

LAS GENTES VASCAS TAMBIÉN BAILAN. EXPERIMENTACIÓN Y CONFLICTOS EN TORNO A LA MÚSICA ELECTRÓNICA EN EUSKAL HERRIA

BASQUE PEOPLE ALSO DANCE. EXPERIMENTATION AND CONFLICT AROUND ELECTRONIC MUSIC IN THE BASQUE COUNTRY

Ion Andoni del Amo Castro

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

ionandoni.delamo@ehu.es

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1192-508X>

Resumen

Este artículo explora las escenas de música electrónica en tierras vascas, en relación con la escena alternativa y rock, muy potente en los últimos cincuenta años. La consolidación en los años 90 del siglo XX de esta identidad y espacios alternativos dio lugar a procesos de cierre simbólico y estético en torno al rock. La experimentación estética generará conflictos en estos espacios. Este trabajo explora esta experimentación cultural en los márgenes de este marco, combinando el análisis de contexto y de entrevistas en profundidad. Analizamos a tal efecto la escena vasca de música electrónica, desde el *bakalao* de los 90 a los grupos y escenas Dj de comienzos del siglo XXI.

Palabras clave

Música, Dj, *rave*, subcultura, *bakalao*, País Vasco, contracultura, música electrónica, culturas juveniles.

Abstract

This paper explores the scenes around electronic music in the Basque Country in relation with the alternative rock scenes. In fact, in the last fifty years, the Basque Country has witnessed major counter-culture phenomena. In the 1990s, this countercultural identity and spaces were consolidated, which also originated a symbolic and aesthetic closure around rock music. Thus, the aesthetic experimentation generated some conflicts in these spaces. This paper explores the cultural experimentation around the margins of these contracultural framing and spaces, combining the analysis of interviews and that of the context. In fact, we analyze the Basque scenes around electronic music: from *bakalao* music of the 1990's, to the Dj scenes in the 21st century.

Key words

Music, Dj, *rave*, subculture, *bakalao*, Basque Country, counter-culture, electronic music, young cultures.

INTRODUCCIÓN

Este artículo explora la génesis y desarrollo de las escenas de música electrónica en tierras vascas desde la década de 1990 hasta la actualidad.¹ Este proceso ha de analizarse necesariamente en relación, muchas veces conflictiva, con la escena contracultural, muy potente en los últimos cincuenta años, y con

las articulaciones de la identidad vasca.² El análisis empírico está basado en técnicas de investigación cualitativas combinadas con análisis de contexto. En concreto, se analizan extractos de entrevistas en profundidad a actores pertenecientes a la escena musical vasca que consideramos representativas de un total de 43 entrevistas. Se distinguen tres tipologías básicas: músicos (22 entrevistas), programadores y programadoras (10), y perso-

¹ Esta investigación esta financiada por el programa PREDOC del Gobierno Vasco y el programa de especialización de investigadores doctores de la UPV/EHU.

² Josu Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak. Euskal musika popularra gizartearen isla eta aldatzailea* (Mungia: Baga-biga, 2016).

nas expertas, principalmente críticos, periodistas musicales, o activistas culturales (11).

El estudio socioetnográfico que aquí plateamos se centra en tierras vascas. El caso vasco resulta especialmente interesante por la importancia clave de la música en términos sociales e identitarios en las últimas décadas, en interrelación con movimientos sociales y políticos.³ Ello lo convierte en un escenario privilegiado de observación de los cambios y sus significados. El propio significado social de la música y el estilo ha dado lugar a intensos y prolongados debates, con las escenas de música electrónica como parte de los mismos. Abordaremos en primer lugar, por tanto, estos debates. Seguiremos con una contextualización del significado social de la música en tierras vascas y los cambios socio-culturales y conflictos que lo enmarcan. A partir de ahí, analizaremos el desarrollo de las escenas de música electrónica.

BAILANDO EN TORNO AL SIGNIFICADO DE LA MÚSICA Y EL ESTILO

Una de las referencias principales de estos debates teóricos son los trabajos del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham.⁴ El análisis cultural del CCCS sobre los estilos juveniles —considerados “desviados” o “espectaculares”, como los de *Teddy Boys*, *Mods*, *Rockers*, *Skinhead* o *Punks*— trata de entender cómo la juventud de clase trabajadora reproduce, negocia y transforma sus condiciones materiales a través de prácticas culturales, musicales y el estilo —la forma de vestir, los ornamentos, el peinado, la jerga o el baile—, lo que les facilitaría la construcción de espacios cotidianos de autonomía y autoestima. Estas subculturas son analizadas como fruto de una “doble articulación” entre la cultura de clase trabajadora parental y la cultura dominante.⁵ Este concepto de subcultura fue objeto en los 90 de crítica desde otros marcos teóricos, agrupados bajo la etiqueta de postsubculturalistas y situados en la ola del postmodernismo. Frente a la primacía otorgada a la clase, apuntaban la emergencia de nuevas formas

culturales como la “cultura de club” o las ciberculturas.⁶ El trabajo de Sarah Thornton en torno a la música electrónica y la cultura *dance* expresa el cambio.⁷ Thornton reconceptualiza las subculturas como “culturas del gusto”, enfatizando la importancia en el seno de las (sub)culturas juveniles de obtener y mostrar un “capital subcultural” apropiado.⁸ Prácticamente “invirtiendo” el concepto bourdieuano —apunta Muggleton—⁹ el capital subcultural denotaría el estatus *hip* o *cool* que se acumula al legitimar los gustos *underground* propios, a través de un proceso de distinción de aquellos valorados por el *mainstream*. Los signos de clase de origen quedan así también ocultos.

Club Cultures inaugura un foco de atención hacia la cultura *rave* y *dance* y los cambios sociales y culturales de los años 80 y 90 del siglo XX. El punto de vista general de los trabajos post-subculturalistas que le siguen es que la creciente importancia del consumo ha llevado a que jóvenes de diferentes antecedentes sociales puedan sostener similares valores que se expresan en la pertenencia a una subcultura particular. Las identidades juveniles —y las identidades sociales *per se*— se habrían vuelto más reflexivas, fluidas y fragmentadas debido al creciente flujo de mercancías culturales, imágenes y textos a través de los cuales podrían ser auto-construidas.¹⁰ Al cuestionado concepto de subcultura, con sus connotaciones dadas por el CCCS como colectividad coherente y cohesionada,¹¹ se han ido sumando otros modos de conceptualizar la relación cultural entre juventud, música y estilo, entre los que destacan: cultura de club, neotribus, escena, género, o la actualización del propio de subcultura.¹²

Conceptos como neotribu, inspirado en los públicos de los clubs *dance*, o escena, que puede aproximarse a las nociones

³ Véanse Ion Andoni del Amo Castro, *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria* (Tafalla: Txalaparta, 2016); Larriaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*; y Josu Amezaga Albisu, *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popullarrak* (Leioa: UPV-EHU, 1995).

⁴ Véanse Stuart Hall y Tony Jefferson, eds., *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain* (Londres y Nueva York: Routledge, 2006); y Phil Cohen, *Sub-Cultural Conflict and Working Class Community*, Working Papers in Cultural Studies, 2 (Birmingham: University of Birmingham, 1972), publicado también más tarde por el mismo autor en *Rethinking the Youth Question* (Londres: Palgrave, 1997), capítulo 2: “Subcultural Conflict and Working-class Community”.

⁵ Hall y Jefferson, eds., *Resistance Through Rituals*; David Hesmondhalgh, “Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above”, *Journal of Youth Studies*, 8/1 (2005), pp. 21-40; y Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo* (Barcelona: Paid’s, 2004).

⁶ Andy Bennett, “The post-subcultural turn: some reflections 10 years on”, *Journal of Youth Studies*, 14/5 (2011), pp. 493-506; Carles Feixa y Jordi Nofre, “Culturas juveniles”, *Sociopedia.isa*, 2012; y David Muggleton, “From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis”, *Young*, 12/2 (2010), pp. 205-219.

⁷ Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity, 1995).

⁸ Véase también Christine Elisabeth Griffin, “The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the ‘Birmingham School’”, *Journal of Youth Studies*, 14/3 (2010), pp. 245-259.

⁹ Muggleton, “From classlessness to clubculture”, pp. 205-219.

¹⁰ Bennett, “The post-subcultural turn: some reflections 10 years on”, pp. 493-506;

¹¹ Muggleton, “From classlessness to clubculture”, pp. 205-219.

¹² Véanse Andy Bennett y Keith Kahn-Harris, eds., *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (Londres: Palgrave, 2004); Andy Bennett y Richard A. Peterson, eds., *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004); Hesmondhalgh, “Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above”, pp. 21-40; Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke, eds., *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and Tribes* (Nueva York y Londres: Routledge, 2007); David Muggleton y Rupert Weinzierl, eds., *The Post-Subcultural Reader* (Oxford: Berg, 2003; y Steve Redhead, et al., eds., *The Clubcultures Reader* (Oxford & Malden: Blackwell, 1997).

bourdieuanas de campo, apuntan al gusto, estética y afectividad como claves primarias para la participación en formas de actividad cultural juvenil colectiva, así como su naturaleza transitoria y en constante evolución. Escena, especialmente en su acepción de producción de localidad, ha resultado muy utilizado respecto a la música electrónica.¹³ Al mismo tiempo, quienes defienden cierta vigencia del legado subcultural subrayan la importancia de prestar atención a las divisiones sociales y conflictos estructurales, y de realizar análisis coyunturales, e incluso señalan que en algunas subculturas perduran las características de cohesión.¹⁴

Este trabajo pretende explorar la escena de música electrónica vasca, entendida en un espacio social concreto muy marcado por conflictos en torno a la identidad nacional y por otras culturas musicales. Combinando estos distintos enfoques, abordaremos cómo se ha ido construyendo esa escena —en espacios en disputa y en interconexión y constante evolución, con particularidades sonoras y significados socioculturales específicos— en donde música, espacios, cultura de club y público interaccionan conformando identidades. Como recuerda Hesmondhalgh, la música puede tanto construir nuevas identidades como reflejar algunas existentes a través de múltiples articulaciones.¹⁵ En el caso vasco esto ha resultado muy intenso en las últimas décadas, como veremos a continuación.

MÚSICAS Y DISONANCIAS EN TIERRAS VASCAS

Desde finales del siglo XIX, el espacio social vasco se constituye atravesado por diferentes narrativas históricas que articulan lo nacional desde diferentes posiciones de sujeto.¹⁶ A ello se suma, en el siglo XX, un desfase entre economía fuerte, construcción política débil y construcción cultural por la base.¹⁷ A partir de la década de 1960 tienen lugar hibridaciones de la cultura vasca tradicional con nuevos fenómenos (contra)cultu-

rales globales.¹⁸ Todo ello se manifiesta especialmente en el campo de la música, como terreno privilegiado de acción simbólica capaz de movilizar subjetividades, afectos y emociones.¹⁹

Precisamente, el final de la década de 1960 y el comienzo de la siguiente está atravesado por fuerte conflictividad laboral, nacional y de lucha contra la dictadura franquista. En este contexto, emergen una nueva comunidad e identidad nacionalista vasca —en términos fundamentalmente antirrepresivos— y una expresión cultural con un gran peso de lo musical en torno a la Nueva Canción Vasca, en línea con el auge del folk político del momento.²⁰ Coinciden así tres expresiones: la recuperación de la tradición y de la lengua, su movilización política y los intentos de renovación estética.²¹ Los espacios van a resultar muy importantes en el caso vasco, en relación a la conformación de los diferentes estilos musicales. Los festivales o *kantaldis* de cantautores adquieren gran importancia en estas décadas, sirviendo para que la gente se reúna. Pero también surgen otros espacios que serán clave en las décadas siguientes y difíciles para la música electrónica: las *txosnas*. Se trata de tabernas temporales que se instalan en las fiestas a cargo de grupos culturales, deportivos, políticos, o anti-represivos. Desarrollan una oferta cultural y musical propia, en directo o grabada, y se convierten en espacios efímeros pero influyentes en los que se refleja la nueva hegemonía política y cultural.

La década de 1980, sin embargo, está marcada por un potente estallido punk, etiquetado como Rock Radical Vasco (RRV). Sus territorios serán fundamentalmente los de clase obrera y de la inmigración española de los 60, con el castellano como lengua dominante, pero difícilmente puede explicarse sin el humus de antagonismo desarrollado en el período anterior. El punk vasco acumula así un doble rechazo: a las consecuencias excluyentes de la crisis económica y a las consecuencias, excluyentes y represivas, de la reforma política del régimen español. Acometerá una sobresaliente praxis DIY: una utilización diferenciada del espacio físico concreto por y para los jóvenes ('la calle', determinadas tabernas, una oleada de *okupaciones de Gaztetxes*),²² y de toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación independiente y autogestionada (fanzines, revistas, pegatinas, pintadas, cómics, radios

¹³ Eduardo Leste, "Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

¹⁴ Griffin, "The trouble with class", pp. 245-259; Hesmondhalgh, "Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above", pp. 21-40; Muggleton, "From classlessness to clubculture", pp. 205-219; y Tracy Shildrick y Robert MacDonald, "In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions", *Journal of Youth Studies*, 9/2 (2006), pp. 125-40.

¹⁵ Hesmondhalgh, "Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above", pp. 21-40.

¹⁶ Luis Sáenz de Viguera Erkiaga, "Dena ongi dabil! ¡Todo va dabil! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del estado democrático (1978-...)", tesis doctoral, Duke University, 2007, consultado el 30 de diciembre de 2017 en el Duke Space <<http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/390>>.

¹⁷ Ramón Zallo, "Camus Bergareche, Bruno: Para entender la cultura vasca", *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, 58/1 (2013), pp. 227-236.

¹⁸ Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*.

¹⁹ Véanse Ron Eyerman y Andrew Jamison, *Music and Social Movements* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Tia de Nora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*; y Jacqueline Urla, "We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-Hop and the Basque political imaginary", en *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA*, editado por T. Mitchell (Middletown: Wesleyan University Press, 2001), pp. 171-193.

²⁰ Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*.

²¹ Amezaña Albisu, *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popularrak*.

²² *Gaztetxes* son locales okupados, autogestionados por las asambleas de jóvenes de pueblos o barrios; algunos están legalizados e incluso se han reconvertido en centros culturales.

libres, la propia música, las tiendas de discos, la circulación de casetes grabados, los conciertos y el estilo).

A pesar de un rechazo inicial, en torno a la mitad de la década de 1980, se produce una suerte de alineamiento de marcos entre la izquierda *abertzale* (nacionalista vasca) y el movimiento juvenil articulado en torno al punk, catalizado por el factor antirrepresivo y los propios espacios compartidos.²³ Así, durante la década de 1990, jóvenes socializados en esta contracultura aparecen en las calles, colegios, conciertos, *txosnas* y *gaztetxes*.²⁴ Se consolida una nueva identidad cultural, en la que el euskera va ganando progresivamente peso, y que engranará en torno al rock vasco una conjunción que une idioma, estética y reivindicación política, que es expresión y polo de atracción.

Con el nuevo siglo, sin embargo, se producen cambios, algunos de carácter general a las sociedades occidentales que los trabajos post-subculturalistas reseñan. Ello deriva en un cambio en el significado social de la música y su capacidad para articular en torno a ella identidades fuertes, aun individualizadas, que también se registra en tierras vascas: más que la música como elemento de diferenciación identitaria, priman socialmente los elementos compartidos, de sociabilidad e indiferenciación.²⁵ En el caso vasco, se suman otros elementos como la redundancia estética en la contracultura rock,²⁶ o los efectos de los procesos de institucionalización, que propician la rutinización de la identidad y cultura euskaldun, que se perciben garantizadas y no se viven de forma tan perentoria.²⁷ En este contexto es en el que se desarrollan las expresiones y escenas de música electrónica en tierras vascas que exploramos a continuación. Dada la importancia del punk vasco, podría pensarse *a priori* que se produce una transmisión de sus principios a la electrónica, tales como el DIY y la transgresión cultural y política de forma colectiva, algo muy presente en la producción y consumo de la música electrónica desde sus inicios a nivel global. Sin embargo, la fuerte identidad construida en torno al rock vasco ha derivado en que para la música electrónica los espacios, e incluso las identidades culturales y nacionales, estén en disputa, produciéndose múltiples conexiones y desconexiones.

Este estudio explora esas escenas y sus conflictivas articulaciones; y lo haremos a través de las voces de sus protagonistas. Precisamente, no tener suficientemente en cuenta la expe-

riencia subjetiva de los protagonistas ha sido una crítica hecha tanto a la sociología heredera de Thornton como a los estudios culturales más autoetnográficos como los de Reynolds, Gill, o Gilbert y Pearson (2003).²⁸ Así, comenzaremos con una suerte de revisión crítica de los fervorosos —y denostados— discotequeros en la estela del *bakalao* de los 90, para llegar a grupos que exploran otros sonidos, y a las escenas Djs de las primeras décadas del siglo XXI.

CHUMBEROS Y BAKALADEROS

En los pueblos de repente se volvieron *bakaladeros*. Los hermanos de los *borrokas*²⁹ se volvieron *bakaladeros*. Los hermanos pequeños, ¿no? Y eso es un cambio yo creo que bastante importante a nivel sociológico dentro de los pueblos, ¿no? O sea, que en Bermeo se monten autobuses para ir al Txitxarro a bailar *bumping*, cuando los hermanos mayores estaban en el *gaztetxe* escuchando punk, es un poco... O sea, ahí cambia un poco también la película y quizás ese es el desembarco de la electrónica en la cultura vasca, cuando llega al epicentro de zonas neurológicas importantes de la cultura vasca. Realmente también la música electrónica más cañera, o más comercial, o más de moda en el momento, pero llega....³⁰

El auge de la música electrónica en los 90 —que en España tuvo a la conocida como “Ruta del *bakalao*” en el Levante como referencia emblemática—³¹ tiene su reflejo también en Euskal Herria en una suerte de grandes discotecas, de las cuales Txitxarro sería una de las más referenciales. El colectivo *EH Underground Movement* lo recuerda:

Esta música se popularizó gracias a las radios musicales generalistas (o Radiofórmulas) que también tuvieron su auge en los años 90, pero no solo fue la radio, también programas de TV, *merchandising*, recopilatorios, tiendas de discos y un largo etcétera, dieron cobertura mediática a toda una nueva manera de entender la música, que hasta ese momento era copada por el rock y el punk... Esa demanda fue aprovechada

²³ Christian Lahusen, “The aesthetic of radicalism: the relationship between punk and the patriotic nationalist movement of the Basque country”, *Popular Music*, 12/2 (1993), pp. 263-280.

²⁴ Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*.

²⁵ Ion Andoni del Amo Castro, Arkaitz Letamendia Onzain y Jason Diaux González, “¿El declive del significado social de la música?”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109 (2016), pp. 11-32.

²⁶ Ion Andoni del Amo Castro, “¿Es que siempre hay que decir algo y decirlo bien? Conservadurismo y experimentación en la contracultura vasca”, en *IS Working Papers* 3.ª Série 42 (Oporto: Instituto de Sociologia Universidade do Porto, 2016).

²⁷ CEIC, *Hacia una nueva cultura de la identidad y la política. Tendencias en la juventud vasca* (Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2005).

²⁸ Simon Reynolds, *Energy Flash* (Barcelona: Contra, 2014); John Gill, *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music* (Londres: Cassell, 1995); Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, *Cultura y políticas de la música dance* (Barcelona: Paidós, 2003). Véase Leste, “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”.

²⁹ Término coloquial por el que se conocía a las y los militantes de la izquierda independentista que habitualmente también lucían estética punk/alternativa; deriva del euskara *borroka* (lucha).

³⁰ Programadores de la sala Fever, Bolueta (barrio de Bilbao), en entrevista personal con el autor.

³¹ Leste, “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”.

da por empresarios hosteleros, abriendo salas, pubs o reconvirtiéndose en viejas discotecas de los años 70 y 80.³²

La música iba acompañada de una estética muy marcada.³³ De hecho, en muchos casos, los *chumberos* llevaban a cabo un bricolaje similar al del punk con los productos (de clase) del mercadillo. También se acompañaba de determinadas sustancias psicoactivas como el éxtasis: “Ciertas sustancias estupefacientes, que ya anteriormente había, también ayudaron a que se desarrollase esta nueva forma de vida”.³⁴ En tierras vascas estas expresiones musicales arraigan especialmente en zonas castellano parlantes y de clase trabajadora, como Barakaldo, Basauri, Ermua, Irún, entre otras. El estereotipo al respecto perdurará largamente hasta exitosos programas paródicos de la televisión pública vasca ETB, como “Vaya semanita” y su personaje “el Jonan de Baraka”. La influencia de estos factores estructurales y la estética marcada podrían indicar rasgos subculturales. Pero los testimonios recogidos apuntan, por contra, escenas en interconexión (los hermanos de los *borrokas* y punkis). Antes bien, lo que parece estar operando son prejuicios. De hecho, la electrónica y la música disco-dance han sido objeto, desde sus inicios, de prejuicios racistas y homófobos. Fueron calificadas como cosa de “negros y homosexuales”³⁵ y, en el caso español —con influencias de la *rave* británica de los 80— fueron denigradas por vincularse a clases sociales bajas y periféricas, como los *bakaladeros* del Levante en los 90. En tierras vascas, el periodista Gorka Bereziartua admite cierto prejuicio de clase y nacional en el rechazo despectivo hacia aquellos a los que se denominaba “*chumberos*”, “*chonis*” o “*bakaladeros*”, reflexión que comparten la programadora del centro cultural Astra de Gernika, Leire López, o la bloguera y activista June Fernández. El Dj El Txef A reitera la idea, incidiendo en el factor de identidad nacional:

O que vino de España... Entonces estaba un poco asociado igual... Aquí la clase social... Igual estaba un poco asociado a una clase social más precaria, o no sé, igual un poco así, un poco barriobajero o algo así.... Pues eso, un poco con Euskadi / España.... Eso un poco igual: lo escuchan los españoles, aquí en Euskadi eso no se escucha.... Yo creo que ha habido un poco ese rollo....³⁶

El músico Fermin Muguruza, protagonista destacado de la música vasca desde los 80 con grupos como *Kortatu* y *Negu Gorriak*, matiza repetidamente que se trataba en todo caso de un prejuicio, porque en locales emblemáticos como Txitxarro ha-

bía de todo y la presencia del euskara era notable, algo que desde su propia experiencia ratifica Dj Mister, o los miembros de *EH Underground Movement*: “Era un ambiente muy abierto donde todo tipo de gente y condición con formas de vida muy distintas tenían algo en común: disfrutar de buena música y pasar un rato divertido”.³⁷ Una escena en interconexión y con el gusto musical como factor clave.

Con todo, esa dimensión hedonista sería otro argumento por el que la cultura discotequera fue rechazada y criticada desde los entornos del rock vasco, como recuerda la escritora y miembro del grupo reggae *Potato*, Elena López Aguirre: “A la música disco se la catalogó de reaccionaria y alienante, basura comercial, cuando los Dj’s no habían alcanzado todavía el *status* que poco a poco lograrían en el entramado musical internacional”.³⁸ La acusación de alienante iría de la mano de otra recurrente: las drogas, cuestión repleta de paradojas, por su presencia masiva en el RRV y las contradicciones de la izquierda independentista al respecto.³⁹ Dj Mister matiza que el argumento de las drogas era una excusa más para intentar forzar la politización. Desde *EH Underground Movement* reconocen autocríticamente el exceso de despolitización:

Y aquí es donde la juventud la “cagamos”, por dar beneficio a gente que solo le interesaba hacer dinero, despolitizándonos completamente, el solo divertirse y nosotros fuimos los culpables en desmantelar toda reivindicación de un mundo mejor, el asociacionismo de los años 70 y 80 y aquí fue la clave de todo lo que ocurrió en la pasada década de los 2000.⁴⁰

Pero en todo ello no es ajeno el cierre simbólico, el rechazo de los espacios más contraculturales a incorporar esa música y estética. Los argumentos lanzados contra los *bakaladeros* parecen recuperados, de hecho, de aquellos que se reprocharon inicialmente a los punkis: la droga, la evasión, las influencias externas.... Pero a diferencia de lo que había ocurrido con el punk, el cierre estético de una contracultura rock ya consolidada arrojó en buena medida a la electrónica a los circuitos más comerciales. El ejemplo del grupo navarro Hemendik At muestra hasta qué punto se trataba de un rechazo fundamentalmente estético, construido sobre esos prejuicios. A mediados de los 90 causó un notable *shock* con una propuesta estética revolucionaria en el momento: música electrónica *eurodance*, casi *bakaladera*, con letras políticas, nacionalistas y reivindicativas, y en euskara; era una suerte de *Bakalao Radikal Vasco*. La activista feminista Kattalin Miner recuerda en entrevista personal que, a

³² Colectivo *EH Underground Movement* en entrevista personal con el autor.

³³ Leste, “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”.

³⁴ *EH Underground Movement* en entrevista personal con el autor.

³⁵ Leste, “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”.

³⁶ Dj El Txef A en entrevista personal con el autor.

³⁷ *EH Underground Movement* en entrevista personal con el autor.

³⁸ Elena López Aguirre en entrevista personal con el autor.

³⁹ Véanse Roberto Herreros e Isidro López, *El estado de las cosas de Kortatu. Lucha, fiesta y guerra sucia* (Madrid: Lengua de trapo, 2013); y Roberto Moso, *Flores en la basura. Los días del Rock Radikal* (Algorta: Hilargi Ediciones, 2004).

⁴⁰ *EH Underground Movement* en entrevista personal con el autor.

pesar de todo, en muchos espacios del RRV seguía habiendo problemas para que sonasen. “Hau ez da, gure estiloa!” (¡este no es nuestro estilo!) sería una consigna habitual con la que cualquier acercamiento a la electrónica era recibido en los espacios del rock vasco. Aún así, Elena López Aguirre recuerda que “paradójicamente, algunas de las discotecas más cañeras de la zona norte estaban y están en Euskal Herria, y en ese reino de la noche la música electrónica se protegió de los vientos hostiles”.⁴¹ De los vientos quizás sí, no tanto de las bombas. Con el cambio de siglo la organización armada ETA desplegó una campaña de atentados contra varias discotecas, entre ellas la emblemática Txitxarro, bajo la recurrente acusación de las drogas. La activista ecologista e independentista Anderixo Gorria recuerda el endurecimiento posterior del control social en torno a las drogas:

De los años aquellos post-vuelo del Txitxarro donde hasta fumar un porro era una herejía y en los Gazte Topagunes⁴² (el de Elorrio y el de Itsasondo creo) había “patrullas” de gaztes en busca de herejes consumidores de drogas duras.⁴³

Contradicciones, a propósito de las drogas y el hedonismo, entre la escena *underground* y la izquierda *abertzale* (nacionalista) que reitera el periodista Julen Azpitarte:

Hor beti dago betiko talka, underground eta ezker abertzalearen artean. Eta ezker abertzaleak urtetan izan du drogen eta hedonismoaren kontrako jarrera hori, nahiz eta gero denok drogatzen garen hasta las patas, ez? Polizia barne... Baina, esan nahi dut, hori betidanik egon da, eta ETAK jartzen zituen diskoteketetan bonbak, ez?⁴⁴

El grupo punk *Lendakaris Muertos*, con agudeza y sorna (auto)crítica, da cuenta de todo ello en una de sus canciones, que comienza precisamente parodiando uno de los temas de Chimo Bayo más populares de la ruta del *bakalao*, cambiando el “exta-sí, exta-no” original por una dicotomía muy vasca “ETA sí, ETA no”:

ETA sí, ETA no... esta discoteca me la peto yo.
ETA, deja alguna discoteca

Al bakala se la suda la independendia,
al bakala se la suda el estado opresor.
El pueblo quiere drogas,
el pueblo quiere alcohol,
el pueblo quiere sexo,
sin pagar mucho mejor.
Por eso, ETA
deja alguna discoteca.
(*Lendakaris Muertos*, ETA, deja alguna discoteca, 2006)

OTROS RITMOS, OTROS TEMAS Y OTROS IDIOMAS

En aquella época, que esto es por el año 2000, antes de salir todo el *postpunk* y todo, pues *LCD* y todo eso, lo que había era los *Chemical Brothers*... *Dead in Vegas* fue un grupo bastante importante para nosotros, como para hacer el cambio... Y porque el ambiente había cambiado, o sea, porque nosotros de salir como de rollo bares y así, de repente la movida fue como cambiando... De repente en los bares ya no solo sonaba rock, sino que había como mucha música de baile también, música electrónica... Y nos gustaban los garitos que mezclaban Bowie con *Prodigy*, ¿no sabes? O ponían Madonna y luego *Nirvana*...

Y en Pamplona había sitios así... Ya empezaba a haber fiestas de música electrónica, había *raves* y... Y la droga había cambiado también.... No sé, está claro que todo cambió, no solo la música, sino los garitos, las drogas y la gente y la manera de salir... Y todo eso, ¿no?

Entonces nosotros vimos que sí, que nos gustaba el rock que habíamos hecho toda la vida, o que nos gustaba de toda la vida. (...) Pero también nos dimos cuenta que nos molaba la música electrónica... Y que nos molaba mezclar esas dos cosas. Y que nos gustaba salir a las noches a bailar, que era como más divertido que ir a un garito y emborracharte a muerte... Que lo de emborracharte y bailar también molaba....⁴⁵

Los garitos eran: el Viceversa o el Nicolette, con su lema “club de perras”, en Pamplona/Iruñea; y el Arrebato o el Bullit en Bilbao, con una mezcla de “bajos fondos” y glamour, de distintos tipos de música, de tendencias sexuales, de libertad, “lo más parecido a lo que habíamos conocido por ahí, en Londres o así”. De nuevo, como en los inicios de la electrónica, muchos de ellos eran espacios frecuentados por la comunidad LGTB, clubs más pequeños que las grandes discotecas de la década anterior, o incluso *raves*, y con otro tipo de sonidos como los referenciados. En torno a ellos parece formarse una incipiente forma cultural o escena, aunque en algunos casos el nivel de interacción no fuera muy intenso, como señala el propio Deu Txakartegi:

No creo que fuera una escena, porque no había ese intercambio de... O por lo menos a nosotros no nos pasó, ese in-

⁴¹ Elena López Aguirre en entrevista personal con el autor.

⁴² Del término en euskara *gazte* (joven), festivales organizados por las juventudes de la izquierda independentista, en torno a la Semana Santa, que congregaban a un gran número de jóvenes, con una programación de charlas, talleres y un gran peso de conciertos musicales, fundamentalmente rock hasta hace poco.

⁴³ Anderixo Gorria en entrevista personal con el autor.

⁴⁴ Julen Azpitarte, periodista musical, en entrevista personal con el autor, que traduce así: Ahí está el choque de siempre, entre el *underground* y la izquierda *abertzale* [nacionalista]. Y la izquierda *abertzale* ha tenido durante años esa actitud contra las drogas y el hedonismo, aunque luego todos nos drogamos hasta las patas, ¿no? Incluida la policía... Pero, quiero decir, eso ha estado desde siempre, y ETA ponía bombas en las discotecas, ¿no?

⁴⁵ Deu Txakartegi, *We are Standard*, en entrevista personal con el autor.

tercambio de conocimientos, o ideas y tal. Pero sí te influenciaban en su manera de ser, en sus proyectos, en cómo lo hacían.⁴⁶

Lo que parece claro es que con el cambio de siglo surgen grupos dispuestos a explorar caminos no nuevos —Elena López Aguirre o Fermin Muguruza insisten en ello— pero sí poco transitados en el panorama vasco. Las referencias musicales no eran tan nuevas, pues los grupos citan a *The Clash*, los *Sex Pistols* y el posterior grupo de Johnny Rotten, *PIL*, o el sonido de Manchester, con *Joy Division* y *New Order*; también hay alguna referencia vasca, como el denominado “*Getxo Sound*”. Incorporan al rock esa bestia maldita de la electrónica, en la línea del sonido de Manchester, como los propios *We are Standard*, los reconocidos *Delorean*, los jóvenes *Belako*, o los navarros *El columpio asesino*. Algo que no había sido sencillo, como reitera Elena López Aguirre:

A los que tocaban pop electrónico, con cajas de ritmo y secuenciadores se les acusaba de pijos o de pastilleros, y que su música la hacían máquinas. La gente ve sintetizadores sobre el escenario y se piensa que suenan solos.⁴⁷

O el propio vocalista de *We are Standard*:

Aquí era la música electrónica, el Txixarro, la bomba de ETA... Todo eso estaba muy amenazado... La música electrónica era de... Pues desde luego no era de gente abertzale, lo cual te hacía menos bueno en este país... Luego se demostró que no, que no tiene nada que ver, y que la gente abertzale puede salir de chufra y se puede drogar igual que los demás... Pero hubo, en los noventa por ejemplo, sobre todo cuando empezó todo eso... Claro, eso existía... O sea, el rollo de música electrónica era de *bakaladeros*, *poligoneros*... La música electrónica era poco más que una herencia... O como algo importado de España... El *bakalao*... ¿Cómo es éste? Chimo Bayo y tal, ¿no? Todo lo que había llegado, esa era nuestra referencia de música electrónica, ¿no? En vez de ser *Kraftwerk*...⁴⁸

Aquí Deu Txakartegi plantea varias cuestiones interesantes. En primer lugar, realiza una conexión con la escena *bakaladera* de la década anterior. Pero también hará una desconexión que reivindicará otras líneas de música electrónica (el *kraut* alemán, el *house* de los 80, el sonido Manchester, Jarre, entre otras) frente a la línea más *techno* y *bakalao*, que considera más heteronormativa e incluso emparenta con el *heavy*:

Porque aquí empezó la música electrónica con el *techno*... Yo creo que el *techno* absorbió a mucha de esa... No voy a decir *heavy*s que se pasaron al *techno*, pero sí de el tipo... el rollo de cultura, de música como de muy machote, de muy hombre-tón, muy viril, el rollo de tum, tum, tum... No sé, yo creo que fue como una continuación, ¿no? Entonces se saltó ese *house* ochentero y todo eso... Y el de los 70, todo el que salía del *kraut*... O incluso, ¿cómo es el francés? Jean Michel Jarre, ¿no? Todo el “*Tubular Bells*” y todo eso, aquí pasó como uhhhh... Y luego *New Order* y así aquí tampoco...⁴⁹

En estos testimonios vuelven a reiterarse los prejuicios que operaban sobre la música electrónica: el de las drogas, un clásico; el de clase, que curiosamente se aplica como clase baja al público (poligoneros, barriobajero, entre otros) y como clase alta cuando se refiere a productores, a los músicos (pijos); y especialmente el nacional, que asociaba la música electrónica a algo de origen cultural español y le otorgaba un déficit de legitimidad como cultura vasca, fruto de esa estrecha vinculación entre identidad nacional vasca y rock combativo, que se había articulado en los años ochenta y consolidado en los noventa. Esto complica las construcciones de identidad y la relación con las convenciones dominantes de la cultura vasca. En el caso de algunos de estos grupos, se resalta especialmente la música como elemento expresivo, de carácter universal. Los juegos de identidad combinan una apelación a una identidad cosmopolita y lo local, entendido en algunos casos también en términos de identidad nacional, incluso nacionalista vasca, o más local y difusa en otros.

Podríamos decir que, en términos generales, estos nuevos sonidos suponen una doble (des)articulación cultural, especialmente explícita en *Belako*. Por un lado, respecto al *mainstream* (español) más comercial: “Si nos meten en el saco de un grupo español, de rock *indie* español o lo que sea, nosotros no vamos a estar de acuerdo, evidentemente, porque nosotros es la cultura vasca, no española”. Al tiempo, respecto de las convenciones estéticas dominantes en la contracultura vasca, el lote de idioma + política + estilo: “Parece que no eres *abertzale*⁵⁰ si haces música más rara y no vistes *Ternua*”.⁵¹ *We Are Standard* son también explícitos en su ruptura respecto de las convenciones (contra)culturales y nacionalistas vascas, e introducen un elemento de ruptura generacional:

Nosotros intentamos hacer, supongo, una versión o una cara como más cosmopolita, más internacional... O sea que, ¿para que sea vasco tiene que ser en euskara? ¿O tiene que aparecer una *txalaparta*, o tiene que aparecer una *triki* o *al-boka* [instrumentos tradicionales]? No, no... Y otra de las cosas que teníamos súper claro es que no queríamos hacer música politizada... Ya había habido demasiados años, demasiada música en Euskadi politizada... Nosotros no éramos

⁴⁶ Deu Txakartegi, *We are Standard*, en entrevista personal con el autor.

⁴⁷ Elena López Aguirre en entrevista personal con el autor.

⁴⁸ Deu Txakartegi, *We are Standard*, en entrevista personal con el autor.

⁴⁹ Deu Txakartegi, *We are Standard*, en entrevista personal con el autor.

⁵⁰ Nacionalista vasco.

⁵¹ Marca de ropa habitual entre las convenciones estéticas de la (contra)cultura rock nacionalista vasca.

representantes políticos de nadie, ni siquiera del grupo, porque cada uno piensa de una manera. (...) Y queríamos diferenciarnos, separarnos de nuestras generaciones anteriores... Y pensamos que era muy necesario para Euskadi, para su cultura, y para su normalidad.⁵²

Con todo, los propios *We are Standard*, ahora como WAS, en su disco de 2016 titulado en euskara “Gau Ama”, incorporan instrumentos tradicionales como la *txalaparta*, *irrintzis* (forma de grito ancestral), o fragmentos vocales en euskara. Se repite así, aún de forma más tortuosa, lo sucedido con la ruptura del punk y el RRV respecto de la Nueva Canción Vasca. Entonces también los grupos, en una segunda vuelta, introducen en muchos casos elementos tradicionales, temas en euskara, versionan canciones de la Nueva Canción Vasca, o participan en discos homenaje a alguna de sus figuras más emblemáticas y vanguardistas como Mikel Laboa.⁵³ Los propios *Delorean*, en su último disco de 2017, samplean directamente a Mikel Laboa; constituye un doble movimiento de ruptura-reconocimiento.

LA ECLOSIÓN DJ

Gracias a la llegada del hip-hop y su revisión de la historia de la música popular mediante los samplers de canciones famosas de todos los tiempos, el Dj dejó de ser un mero reproductor para convertirse también en creador, aglutinador de nuevas tendencias y rescatador de modas del pasado.⁵⁴

La popularización del fenómeno Dj en tierras vascas durante las primeras décadas del siglo XXI dibuja nuevas escenas para la música electrónica. La referencia del *hip-hop* que cita Elena López Aguirre es uno de los caminos de llegada reseñado por los Djs, especialmente para aquellos con una práctica más alternativa, como los *raveros* del colectivo *More Jaia*. Otros señalan las conexiones con el rock y punk; citan a grupos como *The Clash*, *Joy División*, y el mismo RRV, grupos como *Berri Txarrak* o *Extremoduro*, e incluso han tenido una práctica anterior en grupos de rock como el caso de Dj Mister o Iker Undersound.

Dos referencias geográficas internacionales resultan casi inevitables: Londres y Berlín. En Euskal Herria también hay una referencia inicial en torno a Donostia combinando música y diseño, como señala Dj Makala, que había ejercido de DJ en Berlín. Los circuitos iniciales, apunta, serían bastante *underground*: pequeñas escenas en base a redes de intercambio, *quid pro quo*, con conexiones internacionales con Bruselas, Amsterdam, Berlín o Londres. Los pequeños festivales de música electrónica, como Elektronikaldia o el Bertz con Xabi Erkizia, re-

fuerzan la escena, con el objetivo declarado de poner a la gente a bailar. La figura del Dj, apunta también Makala, comenzaría a ser entendida y valorada.

Pero las conexiones con la escena *bakala* anterior son también reseñadas a través de sus espacios, especialmente el mítico Txixarro; son una referencia o han sido un lugar de paso e iniciación. En algunos casos, precisamente la electrónica más comercial ha constituido una vía de acercamiento para posteriormente indagar y descubrir que había más estilos, como relata el joven Dj Iker Undersound al respecto de su propia evolución. Los *raveros* alternativos de *More Jaia*, que lo discuten entre ellos, afirman que “tiene su parte buena, pues que a lo nuestro va a llegar más fácil, pero tiene la parte mala, que se va a quedar con eso”.⁵⁵ Además de Txixarro en Itziar, son también reseñados otros espacios históricos *bakalas* como el Guass, originalmente en Elgoibar y luego como NewGuass en el local que ocupaba la sala Jam en Bergara, o la más reciente sala Sonora en Erandio. Otros como la Revolution, en Gernika, o la sala Fever, en Bolueta, cercana a Bilbao, son, para algunos, ejemplo de calidad y alternatividad, aún con los matices en la evolución, especialmente tras la crisis económica de 2008, que los propios responsables de la Fever admiten resignados: “Ahora estamos programando una sesión de música electrónica buena al mes”. Y en cuanto a los clubs pequeños, “hay garitos y garitos”;⁵⁶ las referencias vuelven a ser algunos de los mencionados por los grupos anteriores, como el Nicolette en Iruñea. Los pujantes festivales también irán incorporando Djs como complemento a los conciertos. Todos ellos constituyen un espacio privilegiado para la música electrónica, en cuanto a resultar no-lugares, como recuerda el rapero y Dj Maisha. Pero qué más no-lugar que aquel efímero y muchas veces semi-clandestino: la *rave*.

ABRIR ESPACIOS: LAS RAVES

La música electrónica se había caracterizado, en su aterrizaje en Europa, por su capacidad para abrir espacios efímeros y autónomos a través de las fiestas piratas: las *raves*. Especialmente en Inglaterra, en el contexto de la brutalidad social y económica del gobierno Thatcher, el escenario de Bristol había cultivado una asociación de la música de baile con el espíritu punk y *reggae* — con sólidas preocupaciones políticas y sociales — que, unida a la cultura del *sound system*, deviene en las primeras *raves*, piratas o no.⁵⁷ De la mano del *house*, a finales de los 80 se convierten en la explosión *rave* que inoculara a la juventud británica desde las ciudades del norte: Leeds, Liverpool, Sheffield y, sobre todo, Manchester, donde el Hacienda — el club fundado por el sello Factory con los beneficios de las ventas del mítico grupo post-punk Joy Division — se convierte en el corazón del movimiento y símbolo de la conexión con la heren-

⁵² *We Are Standard* en entrevista personal con el autor.

⁵³ Véanse Larrinaga Arza, *Euskal musika kosmikoak*; y Amezaga Albisu, *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popullarrak*.

⁵⁴ Elena López Aguirre, música y escritora, entrevista personal con el auto.

⁵⁵ *More Jaia* en entrevista personal con el autor.

⁵⁶ *More Jaia* en entrevista personal con el autor.

⁵⁷ Ariel Kyrrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas* (Madrid: Traficantes de sueños, 2006).

cia punk y post-punk.⁵⁸ El pánico moral que agita la prensa y la persecución policial de las brigadas de narcóticos —que Margaret Thatcher arroja sobre los impenitentes fiesteros— convierten al éxtasis en marca de identificación y, cerrando los clubs y arrojando a millares de jóvenes a la ilegalidad, dinamiza una embrionaria contracultura que cristaliza en las *raves* piratas, espacios efímeros, fuera del mundo, donde se reivindica “The right to party”, el derecho a la fiesta, politizando el movimiento.⁵⁹

Convertido en fenómeno comercial, en ciertos centros piratas el *techno* se radicalizará a ultranza, se reducirá a su esqueleto de ritmos mecánicos y a jirones de ruidos, haciendo así aparecer el *hardcore*. Algunos Djs meten los *breakbeats* del *hip-hop* en su *hardcore*: nace el *breakbeat*. Del sueño hedonista de las grandes *raves* surgen de nuevo los clanes *underground*. Entre 1991 y 1994 el *breakbeat* se transforma en *jungle* y, más tarde, en *drum'n bass*, que será en muchos casos el sonido de referencia de los movimientos más alternativos y *underground*.⁶⁰ Mientras sucede esta mutación, el parlamento británico vota la prohibición de toda reunión en torno a la música “repetitiva”. Un paralelo histórico remite a las *free parties* en Francia y a similar persecución legal.⁶¹ En Euskal Herria también tienen lugar las *raves* —como apuntaba el vocalista de *We are Standard* al evocar los cambios en torno al año 2000—, aunque en menor medida de lo que podría pensarse, teniendo en cuenta la teórica convergencia entre la potencia local del movimiento contracultural y la impronta punk DIY de las *raves*. Efectivamente, las reticencias y cierre estético de la contracultura vasca dan buena cuenta de ello, así como también otros factores más materiales, como la complicada metereología vasca (no más que la inglesa), que obliga a localizaciones cubiertas, y los problemas para encontrarlas, tras la gentrificación de las ruinas industriales a lo largo de los 90 y el consiguiente cierre de espacios. Con todo, el colectivo *More Jaia*, en el entorno de Bilbao, es actualmente un activo actor *ravero* con un discurso cultural alternativo elaborado, llegando al punto de organizar un festival gratuito llamado Antifesti. En su propia descripción en Facebook reivindican abiertamente el *ethos* DIY:

More Jaia es un sound system y colectivo de Dj's de Euskal Herria, fundado en Bilbao a principios de 2007, iniciativa surgida debido a la monotonía fiestera y a la falta de opciones musicales en la zona donde el bumping y el minimal era la música que reinaba en cuanto a música electrónica se refiere, y con la intención de fomentar la electrónica (en su día) alternativa, como el drum&bass, breakbeat... y la cultura rave, prácticamente inexistente y desconocida para la gran mayoría en Euskadi.

(...) Si no ofrecen lo que buscas, lo tienes que hacer tu mismo, mostrando a la juventud bilbotarra un mundo más allá del poteo a ritmo de rock/punk, la pachanga de las txos-

nas o el discotequeo bumpinero, aportando una fiesta alternativa y gratuita, donde poder disfrutar de libertad, aprovechando infraestructuras sin actividad o descampados, preservando y fomentando siempre el respeto por el medioambiente.⁶²

Pero la cita de *More Jaia* apunta también a otros espacios, cuando menos en disputa para la música electrónica.

ESPACIOS Y SENTIDOS EN DISPUTA

Las *raves* como espacios autónomos habrían sido sustituidos en cierta medida en Euskal Herria por otros espacios ya existentes, en este caso menos efímeros, aunque siempre en precario equilibrio: los *gaztetxes* y las *txosnas*. Sin embargo, ya hemos reseñado anteriormente los prejuicios para la aceptación de la electrónica en los circuitos contraculturales: “En los *Gaztetxes* con malos ojos, así directamente, sin tapujos. Yo creo que la gente... ¿Cómo se dice? Ha tenido muchos prejuicios...”⁶³ Es esta una diferencia fundamental con los circuitos alternativos de otras ciudades europeas como las británicas, holandesas, danesas o, muy especialmente, el caso emblemático de Berlín y su potente escena contracultural. La programación de punk, rock, hip hop o las distintas modalidades de electrónica es habitual en estos circuitos alternativos. En ellas, como subraya un Dj con sobresaliente proyección internacional como El_Txef_A —y nosotros mismos hemos comprobado y disfrutado—, encuentran gente de todo tipo y edad. En el caso de Barcelona, sin embargo, David Fernández nos trasladaba, en una entrevista personal, reticencias similares; puede que la “*vasquitis*” con la que, a decir suyo, los circuitos alternativos imitaban las dinámicas y estéticas contraculturales vascas, incorporase también el cierre estilístico respecto a la música electrónica. En esa línea, los *raveros* de *More Jaia* señalan como explicación que, para la reivindicación política, las letras contundentes del punk o el rap resultarían más adecuadas:

Obviamente si tú tienes algo que decir, y tienes unas cosas que querer decir a la gente, que reivindicar, pues con electrónica no lo puedes hacer muy bien, o sea, tienes que hablar. Entonces el rock y todo eso ha sido muy político y eso, pues reivindicativo. Supongo que por eso también el tema del rap ha salido antes que la electrónica. Y bueno, luego supongo que también otra gente no querría pensar en cosas, y por eso estaba la parte más minimalera y bumping y todo eso. O igual incluso al revés, estás pensando en eso pero cuando llega el fin de semana te quieres desvincular y dices, bah, pues que le den por culo, no quiero pensar en nada, pues me estoy escuchando bumping....⁶⁴

⁵⁸ Kyrrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁵⁹ Kyrrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁶⁰ Kyrrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁶¹ Kyrrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁶² Véase <<https://www.facebook.com/pages/MORE-JAIA/148484375235653?sk=info>>, consultado el 29 de diciembre de 2017.

⁶³ El_Txef_A, Dj, en entrevista personal con el autor.

⁶⁴ *More Jaia* en entrevista particular con el autor.

En cierta manera, los propios protagonistas están asumiendo los prejuicios arraigados en tierras vascas sobre la música electrónica, cuando buena parte de la historia de la misma, desde sus orígenes, muestra lo contrario.⁶⁵ De hecho, ellos mismos reconocen, más adelante, que la reivindicación en la música electrónica es posible, aunque no sea su objeto principal, y atañe al conjunto de la performatividad o el *ethos* DIY:

- Se puede, porque... O sea, hay canciones que son cantadas. Y sobre todo en Inglaterra cuando empezó el tema del *grain* y todo eso, era cantado, y en el *jungle* hay mucho cantado... Pero por lo general no es lo que se pretende. (...)
- También lo que transmite cada fiesta, y cada ambiente...
- Lo que es la fiesta en sí, sí que puede ser reivindicativa. La música en sí.. No lo sé. Pero las fiestas que hacemos nosotros sí..

La propia de la sesión, incorporando imágenes, o la performatividad, pueden serlo en efecto, como sucede en los espacios alternativos europeos. *EH Underground Movement* se manifiestan en la misma línea, recordando un grupo referencial del *techno* reivindicativo:

Por supuesto que puede, y debe, haber reivindicación también en la música electrónica. No es algo nuevo, los que inventaron el *techno* en Detroit a finales de los 80, crearon *Underground Resistance*, un colectivo de música electrónica politizado, basado en la lucha de la comunidad negra, en pleno Detroit devastado por la reconversión industrial y las políticas neoliberales del señor Reagan.

Creo que se puede ser crítico de muchas maneras, no hace falta tener que cantar “al munipa cuchillo en la tripa”. Un ejemplo son las raves, cualquier evento autogestionado ya es crítico con el sistema.⁶⁶

La conexión *a priori* natural del DIY con el punk aparece en el caso vasco complicada por los cruces con los conflictos políticos y de identidad que atraviesan el espacio social y cultural. Con todo, las reticencias, que resultaban importantes hace diez años, habrían ido superándose progresivamente en los últimos cinco, probablemente gracias al cambio de coyuntura política, la distensión de los conflictos tras el fin de la lucha armada, la pérdida de importancia de la música como fenómeno identitario⁶⁷ y el propio giro hacia concepciones más festivas y abiertas en espacios como, especialmente, las *txosnas*.⁶⁸ La programación de Djs en *gatzetxes* es cada vez más habitual. Algunos festivales de música electrónica como BET (*Bergarako Elektroketa Topaketa*) tienen al *gatzetxe* como una de sus sedes. Los

Djs han llegado a las *txosnas* (uno de los entrevistados, El_Txef_A, en las de Durango en octubre de 2019), e incluso hasta los festivales de las juventudes de izquierda independentista. *Las Tea Partys* acumulan maratón de actuaciones e interconexiones en espacios diversos, acercando la música electrónica:

A primera vista, pensábamos que solo sería una cosa de bares o discotecas, pero la acogida ha sido muy buena en *gatzes* y *txosnas*. El mundo de las discotecas tiene muy mala fama, y por eso hay gente que ni se acerca. Pero al acercarse la música a ellos lo han bailado y disfrutado hasta más no poder.⁶⁹

Hemendik At, subrayan las y los jóvenes de la comisión de *txosnas* de Mungia, es hoy “un temazo” en *txosnas*:

- Gogoratu *Hemendik At* irten zenean, hori izan zen ‘cambio radical’ tío, musika elektronikoa, euskaraz...
- Chumba chumba...
- Jende guztiak lotzen zuen con las drogas, yo qué se... Eta gero, denborakin jendeak txipa aldatu zuen, hainbat jendeak entzuten zuen... Es más, gaur egunean, holako bat zapatu gaua batean..
- Temazo bat!
- Hori da, txoznetako temazo bat. Eta bere garaian, irten zenean, dena zen kritikak, eta kritikak eta kritikak.⁷⁰

LA IDENTIDAD DJ VASCA

Ramón Zallo apunta algunas claves históricas y estructurales de estas conflictivas articulaciones entre identidad vasca, lengua y formas culturales que aparecen recurrentemente:

A diferencia de las culturas satisfechas de los Estados nación, nuestro doble *gap* (institucionalización dependiente y ausencia de política cultural y educativa hasta el último tercio del XX) ha sido tan inmenso, que explica que los movimientos de defensa cultural, por fuerza se han vinculado a movimientos políticos, y viceversa. Se han visto abocados a compensar esas fallas. Ello trae consigo virtudes (situar la cultura y la lengua que se erosionan en el corazón de los programas políticos) y perversiones (riesgos de instrumentalización, de polarización y de desagregación cultural social según afinidades políticas).⁷¹

⁶⁹ *Las Tea Partys* en entrevista personal con el autor.

⁷⁰ Comisión de *txosnas* de Mungia en entrevista personal con el autor, que traduce así: Recordad cuando salió *Hemendik At*, eso sí que fue cambio radical tío, música electrónica en euskara... / Chumba chumba... / Toda la gente lo unía con las drogas, yo qué se... Y luego con el tiempo la gente cambió el chip, mucha gente lo escuchaba... Es más, hoy en día, una cosa de esas un sábado noche... / ¡Un temazo! / Eso es, un temazo de *txosnas*. Y en su momento, cuando salió, todo eran críticas, críticas y críticas.

⁷¹ Zallo, “Camus Bergareche, Bruno: Para entender la cultura vasca”, p. 234.

⁶⁵ Kyrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁶⁶ *EH Underground Movement* en entrevista personal con el autor.

⁶⁷ Del Amo, Letamendía y Diaux, “¿El declive del significado social de la música?”, pp. 11-32.

⁶⁸ Del Amo Castro, *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*.

Las articulaciones de las últimas décadas del siglo XX reflejan esas virtudes y perversiones, dando lugar a movimientos socioculturales potentes, en el plano simbólico y en espacios, que acaban produciendo una identificación entre identidad vasca, idioma, estética rock y folk, y mensajes reivindicativos. Otras expresiones y estéticas musicales, sin embargo, quedan situadas en una identidad liminar. En el caso de la música electrónica vasca, estamos observando, se proyecta una suerte de déficit de legitimidad como cultura vasca, expresada en forma de prejuicios o incluso dudas y contradicciones por parte de los propios protagonistas. Los *raveros* de *More Jaia*, en la entrevista colectiva, lo reflejan bien, debatiendo entre ellos. Comienzan afirmando contundentes que “lo que hacemos no tiene nada que ver con la cultura vasca”, a la que asimilan a las expresiones más tradicionales. Incluso se autoidentifican con el término despectivo que desde el nacionalismo más conservador se arrojaba sobre el origen externo: “lo que hacemos es *maketo*”. Sin embargo, la alusión que hacen al punk les hace dudar: “aunque luego [el punk] sí que se ha integrado y se ha metido, pues eso, dentro de la cultura euskaldun moderna pero bueno, tampoco son las raíces ni tiene que ver... Sí tiene que ver, pero no...”. Plantean que la electrónica también pudiera calificarse como una modernización, pero de forma dudosa:

Pues al final es modernización de todo... Yo no lo llamaría a eso cultura vasca... Es que no sé, es un poco relativo.... No creo que tenga que ver, ni.... O sea, no creo que debería de tener algo, pero....⁷²

Al igual que grupos como *Belako* o *We are Standard* hacen explícita la voluntad de rearticular la música electrónica con la identidad vasca (“aunque sea en inglés”), Maisha —miembro del grupo de *rap 121 Krew* y del de música electrónica *Patrol Destroyers*— plantea, años después del intento de *Hemendik At*, realizar “electrónica vasca”. La define, con todo, en base a una conexión con el idioma o elementos tradicionales:

Euskal elektronika da, euskara duen elektronika, euskal instrumentuak dituen elektronika, euskal nortasuna duen elektronika... Zuk ikusi behar duzu Dj bat pintxatzen kanta hori eta jakin euskal nortasuna dela. Nola? Ba alboka bat izanez, txalaparta bat izanez, euskarazko bokal bat izanez.. Holako gauzetan.. O sea gu adibidez, entzuten duzu gure elektronika eta badakizu euskal elektronika dela.⁷³

⁷² *More Jaia* en entrevista colectiva con el autor.

⁷³ Maisha en entrevista personal con el autor, que traduce así: Electrónica vasca es la electrónica que contiene euskara, que tiene instrumentos vascos, la electrónica que tiene personalidad vasca... Tú tienes que ver un Dj pinchando esa canción y saber que tiene personalidad vasca. ¿Cómo? Pues teniendo una *alboka*, una *txalaparta* [instrumentos tradicionales vascos], una parte vocal en euskara... Cosas así. O sea, nosotros, por ejemplo, escuchas nuestra electrónica y ya sabes que es electrónica vasca.

En todo caso, los últimos años registran una auténtica eclosión de Djs —“¿Demasiados?” llega a cuestionar Dj Mister— especialmente de los que realizan sesiones. Dj Makala recuerda que hay tres tipos básicos de Djs. El primero sería el melómano, el o la coleccionista de discos. El segundo, el o la que se pone delante de la gente y trata de establecer una comunicación, interpretando cómo la gente está y eligiendo en función de ello los temas y efectuando la conexión de unos con otros. El tercer tipo sería el *turntablism*, o acróbata, capaz de arreglar o crear música mediante efectos de sonido y manipulación de las rutinas de rotación y lectura de los discos de vinilo, esto es, el que hace *scrach*; se trata sobre todo de las y los Djs del *hip-hop*, y en Euskal Herria dos referencias importantes serían DZ y Dj Loro.

Maisha añade otra más: el productor, que elabora además temas propios, aún a partir de *sampleados* de canciones. Comenta que estos son bastantes menos, y que esa faceta es especialmente importante desde el punto de vista de la lengua minorizada, pues permitiría disponer de temas con algún componente vocal en euskara, en una escena dominada absolutamente por el inglés.

El equipo inicial de un Dj, apuntan casi todos, resulta bastante sencillo y asequible —algunos elementos son accesorios al ordenador— y resulta incluso más barato que en el caso de un grupo. Lo habitual es que, a medida que se sigue adelante, el equipamiento vaya encareciéndose y se dote de cierto fetichismo, pero eso no representa tanto problema. La escena Dj alcanza incluso cierta dimensión económica. Maisha apunta su escala potencial. El *Txef_A*, que —además de productor house-pop y miembro de la promotora *Fiakun*— tiene una sobresaliente agenda internacional como Dj, así lo confirma, habiendo sustituido sus inicios como técnico de sonido por la dedicación profesional a la música. Las motivaciones, con todo, aluden a razones menos materiales: la experiencia que proporciona la música electrónica.

LA EXPERIENCIA ELECTRÓNICA

En cuanto a la experiencia más general con la música electrónica, las y los entrevistados refieren que proporciona un lenguaje más libre, mayores posibilidades de expresión y experimentación, especialmente de emociones, así como también una capacidad de crear comunidad, aunque sea efímera. La dimensión comunicativa con el público es una de las resaltadas por las jóvenes y muy pujantes Djs *Las Tea Party*s:

Con el paso del tiempo nuestro estilo y técnica han avanzado, pero lo que más nos gusta es estar conectadas con el público y darle lo que necesita. Nuestras pinchadas son agradecidas en el escenario y no en cabina por el contacto que tenemos con el público, y la motivación que conlleva. Lo que intentamos, al fin y al cabo, es hacer que la gente disfrute con las sesiones que montamos, ya que eso nos motiva a nosotras también, para continuar con esto.⁷⁴

⁷⁴ Djs *Las Tea Party*s en entrevista personal con el autor.

Las Tea Partys, precisamente, representan una modalidad de música electrónica en la que la intención comunicativa es más directa, no ya solo porque en este caso ellas así lo hayan manifestado, sino por su propia performatividad sobre el escenario, en constante movimiento e interacción con el público. Una interacción que favorece la participación, pero que también será criticada por algunos como los raveros de *More Jaia*: “Si alguien se piensa que es mejor Dj por dar champange a la gente, pues...”. También se reitera como parte de la experiencia la dimensión corporal, las ganas de bailar, que ya apuntaba el vocalista de *We are Standard*, de disfrute. *Las Tea Partys*, además, lo vinculan a los cambios de contexto, que ahora parece más propicio para aceptar estas dimensiones:

Por otro lado, la sociedad va cambiando y tiene diferentes necesidades. Pensamos que la gente tiene ganas de bailar. Reivindicar también, pero la gente tiene muchas ganas de bailar. (...) Por eso, hoy en día la música electrónica está generando más volumen de masas, que a su vez conlleva que esta pueda llegar a más público. Al fin y al cabo, lo importante es ver que con tu música la gente se motiva y se olvida de todo lo demás. Es un medio de desconexión y disfrute.⁷⁵

Es una forma de escucha a través del baile en la que “la combinación de la música, la masa de los que bailan, el espacio del club o de la *rave*, la labor del Dj y las distintas sustancias ingeridas” permiten alcanzar unos momentos de “felicidad extrema”, “ligada a la situación vivida, a ese espacio que es un ambiente”.⁷⁶ Las descripciones coinciden en buena medida con la literatura respecto a la experiencia de la música electrónica. Más allá de la comunicación, se llega a hablar de la experiencia electrónica como comunión.⁷⁷ Michel Maffesoli,⁷⁸ que inspira a muchos postsubculturalistas, habla también de éxtasis místico, al comparar, con notable exageración, la fuga de los salvajes fiesteros con los vuelos poéticos de Rimbaud, de Michaux y de los poetas malditos.⁷⁹ Manuel Delgado lleva la metáfora un paso más allá y habla de trance,⁸⁰ en la línea de la interpretación de la experiencia de la música electrónica, y especialmente de la cul-

tura *rave*, como hecho religioso.⁸¹ Con todo, tal como apunta la cita de *Las Tea Partys* y subraya Edu Leste,⁸² la experiencia siempre está vinculada al contexto social. En el caso vasco, estamos viendo que esto resulta especialmente importante; esta será una de las reflexiones con las que abordamos las conclusiones de este trabajo.

SINTONÍA DE CIERRE. A MODO DE CONCLUSIONES

La primera conclusión que ofrece el presente estudio apunta a la necesidad de vincular al contexto social concreto el análisis sobre la música electrónica y su experiencia. Esto permite estudiar la articulación de las escenas electrónicas en relación a la construcción de la identidad sexual, nacional, o de clase, y los conflictos en torno a ellas. En el caso vasco, resulta especialmente relevante la articulación con el sentido de identidad nacional, por la conflictiva intensidad de cómo se viven las identidades, su politización y su implicación en la vida de sus gentes. Así, la articulación de las escenas de música electrónica en tierras vascas se realiza en constante disputa de sentidos, identidades y espacios con la articulación entre música folk-punk-rock e identidad nacional que se produce en las tumultuosas últimas décadas del siglo XX. Una de las principales conclusiones que nos deja este estudio, por tanto, es que sobre la música electrónica vasca se proyecta un constante déficit de legitimidad como cultura vasca, expresado en forma de prejuicios, que incluso parte de los propios protagonistas en ocasiones asumen en forma de dudas y contradicciones.

Distintos actores que producen música electrónica y que se reivindican como identidad vasca han hecho recurrentes intentos explícitos de realizar interconexiones, desarticulaciones y rearticulaciones. Testimonios de los que participan en la cultura electrónica indican que las interconexiones han sido más abundantes de lo que los estereotipos pretendían. En el caso vasco, además del eje *underground / mainstream* característico de las escenas de la electrónica, también resultan relevantes las identificaciones en torno a la identidad nacional. En el seno de las escenas electrónicas hemos registrado algunas apelaciones a la característica *underground*, aunque no especialmente marcadas como distinción; también se aduce que las fronteras son difusas y algunos reconocen transitar sobre ellas. Sin embargo, son las escenas rock las que sí han articulado mecanismos de distinción de clase e identidad nacional respecto a la estética electrónica.

Otra conclusión destacada a reseñar es la importancia de los espacios en el caso vasco, con respecto a la conformación de los diferentes estilos musicales que se han desarrollado. Espacios festivos como las *txosnas*, o contraculturales como los *gaz-*

⁷⁵ Djs *Las Tea Partys* en entrevista personal con el autor.

⁷⁶ Amparo Lasén Díaz, “Notas de felicidad extrema”, *Papeles del CEIC*, 9 (2003).

⁷⁷ Véanse CEIC, *Hacia una nueva cultura de la identidad y la política*; Gilbert y Pearson, *Cultura y políticas de la música dance*; y Simon Reynolds, “Prefacio”, en *Loops. Una historia de la música electrónica*, coordinado por J. Blazquez y O. Morera (Barcelona: Reservoir Books. Mondadori, 2002), pp. 15-37.

⁷⁸ Michel Maffesoli, “Dans l’extase des raves”, *Libération*, 23 de agosto de 2001.

⁷⁹ Kyrou, *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*.

⁸⁰ En entrevista personal durante estancia de investigación en Barcelona, en mayo de 2012.

⁸¹ Astrid Fontaine y Caroline Fontana, *Raver* (París: Anthropos, 1996); y Graham St John, ed., *Rave Culture and Religion* (Londres: Routledge, 2004).

⁸² Leste, “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”.

tetxes, han sido espacios en disputa, muy vinculados a la estética punk-rock y, hasta hace pocos años, difíciles para la música electrónica. Las escenas electrónicas vascas, así, se han vertebrado más en torno a clubs, grandes o pequeños, de tal forma que responden más a la caracterización de cultura de club que a las (contra)culturas electrónicas alternativas más conectadas con el punk. A pesar de la importancia del punk vasco, el cierre estético de los espacios ha dificultado las conexiones con la electrónica, como son el sentido DIY y la trasgresión cultural y política de forma colectiva, muy presentes desde su inicio a nivel global.

Finalmente, el recorrido histórico que hemos realizado dibuja distintas escenas de música electrónica vasca, aunque en algunos casos sus protagonistas muestren dudas sobre el nivel de interacción. Las conexiones entre unas y otras escenas, simbólicas y en espacios, permiten también hablar, de forma general, de una escena vasca de música electrónica, articulada sobre todo en torno al gusto, estética, socialización y afectividad, en muchos casos funcionando en base a colectivos, autoorganización y autoproducción, y en constante evolución. Una escena que también tiene interconexiones —transitorias y cada vez más explícitas— con otras escenas y espacios; son conexiones facilitadas por el cambio de coyuntura política, los cambios en el significado social de la música, y las transformaciones de los propios espacios festivos. En cualquier caso, se trata de escenas muy poco o prácticamente nada estudiadas hasta el momento y en torno a las cuales habrá de proseguir la investigación. Y seguir bailando.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Amezaga Albisu, Josu. *Herri kultura: Euskal Kultura eta Kultura popularrak*. Leioa: UPV-EHU, 1995.
- Bennett, Andy y Keith Kahn-Harris, eds. *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Londres: Palgrave, 2004.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson, eds. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, Andy. “The post-subcultural turn: some reflections 10 years on”. *Journal of Youth Studies*, 14/5 (2011), pp. 493-506, <<https://doi.org/10.1080/13676261.2011.559216>>.
- CEIC. *Hacia una nueva cultura de la identidad y la política. Tendencias en la juventud vasca*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2005.
- Cohen, Phil. *Sub-Cultural Conflict and Working Class Community*. Working Papers in Cultural Studies, 2. Birmingham: University of Birmingham, 1972. Publicado también más tarde por el mismo autor en su libro *Rethinking the Youth Question*. Londres: Palgrave, 1997; capítulo 2: “Subcultural Conflict and Working-class Community”.
- De Nora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. doi:10.1017/CBO9780511489433
- Del Amo Castro, Ion Andoni. “¿Es que siempre hay que decir algo y decirlo bien? Conservadurismo y experimentación en la contracultura vasca.” En *IS Working Papers 3.ª Serie* 42. Oporto: Instituto de Sociología Universidade do Porto, 2016.
- . *Party & Borroka. Jóvenes, músicas y conflictos en Euskal Herria*. Tafalla: Txalaparta, 2016.
- Del Amo Castro, Ion Andoni, Arkaitz Letamendia Onzain y Jason Diaux González. “¿El declive del significado social de la música?”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109 (2016), pp. 11-32, <<https://doi.org/10.4000/rccs.6189>>.
- Eyerman, Ron, y Andrew Jamison. *Music and Social Movements*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Feixa, Carles y Jordi Nofre. “Culturas juveniles”. *Sociopediologia*, 2012, <<https://doi.org/10.1177/205684601291>>.
- Fontaine, Astrid y Caroline Fontana. *Raver*. París: Anthropos, 1996.
- Gilbert, Jeremy y Ewan Pearson. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Gill, John. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*. Londres: Cassell, 1995.
- Griffin, Christine Elisabeth. “The trouble with class: researching youth, class and culture beyond the ‘Birmingham School’”. *Journal of Youth Studies*, 14/3 (2010), pp. 245-259, <<https://doi.org/10.1080/13676261.2010.533757>>.
- Hall, Stuart, y Tony Jefferson, eds. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Herreros, Roberto e Isidro López. *El estado de las cosas de Kortatu. Lucha, fiesta y guerra sucia*. Madrid: Lengua de trapo, 2013.
- Hesmondhalgh, David. “Subcultures, Scens or Tribes? None of the Above”. *Journal of Youth Studies*, 8/1 (2005), pp. 21-40, <<https://doi.org/10.1080/13676260500063652>>.
- Hodkinson, Paul y Wolfgang Deicke, eds. *Youth Cultures. Scenes, Subcultures and Tribes*. Nueva York y Londres: Routledge, 2007.
- Kyrou, Ariel. *Techno Rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.
- Lahusen, Christian. “The aesthetic of radicalism: the relationship between punk and the patriotic nationalist movement of the Basque country”. *Popular Music*, 12/2 (1993), pp. 263-280, <<https://doi.org/10.1017/S026114300005717>>.
- Larrinaga Arza, Josu. *Euskal musika kosmikoak. Euskal musika popularra gizartearen isla eta aldatzailea*. Mungia: Baga-biga, 2016.
- Lasén Díaz, Amparo. “Notas de felicidad extrema”. *Papeles del CEIC*, 9 (2003).
- Leste, Eduardo. “Memoria y nostalgia en la industria cultural: el caso de la música electrónica”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Maffesoli, Michel. “Dans l’extase des raves”. *Libération*, 23 de agosto de 2001.
- Moso, Roberto. *Flores en la basura. Los días del Rock Radikal*. Algorta: Hilargi Ediciones, 2004.

- Muggleton, David y Rupert Weinzierl, eds. *The Post-Subcultural Reader*. Oxford: Berg, 2003.
- Muggleton, David. "From classlessness to clubculture. A genealogy of post-war British youth cultural analysis". *Young*, 12/2 (2010), pp. 205-19.
- Pascual, Jakue. "Movimiento de resistencia juvenil en los años ochenta en Euskal Herria". Tesis doctoral, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), 2010.
- Redhead, Steve *et al*, eds. *The Clubcultures Reader*. Oxford y Malden: Blackwell, 1997.
- Reynolds, Simon. "Prefacio". En *Loops. Una historia de la música electrónica*, coordinado por J. Blazquez y O. Morera. Barcelona: Reservoir Books. Mondadori, 2002, pp. 15-37.
- . *Energy Flash*. Barcelona: Contra, 2014.
- Sáenz de Viguera Erkiaga, Luis. "Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del estado democrático (1978-...)" Tesis doctoral, Duke University, 2007. Consultado el 30 de diciembre de 2017 en el Duke Space <<http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/390>>.
- Schildrick, Tracy y Robert MacDonald. "In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions". *Journal of Youth Studies*, 9/2 (2006), pp. 125-40, <<https://doi.org/10.1080/13676260600635599>>.
- St John, Graham, ed. *Rave Culture and Religion*. Londres: Routledge, 2004.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity, 1995.
- Urla, Jacqueline. "We are all Malcolm X!: Negu Gorriak, Hip-Hop and the Basque political imaginary". En *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA*, editado por T. Mitchell. Middletown: Wesleyan University Press, 2001, pp. 171-193.
- Zallo, Ramón. "Camus Bergareche, Bruno: Para entender la cultura vasca". *Revista Internacional de los Estudios Vascos, RIEV*, 58/1 (2013), pp 227-236.

Recibido: 14.01.2018
 Aceptado: 11.09.2019