

#53 / 2024 IRAILA

artelka

**MUSIKA
BORROKARAKO
ESPAZIO BAT DA**

GEDAR

Con la conversión del objeto en mercancía se completa el proceso de sistematización de la producción cultural en la forma de industria cultural, la cultura se realiza en cultura capitalista. Las diversas características del objeto se funden bajo un único contenido, el del valor, y se vacían todos sus matices, vaciando por igual al consumidor. Toda la música suena igual, todos cantan la misma basura, discotecas y bares se llenan de gente haciendo el canelo, y el DJ es la encarnación del patrón en el mundo de los mortales, eso sí, unos peldaños por encima, para que el rebaño pueda identificarlo

Edukia

Contenido

6

10

22

38

40

EDITORIAL

Arteka

Recuperemos espacios perdidos

REPORTAJE

Arteka

Los juegos de los ricos

COLABORACIÓN

Garikoitz Ortiz de Villalba

**Música y política.
Elementos para la
actualización del debate**

OPINIÓN

Martin Ziarrusta

Una guillotina de doble filo

**REPORTAJE
HISTÓRICO**

Iraitz Aroztegi

“No existen espacios vacíos. Los espacios que no llenamos nosotros los llenan otros”

Recuperemos espacios perdidos

Editorial

En el editorial del número 45 de *Arteka* tratamos las consecuencias de la centralización del capital y su relación con el empleo de la IA. Por aquel entonces sentenciamos que la IA, como fuerza productiva del capital, tiene como objetivo expandir el concepto que es propio al Capital de manera intensiva entre el proletariado: la enajenación, bajo la forma de ciencia subsumida a la producción de ganancia privada, de todas las fuerzas productivas y, específicamente, de la voluntad bajo la forma de la cultura.

En el presente número toca tratar las consecuencias culturales de la centralización capitalista, con motivo de la empresa musical. Podemos empezar con una conclusión derivada de lo anteriormente expuesto: centralización capitalista es

vaciamiento del ser humano, sometimiento al movimiento objetivo del Capital. Lo que significa, a su vez, igualamiento por vaciamiento, u homogeneidad crónica. Nos referimos con tales conceptos a las consecuencias sociales de una cultura de masas capitalista, que produce seres humanos iguales, por vía de la castración de las capacidades humanas. Castración que se da mediante la extirpación de la capacidad inventiva, la autonomía y la iniciativa, de ese cerebro humano que describimos en el editorial del número 45, que, bajo el proceso comunista, tendría que constituirse en la inteligencia colectiva que ha absorbido las capacidades sociales y las ha centralizado bajo una forma no enajenada, no capitalista.

Las consecuencias sociales de la centralización capitalista en el ámbito de la música y la industria cultural se hacen cada vez más evidentes entre nosotros: desde el aumento del precio de contratación de los grupos musicales y, por ello, la cada vez mayor imposibilidad de acceder a las ofertas de dichos ámbitos por parte de cada vez más proletarios, hasta la formación de circuitos musicales que centralizan toda la oferta en espacios exclusivos, vaciando con ello los espacios populares, en los que la participación de individuos asociados va decayendo, destruyendo con ello el tejido social en pueblos y barrios. De tal modo que la centralización se convierte en un medio para la formación de espacios socialmente delimitados, que niegan una cultura de masas en manos de las propias masas.

El agotamiento de la iniciativa social, del tejido asociativo, conlleva al empeoramiento de las capacidades para hacer política del proletariado. Una cultura que incentiva la no participación activa en la definición de los espacios, una cultura que fomenta el consumo de productos equiparables –y, por ello, igualados– en la forma de mercancía, es una cultura consumista subsumida a las reglas del mercado capitalista, una cultura capitalista que se forma mediante la privatización del conocimiento y los medios para su producción, y que reproduce a las dos clases sociales antagónicas sobre sus principios fundantes: la burguesía como clase dominante, el sujeto de la sociedad capitalista, y el proletariado como clase dominada, material moldeado por la burguesía.

Centralización capitalista es vaciamiento del ser humano, sometimiento al movimiento objetivo del Capital. Lo que significa, a su vez, igualamiento por vaciamiento, u homogeneidad crónica. Nos referimos con tales conceptos a las consecuencias sociales de una cultura de masas capitalista, que produce seres humanos iguales, por vía de la castración de las capacidades humanas

***El agotamiento de la iniciativa social,
del tejido asociativo, conlleva al
empeoramiento de las capacidades
para hacer política del proletariado.***

***Una cultura que incentiva la no
participación activa en la definición
de los espacios, una cultura que
fomenta el consumo de productos
equiparables –y, por ello, igualados– en
la forma de mercancía, es una cultura
consumista subsumida a las reglas
del mercado capitalista, una cultura
capitalista que se forma mediante
la privatización del conocimiento
y los medios para su producción***

Así, con la conversión del objeto en mercancía se completa el proceso de sistematización de la producción cultural en la forma de industria cultural, la cultura se realiza en cultura capitalista. Las diversas características del objeto se funden bajo un único contenido, el del valor, y se vacían todos sus matices, vaciando por igual al consumidor. Toda la música suena igual, todos cantan la misma basura, discotecas y bares se llenan de gente haciendo el canelo, y el DJ es la encarnación del patrón en el mundo de los mortales, eso sí, unos peldaños por encima, para que el rebaño pueda identificarlo.

En el seno del marxismo, diversas corrientes han pensado en la centralización como un elemento positivo del desarrollo capitalista, que permite su superación en la sociedad comunista. Lo que han obviado ha sido, sin embargo, su lado negativo: la centralización abre la posibilidad para la Revolución Socialista, que al mismo tiempo cierra constantemente. Y es que, al igual que el desarrollo de las fuerzas productivas, que simplifica el trabajo casi hasta convertirlo superfluo, conlleva realmente el vaciamiento del trabajo obrero y, con él, del obrero mismo, del mismo modo la centralización, que abre la posibilidad a una organización social más efectiva, se realiza en su contrario: centralización de los medios de producción social en cada vez menos manos, y producción de una masa inerte que se somete sin resistencia alguna a los imperativos objetivos del Capital, una masa que cada vez más se integra como un engranaje de una maquinaria que, si bien ha perdido en gran medida su aspecto material, se ha fundido cada vez más, ejerce, sin embargo, una presión cada vez mayor, y lo hace precisamente por haberse desvanecido a los ojos de los obreros.

Ya no son necesariamente grandes cadenas productivas de maquinaria industrial las que dominan al proletariado, las que lo moldean y ajustan a su movimiento. Ya no son esos monstruos confinados en grandes talleres los que establecen el ritmo de la producción, los que configuran el trabajo proletario como trabajo social, los que dotan de contenido social a la conciencia del proletariado. Ahora, la producción de conciencia es una industria en sí misma, y la cultura se ha constituido en un ámbito productivo cuyo objetivo es dominar al proletariado mediante la intervención directa sobre su conciencia. Y eso se da precisamente porque la sociología proletaria actual, que en su mayor parte ha perdido su forma concreta de trabajo colectivo industrial, requiere de una nueva industria que delimite sus movimientos, o que los moldee a las necesidades de la dominación capitalista, bajo su forma actual.

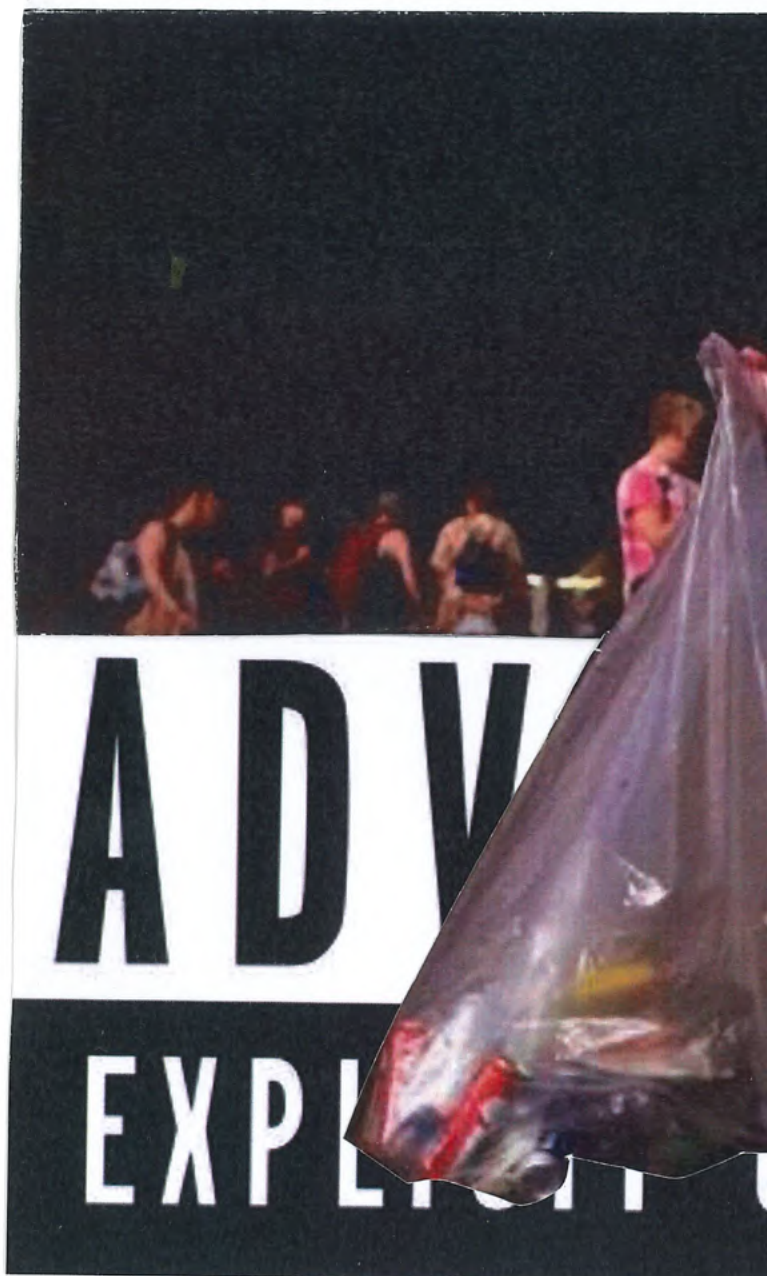
Recuperar espacios y hacer frente a la centralización capitalista, también en los ámbitos de la música y la comúnmente denominada producción cultural, urge como medio de resistencia a la dominación capitalista y como referencia por la lucha en favor de unas condiciones mejores para hacer política y constituir al proletariado como clase revolucionaria.

La centralización socialista no supondrá el agotamiento de la autonomía e iniciativa humana. Por el contrario, su concepto es otro: centralizar las capacidades significa establecer los medios para llevar a cabo de forma eficaz las iniciativas que surgen localmente; debe ser un medio para una nueva era: la era de la libertad y la iniciativa humana, la era de una nueva prosperidad y diversidad social. ●

LA HIDRA Y EL LAGO DE LERNA

Texto — **Arteka**

Imagen — **Irati Oskoz**





En la actual etapa de la sociedad capitalista, nos hemos habituado a percibir las mismas sombras detrás de todas las caretas. La concentración de capitales ha dado pie a la creación de grandes bloques empresariales dinamizados por grandes fondos de inversión que controlan una gran parte de la economía. La industria musical, por supuesto, no se libra de tales tendencias. Sellos, discográficas, managers, promotoras, grandes nombres, grandes festivales conforman el reino animal de la industria musical, dando pie a una oferta capaz de saciar a los más variados y exigentes paladares.

Tratar de conocer y entender la industria musical pasa inevitablemente por conocer y entender los procesos que la componen, y asimismo, por saber más acerca de los agentes o figuras que llevan a cabo estos procesos.

A lo largo de las próximas líneas, hablaremos en primer lugar de la industria musical en general, de su estado actual. Asimismo, pretendemos reservar unas líneas para Last Tour, “la compañía líder en la industria musical en España”. Trataremos de rastrear su fisonomía, en sus distintas ramificaciones y manifestaciones para arrojar algo de luz a un nombre, que, a pesar de estar tan manido, a menudo termina siendo más un significante que un significado definido propiamente dicho.

UN SECTOR EN BOGA

Según la London School of Economics, asistir a festivales de música es la actividad que aporta más alegría y felicidad a las personas. Así que nos dedicamos no solo a ser felices, sino a compartir nuestra alegría [La página web de Last Tour]

La industria musical cosechó unos ingresos de 49.000 millones de dólares en el año 2022, un 50% más que el año anterior (cifra que supera el PIB nominal de más de la mitad de los países del mundo)

La industria musical es sin lugar a dudas un sector boyante. Aunque para acotar el análisis nos vayamos a centrar en el principal marco territorial de Last Tour, comencemos por lanzar algunas cifras de dimensión internacional para hacernos una primera idea de lo que hablamos cuando hablamos de la industria musical.

Aunque, por razones evidentes, dar una cifra exacta de la cantidad de dinero que esta industria mueve a nivel global sea imposible, tratemos de aproximarnos a la dimensión de la bestia a la que nos enfrentamos. En base a las cifras que un estudio de la consultora MIDiA Research arroja, la industria musical cosechó unos ingresos de 49.000 millones de dólares en el año 2022, un 50% más que el año anterior (cifra que supera el PIB nominal de más de la mitad de los países del mundo, por establecer una comparativa modo de aclaración). Las 10 principales promotoras musicales del mundo sumaron unos ingresos de 9.587 millones de dólares aproximadamente (las

dos primeras, Live Nation y AEG Presents, concentran más del 70% de esa cifra). Según la Global Music Report de la IFPI, los ingresos provenientes de la música grabada aumentaron un 10,2% en 2023, algo similar ocurre con los derechos de propiedad intelectual (que muestran un aumento del 9,4%) y las suscripciones de pago en servicios de *streaming* musicales rompieron el techo de los 500 millones de personas por primera vez ese mismo año. Si observamos las conclusiones del informe *Global Entertainment and Media Outlook*, los ingresos relativos a la música en directo recuperaron la salud de la que gozaban en momentos previos a la pandemia (20.000 millones de dólares). En lo que respecta a los festivales de música, los ocho festivales principales del mundo generaron 192 millones de dólares en ingresos en 2023. La industria musical resulta ser en ese sentido la gallina de los huevos de oro para ciertas empresas que compiten año tras año para repartir el gran pastel de la música y el entretenimiento.



Si movemos la mirada al panorama en el Estado español, nos encontraremos con una imagen en miniatura del cuadro trazado. La facturación de la industria de la música en España en 2023 asciende a 900 millones de euros (una cifra que no ha parado de crecer desde 2020, una tendencia que se prolonga hacia atrás en el tiempo si obviamos los baches consecuencia de la crisis financiera del 2008 y la pandemia). En cuanto al dato de la música grabada, identificamos un aumento superior al advertido a nivel global, un 12,3% (la friolera de 520 millones de euros), según la *Radiografía del Mercado de la Música Grabada* presentada por Promusicae. También ha crecido en un 15% el número de personas que pagan por servicios de música en *streaming*. Según un informe del OBS, la música en directo generó en 2023 un total de 578 millones en venta de entradas (cifra récord en España, un 26% más que el año anterior), ámbito en el que destacan principalmente Barcelona y Madrid. Asimismo, los 10 festivales más referenciales contaron con una asistencia acumulada de cerca de 1,7 millones de personas a lo largo del 2023 (en los más de 870 eventos de esta índole que se organizan año tras año en España, situándose en la decimosegunda posición en el ranking de países en lo que a ingresos en este ámbito se refiere). Se calcula que el “turismo de festivales” movió cerca de 14.000 millones de euros durante ese año tomando en cuenta el marco territorial del que hablamos.

La industria musical se organiza a distintos niveles. No obstante, pocas líneas no dan para mucho, por lo que nos centraremos en los principales agentes que conforman el elenco de este gran espectáculo.

Si observamos el panorama internacional, nos encontramos principalmente con los dos nombres mencionados anteriormente, Live Nation y AEG Presents, cuyos ingresos, incluso por separado, superan a todo el resto de la

competencia. Merece la pena pararse a repasar algo de información, aunque sea de la más grande de las dos. Live Nation es una empresa estadounidense centrada en la organización de eventos musicales. Sus cifras lo dicen todo: más de 35.000 eventos anuales, emite más de 500 millones de entradas anualmente, gestiona la carrera de unos 500 artistas y ya para 2022 poseía 338 espacios (entre los que se encuentran teatros, anfiteatros, clubes, o pabellones). Para hacernos una idea de su envergadura y fuerza, se podría decir de manera sintética que triplica en prácticamente todos estos apartados a su principal competidor, AEG Presents. Además de la organización de eventos, posee desde 2010 la archiconocida compañía de venta de entradas Ticketmaster (que controla cerca del 80% del mercado de venta de entradas), tras una operación que alcanzó los 2.500 millones de dólares. La superioridad es aplastante. Tanto, que el Fiscal General Antimonopolio estadounidense llegó a afirmar que la causa tras una potencial quiebra de la industria de la música en vivo de EE.UU. era la empresa Live Nation Entertainment en el contexto de la demanda interpuesta este pasado mayo por el Departamento de Justicia estadounidense y alrededor de 30 estados, que denuncia la creación de un monopolio ilegal, por haber realizado prácticas anticompetitivas (firma de contratos exclusivos de larga duración con estadios y espacios en los que realizar eventos, por ejemplo) de manera sistemática.

Si observamos el panorama internacional, nos encontramos principalmente con los dos nombres mencionados anteriormente, Live Nation y AEG Presents, cuyos ingresos, incluso por separado, superan a todo el resto de la competencia

La industria española mira desde muy atrás esta competencia internacional, pero su estado no es para nada desdeñable. En el ranking global de la industria musical de 2023 que Pollstar publica todos los años, debemos avanzar a la posición número 32 para encontrar a la primera promotora musical de España, Riff Productions. Una empresa que supera la cifra del millón en venta de entradas (las cuatro mayores giras españolas han sido suyas). Podrían mencionarse un puñado de promotoras de referencia más: The Music Republic (empresa promotora del Arenal Sound, el Viña Rock o el Festival Internacional de Benicàssim, entre otros), Bring The Noise (Resurrection Fest y O Son Do Camiño entre otros), Advanced Music, Sharemusic! o Last Tour, por ejemplo. En cualquier caso, en lo que a grandes empresas o empresas con peso se refiere, tampoco podemos mencionar muchas más, ya que la industria musical del Estado español, al igual que la internacional, también muestra una gran concentración. De hecho, 50 de los principales festivales en el Estado español están en manos de 10 grandes empresas. Si la historia de la gran industria musical moderna arranca en España en la década final del siglo XX con la creación de los primeros grandes festivales, las dos décadas que han seguido a ese momento inaugural se han caracterizado por una pugna encarnizada por hacerse con una cada vez mayor cuota de mercado. Y es que, aunque en lo que respecta a este sector España parezca el paraíso de las oportunidades, nada es infinito. El caso del director del festival Summercase en la primera década de los 2000 resulta paradigmático y en gran medida aclarativo. Ante la creciente competencia que se daba en el sector por aquella época, José Cadahía, estaba dispuesto a poner sobre la mesa más dinero del estrictamente necesario con el objetivo de asegurar a los cabeza de cartel más potentes del momento. ¿El objetivo? Hacerse un lugar en el sector, ser la referencia es-

La industria musical del Estado español también muestra una gran concentración. De hecho, 50 de los principales festivales en el Estado español están en manos de 10 grandes empresa

pañola a nivel internacional, antes del “desembarco de multinacionales extranjeras”. Aunque a consecuencia de las deudas contraídas resultado de ese agresivo modus operandi empresarial Cadahía tuvo que abandonar esta arena de juego, su visión resultó, en ese sentido, profética.

A estas alturas, 17 años más tarde, podemos señalar que a la industria musical española le pasa algo parecido a lo que le ocurría al PSOE de la canción “Cuervo Ingenuo”. Y es que con la entrada masiva de capital extranjero que ha venido sucediendo a lo largo de los últimos años, tampoco se puede hablar hoy de una industria musical 100% española. El fondo inversor estadounidense Providence Equity Partners compró en 2022 The Music Republic, posee desde 2018 un porcentaje de Advanced Music y tiene una alianza con Bring The Noise. Opera en el territorio a través de su filial Superstruct Entertainment y está detrás de una parte importante de los eventos que se organizan anualmente en España. Además de la presencia de Providence, también advertimos la presencia de capital extranjero por parte de la ya mencionada Live Nation (en el Mad Cool principalmente), de Yucaipa Companies (en el Primavera Sound principalmente) y de la compañía italiana Rototom SL. Este proceso, que acompaña a la mencionada tendencia de concentración empresarial en el sector, se ha dado de manera bastante acelerada a lo largo de la última década (de hecho podríamos acotarlo al último lustro).



ALGO DE HISTORIA

La historia de Last Tour es el resultado de una constante búsqueda por la innovación, evolución y reinención del sector musical como estrategia para crecer y adaptarnos a las audiencias y tendencias actuales.

Hablemos un rato de historia. Aunque la historia de la industria musical no se reduzca a la historia de los festivales, es verdad que en cierta medida la historia de la industria musical de las 3 últimas décadas se ha dado muy de la mano de los festivales de música y sus promotores. Aunque los festivales no hayan sido la causa del desarrollo de la industria musical, sí que en gran medida han sido su vehículo (junto con las plataformas de música digitales) y desde luego, su manera más ruidosa de expresarse. En ese sentido, puede que una breve genealogía de los festivales en España nos ayude a visualizar el desarrollo de esta industria. Los primeros festivales de música en España harán su aparición en la década de los 50: los llamados “festivales de la canción”. Con un funcionamiento más cercano a un concurso de la tele, su objetivo será el de promocionar el ámbito musical español a turistas para aprovechar el tirón del turismo que estaba empezando a aflorar por aquellos años (aunque el verdadero *boom* se diese en la década de los 60). Esta, como veremos, es una tendencia o un enfoque que se mantendrá en el tiempo, ya que el desarrollo y el arraigo de los distintos macrofestivales de música ha seguido estado supeditado al turismo.

Dos décadas más tarde, se comenzará a apostar por un formato más parecido al que actualmente conocemos. El primer festival al aire libre fue el de Granollers, en 1971, que se conocerá como “Festival Internacional de Rock Progresivo”. Eran años de gran ebullición en lo que a la música se refiere (de la mano de grandes momentos de efervescencia social y política), y en la arena internacional, ya habían echado a andar festivales de gran renombre como el Festival de la Isla de Wight

(que todavía hoy se sigue organizando y celebró su primera edición en 1968) o el ya histórico Festival de Woodstock (1969). Por las mismas fechas, nos encontramos con las “Primeras 15 horas de música Pop. Ciudad de Burgos 1975”. En cualquier caso, todas estas experiencias, que todavía hablaban en pesetas y se organizaban bajo la estricta supervisión del franquismo, no dejan de ser una especie de prólogo de las décadas que seguirán.

Los años 80 serán conocidos en Euskal Herria como una época de recesión económica y estallido social (ambos propiciados por un capitalismo internacional en crisis). Desempleo masivo, desmantelamiento del tejido industrial, auge de los sindicatos, huelgas, ocupaciones, Gaztetxes, represión policial y violencia. Todos estos componentes harán las veces de tierra de cultivo para una escena alternativa que explotará por estos años de la mano de la llegada del punk. La situación en el resto del Estado español era parecida en lo que a contexto socioeconómico se refiere. Las medidas

de reconversión industrial dejaron un panorama desolador a lo largo y ancho de todo el territorio. Las nuevas generaciones, con nuevas preocupaciones, precisarán de maneras de expresarse y entretenerse, y, en consecuencia, la escena musical en diferentes zonas del Estado español se desarrollará con fuerza (pueden tomarse como prueba de ello los que vendrían a conocerse como el Rock Radical Vasco y la Movida Madrileña). Además de un gran movimiento en eventos musicales de base, también irán naciendo los primeros grandes festivales. El Concierto de Primavera (1981), Iberpop '84 y Espárrago Rock (1989) serán las primeras muestras de una nueva época. En los años 90, vendrán a engrosar la lista nombres tan sonados como el Sónar (1994), el FIB (1995), el Viña Rock (1996) y el Sonorama (1998). Además de esto, estas dos décadas vivirán la revolución en lo que respecta a la venta de música, con la aparición, en primer lugar, del *walkman* y los casetes (en los 80) y posteriormente con la llegada del CD (en los 90).

Los primeros festivales de música en España harán su aparición en la década de los 50: los llamados “festivales de la canción”. Con un funcionamiento más cercano a un concurso de la tele, su objetivo será el de promocionar el ámbito musical español a turistas para aprovechar el tirón del turismo que estaba empezando a aflorar por aquellos años

La llegada del nuevo milenio volverá a marcar un antes y un después en esta industria. La venta física de música transita hacia un formato más digital (primero con el MP3 o plataformas como iTunes, y posteriormente con la aparición y expansión de las plataformas de *streaming*). A su vez, en el Estado español, se seguirá alargando la hilera de festivales que actualmente llenan las paredes de las calles cada vez que se acerca el verano. Se trata de un momento en el que el enfoque de los mismos promotores cambiará, como ilustra el caso de Cadahía. A partir de ese momento, el objetivo de estas empresas dejará de ser el beneficio en sí mismo, y pasará a ser la facturación. El objetivo será ocupar un espacio cada vez mayor en la industria, con el objetivo de eliminar a la competencia, aún a costa de poner en peligro la propia supervivencia (como demuestra ese mismo caso). El Primavera Sound organizará su primera edición en 2001, y cinco años más tarde se celebrará la primera edición del BBK Live en Bilbo. Por fin llegamos a Last Tour.

Repasemos brevemente su historia. Tal y como menciona su creador y actual director, Alfonso Santiago, Last Tour International surge como idea en 2001. Este llevaba unos cuantos años transitando por la escena (organización de pequeños eventos musicales, fanzines, radios libres, esto es, el contexto mencionado en el apartado de la década de los 80 y los 90) para cuando inicia sus andaduras en, por así decirlo, las grandes ligas. Tras pasar unos años moviéndose en terrenos más locales, saltó a aguas internacionales en los 90, aunque, según sus propias palabras, el verdadero salto se produjo a finales de esa misma década. Podría decirse en ese sentido que la primera edición del Azkena Rock Festival (también conocido por su acrónimo ARF), en el año 2002, supone un punto de inflexión al respecto. Aunque de pequeña dimensión en comparación a los eventos en los que actualmente trabaja

Se trata de un momento en el que el enfoque de los mismos promotores cambiará. A partir de ese momento, el objetivo de estas empresas dejará de ser el beneficio en sí mismo, y pasará a ser la facturación. El objetivo será ocupar un espacio cada vez mayor en la industria, con el objetivo de eliminar a la competencia, aún a costa de poner en peligro la propia supervivencia

Last Tour, y todavía bajo el nombre de Muskerra (Last Tour International no se formará como entidad jurídica hasta 2003), esta primera experiencia marcaría el inicio de una senda por la que Last Tour transitará a lo largo de las dos décadas que siguen a este ARF. En el 2006 se organizará la primera edición del archiconocido Bilbao BBK Live (que en su primera edición todavía no vestía su actual apellido, ya que el patrocinio del banco iniciaría un año más tarde). En lo que a cifras se refiere, esta primera edición apenas alcanzará las 50.000 personas, número que se doblará para la siguiente edición. Aunque las cifras de las dos ediciones que siguen no prosigan la tendencia marcada por las primeras, pronto apreciaremos un salto, de carácter más cualitativo, que sentará las bases del crecimiento de este festival para los próximos años: el enfoque hacia el exterior. Y es que el desarrollo o la historia de Last Tour camina muy de la mano de la historia o el desarrollo de, principalmente, la capital vizcaína.

Con el desmantelamiento del tejido industrial del Estado español, muy concentrado en determinadas áreas de su territorio (entre los que la provincia de Bizkaia adquiere una especial importancia desde el periodo de la Segunda Industrialización), España (que en ese sentido no difiere mucho del resto de países que conforman la periferia propiamente europea) comenzará su viraje hacia un modelo económico en el que el tercer sector adquiere una gran importancia. Más concretamente, además del tejido económico más cotidiano, por así decirlo expresiones económicas más relacionadas con el ocio irán adquiriendo peso paulatinamente, pues en las últimas décadas del franquismo se apostará fuertemente por el turismo, con fuerte proyección hacia el extranjero. Sin embargo, de manera más clara una vez entrados en la etapa de la democracia, España irá, poco a poco, adquiriendo la forma de una gran ciudad de vacaciones. Esto también tendrá una plasmación concreta en la industria musical, ya que la

carrera de ciertos ávidos aventureros empresariales conectará íntimamente con los intereses de las instituciones públicas. Las instituciones de distintas provincias y ciudades comenzarán a promocionar sus territorios como atractivos destinos para el turismo, hecho que conectará a la perfección con eventos de grandes dimensiones que pongan la guinda a ese pastel.

Aunque no de manera exclusiva, la carrera de la capital vizcaína hacia un modelo más “internacional” se da de manera más explícita de la mano del galardonado como mejor alcalde del mundo en 2012, Iñaki Azkuna. Éste personifica la apuesta de las instituciones vascas por hacer de Euskadi un lugar que visitar, alejado de su pasado violento y por supuesto industrial. Así, Azkuna encontrará en el Bilbao BBK Live la guinda de su tesoro personal. El Guggenheim abrirá sus puertas con los últimos redobles del siglo XX. Ya en los primeros años del nuevo milenio, se tratará de lanzar un gran festival que ponga a Bilbao (y por ende a Euskadi) en las guías turísticas de todo el globo, pero no será hasta la llegada del BBK Live que este intento sea fructífero (antes que esto incluso se hizo el intento de llevar la Fórmula 1 a Bilbo). A partir de ese momento, el resto es historia.

¿QUÉ ES LAST TOUR?

Last Tour es activador cultural y social, cuyos pilares son la creatividad y la innovación, con el objetivo de contribuir al desarrollo cultural y a la formación de la sociedad con la que nos sentimos comprometidos.

Tales son las palabras con las que la misma empresa se autodefine. Muchas cosas para tan poco espacio, que a decir verdad nos dicen más de aquello que quiere proyectar que de su ser propiamente dicho. Además, tampoco difiere de las breves y altisonantes explicaciones que nos dan otras empresas del sector. En cualquier caso, resulta un punto de partida como cualquier otro. Como ya hemos ido pincelando a

lo largo de las últimas líneas, Last Tour es principalmente una promotora de conciertos y festivales. Actualmente se encuentra tras la organización de seis festivales de renombre. Además de los ya mencionados, tenemos el MEO Kalarama Lisboa (festival que se organiza desde 2022 con una asistencia que supera los 100.000 asistentes), el Kalarama Madrid (en cuya primera edición ha contado con una asistencia superior a los 40.000), el Pirineo Sur (aunque cuenta con una historia de más de 30 ediciones, Last Tour se ha hecho con su organización desde 2023, con una asistencia de unas 30.000 personas) y el BIME (que se organiza desde 2022). También podrían mencionarse el Donostia Festibala, el festival En Vivo, el Sonisphere o el Cala Mijas, que actualmente no se organizan.

Además de la organización de festivales, también gestiona giras de artistas internacionales como los Rolling Stones, Bob Dylan, Coldplay, Shakira o Rosalía. El paso por España de Taylor Swift en su última gira, tan sonada por haber batido récords históricos en lo que a cifras se refiere, también ha estado a cargo de Last Tour.

Como podemos advertir, Last Tour International es una especie de hidra con muchas cabezas, todas ellas nutridas por las grandes cantidades de dinero que mueve la industria de la música hoy en día (se calcula, sin tener en cuenta el impacto que pueda tener en hostelería, que su aportación al PIB en España es del 1,5%, sólo un 0,8% inferior a la aportación de todo el primer sector en 2022). Prosigamos poniendo cara a cada una de éstas. Last Tour también hace las veces de sello o productora musical. A través de sus diversos tentáculos (que muestran el mismo *modus operandi* que se da en el nivel de los festivales), gestiona las carreras de distintos grupos de música, algunos de ellos más que conocidos. Por ejemplo trabaja con El Columpio Asesino, XSakara, Ben Yart o Chill Mafia. Por su lado, Last Tour también posee el sello

Aunque las cifras de las dos ediciones que siguen no prosigan la tendencia marcada por las primeras, pronto apreciaremos un salto, de carácter más cualitativo, que sentará las bases del crecimiento de este festival para los próximos años: el enfoque hacia el exterior

Yuuki, que está más centrado en aprovechar el potencial de los nuevos talentos. A su vez, posee una sección de consultoría y proyectos que se encarga de dar forma de “experiencias” a distintas marcas para que encajen con los productos musicales que él mismo ofrece.

Ya en los primeros años del nuevo milenio, se tratará de lanzar un gran festival que ponga a Bilbao (y por ende a Euskadi) en las guías turísticas de todo el globo, pero no será hasta la llegada del BBK Live que este intento sea fructífero

Aparte de la organización de eventos y la gestión de diversos artistas, Last Tour, al igual que otros grandes de la industria, ha apostado por la diversificación a lo largo de los últimos años. Puede que lo más llamativo sea la adquisición o gestión de distintos espacios. Y es que Last Tour gestiona en la actualidad nada menos que cuatro espacios diseminados por Euskal Herria: La Ribera, situado en el mercado con el mismo nombre en Bilbao; el restaurante Lasai y la sala Crystal, también en la capital vizcaína; y la sala Zentral en Iruña.

A todo esto se le suma el nacimiento de LEINN Arts en 2020, de la mano de Mondragon Unibertsitatea, con el objetivo de formar a especialistas, que más que trabajar en el sector de la música (en niveles de “base” por decirlo de alguna manera) aspiren a dinamizarla, sumándose al carro de otros grandes de la industria como Warner. A su vez, en 2022 fuimos testigos del nacimiento de *Liburuak*, la editorial de Last Tour especializada, claro está, en temas musicales.

De esta manera, Last Tour se erige como un gigante de la industria musical en el Estado español. A través de su vasta ramificación persigue cubrir cada recoveco que el crecimiento de la industria musical va dejando a su paso. A su vez, esta diversificación (que se da tanto a nivel de líneas de trabajo como de conceptos) permite a Last Tour poner sobre la mesa una oferta que consiga adaptarse a todo tipo de estilos de vida y gustos. Este principio de mutabilidad puede apreciarse, al mismo tiempo, en cada uno de los eventos que organiza. Y es que, a fin de cuentas, a Last Tour International, más que la música, lo que le gusta es el dinero. Y, en ese sentido, no le va nada mal. Así lo muestra su desarrollo (cabe resaltar que una gran parte de los festivales y eventos mencionados a lo largo del reportaje son posteriores a la pandemia, señal de su arraigo y muestra de que ha conseguido subir posiciones en la cadena trófica del mundo musical), y así lo muestra su facturación de 100 millones de euros al año.

NO TODO VA A SER ALEGRÍA

Nuestra honestidad y transparencia en las relaciones con nuestros clientes nos lleva al crecimiento y al éxito conjunto.

Aun así, no todo son fuegos artificiales, luces de neón y purpurina, y es que, a fin de cuentas, es una cuestión matemática. Es empezar a rascar detrás de titulares y frases bien formuladas, y no sale más que mierda. De algún lugar tiene que salir todo esto. En ese sentido, es por todos conocido que la riqueza de algunos se cosecha y acumula a partir de la miseria y el saber exprimirla.

Tal y como ha denunciado la Red de Autodefensa Laboral (RAL) de Bilbo este año, la facturación de Last Tour descansa sobre las condiciones laborales más crudas. Jornadas laborales interminables (de hasta 17 horas, muchas de las cuales se dan fuera del contrato por supuesto), salarios que no alcanzan los 5 euros por hora, retrasos a la hora de pagar, condiciones infrahumanas a la hora de dormir y comer, y ni qué decir de los riesgos laborales y accidentes que se dan a raíz de primar el beneficio y la facturación. No es algo que sorprenda a nadie; de hecho, son todos ellos secretos a voces, elementos constitutivos de la industria musical. Más aún, son todas características del sector del ocio y el entretenimiento. Riqueza para algunos, miseria para tantos.

Hay que subrayar, en último lugar, que esto es algo que ocurre gracias al apoyo de las instituciones, amén a la sinergia antes mencionada. El ayuntamiento de Gasteiz paga 380.000 euros a Last Tour para la organización del Azkena, además de cederle todo tipo de facilidades para la organización del evento. En el caso del BBK Live, el ayuntamiento de Bilbo apoya la iniciativa con nada menos que 1,4 millones de euros, además de los 300.00 que la entidad bancaria aporta. La Santa Trinidad. Vaya cruz. ●

Tal y como ha denunciado la Red de Autodefensa Laboral (RAL) de Bilbo este año, la facturación de Last Tour descansa sobre las condiciones laborales más crudas.

Jornadas laborales interminables, salarios que no alcanzan los 5 euros por hora, retrasos a la hora de pagar, condiciones inhumanas a la hora de dormir y comer, y ni qué decir de los riesgos laborales y accidentes que se dan a raíz de primar el beneficio y la facturación



COLABORACIÓN

MÚSICA Y POLÍTICA

ELEMENTOS PARA
LA ACTUALIZACIÓN
DEL DEBATE

Texto — **Garikoitz Ortiz de Villalba**

Imagen — **Zoe Martikorena y Erik Aznal**



*Hain da polita
artea fusila jantzita
agian hau ere
ez da soilik musika*

J Martina – Fusila

El debate sobre la relación que guardan la música y la política está a la orden del día en Euskal Herria, ya sea por el agotamiento o la defensa del modelo de arte político vinculado al anterior ciclo de lucha, por la sofisticación del aparato industrial vinculado a la música, por las inquietudes de las nuevas generaciones, por la aparición de nuevos géneros musicales, o por la estigmatización de estos. La elevada cifra de jornadas convocadas para discutir sobre este tema en los últimos años es buena muestra de la actualidad del debate, así como los debates públicos que se dan en redes sociales y medios de comunicación en línea. Mi intención a través de este texto es: 1) ofrecer elementos para hacerse una idea de la relación que han guardado la música y la política en Euskal Herria, y 2) vista la potencialidad política que ha demostrado el arte en general, y la música en particular, plantear hipótesis de trabajo para explotarla.

Habrà quien ponga en duda la razón de ser del debate sobre esta conexión, sobre todo si sus oídos se han acostumbrado a las palabras vacías del *mainstream* que suenan en la radio, o si los conciertos a los que acude son aquellos que programan los ayuntamientos que pueden asumir el coste de los cachés de los grupos con capacidad de llenar plazas. Pero hace no tanto tiempo, la música política logró ser hegemónica entre la mayoría de los jóvenes, como lo son hoy grupos endulzados con retórica buen rollista y una indiferencia preocupante respecto al estado de las cosas.

***Hace no tanto tiempo,
la música política
logró ser hegemónica
entre la mayoría de los
jóvenes, como lo son hoy
grupos endulzados con
retórica buen rollista
y una indiferencia
preocupante respecto
al estado de las cosas***

Empecemos por la Nueva Canción Vasca: aquel movimiento nacido en las últimas décadas del franquismo tuvo la capacidad de llegar a las plazas, teatros y casas de la mayoría de los pueblos de Euskal Herria, además de ser portador de la cultura política que estaba germinándose. Esta fue la respuesta dada por Joxean Artze, en el número 4 de la revista *Jakin*, cuando se le preguntaba cuáles eran los motivos por los que nació la Nueva Canción Vasca:

“Perder otra guerra, ser los descendientes de los que lucharon en esta guerra, la opresión que imponen el fascismo y el imperio, la situación desesperada de nuestra lengua y de nuestra cultura, vivir en este tiempo, en este mundo... Y la necesidad de responder a esto, de alguna manera, es lo que nos ha llevado a construir este movimiento”.^[1]

Vivir bajo una dictadura (en el caso de Hego Euskal Herria), ver cómo la cultura vasca tendía a la desaparición, los ecos de los procesos revolucionarios en América Latina, el norte de África y Asia, las guerras imperialistas y la resistencia organizada hacia estas fueron algunos de los motivos que impulsaron el deseo de una transformación social. El clima político efervescente que vivía Euskal Herria en la década de los 60 (inicios de ETA, auge de las ikastolas...) tuvo a su vez un correlato cultural a la altura. El surgimiento del colectivo Ez Dok Amairu marcaría un antes y un después en lo que a la relación entre la música y la política se refiere. Los cantantes vascos que cantaban por su cuenta y que tenían inquietudes parecidas confluyeron en ese colectivo, dando lugar a debates sobre la autonomía del arte o sobre la validez estratégica de un frente cultural y el papel del arte en todo esto. No había una línea política clara, pero sí existía un ambiente indudablemente marcado por el compromiso político.

Empezaron organizando pequeños festivales, y fue tal la repercusión que tuvieron, que, junto a la paralela creación de medios de distribución como radios y editoriales discográficas, llegaron a llenar estadios. Los conciertos se convirtieron en una reivindicación amplificada. Supieron convertir la canción en una herramienta comunicativa masiva; supieron transformar la función de la cultura vasca en general, y del euskera en concreto, convirtiéndolos en instrumentos para atajar los problemas cotidianos. Al principio, eran cantantes acompañados de forma rudimentaria por una guitarra e instrumentos tradicionales que estaban a punto de desaparecer, como la txalaparta. Después, fueron explorando e importando nuevas formas musicales, llegando a estilos experimentales. No fueron pocos los deba-

No fueron pocos los debates sobre lo meramente musical, pero más allá del consenso estético, fue el compromiso político y la capacidad de adecuar sus obras artísticas al contexto social general lo que generó el éxito entre el público

tes sobre lo meramente musical, pero más allá del consenso estético, fue el compromiso político y la capacidad de adecuar sus obras artísticas al contexto social general lo que generó el éxito entre el público. También son de gran interés los debates que se dieron en torno a la profesionalización del artista y las condiciones técnicas de los festivales. Había posturas encontradas. Existía la pretensión de racionalizar la música política, destacándose, eso sí, la idea de defender el carácter profesional de ésta.^[2]

Así resumen en el editorial de la cuarta entrega de la mencionada revista cultural *Jakin* los primeros años de la Nueva Canción Vasca:

“(…) Gracias a la radio y a la movilidad de los artistas, la canción vasca ha llegado a todos los rincones de nuestro país (...) La canción ha sido, dentro de ese movimiento (cultural), el medio de comunicación más directo (...) Solo ayudándose mutuamente han seguido hacia delante la política, la cultura, y la música (...) La canción surgió con la misma conciencia con la que nacieron las demás expresiones culturales y políticas de los 60 (...) Era periodo de posguerra, pero también de la Guerra Fría, de la política aplastante (...) Pareciera que todo nace a la vez en la década de los 1960: grupos políticos, libros y revistas, Ikastolas, alfabetización, el auge de los bertsozaris, radios populares, canciones... Todo esto es fruto del trabajo de muchos militantes, y todo ello sinónimo y motor de un movimiento popular poderoso (...) La historia de la nueva canción también tiene claras marcas de represión. Son incontables los festivales que se han prohibido (...) Y de ahora en adelante, ¿qué? (...)”^[3]

A esa pregunta le siguieron respuestas dispares: desde los que consideraban que había que profundizar en la instrumentalización política de la canción, unida ésta de manera más orgánica a las organizaciones revolucionarias del momento, hasta los que pretendían una mejora de condiciones en términos laborales, pues consideraban que su labor debía profesionalizarse.

Estas tensiones fueron volviéndose irresolubles. El nivel de profesionalización que exigían ciertos agentes dentro del movimiento recibió duras críticas^[4]. A eso hay que sumarle los cambios políticos y sociales que se dieron en la segunda mitad de los 70, que fueron la antesala de la decadencia de la Nueva Canción Vasca. Un contexto político marcado por las promesas de una supuesta transición democrática en el Estado español y por las diversas respuestas planteadas respecto a esta por parte del Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV). Y un contexto social dominado por rápidos cambios económicos y culturales: la crisis del petróleo del 73 puso en jaque el modelo industrial en occidente, condenando a gran parte de las nuevas generaciones al desempleo, así como facilitando la desarticulación del movimiento obrero, que hasta aquel entonces se aglutinaba en torno a las grandes fábricas, junto al declive del ciclo de lucha de clases revolucionaria, la idea de una posible insurrección se alejaba a marchas forzadas, y la consecución paulatina de mínimos democráticos fue tomando poder como hoja de ruta programática.

La nueva generación de jóvenes trabajadores se vio condenada a la pérdida de cualquier nexo social. Sin empleo y sin capacidad de tomar parte en la sociedad de consumo que iba abriéndose camino, la marginalidad a la que fueron sometidos fue el caldo de cultivo de los cambios culturales que vendrían. Y ahí llegó el punk, negación de lo dado. Resultó ser un movimiento cultural capaz de canalizar la frustración de los jóvenes que vivían en la periferia de las ciudades europeas. Se convirtió en altavoz de la manera de ver el mundo de toda una generación. La creación de espacios autogestionados, fanzines, radios libres y demás medios de distribución “contra”-cultural facilitaron que nacieran cientos de grupos musicales.

La Nueva Canción Vasca, que en un principio gozó de clara actualidad, había perdido peso entre las nuevas generaciones, siendo mediado este proceso por el cambio de ciclo económico y político que estaba sucediendo. Así lo relataba Xabier Montoia, fundador del grupo *Hertzainak* y de *M-ak* en el 81:

“A nuestros cantantes les ha llegado la hora de la autocrítica, o la de la jubilación. Ciertamente, la gente (o la juventud, mejor dicho) está cansada de su rollo (...) Desde que Franco murió han sucedido muchas cosas (por desgracia no tantas como hubiéramos querido...) en la sociedad vasca y en la música internacional. Aquellos que prometieron tanto, que eran partidos revolucionarios, no han cambiado nada y se sienten muy cómodos en sus cargos. El paro ha seguido creciendo, pero para qué seguir, no os quiero dar un mitin. Esta es la realidad, y esto es lo que hay que cantar” [5].

Hay mucha literatura al respecto de la genealogía del Rock Radical Vasco (RRV) y su relación con la Izquierda Abertzale, por lo que no me extenderé mucho más. Recomiendo la lectura del reportaje que hicieron los compañeros de *Ekida*, “Euskal Herriko gaur egungo musika politikoaren sustraiak” [6].

En resumidas cuentas, la función agitativa que cumplió la música en la politización de miles de jóvenes en la década de los 1980 solo puede entenderse a través de la mediación táctica y del intento de hegemonización cultural por parte de la Izquierda Abertzale. El grado de movilización juvenil que logró la música era algo que no podían dejar escapar; así, ya fuera organizando festivales o impulsando la creación de espacios y circuitos autogestionados, supieron capitalizar y redirigir toda la potencialidad política que estaba gestándose. Junto a esto, la creación de propuestas propias a principios de los 90 marcaría un antes y un después en lo que al modelo de arte político se refiere. Los ecos del arte político que estaba gestándose en el resto del mundo tuvieron una fuerte influencia en la creación tanto de *Negu Gorriak* como del sello discográfico autogestionado que impulsaron, *Esan Ozenki*. La influencia de estilos a priori reivindicativos como el hip hop y la música jamaicana confluían con el legado del punk y el rock del RRV. Además, la propuesta iba, claro está, más allá de lo musical, siendo altavoz y referente a la hora de propiciar el acercamiento de las nuevas generaciones al proceso de lucha. Durante los 90 fueron estableciéndose características estéticas y estilísticas que, de cierta manera, estandarizaron la música política en Euskal Herria. La situación política no dejaba indife-

La función agitativa que cumplió la música en la politización de miles de jóvenes en la década de los 1980 solo puede entenderse a través de la mediación táctica y del intento de hegemonización cultural por parte de la Izquierda Abertzale

rente a nadie, si algún grupo quería abrirse paso dentro de la escena, el posicionamiento era *conditio sine qua non*. Esta situación se extendió durante unos cuantos años, blindando así el modelo que se extendería hasta la década de los 2010.

Un modelo de arte político, que, junto a la derrota del ciclo político revolucionario, perdió su razón de ser. Su validez residía en la efectividad política del MLNV. A partir de este momento, toda reproducción del modelo solo atendía a la esfera artística-formal y a una especie de nostalgia acrítica, y así lo atestiguan decenas de los grupos que han surgido en las últimas décadas. Más allá de lo artístico, el entramado empresarial creado para dotar de capacidades técnicas y logísticas al circuito político también comenzó a sufrir cambios. El compromiso político y la unión prácticamente orgánica hacia organizaciones políticas son desplazadas por una actividad mercantil al uso. Las empresas de sonido e iluminación, de alquiler de material para eventos, las discográficas, las productoras, promotoras y agencias de *management*... El renacer (o la pérdida de oposición) de la industria cultural en Euskal Herria no puede entenderse sin la transformación de estos agentes. Y es que, el ciclo de lucha anterior, el grado de consenso social acerca de la necesidad del compromiso político del artista y la articulación real del modelo descrito han sido los elementos fundamentales por los que la industria cultural no ha desplegado mucho antes todas sus garras en nuestro país.





Y es esta dicotomía, la de un modelo de música política que se muere, enfrentado a una industria musical que acelera su capacidad de acción y su alcance, la que propició no pocos debates en la segunda mitad de los años 2010 y una ruptura generacional evidente en los siguientes años

En el contexto de la desintegración de la lucha armada y de la asimilación institucional del aparato político de la Izquierda Abertzale, los festivales de música con carácter político continuaron teniendo una gran afluencia de público. Los grupos que llenaban los carteles podrían clasificarse en dos estilos: o bien, aquellos que empezaron a finales de los 90 y mantenían cierto carácter combativo, ya fuera a través de sus letras o con una estética que recordaba al modelo anterior, o aquellos que, con un carácter mucho más festivo, comenzaron su andadura pública en los 2010. Todos ellos, ligados a lo que po-

demostramos llamar la escena política. A su vez, el declive de los espacios autogestionados (y en consecuencia, del circuito autogestionado) que se dio a inicios de la década es difícil de entender sin tener en cuenta la dependencia que estos tenían respecto a la Izquierda Abertzale, política y logísticamente hablando. Esto trajo una división drástica en lo musical: por un lado, el circuito “contra”-cultural, que estaba condenado al olvido sin espacios ni infraestructura para organizarlo, y por el otro, el *mainstream* de Euskal Herria, que tenía su circuito propio, unido a salas de conciertos, licitaciones de ayuntamientos y festivales vestidos de retórica política que estaban en manos de la Izquierda Abertzale.

Paralelamente, y como he mencionado antes, la articulación de los agentes que acabarán definiendo la rama musical de la industria cultural en nuestro país se acelera en estos momentos. A partir de aquí la mercantilización encontrará las puertas abiertas de par en par, otorgando los rasgos característicos que imprime la industria cultural a todo aquello que dinamiza bajo sus reglas. Por un lado, objetivos económicos unidos a la sofisticación de la producción, de la distribución y del consumo, como cualquier otra rama industrial, unidos a los objetivos ideológicos que la caracterizan: imposición de la ideología dominante a través de contenidos artísticos y de entretenimiento. Formalmente hablando, asunción de las tendencias artísticas dominantes, con clichés y fórmulas fáciles, junto a discursos vacíos y dejando de lado cualquier atisbo de crítica real. Y es esta dicotomía, la de un modelo de música política que se muere, enfrentado a una industria musical que acelera su capacidad de acción y su alcance, la que propició no pocos debates en la segunda mitad de los años 2010 y una ruptura generacional evidente en los siguientes años.

Un modelo de arte político, que, junto a la derrota del ciclo político revolucionario, perdió su razón de ser. Su validez residía en la efectividad política del MLNV. A partir de este momento, toda reproducción del modelo solo atendía a la esfera artística-formal y a una especie de nostalgia acrítica, y así lo atestiguan decenas de los grupos que han surgido en las últimas décadas

El *mainstream* en Euskal Herria ha ido mutando de carácter hasta llegar a lo que es hoy. Todavía queda algún atisbo de la influencia que tuvo la música política, ya sea porque algunos de los protagonistas de estas agrupaciones fueron parte de la escena durante el periodo decadente de esta, o bien porque utilizan económicamente la nostalgia y folclorizan el ideario simbólico que se gestó en tiempos pasados. Otros han sabido identificar los huecos que el catálogo omnipotente de la industria cultural necesitaba llenar en nuestro país, valiéndose de fórmulas exitosas en otras partes del mundo y reformulándolas con cierto exotismo cultural otorgado por el euskera y los instrumentos tradicionales vascos. La necesidad de expansión y apertura de nuevos mercados lleva a estos artistas a abandonar su lengua sin titubear, pudiendo suponer que el uso de nuestro idioma es circunstancial a la posición que consiguen ocupar en los mercados más competitivos. Podríamos hablar de elementos formales, como progresiones armónicas que han tñan debido a su recurrencia, o de las letras stock: fórmulas baratas (o no tanto; que pregunten a letristas profesionales como Jon Maia cuánto genera en derechos de autor al año por todas las letras de este tipo que ha escrito) que hablan de lo bien que están las cosas (sic) y que posiblemente se enfocan en que un público acostumbrado a lo banal y a lo efímero viva un momento catártico.

Llaman la atención los números que mueven estos grupos. Por poner un ejemplo, en 2020 un ayuntamiento como el de Eibar estaba dispuesto a pagar 10.000 euros más IVA por un concierto de Izaro; en 2024 la contrataron por 30.000. Y ocurre más de lo mismo con otros nombres como *Gatibu*, *Zetak*, *En tol Sarmiento*, o *Bulego*. A esto hay que sumarle las partidas destinadas a las grandes empresas de sonido e iluminación, que, tras movimientos naturales del mercado, como lo es la tendencia a la monopolización ^[7], se vuelven más competitivas y consiguen copar gran parte del mercado. Las licitaciones de los grandes festivales y eventos quedan en manos de multinacionales como Fluge Audiovisuales S.L. y su absorbida ABS iluminación ^[8]. El grado de sofisticación técnica y la tendencia al alza de los cachés tienen como consecuencia la elitización de la escena en general. Las agencias de *management* se enriquecen con las comisiones de los directos, cobrando de media un 20% del total del caché. Es por ello por lo que exprimen al máximo el precio derivado del grado de competitividad de cada uno de los artistas de su *roster*, sin importar la procedencia de la propuesta del concierto, ge-



nerando que asociaciones de fiestas y de barrios, espacios autogestionados y movimientos políticos reciban el mismo trato que las instituciones públicas o las promotoras privadas. El acceso a la música en directo se convierte en algo exclusivo mediante grandes cantidades de dinero. Esto, junto a que la mayoría de los grupos con un mínimo de relevancia mediática deciden buscar cobijo bajo estas agencias, provoca una mayor distancia entre la escena *oficial* y la autogestionada.

Existe otro fenómeno indispensable a tener en cuenta para entender la escena actual y, con ello, el estado del debate: la ruptura que se dio a prin-



cipios de esta década ^[9] y su rápida asimilación por parte de la industria cultural, principalmente protagonizada por el grupo Chill Mafia.

Esta ruptura de aparente carácter generacional tenía dos fundamentos principales. Por un lado, la reacción crítica hacia toda la esfera cultural de la clase media en Euskal Herria: sus valores descafeinados, su carácter buenrollista, sus propuestas artísticas “juveniles” que siempre resultan artificiales... Por el otro, el señalamiento de la anacronía del modelo de arte político del anterior ciclo de lucha: una nueva generación encontraba desfasado el modelo musical congelado desde el ciclo político

anterior. El grupo Chill Mafia, con una actitud provocadora, genuina y afilada, actuó como verdadera punta de lanza de las nuevas tendencias (estilos de vestimenta, géneros y estilos musicales, uso de las redes sociales ...) cada vez más extendidas entre la juventud, y dejó en shock a algunas esferas de la cultura en Euskal Herria. El público general y los medios de comunicación no terminaban de entender que se había abierto paso a una nueva forma de hacer y escuchar música. El *autotune*, el chándal, los memes, la irreverencia, el hablar abiertamente de las drogas etc. se habían hecho un hueco a codazos.

Esta ruptura de aparente carácter generacional tenía dos fundamentos principales. Por un lado, la reacción crítica hacia toda la esfera cultural de la clase media en Euskal Herria: sus valores descafeinados, su carácter buenrollista, sus propuestas artísticas “juveniles” que siempre resultan artificiales

Tras el caos inicial, esa ruptura no tardó en incorporarse a la perfección en el catálogo de aquella industria cultural que prometía venir a dinamitar. Y no solo eso: las nuevas propuestas musicales ayudaron a modernizarla, aportando al circuito comercial una oferta que, por fin, respondía a las inquietudes de una gran parte del público joven que estaba hastiada de la escena vasca. Y eso tiene que ver directamente con la forma de entender la relación música-política de las nuevas generaciones: la decadencia artística tras la derrota del MLVN generó tal repulsa que acabaron negándose no solo los rasgos estéticos del modelo de música política anterior, sino la posibilidad de una música política, en general. Sin ningún proyecto revolucionario masivo a la vista, la música aparece como mera disciplina artística con grandes posibilidades laborales, que no tardan en ser celebradas por los protagonistas de la ruptura.

De este modo, pasan a formar parte del panorama comercial (la radio *Gaztea*, las salas de conciertos, festivales, contratos con agencias y promotoras como Last Tour...), y los efectos traumáticos del shock inicial quedan neutralizados. Esto da forma

a un nuevo paradigma en el que los géneros llamados “urbanos” ocupan un amplio espacio y la pretensión de vivir de la música es reivindicada por muchos, y realizada por algunos, al mismo tiempo que se ridiculiza la pretensión política mediante la música e incluso se insertan elementos políticos pertenecientes a la cultura política del MLNV de forma estetizada e ironizada. Dicho de otra forma: la industria cultural se moderniza de forma efectiva y, a falta de un modelo que le haga frente, se muestra a sí misma como única forma realista de hacer música. Gracias a la incorporación de esta ruptura, la dinámica capitalista se abre paso en la escena musical como nunca antes: es materialmente aplastante y culturalmente hegemónica.

Entonces, y por ordenar el debate, ¿qué lugar guarda lo político aquí? ¿Cuáles son las posiciones principales?

Todavía hay quien piensa que la manera de hacer las cosas que se gestó en las últimas décadas del siglo pasado es la única forma de dotar a la música de funciones políticas: géneros como el punk, el ska-punk o la trikitixa, unidos al imaginario de la época. A parte de ser una posición anacrónica, en el peor de los casos deviene reaccionaria ^[10], ya que desecha otros géneros a través de justificaciones racistas y clasistas. El desarrollo como subcultura (con rasgos mayormente estéticos y conceptuales: nacionalismo, obrerismo, apología acrítica de procesos políticos anteriores) trae que una cuota pequeña del mercado todavía le pertenezca, aunque sea marginal. Es evidente que intentar retomar aquel modelo resulta artificial, y fruto de no tomar en cuenta el agotamiento del anterior ciclo político.

Hay quien abiertamente reniega de ello. La reproducción de la cosmovisión capitalista los lleva a declarar que “esto es lo que hay”. Niegan la posible función política del arte, porque niegan la política. En algunos casos, como en el *mainstream*, lo harán de manera consciente con intereses comerciales, tratando de que no exista ningún tipo de interferencia en las relaciones que guardan con los agentes de la industria cultural, sean estos afines a una u otra tendencia política. La supuesta neutralidad los lleva, en casos extremos, a no tomar ninguna posición respecto a genocidios y masacres, demostrando una bajeza ética imperdonable. Esta disposición también se deja ver en los discursos y prácticas aspiracionistas de no pocos artistas poco competitivos faltos de referentes. La tendencia a la despolitización general de la sociedad encuentra en la industria cultural agentes y ofertas que la reivindican.



También hay quien justifica que la función política de su música reside en reflejar una realidad dada, en contraposición al modo “panfletero” de lanzar consignas. Reflejan el modo vida de una generación marcada por la crisis, por la falta de esperanza en un futuro mejor, por una supuesta libertad que esconde represión y censura, por una disposición nihilista fruto de la escasez de referentes políticos, por la distancia irónica, por el culto al entretenimiento y a la inhibición, por las tendencias reaccionarias... La mera reproducción de lo dado no logra en ningún caso activar potencialidad política alguna, es evidente. Otra cosa sería plantear cuales son las causas de dicha situación, y la necesidad y modos de atajarla, o como diría Brecht sobre lo que debería ser el reflejo de la realidad:

“Realista es aquello que descubre el complejo causal social, desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan, escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana, acentúa el momento del desarrollo, posibilita lo concreto y la abstracción”.^[11]

El análisis de lo político en la música no se puede reducir ni a lo discursivo ni a lo técnico-formal: como proceso cultural, es la forma en la que está articulada en la sociedad lo que le otorga su carácter político concreto

Por otro lado, están los que, criticando el blindaje estilístico del anterior modelo de música política, se centran en la liberación del aspecto formal y acaban dotando a éste de cierta potencialidad política. Esta defensa de la autonomía del arte, propia del discurso de la institución artística, de la academia, y en última instancia, necesaria para su dinamización capitalista, pretende que los problemas del arte sean solucionados por el propio arte, sin mediación de la organización política. La experiencia de las vanguardias del siglo XX nos demuestra que no es posible.

Estas posiciones y los géneros que las representan no son rígidas, claro está, pero creo que nos ayudan a comprender el estado actual del debate. Vemos cómo de alguna manera todas tienen relación con el modelo establecido en el anterior ciclo político, ya sea planteando un retorno hacia él o como reacción crítica. Es evidente que las posiciones críticas contienen un punto de verdad al señalar que el modelo de arte político anterior pierde sus razones históricas de ser y que hay que reformularlo, pero esto lleva en algunos casos a la negación de la posible función política que debiera tener el arte.

El análisis de lo político en la música no se puede reducir ni a lo discursivo ni a lo técnico-formal: como proceso cultural, es la forma en la que está articulada en la sociedad lo que le otorga su carácter político concreto. Es decir: no son ni las letras de las canciones ni los rasgos de los géneros musicales por sí mismos lo que hacen que la música sea música política, ya que, por un lado, vemos cómo, en lo discursivo, la industria cultural es capaz de asimilar consignas en su contra, y en contra del sistema que la sustenta, neutralizándolas. Por el otro, las formas artísticas pueden contener peso histórico, pero por sí solas ni dicen nada ni otorgan funciones. La discusión sobre un nuevo modelo de arte político tiene más de político que de arte: la articulación de este como herramienta para transformar la realidad bajo un proyecto político capaz de lograrlo es lo único que puede cambiar el rumbo del propio arte y garantizar que se desarrolle de manera libre.

La discusión sobre un nuevo modelo de arte político tiene más de político que de arte: la articulación de este como herramienta para transformar la realidad bajo un proyecto político capaz de lograrlo es lo único que puede cambiar el rumbo del propio arte y garantizar que se desarrolle de manera libre

Por eso veo necesario que se avive el debate acerca de estas cuestiones y plantear ciertas hipótesis de trabajo para explotar la potencialidad política de la música:

1.- El contexto social y político y el nacimiento de agentes revolucionarios requieren que la música tome otras funciones, permiten y exigen una creación artística unida al momento político, requieren una repolitización de la escena musical: discursivamente, la crítica, la denuncia, la agitación, ser altavoz de una manera de ver el mundo y ser capaz de superarlo. En cuanto a su articulación, despojarse de las características de la industria cultural y transformar la motivación artística y económica en motivación política creadora.

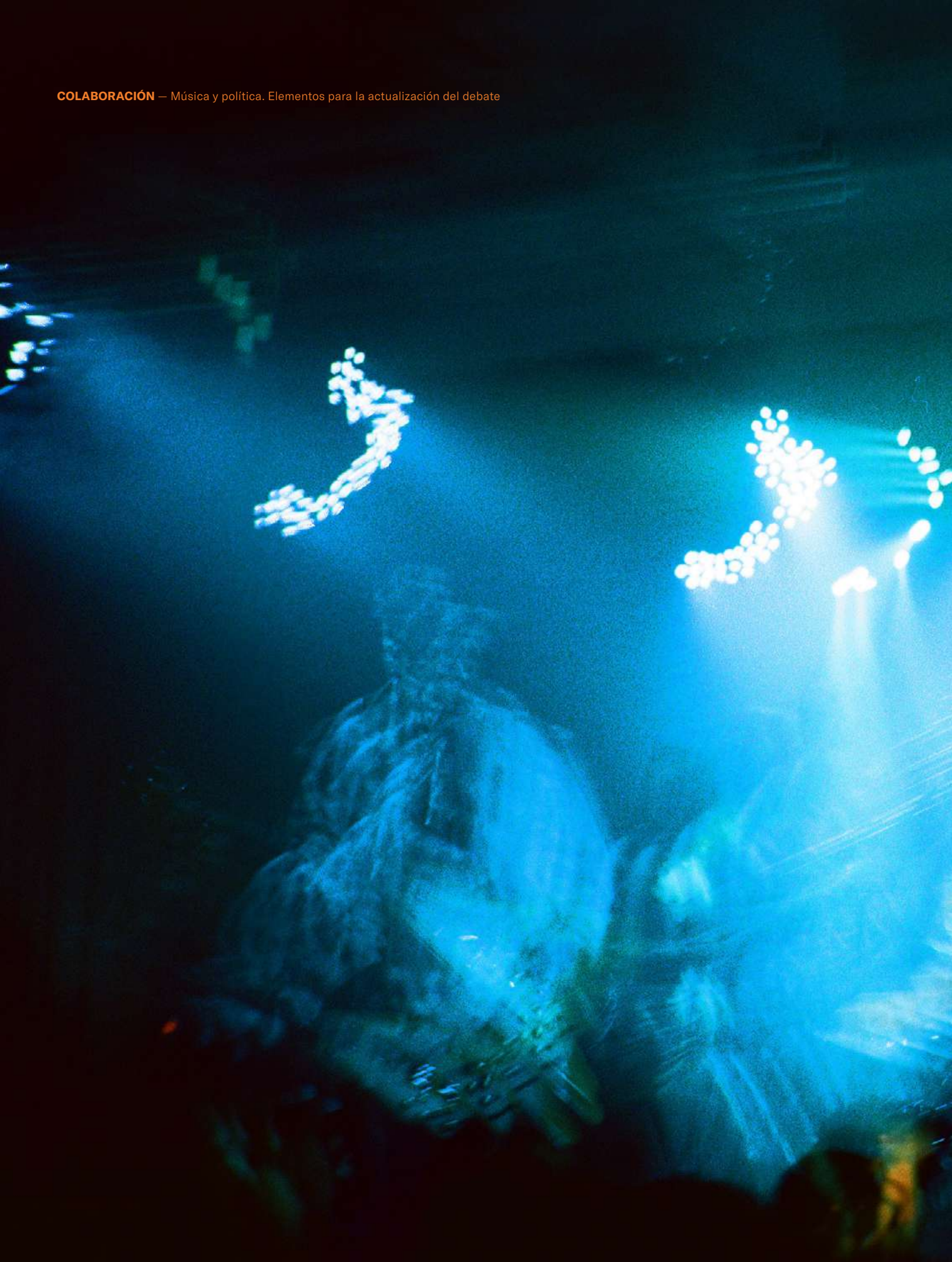
2.- Repensar la música política desde un amplio abanico estético. No limitar la música política a los géneros que demostraron eficacia en cierto momento histórico. Mientras que la industria cultural apremia lo simple y lo homogéneo, es la tarea política la que dota al arte de la posibilidad y de la necesidad de ser original y de atender a la complejidad de la experiencia estética.

3.- En cuanto proceso cultural a organizar, repensar la producción y la distribución. Creación y socialización de estudios de grabación, locales de ensayo y todo tipo de infraestructura técnica bajo parámetros no mediados por el dinero. Impulsar los circuitos políticos colectivizados en contraposición al circuito oficial, no relacionándose con él como forma de hacer negocio.

Ah, qué bello es el arte cuando se vuelve fusil. ●

REFERENCIAS

- [1] Artze, J. (1977). *Kanta berria, erresistentzi abesti*. Jakin (4).
- [2] Lete, X. (1977). *Kanta berria, erresistentzi abesti*. Jakin (4).
- [3] Editorial de “Kanta Berria, erresistentzi abesti”. *Jakin* (4).
- [4] Saizarbitoria, R. e Izagirre, K. (1979). *Musikeroak baraurik*. Oh Euzkadi, Zeruko argia 833.
- [5] Montoia, X. (1981). *Euskal Abestia hilda, gora rock&rolla*. Oh! Euzkadi (13).
- [6] Ekida (2022). *Euskal Herriko gaur egungo musika politikoaren sustraiak*.
- [7] Véase el vídeo “Pulse Extended”, 2022, Youtube.
- [8] Para más información visita la web de Fluge.
- [9] Véase entrevista a Chill Mafia por parte de Luis Soldevilla, 2021, *El salto diario*.
- [10] La discusión pública que tuvo lugar en torno a una pancarta que reivindicaba la música popular frente al reggaetón sacó lo peor de algunos. Lo comenta Hedoi Etxarte en “Pikutara musika herrikoa” (*Berria*, 2022).
- [11] Brecht, B. (1973). *Carácter popular y realismo*. Ediciones península.





Una guillotina de doble filo

Texto — **Martin Ziarrusta**

Imagen — **Manubeltz**

Una canción es una ejecución pública. Pero es un *executio in effigie*: una ejecución que solo tiene valor simbólico. No se mata a nadie: se emite un mensaje. Como cuando se guillotinaban las imágenes de las personas que huían de la inquisición. O como cuando, en un carnaval popular, se prende fuego al personaje de Marquitos, representante de todos los males y perjuicios.

La plaza está a reventar. Los niños y niñas en brazos de sus padres: nadie se quiere perder el espectáculo. Todos son conscientes de que no se mata al malhechor real (si es que lo hay), sino que es un acto simbólico, pero les sirve igual. Para repasar las normas, enumerar los males, para la catarsis.

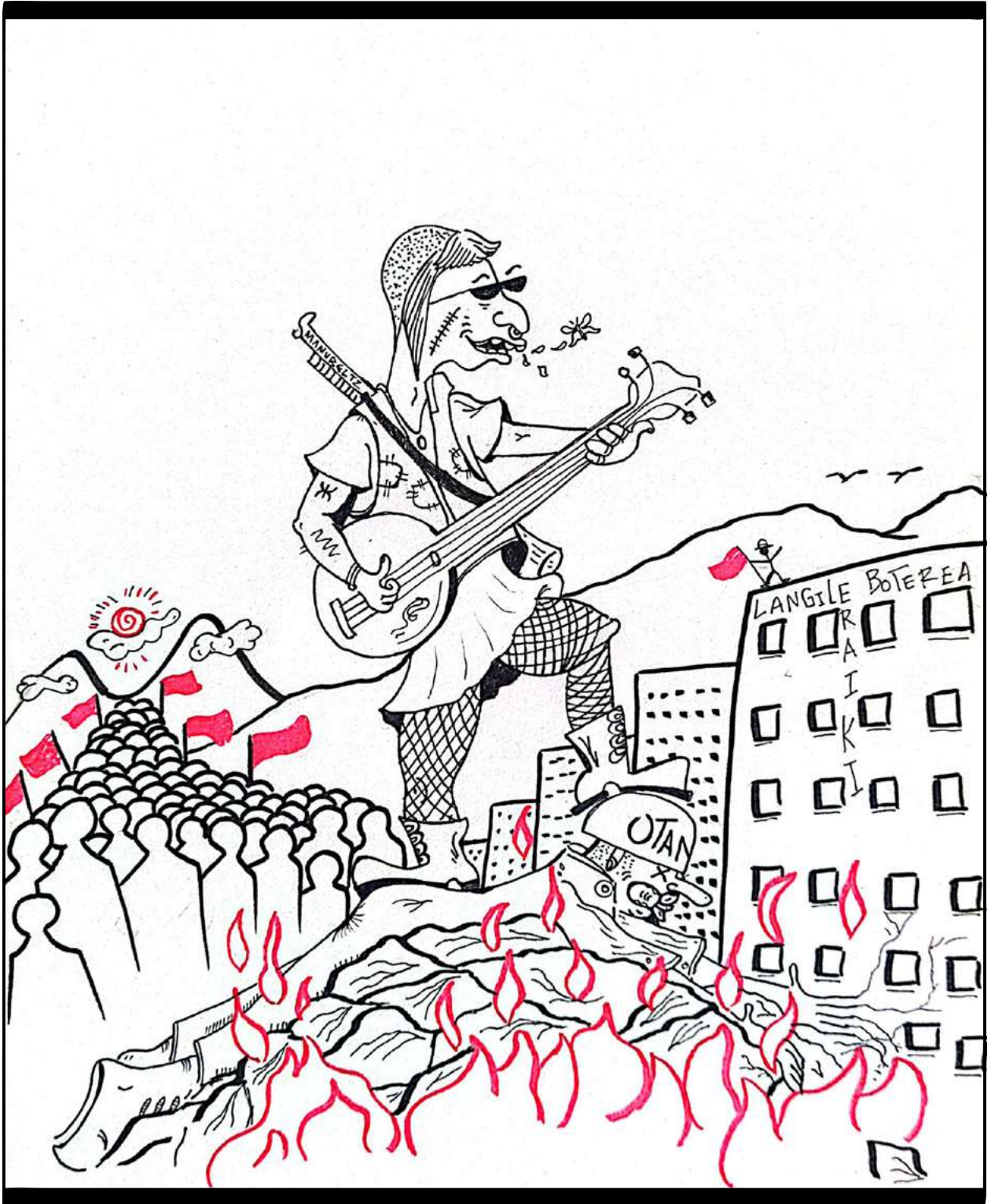
Con las canciones ocurre algo parecido. Sabemos que una canción que habla del amor no es amor en sí. Una canción sobre el desamor no es desamor en sí, claro está. Lo mismo ocurre con la libertad, o con la revolución. Pero nos sirve (también a la industria cultural del enemigo de clase): hace bailar nuestros deseos, ideas, recuerdos e inquietudes. Nos hace sentir que algo más es posible más allá de la miserable realidad. Es emocionante.

Sin embargo, desde una perspectiva política, este *executio in effigie* es un arma de doble filo. Su ventaja: la plaza está a reventar (a saber: la radio, el gaztetxe, un story de Instagram, un festival, una playlist...), y en ella se hace posible una intervención cultural mediante la eliminación de

No podemos pensar que el mero hecho de cantar sobre la revolución es hacer la revolución. No podemos aceptar saciar nuestra sed de libertad con canciones que hablen sobre la libertad.

unos símbolos y el ensalzamiento de otros. Es más, tenemos que ser buenos verdugos. La desventaja es: siempre será *in effigie*.

Justamente, es eso lo que tenemos que tener presente como creadores y oyentes de música. No podemos pensar que el mero hecho de cantar sobre la revolución es hacer la revolución. No podemos aceptar saciar nuestra sed de libertad con canciones que hablen sobre la libertad. No podemos dejar que las dosis de las vías de escape nos hagan creer que la realidad es aceptable. No podemos conformarnos con –ni mediante– canciones. ●



**"No existen
espacios vacíos.
Los espacios
que no llenamos
nosotros los
llenan otros"**



Iraitz Aroztegi



Nos hemos reunido con Iraitz Aroztegi (Sopela, Bizkaia), para hablar sobre la relación entre la música y la política. Aparte de ser conocido en el mundo de los tatuajes, ha formado parte de la escena *skinhead* de Euskal Herria durante toda su vida. Música y política; hemos querido conversar con Aroztegi para conocer ciertas experiencias relacionadas con esa relación, entre otras cosas, las escenas de punk, Oi! y ska, y la relación que guardan con la política revolucionaria.

Más allá de ser una mera cuestión estética, una cultura o un estilo de vida, ¿han tenido las escenas musicales capacidad para politizar a las amplias masas de jóvenes trabajadores, hacer frente al fascismo y alimentar el proyecto comunista? Y, al contrario, ¿cómo se puede evitar que las escenas artísticas alimenten ideologías reaccionarias y fascistas?

Háblanos de tu juventud, cómo te acercaste a una música y cultura concretas, del ambiente político de la época y de la relación de estos dos ámbitos.

Iraitz: De acuerdo, yo nací en el año 80, y de la mano del ambiente político de la época y de la presencia que la misma tenía, comencé a desarrollar mi conciencia política en torno a los 14-15 años, a diferenciar entre buenos y malos, etc.

En lo respectivo a la música, nosotros crecimos con la música de los 80. En los 90 empezamos a escuchar bandas como Negu Gorriak. Su primer concierto al que asistí fue como en el 95. Con Negu Gorriak para un lado y para otro, comencé a desarrollar mi conciencia y luego seguí educándome políticamente sobre todo a partir de las letras.

Y, claro, a través de escuchar esa música y ver diferentes fotos, poco a poco, por imitación, comencé a aproximarme a ciertos modelos en concreto. En esa época, en lo que respecta al movimiento *skin* la referencia más relevante en Euskal Herria era Kortatu. También existían algunos otros, por así decirlo, más *undergrounds*, Zakarrak también andaba por ahí, pero para mí esos fueron los comienzos.

Por otro lado, yo jugaba al rugby por aquella época, y en esas conocí a un colega de Algorta, que andaba en Herri Norte por aquellos años. Él era *skin* de pura cepa, *redskin* a tope, llevaba hoces y martillos... y también recibí ciertas referencias de él.

En ese sentido, para mí, la política y una cultura determinada estuvieron muy unidas desde un principio. Además, cabe subrayar que en la época el ambiente se encontraba muy politizado. De alguna manera, no sé cómo decirlo, estaba de “moda” estar dentro de la comunidad de la Izquierda Abertzale, pulular a su alrededor. Aunque los espacios por los que yo me movía fuesen de la Izquierda Abertzale, yo también tenía ciertas inquietudes que se salían un poco del espacio político general que aquí se desarrollaba, tales como el antirracismo, que aunque se trabajasen en Euskal Herria, no tenían el mismo protagonismo, o quizás contaban con otro tipo de presencia

Se podría decir que los referentes musicales de gran parte de la juventud de la época guardaban una cierta relación con el elemento político.

Sí. Por arrancar con una anécdota, me acuerdo con 14 años, al volver de la Durangoko Azoka un profesor nos preguntó acerca de lo que habíamos comprado allí y el 95% respondimos que Etsaiak, Su Ta Gar, Negu Gorriak, camisetas de “Euskal Herria Askatu”... ese era el rollo. A día de hoy, seguramente, si preguntásemos lo mismo a chicos y chicas de 14 años, dejando de lado el tema del estilo musical, en eso no me meto, la música que escuchan no guarda ningún tipo de relación con la política.

¿De donde proviene el contexto musical/político que conocisteis en la época? Es por aquellos años que comienzas a acercarte a la escena *skin*. Se da una ruptura con la generación de los cantautores, que se refleja en un marco artístico cultural nuevo, las condiciones socioeconómicas cambian; la desindustrialización o el desempleo masivo de la época son fenómenos por todos conocidos. Paulatinamente todas estas preocupaciones o inquietudes adquieren unas nuevas formas propias; adoptan la forma del punk, de las radios libres, los gaztetxes, los fanzines... ¿Cómo se desarrolla este proceso?

Mi grupo de amigos era muy variopinto, de un rollo más o menos, pero había gente más “borroka”, *surfers*... Yo en cambio tenía otro interés y de esa manera fui el único en seguir este camino. Comencé a asistir a conciertos en esa época, principalmente a Bilbo, y allí empecé a conocer a gente de mi estilo. Posteriormente, cuando llegué a la universidad en el 98, conocí a un nuevo amigo. Él y sus amigos eran *skinetos* y juntos tenían un colectivo llamado KGB, *Kaskamotz Gorrien Batasuna* (Unión de Skinheads Rojos). Este colectivo gestionaba un fanzine, organizaba conciertos, y yo decidí ingresar en él. Fue ahí donde comencé a relacionarme con la escena *skin*.

A día de hoy, seguramente, si preguntásemos lo mismo a chicos y chicas de 14 años, dejando de lado el tema del estilo musical, la música que escuchan no guarda ningún tipo de relación con la política

El conflicto había sido muy intenso en la década de los 90, pero todavía estaba muy presente, la sociedad se hallaba muy dividida. A su vez, en lo que respecta al ámbito musical, existían un montón de grupos, se organizaban conciertos en gaztetxes por todas partes. Nosotros, por ejemplo, organizábamos nuestros conciertos en la Deustuko Gazte Lokala. Aunque algunos *skins* se dejasen ver por manifestaciones o otros conciertos, en general éste era un colectivo más bien pequeño en esa época.

Hoy en día, si ves un grupo de *skins*, así, elegantes, parece que copian un rollo retro, y lo mismo ocurre al ver un grupo de *rockabilles*. Pero en nuestra época no era tan sencillo ser *skin*. Teníamos que explicar constantemente

que éramos de izquierdas; y “¿entonces por qué os vestís de la misma manera?”. Y nosotros siempre dando las mismas explicaciones.

Pero, claro, cada semana aparecía en la televisión que un grupo de *skins* habían apaleado a una persona, que si el grupo Ultras Sur Skins no se qué... todo esto lastraba al colectivo *skin* con una carga inmensa... Los *skins* éramos nosotros, no ellos. Eso es lo que nosotros reivindicamos. No somos solamente antirracistas, pertenecemos a la clase trabajadora, y somos de izquierdas. En la época no había lugar para los “me gusta de todo”, la escena se hallaba muy polarizada.

Pero en nuestra época no era tan sencillo ser skin. Teníamos que explicar constantemente que éramos de izquierdas

Los gaztetxes, los fanzines, las radios libres... tuvieron una presencia relevante, cumpliendo con una función más allá de los medios de comunicación.

En aquel entonces no había herramientas como internet. Todo ocurría y se desarrollaba mediante relaciones personales. Por ejemplo, los de la organización KGB [Kaskamotz Gorrien Batasuna, Unión de Skinheads Rojos], mantenían relaciones con la sección Red Action del Manchester United, que era un grupo compuesto por hijos de migrantes irlandeses dentro de Anti-Fascist Action, y también con otros grupos alemanes. El fútbol tenía mucho peso en el movimiento *skin*, y, por ejemplo, en este ámbito, los de Herri Norte Taldea tenían mucha relación con la afición del Frankfurt o Celtic; también, todavía en esa época, con la de St. Pauli.

A fiestas de Bilbao venían muchos *skins*, sobre todo *redskins*, de diferentes lugares del Estado español, pero también de Francia, Italia y Alemania. Nos hablaban de lo que hacían en sus ciudades, y la situación variaba mucho de un lugar a otro. Por ejemplo, había lugares en los que tenían problemas importantes en la calle con los fascistas. Un ejemplo de esto es que, cuando Kortatu tocó en Francia, el grupo *redskin* Red Warriors tuvo que hacerse cargo de la seguridad. Al fin y al cabo, esa era la manera que teníamos entonces de conseguir información e intervenir.









Había un sinfín de subculturas, pero los skins serán el único movimiento que reivindique ese carácter obrero

¿Qué representaba Gran Bretaña a nivel musical y cultural en esa época?

En muchos sentidos veíamos una referencia en GB. A nivel estético, musical, en el ámbito del fútbol... En este sentido, podríamos decir que los pioneros fueron Kortatu. Llevaban camisetas de Cockney Rejects o The Redskins.

El fútbol nos llega de allí, la estética se importaba de allí, y lo mismo ocurría con la música. Por imitación, hacíamos nuestro lo que veíamos allí. Aun así, a partir de la década de los 80, para cuando estas referencias empezaron a llegar aquí, allí el ambiente ya se había empezado a calmar. Porque como decía, todo esto llegó muy poco a poco, y por así decirlo, tarde.

En ese sentido en Inglaterra hubo un gran *boom* en un determinado momento, pero con el transcurrir del tiempo todo esto cambió, y todo se volvió más *underground*. El rollo *skin*, pero también el tema del fascismo y del antifascismo. En el contexto histórico en el que los fascistas adquirieron una presencia mayor se desarrollaron diversas relaciones entre movimientos y organizaciones políticas y los *skins*, pero a partir de un momento, a medida que la presencia del fascismo menguaba, dichas relaciones fueron desapareciendo o estas organizaciones, el partido trotskista Socialist Workers Party por ejemplo, perdieron el interés que en otra época tuvieron en este colectivo.

Cuando estudiaba en la Universidad decidí irme a Inglaterra. Mi idea, en un principio, era la de quedarme por 6 meses, pero terminé pasando 8 años allí. El contexto socioeconómico también estaba cambiando, aunque también existía una gran xenofobia en esa época. Llegaban refugiados de Serbia, Kosovo, Croacia a consecuencia de la guerra de Yugoslavia, y al igual que había ocurrido en épocas anteriores, la gente encontró un nuevo enemigo en ellos. El enemigo pakistaní o jamaicano se aparta, o el enemigo irlandés de su época, y la sociedad encuentra su enemigo en estos nuevos migrantes. “Que vienen los kosovares”, “que vienen los serbios”... eso era lo que se oía en aquella época.

Había un gran desfase entre lo que encontraste en Gran Bretaña y lo que se estaba creando aquí.

Sí, aquello que yo imaginaba allí era muy minoritario para esa época. Tampoco era un rollo masivo en Euskal Herria, pero el nacimiento de grupos como Skalariaik le dieron un cierto empujón o una cierta apertura a toda esa escena. Allí el proceso fue el inverso. Allí no veías a *skins* por las calles más que en conciertos, Scooteradas y demás eventos específicos. Me acuerdo de una vez que fuí a un bar y el segurata me dijo “pero tú, que ya no estamos en los 80”.

Aun así, cuando empecé a ir a manifestaciones, cuando empezó la guerra de Afganistán, empecé a conocer a *skins* de otro tipo: Antinazi League, Anti-Fascist Action (AFA)... y así comencé a conocer a gente más politizada.

Puede que una gran parte de las personas que nos leen no conozca los orígenes y el desarrollo del movimiento *skin* y de la escena musical que le acompañó: el mestizaje cultural entre las personas jamaicanas y británicas, los *rude boy*, los movimientos *mod*, el *rocksteady* y el *reggae*... ¿De dónde proviene ese ambiente cultural? ¿Qué orígenes históricos tiene?

Encontramos su origen en la clase trabajadora. Nos situamos en los barrios obreros. Comenzarán a llegar inmigrantes a estos y todo empezará a mezclarse. Por aquella época existía cierta gente con estética *mod*, así como otra serie de grupos, tales como los *rockers*, y era habitual que se generasen conflictos entre ellos, sin ningún tipo de componente político. Tenemos que tener en cuenta que en la época la gente iba a trabajar y que luego tenían necesidad de entretenerse. La gente, realizaba esta necesidad juntándose con los suyos y yendo en contra del otro. El reino animal entre personas.

El nacimiento de los *skins* se da de la mano de la llegada de los migrantes jamaicanos. Estos traían su propio rollo, su propia música, y esto resultó atractivo para los jóvenes británicos. La estética *mod* que llevaban los británicos comenzó a fundirse con distintos elementos importados por los jamaicanos, y de ahí surgió la primera escena; esa que conocemos como la “escena del 69”. De la estética *mod* nació una nueva estética que podríamos denominar como *hardmod*. La estética de los *mods* era una estética elegante, trajeada. Poco a poco nació algo más “callejero”, el *hardmod*.

Si miramos los *dancehall* jamaicanos de la época, los únicos blancos a los que veremos son los *skins*. Los llamaban *wiggers* despectivamente, una variación de la palabra *nigger*, porque les gustaban las “cosas de negros”. A pesar

de que el racismo estuviese muy extendido en la época, las nuevas generaciones tenían claro que todos vivían una vida miserable, que vivían en barrios miserables y que trabajaban en empleos miserables. Además, como en la época los jefes de empresa también eran propietarios de inmuebles, los despidos y los desahucios se personificaban en la misma persona. No te daban trabajo y además te desahuciaban por no pagar el alquiler. En ese sentido las nuevas generaciones comenzaron a identificar quién era el verdadero enemigo.

Es decir, de alguna manera sabrán que el enemigo es la burguesía, sin entrar a definir lo que esto significa.

Exactamente, su conciencia no estaba especialmente politizada, pero identificaban el problema con claridad. Van a desahuciar a los vecinos, unas son negras y los otros blancos, pero estamos juntos en esto, compartimos los mismos problemas. En ese sentido, y quizás de una manera muy espontánea, pero encontramos aquí una experiencia antirracista pionera.

Posteriormente esto se desarrollará hacia la escena del 77.

Más tarde el tema se apaga un poco. Menguará muchísimo. En un primer momento hubo un gran *boom*, a todo el mundo le gustaba, pero a partir de un momento irá perdiendo fuerza. En torno a los años 70-71, la música que llegaba a GB desde Jamaica cambiará. A los jamaicanos les llegarán noticias acerca de la afición que existía en Inglaterra y comenzarán a hacer una música para europeos.

Se darán distintos procesos entrecruzados, y de estos nacerá el *skinhead reggae*, música hecha para *skins* ingleses. En cualquier caso, a partir de un momento el rollo empezará a cambiar y el *reggae* también sufrirá ciertos cambios. La escena del *reggae* comenzará a aproximarse al rastafarismo, lo que a fin de cuentas no deja de ser un movimiento espiritual o religión, y los *skins* de Inglaterra no se verán tan identificados con todo eso. En consecuencia, se dio un bajón, y el movimiento se desinfló, marginalizándose.

En cualquier caso, años más tarde se dará el renacimiento del movimiento, con la llegada del *two-tone*. Se crearán grupos que reproducían con un estilo propio el rollo que se llevaba 10 años antes, mezclándolos con los estilos musicales y estéticos que se llevaban en ese momento, tales como el punk o el pop. Este nuevo ska retendrá las bases del *reggae*, pero con una gran influencia del punk y el pop. En poco tiempo se creará una nueva escena en torno al



two-tone. Diría que hay un día de diferencia entre el primer single de The Specials y el primer single de Madness, por pura casualidad. Unos en Londres y los otros en Coventry. Posteriormente, The Specials creará el primer sello *two-tone* y la escena continuará desarrollándose, abriendo camino a un *boom* increíble.

¿De qué año estamos hablando aproximadamente?

Pues el rollo del punk comenzará en torno al 77, algo antes, y esto también parecido, entre el 77 y el 79. Y junto con esto se revivirá el rollo *skin*. El nacimiento de la música *Oi!* se dará en unas fechas similares.

Determinados grupos de música reaccionarán frente a la comercialización del punk, subrayando su origen obrero, en contra de Thatcher, etc. En la época existían muchos grupos distintos: los *mods*, los *rockers*, los *heavys*, más tarde los *hardcoretas*... había un sinnúmero de subculturas, pero los *skins* serán el único movimiento que reivindique ese carácter obrero. Nos han humillado desde siempre por ser trabajadores, pues somos trabajadores y estamos orgullosos de ello.

Las vestimentas más agresivas que se basan en la estética del 69 y hacen referencia a ese carácter obrero responden a este contexto: pantalones desteñidos, las *Donkey Jackets*, que lucían chaquetas de pvc de distintos colores dependiendo del oficio... se distanciarán del estilo *mod* y se posarán los ojos en el proletariado, aproximándose a la escena del punk. Es de esta época todo el tema de la ropa militar, por ser prendas resistentes y baratas, etc. Se expresa una misma cosa en todos los temas: "*working class and proud*" ["de clase obrera y orgullosos"].

Claro, esto devendrá en el desarrollo de una conciencia, y aunque quizás sea entrar en el ámbito de las conspiraciones, se dice que al estado no le convenía la idea de dejar libre ese colectivo que reivindicaba el orgullo de clase, porque potencialmente representaba un peligro político, y que en consecuencia promovió la infiltración de la ultraderecha. De ahí nacería la ruptura que se daría más tarde.

En cualquier caso, en la época existirá un fuerte sentimiento antirracista, e incluso una gran aproximación hacia Antinazi League.

Se dice que al estado no le convencía la idea de dejar libre ese colectivo que reivindicaba el orgullo de clase, porque potencialmente representaba un peligro político, y que en consecuencia promovió la infiltración de la ultraderecha. De ahí nacería la ruptura que se daría más tarde

A partir de un momento es posible hablar de una comunidad, de un nicho cultural ya establecido. Movimientos políticos de diversa índole posarán su mirada en el potencial político de esta comunidad, en tanto que era un espacio que congregaba a muchos jóvenes. Aparecerá el National Front, British Movement, el British National Party... ¿Cuál es la forma concreta que adoptará este proceso?

Claro, el asunto es que nos encontramos frente a un nuevo contexto, un montón de jóvenes proletarios se concentrarán en torno a una misma escena, rodeados de una decadencia increíble, de desempleo, de miseria... La gente, por decirlo de alguna manera, vivía en la calle y aquí se dará un macarrismo y una gran conflictividad, el tema del fútbol... y en el centro de todo ello se encontraba ese deseo de formar parte de algo.

En cualquier caso, tampoco debemos caer en mitificaciones. Muchos eran simples drogadictos, jóvenes tirados en la calle que esnifaban pegamento. En aquella época, era un colectivo que mostraba comportamientos que hoy en día podemos advertir en gente de otros perfiles. Nacidos en un contexto de miseria, se educaban en la calle, y se cerraban a la educación en diversos ámbitos de su vida: pura supervivencia.

A partir de cierto momento, como veníamos diciendo, diversas expresiones populistas de derechas aprovecharán esos elementos preexistentes para introducirse en ese nicho. "Todo va mal", "tu familia es esto o lo otro", "tu abuelo

murió en la Segunda Guerra Mundial y mira lo que tenemos que aguantar ahora, que esta gente nos robe el trabajo" [haciendo referencia a los colectivos migrantes].

Además, los medios de comunicación meterán mucha caña en ese sentido y a raíz de ese contexto y la mediatización de la escena, a partir de cierto momento, más que *skins* que se vuelven nazis, nos encontraremos con nazis que se hacen *skins*. Soy nazi, esta es la estética que se lleva, yo también tengo que llevarla. Si mi vecino lo hace, yo también. Se creará una especie de moda o tendencia. Lo de siempre. Esto propiciará que un montón de jóvenes pasen a formar parte de esa tendencia.

A esto hay que sumarle la escena musical del momento. La música tiene una importancia inmensa. La gente dice a menudo "no, a mí sólo me gusta la música"; pero claro, la música es un altavoz, siempre lo ha sido, y aún a día de hoy. Dichas expresiones de derechas tienen conciencia de esta potencialidad de la música, saben que la música tiene un gran poder de atracción, y en consecuencia comenzarán a hacer música en una determinada dirección, con unos mensajes determinados, con el objetivo de atraer e ideologizar a la gente.

Así, de dicha interconexión de distintos procesos, poco a poco irán naciendo bandas más politizadas, y redirigirá ese mensaje antisistema abstracto y no ideologizado preexistente, que incluso podía aproximarse a posiciones de izquierdas en determinados elementos, a un discurso contra los inmigrantes.

La música es un altavoz, siempre lo ha sido. Dichas expresiones de derechas tienen conciencia de esta potencialidad de la música, saben que la música tiene un gran poder de atracción, y en consecuencia comenzarán a hacer música en una determinada dirección, con unos mensajes determinados, con el objetivo de atraer e ideologizar a la gente

A su vez, empezará a darse una especie de conversión en ciertos grupos. Por ejemplo, en el caso de Skrewdriver. En un primer momento serán skins, parte de la escena general, pero a partir de cierto momento, empezarán a aparecer esvásticas, el tema del colectivo Blood and Honour...

Así es. Se podría decir que en un primer momento todos los grupos estaban en un rollo parecido, en torno al punk. El ejemplo de Skrewdriver resulta muy paradigmático. Al principio no hablaban de política. Incluso, el cantante de Skrewdriver ha mencionado alguna vez tener diversos discos de Trojan Records. Lo que significa que en algún momento de su vida no fue nazi.

Redirigirá ese mensaje antisistema abstracto y no ideologizado preexistente, que incluso podía aproximarse a posiciones de izquierdas en determinados elementos, a un discurso contra los inmigrantes

Aunque Skrewdriver salta a posiciones fascistas, mucha gente seguirá asistiendo a sus conciertos, quizás porque esa conversión no era tan explícita todavía, o porque un par de años antes habían ido a ver un concierto de estos, o porque eran *skins* simplemente por el rollo estético. Claro, a partir de un momento el cantante creará Blood and Honour, por una serie de desavenencias que se darán dentro del National Front, y así Skrewdriver se convertirá en el altavoz de una organización política.

De alguna manera podemos compararlo con lo que ocurre actualmente. Son otros estilos de música y quizás los mensajes no sean tan políticos, por decirlo de alguna manera, pero los mensajes que se esconden tras las letras de gran parte de la música actual son asquerosos, totalmente machistas, entre otras cosas.

Con movimientos de este tipo, conseguirán introducir el hocico en todo el popurrí que existía en esa época y poco a poco irá asentándose una escena. Irán apareciendo nuevos grupos y conseguirán crear una nueva escena, de alguna manera blindada. En un primer momento, lo denominarán *white noise* o *white power noise*, pero, a partir de cierto momento, las expresiones de izquierda se

Los mensajes que se esconden tras las letras de gran parte de la música actual son asquerosos, totalmente machistas, entre otras cosas

creará el RAR, Rock Against Racism, y como reacción al mismo rebautizarán la escena como RAC, Rock Against Communism. En cualquier caso, no nos debemos dejar engañar por la literalidad del nombre. Ellos introducían en el mismo saco la lucha a favor de la igualdad racial, a favor de la homosexualidad... todos serán "rojos".

Esta escena estará dinamizada en sus inicios por el National Front, y, posteriormente, cuando Ian Stuart crea Blood and Honour y tras acuñar el término RAC, se hará con la dirección de esa escena. En cualquier caso, Gran Bretaña tampoco será ninguna excepción, en Francia ocurrirá algo parecido.

Allí, en cualquier caso, la génesis de esta escena se dará de golpe. Incluso esos grupos que se supone que no son de derechas, como Snix, Tolbiac's Toads y todos estos son grupos de derechas, puede que no fascistas o nacionalsocialistas, pero suscriben posiciones políticas que siempre hemos conocido como fachas: de derechas, ultranacionalistas. Mucha gente dirá que no son fascistas, ya, sí, pero son parte de la misma comunidad. También se podría decir que los de Su Ta Gar no son comunistas, pero se posicionan en un lado del conflicto más que en el otro.

De acuerdo. Hablemos ahora de la respuesta que se le dará a eso.

El National Front estaba adquiriendo una gran fuerza en esa época, conseguirán una gran capacidad movilizadora, y el contexto empezará a tensarse. En un concierto de los Sham 69 aparecerá un grupo de bones [se refiere a *bonehead*, es decir, a los *skins* nazis] y tratarán de reventar el concierto. Desde la comunidad antifaxista, en respuesta a dicha evolución del contexto, se organizará en primer lugar dicho festival del Rock Against Racism, pero la respuesta no se limitará a ello.

Antinazi League ya existía con anterioridad, pero se estaba quedando algo descafeinado. Llevaban a cabo distintos señalamientos, carteladas y demás, pero el contexto se estaba poniendo feo y eran necesarias otro tipo de respuestas. Anti-Fascist Action (AFA) se creará en aras de responder a esa necesidad con el objetivo de conseguir la capacidad de llevar a cabo actos de acción directa.



Es decir, se sigue viendo la necesidad de un trabajo cultural más general, lo de llevar a cabo los señalamientos, etc., pero esta gente nos estaba directamente golpeando. En ese sentido la resistencia trascenderá de los términos puramente defensivos. El ataque es la mejor defensa, no vamos a quedarnos esperando a que aparezcan, iremos directamente nosotros a sus conciertos y espacios.

A su vez, durante el nacimiento de esa escena de izquierdas, también existirá una serie de grupos que andarán por la zona, que quizás no se posicionarán tanto a nivel político pero que podemos tomarlos como parte de la comunidad general: The Business, The Last Resort, The Burial, Skin Deep... Hay que tener en cuenta, por lo menos en mi opinión, que en esa época, la decisión de quedarse fuera de la política respondía en gran medida a un deseo de diferenciarse de la escena de derechas.

Cada vez que una persona veía a un *skin* por la calle de primeras pensaba que era nazi. En ese sentido, muchos grupos decidirán no emplear mensajes políticos para no ser parte de esa comunidad política. Además, aunque estuviesen de acuerdo con los postulados de izquierdas, no se identificarán con los partidos y organizaciones de la época o no querrán unirse a ellos.

También se creará el grupo The Redskins, formado a partir de militantes del Socialist Workers Party. También existirá Red Action, se crearán distintas bandas de izquierdas, Skinheads Against Racial Prejudice (SHARP) llegará a Europa... se darán distintos movimientos, pero, en general, la escena de izquierdas no será tan compacta.

La resistencia trascenderá de los términos puramente defensivos. El ataque es la mejor defensa, no vamos a quedarnos esperando a que aparezcan, iremos directamente nosotros a sus conciertos y espacios

Tras tocar un poco el desarrollo político de la escena, saltaremos a un momento histórico de gran importancia, al momento de creación de Cable Street Beat, lo que pasará a ser la línea musical de AFA.

Para ello, en primer lugar debemos dar un salto de algunos años hacia atrás, a la batalla de Cable Street. Cable Street era un barrio obrero de Londres, en el que vivían muchos inmigrantes de origen irlandés y judío. En esa época, contexto histórico del auge del fascismo, nacerá el partido de Oswald Mosley, de nombre Unión de Fascistas Británicos. Son ese personaje histórico y ese partido que hacen aparición en *Peaky Blinders*.

Dicho partido hacía suyo el fascismo, quería importar a Gran Bretaña el rollo de Alemania e Italia y comenzará por hacer un tour a lo largo de todo el país, organizando diversas manifestaciones y actos, tomando como referencia la Marcha sobre Roma de Mussolini. En el transcurso de ese tour decidirá ir a Cable Street, por las características del barrio. El 4 de octubre de 1936, Mosley aparecerá en Cable Street, junto con cerca de 3.000 *blackshirts*, defendido por cerca de 6.000 policías.

En respuesta a este acto el partido socialista, los comunistas, los anarquistas y los sindicatos llamarán a hacer frente a este evento y cerca de 100.000 personas responderán a la misma. Habrá choques entre la policía y los manifestantes y estos se desarrollarán entre barricadas. De esta manera, conseguirán cancelar el acto.

A raíz de este suceso el partido comunista, el socialista y los sindicatos adquirirán una fuerza impresionante. Debemos tener en cuenta que los integrantes de la clase trabajadora sufrían de manera directa la represión proveniente de los empresarios y terratenientes. De la mano de la crudeza de la situación, junto con el trabajo político que realizaron diversas organizaciones políticas, lograron politizar de manera más clara la diferenciación entre amigos y enemigos que previamente se daba de manera abstracta, y pasaron de tener al inmigrante como enemigo, a identificar al enemigo en el enemigo de clase.

Este día es un gran punto de inflexión para el movimiento obrero. El partido de Mosley y la tendencia política que éste encarnaba se encontraba en una tendencia ascendente pero la respuesta de Cable Street le asestara un golpe impresionante al fascismo de Gran Bretaña. De hecho, mucha gente considera este suceso como determinante a la hora de cerrar las puertas al fascismo tanto en Gran Bretaña como en otros lugares de Europa. Hay que tener en cuenta que la gente prefiere no

Anti-Fascist Action presentará la dinámica Cable Street Beat en la década de los 80, a modo de línea musical propia. El principal objetivo será el de crear una escena musical propia; conscientes de la capacidad de influencia de la música en las nuevas generaciones, tendrá como objetivo generar un impacto político en estas, siendo explícitamente antifascista

estar en el bando perdedor, y en ese sentido este episodio desencadenará un gran efecto de apertura. Por todo ello, la Batalla de Cable Street es un símbolo para el movimiento obrero de Gran Bretaña.

Tomando la herencia de este suceso histórico, y en respuesta al contexto desarrollado en los párrafos precedentes, la Anti-Fascist Action presentará la dinámica *Cable Street Beat* en la década de los 80, a modo de línea musical propia. El principal objetivo será el de crear una escena musical propia; conscientes de la capacidad de influencia de la música en las nuevas generaciones, tendrá como objetivo generar un impacto político en estas, siendo explícitamente antifascista.

Organizarán conciertos de punk, conciertos de ska, conciertos de reggae, limpios de toda influencia de derechas, para que la gente pudiese asistir a estos tranquilamente. Tendrá un gran impacto, sobre todo en la gente joven, y a partir de un momento esta dinámica saltará a la arena internacional. En cualquier caso, el tema del fascismo empezará a desinflarse y en consecuencia todo el tema de *Cable Street Beat* también se irá desinflando poco a poco.

¿De qué manera se da esta expansión a nivel europeo?

Esta comenzará por Alemania, concretamente en Frankfurt. Debemos tener en cuenta que en cada lugar nos encontramos con un contexto y unos problemas políticos distintos. La experiencia de Gran Bretaña nace en contraposición al fascismo y a la escena musical que se desarrolla a su alrededor, pero en el caso de las dinámicas que se organizarán a lo largo de Europa la apuesta responderá en mayor medida a confrontar la expansión del apoliticismo.

La figura del *skin* apolítico empezará a expandirse, lo que en muchos casos se empleará a modo de pretexto para escuchar a grupos de música fascistas o nazis. A diferencia de la escena del reggae o del soul, las personas que abanderan el apoliticismo en la escena del Oi! han patinado históricamente hacia la derecha, sea en Gran Bretaña, en el Estado español o cualquier otro sitio. En Alemania comenzará a suceder eso mismo. Además, los grupos de derechas empezarán a adquirir fuerza poco a poco y ese contexto de apoliticismo permitirá que la asistencia a cualquier tipo de conciertos dependa de la decisión de cada persona. Con el objetivo de responder a esa tendencia en desarrollo crearán *Cable Street Beat* allí, para construir una escena explícitamente antifascista. De ese modo *Cable Street Beat* irá adquiriendo una dimensión internacional a lo largo de la década de los 90.

A diferencia de la escena del reggae o del soul, las personas que abanderan el apoliticismo en la escena del Oi! han patinado históricamente hacia la derecha, sea en Gran Bretaña, en el Estado español o cualquier otro sitio. En Alemania comenzará a suceder eso mismo

Finalmente, esto tendrá su reflejo en Euskal Herria.

Si, cuando yo me marché a GB en la década de los 2000, todos los *skins* de Euskal Herria eran antifascistas y de izquierdas. Sí que había una gente algo mayor que había comenzado a tontear un poco con el rollo del apoliticismo, que si “Skrewdriver suena que flipas...”, pero eran personas contadas y en general se solían tomar a broma ese tipo de comentarios. Con el tiempo, estos elementos tuvieron su propio desarrollo, y uno por ejemplo estuvo muy metido en traer a grupos de derechas a Euskal Herria, otro que conocíamos se volvió nazi, etc. En cualquier caso, quitando estas excepciones, cuando me fui a Inglaterra, la escena, más o menos politizada, más o menos militante, más o menos ideologizada, pero era de izquierdas, y antifascista.

Pero, más o menos en 2013, comenzaron a aparecer otro tipo de cosas en internet. A partir de cierto momento, se dio una serie de conflictos y poco a poco todo empezó a emponzoñar. Claro, en el Estado español existían realidades diversas, por ejemplo en Cataluña siempre ha habido fascistas españolistas, pero también fascistas catalanistas. En Madrid, la realidad era otra, y, así, localmente nos encontrábamos con contextos diferentes. En el caso de Euskal Herria sucederá algo distinto. El fantasma del apoliticismo comenzará a ganar espacio, todo ese rollo de relacionarse con grupos de derechas. Pero claro, la gente de aquí no se consideraba apolítica. Eran abertzales, de izquierdas, aquí no existía el perfil de apolítico puro.

Además, el proceso se da de manera gradual: comienza por escuchar la música, a partir de cierto momento comprar los discos, claro, al comprar un disco finanzas unas discográficas concretas, comprar sus camisetas, ir a verlos cuando tocan aquí o allá, desarrollando relaciones... Claro, el siguiente paso era traer a toda esa gentuza a Euskal Herria.

De hecho, con el paso del tiempo cierta gente que por la época andaba por ese ambiente me ha admitido haber visto a nazis madrileños al asistir a algún concierto en algún lugar de Euskal Herria, nazis que llevaban fanzines con el nombre *Only for Whites*, invitados por gente de Euskal Herria... Había empezado a desarrollarse una escena, habían empezado a normalizarse cosas que no podían ser normalizadas.

La gente de Euskal Herria empezará a ir a locales como *De Kastelein* [Brujas, Bélgica] que posteriormente pasaría a llamarse *Moloko*, gestionado por gente de Blood and Honour, en el que el 80% de la gente era nazi y el 20% restante fachas, gente de derechas. Además, esto coincidirá con el *boom* de las redes sociales, aparecerán ciertas fotos... y así, la bola de nieve comenzará a crecer y empezará a arrastrar distinta gente a este asunto. Desde el movimiento *skin*, llevábamos años reivindicando que los *skins* éramos nosotros y que ellos no eran más que nazis y enfrentándonos a ellos, y de repente, estos pasaron a ser gente a la que “le gustaba la música”, “gente guay”.



A medida que pasa el tiempo, y a medida que esa escena se desarrolla, las personas que he mencionado antes, gente referencial en esa escena, empezará a intentar traer distintos grupos a Euskal Herria. Por ejemplo, el grupo francés The Veros, cuyo bajista aparece con una camiseta de Ian Stuart Donaldson Memorial en un videoclip de la banda [Ian Stewart era el cantante del grupo fascista Skrewdriver]. Es decir, ya no hablamos de llevar una camiseta de Skrewdriver porque te gusta su música, sino de vestir una camiseta homenajeando al creador de Blood and Honour.

En este contexto cierta gente reaccionará y decidirá que es mejor mantener ciertas puertas cerradas, para que el asunto no fuese a mayores y expandiese como en tantos otros lugares. Conocíamos la experiencia de Cataluña y la situación allí era muy problemática para esa época.

Desde el movimiento skin, llevábamos años reivindicando que los skins éramos nosotros y que ellos no eran más que nazis y enfrentándonos a ellos, y de repente, estos pasaron a ser gente a la que “le gustaba la música”, “gente guay”



A partir de cierto momento la situación estalló. Yo vivía en Inglaterra mientras todo esto pasaba. Volví a Euskal Herria en 2008 y *Cable Street Beat* Euskal Herria nació por esas mismas fechas, con el mismo objetivo que antes he mencionado. En efecto, crear una escena que se le contrapusiese a esa escena en desarrollo y crecimiento. La cuestión no se limitaba al ámbito musical. Estos grupos fascistas cumplían una función política en la misma medida que ciertos grupos lo habían hecho en Euskal Herria. Comenzamos a organizar conciertos, pinchadas... el lema de nuestros eventos era claro: implacablemente antifascista.

El tema era el que ya se ha mencionado. No se trataba de que todas las personas que pululaban alrededor de dicha escena fuesen fachas ciertos elementos que integraban la escena y participaban en su dinamización sí, pero la gran mayoría no. Muchos seguramente ni siquiera eran conscientes de esto o no conocían la cuestión en toda su profundidad.

Euskal Herria ha sido especial históricamente; puedes caminar por la calle sin ser atacado por un grupo de energúmenos. Pero esto no cae del cielo, ha sido fruto de un trabajo político colectivo

Nosotros, por nuestra parte, tuvimos la oportunidad de exponer nuestro punto de vista en distintos gaztetxes, y en general, la recepción fue muy positiva en los casos en los que estuvieron dispuestos a escucharnos. En general, la gente entendía tanto el problema en sí como su gravedad. Otros prefirieron cerrar las puertas al debate y hacer oídos sordos, para seguir adelante con dichas relaciones. En cualquier caso, el espacio de debate dio para lo que dio, pero el conflicto prosiguió y se expandió a nuevos ámbitos y espacios, por desgracia.

Dicho lo cual, tras ese *boom* inicial la escena en cuestión se fue debilitando, el contexto cambió, tanto a nivel musical como a nivel político. Así, a medida que los tiempos cambiaban nosotros decidimos dar por finalizada la dinámica de *Cable Street Beat* Euskal Herria.

Que la gente no normalice y mitifique posiciones políticas reaccionarias, menos aún considerándolas revolucionarias o antisistema

Bueno, pues tras haber hablado durante un par de horas, podríamos decir que la necesidad de politizar la escena musical es clara, que es necesario estar en ella, y que al fascismo no se le puede dejar ningún espacio.

Sí, en mi opinión está claro. No existen espacios vacíos. Los espacios que no llenamos nosotros los llenan otros. Lo mismo ocurre en el fútbol. Puede que haya gente a la que no le guste el fútbol, pero el fútbol existe, le gusta a mucha gente y tiene una gran capacidad movilizadora. Por lo tanto, no se puede abandonar tal espacio, no va a estar vacío, alguien lo llenará.

En ese sentido, es necesario ocupar esos espacios. Euskal Herria ha sido especial históricamente; puedes caminar por la calle sin ser atacado por un grupo de energúmenos. En los 90 ibas a Zaragoza y flipabas. Pero esto no cae del cielo, ha sido fruto de un trabajo político colectivo. En ese sentido no podemos bajar la guardia, hay que llenar todos los espacios.

Que es un poco el espíritu de ese suceso histórico de Cable Street del 36, erradicar el problema, para que la bola de nieve no crezca hasta ser imparable.

Eso es, que la gente no normalice y mitifique posiciones políticas reaccionarias, menos aún considerándolas revolucionarias o antisistema. De la misma manera que hoy en día algunos puedan pensar que votar al retrasado de Alvis Pérez es guay, o el caso del Frente Obrero. Hay que medir bien las cosas para que transcurran por el buen camino. Ciertas cosas se hicieron mejor, otras peor, pero así ha sido históricamente en los conflictos políticos y de confrontación. ●

Publicación

SEPTIEMBRE 2024

EUSKAL HERRIA

Coordinación,

redacción

y diseño

GEDAR LANGILE

KAZETA

Web

GEDAR.EUS

Redes sociales

TWITTER E

INSTAGRAM

@ARTEKA_GEDAR

Contacto

HARREMANAK@

GEDAR.EUS

Suscripción

GEDAR.EUS/

HARPIDETZA

Edición

ZIRRINTA

KOMUNIKAZIO

ELKARTEA

AZPEITIA

Depósito Legal

D-00398-2021

ISSN

2792-453X

Licencia



