukagu berrero. Etxetik alde egin dutenei edo alde egin nahi dutenei ere entzuteko ordua da. “Etxegabezia” gertatu da, hain zuzen, gaurko pentsamendu globalaren kondizioi nagusi. Sustraigabetasun hori nola uztartu Arestiren “nire aitaren etxea”rekin, hortxe dugu arazoa. (“Ruinas” 119).
Debemos de nuevo visitar las ruinas y alegorías de esa casa. Es hora de escuchar a los que han huido de ella, o a los que quieren huir. Ha llegado la hora de estar sin techo, deslocalizados, ya que ésta es la condición principal para el pensamiento global ahora mismo. ¿Cómo relacionar la pérdida de las raíces con “La casa de mi padre” de Aresti? He ahí la cuestión.

⁴⁷ Juego de palabras que da nombre a un restaurante bereber en el barrio San Francisco en Bilbao. Juega con el significado de “Su bar” y la similitud fonética con bereber.

Aunque se podría señalar a las diferentes discusiones que preceden a este capítulo para responder a la pregunta, el problema tanto con ésta como con el gesto de Zulaika (escuchar a los que han salido) partiría de cómo comprende la participación de los que han abandonado la casa. A pesar de lo positiva y abierta que queda su propuesta en el artículo citado, el hecho de que crea que es desde las ruinas desde donde hay que escuchar a los que han salido “o quieren salir” de la casa, hace que su solución no salga de esas mismas ruinas. Si a lo largo de su análisis señalaba la necesidad de sustituir ruinas antropológicas por industriales, es sólo cuando éstas son rearticuladas hegemónicamente cuando esas ruinas adquieren potencial para salvar la alegoría de la nación, en cuanto la localizan en un pasado inmediato e histórico. Sin embargo, al haber sido borradas de las narrativas hegemónicas, su alegorización sólo puede traer una tensión inarticulable entre la resemantización alegórica y los traumas que habían quedado reprimidos por el silencio de los pabellones abandonados, las tiendas cerradas y los obreros con tirachinas en las fotos de periódicos que se deshacen con el tiempo.

El pensamiento desde la ruina es un pensamiento que goza de la pérdida que esas ruinas representan, aunque en el caso de Zulaika en 1997 lo hiciera como primer paso hacia una salida de las mismas a través del pensamiento crítico de la relación entre ruina de la nación y globalización. De alguna manera, resulta apropiado terminar este estudio contingente de la cultura radical vasca con el movimiento opuesto al que ésta empezaba. Si la CRV surgía en los espacios abandonados y ruinosos de la agónica industrialización, el estudio termina en el momento en el que lo hegemónico intenta reinsertar dentro de su narrativa (modelo Guggenheim, modelo etnografía) las ruinas de la misma. La búsqueda

de la posibilidad de rearticular la nación como alegoría desde la ruina del modo de producción que ha desarrollado el discurso de la nación produce una imagen urobórica que sustituye finalmente la casa del padre en la que está teniendo lugar la escena. Las voces de los que han salido o querido salir no pueden ser utilizadas como ruinas para articular una alegoría de la nación porque ni son ruinas ni pueden ser escuchadas desde las mismas. Como tantos otros espacios discutidos, en cuanto esos espacios abandonados son revalorizados por lo hegemónico, lo radical estará luchando por defenderlo como espacio autónomo, o habrá escapado de la nueva casa del Padre. No se quedará esperando a ser aprehendida por la seducción retorcida de la narrativa hegemónica.

Desde esta perspectiva, las vías abiertas por Fermin Muguruza y el colectivo heterogéneo que va definiendo en sus discos y giras a través de la colaboración suponen un movimiento en otra dirección. Dejando al margen a la persona, todos sus proyectos suponen una apuesta por una apertura radical y el encuentro con otras contingencias que no olvida lo local. Al contrario, la música surge de una localización, pero ésta es entendida como espacio oposicional, con unas condiciones históricas específicas que no pueden perder si quieren mantener esa oposicionalidad más allá de un mero consumo radical desreferencializado. Ésta es la “nazio ibiltaria” de la que cantaba Muguruza en Brigadistak Sound System (“Nazio ibiltaria naiz” [“Soy una nación andante”]), disco en el que cada canción estaba co-escrita por grupos y músicos de diferentes países europeos y latinoamericanos para producir una obra híbrida, nomádica y, a la vez, crítica e inestable. Mikel Azurmendi plantea, en su La herida patriótica tres “incorrectas modalidades [del abertzale radical] al abordar la cuestión lingüística,” la última de las

cuales sería “el irrealismo impenitente que, al negar la expresión plural de la creatividad de los vascos, cierra de hecho puertas a la adaptación multicultural y mestiza” (30). El “irrealismo impenitente” radical en Azurmendi supone una limitación de la creatividad de los vascos a ciudadanos del Estado, con lo cual resulta más interesante confrontarlo con la adaptación multicultural y mestiza de Fermín Muguruza, abertzale radical pero con matices, claro está.

Más allá de los mensajes y eslóganes que acuña de cuando en cuando, Muguruza y sus brigadistas consiguen articular un espacio radical común que ya trasciende el espacio radical vasco y cuya producción musical, a pesar de existir en el límite del mercado, mantiene en tensión la idea de una radicalidad global, expandiendo la tarea de la contrainformación y el activismo cultural a las redes de radicalidad que la globalización necesita permitir.

Una coincidencia permitirá trazar una última relación que ilustre adecuadamente la lógica con la que la CRV continúa activa en los márgenes del nuevo Euskodisney. En una colaboración en el disco de 1997 Veintegenarios en Albuquerque del heterodoxo cantautor catalán Albert Plá, Muguruza canta “Veintegenarios,” junto a Plá y otras dos figuras importantes del rock alternativo estatal (Robe, cantante del grupo extremeño y reafincado en Bilbao Extremoduro, y Manolo Kabezabolo, “cantautor” peculiar). La canción presenta desde el primer momento un juego de espejos y procesos de significación al crear un falso directo a través de una pista de aplausos y gritos grabados en un concierto sincronizados con la canción. Contiene, a su vez, uno de los momentos más autoconscientes e irónicos de Muguruza. La canción, que da título al disco, podría

tomarse como el manifiesto de la generación veintegenaria, es decir, los que a los veintitantos años están sentados al sol, apáticos y pasivos, con una insolación como único proyecto de futuro. Dentro de esta atmósfera carnavalesca, los cantantes van parodiándose a sí mismos en las estrofas que cantan.

Sin embargo, es al final de la canción cuando, dirigiéndose a la ausente audiencia virtual, Fermin Muguruza suelta una exhortación sobre los aparatos represivos del Estado: “Eskerrik asko [Gracias], y no olvidéis que el torturador es un funcionario, que el dictador es un funcionario. Burócratas armados que pierden su empleo si no cumplen con eficiencia su trabajo. Eso y nada más que eso, no son monstruos extraordinarios. No vamos a regalarles esa grandeza.” Entre la respuesta enérgica de la audiencia virtual, se puede oír a Albert Plá con tono cansado decir: “Vale, sí, Fermín, vale,” es decir, “corta ya el rollo.” Si ya de por sí la burla de la apatía que hacen en la canción divierte al crear tal pasividad abyecta al ritmo de alegre música de banda pachanguera, la arenga final de Muguruza es el contrapunto irónico de la misma, ya que en cuanto asume la voz del Muguruza más monolítico y politizado, el buen rollo de la insolación por inactividad se termina. Frente a eso, la realidad que parodia Muguruza hace imposible el antiéxodo de los veintegenarios, y, de hecho, cancela la parodia, por lo que, dentro de la escenificación propuesta por el falso directo, Albert Plá le pide que calle y termina la canción. El discurso mínimo de Muguruza alude a la mitologización narrativa, a cómo los aparatos represivos del Estado son sólo parte de una lógica de control, y esto, aun dicho en tono autoparódico, es suficiente para neutralizar la diversión relativamente inocua de la mayor parte de la canción. Si la inactividad termina en insolación, la salida de las narrativas

hegemónicas por parte del discurso paranoico radical introduce en la escena cómo es la propia sociedad la que crea y justifica sus monstruos.

La coincidencia con la que queríamos terminar se da entre ese pequeño discurso autoirónico y el final de un producto totalmente inmerso en los circuitos de distribución global de información, cultura y, en su caso, consumo alternativo. The Invisibles es una serie de cómics publicados originalmente en formato mensual en tres volúmenes, entre 1994 y 2000 por DC Comics, la compañía de cómics propietaria de iconos del imperialismo cultural estadounidense como Superman o Batman y subsidiaria del imperio de la comunicación y la industria cultural AOL-Time-Warner. Grant Morrison, escritor escocés creador de la serie, guionista de la misma y que contra los usos hegemónicos de la industria del cómic estadounidense mantuvo los derechos sobre los personajes como propiedad intelectual suya y de sus colaboradores, proviene de un espacio con tantas similitudes y diferencias con el vasco como es la Escocia posindustrial de los años ochenta hasta el resurgir nacionalista que actualmente está traduciéndose en representación electoral. Curiosamente, la serie termina parafraseando el discurso de Muguruza en “Veintegenarios.”

The Invisibles sigue las vicisitudes de una célula de terroristas que mezclan tecnología, conspiraciones, violencia, sexo y magia para luchar contra las fuerzas de lo hegemónico, contra la totalización de lo social en clave de ciencia-ficción punk. El final de la serie, publicado originalmente en marzo de 2000, hace un avance rápido desde el año 2000 hasta la Nochebuena de 2012, fecha anticipada por diversas culturas como el fin de una era, es decir, lo que parece que va a ser el primer apocalipsis global. Aunque

explicar con mucho detalle lo que acontece en ese número sería imposible dado que no es el tema de este estudio, es el final, el punto final, de hecho, el que interesa para ponerlo en relación con Muguruza.

Dane, el personaje a través del cual el lector era iniciado en el mundo de Los Invisibles, está celebrando el fin de toda seguridad con multitud de gente abandonándose a todo tipo de emociones y deseos. Dirigiéndose hacia el lector y derribando la cuarta pared entre éste y el cómic, Dane vuelve a la pregunta inicial de la serie, una premonición de lo que a partir del 11 de septiembre la máquina militar de EEUU preguntaría al resto del mundo: “So which side are you on? Do you know yet?” (Morrison 285). Ya en la última página, se desvela el misterio final de una serie que ha estado operando sobre toda una serie de deseos paranoicos y milenaristas de final de siglo XX. Dane está hablando a un círculo rojo que ha estado cruzando el texto de la serie, indicando, precisamente el misterio cuya resolución activa una lectura libidinal de la serie. Confrontando el gran misterio, que resulta ocupar la posición del lector, Dane habla mientras la página va desapareciendo con la nieve que está cayendo dentro y fuera de las viñetas, hasta el final de la página que ya es totalmente blanco. El gran secreto, sin embargo, no se resuelve gráficamente, sino con una mezcla de lo gráfico y lo lingüístico característica del cómic, pero que Morrison aprovecha al máximo, haciendo que las palabras del personaje vayan aumentando mientras éste desaparece en la nieve. Para cerrar la narrativa, Dane plantea al globo rojo/lector una historia como clave final de la heterogeneidad exultante que ha animado la serie: “We made gods and jailers because we felt small and ashamed and alone... We let them try us and judge us and, like sheep to slaughter, we allowed

ourselves to be... sentenced” (289). Es a partir de esta frase cuando el texto va creciendo y sustituye el dibujo en las viñetas: “See! Now! Our sentence is up.” La última viñeta, en contraposición al espacio en blanco que queda a la derecha es la parte inferior de “up.” aumentada y centrada en el punto final.

Jugando con la polisemia de “sentence” como sentencia y como frase, Morrison une el final de la sentencia con el final de la narración, con un punto final que al ocupar el centro de atención se desintegra en la heterogeneidad que intenta, sin éxito, contener en la narración. Al contrario, y de acuerdo con lo que Morrison propone, el punto final no sirve para sellar la totalidad que las narrativas hegemónicas deben prometer para funcionar como tales, sino que desestabiliza cualquier posibilidad de fijación de significados al introducir al final todo aquello que ese punto no puede contener, en el contraste entre el punto negro y el blanco infinito de la hoja blanca.

Morrison y Muguruza, uno a través del cómic y la canibalización de múltiples lugares comunes de la industria cultural estadounidense, el otro por medio de la autoparodia y el humor corrosivo, responden desde diferentes espacios pero con la misma fuerza antinarrativa a la fuerza fijadora del punto final de la narrativa. Los guardianes y funcionarios que invocan no aparecen ya como monstruos invencibles, esto es, como la mejor excusa para la apatía y pasividad. Por el contrario, tanto Morrison a través de la fábula que cuenta Dane en esa página final como Muguruza con el gesto de rehistorizar las fuerzas represivas invitan a la reflexión sobre cómo las narrativas hegemónicas no pueden funcionar sin la colaboración ni el deseo de la ciudadanía que permanece en lo hegemónico. Morrison y Muguruza sacan al lector/audiencia del confort de lo

hegemónico para devolverlo al momento mismo en el que éste tiene que asumir su propia participación en el proceso narrativo de simbolizar lo social, de totalizarlo a través de la fijación de significados.

La heterogeneidad de respuestas radicales a lo hegemónico, su autogestión, continuidad en el tiempo, la “doubling logic” con la que la CRV desestabiliza las narrativas hegemónicas también conducen a ese punto final del texto donde la narración desaparece no porque se termine, sino porque no puede terminar. Ese punto final es entrada y salida a una posibilidad de entender y disfrutar de la sobredeterminación de lo político precisamente a través de la salida. Desde fuera, desde el espacio límite que define/es definido por las narrativas hegemónicas y el punto final, lo hegemónico aparece como la superposición de puntos adictos a las tensiones y represiones que mantiene la crisis social. En vez del lamento entre las ruinas, la radicalidad permite cancelar la totalización de lo social que pretenden llevar a cabo las formaciones discursivas hegemónicas y la institucionalización de la política que conllevan. Trabajar desde los límites de dichas narrativas posibilita interferir en ellas a través de prácticas sociales y culturales que transformen la negatividad del espacio social (vasco, global) en fiesta, en celebración de que la sentencia-frase finalmente puede terminar, a partir del punto final —con su resonancia a transiciones democráticas y leyes del olvido— que en vez de fijar lo social, introduce, de forma opuesta, todas las otras realidades sociales y posibilidades que quedan excluidas de su narrativa.

Cuando la frase-sentencia llega al punto final, termina la narrativa, el lenguaje de lo necesario. Es en ese final, donde se puede desaparecer del espacio social, o, desde su límite, comenzar a disfrutar la contingencia radical.

Bibliografía

- Abarrots. Euskalorros en el Mundial de fútbol: Liando pollos. Colección TMEO 28. Vitoria-Gasteiz: Ezten Kultur Taldea, 2005.
- Alonso, Luis Enrique. “Los nuevos movimientos sociales y el hecho diferencial español: una interpretación.” España a debate Vol. 2: La sociedad. Ed. José Vidal-Beneyto, y coord. Miguel Beltrán. Madrid: Tecnos, 1991. 71-98.
- Álvarez Junco, José. Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX. Madrid: Taurus, 2001.
- Amasté, Ricardo y Txelu Amasté. “Anti Todo: El poder de la antimarca en el sistema de mercado del capitalismo avanzado.” Jaio eta Rodríguez 52-55.
- Amézaga, Elías. Euskadi: al cruce de tres culturas. NP: Amézaga, 1989.
- Arana, Sabino. “Efectos de la invasión.” 1897. Luis de Guezala. El pensamiento de Sabino Arana y Goiri a través de sus escritos: Antología de textos. Bilbao: PNV-EAJ, 1995. 20 Abr. 2007 <<http://www.sabinetxea.org/libro/libro/12.html>>.
- Aresti, Gabriel. Harri eta herri: koplak, bertso, ditxo eta poemak (Piedra y pueblo). Zarauz: Icharopena, 1964. Susa. 14 Jul. 2006. <<http://www.susa-literatura.com/liburuak/ares0203.htm>>.
- Aretxaga, Begoña. “Lo real: Violencia política como realidad virtual.” Beriain y Fernández Ubieta 106-17.
- . “Out of their Minds?: On Political Madness in the Basque Country.” Aretxaga et al. 163-175.
- Aretxaga, Begoña, Dennis Dworkin, Joseba Gabilondo, and Joseba Zulaika, eds. Empire and Terror: Nationalism/Postnationalism in the New Millenium. Reno: Center for Basque Studies/U of Nevada P, 2004.
- Aristi, Pako. Euskal kantagintza berria 1961-1985 (La nueva canción vasca 1961-1985). 1985. Barcelona: Bibliotex, 2002.
- Arteaga, Josu. “Mordazas para el rock’n’roll contestatario.” Ekintza zuzena (Acción directa) 14 (1994). Nodo50. 24 Abr. 2007 <http://www.nodo50.org/ekintza/article.php3?id_article=236>.

- askoren artean (entre muchos). ametsen baratza: sorgintxulo gaztetxean ereindako berbak (huerto de sueños: palabras sembradas en el gaztetxe sorgintxulo). Koor. Aduar Larrea, Josu Martinez eta Alain M. Urrutia. Bilbo: Elea, 2005.
- Ayuntamiento de Bilbao. Boletín BilbaoInternacional: Actualidad y proyectos en la Villa de Bilbao 4 (Jun-Sep 2002): 3.
- Azúa, Felix de. Historia de un idiota contada por él mismo: o El contenido de la felicidad. 1986. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Azurmendi, Mikel. La herida patriótica: la cultura del nacionalismo vasco. Madrid: Taurus, 1998.
- . Y se limpie aquella tierra: limpieza étnica y de sangre en el País Vasco (Siglos XVI-XVIII). Madrid: Taurus, 2000.
- Bajo Ulloa, Juanma, dir. Airbag. Asergace, Canal +, EITB, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge, Ma: MIT P, 1965.
- Barricada. Barrio conflictivo. NafarRock, 1985.
- . No hay tregua. RCA, 1986.
- . No sé qué hacer contigo. Polygram, 1987.
- . Noche de Rock and Roll. NafarRock, 1983.
- “Basagoiti critica que el pregonero de las fiestas de Bilbao recordara a los presos de ETA.” La razón 16 Ago. 2004. Borr. 2 Mayo 2007 <<http://www.borrull.org/s/noticia.php?id=38402&PHPSESSID=c1998b2f56f0bc4332cf755a3b2a69ce>>.
- La Batalla de Euskalduna: La lucha obrera en Euskal Herria. Dir. Jose Angel Pascual. Colectivo Autónomo de Trabajadores, 1985.
- Batista, Antoni. Euskadi sin prejuicios. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.
- Beramendi, Pablo, and Ramón Máiz. “Spain: Unfulfilled Federalism (1978-1996).” Federalism and Territorial Cleavages. Ed. Ugo M. Amoretti and Nancy Bermeo. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2004. 123-154.
- Beriain, Josetxo y Roger Fernández Ubieta, eds. La cuestión vasca: Claves de un conflicto cultural y político. Barcelona: Proyecto A, 1999.

- Blanco Aguinaga, Carlos. "Narrativa democrática contra la Historia." Monleón, Del 251-263.
- Blasco, Rogelio. "Nuevo rock vasco: Un fenómeno sociológico." Cuadernos de Alzate 6 (1987): 12-29.
- Cabeza, Pablo. "Fallece otro de los baluartes de la escena punk, 'Portu' RIP." Egin 28 Feb. 1997. bat, bi, hiru... egin (uno, dos, tres... egin). 29 Mar. 2007 <http://www.euskal.com/music_links/BBH.html>.
- El calentito. Dir. Chus Gutierrez. Int. Verónica Sánchez, Macarena Gómez y Juan Sanz. TeleSpan 2000/Estudios Picasso, 2005.
- Casquette, Jesús. "La sociedad vasco-navarra de movimientos." Beriain y Fernández Ubieta 257-264.
- Castellano, Rafael. "Euskal mugimendua (1970-1980): Politika versus kulturak/La movida vasca (1970-1980): Política versus kulturak." Golvano, Disidentziak 117-23.
- Cerdán, Diego. Eskorbuto: Historia triste. Madrid: Marcianas, 2001.
- Certeau, Michel de. "Spatial Stories." The Practice of Everyday Life. Berkeley; Los Angeles: U California P, 1984. 115-30.
- Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Cicatriz. Inadaptados. Soinua, 1986.
- Cruzado, Sergio G. "Gaztetxe de Bilbo: La historia de una ignorancia o de cómo se encontró un esqueleto de goma." El tubo Dic. 1992: 10-11.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Douglass, William A., Carmelo Urza, Linda White, and Joseba Zulaika, eds. Basque Cultural Studies. Reno: Basque Studies Program/U of Nevada, 1999.
- Egia, Carlos, y Javier Bayón. Contrainformación: alternativas de comunicación escrita en Euskal Herria. Bilbo: Likiniano, 1997.
- Eguillor, Juan Carlos. "Euskadi Sioux." Golvano, Disidentziak 125-31.

- “La Ertzaintza retira carteles sobre los presos, ikurriñas y pancartas del recinto ferial de Bilbao.” elmundo.es 22 Ago 2003. 2 Mayo 2007 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2003/08/21/espana/1061487532.html>>.
- Epaltza, Aingeru. Agua turbia. Trad. Bego Montorio. Hondarribia: Hiru, 1995. Trad. de Epaltza, Ur.
- . Ur uherrak. Pamplona: Pamiela, 1991.
- Eskorbuto. Anti todo. Dro, 1986.
- . Eskizofrenia. Discos Suicidas, 1985.
- . Que corra la sangre. Maqueta. 1984.
- Espinosa, Pedro, y Elena López. Hertzainak: La confesión radical. Gasteiz: Aianai, 1993.
- Estebaranz, Jtxo. “Interferencias imaginativas en el nuevo Bilbao.” 11 Mayo 2007. eutsi.org. 12 Mayo 2007 <<http://www.eutsi.org/kea/content/view/374/38/lang.es/>>.
- . “Tiempos kalimotxales.” Funky 67-95.
- . Tropicales y radicales: Experiencias alternativas y luchas autónomas en Euskal Herriak (1985-1990). Bilbao: Likiniano, 2005.
- F-MHop. “Barricada: Rock con sello propio.” La factoría del ritmo 2 (Nov, 1995). 11 Mar 2007 <http://www.lafactoriadelritmo.com/fact2/barri_b.shtml>.
- Fernández, Jonan, Jon Sarasua, Ali Urrosolo y Xabier Askasibar. “Noviolencia activa en Euskal Herria.” Mesa redonda. Experiencias con la noviolencia activa. Nov.-Dic. 2002. noviolenciaactiva.org. 20 Mayo 2007 <http://www.noviolenciaactiva.org/testuak/01_06_noviolencia%20activa%20en%20Euskal%20Herria.htm>.
- Fernández de Pinedo y Fernández, Emiliano. “De la primera industrialización a la Reconversión Industrial: La economía vasca entre 1841 y 1990.” Historia económica regional de España, Siglos XIX y XX. Ed. Luis Germán, Enrique Llopis, Jordi Maluquer de Motes y Santiago Zapata. Barcelona: Crítica, 2001. 95-124.
- . “Desarrollo, crisis y reconversión de la siderurgia española a través de una empresa vizcaína, AHV (1929-1996).” Ekonomiaz 54 (2003): 28-51.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces.” 1967. Diacritics 16.1 (1986): 22-27. JSTOR. Mount Holyoke College. 10 Jun. 2006 <<http://www.jstor.org/search>>.

- Funky Projects, et al. La verdadera historia del kalimotxo. Bilbao: Funky Projects, 2006.
- Fusi, Juan Pablo. El País Vasco: Pluralismo y nacionalidad. Madrid: Alianza, 1984.
- Gabilondo, Joseba. "Bernardo Atxaga's Seduction: On the Symbolic Economy of Postcolonial and Postnational Literatures in the Global Market." Douglass et al. 106-133.
- . "Históricos con casta: masculinidad y hegemonía nacional en la España de fin de siglo (Para una arqueología feminista, torcida, marxista, poscolonial y posnacional del noventayochismo)." Sexualidad y escritura (1850-2000). Eds. Raquel Medina y Barbara Zecchi. Barcelona: Anthropos, 2002. 120-161.
- . "Jon Juaristi: Compulsive Archaeology and the Basque Nationalist Primal Scene." Review of El bucle melancólico by Jon Juaristi. Revista internacional de los estudios vascos 43.2 (1998): 539-54.
- . Nazioaren hondarrak: Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak. (Las ruinas de la nación: fundamentos para una historia posnacional de la literatura vasca contemporánea). Bilbao: U del País Vasco/Euskal Herriko U, [2006].
- . "Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema." Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice. Ed. Jo Labany. Oxford: Oxford UP, 2002. 262-79.
- Gabilondo, Joseba, eta Gabriel Villota Toyos. "Hertzainen 'Hil ezazu aita' eta euskal kulturaren libido hilkorra" ("El 'Hil ezazu Aita' de Hertzainak o la libido fatal de la cultura vasca"). Jaio eta Rodríguez 20-25. Trad. Ana Morales. 79-86.
- García, Edurne. "La payasa de EH." Crónica 25 Mar. 2001. elmundo.es. 28 Abr. 2007 <<http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR284/CR284-01.html>>.
- Gardelu, Juan Luis. "Nazioa eta narrazioa kultura global berrian: Euskal identitate modernoaren eraikuntza eta ezker abertzalearen politika lokala" ("Nación y narración en la nueva cultura global: Construcción de la identidad moderna vasca y la política global de la izquierda abertzale"). Adierazpen diasporikoak kritika kulturalaren ikuspuntutik [Explicaciones diaspóricas desde la crítica cultural]. Libro online. Forum for Basque Critical Studies. 9 Dec. 1999 <<http://txoko.econ.surrey.ac.uk/MNANA.html>>.
- Gay, Paul du. "Introduction." Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman. Ed. Paul du Gay et al. London: Sage, 1997. 1-5.

- Giacopuzzi, Giovanni. E.T.A.: Historia política de una lucha armada. Vol. 2. Ed. rev. Tafalla: Txalaparta, 1992.
- Gil Bera, Eduardo. Os quiero a todos. Valencia: Pre-textos, 1996.
- Golvano, Fernando, ed. Disidentziak oro: Poetikak eta arte ekinbideak euskal transizio politikoan, 1972-1982 / Disidencias otras: Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.
- . “Ekintza heteroklitoa: Oharrak 70eko hamarkadako kaleidoskopio sortzaile eta disidente ezohikoari buruz / La acción heteróclita: Notas sobre el irrepitable caleidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi.” Golvano, Disidentziak 11-36.
- Gonzalez, Sonia. Ugerra eta kedarra (Roña y hollín). Tafalla: Txalaparta, 2003.
- Gurrea, Alvaro. “Txomin Barullo, Bilboko konpartsa / Txomin Barullo, comparsa de Bilbao.” Golvano, Disidentziak 94-113.
- Granja Sainz, José Luis de la. El Siglo de Euskadi: El nacionalismo vasco en la España del siglo XX. Madrid: Tecnos, 2003.
- Herreros, Roberto, y César Rendueles. “¿Qué fue del Rock Radical Vasco?” rebellion.org 27 Mar. 2004. 30 Oct. 2006. <<http://www.rebellion.org/cultura/040327rr.htm>. 27 mar 2004>.
- Hertzainak. Amets prefabrikatuak (Sueños prefabricados). Oihuka, 1989.
- . Hau dena aldatu nahi nuke ([Yo] querría cambia todo esto). Soinua, 1985.
- . Hertzainak. Soinua, 1984.
- . Mundu berria daramagu bihotzean (Llevamos un mundo nuevo en el corazón). Aketo, 1991.
- . Salda badago (Hay caldo) Elkar, 1988.
- “Heteróclito.” Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua. 21ª ed. 2001.
- Hidalgo, Luis. “Manu Chao y Muguruza: ‘Lo que se ha dicho de nosotros es una calumnia.’” El País 6 Sep. 2003. Indymedia Euskal Herria. 2 Mayo 2007 <<http://euskalherria.indymedia.org/eu/2003/09/9122.shtml>>.

- Humphrey, Chris. "Bakhtin and the Study of Popular Culture: Re-thinking Carnival as a Historical and Analytical Concept." Materializing Bakhtin: the Bakhtin Circle and Social Theory. Ed. Craig Brandist, and Galin Tihanov. New York: St Anthony's, 2000. 164-172.
- Idoiaga, Petxo, y Txema Ramírez de la Piscina. Al filo de la (in)comunicación: Prensa y conflicto vasco. Madrid: Fundamentos, 2002.
- Iglesia, Álex de la. Payasos en la lavadora. Barcelona: Planeta, 1997.
- Jai Alai Katumbi Express. Carta-manifiesto. "Otro MundoKatumbi." Feb. 2003. 2 Mayo 2007 <<http://www.muguruzafm.com/komunikatuak/comunicacionKATUMBI.htm>>.
- Jaio, Miren. "Nicaragua Sandinista." Jaio eta Rodríguez 40-43, 95-98.
- Jaio, Miren, eta Arturo [Fito] Rodríguez Bornaetxea, arg. Beste bat: 18 herri kanta / 18 canciones populares / 18 Pop Songs. Bilbao: Sala Rekalde, 2004.
- Jimenez, Edorta. Speed gauak. Zarautz: Susa, 1991.
- Juliá, Santos. Historia de las dos Españas. Madrid: Taurus, 2004.
- Juaristi, Jon. El bucle melancólico: Historias de nacionalistas vascos. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- . Sacra Némesis: Nuevas historias de nacionalistas vascos. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Karramarro Jauna. txapelpixel.com. Sept 2004. 06 Jun. 2007 <<http://txapelpixel.com/>>
- Kasmir, Sharryn. "From the Margins: Punk Rock and the Repositioning of Ethnicity and Gender in Basque Identity." Douglass et al. 178-204.
- . "'More Basque than You!': Class, Youth Culture, and Basque Identity in Radical-Nationalist Bars." Identities, Global Studies in Culture and Power 9.1 (2002): 39-68.
- Keating, Michael. "The Minority Nations of Spain and European Integration: A New Framework for Autonomy?" Journal of Spanish Cultural Studies 1.1 (2000): 29-42.
- Kortatu. Kolpez Kolpe (Golpe a golpe). Oihuka, 1988.
- . Kortatu. Soinua, 1985.

- . La línea del frente. Soinua, 1986.
- Kurlansky, Mark. The Basque History of the World. New York: Walker, 1999.
- Lachmann, Renate. "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture." Trans. Raoul Eshelman, and Marc Davis. Cultural Critique 11 (1988): 115-52. JSTOR. Mount Holyoke College. 10 Abr. 2007 <<http://www.jstor.org/search>>.
- Laclau, Ernesto. "Populism: What's in a Name?" Aretxaga et al. 104-14.
- Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics. London: Verso, 2001.
- Lahusen, Christian. "The Aesthetic of Radicalism: the Relationship between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country." Popular Music 12.3 (1990): 263-80.
- Lechado, José Manuel. La movida: una crónica de los 80. Madrid: Algaba, 2005.
- Likiniano Elkartea. Comunicado. "Azken agurra" ("Último saludo"). 8 pgs. Enero de 2006. 28 Nov. 2006 <<http://www.ddtgatazka.com/pub/ddt/ddt/descargas/LikiAgurra.pdf>>.
- López Aguirre, Elena. Del txistu a la Telecaster: Crónica del rock vasco. Vitoria-Gasteiz: Aianai, 1996.
- MacClancy, Jeremy. "The Culture of Basque Nationalism." Anthropology Today 4.5 (1988): 17-19. JSTOR. Duke University. 6 Abr. 2000 <<http://www.jstor.org/search>>.
- Martínez López, Miguel. "Okupa y resiste: Conflictos urbanos y movimiento contracultural." hartza.com. 29 Nov. 2006 <<http://www.hartza.com/okupas3.htm>>.
- . "Para entender el poder transversal del movimiento okupa: Autogestión, contracultura y colectivización urbana." hartza.com. 29 Nov. 2006 <<http://www.hartza.com/okupacion.doc>>.
- Medem, Julio, dir. La pelota vasca: La piel contra la piedra. Alicia Produce, 2003.
- McNeill, Donald. "McGuggenisation? National Identity and Globalisation in the Basque Country." Political Geography 19 (2000): 473—494.
- Méndez Rubio, Antonio. La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social. N. P.: Montesinos, 2003.

- Monleón, José B, ed. Del Franquismo a la posmodernidad: Cultura española 1975-1990. Torrejón de Ardoz: Akal, 1995.
- . "Prefacio: El largo camino de la Transición." Monleón, Del 5-17.
- Montero, Manuel. Viaje al país de los vascos: una historia interminable. San Sebastián: Txertoa, 2000.
- Morán, Gregorio. Los españoles que dejaron de serlo: Euskadi, 1937-1981. Barcelona: Planeta, 1982.
- . Testamento vasco. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- Morrison, Grant, et al. The Invisibles: The Invisible Kingdom. The Invisibles 7. New York: DC Comics, 2002.
- Moso, Roberto. "Bilboko Gaztetxea: Atrás quedó la patada en la puerta." El tubo Oct. 1991: 12-13.
- . Flores en la basura: Los días del Rock Radikal. Algorta: Hilargi, 2003.
- Muguruza, Fermin. Brigadistak Sound System. Esan ozenki, 1999.
- . FM 99:00 Dub Manifest. Esan ozenki, 2000.
- . In-Komunikazioa. Metak / Kontrakalea, 2002.
- . "Xomorroak/Bichitos, la vida en el tiesto." muguruzafm.com. 15 Abr. 2006. 23 Abr. 2007 <<http://www.muguruzafm.com/komunikatuak/Xomorroaktext.htm>>.
- Mujika Zubiarraín, Garikoitz. Gazte Matxinada: Inoiz kontatu gabeko historia (Sublevación juvenil: la historia no contada). Senpere: Xirika, 2004.
- Negu Gorriak. Borreroak baditu milaka aurpegi (El verdugo tiene mil caras). Esan ozenki, 1993.
- . Gure jarrera (Nuestra postura). Esan Ozenki, 1991.
- . Idea zabaldu (Abre/Extiende la idea). Esan Ozenki, 1995.
- . Negu Gorriak. Oihuka, 1990.
- Ó Broin, Eoin. Matxinada: Historia del movimiento juvenil radical vasco. Trad. Ander Larunbe Anderson. Tafalla: Txalaparta, 2004.
- O'Hara, Craig. The Philosophy of Punk: More than Noise. San Francisco: AK P, 1999.

- Onaindia, Mario. Guía para orientarse en el laberinto vasco. Ed. revisada. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- Ordorika, Ruper. Hautsi da anphora (Se ha roto la ánfora). Xoxoa/Elkar, 1980.
- Ortiz, Javier. “Marino Goñi, 25 años en el negocio discográfico independiente.” Pedradas. 22 Abr 2006. 15 Mar 2007 <<http://www.javierortiz.net/voz/iturri/marino-goni-25-anos-en-el-negocio-discografico-independiente>>.
- Oteiza, Jorge de. Quousque tandem...!: Ensayo de interpretación estética del alma vasca. 1963. Pamplona-Iruña: Pamiela, 1994.
- Pérez-Agote, Alfonso. El nacionalismo vasco a la salida del franquismo. Madrid: CIS/Siglo XXI, 1987.
- Pérez-Díaz, Victor M. The Return of Civil Society: The Emergence of Democratic Spain. Cambridge, Ma.: Harvard UP, 1993.
- Plá, Albert. Veintegenarios en Alburquerque. BMG, 1997.
- Polla records, La. No somos nada. Txatxa/Soinua, 1987.
- . Revolución. Soinua, 1985.
- . Salve. Soinua, 1984.
- Potato y Tijuana in Blue. Potato + Tijuana in Blue. Oihuka, 1986.
- Pratt, Jeff. “The Basque Country: Making Patriots.” Class, Nation and Identity: The Anthropology of Political Movements. London: Pluto, 2003. 101-30.
- Prego, Victoria. Así se hizo la Transición. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.
- Reid-Pharr, Robert F. “Disseminating Heterotopia.” African American Review 28 (1994): 347-357. JSTOR. Mount Holyoke College. 28 Abr. 2007 <<http://www.jstor.org/search>>.
- Rodríguez, María Pilar. Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa. San Sebastián: U de Deusto/Filmoteca Vasca, 2002.
- Sáenz de Viguera Erkiaga, Luis. “Bertso-paperak carlistas y lo popular reaccionario.” Res Publica: Revista de filosofía política 6.13-14 (2004): 111-122.
- Salda badago: Euskal rockaren hastapenak (¡Hay caldo!: Los orígenes del rock vasco). Orio Produktzioak, 2002.

- “Salseros de ETA.” Editorial. El mundo 15 Oct. 2004. [elmundo.es](http://www.elmundo.es). 2 Mayo 2007 <<http://www.elmundo.es/papel/2004/10/15/opinion/1705597.html>>.
- Sarrionandia, Joseba. Lagun izoztua (El amigo congelado). Donostia: Elkar, 2001.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia UP, 1985.
- Selektah Kolektiboa. Esperientzien etorbidezik Metak, 2002.
- Silver, Philip W. “¡Malditos pueblos!”: Apuntes sobre los vascos al final del siglo XX.” Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Ramón Resina. Portada Hispánica 8. Amsterdam: Rodopi, 2000. 43-64.
- . Nacionalismos y transición: Euskadi, Catalunya, España. San Sebastián: Txertoa, 1988.
- “Siniestro.” Diccionario de psicoanálisis. 9 Ago. 2007 <<http://www.elortiba.org/s.html>>.
- Stallybrass, Peter, and Allon White. Politics and Poetics of Transgression. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Subirats, Eduardo. Después de la lluvia: Sobre la ambigua modernidad española. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Su ta gar. Jaiotze basatia [Nacimiento salvaje]. Zarata, 1991.
- "Tiempo de Infamia." [sabinetxea.org](http://www.sabinetxea.org). 26 Feb 1999. PNV-EAJ. 14 Mar 2007 <http://www.sabinetxea.org/ocupacion/tiempo_infamia/tiempo_infamia.html>.
- Tijuana in Blue. A bocajarro. Oihuka, 1988.
- Tusell, Javier. España, una angustia nacional. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- . La transición española a la democracia. Madrid: Historia 16, 1991.
- Uzueta, Patxo. El terrorismo: ETA y el problema vasco. ¿Qué era? ¿Qué es? 8. Barcelona: Destino, 1997.
- Uribe, Imanol, dir. Ikuska 13: Euskal kanta berria / La nueva canción vasca. Ikuska. Bertan, Cegasa, Caja Laboral Popular, 1982.
- . La muerte de Mikel. Act. Imanol Arias, Fama. Aiete Films/Cobra Films, 1984.

- Rock Radical Vasco: Una etiqueta y sus restos. Astekaria/El semanario. TVE Centro regional del País Vasco. 1987. 30 mins.
- Urla, Jacqueline. "Basque Language Revival and Popular Culture." Douglass et al. 44-62.
- . "'We all are Malcolm X!': Negu Gorriak Hip-Hop and the Basque Political Imaginary." Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA. Ed. Tony Mitchell. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2001. 171-193.
- Vilarós, Teresa. El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villasante, Luis. Historia de la Literatura Vasca. 1961. 2ª ed. N.P.: Aranzazu, 1979.
- Virno, Paolo. "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus." Eds. Paolo Virno, and Michael Hardt. Radical Thought in Italy: A Potential Politics. Theory Out of Bounds v7. Minneapolis, London: U of Minnesota P, 1996. 189-210.
- White, Hayden. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.
- Zabala, Juan Luis. Agur, Euzkadi (Saludos, Euzkadi). Zarautz: Susa, 2000.
- . "Ez neukan barne sentipenetan gehiago sakontzeko gogorik" ("No quería seguir ahondando en los sentimientos profundos"). Elkar-hizketa (Entrevista). Argia 29 Ira. (Sep.) 1996: 40-41.
- . Galdu arte (Hasta perder[se]). 1996. Zarautz: Susa, 2001.
- . Hasta la derrota, siempre. Trad. Gerardo Markuleta. Hondarribia: Hiru, 1998. Trad. de Zabala, Galdu.
- Zarama. Dena ongi dabil (Todo va bien). Elkar, 1987.
- . Gaua apurtu arte (Hasta romper/que se rompa la noche). Suicidas, 1986.
- . Indarrez (Por la fuerza). Suicidas, 1984.
- Žižek, Slavoj. The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989.
- Zubero, Imanol, y Bittor Aierdi. "Apertura a cargo de Imanol Zubero (Gesto por la Paz) y Bittor Aierdi (Elkarri)." Beriaín y Fernández Ubieta 25-42.
- Zulaika, Joseba. "Anthropologists, Artists, Terrorists: The Basque Holiday from History." Journal of Spanish Cultural Studies 2 (2003): 139-50.

- . Basque Violence: Metaphor and Sacrament. Reno: U of Nevada P, 1988. 103-164.
- . Crónica de una seducción: Museo Guggenheim Bilbao. Madrid: Nerea, 1997.
- . "Nourishment by the Negative: National Subalternity, Antagonism, and Radical Democracy." Aretxaga et al. 115-136.
- . "Ruinas / peripheries / transizioak." Mundializazioa eta periferiak / Mundialización y periferias. Ed. Francisco Jarauta. Arteleku Cuadernos 14. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa / Gipuzkoako Foru Aldundia, 1998. 119-122.
- Zulaika, Joseba, and William A. Douglass. Terror and Taboo: The Follies, Fables, and Faces of Terrorism. New York: Routledge, 1996.
- Zumalde Arregi, Imanol. "La transición cinematográfica vasca (1970-1980)." Ed. Santiago de Pablo. Los cineastas: Historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998. Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 1998.

Biography

Luis Sáenz de Viguera Erkiaga was born in Bilbao, province of Bizkaia, in the Basque Country, in 1973. He received a Licenciatura in English Philology from the Universidad de Deusto, Bilbao, in July 1996. He moved to the United States and, in February 2000, received a Master's Degree in Hispanic Literatures and Languages from the University of Massachusetts, Amherst. He then joined the Ph. D. Program at the Department of Romance Studies at Duke University, and is currently holding a Visiting Instructor position at Mount Holyoke College in South Hadley, Massachusetts.

He published "Bertso-Paperak carlistas y lo popular reaccionario" in Res Pública: Revista de filosofía política (6.13-14) in 2004, and many short comic-book stories in fanzines and college magazines.

He received a Summer 2005 Faculty Grant from Mount Holyoke College, and Research Awards from the Department of Romance Studies at Duke University for the Fall 2003 and Spring 2004 semesters. In Spring 2001, he was awarded a Julian Price Endowed Graduate Fellowship by the Department of Romance Studies at Duke University. He was a full scholarship graduate student at Duke's Department of Romance Studies from August 1999 to August 2005, and at the University of Massachusetts from January 1997 to May 1999.