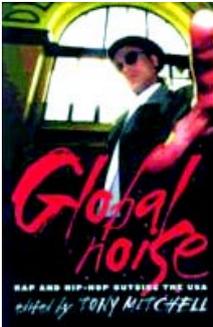


El Nuevo “Ritmo” del Euskara: Identidad y mestizaje en la obra de Negu Gorriak¹



Jacqueline Urla es profesora del Departamento de Antropología de la Universidad de Massachusetts-Amherst. En Mayo de 1994 se encontraba en Euskal Herria analizando los comportamientos y la relación de los niños/as vascos/as y el euskera. El destino quiso que una noche presenciara un concierto de Negu Gorriak en Usurbil, localidad donde en aquellos momentos residía. La profesora se quedó impactada de el ambiente electrificante de la noche y de aquel grupo, que lanzaba consignas como “Fight the power” y con el poder de agitación de aquellos cinco tipos. En el 2001, tras estudiar a fondo la historia del grupo y entrevistarse con personas afines y miembros de Negu Gorriak publicaba el ensayo “We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-Hop and the basque political imaginary” incluido en el libro “Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the U.S.” (Wesleyan University Press, 2001) coordinado por el también profesor Tony Mitchell. Este es un documento resumido y muy aproximado de dicho ensayo que la propia profesora nos ha enviado traducido

No cabe duda que en Euskal Herria, como en muchos pueblos minorizados, la música ha sido un terreno en la política cultural importantísimo. Músicos de varios estilos – del folk hasta el heavy – han visto en su arte una forma de contribuir a la lucha por los derechos culturales y lingüísticos de su pueblo. Queda todavía por hacer una historia completa de la nueva canción vasca, aunque ya tenemos algunos trabajos que lo han iniciado.² Aquí, sin embargo, nos centraremos no tanto en la evolución musical sino en el papel semiótico/político que pueda tener la expresión musical a la hora de revelar desigualdades de poder (lingüísticos, culturales, económicos), y de construir una imagen tanto de la identidad del colectivo como de su relación con otros grupos y movimientos sociales. Para esto escogemos a una de las bandas más populares de principios de los noventa – Negu Gorriak – y examinaremos de cerca su discurso musical, lingüístico y visual. Ya disuelto, este grupo musical estuvo muy identificado con la izquierda abertzale, sobre todo con la voz de la juventud radical de Euskal Herria, y con el movimiento a favor de la recuperación del idioma autóctono: el euskara. Como muchos grupos y cantautores que les precedieron, Negu Gorriak manifestó su compromiso lingüístico eligiendo cantar siempre en euskara. Pero no se aferraban en absoluto a una noción rígida de la tradición o de purismo, sino que juntaban este símbolo de lo autóctono con códigos visuales y formas musicales del hip hop afro-americano, así como el punk, ska, reggae, rai, y, rock duro. Negu Gorriak utilizó estos recursos simbólicos para difundir un mensaje de conciencia política de izquierdas y de lo que podríamos llamar una autoestima lingüística y cultural. Y a la vez, daban a conocer a la juventud de Euskal Herria otras luchas sociales dentro y fuera de su país – contra el racismo, contra la xenofobia, y el imperialismo etc. –. A través de su producción musical, crearon un imagen de una nación euskaldun militante no aislada, sino situada dentro de y en comunicación con un mundo más amplio de influencias transnacionales, caracterizada por flujos globales de personas, música, imágenes y culturas.

Más allá de lo que nos ayuda a entender la variedad que existe dentro del discurso nacionalista vasco (muchas veces homogenizado por la prensa en el exterior), el análisis de la expresión musical de Negu Gorriak nos puede servir para entender mejor la música como un terreno de acción simbólica. Aunque la música de Negu Gorriak emplea muchos estilos diferentes, aquí nos centraremos sobre todo en el significado que tiene su uso de elementos del hip hop. Muchos músicos de comunidades minorizadas están apropiándose del sonido y de la imagen del hip hop. Algunos son más politizados y de ideología más clara como Negu Gorriak, mientras que otros grupos de ethnorap como Les Fabulous Trobadors de Toulouse son de un estilo más light. Cualquiera que sea el estilo, tenemos que reconocer que estamos ante un fenómeno realmente extendido y transnacional, aunque la forma local que toma el rap varía bastante³. ¿Cómo entender estos nuevos modos de expresión? ¿Cuáles son las apuestas políticas de estas formas de expresión en manos de grupos minoritarios? Hasta hace poco, el modelo más común ha sido el del imperialismo cultural. Visto desde esta perspectiva, las minorías lingüísticas y culturales se conciben como víctimas de un proceso inevitable de homogenización promovido por el marketing internacional de la música popular. Dejémoslo claro: no podemos ni queremos negar el poder de la industria capitalista

musical. Los músicos de lenguas minorizadas viven diariamente la presión de reproducir formulas musicales anglófonas. Un número pequeño de multinacionales ejercen un control impresionante sobre el surtido de gustos musicales que podemos disfrutar (Feld, 1994). Es precisamente este poder el que impulsó a Negu Gorriak a crear su propio sello discográfico independiente. No obstante, el caso que vamos a analizar nos indica una situación más paradójica y más complicada que la de un sencillo imperialismo cultural. A la vez que la mass media y la música popular pueden estar contribuyendo a la uniformidad de imágenes, vestuario, y estética, también ofrecen recursos semióticos que la juventud puede apropiarse y transformar en nuevas formas de expresión sincretizada, como de hecho esta haciendo. En vez de tomar la identidad cultural como un hecho ya existente que disminuye o se defiende frente a influencias foráneas (o sea, la postura implícita del modelo del imperialismo cultural), aquí vamos a aproximarnos a la música alternativa fusionada como la de Negu Gorriak tomándola como un escenario donde se forjan los imaginarios políticos – terrenos donde las diferencias y las afinidades se producen, y las relaciones de poder se iluminan a través de mecanismos que Néstor García Canclini (1995) denomina reconversión cultural. Es más, el caso de sincretismo musical de Negu Gorriak nos enseñará que las apropiaciones y el intercambio cultural se desarrollan dentro de relaciones de poder que son imprescindibles tener en cuenta a la hora de entender porqué en algunos casos las fronteras culturales, étnicas, o lingüísticas se afirman, en otros se transgreden, y en otros, sencillamente, se malentienden.

ROCK RADICAL EUSKALDUN

Negu Gorriak nace en el último año de los ochenta después de dos décadas y medio de un movimiento de nueva música vasca que empezó con los cantautores de los sesenta y setenta y que fue seguido por el fenómeno musical conocido como el Rock Radikal Vasco. La banda recoge elementos de los dos variantes. El nombre, Negu Gorriak se toma de una canción de Mikel Laboa, una de las figuras claves de la nueva canción vasca, y el grupo comparte con Laboa tanto su inclinación por lo novedoso y lo experimental en estilos musicales como su compromiso con la lengua.⁴ Musicalmente, el grupo está muy relacionado con el punk combativo que les precedió, desarrollado por grupos como Hertzainak, Baldin Bada, y Kortatu. Dos de los miembros de Negu Gorriak, los hermanos Fermín e Iñigo Muguruza, habían formado parte del grupo Kortatu mientras que su guitarrista, Kaki Arkarazo, anteriormente había tocado con el grupo de estilo ecléctico, M-ak. En sus canciones, el grupo seguirá las huellas de muchos de sus antecedentes rockeros radicales tocando temas como las dificultades sociales y económicas que vive su generación – problemas del desempleo, la droga, y la alienación –. Pero se distinguen de una gran parte del mundo punk porque su política no es nihilista ni anti-social (Lahusen, 1993). En vez de optar por la no participación en la sociedad civil, hacen un llamamiento a la militancia, a la organización política, y también al orgullo de ser euskaldun. Por eso llamarles punk sin más es algo problemático. Porque aunque Negu Gorriak reflejará la influencia de la música punk y thrash rock duro en su expresión musical, en su discurso político y su iconografía, cambiarán el marco de referencia, acercándose a los nation-conscious rappers como Public Enemy, Ice-T, y los Disposable Heroes of Hiphoprisy.

Esto se anunció con su primer álbum, Negu Gorriak en 1990. Era patente la influencia del grupo de rap estadounidense Public Enemy, en la cima de su popularidad en estos años, así como de la película, "Do the Right Thing", del director afro-americano Spike Lee. Así lo explicó Fermin Muguruza en una entrevista: "Estábamos escuchando mucha música de varios estilos, sobre todo conectado con la explosión del rap. Nos impresionó Public Enemy, la fuerza que tenía el movimiento rap, y su poder critico, así como nos había impresionado el movimiento punk de los 77" (Ross, 1993). En el rap y en la fuerza de su denuncia de la política racista en Norte América estos jóvenes vascos encontraron un nuevo y potente lenguaje de protesta. Viviendo en una sociedad profundamente dividida por la cuestión de la lucha armada y castigada por las contradicciones económicas de una economía capitalista, estos militantes de sentimientos abertzales e izquierdistas encontraron semejanzas y lecciones en el debate que se dio en el movimiento negro acerca de la desobediencia pacifista o armada promovidas por Martin Luther King y Malcolm X, respectivamente – un debate que la obra de Spike Lee y Public Enemy estaba recordando y replanteando –. También reflejaban influencia de la lucha de los negros en la canción que dará nombre a su sello discográfico, Esan Ozenki (Dilo en alto). Aquí se da la versión euskaldunizada de la famosa proclamación de orgullo negro hecho por James Brown – Say it loud, I'm black and I'm proud (dilo en alto, soy negro y estoy orgulloso) / Esan ozenki: euskalduna naiz eta harro nago (dilo en alto: soy euskaldun y estoy orgulloso).

Negu Gorriak no sólo lo estaba diciendo a todo volumen, sino que lo estaba diciendo en euskara. Negu Gorriak es una de las pocas bandas del Rock Radical Vasco que extendió su nacionalismo al terreno lingüístico. Aunque muchas de las bandas se ponían nombres en euskara y utilizaban alguna que otra palabra en euskara en la maquetación del disco, salvo algunas excepciones muy concretas, el mundo del rock radical era poco euskaldun. Más bien se daba un uso simbólico del euskara, parecido al que se ve generalizado por el movimiento juvenil radical y alternativa vasca donde vemos palabras de euskara aquí y allá – gaztetxe, txakurrak, txoko – y también se utilizan normas ortográficas del euskara para escribir palabras en castellano (sustituyendo tx por ch; k por c) como la martxa o barrikada. De esta forma, los rockeros marcaban su distanciamiento del castellano oficial y su pertenencia a la "contra cultura", pero no usaban el euskara como lengua habitual.⁵ La política y la práctica de Negu Gorriak romperían con ese tipo de uso simbólico eligiendo cantar sólo en euskara. El impacto fue enorme.

No porque no se cantara en euskara. Antes, Hertzainak, M-ak y muchos cantautores ya hicieron esto. El impacto vino más que nada porque los hermanos Muguruza se conocían como cantantes mayoritariamente castellano parlantes. Mejor dicho, eran euskaldunberris, o sea, ellos, como muchas personas de descendencia vasca que habían perdido el euskara en su familia y lo tuvieron que aprender como segunda lengua en una escuela de AEK. En Kortatu los Muguruza cantaban algunas canciones en euskara. Pero la decisión de disolver ese grupo en pleno auge y formar un nuevo grupo totalmente euskaldun se difundió por la prensa como una decisión política de unificar la militancia lingüística con la nacionalista en el mundo de la música reivindicativa vasca.

En el primer capítulo de su famoso libro “Piel Negra, Máscaras Blancas”, titulado, “El Negro y el Lenguaje”, Frantz Fanon explica que todo sujeto colonizado tiene que enfrentar el problema de la lengua, o mejor dicho, el problema de la lengua del colonizador. Era el objetivo de Fanon denunciar el sentido de inferioridad lingüística que acompaña al proceso de colonización. Tan pronto como el colonizado llega a percibir el idioma del colonizador como más civilizado, más bello, elegante, o sofisticado, se encamina la profunda alienación y sentido de inferioridad que, según explicaba Fanon, eran las características que definían la mentalidad colonizada. Negu Gorriak comparte ésta misma visión de la colonización lingüística pero su referencia teórica e iconográfica primer álbum, habla de una historia distorsionada y hace un llamamiento a los vascos a recordar que la Historia (con mayúscula) siempre la escriben los victoriosos. Hay que olvidar la Historia para poder reconocer los enemigos verdaderos. Estos enemigos están descritos en todos sus discos, pero tal vez más claramente en Borreroak Baditu Milaka Aurpegi (El Verdugo Tiene Mil Caras) (1993). En el lugar del saber oficial corrupto, las canciones de Negu Gorriak celebran la sabiduría popular y las alianzas ganadas a través de experiencias comunes con la opresión. La canción “JFK”, por ejemplo pone en evidencia la falsedad de la simpatía yanqui por la lucha vasca, y reclama a otros amigos americanos como Angela Davis, Che Guevara, Simón Bolívar... Otra canción interesante por su letra y el soporte visual es “Napartheid”, de su primer disco, que establece un paralelismo entre la marginalización de los negros surafricanos y los euskaldunes de Navarra. La palabra Napartheid, compuesta por Naparra (nombre en euskara antiguo de Navarra) y apartheid, fue inventada por un grupo de militantes / dibujantes para un comic que crearon después de que se aprobara la Ley del Vascuence en 1988 en Navarra. Con un humor sarcástico ponían a parir esta ley que dividía el territorio de Navarra en diferentes zonas lingüísticas, como una especie de apartheid. En el comic, este paralelismo se establece a través de imágenes de un mapa de África que se aproxima en su forma al de Navarra, con las líneas de la zonificación superpuestas. En la letra de la canción, rica en metáforas, se hacen más juegos de palabras, sustituyendo, por ejemplo la consabida denominación bilingüe de la sede del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, por “Pretoria-Gasteiz”. De esta forma “Napartheid” nos hace contemplar semejanzas entre la opresión racista y el apartheid, y la marginación lingüística.

El contenido de la letra, los juegos de palabras, con el soporte visual y sonoro, todo lleva a establecer al vasco, y sobre todo al euskaldun, como un revolucionario en solidaridad con otros: zapatistas, indios americanos, sur africanos, negros norteamericanos. Entre estos compañeros de lucha – por lo menos al principio de la carrera de la banda – destaca la identificación del vasco con el negro. Como dice la canción “Kolare Bizia” (Color Vivo), una crítica del racismo y fascismo, “No olvidemos que somos Afro-Vascos y que defenderemos a nuestras hermanas y hermanos: Ali, Mohamed, Kepa, Ismael, y todos los tribus del Zimbabwe. Atacaremos la miseria”.

Lahusen (1993) ha dicho que el logro semiótico del rock radical vasco, inspirado por el punk, fue el de crear un silogismo entre la oposición “punk : sociedad” y “vasco : español”. Como euskaltzales (amantes/militantes del euskara), Negu Gorriak añade otra dicotomía: “euskara : lengua del estado”, y hasta cierto punto el “no blanco: blanco”.

Digo euskara : lengua de estado, y no la oposición más habitual que se suele usar en Euskal Herria, euskara – erdera (palabra que se refiere a toda lengua que no es euskara), porque en realidad, las lenguas que ocupan esta posición de oposición semiótica al euskara son las lenguas impuestas por el estado: castellano y francés. Como veremos, el inglés, que también es erdera (no euskara) no ocupa el mismo papel en la obra de Negu Gorriak. También digo “no blanco” porque aunque muchas veces el símbolo de éste es el negro, también puede ocupar este lugar el indio, o centro americano, o sea, la persona de color, como vemos en su último disco, Ideia Zabaldu (difundir el mensaje). En este disco, encontramos la canción, “Salam, Agur” que versa sobre la figura del emigrante árabe dispersado por la comunidad Europea, en la que canta Sadia Aitelkho, una mujer de Casablanca que la banda conoció a través de SOS Racismo. Explica Fermín: “Estos últimos años hemos desarrollado amistad con la comunidad árabe de Tolosa y Paris y queríamos incluir los problemas de la comunidad árabe en el álbum” (Agirre 1995:24). Recordando el estilo de “JFK”, “Salam, Agur” termina llamando a los nombres de los pueblos árabes – Marroquíes, Libios, Argelinos – enviándoles un saludo bilingüe como bienvenida a la comunidad, solidaridad transnacional que Negu Gorriak trata de comunicar y crear a través de su música y sus giras fuera del país.

La densidad de sincretismos simbólicos visuales es tal que no podemos pretender ofrecer aquí un análisis completo. Pero señalaremos algunos de los más importantes. El símbolo central del grupo, la X. Con tanta referencia a la militancia negra, no cabe duda que esta X recuerda la X de Malcolm X. Pero mirándola de cerca, veremos que está compuesta por dos hachas cruzadas. La elección del hacha o aizkora es de mucho significado en el mundo nacionalista, también el hacha rodeada por una serpiente es el símbolo de ETA. También vemos en

la portada del último disco una mujer con una laia, instrumento de trabajar la tierra del mundo rural, fuertemente identificada con la cultural vasca. Pero en esta imagen, vemos que el cuerpo de la mujer está pintado de rojo, verde, blanco, y negro –colores parecidos a los del nacionalismo panafricano – y con un diseño que recuerda una tela africana con abundante iconografía vasca.

Esta inclinación a la mezcla y el sincretismo es fundamental en la creación musical del grupo. Rítmicamente, no conocen fronteras. Cogen liberalmente del rap, soul, ska, reggae, y ragamuffin sin abandonar sus orígenes de rock duro. Durante sus seis o siete años de existencia, no dejaron de evolucionar y sorprender, incorporando en su mezcla hasta funk, salsa, y musica rai. Aunque no eran los únicos en hacerlo, el grupo supo incluir a instrumentos tradicionales vascos como la trikitixa, y crear nuevas mezclas combinando la poesía oral, bertsolaritza, con el rap en su canción “Bertso-Hop”. El mestizaje musical para estos músicos se considera como elemento enriquecedor que potencia sus posibilidades de comunicar. Es una línea que continua Fermín Muguruza en un nuevo disco, Ireki Ateak (Abrir las Puertas) que ha producido con el grupo Dut, después de que se disolviera Negu Gorriak:

“La integración de culturas y generaciones es una de las llaves que poseemos en Euskal Herria para abrir puertas que reivindicamos. Gozamos de un legado musical tan rico que sin forzar o provocar de forma artificial fusiones, podemos disfrutar de encuentros entre distintos ritmos tales como el trip-hop aderezados con sonidos de cuernos o cencerros de los carnavales, txalapartas con expresiones rap o techno, dulzainas con post-hardcore, etc: una línea iniciada con Negu Gorriak que sin lugar a dudas derrumba cualquier intento de ortodoxia. Añadiendo a esto la utilización del euskera, que como lengua conlleva una musicalidad implícita en las palabras, obtenemos una peculiaridad única” (El Tubo nº 95, 1998, Pág. 13).

Dicho de otra forma, Negu Gorriak emplea lo que Flores y Yúdice (1990) llaman “el arte del neologismo descarado”, mezclando ritmos y estilos como quieran. Pero el mestizaje, tiene sus límites. Y ese límite es el idioma. Los miembros del grupo son multilingües y no tienen ningún problema para hablar castellano en sus giras por Latinoamérica, o en entrevistas con periodistas que no saben euskara. Su interés en comunicar con públicos diferentes les ha llevado a incluir traducciones de sus canciones en castellano, francés e inglés. Pero Negu Gorriak no sigue el camino de los raperos latinos (neoyorquinos y chicanos en su mayoría) para los que el cambio de código (castellano e inglés) forma parte de su creatividad verbal. En las canciones de Negu Gorriak, no hay mezcla de castellano-euskera – una mezcla que sí se da a menudo en el hablar cotidiano de muchos euskaldunes –. No hay un reflejo del repertorio bilingüe que tienen los euskaldunes. A la hora de cantar, de actuar en público, el código predominante es el euskara. Lo cual no quiere decir que no hay préstamos, y muchos, del castellano. Pero se nativizan; se les aplican las reglas morfológicas del euskara para así incorporar estas palabras a la gramática del euskara.

El que el mestizaje lingüístico se celebra en el caso de los músicos latinos en Estados Unidos y se evita en la de los euskaldunes se explica mirando hacia el contexto histórico en el que se han formado las ideologías lingüísticas de cada comunidad.⁶ Como dice Susan Gal en su trabajo sobre el codeswitching, los patrones diferentes de cambio de código se puede interpretar no sólo como formas de manejar las interacciones interpersonales – como se ha estudiado en la sociolingüística hasta ahora – sino también como la praxis simbólica de diferentes posiciones sociopolíticas (Gal 1988:248; ver también Hill 1985). Para decirlo de otra forma, los cambios de código (codeswitching) como otras formas de arte verbal, son creaciones simbólicas a través de las cuales las personas expresan y responden a relaciones de poder más generales. Esta perspectiva nos parece imprescindible a la hora de interpretar las prácticas lingüísticas de codeswitching de grupos musicales como Latin Empire de Nueva York o Negu Gorriak de Euskal Herria, ambos muy críticos de la sociedad y muy conscientes de su papel como figuras ejemplares para la juventud de sus comunidades. Se ve en las entrevistas con ambos que estos músicos piensan mucho sobre el sentido que los jóvenes pueden dar a su forma de vestir, a las causas que apoyan, y, cómo no, al idioma que utilizan. Explícitamente conscientes de la atención que cae sobre ellos, su práctica lingüística representa más que un reflejo de su posición estructural en la sociedad – es una estrategia de resistencia simbólica a ella.

La situación estructural de estas dos comunidades, euskaldun y latino estadounidense, es muy distinta y esto repercute en la ideología lingüística y las formas de resistir simbólicamente a la dominación lingüística de estas comunidades. Las personas de descendencia hispana en los Estados Unidos son una comunidad obrera inmigrante, de fronteras, marginados a la vez respecto a la cultura oficial anglófona en su país de residencia y también respecto a sus países de origen – México y Puerto Rico – en donde muchas veces están considerados como de menos, contaminados, pachucos. (Flores 1993) Esta marginación se traduce a un desprecio de su forma de hablar, que se ha visto como corrompido – ni inglés, ni español (Urciuoli, 1996). Varios artistas y escritores latinos – Gloria Anzaldúa y Guillermo Gomez-Peña, Kid Frost, Latin Empire– han respondido afirmando el spanglish como símbolo de una identidad entre culturas y celebrando el cambio de código como un arte verbal creativo – que lo es – y no como un déficit. En un contexto social fuertemente anti-hispano y anti-inmigrante, donde la trasgresión de fronteras provoca pánico para la sociedad blanca anglófona, el spanglish también provoca pánico. Y es este pánico precisamente lo que buscan provocar los artistas y músicos como Latin Empire (Flores, 1991).

En cambio, la situación estructural histórica, el discurso y, por consiguiente, la ideología lingüística, es muy

diferente en Euskal Herria. El surgimiento de un movimiento nacionalista a finales del siglo diecinueve, poco a poco logró expandir entre las clases medianas urbanas y el mundo rural, una visión de la comunidad vasca como una nación propia, distinta de la española o la francesa, con el euskara como testigo innegable de esa diferencialidad histórica. Es un movimiento, aunque censurado por largos años de la dictadura y muy dividido entre sí, que ha cogido un arraigo muy fuerte en estos sectores de la sociedad, y que tiene unas instituciones políticas fuertes y una potencia socio-económica muy importante en el sur de Euskal Herria, o sea, las provincias ubicadas en el estado español.

Este movimiento conllevará una valoración positiva del euskara como símbolo de la nación. ¿Pero en qué se convirtió el castellano para los nacionalistas vascos? Aquí nos encontramos delante de una variación de experiencias y ambivalencia profunda. La ideología nacionalista indica el castellano como lengua foránea. Pero el hecho es que para muchos vascos del sur el castellano era su lengua materna; pudo haber sido una lengua impuesta, tal vez indeseada, pero era ya algo suyo, indispensable, incluso enriquecedor; una lengua que había ganado su lugar en la sociedad vasca. Para otros que nacieron con el euskara, el castellano era y seguía siendo una lengua foránea que les ha hecho sufrir mucho, recibir castigos en la escuela, y sentirse marginado e inculto en su propia comunidad. Si el nacionalismo vasco promulgó el euskara al estatus de signo de la nación, dejando el castellano en un estatus de limbo, hijo ilegítimo del colonizador, no hay que olvidar el papel ideológico del nacionalismo español. El estado español, apoyada por la oligarquía vasca, no ha dudado en promulgar una política monolingüe y monocultural que establece el castellano en sine qua non de lo que es ser español. Los castigos y la intolerancia beligerante hacia todo que no era castellano provenientes de este nacionalismo español y practicado por las instituciones del estado, la negación total de incorporar euskara como parte de lo español, fomentó y reforzó una oposición semiótica de los dos idiomas como identidades opuestas. Esta historia de represión del euskara hizo mucho para que los nacionalistas del post-franquismo como Negu Gorriak empezaran a ver el bilingüismo de los euskaldunes, frente al monolingüismo castellano, no como proceso histórico benigno de modernización, sino como el resultado clarísimo de una política de exterminación del euskara. Se ha creado un marco ideológico que concibe las lenguas y sus identidades correspondientes como exclusivos, jerárquicos contrastivos; como dirían en euskara, es un marco de borroka (lucha), que contribuye a la separación de las lenguas en el espacio del escenario abertzale. Eco del colonialismo, el cambio de código choca, molesta, irrita.

Hay otro factor que influye a la hora de entender las diferencias en las estrategias verbales de músicos euskaldunes y latinos. Como sabemos, el euskara hasta hace relativamente poco, se ha despreciado en el mundo intelectual hasta tal punto que se cuestionaba si era capaz de expresar ideas científicas o filosóficas. Esto es muy distinto de la situación del castellano en los Estados Unidos. Aunque se puede decir que el castellano tiene menos prestigio entre los anglófonos que otros idiomas europeos – el francés, por ejemplo – sí se reconoce como un idioma completo, para decirlo de alguna forma. Tampoco los hispanos de Norteamérica se consideran obligados a guardar el futuro de ninguno de esos idiomas. Ni el castellano ni el inglés se ven en peligro de desaparición como se considera al euskara. La situación objetiva del euskara junto con la ideología nacionalista a través de la cual se interpreta esa situación, ha dado pie a que los artistas comprometidos tomen posturas distintas hacia el cambio de código y empleen estrategias diferentes a la hora de luchar contra el estigma lingüístico que padecen los hablantes de sus comunidades. La lucha simbólica a favor del euskara es una lucha contra esta visión deficitaria del idioma. Esto hace que se ponga énfasis en afirmar que el euskara es capaz de expresar cualquier pensamiento humano – desde lo más cotidiano, hasta lo más abstracto de la ciencia. A esto tenemos que añadir la percepción bastante negativa que existe sobre el codeswitching. Dejando a un lado lo que pueda influir la ideología nacionalista en la percepción del codeswitching, tenemos también que entender que como una ideología lingüística muy expandida que considera el cambio de códigos como síntoma de déficit lingüístico – bien sea del individuo o del idioma en sí. En las conversaciones cotidianas privadas entre amigos y familiares euskaldunes, por ejemplo, se admite el cambio de código fácil. Es más, se utiliza para efectos comunicativos significativos. Pero en los escenarios públicos donde la elección de código tiene más carga emblemática se ve la necesidad de afirmar y demostrar a través de la práctica, la posibilidad de una producción totalmente en euskara precisamente porque esto no se reconocía durante mucho tiempo. Euskaraz eta kitto! (Euskara es suficiente!) Dice el lema de los militantes de Euskal Herria Euskaraz. La historia de desigualdad política entre las comunidades euskara y castellano parlantes hace que el codeswitching adquiera una carga simbólica diferente de la de spanglish y, por consiguiente, hace que el mestizaje musical en Euskal Herria tome una forma lingüística muy distinta de la que toma en Nueva York o Los Angeles.

Pero vamos a puntualizar. Si Negu Gorriak canta todo en euskara, sus discos no se pueden calificar como monolingües ni monoculturales. Crean una comunidad heteroglosica de movimientos sociales que hablan un idioma común de liberación social en múltiples lenguas. Esto se ve claramente en su disco Ideia Zabaldu que empieza con la primera canción, "Hitz Egin" con un refrito de 30 segundos llamado "Hitzaurrea" (prologo) compuesto por una mezcla de voces –africanos, vascos, ingleses– superpuestos uno encima de otro. También encontramos un sampling de música en castellano – Silvio Rodríguez. El inglés aparece en todas partes: en los títulos de las canciones e incluidos como slogans como Power to the People, en la letra de sus canciones, en sus fanzines, y en los videos de sus giras. Pero no es un inglés cualquiera. Consideremos las expresiones; son las voces, más que nada, de negros norte americanos que se oyen a través de expresiones como fight the power, o sampling de

canciones como “Free Your Mind” por En Vogue, o en trozos de rap, blues, y soul. Recordemos que los signos lingüísticos no son sólo signos de un idioma sino también, como dice el teórico ruso Bakhtin, signos de una voz, que indica o representa una perspectiva, un locus social. El inglés que encontramos en la obra de Negu Gorriak evoca la perspectiva de esa voz negra, de una experiencia de marginación socio-cultural. El número y tipo de colaboradores y “voces” ha seguido ampliándose a lo largo de su trayectoria. Muy significativo es la inclusión de mujeres hasta entonces notablemente ausentes en los discos de Negu Gorriak, como han sido del mundo del rock radical en general. El mundo del rock radical vasco ha sido un reducto masculino reflejando, aun con más intensidad tal vez, la marginalidad de las mujeres en la vida pública política. Sin embargo, ya en el disco del grupo, Ideia Zabaldu, encontramos a Irantzu Silva, Sorkun Rubio vocalista del grupo “Kashbad”, y Sadia Aitelkho como cantantes y una canción muy crítica del sexismo, “Potroengatik”, escrita por una joven bertsolari, Estitxu Arozena. La aparición de más músicas jóvenes en los últimos años nos da la esperanza de que la predominancia masculina en esta expresión musical este cambiando, aunque tarde y lentamente.

MESTIZAJE E IDENTIDAD

¿Como interpretar los nuevos significados que adquiere el hip hop cuando viaja a lugares como Euskal Herria y se incorpora a nuevas situaciones políticas y socio-culturales? Como describir las signos recombinados que se generan en las formas híbridas de la música? Es que los jóvenes están apropiándose, asimilando, parodiando, distorsionando, manipulando o corrompiendo al hip hop? ¿A caso los euroraperos son, como dijo un periodista para el New York Times, una mera imitación mala de una moda pasajera?

Tal vez lo sean algunos. Pero nos parece que las preguntas más interesantes sólo se pueden hacer si terminamos de querer separar lo que es auténtico de lo que no lo es. Esa forma de analizar y categorizar las producciones culturales no tiene mucho sentido en el contexto actual, si es que lo haya tenido nunca. Las culturas no son de por sí ni auténticas ni contaminadas; son sistemas simbólicos que están siempre evolucionando, cambiando, y siendo discutidos. Así me dijo el guitarrista de Negu Gorriak, Kaki Arkarazo, una tarde que estuvimos en su casa en Usurbil: “¿Quién puede decir lo que es y no es nuestro patrimonio musical? John Mayall o Eric Clapton forman parte de mi cultura musical tanto como la trikitixa.” Dejemos de tratar de distinguir lo autóctono de lo prestado a través de criterios a priori. Más nos vale mirar de cerca los usos que hacen los músicos del hip hop (o de otros estilos musicales) para llegar a comprender cómo entienden ellos la relación que tiene el hip hop con su propia condición, y los nuevos significados que se generan por su uso en nuevos contextos.

Es importante aclarar. Aquí me ha interesado analizar la utilización simbólica de elementos de rap en manos de este grupo euskaldun. Pero Negu Gorriak nunca se ha considerado ni ha querido ser un grupo de rap euskaldun. Sus influencias musicales son más eclécticas. Sienten una afinidad hacia la música rap y, sobre todo, hacia la problemática social de la que surgió el rap. “Admiramos mucho la cultura negra. Y nos identificamos con el nacionalismo negro”, dice Fermín en una entrevista de 1993. “Pero nos gustan mucho los grupos hardcore. Hay mucho en común con lo que hacen ellos y lo que hacemos nosotros (...). De todas formas estamos más cerca a Fugazi que de cualquier grupo de rap” (Ross, 1993).

Negu Gorriak se apropió de algunos elementos del estilo musical y las imágenes del hip hop. Pero no todo tipo de hip hop, y no sólo su estética o sonido, sino también el mensaje de los raperos politizados. En su artículo sobre el hip hop afro americano, Jeffrey Decker (1994) dice que deberíamos considerar a los raperos politizados, o sea, los nation conscious rappers (raperos de conciencia nacional) como Ice T o Chuck D, como algo paralelo a lo que Gramsci llamaría el intelectual orgánico. Situados en la frontera entre artistas populares y portavoces de sus comunidades, estos raperos destacan por las conexiones fuertes que retienen con sus comunidades de origen y los problemas de la pobreza urbana. Ven en su música una forma de expresión política contra la representación distorsionada que los medios de comunicación ofrecen a menudo sobre los negros. Esta situación es algo que entiende Negu Gorriak y sus “brigadas”⁷. El grupo surgió dentro de y mantuvo su conexión con el mundo de la juventud radical – el mundo de gaztetxes (casas de jóvenes), radios libres, el movimiento insumiso – haciendo conciertos para apoyar a estos grupos y causas, y apoyando a bandas nuevas que estaban surgiendo, estas también de este ambiente. También crearon un sello de discos independiente, Esan Ozenki, para facilitar la distribución de música de otros grupos con compromisos políticos progresistas. La juventud que ha dado luz a estos movimientos sufre unos problemas sociales muy fuertes. Problemas de desempleo, censura y acoso por las fuerzas policiales que les consideran como criadero de futuros miembros de ETA. Estos jóvenes de tendencias izquierdistas nacionalistas, como otras juventudes en Europa, encuentra en el lenguaje y las imágenes del hip hop militante aspiraciones nacionalistas y unas preocupaciones paralelas a las suyas con la violencia policial y con los medios de comunicación. El rap, dice el sociólogo Puerto Riqueño Juan Flores, ofrece un cimiento de intensidad sorprendente. “Su capacidad de unificar ha sido uno de sus legados más importantes y una razón de su atractivo para la juventud en contextos innumerables por todo el mundo” (Flores, 1994:93). Escuchemos a un discjockey Croata de 23 años:

“Rap es la forma de música que ha tenido la fuerza y la honestidad para decir lo que se tenía que decir. Se ajusta a nuestra situación. Claro hay la tentación de decir algo estúpido como, “Croacia es el Bronx de Europa”. Pero esto no es lo que quiero decir. Yo sé que hay diferencias importantes entre la situación aquí y en América. Pero hay algo en esta música y el papel que tiene entre la comunidad negra que se parece a lo nuestro. El rap

verdadero, en mi opinión, tiene un mensaje social. La gente aquí se está matando y muriendo por nada. Supongo que todos estamos jodidos por política que no controlamos" (Greenawalt, 1996:32).

CONCLUSIÓN

Volviendo a la pregunta del periodista del New York Times, propongo que consideremos el proceso de trasplante del hip hop al mundo del rock radical vasco como un proceso de domesticación, en vez de imitación. Recordemos que domesticar quiere decir literalmente, traer dentro de la casa (Slobin, 1993:90). La palabra no puede ser más adecuada para describir el trabajo semiótico de Negu Gorriak dado el significado simbólico que tiene la noción de "casa" tanto en la cultura afro americana como dentro del discurso nacionalista vasco donde casa representa metafóricamente la nación (Aretxaga, 1988). A través de su estrategia de fusión musical, crean un nuevo imaginario político de lo que es la nación/casa vasca. Como hemos visto, amplían los límites de pertenencia a la comunidad política, yendo más allá de las fronteras del Euskal Herria, y por supuesto de la Comunidad Autónoma, para encontrar amistades y aliados en otros movimientos sociales. También transgreden barreras internas. La producción musical de Negu Gorriak invita a los hijos de inmigrantes castellanos que nacieron y viven en las ciudades desindustrializadas de Euskal Herria, a formar parte de su visión de la nación vasca, mostrando que la pertenencia no radica en la etnicidad, la sangre, o el apellido, sino en la participación en las luchas culturales, lingüísticas, y de clase. En la letra de sus canciones, y en sus actuaciones y práctica, demostraban que el ser vasco no requiere aislarse de un mundo más amplio de gustos y de preocupaciones sociales. No requiere renunciar la chupa por la boina, ni cambiar los compactos de Fishbone por los de Benito Lertxundi. Pero sí implica que hay que hablar euskara, o por lo menos aprenderlo, y también tratar de entender las conexiones y similitudes entre la opresión económica, cultural, lingüística, racial, y sexual. Vascos étnicos y no-étnicos pueden formar parte de la visión radical de la nación vasca no sólo por sentimiento, sino a través de su participación en estas luchas, llevando los sentimientos a la práctica cotidiana con un compromiso individual en las luchas por la recuperación del euskara y la justicia social. En fin, la producción musical de estos jóvenes visto en su conjunto no disminuye su identidad como patriotas o como auténticamente vascos, pero sí cambia lo que ser patriota o auténtico puede significar y los símbolos a través de los cuales se reconoce.

La cadena de solidaridad se crea dentro de las actuaciones y se forja a través de las giras que organicen ellos a otros pueblos en El Salvador, México, y contactos con comunidades alternativas en Italia, Estados Unidos, y Japón. Pero, como nos recuerda George Lipsitz, la música popular es un espacio a la vez de encuentro y desencuentro. Negu Gorriak iba a descubrir esto de forma muy directa cuando Public Enemy vino a dar un concierto a Bilbo y saludaron al público animado con un gran, "Hello, Spain!" Negu Gorriak había hecho propaganda para el concierto y Fermín expresó su desilusión ante el concierto de Bilbo en una entrevista con Paul Ross, periodista para el zine de San Francisco, Maximum Rock and Roll. El enfado de Fermín era patente: "Vinieron a coger el dinero y correr. Si de verdad es un grupo que quiere propagar unas ideas, deberían informarse de antemano sobre el lugar en donde están tocando; sobre la gente que les va a ver. Creo que es esencial que haya algún tipo de comunicación" (Ross, 1993). Molestó todavía más los comentarios que hizo Public Enemy a la prensa, diciendo que hubieran preferido tocar en Torrejón, la base americana, donde hubiesen tenido más negros en el público, en vez del público mayoritariamente blanco que encontraron en Euskadi. El distanciamiento que se abrió entre los grupos por el incidente parecía insuperable. Para Public Enemy, la solidaridad de raza era el lazo más fuerte e importante. Para Negu Gorriak era difícil simpatizar con esta forma de ver las cosas. Les era difícil entender que estos raperos militantes y nacionalistas no compartían su visión de la base militar americana: tierra conquistada por el imperialismo yanqui armado. ¿Cómo no hicieron ninguna crítica de la presencia de la base y del ejército? ¿Cómo podían ver a esos soldados trabajando para un estado represor como mejor público que los jóvenes vascos radicales? Y no decimos nada sobre su salud. Fue un fraude que la ideología política no llevara a Public Enemy a abrazar a los nacionalistas vascos como sus hermanos. Como me dijo Kaki Arkarazo: "Creo que lo que pasó con ellos es un problema que ves en los Estados Unidos en general. La gente allí se ve como el centro del universo, y que la lucha de todos los demás es insignificante. No sé si es por falta de información, el estar mal informados, o falta de deseo de informarse."

Para terminar, hemos querido dejar ver que la música puede hacer un papel en los movimientos sociales. Pero ese papel es a la vez complejo y a veces contradictorio. Los músicos pueden ser portavoces para ciertas reivindicaciones, difundiendo mensajes a través de sus canciones. Este papel de difusor de ideas se hace a través de las letras y también a través de las redes de contacto que crean con sus giras y brigadas. Pero he querido señalar que la acción política de un grupo como Negu Gorriak viene también de su impacto sobre el imaginario político vasco. La forma en que la banda figura la nacionalidad vasca y sus lazos con otros movimientos para la justicia social, cambia los términos en los cuales los activistas entienden su situación y como se autoafirman ellos mismos como sujetos políticos. Y este hecho, el cambiar, o por lo menos desplazar una visión de la realidad por otra, es precisamente una dimensión fundamental en cualquier lucha por el cambio social (Aretxaga, 1997). En vez de descartar la música popular como algo que cae fuera de la política real, debemos de explorar la capacidad que puedan tener algunas expresiones de la cultura popular para servir de mecanismo de comunicación y educación, para ser un lugar para experimentar con roles culturales y sociales que aún no son posibles en la situación política actual (Lipsitz, 1994:17). El hip hop no siempre trae la solidaridad que se imagina. No siempre

sirve de cimiento. La visita de Public Enemy a Euskal Herria demostró que la solidaridad de los jóvenes euskaldunes con los negros norte americanos representada por Negu Gorriak no era todavía una realidad política. Entre otras razones, por las relaciones dispares entre la industria de discos de los Estados Unidos y la de la música alternativa en Euskal Herria, o en Europa, que hace que los vascos se enteren de Public Enemy mientras que la música de Negu Gorriak y la perspectiva de los nacionalistas radicales no xenofóbicos quedan todavía muy marginados. De todos modos, a través de los lazos que esta juventud establece con otros movimientos sociales en sus giras (que se organizan de forma muy distinta que las de Public Enemy), a través de la información que difunden sobre estos movimientos, y a través de la “comunidad imaginada” que crean en su producción musical, están contribuyendo a la labor de reconstruir la imagen de lo que puede significar ser euskaldun y hablar euskara en el futuro.

¹ Quiero reconocer la ayuda de muchas personas en varios aspectos de este trabajo. Primero a Negu Gorriak por su música y por las entrevistas que han concedido a mi y otros escritores que nos ayudan a difundir el mensaje. Un eskerrik asko especial para Kaki Arkarazo por la entrevista inicial y a Fermin Muguruza por entrevistas después. Los Usurbildarras me han ayudado siempre en todo; en este proyecto en concreto tuve la ayuda indispensable de Jakoba Errekondo y de Ana Altuna quien me facilitó el uso de los archivos del suplemento juvenil, Gaztegin del periódico Egin. Al otro lado del charco, he tenido el lujo de aprender de conversaciones de muchos colegas, especialmente Brenda Bright, Sharryn Kashmir, Joan Gross y George Lipsitz. Una beca del School of American Research me dió el tiempo de escribir. Carmen Manzanares me ayudó con la traducción. Responsabilidad por cualquier error es solamente mía. Una versión en inglés aparece bajo el título “We are all Malcolm X”. en el libro *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the U.S.* Tony Mitchell ed. Wesleyan University Press. 2001.

² Ver Aristi (1985), quien escribió el primer trabajo sobre la nueva canción vasca. Posterior tenemos los libros de Espinosa y López (1993) sobre el grupo Hertzainak y de López Aguirre (1996) sobre el rock vasco. Hoy en día, las fuentes más importantes sobre el rock son los suplementos “Gaztegin” del periódico Egin (especialmente las contribuciones del periodista Pablo Cabeza), hoy en día desgraciadamente cerrado por el gobierno español, la revista mensual, *El Tubo: Euskal Herriko Musika Aldizkaria*, el número monográfico de *Punto y Hora* (1986), y, en su día, la revista *Muskaria*.

³ Sobre la variabilidad de adaptaciones del rap en Europa, ver Mitchell (1996) y Gross, McMurray, and Swedenburg (1996).

⁴ Sobre Laboa ver Urzelai et al (1995).

⁵ Está claro que en la era post-franquista, elementos del euskara, sobre todo la ortografía y el léxico, constituyen parte de esta expresión contra cultural del país vasco. Es una práctica lingüística de significado simbólico que habría que estudiar más de cerca. Trato de iniciar este estudio en cuanto a radios libres en Urla (1997).

⁶ Utilizo el concepto de ideología lingüística para referirme a las ideas generalizadas que existen en una sociedad sobre el idioma – bien puede ser ideas sobre el origen o proveniencia de un idioma, la vitalidad o utilidad de un idioma en comparación con otras, ideas de cómo funciona la comunicación, o las normas que deben regir su uso. Como es de esperar en sociedades complejas, no hay siempre un acuerdo sobre estas ideas e incluso mucho de lo que ocurre en un movimiento para la recuperación de un idioma es un conflicto sobre ideología lingüística. Sobre este concepto y cómo se está elaborando como campo de investigación en la sociolingüística, ver Woolard (1992).

⁷ Los fans de Negu Gorriak se llaman “brigadas”, y se distinguen del concepto del típico “fanclub”. En vez de ser mero consumidor de la música, el brigadista, como indica el nombre, se autoentiende como alguien que está haciendo un labor político de llevar a la práctica el mensaje político de la música – o sea, el brigadista se concibe como un agente político que analiza y actúa, no un consumidor pasivo. Se formaron brigadas en Madrid, Irun, Valladolid, Galicia, París, Roma y la más grande en Barcelona. Producen un zine que lleva fotos, entrevistas con los miembros del grupo, trae noticias y reseñas sobre sus discos y giras, y alguno que otro artículo corto sobre otros grupos, o temas políticas.