

EUSKAL MUSIKA POPULARRAREN KOMUNIKAZIOA

**Generoa, lurraldetasuna eta hizkuntza
1990etik 2019rako abestietan**

Marina Landa González

Doktoretza tesia

2023

Euskal musika popularraren komunikazioa

Generoa, lurraldetasuna eta hizkuntza 1990etik 2019rako abestietan

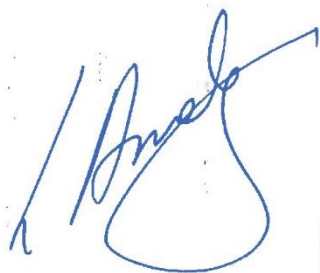
DOKTORETZA TESIA

Marina Landa González

Zuzendariak:

Leyre Arrieta Alberdi

José Angel Achon Insausti



 **Deusto**
Universidad de Deusto
Deustuko Unibertsitatea
University of Deusto



Gizarte eta Giza Zientzien Fakultatea

Giza Garapenerako Aisialdia, Kultura eta Komunikazioa | Doktorego programa



The communication of Basque popular music
Gender, place, and language in the songs from 1990 to
2019

PhD thesis

Marina Landa González

Directors:

Leyre Arrieta Alberdi

José Angel Achon Insausti



Faculty of Social and Human Sciences

Leisure, Culture, and Communication for Human Development PhD programme

LABURPENA

Musika gizarte eraldatzeko gaitasuna duen adierazpen kulturala da. Komunikazioaren bidez, gizakien umorean, izaeran eta identitateetan eragiten du. Kanta batek dantzan jar gaitzake egun jakin batean, eta negarrari eustea oztopa diezaguke beste edozeinetan, musikak balio emozional handia baitu. Boteretsua da uztartzen dituen komunikazio-dimentsio guztiei esker: erritmoak, melodiak, isiluneak, instrumentuak, ahotsak... eta letrak. Preseski, horretan oinarritzen da lan hau, pop abestien letren komunikazioaren analisisan.

Beste garai eta leku batzuetan, lurralde anglosaxoietan batik bat, ohikoa izan da musika popularrak transmititzen dituen ahozko edo idatzizko mezuak aztertzea. Euskal Herrian, aldiz, testu musikatuetan zentratzen diren ikerketak ez dira horren ugariak. Euskal Kantagintza Berriari edota Euskal Rock Erradikalari begiratzea besterik ez dugu historikoki musika mugimendu soziopolitiko gisa ulertu izan dela antzemateko, eta, jakina, ikusteko letren analisi kritikoa ez dela euskal musikaren ikerketan nagusitu den metodoa. Gainera, alorrari buruzko ikerketa-lan gehienen denbora-tartea 1990 ingurura arte iristen da.

Haatik, ikerketa honek beste norabide bat hartu du. Aukera-leihoak ikusita eta historia berriari ekarpena egin nahian, zera galdetu diogu gure buruari: zer komunikatu du euskal musika popularrak azken hiru hamarkadetan? Hala, eduki analisia gureganatuta, 1990etik 2019ra bitarteko 301 abestiren hitzak aztertu ditugu, urtetik urtera *Gaztea* irratian entzun ahal izan diren arrakastatsu edo ospetsuenak.

Metodo kualitatiboari jarraiki, analisiak hiru alderdi bereizten ditu: abestiaren edukia edo gaiak, sailkapena egiteko; letren diskurtso edo jarrerak; eta sinbologia. Gainera, eta denboraren bilakaeraz gain, hiru aldagai nagusi jorratu ditugu ikerketan zehar: generoa, lurraldea eta hizkuntza. Horrela, esaterako, mahaigaineratu ahal izan dugu zer nolako irudia transmititzen den emakumeari buruz, zeintzuk diren harreman erromantiko-afektiboak heldzeko moduak, zeintzuk diren euskal musika definitzen lagun dezaketen ezaugarriak eta zein izan den euskararen rola lurraldeko *mainstream* musikaren azken 30 urteetan.

Hitz gakoak: komunikazio musikala, euskal musika popularra, genero ikasketak, leku-identitateak, euskara musikan.

ABSTRACT

Music is a cultural expression with the capacity for social transformation. Its communication affects people's mood, personality, and human identity. In fact, songs can make us dance one day and cry the next. Its power lies in its communication-dimensions: rhythms, melodies, silences, instruments, voices, and lyrics. This work is based, precisely, on the analysis of the communication of pop song lyrics.

In other times and places, especially in Anglo-Saxon areas, it has been common to analyse the written messages conveyed by popular music. At the Basque Country, however, there has not been much research into musical texts. One only has to look at Euskal Kantagintza Berria (New Basque Song) or Euskal Rock Erradikala (Basque Radical Rock) to see that music has historically been understood as a socio-political movement and that critical analysis of lyrics has not been a dominant method. Moreover, the analysed period of most research on Basque music dates back to around 1990.

Nevertheless, this study has taken a different direction. Looking at the window of opportunity and trying to contribute to the recent history, we asked ourselves what Basque popular music has communicated in the last three decades. Thus, by using content analysis, we have analysed the lyrics of 301 songs released between 1990 and 2019, the most successful or famous ones that have been broadcasted year after year in *Gaztea* radio station.

Following the qualitative method, the analysis distinguishes three aspects: the content of the song or the themes through which they can be classified, the discourses or attitudes of the lyrics, and the symbology used in different verses. In addition to the evolution through those decades, three main variables have been taken into account throughout the study: gender, territory, and language. In this way, we have been able to bring up, for example, the image of women that the songs convey, what are the ways of approaching romantic-affective relationships, what are the characteristics that can help to define Basque music, and what has been the role of Euskara in the last 30 years of Basque mainstream music.

Keywords: musical communication, Basque popular music, gender studies, place identity, Basque language in music.

AURKIBIDEA

LABURPENA.....	4
ABSTRACT.....	5
AURKIBIDEA.....	6
FIGUREN AURKIBIDEA	9
HITZAURREA	12
1. SARRERA	19
1.1 Justifikazioa eta helburu orokorrak	20
1.2 Lanari buruzko oharra	21
1.3 Lanaren egitura.....	23
2. ESPARRU TEORIKOA	26
2.1 Musika popularra.....	26
2.1.1 Musika popularra definitzen.....	26
2.1.2 Musika popularraren gaineko eztabaidak.....	28
2.2 Musika komunikazio-ekintza bezala ulertuta.....	32
2.2.1 Musikaren komunikazio-dimentsioak	33
2.2.2 Musikaren komunikazio-prozesua	34
2.2.3 Abestien esanahia	39
2.2.4 Sinbologia musikan	42
2.3 Musika-identitateak jomugan	43
2.3.1 Musikaren harremana identitate indibidual eta kolektiboekin	44
2.3.2 Genero-ikuspegia eta feminismoa musikan	48
2.3.3 Musikaren bidez eraikitako leku-identitateak	62
2.3.4 Hizkuntzaren balioa musikan	66
3. TESTUINGURUA.....	73
3.1 Euskal Herriko egoera soziopolitikora hurbiltzen.....	73
3.1.1 Euskal Herriaren mugari historikoen zertzeladak.....	73
3.1.2 Euskararen egoera	78
3.1.3 Euskal identitateak	81
3.2 Musika Euskal Herrian.....	87
3.2.1 Euskal musika	88
3.2.2 Euskal musikaren historiara hurbilketa.....	91
3.2.3 Euskal musika popularra gaur egun	94
4. METODOLOGIA	101
4.1 Ikerketa galderak eta helburuak	101

4.2	Diseinu metodologikoa	103
4.2.1	Metodologiatik tresnetara.....	104
4.2.2	Edukiaren analisisia ikerketa-teknika bezala	104
4.2.3	Sakoneko elkarrizketa ikerketa-teknika bezala	112
4.3	Laginaren definizioa.....	113
5.	ANALISIAREN EMAITZAK	129
5.1	Edukia	130
5.1.1	Abestien gai nagusiak eta sailkapena	130
5.1.2	Abestien azpi-gaiak.....	136
	Edukiei buruzko atalaren sintesia.....	140
5.2	Diskurtsoak.....	141
5.2.1	Genero-diskurtsoak: maitasun eta estereotipoei bueltaka	141
5.2.2	Leku-identitateak eta lurraldetasun diskurtsoak.....	164
5.2.3	Hizkuntzari buruzko jarrerak.....	178
	Diskurtsoei buruzko atalaren sintesia.....	183
5.3	Sinbologia.....	184
5.3.1	Gizatasuna eta bizitza.....	184
5.3.2	Naturarekin elkarbizitza	189
5.3.3	Kultura eta gizartea	194
5.3.4	Arte adierazpenak.....	201
	Sinbologiari buruzko atalaren sintesia	209
6.	EZTABAIDA	212
6.1	Konpromiso sozial eta politikoa euskal popean	212
6.2	Intentzio pertsonalak versus interpretazio globalak	217
6.3	Genero-estereotipoak eta itxurazko maitasun istorioak	222
6.4	Zer esanahi du <i>euskal</i> izenondoak euskal musikan?	227
7.	ONDORIOAK.....	236
7.1	Ondorio orokorrak.....	236
7.1.1	Zein eduki nagusitzen da euskal musika popularrean?	236
7.1.2	Zein diskurtso garatu dira euskal musika popularrean?	238
7.1.3	Zein sinbologia darabil euskal musika popularrak?	240
7.2	Gure lanaren mugak	240
7.3	Ikerketa-lerro berriak.....	243
	Azken hitzak	245
	BIBLIOGRAFIA	247
	ERANSKINAK.....	265
	I. Eranskina: Elkarrizketen galderak	265

II. Eranskina: Lagineko abestien erreferentziak.....	271
ENGLISH PART	280
6. DISCUSSION	282
6.1 Social and political engagement in Basque pop music	282
6.2 Personal intentions versus global interpretations	287
6.3 Gender stereotypes and apparent love stories	292
6.4 What does <i>Basque</i> mean in Basque pop?.....	297
7. CONCLUSIONS.....	306
7.1 General conclusions	306
7.1.1 What content does prevail in Basque popular music?.....	306
7.1.2 What discourses have been developed in Basque popular music?.....	308
7.1.3 What symbology uses Basque popular music?	309
7.2 Limitations of our work.....	310
7.3 Future research lines.....	313
Last thoughts.....	314

FIGUREN AURKIBIDEA

Grafikoak

1. Grafikoa: Euskal herritar-espainiar ardatza EAEn	83
2. Grafikoa: Laginaren bilakaera generoaren arabera	124
3. Grafikoa: Laginaren bilakaera lurraldeka.....	125
4. Grafikoa: Laginaren bilakaera hizkuntzaren arabera	126
5. Grafikoa: Estilo nagusien bilakaera	127
6. Grafikoa: Abestien gaien proportzioak	131
7. Grafikoa: Gaien presentzia generoka	132
8. Grafikoa: Gai bakoitzaren abesti-kopurua lurraldeka	133
9. Grafikoa: Gaien presentzia hizkuntzaka.....	133
10. Grafikoa: Gaien bilakaera bosturtekoka.....	134
11. Grafikoa: Dimentsio bakoitzaren presentzia estiloka.....	136
12. Grafikoa: Harremani lotutako kontzeptuen bilakaera	142
13. Grafikoa: Eszenatoki orokor eta zehatzen aipamenei-kopuru eta proportzioa.....	164
14. Grafikoa: Lurraldetasun-mailen erreferentziak bosturtekoka	167
15. Grafikoa: Multzokatutako sinbolo orokor eta zehatzen bilakaera eta joera	210
16. Grafikoa: Tradizioaren eta euskal gaien bilakaera laginean.....	228
17. Graphic: Evolution of tradition and Basque topics content on the sample	298

Irudiak

1. Irudia: Elkarrenganako feedback komunikazio musikaren modeloa	34
2. Irudia: Musikaren komunikazio-prozesuaren aukerak	35
3. Irudia: Letretan oinarritutako musikaren komunikazio-prozesu sinplifikatua	38
4. Irudia: Emakumeen rolen dualismoa eta bakoitzaren bilakaera musika poplarrean	55
5. Irudia: Hegaztien sinbolo ezagunak	86
6. Irudia: Galdera orokorra eta zehatzak	102
7. Irudia: Dokumentuen sailkapena Atlas.ti programan.....	106
8. Irudia: Kodifikazio prozesuaren plangintza	107
9. Irudia: Abesti baten kodetzea Atlas.ti-n.....	110
10. Irudia: Kodeen korrelazio-frekuentzien taula Atlas.ti programan.....	111
11. Irudia: Kode eta dokumentuen arteko korrelazioa	112
12. Irudia: Dimentsioak eta gai nagusiak	130
13. Irudia: Jon Maiaren mezua Twitterren	139
14. Irudia: Emakumearen irudia emakumezkoen abestietan.....	146
15. Irudia: Emakumearen irudia gizonezkoen abestietan.....	149
16. Irudia: Gizonaren irudia emakumezkoen abestietan	150
17. Irudia: Gizonaren irudia gizonezkoen abestietan	153
18. Irudia: Harreman erromantiko-afektiboak emakumezkoen abestietan.....	157
19. Irudia: Harreman erromantiko-afektiboak gizonezkoen abestietan	161
20. Irudia: Amari eta aitari atxikitako balioak	161
21. Irudia: Abestietan agertzen diren Euskal Herriko lekuak.....	169
22. Irudia: Identitate lokalen oinarriak	170
23. Irudia: Euskal Herriari buruzko diskurtsoen oinarriak.....	176
24. Irudia: Euskarazko kulturaren transmisioa.....	183
25. Irudia: Mitologiaren sinbologia.....	194

26. Irudia: Alkoholaren sinbologia.....	198
27. Irudia: Musikaren sinbologia	202
28. Irudia: Abestiaren gaineko sinbologiaren adibideak, <i>hau versus hura</i>	203
29. Irudia: <i>Do the right thing</i> filmaren fotograma.....	207
30. Irudia: <i>Nuovo Cinema Paradiso</i> filmaren fotograma.....	209
31. Irudia: Gizarte-musika eragin prozesua	213
32. Irudia: “Aitormena” drogekin lotzen duen txioa.....	218
33. Irudia: Esanahiaren asmoak eta ondorioak bat egiten dutenean.....	220
34. Irudia: Lortutako esanahiugariko prozesua	221
35. Image: Ondoriozko esanahia gailentzen deneko prozesua.....	221
36. Irudia: Analisiaren arabera euskal musikaren ezaugarriak.....	232
37. Image: Society-music influence process	283
38. Image: Tweet that relates “Aitormena” to drugs.....	288
39. Image: A process where intended and achieved meanings agree.....	291
40. Image: A process with multiple achieved meanings	291
41. Image: A process with predominant meaning given by listeners.....	292
42. Image: Characteristics of what <i>Basque</i> music could mean	302

Taulak

1. Taula: <i>Popular</i> hitzaren adierak	27
2. Taula: Frithen ikuspegia pop musikarekiko	28
3. Taula: Musikaren komunikazio-prozesuaren elementu nagusiak eta menpekoak	36
4. Taula: Zarata-motak eta adibideak.....	39
5. Taula: Genero bakoitzari atxikitako balioak	50
6. Taula: Emakumezkoen rol estereotipatuak musikaren industrian.....	51
7. Taula: Gizonezkoen kanonak musikan	52
8. Taula: Emakumeen rolen dualismoaren erreproduzioa musikan	55
9. Taula: Genero-estereotipoak harremanetan gizona-kanonaren arabera.....	57
10. Taula: Harreman erromantiko-afektiboetan genero bakoitzari atxikitako ezaugarri estereotipatuak eta mezu berriak	59
11. Taula: Lekuen gaineko narratibak.....	64
12. Taula: Hizkuntzaren funtzioa abestietan eta hautuaren arrazoiak	70
13. Taula: Ardatzetatik helburu zehatzetara.....	103
14. Taula: Diseinu metodologikoa	104
15. Taula: Kodifikazioaren diseinua	108
16. Taula: Elkarrizketatutako adituak dataren bidez ordenatuak	113
17. Taula: Lagina zehazteko datu-iturriak.....	114
18. Taula: Kanten aukeraketarako irizpideak.....	115
19. Taula: Laginaren zerrenda urtez urte.....	117
20. Taula: Abesti-kopurua generoka	123
21. Taula: Abesti-kopurua lurraldeka, alfabetikoki ordenaturik	124
22. Taula: Abesti-kopurua hizkuntzaka, alfabetikoki ordenaturik	125
23. Taula: Abestien sailkapena musika-estiloka	126
24. Taula: Musika-estiloak eta gaiak.....	135
25. Taula: La Oreja de Van Gogh eta maitasun erromantikoa	155
26. Taula: Taberna testuinguruan gertatzen diren abestien adibideak	166
27. Taula: Euskal gizarteari lotutako lekuak eta hauek sortzen dituzten diskurtsoak	172
28. Taula: Borrokaren edo/eta etsaiaren ideia duten abestiak	175
29. Taula: Lurraldetasun-diskurtsoak lagineko abestietan	178
30. Taula: Begien sinbolismoa.....	185

31. Taula: Maitasun erromantikoaren sinboloen adibideak	187
32. Taula: Hegan egitearen kontzeptuaren esanahi nagusiak	191
33. Taula: Hegaztien gaineko sinbolismoa	192
34. Taula: Animalien balio eta adibideak.....	193
35. Taula: Kristautasunaren iruditegia	195
36. Taula: “Porru patata” Gozategiren abestiaren sinboloen zerrenda.....	199
37. Taula: Literatur, olerkigintza eta bertsolaritzaren sinbologia.....	205
38. Taula: <i>Do the right thing</i> filmaren sinbolismoa	206
39. Taula: <i>Nuovo cinema paradiso</i> filmaren sinbolismoa.....	208
40. Taula: Pertsonaia femeninoen estereotipoak.....	223
41. Taula: Emakumeei atxikitako mezu berriak.....	224
42. Taula: Cock rock – teenybop dikotomia	225
43. Table: Stereotypes of female characters.....	293
44. Table: New messages and prototyping in female characters.....	294
45. Table: The cock rock – teenybop dichotomy	295

HITZAURREA

Txikitatik ulertu nuen musikak mundua mugitzen duela. Indukzio zuzena egin nuen: ni mugiarazten baninduen, gainerakoak ere mugiarazi behar zituen. Bizitzaren une eta esperientzia ugari abestietara lotuta ditut gogoan: Biteriko gimnasioan Takolo, Pirritx eta Porrotxen “Sorgina pirulina” edo Imanol Urbietaren “Txiki, txiki, txikia” kantatzen igarotzen genituen egunak; Donostian 2000 urtean Euskal Eskola Publikoaren festan Oskorrik jo zueneko hunkigarria izan zen; Jexuxek gitarra ekartzen omen zuen ostiralero klasera Lehen Hezkuntzako 4. mailan (aitortu behar dut, hala ere, nik hau ez dudala gogoratzen, ikaskideek eta gurasoek kontatu izan didatelako dakit); behin, etxean familia bazkaria antolatu genuela, Chenoaren kanta ospetsuena jarri eta imitatzen hasi nintzenekoa ere oroitzen dut.

Zoriona bai, baina sentimendu gazi-gezak ere barruan gordeta daramatzat: DBH1eko Aialak, musika irakasleak, Oskorriren “Euskal Herrian euskaraz” ikasarazi zigunekoa eta niri, ozen eta pozik kantatzen ari nintzela, bi ikaskidek barre egin zidatenekoa. Garai hartan, lagun batek Zaramaren “Txatxo” eta “Zoaz Euskal Herrira” sartu zizkidan mp3-an, ordura arte ezagutzen ez nituenak. Egongelako apalak arakatzean nenbilen batean, The Beatles-en disko gorri eta urdin famatuak aurkitu nituen, gurasoen kuttunak. Abesti haiei esker ikasi nuen ingelesa, letrak online bilatuta eta eskuan hiztegia nuela. Liverpooleko laukoteak sortzen zituen munduek inspiratuta, ni neu ere kantak idazten hasi nintzen, ingelesez lehenengo, gaztelaniaz ondoren, euskaraz azkenik. Bereziki gogorak izan ziren urte haietan, ondo oroitzen ditut Maná talde mexikarrarekin isuritako malkoak, Kaotikorekin kanalizatutako haserre, The Kooks eta Lily Allen britainiarrek sentiarazten zidaten gozamen estetikoa, edota Marea eta Extremoduroren bidez barneratutako amodioaren metaforak. Russian Red-i esker konturatu nintzen neska batek konposatu, kantatu eta gitarra jo zezakeela, den-dena eginda. Gurasoei gitarra klasikoa eskatu nien urtebetetzerako.

DBH3ko ikasturte amaierako festan kurtsoko beste neskato batekin jo nuen, Nora musika irakasleari esker. Bob Dylanen “Knocking on heaven’s doors” eta Itoizen “Lau teilatu” prestatu genituen. Klaseko bi kidek, nola ez, barre egin zidaten horretan ere. Ikastetxean bazegoen mutil talde bat urtero-urtero festa hartan jotzen zuena (bide batez, nahiko gaizki egiten zuela aitortuko dut), baina eurak inork ez zituen zalantzan jartzen. Nik, gitarra eskuan, “Gizakiaren kondena” izeneko kanta ere jo nuen, nik neuk konposatua. 15 urterekin nahiko existentzialista eta pesimista nintzen: “jaio, negar, hil, gizakiaren kondena / jaio, damutu, hil, denon suntsipena”. Hala zioen kantak. Norbaitek esan zidan izenburua Berri Txarraren kopia zela, baina nik orduan ez nuen “Jaio. Musika. Hil” ezagutzen.

Leize Gorrian kontzertua eskaini nuen 18 urterekin, eta geroztik, gora-behera pila etorri izan dira etengabeko beldur eta segurtasun faltak direla-eta. Komunikazioa ikastea erabakitzea ere ez zen hautu erraza izan, gauza asko nituen kontra, baina baita asko alde ere. Lau urteren ostean konturatu nintzen komunikazioa kulturara bideratu nahi nuela. Lana utzi, Bartzelonara joan eta beste hiru urte behar izan nituen bideak guztiz asebetetzen ez ninduela ulertzeko. Tesi honekin iritsi zen *ber-konexioa* euskal musikara eta musika popularrera. Funtsean, euskal musika popularrera. Baina, eta batez ere, ber-konexioa nire identitatera. Eta, gainera, badirudi ez naizela jabetu den bakarra, euskal musika popularrean espezializatzen joan izan naizen heinean hainbat hedabidetan kolaboratzeko aukera eskaini didatelako dibulgazioa egiteko.

Doktoretzaren bidea ere ez da erraza izan, suitzar mendiaren antza handia izan du¹. Gaiaren aukeraketa, gai-aldaketa, metodologiaren diseinua... Bi gertaera ere mugarri izan dira nire bizipenetan. Bata, historikoa: COVID-19aren pandemia, doktoretzan lau hilabete neramatzanean errealitatea eta etorkizunera begira nuen antolaketa gogor astindu zizkidana. Bigarrena, pertsonala eta surrealista (gaztelaniaz *rocambolesco* hitzarekin definituko nuke): nazioarteko egonaldian artatu behar ninduen ikertzailearen bat-bateko heriotza, ni atzerriko unibertsitatera iritsi baino aste pare bat lehenago. Gauzak kontrolpean izatea gustuko duen edozein pertsonak halako ziurgabetasuna areriotzat jotzen du. Baina hortik ere ikas dezake batek.

Tesi hau politikoa da generoa, lurraldetasuna eta hizkuntza jorratzen ditugulako. Edota, musika bere horretan politikoa izan daitekeelako. Baina oso pertsonala da era berean, aztertutako kanta askok nire bizitzaren soinu-banda osatzen dutelako. Ni, batzuetan ez naizela nahikoa euskaldun sentitu gaztelaniazko edo ingelesezko kantak entzuteagatik; ni, besteetan euskaldunegizat jo dudala nire burua gure hizkuntzan *behar ez zen tokian* hitz egin edo abesteagatik. Ni, ez naizela beti identifikatua sentitu euskaltasun eredu jakin batzuekin; ni, ez naizela sustraietatik askatu etxetik kanpo bizi izan naizenean ere. Nik gai hau ikertu izana ez da ausazkoa.

Hiru urte t'ardi hauetan asko ikasi dut Euskal Herriko musika-egoeraren, musika popularraren, generoaren, komunikazio musikalaren eta edukiaren analisiaren teoriari buruz. Baina aldi berean, asko ikasi dut nire buruaz. Fidatu behar dudala, barnea askatu behar dudala, zorrotz jokatuta ere malgua izan behar dudala, baina aldi berean mugak jarri behar ditudala. Egia ez da absolutua, eta ezta nortasuna ere. Aldatzen joan naiz tesia aldatzen joan den bezala. Letrak idatzi eta melodiak sortzeko dudak modua ere eraldatu da hainbeste kanta aztertu eta konposizio-moduak ikusteari esker.

Barkatuko didazue esfera pribatuan sartu eta tarte batez hizkuntza akademiko eta formala alde batera utzi izana. Txokoa nireganatu nahi izan dut aspaldi kontatu nahi nuen zerbait kontatzeko:

¹ Donostiako Igeldo parkean egon denak ulertuko du.

denak zentzia du. Zentzia du “Sorgina pirulina” kantatzeak eta orain desegokitzat jo ahal izateak. Zentzia du ikuspegi feminista jorratzeak. Zentzia du euskarazko musikako “oinarrizko” kanta askotara berandu iritsi izanagatik batzuetan kanpotar sentitzeak, baina baita behin ezagututa eutsi nahi izanak ere. Zentzia du lurraldetasuna jorratzeak nire buruari sarritan galdetu diodalako nor naizen, zer ez naizen, nor garen eta zer ez. Eta zentzia du hunkituta egoteak gurasoen esfortzuagatik ez balitz, duela 40 urte euskara ikastea erabaki zutela, balitekeelako nik tesi hau ez egin izana.

Eskerrak emateko unea iritsi zait, hortaz.

Lehenengo, zuzendariei eskaini nahi dizkiet hitz batzuk. Joseani gaztelaniaz idatzi nahi diot: Josean, gracias por tu amabilidad y por tu disposición. Gracias por haber aceptado codirigir esta tesis y mostrar el interés que has mostrado por la temática. Tus aportaciones han sido esenciales para saber hacia dónde dirigirme y cuándo frenar. Has conseguido convencerme de que merecía la pena desarrollar el tema y de que podía aportar mi granito de arena al conocimiento de la cultura vasca. Por todo ello, te estoy muy agradecida.

Leyreri, zer esanik ez. Nire irakasle gogokoenarikoa izan zinen hasiera-hasieratik karreran. Justiziaren, enpatiaren, tolerantziaren, dibertsitatearen eta zintzotasunaren balioak transmititu zenizkidan. Une latza pasatzen ari nintzenean nire alboan egon zinen. Hori ez du edonork egiten. Tesian ere hor egon zara, albiste on eta ez hain onetan. Erabakiak hartzen lagundu didazu, zalantzak nituenean zuregana jo ahal izan dut, akademikoak nahiz pertsonalak zirenean. Doktoretza amaitzea merezi zuela sentiarazi izan didazu. Irakasle, zuzendari eta baita lagun ere izan zara, ausartu banaiteke. Ezin nuen bidelagun hoberik aurkitu tesirako.

Eskerrak eman nahi dizkiet sakoneko elkarrizketen bidez tesia borobiltzen lagundu didaten pertsoniei: Jaione Landaberea, Jon Lamarka, Joseina Etxeberria, Oihan Vega, Ilaski Serrano, Jon Maia, Ion Andoni del Amo, Ainhoa Vitoria eta Pablo Benegas. Zuen eskuzabaltasuna eredugarri da txikitzat jo dugun baina hain handi den gure kulturari bidea irekitzen jarraitu ahal izateko. Jakina, eskerrak eman behar dizkiet ere Eresbileko eta *Gaztea* irratiko lan-taldeei artxiboetan sakontzen ahalbidetzeagatik.

Deustuko Unibertsitateko hainbat pertsonari eskerrak eman nahi dizkiet. Lehenik eta behin, Miren Berasategi eta Elixabete Perez Gazteluri, bihotzez, nire esker ona helarazi nahi diet nituen zalantzak argitu eta laguntzeko hartu duten denboragatik eta, jakina, prestutasunagatik. Felix Arrietari ere aholkuak eta babes eskertu nahi dizkiet. Eider Landabereari emandako animo guztiak ere izugarri eskertuko dizkiet beti. Funtsean, urte hauetan zehar gomendioak, aholkuak eta laguntza eskaini dizkidaten unibertsitateko irakasle guztiekin oso eskertua nago.

Campuseko beste pertsona batzuei ere hitz batzuk eskainiko dizkiet, doktoretzaren prozesuan gertu izateari esker bakardadea murrizten lagun didate-eta. Bulego-kide izan ditudan guztiguztietei, eskerrik asko egunak pixka bat laburragoak egin izanagatik eta esperientziak partekatzeagatik, bereziki, Anton, Asier eta Estherri. Liburutegiko langileei, laguntzeko prest egoteagatik. Eta, nola ez, sarritan hurbilen izan ditudan horiei, bihotzez, eskerrik asko: Maite, Idoia, Janine, Kathy, Nati eta Eli, izugarriak zarete.

Zalantzarik gabe, eskerrak eman behar dizkiot Roberto Sottile ikertzaileari. 2021ean zendu zen ni Palermoko egonaldia egitera iritsi baino aste batzuk lehenago. Aurrez aurre ezagutzeko aukera izan ez banuen ere, sizilierazko musikari buruzko ondareak betirako jarraituko du nigan bere lanari esker. Sottile irakasleak nire eskaera onartu izan ez balu, ez nukeen Palermon egonaldia egingo eta hark egindako ekarpena galtzea ez ezik, kultura eta pertsona zoragarri ugari ezagutu gabe geratu izan nintekeen.

Unibertsitatetik aterata, hainbat lagun aipatu nahi ditut. Palermorekin jarraituz, Edith, Giulio, Morena, Stefania, Elly, Eider, Stefano eta Gigio, zuei esker Palermoko egonaldia zoragarria izan zen. Siziliako hiriburuari berari ere eskerrak eman nahi dizkiot eskaini didan guztiagatik: bizitza ulertzeko filosofia berri bat, gastronomia, arkitektura, kultur dibertsitatea, italiera ikasteko aukera, musika berria ezagutzeko aukera. Bigarren etxe bihurtu zara, Palermo, eta zuri esker sortu ditut “Anime perdute”, “Il dolce far niente” eta “Palermo – Sete di te” abestiak. Grazie a voi tutti.

Maite eta Olatzi ere eskerrak eman nahi dizkiet laguntasun inkondizionalagatik. Ia duela 12 urte ezagutu genuen elkar, Maitek lehenagotik Facebookeko laguntasun-eskaera bidali niola esango badu ere. Geroztik gure harremanak bizirik jarraitzen du, eta bizitzan ditudan pertsona berezietakoak izaten jarraitzen duzue. Zetazko urteurrena ospatu behar dugu aurten eta eguzki-lorean bidez elkarrekin jarraituko dugu, baita nahi bezainbeste elkar ikusteko aukera ez badugu ere.

Xabiri, bihotzez, eskertu behar diot bere eskuzabaltasuna, konfidentziak, barreak eta elkarrekin ditugun pasadizo eta barne-broma guztiak. Baita eztabaida politiko-filosofikoak ere. Azken urte hauetan babes izugarria izan zara, nire bizitza aberasten duzu zentzu askotan eta horregatik eskerrak ematen ditut zure adiskidetasunagatik. Hori zorrea abizena partekatzea!

Maiderri, nola ez, nire esker ona iritsarazi nahi diot nire alboan egoteagatik une on zein txarretan. Bizi izan ditugun esperientziengatik eta oraindik zain ditugun guztiengatik. Zu ere ezinbesteko euskarria izan zara urte hauetan. Sara, Andrea, Irati, Maialen, Maite, Jone: eskerrik asko hor egoteagatik urte hauek guztiak igarota ere, eskerrik asko galdetzeagatik zer moduz zihoan tesia, interesa adierazteagatik, eta gaizki zihoanean (askotan izan dela!) doktoretzaz hitz egin nahi ez izatea errespetatu izanagatik.

Sara, Sheila eta Mikel. Arnau, gràcies pels riures. Larra eta Iñaki. Txiolandiako Nahia, Ibon eta Batix. Urko eta Karmentxu. Amaia E. Als amics i amigues de Barcelona. À toutes les belles personnes de l'Erasmus à Paris. Azken urte hauetan, aurrez aurre nahiz birtualki, era batera edo bestera, bizitza gozoagoa egin didazuen guztiei eskerrak ematen dizkizuet.

Domenicori esker bereziak eman behar dizkiot egun bakoitzean eskaintzen didan guztiagatik. Zubia hausten bada ere, elkarrekin bizi izan dugun guztia ahaztezina izango delako. Nire bizitzako hanketako bat bihurtu zara eta maitasuna ez ezik hamaika gauza erakutsi dizkidazu. Baina, batez ere, nire buruan sinesteko eta tesi honekin aurrera egiteko indarra eman didazu. Ti amo e ti ringrazio ogni giorno.

Amaitzeko, familiari eman behar dizkiot eskerrak. Half, horrenbeste alderditan eredugarri eta sostengu izateagatik. Iñigo, barre eginarazteagatik eta nire ideia politikoak bermatzen laguntzeagatik. Amaia eta Niko txikiak, zuekin nagoen bakoitzean nigan pizten duzuen emozio, energia, bizipoza eta irribarreagatik. Amoñi, gracias por haberme transmitido la cultura del esfuerzo y haber confiado en mí.

Azken hitzak gurasoei eskaini nahi dizkiet, eta malko-artean egiten ari naiz. Beti ados egon ez bagara ere eta sarritan eztabaidatu izan dugun arren, zuek gabe ez nengoke hemen. Arestian esan dudan bezala, zuei zor dizuet euskararekiko dudan harreman estua eta ziur naiz maitasun hau gabe ez nukeela tesirako gai hau hautatuko eta are gutxiago euskaraz idatziko. Bizitza guztian zehar egin dituzuen esfortzu eta sakrifizioak eskertu nahi dizkizuet, zeneukaten guztia eskaini didazuelako. Ez dut uste inoiz itzuli ahalko dizuedanik eman didazuen guztia. Hiru urte t'erdi hauetan hurbilen izan ditudan pertsonak zarete. Eskerrik asko bizitza emateagatik.

Donostian, 2023ko ekainaren 23an.

1. KAPITULUA: SARRERA

**Hasierak, hasierak beti azkena zor,
ta gero... desertu bat.
(Eta azkenak hasiera, Ken Zazpi)**

1. SARRERA

Musikak badu magikoa den zerbait; gozamina, gogoeta eta ikasketa ekar ditzake. Dantzan jar gaitzake edo malkoa isurtzea egin. Baita biak batera ere. Estilo, erritmo, instrumentu eta melodia andanak sentsazio ugari pizten dizkigu. Kanta berberak izan dezakeen eragina unearen, lekuaren edo entzuten duten belarrien arabera ere aldatzen da. Asko izan dira gu baino lehen euren buruari galdetu diotenak nola den posible bizpahiru minutu iraun ohi duen zerbaitek horrenbesteko indarra izatea.

Badakigu lan zientifiko batean magia aipatzea ez dela oso ortodoxoa, baina nahita egin dugu: musika zirrargarria da, eta harekiko sentitzen dugun miresmen inkondizionala areagotu besterik ez da egin tesi honekin. Hitz hauek amaierarako utzi ditugu; alegia, dokumentutik idazten ari garen azken atalean gaude, nahiz eta, berez, sarrera izan. Behin hainbeste abesti (hainbeste alditan) entzun, irakurri, berrirakurri, zatitu, eta aztertu ondoren, behin jaso dugula gai honi buruz esan genezakeen edo nahi genuen guztia, errepikatu besterik ezin dugu egin: musika magikoa da. Zergatia datozen hirurehun orrietan zehar ezagutu ahal izango du irakurleak, edo hala espero dugu, bederen.

Batzuek erantzunak psikologiatik eman izan dituzte, besteek soziologiatik, musikologiatik edo historiatik. Guk musikarekiko lilura diziplinartekotasunean oinarrituko dugu erantzunei ekarpen xumea egin ahal izateko. Hain justu, lanak komunikazioa, musika popularra, edukiaren analisia, musikologia, etnomusikologia eta genero-ikasketak uztartzen ditu, besteak beste. Horiek guztiak baliatuta osatu dugu doktoretza tesi hau, Deustuko Unibertsitateko Giza eta Gizarte Zientzien Fakultatean kokatzen dena, zehazki komunikazioaren arloan eta “Giza Garapenerako Aisialdia, Kultura eta Komunikazioa” doktorego programan.

Dokumentua, eta, ondorioz, egindako ikerketa bera, hobeto ulertzeko, sarrera dugun kapitulu hau funtsezkoa da. Lehenengo kapitulua hiru ataletan antolatu dugu. Lehenik eta behin, gaiaren justifikazioa eta helburu orokorrak aurkeztuko ditugu, azaltzeko zer lortu nahi dugun tesi honekin. Ondoren, metodologiaren eta kontzeptu nagusien gaineko oharrak egingo ditugu, irakurleak hasieratik jakin dezan zertaz arituko garen, eta, jarraian, argibide teknikoak jasoko ditugu. Azkenik, lanaren egitura aurkeztuko dugu.

Bat, bi, bat, bi, hiru, goazen! (Baketa eta bateriaren soinuarekin irakurri).

1.1 Justifikazioa eta helburu orokorrak

Lan hau hobeto ulertzeko, ezinbestekoa da hasiera-hasieratik azaltzea zein den ikerketa burutzeko, eta batez ere ikerketa-objektuari heltzeko, gureganatu dugun ikuspuntua: musika komunikazio-forma bezala ulertzen dugu. Gizarteratzen den unetik, gizabanakoen arteko prozesu bat sortzen du, non igorleak hartzaileari mezu bat bidaltzen dion. Philip Tagg musikologoak musikaz egiten duen definizioa gogora ekarri nahi dugu, lanean zehar jorratuko ditugun gaiak teorikoki non kokatzen diren aurreratzea garrantzitsua baita. Hark (eta guk) musika modu honetan ulertzen du:

[...] that form of interhuman communication in which humanly organised non-verbal sound can, following culturally specific conventions, carry meaning relating to emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition (Tagg, 2013, 44. or.).

Musika komunikazio-formatzat jotzen dugun honetan, gure buruari galdetu diogu zer komunikatzen duen zehazki. Galdera zabala den arren, erantzun posibleak murrizte aldera, hiru modutan mugatu dugu ikerketa-objektua: espazioa, denbora eta estiloa. Espazioari dagokionez, Euskal Herriko kantetara mugatu gara. Denboran, 1990etik 2019ra doan garaia izan dugu aztergai, euskal musikaren azken hiru hamarkadak, hain zuzen. Azkenik, musika-mota bera ere mugatu dugu. Esparru teorikoan azalduko badugu ere, garrantzitsua da aurreratzea musika popularrak arituko garela, ez klasikoaz eta ezta tradizionalaz ere. Musika arrakastatsua, *mainstream*-a, komertziala, izango dugu mintzagai.

Aztergaian sakontzen jarraitu baino lehen, esanguratsua da azaltzea orain arte asko idatzi izan dela euskal musikari buruz, eta baita, zehatzago, euskal musika popularrari buruz ere. Alabaina, ikerketa-lerro nagusiak 1990 urte ingurura arte iristen dira; liburu eta artikuluko zientifiko gehien-gehienak Euskal Kantagintza Berriari eta Euskal Rock Erradikalari buruzkoak baitira. Besteak beste Mikel Laboa, Lourdes Iriondo, Xabier Lete eta Benito Lertxundi ospetsu bihurtu ziren garaia, 1960-1970 hamarkadetan, euskarazko abestiaren modernizazioaren aro oparoa dugu. Bigarrena, 1980 hamarkadako mugimendua, RRV bezala ezaguna ere bada gaztelaniazko hizkiengatik (Rock Radical Vasco). Garai hau asko bereizi zen bere aurrekotik bai estilo musikal, bai hizkuntza eta baita letrak sortzeko moduagatik. RRVari, zehazki, euskal musikari buruzko ikerketa akademikoaren zati handia eskaini izan zaio.

Azkeneko hamarkaden gainean, haatik, ez da horrenbeste idatzi edo ikertu izan. Ion Andoni del Amo Castroren *Party & Borroka* liburuak (2019a) musikaren balio soziala eta honen gainbehera ditu ardatz. Josu Larrinaga Arzaren *Euskal musika kosmikoak*-ek (2016) musika popularraren eta mugimendu sozialen arteko harremana mahaigaineratzen ditu. David Mota Zurdok *Los 40*

Radikales liburuan (2017b) nagusitutako musika politikoa, *mainstream*-a, eta alternatibo edo *underground*-a aztertzen ditu. Hirurek ala hirurek, nahiz argitaratu izan diren beste liburu, kapitulu eta artikulua askok ere, ezagutza esanguratsua hedatu dute euskal musikaren azken hamarkadei buruz, baina ez dira zehatz mehatz kokatzen 1990etik aurrerako Euskal Herriko musika popularrean.

Hori dela-eta, garai eta gai zehatz horretan badugu zer aztertu eta, ikerketaren bidez, zer gehitu euskal musikaren gainean dagoen ezagutza eta eztabaidara. Hain justu, 1990-2019 bitarteko euskal poparen komunikazioa aztertzeko aukera-leihoari helduko diogu tesian, dagoeneko esandakoari ekarpena egin eta azken hamarkadetan euskal abestiek bidali izan dituzten mezu nagusiak aurreko garaietakoekin erkatu ahal izateko. Gure helburu nagusia, hortaz, Euskal Herriko musikaren historia berriko abesti ospetsuenek gizarteratu dituzten mezuak aztertea da.

Hori lortzeko, teknika kualitatiboetan oinarritutako metodologia diseinatu da. Lanaren muina edukiaren analisia da: *Gaztea* irratiaren espektroaren barruan koka ditzakegun 301 euskal abestiren letrak aztertu ditugu. Analisi horretarako hiru aldagai nagusi erabili ditugu: generoa, lurraldea eta hizkuntza. Lan guztian zehar musikak hiru gai horiekin duen harremanaz hitz egingo dugu, eta, metodologian azalduko dugun moduan, analisiaren emaitzak aldagai horien arabera nola aldatzen diren mahaigaineratuko dugu.

Musikak lurraldearekiko eta hizkuntzekiko duen erlazioa ez da horrenbeste aztertu izan azken hamarkadetan generoari buruzko ikerketarekin konparatzen badugu. Generoan oraindik aztertzeko asko badago ere, korrante feministek lortu dute gaia erdigunean kokatzea. Hain zuzen ere, Laura Viñuela Suárezek dioena gureganatu dugu musika popularraren eta generoaren auzia eskutik helduta doazelako akademia munduan:

La musicología feminista y las investigaciones sobre música popular comparten un gran número de objetivos y estrategias. Dado que ambas se encuentran situadas en la posición negativa de la dialéctica de pares opuestos (masculino/femenino, culto/popular), su función ante el sistema patriarcal es muy similar. En consecuencia, las dos tienen el mismo interés en deconstruir la “naturalidad” de las ideas de autonomía, trascendentalidad, esencialismo o universalidad adscritas a la música. El canon musical occidental patriarcal se define tanto por oposición a lo femenino como por oposición a lo popular (L. Viñuela Suárez, 2004, 61. or.).

1.2 Lanari buruzko oharrak

Ikerketan murgildu baino lehen, komeni da hainbat ohar egitea. Lehena, lan honen ardatza euskal musika popularra dela adieraztea. Kontzeptuaren esanahia sakonago azalduko dugu 2. eta 3.

kapituluetan, baina esanguratsua da aldez aurretik argi adieraztea, labur izanda ere, zer ulertzen dugun lan honetan *euskal musika popular* kontzeptuarekin, bi izenondo polisemikorekin osatzen baita. Zehazki, euskal herritarrek (Euskal Herriko zazpi lurralde historikoetan jaio edo bizi direnek) sortutako musika ospetsu edo arrakastatsuari egiten dio erreferentzia. Hala, ez gara musika tradizionalaz arituko eta ezta soilik euskarazko abestiez ere.

Bestalde, lanaren mugak aipatu behar ditugu. Ikerketaren muina metodo zientifiko kualitatiboan oinarritutako eduki-analisia da; zehazki, letren interpretazioa. Interpretazio pertsonala da, diseinu metodologiko batean oinarritutakoa izanda ere testuinguru eta ezagutza jakin batetik abiatzen da. Metodoa lan honetarako *ad hoc* diseinatu da batez ere Klaus Krippendorff (1990, 2013) autore alemaniarra eta Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano (2011) jarraituta.

Lanaren ikuspegi osoa ulertarazteko, azpimarratu nahi dugu ikerketa genero ikuspegitik eta feminismoaren jarrera politikotik jorratu dela. Zorrotz jokatuta eta ikerketaren alderdi bakoitza bere konplexutasunean ulertuta, testuinguruan kokatuta, ideia feministak mugarri izan dira. Hainbat modutan jorratu da genero-ikuspegia. Lehenik eta behin, emakumezko autoreen lanaren bilaketa sakona egin da. Musika popularraren eta euskal musikaren gaietan autore gehienak gizonezkoak diren heinean, bibliografia gehien bat gizonezkoen lanek osatzen dute. Ahalik eta gehien orekatzen saiatzeko, emakumezkoen lanetan sakontzen ahalegindu gara, sarritan euren lanak aurkitzea zailagoa delako. Horrela, lanean emakumezkoen ekarpen ugari jaso ditugu. Bigarrenik, generoaren aldagaia ezarri da nagusietako bat bezala analisisian emakumeen eta gizonen rolen ezberdintasun eta ezaugarri komunak behatzeko. Hirugarrenik, genero-diskurtsoak mahaigaineratu dira, bosgarren eta seigarren kapituluetan ikusiko dugun bezala, laginaren analisiak dakarren alderdi interesgarrienetakoa delarik, gainera.

Lanean zehar, hainbat figura aurkituko ditugu, hala nola grafiko, irudi eta taulak, irakurketa arindu eta ulermena errazten duten elementuak. Gehien-gehienak autoreak eginda dira; hartara, ez da iturririk adierazi. Sortzailea beste norbait denean, edo beste norbaiten lanetik abiatu bagara figura sortzeko, behar den bezala adieraziko dugu elementu grafikoaren azpian.

Estiloari dagozkion alderdi batzuk ere azaldu nahi ditugu. Dokumentuan zehar, hainbat autoreen aipuak, elkarrizketatuen esaldiak eta aztertutako abestien bertsoak erabili ditugu. Aipua luzea denean, jatorrizko hizkuntzan adierazi dugu. Aipua laburragoa denean, paragrafoan txertatu dugu, erdarazkoak euskarara guk geuk itzulita. Era berean, aipuen estiloak errespetatu ditugu; alegia, kakotxak, letra etzanak, hizkuntza estilo edo dialektoa (*British English* edo *American English*, bizkaierazko *zelan* erabiltzea *nola* beharrean, gipuzkerako *bera* erabiltzea *hura* beharrean, etab.) idatzi edo esan bezala utzi ditugu. Bi erabaki hauek gure dokumentuaren estiloa osatzeko nahiz adierazitako ideiekiko fidelotasuna bermatzeko hartu ditugu. Era berean, hitzak edo kontzeptuak

azaltzeko letra etzanak erabili izan ditugu. Baina, badaude salbuespen batzuk non egokiagoa edo argiagoa zen kakotxak erabiltzea. Kasu horietan, erreferentziarik ez badago, kakotxak gureak dira.

Azkenik, aurreratu nahi dugu lan guztia euskaraz idatzita dagoela, baina doktoretza tesiaren nazioarteko aipamenari begiratuta, hiru atal bikoiztu ditugula. Hain zuzen ere, hasierako sintesia eta bi kapitulu ingelesez ere gehitu ditugu. Bi kapituluak, eztabaida eta ondorioak, seigarrena eta zazpigarrena hurrenez hurren, dokumentuaren amaieran atxiki ditugu.

1.3 Lanaren egitura

Egiturari dagokionez, sarrera honez gain beste sei kapitulu ditu liburuak: esparru teorikoa, testuingurua, metodologia, analisiaren emaitzak, eztabaida eta ondorioak.

Esparru teorikoan lanean zehar erabiliko ditugun kontzeptu eta ikuspegiak mahaigaineratuko ditugu. Hainbat adituren teoriak baliatuko ditugu gaiei buruz zer idatzi izan den eta guk nola ulertzen ditugun aurkezteko, alegia, teorikoki kokatzeko. Kapituluak hiru ataletan zatitu dugu. Lehenengoan musika popularraren definizioa egingo dugu eta arloak piztu izan dituen eztabaida nagusiak jasoko ditugu. Bigarrenean, musikaren komunikazio-balioari buruzko ikuspegiak aurkeztuko ditugu, komunikazio-dimentsioak eta hauen bidez sortzen den prozesua jorratuta. Horrez gain, abestien esanahiaren gainean sortzen diren eztabaidak eta sinbologiak musikan duen rola ere aipatuko ditugu. Azken atalean, musika eta identitateak izango ditugu hizpide: identitate individual nahiz kolektiboak, genero eta feminismoak, leku-identitateak eta nazionalismoak, eta hizkuntzek musikarekin duten harremana jorratuko dugu.

Hirugarren kapituluak, testuingurua alegia, bi zati handitan banatu dugu: testuinguru soziopolitikoak eta testuinguru musikala. Alde batetik, Euskal Herriko egoera soziopolitikora hurbilduko gara. Bertan, XX. eta XXI. mendeetako mugarrak nagusiak aurkeztuko ditugu; euskararen egoera mahaigaineratuko dugu eta, azkenik, euskal identitateaz arituko gara. Gure helburua ez da historia sakonki behatzea, baizik eta analisiaren bidez lortutako emaitzak alde aurretik testuinguruan kokatzea hobeto ulertarazteko. Musikari buruzko testuinguruaren atalean, ordea, euskal musikaren kontzeptuaren gainean dagoen eztabaida landuko dugu, historiako bi garai nagusietara hurbilduko gara (Euskal Kantagintza Berria eta Euskal Rock Erradikala) eta azken hiru hamarkadetako egoera jorratuko dugu.

Jarraian, zati enpirikora joko dugu metodologiaren bidez. Kapitulu honetan zer, nola eta zertarako galderei erantzungo diegu. Hain zuzen ere, azalduko dugu zeintzuk diren gure ikerketa galderak eta helburuak. Era berean, zein metodo, teknika eta tresna erabili ditugun jakinaraziko dugu.

Azkenik, lagina defintzeko emandako pausoak eta jarraitutako irizpideak zeintzuk izan diren landuko dugu, lagina osatzen duten abestiak aurkeztuta eta lagina bera genero, lurralde, hizkuntza eta musika estiloka sailkatuta.

Kapitulu luzeena dugu bosgarrena, analisiaren emaitzak sakonean lantzen dituena. Ikerketa galderei jarraituta, hiru ataletan banatu dugu: edukia, diskurtsoak eta sinbologia. Edukian, abestien sailkapena kategoriaka eta gai nagusika egingo dugu. Diskurtsoetan, lagineko abestiek hiru aldagai nagusiei buruz transmititzen dituzten ikuspegiak aurkeztuko ditugu: genero ikuspegiak, leku-identitateak eta lurraldetasuna, eta hizkuntza. Kapituluaren hirugarren eta azken ataletan sinboloak ezagutuko ditugu. Kapitulu honen atal nahiz azpi-atal bakoitzak sintesi labur bat dakar amaieran irakurketa errazteko.

Seigarren kapituluan euskal musika popularrari buruzko eztabaidarekin jarraituko dugu. Bertan, kanten analisiak esparru teorikoari nahiz testuinguruari egiten dion ekarpena jorratuko dugu. Kapitulu honen helburua da ikusaraztea zein puntutara arte 301 abestiren letren azterketaren emaitzek betetzen edo ezeztatzen dituzten aurretik landutako teoria eta ideiak. Hau da, alderdi enpirikoak teorikoari gehitzen diona aurkeztuko dugu. Lau atal nagusi egongo dira: euskal pop musikaren balio sozial eta politikoa, intentzio-interpretazio paradigma tokiko abestietan, genero-estereotipoak eta euskaltasunaren esanahia.

Azkenik, ondorioak etorriko dira. Zazpigarren kapitulu honetan tesiaren sintesia egingo dugu, ikerketa-galdera eta helburuetara itzulita emaitzen bidez gure asmoak bete diren ala ez mahaigaineratzeko. Era berean, ikerketaren mugak aipatuko ditugu eta, amaitzeko, etorkizunari begira ikerketa honek ireki dituen bideak planteatu.

Atal guztiak garatutakoan, bibliografia, diskografia, erreferentzien zerrenda eta dokumentu atxikiak aurkituko ditu irakurleak. Horrez gain, azken bi kapituluaren ingelesezko bertsioa aurkeztuko da ere azken orrialdeetan, tesiaren nazioarteko aipamenaren baldintzak betetze aldera.

2. KAPITULUA

ESPARRU TEORIKOA

**Ezagutzen dut gizon bat kale kantoian
jarrita, ipuin harrigarriak kontatzen
dituena txanpon baten truke...
(Txanpon baten truke, Alaitz eta Mainer)**

2. ESPARRU TEORIKOA

Kapitulu honetan tesiaren gaiei lotutako hainbat ideia teoriko jorratuko ditugu, gure lanaren analisia kokatu eta dagoeneko esan eta ikertu dena gureganatzeko. Esparru teorikoa diziplina ugarietako ikuspegi, lan eta autoreek osatzen dute: komunikazio-zientziak, musikologia, kultura-ikasketak, soziologia, psikologia, genero-ikasketak, hizkuntzalaritza, etab uztartuko ditugu. Izan ere, musika popularraren ikerketari hainbat esparru akademikotatik egin zaio ekarpena eta, gainera, gure lanean hainbat ikuspuntu mugarri izan dira, batik bat generoari lotutako teoriak.

Kapitulua antolaketari dagokionez, lehenik, musika popularraren gaineko eztabaida aurkeztuko dugu; alegia, nola ulertzen den lan honetan, zeintzuk diren kontzeptuak sor ditzakeen zalantzak, etab. Bigarren atala musikaren komunikazio-balioari buruzkoa da; bertan, besteak beste, lan honetan jorratu den komunikazio prozesua zehaztuko da. Hirugarren atala musika eta identitateen arteko loturari buruzkoa da eta lau azpi-ataletan antolatua dago: identitate indibidual eta kolektiboak, generoa, leku-identitateak, eta hizkuntzak.

2.1 Musika popularra

Musika popularra 1950-1960 ingurutik, Bigarren Mundu Gerraren ostetik alegia, gizartean nagusitzen joan den musika-mota da. Bere irisgarritasunagatik, hedabide masiboen funtzioa betetzen duela esan dezakegu. Historian zehar, estilo eta artista ugari osatu dute musika popularraren panorama, garai eta leku bakoitzean gailendu diren joera eta kultura nahiz azpi-kulturak direla-eta. Musika popularrak funtzio ugari betetzen ditu gizartean, besteak beste balio estetiko, aisialdiko eta soziala dituelako.

Atal honetan, lehenik eta behin azalduko dugu nola ulertzen dugun kontzeptua eta, jarraian, musika popularraren gaineko teoriaren mugarriak mahaigaineratuko ditugu.

2.1.1 Musika popularra definitzen

Lan honen nondik norakoak ulertzeko ezinbestekoa da hasieratik teorikoki kokatzea dokumentuan zehar behin eta berriz agertuko den kontzeptuetako bat: musika popularra. Kontzeptuaren esanahia zehazteko, latineko *populāris* hitzetik datorren *popular* adjektiboaren esanahira jo behar dugu. Komeni da hainbat hizkuntzatan hartzen duen adiera behatzea, euskaraz, gaztelaniaz eta ingelesez esanahia ez baita guztiz berbera. Hurrengo taulan jaso ditugu hizkuntza bakoitzeko hiztegi nagusietako batek jasotzen dituen adierak:

1. Taula: *Popular* hitzaren adierak

Euskara ²	Gaztelania ³	Ingelesa ⁴
<p>1. adj. Herriarena.</p> <p>2. adj./iz. Espainiako Alderdi Popularrari dagokiona; Espainiako Alderdi Popularreko kidea.</p>	<p>1. adj. Pertenciente o relativo al pueblo.</p> <p>2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él.</p> <p>3. adj. Pertenciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo. Apl. a pers., era u. t. c. s.</p> <p>4. adj. Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural.</p> <p>5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.</p>	<p>Adj.</p> <p>1. liked or enjoyed by a large number of people</p> <p>2. [only before noun] (sometimes disapproving) right or appropriate for the taste and knowledge of ordinary people</p> <p>3. [only before noun] (of ideas, beliefs and opinions) shared by a large number of people</p> <p>4. [only before noun] connected with the ordinary people of a country</p>

Adiera ugari hauen nahasmena are handiagoa egiten da kontuan izaten badugu euskaraz nahiz gaztelaniaz *popular*, edo euskaraz baita *herrikoi* ere, *tradizional* adjektiboaren sinonimo gisa erabiltzen dela maiz. Hori dela-eta, izenondoaren adierak mahaigaineratu berri ditugun honetan, beharrezkoa da *musika popular* kontzeptu bera ere azaltzea.

Musika popularrak hainbat esanahi izan ditzake, kultura popular kontzeptuak berak hainbat ditu-eta. Historikoki, kultura popularra kultura baxuaren sinonimotzat jo izan da, alegia, kultura altutik bereizten den hori. Pierre Bourdieu-k zioenez (1988), kultura altua edo *haute culture* zer den determinatzen duten pertsonen kapital kultural eta ekonomiko handia dute. Hau da, ideia horri jarraiki esan daiteke kulturaren mailak ezartzea ikasketa- edo ezagutza-maila eta gizarte-klase altuko pertsonen eskuetan dagoela. Oro har kulturarekin gertatzen den bezala, musikarekin ere hala gertatzen da: musika popularra musika klasikoa ez den hori da, herriari dagokiona.

Herriari lotutako ideian folklorea eta usadioak sartu ohi direnez, sarritan musika popularra musika tradizionalaren sinonimo gisa erabiltzen da. Hori dela-eta, gaztelaniaz, *música popular urbana* kontzeptua erabili ohi da (Goialde Palacios, 2013; E. Viñuela Suárez, 2018; L. Viñuela Suárez, 2004), tradiziotik bereizteko. Baina guk lan honetan ez diogu *hiri* edo *urbano* adjektiborik gehituko, hainbat arrazoiengatik. Lehenik eta behin, kontzeptu honen arazoa da periferietan edo landa-eremuetan sortutako musika alde batera uzten dela. Gainera, kontzeptua luzeegia izateaz

² “Popular”. In *Euskaltzaindiaren hiztegia*:

https://www.euskaltzaindia.eus/index.php?option=com_hiztegiabildatu&task=bilaketa&Itemid=1693&lang=eu&non=sarreraBuruaStrict&query=popular (Azken kontsulta: 2023/02/27).

³ “Popular”. In *Diccionario de la lengua española*, RAE: <https://dle.rae.es/popular> (Azken kontsulta: 2023/02/27).

⁴ “Popular”. In *Oxford Learner’s Dictionary*:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/popular?q=popular> (Azken kontsulta: 2023/02/27).

gain, bihurria da. Euskaraz batzuek *musika herrikoi* erabiltzen badute ere, gure ikuspuntutik *herrikoi* hitzak pentsarazi dezake euskal tradizioari erreferentzia egiten ari zaiola. Ingeleseztan, baina, *popular music* kontzeptu argia da eta ikerketa-arlo osatu eta mamitsua osatzen du. Beraz, guk ingelesezko zentzua dugu abiapuntu, euskaratuta: musika popularra.

Kontzeptuak zabala izaten jarraitzen duen arren, hasieratik argi utzi nahi genuke lan honetan musika komertzial, arrakastatsu, ospetsu, *mainstream* (itzulpen literalean, korrante nagusia), edo pop gisa ulertuko dela. Alegia, masa-musika bezala ulertuko dugu, gizartearen gehiengo batengana iristen den hori eta, ondorioz, gizarte baten atal handi batek ezagutu dezakeena. Simon Frith musika popularraren kulturaren adituak hala zioen *Taking popular music seriously* liburuan⁵:

Pop can be differentiated from classical or art music, on the one side, from folk music, on the other, but may otherwise include every sort of style. It is music accessible to a general public [...]. It is music produced commercially, for profit, as a matter of enterprise not art. Defined in these terms, 'pop music' includes all contemporary popular forms – rock, country, reggae, rap, and so on (Frith, 2007b, 168. or.).

Hurrengo taulak Frithen pop musikari buruz dituen ideiak laburbiltzen ditu:

2. Taula: Frithen ikuspegia pop musikarekiko

Esparrua	Ikuspegia
Merkatua	Subkultura eza, popa merkatu zabalari zuzentzen zaio, guztien gustuko izateko asmoarekin, leku eta preferentzia zehatzik gabe
Ideologia	Ez du helburu handirik komertzialtasunaz haratago
Ekoizpena	Goitik sortua da, behetik baino
Aktoreak	Letragileek, ekoizleek eta izar-ableslariek rol esanguratsua dute
Estetika	Artea baino, artisautza edo ofizioa da, melodia ezagun eta emozio partekatuetatik abiatzen diren klixek darabiltzana

Simon Frithen musika popularrarekiko duen ikuspegiaren laburpen eta sailkapena (2007b, 169–170. or.).

2.1.2 Musika popularraren gaineko eztabaidak

Kontzeptua zabala izateaz gain eta adiera ugariak edukitzeaz aparte, hainbat eztabaida piztu izan dira bere gainean. Azpi-atal honetan hiru indar-ideia mahaigaineratuko ditugu, musika popularraren historian mugarri izan direnak: musika komertzialaren estandarizazioa, entzuleen gustuak eta musika mota honetan sartzen diren estilo, artista eta abestiekiko garatu izan diren aurreiritziak.

⁵ *Taking popular music seriously: selected essays* liburua 2007koa den arren, aurretik argitaratutako artikuluek osatzen dute. Lehenengo argitaratze-data esanguratsua denean, zehaztuko dugu lanean zehar.

Musika popularrari buruzko ikertzaile aitzindaria Theodor W. Adorno filosofo, psikologo, musikologo eta konpositorea izan zen (1903-1969). Ekarpen handia egin zion musika mota honen ezagutza eta eztabaidari eta gaur egun esparrua asko garatu den arren, esanguratsua da hark mahaigaineratutako ideietako batzuk gurera ekartzea. Horretarako, Adornok 1941ean argitaratutako “On popular music” hartu dugu erreferentziatzat, Simon Frith eta Andrew Goodwin-ek editatutako *On record* liburuan gehitua. Musika-mota hau ulertzeko abiapuntua da musika seriotik bereizten dela (Adorno, 1941/2007). Alegia, musika popularra musika klasiko edo serioa ez den hori da. Lanaren argitalpen-urtea kontuan izanda, besteak beste jazz eta swing estiloez ari dela kontuan izan behar dugu.

Adornoren ikuspuntutik, gakoetako bat estandarizazioa da, musika popularraren ezaugarri orokorrenetatik zehatzenetara eragina duena (1941/2007). Zioenez, ez da soilik lelo edo eskala kontua, baizik eta baita izaeran sumatzen den zerbait ere. Ama-kantak, etxeko kantak, sehaska-kantak eta galdutako neskatoaren samina aipatzen zituen adibide moduan. Izan ere, kanten egitura eta puntu gorenen posizio estrategikoa errepikatu ohi da, musika popularraren abesti asko berdintsuak izatea eragiten duena (1941/2007).

Estandarizazioari jarraiki, automatismoa ere aipatzen zuen (1941/2007). Musika popularraren kanta bateko detaileak kenduko balira, abesti baten zentzua galduko ez litzatekeela zioen, entzuleak automatikoki hornituko lukeelako bere osotasunean. Funtsean, “elementuen arteko harremana nahiz elementuen harremana osotasunarekin aldaketarik gabe” mantenduko lirateke (1941/2007, 303. or.). Alegia, instrumentu baten melodia aldatuko balitz, instrumentu horrek gainerako elementuekin duen harremana ez ezik, kanta osoarekin duena ere aldatuko ez litzatekeela zioen, kantak bere horretan jarraituko lukeelakoan. Adierazi zuenez, estandarizazioaren gaineko eztabaidak musika serioa eta popularra bereizteko erabili izan diren kontzeptuei heltzen die, gehienetan hurrengo hiru dikotomiak erabiltzen zirelako: “ezjakina eta kulturaduna”, “sinplea eta konplexua”, eta “bakuna eta sofistikatua” (1941/2007, 305. or.).

Ikertzailearen aburuz, estandarizatutako egiturak entzuleen erantzun estandarretara eramaten du (1941/2007). Hartara, entzuleen manipulazioa gauzatzen da, herrialde askeen balioen kontra doana, batez ere banatze eta hedatze industrial eta masiboan (1941/2007). Izan ere, Adornok entzulea rol pasiboa duen aktoretzat jotzen zuen:

One may go so far as to suggest that most listeners of popular music do not understand music as a language in itself. If they did it would be vastly difficult to explain how they could tolerate the incessant supply of largely undifferentiated material (Adorno, 1941/2007, 311. or.).

Hau esanda, eta musikologoak jaso berri dugun guztia 1941ean argitaratu zuela kontuan izanda, gaur egun antzematen da entzulearen ikuspegi negatiboa zuela, aktore pasibo eta musikaren kalitatea bereizteko gaitasunik gabekotzat, irizpiderik gabekotzat, jotzen baitzuen.

David Buxton soziologo eta antropologoak industrializazioa aipatzen du musika popularraren garapenaren gako bezala 1983an argitaratutako “Rock music, the star system, and the rise of consumerism” kapituluaren (1983/2007). Partiturekin gertatu ez bezala, grabaketan masifikazioa inbertitutako estrategien ondorio zela esaten zuen Buxtonek, eta ez grabatutako musikaren kalitatea. Bere tesia Adornoren korrontetik aldentzen bada ere, honen argudioak elitistatzat jotzen dituelarik (1983/2007, 435. or.), rock estiloak kritika faltan duela adierazten du:

It [rock music] remains immersed in the hubris of individualism, and sexism, and has become an important agent for the Americanization of western culture. By ignoring the possibilities of an alternative organization of culture in favor of symbolic radicalism, rock music helped play an important role in the production of the necessary creative imaginary for capitalist reorganization (Buxton, 1983/2007, 435. or.).

Masifikazio, industrializazio eta batez ere estandarizazioaren kritikek gaur egun jarraitzen dute. Areago, Ion Andoni del Amo ikertzaileak fenomenoaren ondorioetako bat musikaren esanahi sozialaren nolabaiteko gainbehera dela dio (2019a). Adierazten duenez, musikaren balio komunikatiboa hazi bada ere, identitate sozialak eta lengoaia partekatua galtzen joan dira. Alegia, musikaren balio-galera bat aurkezten du del Amok.

Estandarizazioaren prozesuarekin jarraituta, hein batean homogeneousatu den beste alderdi bat gustua da. Gustu musikalak faktore ugari baldintzatzen dituzte. Faktore horien arabera belarria ohitzen joan daiteke soinu, melodia eta instrumentu batzuetara, eta, ohitzen doan heinean, aukera gehiago dago gustuko izateko. Hain justu Adornok zioen bezala, entzuleak dagoeneko ezagutzen dituen patroiak erabiltzen ditu musika popularraren kanta bat entzutean (1941/2007). Haatik, musika estilo berriak edo ezezagunak, arrotzak diren heinean, gustu pertsonalaren aurka egiten dute hasiera batean behintzat.

Musika bat edo beste entzuteko ohiturak eta estilo batekin ala bestearekin identifikatzeko joerak ezin ditugu gizartetik bereizi. Bourdieu-k *La Distinción* liburuan azaltzen zuen preferentzia musikalak hein handi batean kapital sozial, ekonomiko eta kulturalarekin lotuta daudela (1988). Beraz, esaterako gizarte-klaseak, erosteko ahalmenak eta aurretik jasotako heziketa kulturalak rol garrantzitsua izan dezakete pertsona batek garatzen dituen gustuetan.

David J. Hargreaves-ek mahaigaineratu zuen gizabanakoek nahiko modu sendoan adierazten dutela zer duten gustuko eta zer ez (1982). Ikertzaileak iradoki zuenez, entzuleak gai dira gustua

eta teknika bereizteko. Hain justu, esperimentu bateko parte-hartzaileen erantzunetan oinarrituta, adierazi zuen pertsonen musika klasikoko abestien kalitatea antzeman eta adierazteko, nahiz eta abestia bere horretan gustuko ez izan. Ikerketa honek entzuleen rola modu aktiboago edo positiboagoan ulertzen du, batik bat Adornorekin erkatuta.

Baina entzuleek ez ezik, musika popularrak berak ere luzez jasan izan ditu aurreiritziak, eta estilo askok gaur egun oraindik ere jasaten dituzte. Kultura popularraren kultura serio edo altuarekiko etengabeko konparaketak desprestigioa ekarri izan dio, arestian aipatu ditugun entzulearen ezagutza falta, rol pasiboa eta musikaren balio-galera argudiatuta, besteak beste.

Estiloen artean ere aurreiritzi asko nagusitu izan dira, klase, etnia eta generoari dagokienean. Simon Reynolds eta Joy Press-ek adierazten zutenez, adibidez pop eta rockaren artean bereizketa handia egon zen lehena The Beatles taldearekin feminitatearen eta bigarrena The Rolling Stones-ekin maskulinitatearen eredugarri zirelakoan (1995). Hein handi batean, horrek jarraitu izan du eta, hartara, pop estiloa eta baladak emakumeengandik hurbilago daudela eta rock'n rolla eta rock gogorra gizonentzako direla pentsatu izan da (Frith eta McRobbie, 1978/2007; Reynolds eta Press, 1995).

Genero-ikuspegitik, pop musikarekiko aurreiritziak emakumeen aurkako estereotipo edo jarrerekin lotu ditzakegu. Alde batetik, Laura Viñuela Suárezek musikologian bai musika popularra eta bai emakumeak estereotipatuak eta nolabait *margenatan* egon direla azaltzen du (2004). Bestetik, Fernán del Val Ripollés-ek poparekiko edo pop-rockarekiko dagoen ikuspegi elitista eta matxista salatzen du, El Canto del Loco talde espainiarraren kasua aztertuta (2010). Zehazki, esaten du taldearen jarraitzaile gehienak neskato nerabeak direla eta, ondorioz, badirudiela ez dutela nahikoa garrantzi, balio edo ezagutzarik.

Generoaren eta musikaren arteko harremana alde batera utzita, sakonago landuko baitugu 2.3.2 azpi-atalean, del Val Ripollés-ek *autentikotasuna* sartzen du jokoan (2010). Autoreak azaltzen du rocka egiazkotzat jo den bitartean popa faltsutzat jo izan dela. Frithek⁶ lehenagotik ere bazuen azalduta popari, komertzialtasunarekin eta industrializazioarekin lotzen denetik, faltsukeriaren balioa atxiki ohi zaiola eta musikaren industria negatiboa dela bai musikarentzat eta baita entzuleentzat ere (2007b). Hain zuzen ere, autoreak berak popa propaganda hutsalarekin eta rocka kantautoreen poesiarekin erkatzen ditu. Estandarizazioaren eta autentikotasunaren auziak ez ezik, kontuan izan behar dugu, Frithek dioen legez, pop musikak lotura estua duela nerabeekin (2007b).

⁶ Paragrafo honetan, 1978ko "Youth and music", 1986ko "Art vs technology: the strange case of popular music", 1987ko "The industrialization of popular music" eta 1987ko "Why do songs have words?" kapituluak erabili ditugu, 2007ko liburuan jasoak. Honek erakusten du gai hauek duela 40 urte dagoeneko jorratzen zirela.

Honek poparekiko dauden aurreiritziak generoaz haratago doazela pentsarazten digu. Hain justu, balio-galera, entzulearen ezagutza falta eta musikariaren autentikotasun eza gehituta, oro har musika popularraren eta zehazki pop estiloaren ikuspegi hutsala eta prestigiorik gabea nagusitu izana gazteekiko dauden aurreiritziekin lotu daiteke.

Aurreiritziak alde batera utzi eta musika popularrari buruzko ezaugarri positiboak ere mahaigaineratzeko, eta atal honekin amaitzeko, Frithek poparen gainean duen ikuspegia gureganatuko dugu berriz ere. Etnomusikologoak zioenez, abesti autentiko eta faltsuen arteko bereizketa zentzugabezkoa da, poparen garrantzia ez baita oinarritzen bere jatorrian, baizik eta norabidean (Frith, 2007b). Gainera, entzutea ez ezik, musika popularrak abesteko edo jotzeko balio duela adierazi zuen, eskuragarritasuna dela-eta. Ondoriozta dezakegu, hala, musika popularraren demokratizazioa goraipatzen ari dela, hein batean behintzat.

2.2 Musika komunikazio-ekintza bezala ulertuta

Musika komunikatzeko tresna da, Hargreaves, Miell eta MacDonald-en aburuz, ezinbestekoa gizarlean emozioak, helburuak eta esanahiak partekatzeko aukera ematen duelako (2005). Preseski, ikerketa hau komunikazio-zientzietatik abiatzen denez, musikak dituen gainerako balioak soilik gaineratik aipatuko ditugu. Hau da, balio estetikoak, hezitzailea, eta terapeutikoa, adibidez, aipa ditzakegun arren ez ditugu sakonean jorratuko. Guk musika komunikazio-prozesu bezala ulertuko dugu, bai gizabanakotik gizabanakora eta baita gizabanakotik gizartera doana bezala ere.

Musika, gizarteratzen den unetik, elementu komunikatzailea da eta, hartara, sortzaile edo interpretearen eta entzulearen arteko hartu-emanaren sortzen du. Musikaren komunikazio balioa funtzio artistikoaz haratago doa, eta ezin da funtzio sozialaz bereizi. Izan ere, komunikazio-prozesu den heinean,

[...] popular music creates socially shared meanings by exploring and celebrating in a state of awareness or consciousness which a particular audience identifies with as an expression of its emotional and moral precepts (Chesebro et al., 1985, 116. or.).

Atal hau lau azpi-ataletan antolatuta dago. Lehenik eta behin, musikaren komunikazio-dimentsioak aurkeztuko ditugu. Ondoren, ikerketa honetan aintzat hartu den musikaren komunikazio-prozesuan murgilduko gara. Jarraian, abestien esanahia landuko dugu, artistaren intentzioaren eta entzulearen interpretazioaren arteko harremana mahaigaineratuta. Azkenik, bosgarrenean sinbologia eta musikaren arteko harremanaz arituko gara.

2.2.1 Musikaren komunikazio-dimentsioak

Sorkuntza musikalak multidimentsionalak dira: konposizio batean melodia, erritmoa eta harmonia ditugu elementu nagusi. Hiru elementu horien gaineko aukeraketak musikaren komunikazioarekin du zerikusia, horietako bakoitzak mezuaren kodetzeari eragiten dio-eta. Beraz, abesti batek hainbat komunikazio-dimentsio ditu: doinuak, akordeak, instrumentuak, isiluneak, errepikapenak, etab. Hitzak dituzten abestiei, gainera, letrak (hizkuntza, errimak, metaforak...) eta ahotsa gehitu behar zaizkie. Elementu hauek guztiek, elkarrekin, mezua kodetu eta komunikazioan parte hartzen dute:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. [...] Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (Frith, 2007b, 229. or.).

Konposizioan parte hartzen duten elementuez haratago, musikak beste komunikazio-dimentsioak ere baditu testuinguru eta forma ugariak hartzen dituelako. Beste era batera esanda, musika sorkuntza beraren argitalpena baino gehiago delako. Hala, gaur egun bideoklipek komunikazio-balio handia dute, musikari irudia gehitzen diotelako. Hori dela-eta, bideo musikalek abestien esanahia sendotu edo eralda dezakete, Eduardo Viñuela Suárez-ek dioen bezala (2010). Funtsean, euren istorio propioa konta dezakete.

Musikaren *performance* bera, edo Lucy Green-ek darabilen *display* kontzeptua (Green in L. Viñuela Suárez, 2004, 44–48. or.), komunikazio-prozesu bihurtzen da. Emanaldiaz hitz egitean, Alison Stone-k (2018) adierazten du bere ikuspegitik grabaketak baino garrantzi txikiagoa duela kontzertu batean dagoeneko plazaratu diren kanta jo ohi direlako eta, ez bada hala, ondoren grabatzeko asmoa duten kanta izaten dira. Izan ere, artista batek kontzertu batean abestietan jasotzen duena baino askoz gehiago komunika dezake, dantza, mugimendu eta hitzen bidez. Baina baita publiko, gainerako musikari edota agertokiarekin berarekin duen harremanaren bidez ere.

Aldi berean, testuinguruz aldatu eta demagun artista hori telebistan edo egunkarian agertzen dela; hark kanta bati ematen dion esanahia (ikus: 2.2.3 azpi-atala) ezberdin komunika dezake letretan, kontzertuan edo egiten dioten elkarrizketa batean (Stone, 2018). Izan ere, kontuan izan behar dugu abeslari edo taldearen identitate edo irudiak berak zerbait komunikatzen duela. Antoine Hennion-ek zioenez, “abeslari baten benetako istorioa da bere ahots eta irudiari zentzua ematen dion iturria” eta horren eraikitzean eragiten du nola adierazten den “bisualki, hitzez eta musikalki bere abestietan” (1983/2007, 200. or.).

Batzuetan, musika plazaratzeko prozesuaren kodeak sintonian daude; alegia, dimentsio guztiek komunikatzen dutena koherentea da. Bestetan, ordea, dimentsio bakoitzak ildo bat izan dezake

eta, ondorioz, mezua modu kontraesankorrean kodetzen da. Melodiaren eta letren arteko auzia dugu honen adibide. Ali-k eta Peynircioğlu-k egindako esperimentuak emozioen transmisioa melodiaren eta letren bidez berdin egiten ez dela erakutsi zuen (2006):

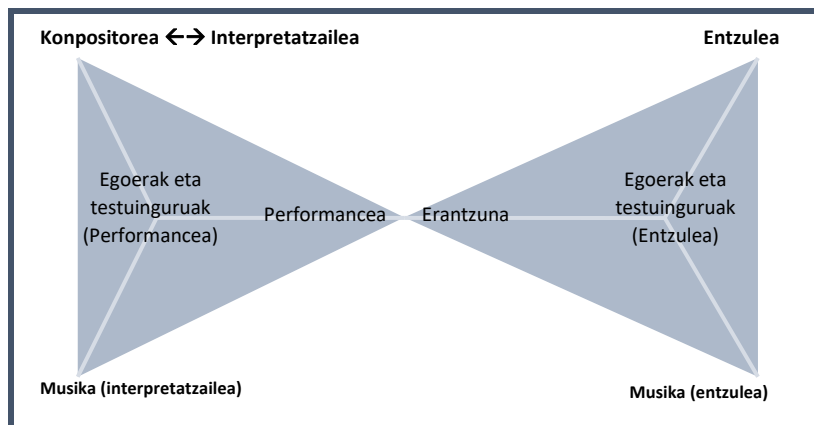
Although intuitively one might have predicted that lyrics conveying the same emotion as the melodies would enhance the overall emotion, we found that this happened only for negative emotions. Lyrics indeed bolstered the emotion conveyed by sad or angry music. However, unexpectedly, lyrics detracted from the emotion elicited by happy or calm music, that is, positive emotions. Thus, it appears that lyrics can indeed influence the overall emotional valence of music, allowing music to more easily convey negative emotions when they are present, and allowing music to more easily convey positive emotions when they are absent (Ali eta Peynircioğlu, 2006, 529. or.).

Emozioarekin jarraiki, Stone-k argudiatzen du abesti baten esanahia hezurmamitzeko letrek ordezkagarri izan behar dutela; alegia, hitzek “narratzailearen emozioak zeintzuk diren esan edo zentzu aproposetara daramatzaten egoerak deskribatu” behar dituzte (2018, 242. or.). Ikerketa honen atal enpirikoan, egin-eginean ere, letrak dira aintzat hartu diren komunikazio-dimentsio bakarra. Jarraian datorren azpi-atlean sakonago azalduko dugu dimentsio hau.

2.2.2 Musikaren komunikazio-prozesua

Kontuan izanda musikak hainbat komunikazio-dimentsio dituela eta bidaltzen diren mezuak ez direla tinkoak, komunikazio musikalaren diziplinan zalantzan jarri izan da gizakien arteko komunikazioaren teoria fenomeno musikalarari aplikatu dakiokenik (Cross, 2005). Hori dela-eta, musikaren komunikazio gaitasuna azaltzeko, komunikazioaren oinarritzko prozesuetatik haratago joan beharra dago. Hurrengo irudiak *Musical Communication* liburuaren editoreek idatzitako kapituluaren darabilten komunikazio-prozesua jasotzen du:

1. Irudia: Elkarrenganako feedback komunikazio musikalaren modeloa

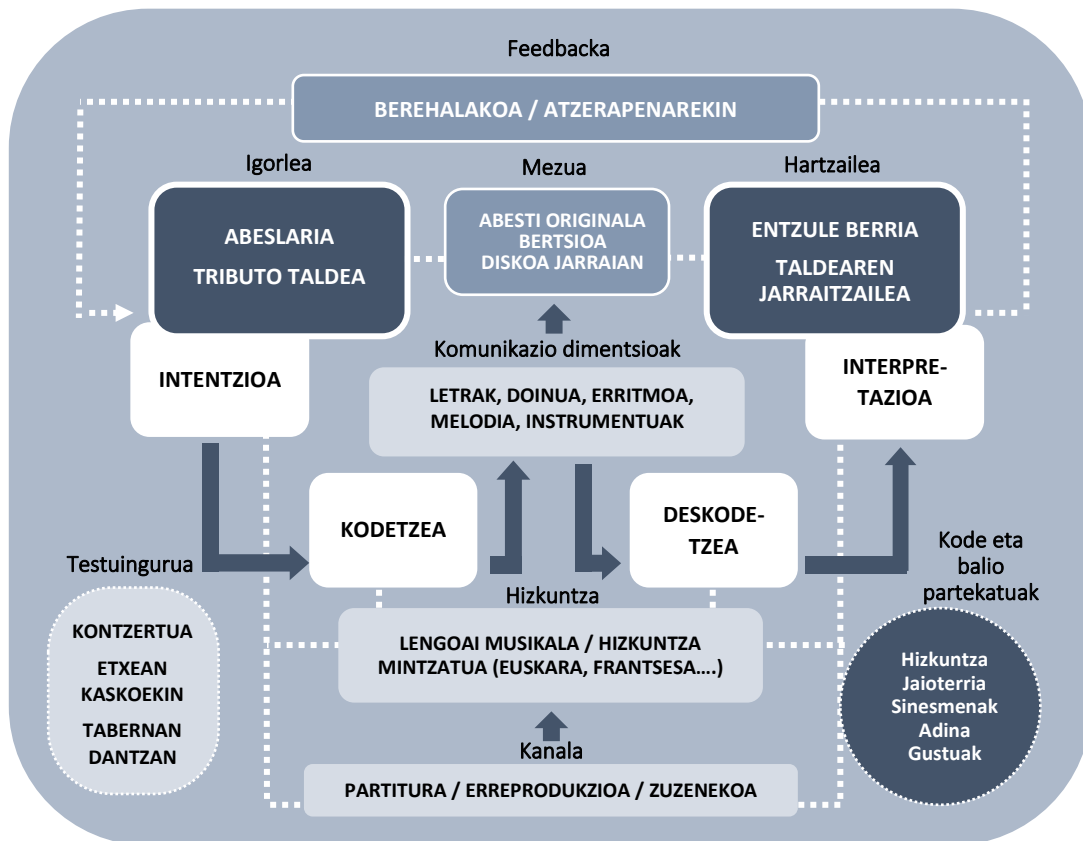


Hargreaves, et al.-en proposamen euskaratua (2005).

Tetraedro bikoitzaren prozesuak (Hargreaves et al., 2005) hainbat ideia esanguratsu aurkezten ditu. Alde batetik, piramide bakoitzaren puntan egoera eta testuingurua kokatzen dira; honek, komunikazio-prozesuaren erdigunean kokatzen du lekuaren eta garaia garrantzia, musikaren alderdi moldatzailea adierazita. Beste aldetik, konpositorearen eta interpretatzailearen arteko ezberdintasuna adierazten du. Alegia, agerian uzten du abestia jotzen edo kantatzen duen pertsona beti ez dela sortzailea. Modelo honek entzulea rol aktiboa azpimarratzen du erantzuteko gaitasuna performancearen parean jarrita. Modeloa Philip Tagg-en lanaren berrikuspina da (Inskip eta MacFarlane, 2008), baina guk aztertu behar dugunerako ez dugu apropostzat jotzen.

Hori dela-eta, Tagg autorearen oinarrikoa hartu dugu ardatz. Inskip eta MacFarlanek eurek ere Taggen lehen modelo berrikusi bazuten ere, guk aintzat hartu duguna euren lanaren ondorengoa da, 2013an argitaratutako lanean aurkeztua. Aurreko azpi-atalean aipatu ditugun dimentsioez gain, musikaren bidezko komunikazioan parte hartzen duten elementuen arabera, prozesua asko alda daiteke. Komunikazio-gertaerari eragiten diote ezaugarri musikalek (i.e. musika estiloak bezalako erreferentzia-sistemak), egoera eta testuinguruak (i.e. egunerokotasuna edo testuinguru soziala) eta gizabanakoeak (i.e. ezagutza musikala edo gustua) (Inskip eta MacFarlane, 2008, 699. or.). Hurrengo irudiak Taggen proposamena eta Inskip eta MacFarlanek berrikusitako modelo abiapuntu hartzen ditu proposamen egokitua egiteko:

2. Irudia: Musikaren komunikazio-prozesuaren aukerak



Tagg (2013) eta Inskip eta MacFarlane (2008)-etik moldatua.

Ikusten dugunez, elementu estandarrek igorlea, hartzailea, mezua, kanala, testuingurua, hizkuntza, feedbacka, eta kode eta balio partekatuak dira. Prozesuan zehar, lau gertaera aurkitzen ditugu: intentzioa, kodetzea, deskodetzea eta interpretazioa. Aurreko irudiko elementuak banan-banan azalduko dira azpi-atal honetan zehar. Bertan ikus daitekeenez, prozesuaren garapena aldagai jakin batzuen arabera da. Alegia, batzuek besteak baldintzatzen dituzte. Hartara, elementu nagusiak eta menpekoak daude. Nagusiak igorlea, hartzailea eta testuingurua dira; menpekoak, ordea, mezua, kanala, hizkuntza eta feedbacka. Horrek zera esan nahi du, igorlea, hartzailea eta testuingurua bat edo beste izateak gainerako elementuak aldatzen dituela. Hurrengo taulak zenbait adibide jasotzen du:

3. Taula: Musikaren komunikazio-prozesuaren elementu nagusiak eta menpekoak

Elementu nagusiak	Aukerak	Menpeko elementuak
Testuingurua	Zuzeneko kontzertua, kanta entzutea taberna batean, kanta entzutea familian (etxean), kanta kaskoekin entzutea lanera bidean (bakarrik)	Igorlea, hartzailea, mezua, kanala, hizkuntza eta feedbacka
Igorlea	Konpositorea, kantautorea, abeslaria, talde osoa, bertsioa egiten duen musikaria	Mezua, kanala, hizkuntza eta feedbacka
Hartzailea	Musikariaren jarraitzaile sutsua, kantaren musika estiloaren jarraitzailea, entzule berria, hainbat entzule taldean	Mezua, hizkuntza eta feedbacka

Testuinguruak hainbat alderdi baldintzatzen ditu; haren arabera izango baitira kanala, feedbacka bidaltzeko aukera eta askotan, baita hartzailea ere. Artista zuzenean ikustean, adibidez, komunikazio-dimentsio batzuk gehitzen zaizkio mezuari: identitatea, arropa, dantza, etab. Hartzailea kontzertuaren publikoak osatzen du. Publikoak feedbacka zuzenean bidal dezake dantzatuz, begiraden bidez, etab. edota kontzertuaren ondoren aurrez aurre hitz egiteko aukera baldin bada. Bestalde, kanala eta hizkuntza ere testuinguruaren arabera dira.

Igorlea pertsona bakarra edo bat baino gehiago izan daiteke (Tagg, 2013). Alde batetik, letrak idatzi dituen pertsona dago (zenbait izan daitezkeen arren, singularrean aipatuko da hemendik aurrera). Bestetik, letra horiek kantatzen dituen kontzertuetan edota grabaketetan (singularrean aipatuko da ere, bat baino gehiago izan daitezkeen arren). Abesti batzuetan, biak pertsona berbera dira, baina ez guztietan. Konpositorea eta abeslaria bereizi behar dira, hortaz. Azkenik, omenaldi-taldea edo bertsioa jotzen duen musikaria izan liteke ere.

Bi arrazoi nagusirengatik du igorleak ezinbesteko rola prozesuan. Lehena, egoera askotan hark hautatzen dituelako gainerako elementuak, kontzienteki ala inkontzienteki izanda ere. Mezua nola osatu, kodetzea, hizkuntzarekiko erabakia, etab. bere esku daude. Are gehiago, batzuetan, entzulea bera ere nolabait hauta dezake; esaterako, kantari doinu jakin batzuk gehitzean gustu

zehatza duten pertsonengana hurbiltzea izan baitezake helburu. Bigarrena, bere identitateak eta izaerak dagoeneko asko komunika dezakeenez, mezua baldintzatzen duelako. Ezezaguna edo ospetsua izateak, esate baterako, mezuari konnotazio ugari gehitzen dizkio. Era berean, baita konpositore edo abeslariaren bestelako ezaugarri ageriak ere, hala nola jatorria, etnia edo ama hizkuntza. Ahotsak berak ere asko transmititzen du abeslarien kasuan.

Entzule-hartzaileak ere badu rol garrantzitsua prozesuan. Testuinguruak ahalbidetzen duenean, bere esku ere badago feedbacka bidaltzea edo ez; hau da, musikari edo konpositorearekin interakzioa garatzea ala ez. Entzulea bata ala bestea izateak ere mezuaren kodetzea eta hizkuntza baldintzatzen ditu. Era berean, entzulea abestia jotzen duen taldearen jarraitzaile, musika estilo horren jarraitzaile edo entzule berria izateak erabat alda ditzake ere mezua, hizkuntza, feedbacka eta interpretazioa.

Elementu nagusiez gain, beste batzuen xehetasunak ere azaldu behar dira. Hizkuntzari dagokionez, abesti instrumentaletan erritmo, akorde eta melodiek, besteak beste, indar handia izaten dute. Hezkuntza musikala ez duen pertsona batentzat, baliteke zaila izatea mezua jasotzea; are gehiago kanala entzutezkoa izan beharrean idatzizkoa denean, partitura batean, adibidez. Bestalde, hitzak daudenean ere, hizkuntzaren hautua garrantzitsua da, letrak ulertzea ala ez ulertzea oztipoa izan daitekeelako. Euskarazko kanta batek, adibidez, mezua eta hartzailea alda ditzake ere ez baita berdin jasotzen hizkuntza ulertzen ez duen batek.

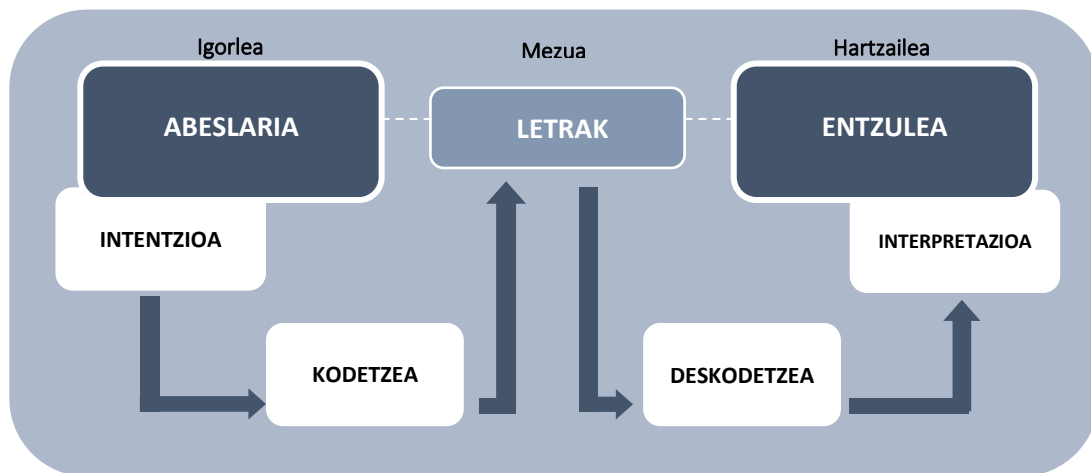
Kanala eta feedbacka ere garrantzitsuak dira. Gaur egun, musika kontsumitzeko hainbat modu dago eta komunikazioa gertatzea ahalbidetzen duen kanalaren arabera, mezua modu batean edo bestean irits daiteke. Kasu, grabatutako kantetan, erreproduzitzeko plataforma edo tresnaren kalitatea jokoan sartzen da. Testuinguruaren eta kanalaren arabera ere, feedbackak indarra izan dezake. Musika entzuteko egoera gehienetan, feedbacka ez da berehalakoa; besteak beste, entzuleak abestia kantatzean gauza daiteke, edota, gaur egun, sare sozialen bidez artistarekin mintzatzean. Kontzertu batean publikoak begiradekin, txaloekin, dantzatzean edo salto egitean bidal dezake feedbacka. Edonola ere, eta Inskip eta MacFarlenek (2008) eta Hargreaves et al.-ek (2005) feedbacka mezu nagusiarekin parekatzen badute ere, guk ez diogu garrantzi bera ematen.

Azkenik, igorle eta hartzaileak partekatzen dituzten kode eta balioak ere ezinbestekoak dira komunikazio-prozesua *arrakastatsua* izan dadin (ikus: 2.2.3 azpi-atala). Crossek dioenez, giza komunikazioan “igorlearen eta hartzailearen gaitasunek nahikoa antzeko izan behar dute zuzen deskodetzeko mezua” (2005, 31. or.). Crossek modelo hau musikara aplikatzea zalantzan jartzen du, baina arrazoi zehatz batengatik hark esandakoa gureganatzea aproposa da: Taggen teoriatik abiatuta proposatu dugun modeloan (2013) ezagutza partekatzearen garrantzia azpimarratu dugu,

eta, hain zuzen ere, Crossek bat egiten du ideia honekin Hargreaves et al.-en modeloaz hitz egitean (2005).

Musikaren komunikazio gaitasuna ulertzeko ezinbestekoa da arestian aipatutako elementu guztiak azaltzea. Hala eta guztiz ere, ikerketa honetan aintzat hartu den komunikazio prozesua sinplifikatu da. Bertan, igorlea abeslaria da (musika taldea izanda ere, ahots nagusiak hartu dira aintzat); mezua, letrak (eta hortaz, komunikazio dimentsio bakarra); hartzailea, entzule bakarra (beste ezaugarririk gabe); kanala, erreprodukzio-gailua; testuingurua, entzulea bakarrik dagoela sortzen den entzute egoera; eta hizkuntza, mintzaira. Prozesu honetan feedbacka eta zarata ez dira kontuan izan. Hurrengo grafikoak adierazten du analisirako oinarri izango den komunikazio-prozesua modu sinplifikatuan, elementu nagusiekin soilik:

3. Irudia: Letretan oinarritutako musikaren komunikazio-prozesu sinplifikatua



Azpi-atal honi amaiera emateko, eta datorrenaren sarbide bezala, garrantzitsua da zarata aipatzea, nahiz eta guk ez dugun komunikazio musikalaren prozesuan gehitu (hainbat fasetan ager baitaiteke). Zarata komunikazio-prozesu batean mezuaren deskodetzea oztokatzen duen elementua da, edo, bederen, deskodifikazio zuzena oztokatzen duena. Gaur egun oraindik ezinbesteko dugu Pierce-k Informazioaren Teorian zaratari buruz egindako ekarpena (1980). Autoreak azaldu zuenez, zaratak akatsak ekar ditzake mezuak bidaltzeko prozesuan, eta bere dimentsioaren arabera, akatsa txikiagoa edo handiagoa izango da. Artistak eta entzuleak kode partekatuak izatearen garrantzia berriro azpimarratuta ere, guk erabili dugun komunikazio-prozesuan hainbat zarata mota aurki ditzakegu, hurrengo taulak adierazten duen bezala:

4. Taula: Zarata-motak eta adibideak

Zarata-mota	Zergatia	Ondorioa
Ahoskera	Abeslariaren ahoskera garbia ez izatea	Hitzak gaizki ulertzea
Hizkuntza	Abestiaren hizkuntza ez ezagutzea edo ez menperatzea	Letrak ez ulertzea
Abeslariaren edo taldearen irudia	Artistarekiko aurreiritziak izatea edo ideia nahiz ideologia jakin batekin lotzea	Letren interpretazioa aldez aurretik baldintzatuta egotea
Zarata, soinuak	Abestiaren letrak ondo entzun ezin izatea	Letrak zatika ulertzean informazioa galtzea

Zaratak indar handia izan dezake komunikazio-prozesuan; izan ere, interpretazioa baldintzatzen du. Zarata dagoenean, mezuaren deskodifikazioa okertu daiteke eta, hala, ez da iritsiko igorleak kodifikatutako berbera izatera. Honi jarraiki, hurrengo azpi-atalean intentzioaren eta interpretazioaren nondik norakoak azalduko ditugu.

2.2.3 Abestien esanahia

Lan honetan behin baino gehiagotan aipatuko dugu musika testuinguruan kokatzearen beharra, ez baita “soinu-patroi hutsa” (Cross, 2005, 29. or.). Laura Viñuela Suárez musikologoak (2004) azaltzen duenez, besteak beste Susan McClary eta Leonard Meyer adituek diotena bereganatuta, musikak ez du esanahirik bere horretan, testuinguru jakin bati (garaia, baloreak, etab.) guztiz lotuta dagoelako. Honek adierazten du abesti jakin baten esanahia ez dela tinkoa, eta sortzaile edo interpreteak ematen dion esanahiaz haratago, ulertzeko edo sentitzeko modua alda daitekeela. Honi jarraiki, Crossek dio musika “irmoki moldagarri eta malgua den fenomeno” dela eta bere “esanahia gutxitan dela guztiz nabaria” (2005, 30. or.).

Esanahiaz hitz egitean, ezinbestekoa da intentzioaren eta interpretazioaren auzia mahaigaineratzea. Musikaren komunikazio-prozesuan ikusi dugunez, autoreak mezua kodetzen du bere intentzioaren arabera (kontziente edo inkontzientea izan daitekeena) eta entzuleak mezu hori deskodetu ondoren, interpretazioa egiten du. Oro har, komunikazio-gertaerak arrakastatsutzat jo ohi dira intentzioak eta interpretazioak bat egiten dutenean; alegia, sortzaile edo interpretatzaileak eta entzuleak ematen dioten esanahia berbera denean. Baina sarritan ez da hala gertatzen; Inskip eta MacFarlenek dioten bezala, kodeak, gaitasunak eta ezagutza partekatuta ere litekeena da kodetzea eta deskodetzea guztiz bat ez etortzea (2008). Izan ere, Crossek dioten bezala:

one and the same piece of music can bear quite different meanings for performer and listener, or for two different listeners; it might even bear multiple disparate meanings for a single listener or participant at a particular time (Cross, 2005, 30. or.).

Taggentzat, “objektua (≈nahitako mezua) eta interpretazioa (≈entzulearen erantzuna) ez badira ere inoiz izango berdin-berdinak, komunikazio musikalak funtzionatu ohi du” (2013, 192. or.). Zentzu honetan, hark komunikazio-prozesuaren porrota kodetzearen eta deskodetzearen arazoan kokatzen du. Alegia, aurreko azpi-atalean aipatu dugun *zarata* teknologia edo soinuekin lotu baino, balio eta kode partekatuen faltari egozten dio. Bere ikuspegitik, akatsaren kausa “kodeei dagokien gaitasun eza eta interferentzia” dira (2013, 192. or.). Hurrengo aipuak argi adierazten du auzi hau:

Codal incompetence arises if transmitter and receiver do not share the same store of signs (including their meanings); it can occur at both the transmitting and receiving ends of the communication process. *Codal interference* arises when transmitter and receiver *do* share the same store of signs and their meanings but *do not* translate those same meanings into the same final interpretants. Differences in sociocultural values often cause codal interference (Tagg, 2013, 192. or.).

Esanguratsua da adieraztea entzulearen interpretazioak intentzioarekin bat egiten ez duenean Taggen ikuspegitik komunikazioak porrot egiten duela. Gure ikuspuntutik, ezin da interpretazio hori okertzat jo, norberak esanahi bana eman dakiokeelako. Are gehiago, pertsona batek ematen dion esanahia biderkatzen bada eta hainbat entzulek partekatzen badute, esanahia kolektibo, global, bilakatzen da. Horren ondorioz, musika popularraren historian zehar hainbat kantaren esanahi jakinak gailendu dira gizartean, euren erroan sortzaileak beste esanahi bat ematen bazion ere. Egiazki, objektu artistikoa den heinean abestiaren ulermenean faktore askok eragiten dute.

Auzi honetan hainbat elementu sartzen dira jokoan: letrak idazteko modu esplizitu edo inplizitua (eta hizkuntza-baliabideak), testuingurua (eta balio partekatuak), eta identifikazio-prozesua. Banan-banan azalduko ditugu:

Oro har, letrak esplizituak direnean aukera gehiago dago entzuleak sortzaileak ematen dion esanahi berbera jasotzeko. Letra esplizituetan mezuak modu zuzen eta argian islatzen dira. Sarritan, baina, eta musikak balio poetikoa duen heinean, abestietan hizkuntza-baliabideak erabili ohi dira: metaforak, hiperboleak, sinboloak, etab. Elementu horiek guztiek mezu inplizituak gordetzen dituzte eta, baliabidearen unibertsaltasunaren arabera, baliteke entzuleek zentzua barneratzea ala ez. Zentzu honetan, Connell eta Gibson-ek gehitzen dute batzuetan letragileek nahita idatz dezaketela kanta bat modu ulergaitzan entzulearen interpretazioa zailtzeko eta haiek ematen dioten esanahia ez plazaratzeko (2003).

Horrez gain, testuinguruak ere eragin dezake interpretazioa bata ala bestea izatera iristeko prozesuan. Letrak berdin mantentzen dituen kanta bat interpretatzeko modua asko alda daiteke garai batetik ala lurralde batetik bestera. Balioak, arau sozialak, morala, etab. aldatzen badira,

abestiak ez dira berdin barneratuko. Horregatik ezinbestekoa da euren testuinguruan kokatzea eta balio eta kodeak partekatzen ez diren une edo lurraldeetan letrak sortu ziren errealitatera eramatea.

Letren estiloa edo testuingurua dena delakoa, badago musikaren esanahiaren auzian garrantzia duen fenomeno: identifikazioa (Chesebro et al., 1985; Connell eta Gibson, 2003; DeNora, 1999; Frith, 2007b; Landa González, 2022b; Saarikallio eta Erkkilä, 2007). Maiz, entzulea abestiaren istorioan murgiltzen da inkontzienteki bizipen pertsonalekin lotzen duelako eta, hartara, kantak bere esperientzia kontatzen duela sentitzen du. Hots, abestiaren protagonistarekin identifikazio-prozesua gauzatzen du, batez ere “nia” eta “zua” asko darabilten estilo zuzeneko kantetan:

The direct style not only enables the listener to identify with the hero of the song and allows for the direct expression of feelings, it also invites the audience to put itself in the situation of the dreamer; the song is dreamlike in nature not only because of its content, which describes a situation and proposes an imaginary revenge against a cruel beloved; it is first and foremost, and more discreetly, the style that invites the listener to hear the song as “natural”, as though it represented his own fantasies (Hennion, 1983/2007, 197. or.).

Are gehiago, L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia-k diotenez, sarritan abeslaria abesti baten istorioaren narratzailetzat jotzen da eta, adibidez maitasun kontaketa bat egiten denean protagonistari izenik jartzen ez bazaio, entzulearen identifikazioa errazten da (2005). Nolabait entzulea pertsonaien rolean sar daiteke eta istorioaren parte-hartzaile sentitu, artistarekin harreman erromantikoa izatera iristeko aukera indartuta.

Honek, hein handi batean, abesti batek entzule bakoitzari zerbait sentiarazi diezaiokeela adierazten du. Simon Frith eta Angela McRobbiek, esaterako, irratsaio baten emakumezkoek egindako iruzkinak baliatu zituzten abesti jakin batek gizabanako bati sentiarazi diezaiokeena adierazteko: 1) neskak bikotekidea ezagutu zuen lehen aldia; 2) oporretako amodio-istorio ahaztezina; 3) harremana hautsi zenekoa; 4) neskak bikotekideari haurdun zegoela esan zionekoa; 5) harremanera itzuli zirenekoa; eta 6) mutilak lehen aldiz musu eman zionekoa / ateratzeko gonbita egin zionekoa / ezkontzeko eskatu zionekoa (1978/2007, 380. or.). Hala, kultura partekatua izan daitekeen arren, testigantza horiek iradokitzen dute norberak dituen jatorri, ezagutza, gustu eta bizipen pertsonalek interpretazioan asko eragiten dutela. Gure ikuspegitik, entzule bati zerbait pizten dion heinean, kanta horren esanahi bakoitza kontuan izatekoa da, behin eta berriz aipatu dugunez, interpretazioan faktore ugari eragiten dute-eta.

Zentzu honetan, Crossek dio musika anbigua dela (2005). Taggek, haatik, argi adierazten du bere ikuspuntutik musika ez dela polisemikoa; hots, ez duela esanahi bat baino gehiago, funtsean, “kultura bereko gizabanako ezberdinek musika berberari behin eta berriz berdintsu erantzun ohi” diotelako (2013, 170. or.). Musikari zentzua eman baino lehen, “*antolaketa soziala* eta

testuinguru kulturala” beharrezkoak dira eta, horregatik, korapilatsua da esatea musika “hizkuntza unibertsala” dela (Tagg, 2013, 48. or.). Susan McClary musikologo feminista ere musika lengoai unibertsaltzat jotzearen kontra dago, “denboran zehar aldatzen delako eta eremu geografikoaren arabera ezberdina” izan daitekeelako (2002, 25. or.).

Preseski, interpretazio askeak ekidin eta esanahi bateratuak lortzeko, Negus (2012) eta Connell eta Gibson (2003) bezalako ikertzaileek defendatzen dute sortzaileen bizipenetara hurbiltzeko beharra dagoela. Alegia, idatzita dagoena baino haratago joan beharra dagoela. Guk interpretazio askea eta edozein entzulek kanta bati ematen dion esanahia sortzailearena bezain baliozkotzat jotzen dugu, gizarteratzen den unetik abestia ez delako soilik sortzailearena. Abestien azterketa sakona egiteko, aldiz, lanketa interesgarria da.

2.2.4 Sinbologia musikan

Komunikazio musikalarekin amaitzeko, garrantzitsua da sinbologiak (sinbolo-sistemak) musikan duen rola aurkeztea, 5. kapituluko analisiaren emaitzen hirugarren atalean modu enpirikoan jorratuko dugu-eta.

Sellnow eta Sellnow-ren lanean jasotako Lager-en aipu batek dioenez, sinboloak abstrakziora eramateko gaitasuna duten elementuak dira (Lager, 1953 *in* Sellnow eta Sellnow, 2001). Autoreek aipua bereganatzen dute musikan erritmoek, doinuek, instrumentuek eta letrek sinbolizatzen dituzten ideia, balio edo emozioak aurkezteko. Adibidez, gitarra elektriko batek energia sinboliza dezake abesti baten une jakin batean, hein batean, gitarra elektrikoaren oinarritzko tresna izan delako eta rock&rollaren historian zehar esanahi hori bereganatu izan duelako.

Letretan, sinboloek balio poetiko handia dute eta bertsoak edertu edo errimak osatu ditzakete. Baina euren garrantzia haratago doa. Sinboloek mezuaren transmisioari eta, ondorioz, diskurtsoaren osotasunari laguntzen diote, eta bi ezaugarri interesgarri ekartzen dituzte gure lanera. Bata, batzuetan beste ideia batzuk adierazteko erabiltzen diren heinean (hizkuntza-baliabide gisa, besteak beste metaforak bezala), interpretazioari eragin diezaioke, mezuaren mamia latente egon daitekeelako. Bestea, artistak inguratzen dituen kulturari buruz asko esan dezakete, iruditegi kolektiboaren elementuak baitira.

Abestien letretan, sinboloek leku, data, objektu edo pertsonaien forma har dezakete, besteak beste. Hartzaile ugari dituen komunikazio-prozesu batean, ezinbestekoa da sinboloak bezalako baliabide literarioak aintzat hartu eta sakon aztertzea diskurtsoak ulertzeko, Casquete eta Mees-ek adierazten dutenez (2012). Egiazki, sinbologiaren interpretazioa gizaki-taldearen edo testuinguruaren arabera alda daiteke, zentzu-komunitate batek esanahi jakin bat ematen diolako

adierazle potentzial bati, autoreek diotenez. Areago, abesti baten sinbologian eta sinboloen eta diskurtso osoen arteko harremanean kohesioa egotea garrantzitsua da. Izan ere, “sinbolo inkongruenteek esanahia eraldatzen dute nolabait” (Sellnow eta Sellnow, 2001, 399. or.). Hori dela-eta, sinbolo *desegokien* erabilera komunikazio-prozesuan zaratatzen joenezake.

Casquete eta Meesek sinboloen bost ezaugarri nagusi azpimarratzen dituzte: 1) talde-identitateen markatzaileak, talde jakin bateko partaidetzaren adierazgarri; 2) emozio aktibatzaileak, atxikimendu eta anaitasunaren sortzaile; 3) konektibitatea, ideologia mahaigaineratzea eta arazo politikoak irudi; 4) kondentsazioa, ideia konplexuagoen sinplifikatzaile; eta 5) ekintzara deia (2012, 19–22. or.). Hala, diskurtsoen funtsezko elementutzat jo ditzakegu eta, abestien letretan agertzen direnean, sorreraren testuinguruaren edota artistaren ideologiari buruzko informazioa transmiti dezakete.

Ikuspegi nazional batetik, abestiak *per se* sinbolotzat jotzen dira, banderak bezala, adibidez (Collado-Seidel, 2016), elementu kultural ugari osatzen baitituzte eta sarritan komunitate edo nazio baten balio, ideologia eta mugari historikoak adierazten baitituzte.

2.3 Musika-identitateak jomugan

Hasieratik aurreratu dugunez, gure ikuspuntutik musika garrantzitsua da pertsonen bizitzetan. Komunikatzeko gaitasunari zuzenean lotuta, edota, hari esker, musikak funtzio ugari betetzen du gizartean: kohesionatzailea, hezitzailea, emozionala, aisialdikoa, etab. Van Leeuwen-ek dioen bezala, hunkitu, hezi, eta ikuspegiak sortzeko boterea du (2012). Entzule nahiz sortzaile, musikaren dimentsio sozialak gizabanakoei eragiten die, bai maila indibidualean eta baita kolektiboan ere. Izan ere, musika gizartean indar gehien duen diziplina artistikoetako bat da (Cohen, 1993).

Alde batetik, identitate-sortzailea da; identitate indibidualak nahiz kolektiboak sortu eta eraldatzeko gaitasuna du. Hau gertatzen da entzuleak musikarekin edota musikariekin partekatutako elementuen erabileraren bidez, identifikazio-prozesua sortzen delako. Partekatutako elementu horiek sinboloak, soinuak, instrumentuak edo hizkuntzak izan daitezke, besteak beste. Prozesua hainbat pertsonengan sortzen denean, funtzio kohesionatzailea betetzen du; pertsonak bateratzeko gai da, alegia. Horrek esan nahi du identifikazio-prozesua musikarekiko gertatzeaz gain, pertsonen artean ere gauzatzen dela. Hala, talde-nortasunean ere eragina izan dezake. Beste aldetik, rol sozializatzailea du; jendea elkarraraztekoa, alegia. Izan ere, historian zehar musika kolektiboki entzun eta sortu izan da: familian, lagunartean, kalean, kontzertuetan, etab. Musika bilgune eta lotura izan da, beraz. Honi jarraiki, Tia DeNora soziologoak *Music in*

everyday life lanean musika ordena sozialerako tresna gisa hartzen du, gizabanakoak antolatzeke gaitasuna duelakoan (2000).

Atal hau lau azpi-ataletan antolatu dugu: lehenengo, identitate indibidual eta kolektiboei buruzko esparrua landuko dugu; jarraian, generoaz mintzatuko gara; ondoren, leku-identitateak eta lurraldetasuna izango ditugu mintzagai; eta, azkenik, hizkuntza eta musikaren arteko harremanari erreparatuko diogu. Hain justu, gai hauek atal enpirikoan jorratuko ditugu sakonki eta, horregatik, garrantzitsua da alde aurretik azaltzea zein den musikak duen harremana identitate kolektibo nahiz indibidualekin, generoarekin, lurraldetasunarekin eta hizkuntzarekin.

2.3.1 Musikaren harremana identitate indibidual eta kolektiboekin

Musikak influentzia handia du pertsonen identitateen sortze, garatze eta indartzean. Alde batetik, nortasun indibidualean eragin dezake, izaera eraikitzen laguntzen baitu emozioen eta balioen transmisioaren bidez. Bestetik, talde-identitateetan ere pisua du bizipen partekatuak eta ideia komunak islatzen dituen heinean komunitate edo gizarte bati eragin baitiezaioke.

Musikak, aldi berean, identitatea islatu eta sortu egiten du. Hau da, musikaren beraren esentzian nortasun jakin bat transmititzen da; eta, era berean, musikarekin entzuleen edota sortzaileen nortasuna eralda daiteke. Atal honetan identitate indibidual eta kolektiboei buruzko ezaugarri esanguratsuak bildu dira. José Van Dijck-ek adierazten duen moduan, musika “edo gizakion memoria pertsonalaren berebiziko elementu gisa edo talde-identitate eta kultur ondarearen sortzerako oinarritzko elementu gisa” aztertu izan da (2006, 357. or.). Izan ere, Göran Folkestad-ek dioenez, musikak norbanakoari gizabanako gisa zein talde bateko partaide gisa definitzeko aukera ematen dio (2002).

Identitate indibidualak gizabanako bakoitzaren bizipen, emozio, ezagutza, gaitasun eta balioek osatzen dituzte. Geure burua baieztatzeko, identifikatzeko, balio digu eta askotan besteengandik bereizteko edo ez garena ziurtatzeko erabiltzen dugu. Bizitzan aurrera egin ahala, identitate indibidualak alda daitezke.

Identitatean murgildu aurretik, esanguratsua da musikaren balio emozionala azpimarratzea. Aurreko atalean azaldu den bezala, musikak hainbat mezu transmiti ditzake aldi berean eta, askotan, gizakion instintuari, alderdi irrazionalari deitzen dio, gogo-aldartean eragina izan arte. Hala, emozioak indartzen eta sortzen ditu: zirrara, goibeltasuna, sumina, poza, etab. Van Leeuwen-ek hunkitzeko eta kontzientzia pizteko gaitasuna azpimarratzen ditu musikak bere horretan duen esanahia balioan jartzeko; bere hitzetan, musika “estetikoki atsegina eta emozionalki erakargarria” da (2012, 320. or.).

Psikologiaren arloan musikaren erabilerari buruzko ikerketa asko egin dira musikaren eta emozioen arteko harremana ezagutzeko. Saarikallio eta Erkkilä-k (2007) nerabe eta emozioei buruz egindako lanak hainbat ideia esanguratsu aurkezten ditu. Ikerketa horretan erakutsi zuten letren autorearekin sortzen den identifikazioari esker, nerabeek euren aldartea erregula dezaketela. Are gehiago, musika ongizatea bilatzeko eta emozioen lanketa egiteko baliabide izan daitekeela ondorioztatu zuten, irudimenari ateak irekitzen dizkio-eta.

Eztabaidetako bat letraren eta melodiaren arteko harremana da. Hainbat ikertzailek esperimenteren emaitzek adierazten dutenez, abesti baten alderdi musikalak (melodiak, erritmoak...) alderdi linguistikoak (letrak) baino indar handiagoa du emozionalitatean. Esaterako, Ali eta Peynircioğlu-ren esperimentu batek (2006) erakutsi zuen letra eta melodia emozionalki inkongruenteak diren abestietan melodiaren esanahia nagusitzen dela. Gainera, hainbat ikerketak frogatu izan du maiz melodia edota letra tristeak ez direla desatsegin bezala sumatzen. Mori eta Iwanaga-ren esperimentuak (2014) erakutsi zuen melodia alai eta letra tristeak dituzten abestiek emozio atseginak pizten zituztela.

Sentimenduen sorrera areagotzen edo errepikatzen denean, abesti batzuk norbanakoaren bizitzan garrantzitsu bihurtzen dira. Hala, kontziente nahiz inkontzienteki bada ere, identitate indibidualaren eraldatze, indartze edo sorreran eragin dezakete. DeNorak musika nia sortzeko eta, aldi berean, ni horren pertzepziotik bereizteko baliabide gisa ulertzen du (1999). Bere ikerketan, pertsona batzuek musika euren burua aurkezteko erabiltzen dutela azaltzen du. Identitatea eta identitatearen pertzepzioa, ordea, ez dira gauza bera.

Bi enuntziatu esanguratsu gauzatzen dira gustu musikal eta niaren gainean. Lehena, “X musika badut gustuko, Y naiz”. Bigarrena, “X naizenez, Y dut gustuko”. Lehen premisaren arabera, gustuak nia sortzen du; bigarrenaren arabera, ordea, niak musika bat edo beste gustuko izatera darama pertsona. Izan ere, gustuen eta identitate indibidualaren sorreraren arteko etengabeko hartu-eman prozesua sortzen da:

We use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification – with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it. And it is important to note that the production of identity is also a production of non-identity – it is a process of inclusion and exclusion. This is one of the most striking aspects of musical taste. People not only know what they like, they also have very clear ideas about what they don't like and often have very aggressive ways of stating their dislikes. As all sociological studies of pop consumers have shown, pop fans define themselves quite precisely according to their musical preferences (Frith, 2007b, 264. or.).

Van Dijkek, esaterako, dio nerabeek euren identitateak eraikitzen dituztela paraleloki musikagustuak garatzen dituzten bitartean (2006). Hain justu, Martín Cabello eta Hormigos Ruizek diote niaren sorrerak haurtzaro eta gaztaroan duela indar gehien (2004). Nerabezaroan, nia talde hurbilen barnean sortu ohi da, eta askotan, subkulturak sortzen dira (Frith, 2007b; Goialde Palacios, 2013). Nerabe-taldeen definizioa askotan musikari lotuta dago eta, Frithek dioenez, bi gauzatarako balio du honek. Alde batetik, gainerako taldeengandik bereizteko, besteak beste adinaren garrantzia dela-eta helduengatik bereizteko. Eta, bestetik, nor bere lekua identifikatzeko taldearen barruan (Frith, 2007b).

Identitate indibidualekin jarraituz, artistaren rola eta irudia ere aipatu behar ditugu. XX. mendearen erdian Horton eta Wohl-ek hedabideetako pertsona ospetsuen indarrak mintzatu ziren, gizakien jarreran eragin handia izan dezaketela argudiatuta (1956). Euren hitzetan, artista eta ikuslearen artean intimitate espazio bat sortzen da, aurretik aipatutako identifikazio-prozesuan garatzen dena. Artistak pertsona normalen bizitzetan erraztasunez sartzen dira euren sorkuntzek egunerokotasunean duten presentziari esker, diotenez, batez ere The Beatles taldearen pop masa-fenomenotik (Marshall, 2000). Alegia, 1960tik, musika popularraren irisgarritasuna mundu-mailan lehertu zenetik.

Alabaina, harreman *para-sozialetan* izaera, identitatea, eta irudia bereizi beharreko kontzeptuak dira. Izan ere, askotan entzuleok musikari baten identitatetzat jotzen duguna irudia besterik ez da, nahita sortutako zerbait intimitatea eta identitatea esfera pribatuaren mantentzeko. Beste modu batera esanda, artista bera produktu bihurtzeko daitekeen heinean, entzuleak hautematen duen izaera hori ez da identitatea, baizik eta landutako irudia, itxura. Pop industriak “bere gain zerbait pribatu eta pertsonala hartzen duen kontsumo publikoari bideratutako niaren aurkezpena” dakar (Marshall, 2000, 163. or.). Ingelesez *performative persona* (irudi publikoaren ekintza) esaten zaio ideia honi (Eberhardt eta Vdovjak-Markow, 2020).

2.2.3 azpi-atalean aipatu dugu, adibidez, Connell eta Gibson (2003) eta Negus (2012) autoreek musikarien bizipenetara hurbiltzeko beharra ikusten dutela kanten esanahia ezagutzeko. Hain zuzen ere, artisten identitate eta irudiaren auzian bi gai eragiten dute. Tochka-k aipatu eta lantzen dituen egiazkotasuna (*authenticity*), 2.1.2 azpi-atalean aipatua, eta lehen pertsonako musika (*first-person music*) (2020). Autoreak dioenez, lehen pertsonan idazten den musikak musikariaren autentikotasunari laguntzen dio. Funtsean, musika autentikoa benetakoagoa da komertzialtasunetik aldentzen delako (Leach, 2001). Autentikotasuna publikoak egozten dio artistari, haren benetakotasun eta zintzotasunaren arabera, eta epaiketa egiteko parametroak ezberdinak izan ohi dira musika estiloaren, lurraldearen eta garaiaren arabera (Mattar, 2009).

Harreman para-sozialekin jarraiki, azpimarratu behar dugu teknologiaren garapenak artistei baliabideak eman dizkiela euren abestiak haratago jarraitzaileekin harremanetan jartzeko, esparru pribatu eta publikoaren arteko muga are gehiago lausotzea ekarri duena. Adibidez, Lady Gagak sare sozialei esker bere *fandom*-arekin harreman estua eraiki du, haiekin identifikazio-prozesua garatuz (Click et al., 2013) eta bere bizipen eta emozio pertsonalak partekatuz (L. Bennett, 2014). Era berean, Beyoncé bere istorio pertsonalaz baliatzen da bere musikaren bidez emakume beltzen esperientziak zabaldu eta iritzi publikoaren eztabaidan kokatzeko (Eberhardt eta Vdoviak-Markow, 2020). Funtsean, Martinez Cano-k dioen bezala, sortzaile bakoitzak bere istorioa du kontatzeko (2017).

Edonola ere, esanguratsua da azpimarratzea musikari ezagunek botere handia dutela entzule eta jarraitzaileengan izan dezaketen eraginagatik. Buxtonek artisten musikaren kontsumoan rol aktiboa mahaigaineratu zuen: “rock izarrek, kontsumo diziplinarako agente gisa, kontsumitzaile sozio-historikoaren mugak eta arauak definitzen laguntzen dute” (1983/2007, 434. or.). Hain justu, hau guztia dator sarritan musika izarra gutako bat bezala ikusten dugulako (Frith, 2007b).

Baina, musikarien irudia eta identitate indibidualak haratago, identitate kolektiboek musikarekin duten erlazioa ere aurkeztea funtsezkoa da gure gaian, Frith bezalako autoreek defendatzen duten moduan, musikak talde-identitateetan eragin handia izan baitezake (2007b). Preseski, talde-balioak dituen heinean, partaidetza zentzua ematen du. Funtsean, pop fenomenoak abestiak entzutea baino gehiago esan nahi du; pertsona batzuentzat bizimodua, talde izpiritua, eta estetikaren zentzua eraikitzen ditu (Martín Cabello eta Hormigos Ruiz, 2004). Hala, munduan kokatzeko, garena eta ez garena identifikatzeko balio du, beste taldeekin konparatuta batez ere.

Musika popularra memoria kolektiboaren parte da. Abesti batzuek talde-imaginarioa osatzen dute komunitate, kultura, edo lurralde jakin batean. Hala, testuinguru horren balio, sentipen eta jarreraren erakusle izan ohi da. Musikak lurralde eta garai jakin batzuetan jazotakoa bereganatzen du. Bere komunikatzeko gaitasunari esker, hainbat dimentsioren bidez testuinguru batean nagusitu ziren joerak, garatu ziren pentsamendu ideologikoak, eta gertatutakoak jakitera ematen ditu. Abestiek denbora-erreferentziak gehitu (Kotarba, 2002) eta “igarotako egoerak” jasotzen dituzte (DeNora, 1999, 49. or.). Beraz, errealitate baten isla dira, isla partziala, bederen.

Connell eta Gibsonek diotenez (2003), abestiek errealitate baten narratibak jasotzen dituzte. Hala, eta atzeraka begiratuta, Palmer (1998) eta van der Hoeven (2014, 2015) bezalako autoreek historia eta iraganeko auziak ezagutzeko balio dutela defendatzen dute. Areago, Hennion-ek garai bateko “kronika estraofizial” bezala ulertzen ditu (1983/2007, 205. or.). Deanna eta Timoty Sellnow-ek, haatik, “kronika” horien historiara hurbilarazteko gaitasuna edo, behintzat euren objektibotasuna zalantzan jartzen dute (2001). Autoreek errealitatearen ilusioa transmititzen

dutela diote, “musikariak gertaerak gauzatu diren bezala dokumentatzen dituzten berriemaile hutsak baino gehiago” direlakoan (Sellnow eta Sellnow, 2001, 399. or.).

Kanta batek bere horretan ez ezik, elkarrekin daudenean ere iruditegi kolektiboari eragiten dio. Metodologiari dagokion kapituluan azalduko dugunez, tesi honetako corpusa irrati jakin bateko zerrendetan oinarrituta dago. Hori dela-eta, esanguratsua da Van Dijckek esan zuena gureganatzea. Izan ere, top zerrendek memoria kolektiboa osatzeko duten gaitasuna azpimarratzen du:

Theorized from a semiotic-cultural perspective, personal emotions and affects attached to songs are articulated in explicit memory narratives that people like to exchange. These stories are not only about emotions triggered by music, but directly bespeak musical memory as it relates to personal and group identity. Through collective experiences, embedded in social practices and cultural forms (shared listening, rerecordings, exchanging music compilations), people construct collective reservoirs of recorded music that “stick to the mind” and, in terms of collectivity, become our cultural heritage (van Dijck, 2006, 369. or.).

Hain zuzen ere, Andy Bennett eta Ian Rogers-ek musika popularra memoria kolektiboaren sortzaile gisa ulertzen dute (2016). Autoreek azaltzen duten bezala, musika ez dago soilik leku eta denbora bati konektatuta, baizik eta baita ondare kulturalari ere “jarrera, ulertzeko modu eta sentsibilitate sozio-estetikoak moldatzen” dituelako eta “belaunaldien arteko afekzioari estuki lotuta” dagoelako (2016, 37. or.). Hori dela-eta, musikak balioak eta ezagutza transmititzeko gaitasuna duela eta lurralde edo komunitate jakin baten identitate kolektiboaren bizirautean parte hartzen duela esan dezakegu.

Laburbilduz, aipu interesgarri eta era berean poetiko bat gurera ekarri nahi dugu, Hennionen ikuspegi sakontzeko. Funtsean, abesti batean dagoen istorioa esanguratsua delako “musika egungo gertakari eta mito eternalen arteko zubitzat” jo dezakegun heinean (1983/2007, 194. or.). Horrela, abestien komunikatzeko gaitasuna eta memoria kolektiboaren transmisioa bermatzeko ideia azpimarra ditzakegu.

2.3.2 Genero-ikuspegia eta feminismoa musikan

Hasieratik aipatu dugunez, lanak ikuspegi feminista bereganatu eta jorratzen du, zehazki azpi-atal honetan mintzagai nagusia izango duguna. Datozen orrietan genero eta musikaren auzian adituek idatzi izan dutena hezurmamituko dugu gure ikuspegia osatzeko. Lan honetan balio feministak aplikatzea eta genero-bereizketaren kritika egitea hautu pertsonal eta politikoa izan bada ere, bi argudio erabil ditzakegu beharra azpimarratzeko. Bata, Marcia Citron musikologoak dioen bezala, “genero kategoriak gizon eta emakumeen arteko ezberdintasun sozialak aitortzen ditu eta

emakumeen (nahiz gizonen) eta euren esperientzien analisia, euren baldintza propioetan, ahalbidetzen du” (1993, 5. or.). Bigarrena, Susan McClary musikologoak 1991ean argitaratutako *Feminine endings* liburuan zioenez, “musikologia kontraeraso antifeministaren abangoardian” zegoela zirudien duela hiru hamarkada (2002, 5–6. or.)⁷.

Azpi-atal hau bitan banatu dugu. Lehenengo, genero-estereotipoak eta emakumeei nahiz gizonei atxikitako rolak aurkeztuko ditugu. Bigarren zatia harreman erromantiko-afektiboei eskainiko diegu. Ikusiko dugunez, emakumeen eta gizonen rolak maitasunaren eta harreman hetero-normatiboen gainean eraiki izan dira; hortaz, generoa eta harreman erromantiko-afektiboen narrazioak estuki daude lotuta. Zati honetako azken paragrafoetan indarkeria matxistaz arituko gara.

Genero-estereotipoak musika popularrean

Aurreko azpi-atalean azaldu dugu gizarteak eragina duela musikan eta musikak gizartean. Bada, generoa ez dago horretaz salbuetsita. McClaryk, alde batetik, adierazten du *gizontasun* eta *emakumetasun* kodeak XVII. mendeko konpositoreak sortzen hasi zirela musikan eta genero ezberdintasuna markatzen duten kode horiek garaiaren arabera moldatzen direla (2002). Aldi berean, azaltzen du musikaren bitartez bideratzen diren kodeek gizabanakoen genero-identitatea bizi eta ulertzeko moduetan eragiten dutela, L. Viñuela Suárezek ere defendatzen duena (2003).

[composers worked to develop] a set of conventions for constructing “masculinity” or “femininity” in music. The codes marking gender difference in music are informed by the prevalent attitudes of their time. But they also themselves participate in social formation, inasmuch as individuals learn how to be gendered being through their interactions with cultural discourses such as music. Moreover, music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum (McClary, 2002, 7–8. or.).

Hortaz, hein batean behintzat, musikak konpositoreen, interpretatzaileen eta entzuleen genero-identitateen sorrera, indartze eta eraldaketan eragiten du, feminitate eta maskulinitatearen esanahiak islatzeaz haratago. Nicola Dibben-ek honi gehitzen dionez, “sozializatzeko ikuspegitik, musikak kulturalki aproposak diren gizontasun eta emakumetasun jokabideak eskaini ditzake, imitazioaren eta modelo-rolaren bidez funtzionatzen dutenak” (2002, 120. or.).

Historikoki, gizonen talde-identitatea beti emakumearekin kontrajarrita sortu da, emakumearekiko ikuspegi negatibotik aldentzeko (Frith eta McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela

⁷ Ildo honetatik, interesgarria da aipatzea Laura Viñela Suárez (lan honetako erreferentzia nagusietako bat) musikologo feministari egindako elkarrizketa, non letra matxistak mahaigaineratzeagatik jaso zuen eraso mediatikoaz hitz egiten den. Fernández González, A. N. (2018): “Las letras machistas de Maluma y Sabina” in *Semanario Universidad*: <https://semanariouniversidad.com/cultura/las-letras-machistas-maluma-sabina/> (Azken kontsulta: 2023/03/28).

Suárez, 2004). Emakumetasuna eraikitzeko, Simone de Beauvoir filosofoaren *bestekotasun* kontzeptua erabili izan dela diote McClary (2002) eta L. Viñuela Suárezek (2004). Alegia, emakumea *beste*a da. Baina gizona baldin bada emakumea ez dena, eta emakumea *beste*a bada, honek esan nahi du emakumea ere badela gizona ez den hori.

Funtsean, genero-dikotomia sortu eta erreproduzitu izan da musikaren historian zehar, balio jakin batzuk atxikiz genero bakoitzari. Jarraian datorren taulan, autoreek adierazitako ezaugarri orokorretako batzuk adieraziko ditugu:

5. Taula: Genero bakoitzari atxikitako balioak

Gizona	Emakumea	Oinarrizko autoreak
Normala	Anormala	(McClary, 2002, 10. or.)
Arrazoia	Emozioa (irrazionaltasuna)	(Citron, 1993, 53. or.)
Burua	Gorputza	(Citron, 1993, 11. or.; McClary, 2002, 153. or.) ⁸
Publikoa	Pribatua	(Citron, 1993, 11. or.)
Indarra	Ahultasuna	(McClary, 2002, 10. or.)
Objektibitatea	Subjektibitatea	(McClary, 2002, 10. or.)

Gizartearen esparru gehienetan, emakumezkoek genero-ezberdintasuna jasaten dute. Izan ere, emakumea *genero ahula* bezala edo *bigarren sexua* bezala ulertua izan da, eta, oro har, emakumetasuna gizontasunaren kontrajartze moduan definitua:

a veces se opone el “mundo femenino” al universo masculino, pero hay que volver a subrayar que las mujeres no han constituido nunca una sociedad autónoma y cerrada, sino que han sido integradas a la colectividad gobernada por los machos, donde ocupan un lugar subordinado (de Beauvoir, 1949/1970, 381. or.).

Beste adierazpen artistiko asko bezala, musikaren sektorea oso maskulinizatua egon da eta emakumezkoek euren bidea ireki eta eraiki behar izan dute gizona munduan (Frith eta McRobbie, 1978/2007; McClary, 2002). Hainbat musikologo feministak emakumezko musikarien bilakaera historikoa landu dute eta, hasiera batean, batez ere euren lanak eta biografiak ezagutzera emateko ikerketak nagusitu ziren, ordura arte ikusezin izan baitziren (L. Viñuela Suárez, 2004). Izan ere, historikoki, emakumeek musikaren munduan sartzeko oztopo handiak

⁸ Judith Butler filosofo eta generoan adituak zioenez, buru-gorputz bereizketa filosofiaren tradizioan autore ugari egin dute, besteak beste de Beauvoirrek, Sartrek eta Platonek (2007). Bereizketa horretan, azaltzen duenez, buruak gorputza menderatu egiten du.

izan dituzte, besteak beste ikasketei edo kontaktu profesionali dagokienez (McClary, 2002; L. Viñuela Suárez, 2004).

Gutxika aukerak zabaltzen joan zaizkien arren, gaur egun oraindik badaude mugak. Besteak beste, genero ikasketetan asko landu ohi diren bi metafora azaldu behar ditugu: beirazko sabaia (*glass ceiling*)⁹ eta lur itsaskorra (*sticky floor*)¹⁰. Hiztegiaren edo adituaren arabera adiera molda daitekeen arren, funtsean ikuspegi feministatik emakumeek mundu profesionalean maila altuagoetara iristeko oztopoez hitz egiteko erabiltzen dira. Kultura eta sormen industrietan ere sarritan erabili izan da, egun sektoreetan iraganean baino emakume gehiago badaude ere erabakiak hartzeko boterea gizonen eskuetan egon ohi baita (Landa González, 2018). Egoera beste sektore batzuetan aldatzen ari dela dirudien arren, Sheila Whiteleyk zioen musika popularraren industrian emakumeen presentzia handitzen ari bazen ere, genero ezberdintasunek irauten zutela (2000).

Honi azpi-atalaren hasieran aipatu ditugun genero bakoitzaren ezaugarriak gehitzen badizkiegu, non gizonetako burua den eta emakumetako gorputza (Citron, 1993), musikaren industrian emakumeak zeregin eta rol jakin batzuk izatera eramanez dituela begi-bistan uzten du. Zehazki, emakume musikariek batik bat abeslariaren rola bereganatu izan dute musika popularraren historian zehar (L. Viñuela Suárez, 2003), azken hamarkadetan jarraitzen duena, kasu batzuetan bederen: emakumea abeslaria da eta gizona konpositorea (Santamaria Barinagarrementeria, 2012). Rol horri musikaren industrian berezko ezaugarri eta estereotipoak atxiki izan zaizkio. Whiteleyren lanean lau kategoria nagusi bereizten dira, hurrengo taulan aurkeztuta:

6. Taula: Emakumetzkoen rol estereotipatuak musikaren industrian

Rola	Ezaugarriak	Adibideak
Rock neskatua (<i>the rock chick</i>)¹¹	Sexualitatea Politika feministak Letra borrokatzaileak Nerabe-puta (<i>teenage whore</i>)	Courtney Love
Barbie panpina (<i>Barbie doll</i>)	Feminitatea Itxuraren garrantzia (estetika) Gay komunitatearekin lagunkoia Fisikoki txikia	Kylie Minogue
Mutiletako bat (<i>one of the boys</i>)	Maskulinitatea Indarra Errebeldea	Janis Joplin

⁹ “Glass ceiling”. In European Institute for Gender Equality: <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1228> (Azken kontsulta: 2023/03/28).

¹⁰ “Sticky floor”. In European Institute for Gender Equality: <https://eige.europa.eu/thesaurus/terms/1395> (Azken kontsulta: 2023/03/28).

¹¹ Ingeleseko *chick* substantiboak bi esanahi nagusi ditu. Lehengoari jarraituta, jatorrizkoa dena, *txita* bezala itzuliko genuke. Bigarren adiera, *neskato* esateko erabiltzen da, zentzu peioratiboan.

Iraultza neska (<i>riot grrrl</i>)	Androginotasuna Boterea Emakumeen arazo sozialen salaketa	Annie Lennox Madonna Patti Smith
---	---	--

Sheila Whiteleyren “Little girls” kapituluan aipatzen diren ezaugarrietatik sortua (2005, 63–64. or.), Frith eta McRobbieren gogoetak gehituta (1978/2007).

Baina genero-identitateak eta rolek ez diote soilik emakumeari eragiten. Simon Frith eta Angela McRobbieren “Rock and sexuality” lanean (1978/2007), gizon abeslari-musikarien bi kanon nagusi bereizi ziren: zakil rock bezala itzul dezakeguna (*cock rock*)¹² eta neskato nerabeari zuzendutakoa (*teenybop*). Rock izar bakoitza kategoriatan sartzen da bere irudi eta abestiek duten publiko objektiboaren arabera, marketin estrategia jakin bat jarraituz. Hots, artistaren izaeraren arabera ez ezik, helburu komertzialen arabera ere sortuko dira haren irudi, jarrera eta jokabidea. Cock rocka *mutilentzako musika* da, The Rolling Stones taldeak irudikatua; teenybopa, aldiz, *neskatoentzako musika*, The Beatles eredutzat jota (Frith eta McRobbie, 1978/2007; Reynolds eta Press, 1995). Hurrengo taulak kanon bakoitzaren ezaugarri nagusiak laburtzen ditu:

7. Taula: Gizonezkoen kanonak musikan

Gizentasun kanonak	Estiloa	Entzuleak	Balioa	Ezaugarriak
Cock rock	Rock’n rolla, rock gogorra	Gizonak	Sexualitatea	Agresibitatea, boterea, sexu-desira, kontrola.
Teenybop	Popa, baladak	Emakumeak (batik bat neskato nerabeak)	Amodioaren ideologia	Konpromisoa, fidelitatea, auto-errukia, zaugarritasuna, beharra.

Frith eta McRobbieren lanean oinarrituz sortua (1978/2007).

Simon Reynolds eta Joy Press *The Sex Revolts* liburuaren autoreek ere erabiltzen dituzte bi kontzeptuak (1995). Euren lanean, musikaren industriako gizon *errebeldeen* panorama aurkeztu zuten, gizentasunaren sexualitate, balio eta jarrerak aurkeztuta. Adierazi zutenenez, gizon errebeldeak gizartearen arauak hautsi nahi dituen arren sistemaren barruan (sistema kapitalista eta patriarkalaren barruan) jarraitzen du. Hots, ez da uste bezain subertsiboa. Hori dela-eta, feminitatearekin duen harremana korapilatsua da; alde batetik ama-maitale rol babeslearen eta idealizatutakoaren bila dabilelako, baina, bestetik, beregandik gertu dauden emakumeei tratu txarra emateko joera izan dezake, zehazki errebeldeak emakumearen ustezko feminitatea gurtzen duelako baina benetako emakumeak gorrotatu.

¹² *Cock* hitzak bai *oilar* eta baita *zakil* esan nahi du (azken hau kaleko hizkuntzan). Kontzeptu honetan bigarren adiera hartzen du (L. Viñuela Suárez, 2004).

Musika popularraren gaineko eztabaidan azaldu dugunez, pop eta rockaren arteko bereizketa garrantzitsua da zentzu honetan, The Beatles eta The Rolling Stones taldeen arteko dikotomian oinarritu izan dena:

The Beatles/Stones dichotomy solidified the split between pop and rock: between groomed stars and scruffy outsiders, romance and raw sexuality, courtship and brutish ravishment. Of course, the Beatles were always held in rock critical esteem, and the Stones had great pop success with teenyboppers, but they helped enshrine the idea that pop panders to ‘girly’ sensibilities (pretty boy image, harmony’n melody, sentimental lyrics) while rock is made by and for tough boys (Reynolds eta Press, 1995, 22. or.).

Musikaren konposizioa eta komunikazio musikala prozesu artistikotik datozen heinean, sarritan sortzailearen helburua barnea askatzea da. Hala eta guztiz ere, L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia-k dioten bezala (2005), musikak identitate sozial eta indibidualetan eragiten duen heinean ezinbestekoa da abestien genero-irakurketa egitea, are gehiago masa-musikaz ari garenean, irismen handiagoa duelako. Hau da, artistak bere kode eta balioak baliatzen ditu abestiak idazteko, ezagutzen duena islatzen du. Gizarte patriarkalean bizi garen heinean, ondoriozta dezakegu abestiek sarritan balio patriarkalak islatzen dituztela, gizakiok ez baikaude salbuetsita.

McClaryren hitzak berriz gureganatzea ezinbestekoa da. Bere aburuz, generoaren edo sexualitatearen gainean eraikitzen diren irudiak konpositorearen erabakietan oinarritzen dira-eta, nahita egindakoak izan ala ez. Dioenez, konpositoreek genero-kodeak “naturaltzat jotzen dituzte” (2002, 9. or.), eta ondorioz, pertsonaia femeninoei ezaugarri jakin batzuk esleitzen dizkiete. Beraz, eta nahiz eta letragileak ez izan genero-estereotipoak indartzeko intentziorik (edo, bederen, ezin dugun jakin hala denetz), beharrezkoa da generoaren auzia mahaigaineratzea.

Historian zehar musika, orokorrean, eta musika popularra, zehazki, gizonezkoen espazioa izan denez, abestiek transmititzen dituzten mezuak ikuspegi maskulintatik iritsi izan zaizkie entzuleei. Alegia, pop musikak islatzen dituen bizipen, pasarte, desio, amets, eta beldurrak gizonezkoiei dagozkie. Batzuk unibertsalak diren arren, eta edozein gizabanakok senti ditzakeen emozioetatik abiatzen badira ere, emozio eta sentimendu horiek pizten dituzten egoerak maskulinoak izan ohi dira. Emakumeengandik datozen diskurtso musikalak eskasak izan dira, ondorioz.

Hori dela-eta, kanta gehienetan protagonistak ere gizonak dira, baita emakumez hitz egiten den kantetan ere. Popean *nia* eta *zua* ageri ohi dira; gizonezkoak lehenarekin identifikatzen dira, neskek, oster, *zua* bereganatu ohi dute (Frith, 2007b; Frith eta McRobbie, 2007). Adibidez, Alejandro Sanz kantautore espainiarraren “¿Y si fuera ella?” abestian:

el protagonismo de la mujer en la narración es sólo aparente, ya que el personaje principal es en realidad el emisor, un hombre, porque es él quien controla el punto de vista, quien articula el discurso

y quien, por lo tanto, tiene el poder de la palabra. La voz del texto se refiere en primera persona del singular a él y en tercera a ella, lo que indica que ella no es la interlocutora del emisor, sino el objeto de su discurso (L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005, 4. or.).

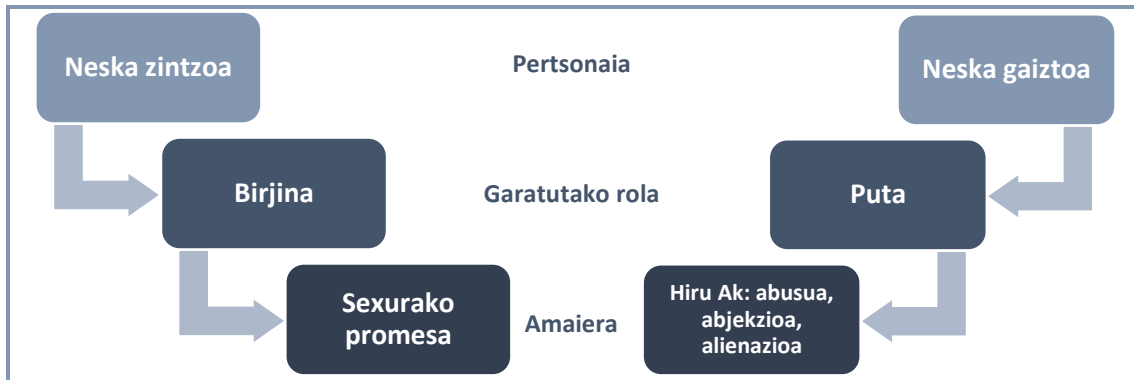
Are gehiago, emakumeak irudikatzeko moduak patriarkatuan oinarritzen dira (Citron, 1993; L. Viñuela Suárez, 2004). Iritzi publikoan dagoeneko jokabide batzuk gaitzetsi badira ere, beste batzuek hor iraun izan dute luzez:

A man who addresses or refers to a woman in public (or private) as a »doll«, a »baby«, a »little girl«, risks censure and obloquy; yet this vocabulary has been refined and reproduced in the lyrical content of popular music for the last five decades, and consistently delivered to the very people it objectifies and humiliates (Inglis, 1997, 40. or.).

Susan Faludi Estatu Batuetako idazle eta kazetari feministak zineman erreproduzitu diren emakumeei buruzko estereotipoak lantzen zituen *Reacción: la guerra no declarada contra la mujer moderna* liburuko “Visiones fatales y visiones fetales: la reacción en el cine” kapituluaren (1993). Bertan, kazetariak zioen Hollywoodeko film klasikoetan genero-dualismoa nagusitzen zela, emakumea ongiaren eta gaitzaren artean zegoen-eta. Rol bakoitzean, gainera, emakumearen patua argia zen. Emakume onak ez zuen bilakaerarik (eta, ondorioz, ezta arazorik ere), etxeoandre gisa jarraitzen zuen; emakume gaiztoak, haatik, bi aukera zituen: bata, etxeoandre bihurtu; bestea, amaiera fatidikoa izan (Landa González, 2018).

McClary-k dio gainerako adierazpen artistikoetan egindako ikerketa musikara zuzenean aplikatzea ez dela posible, musikak bere hizkuntza propioa duela argudiatuta (2002). Hala eta guztiz ere, Faludi-ren dualismoak musika popularrean erreproduzitzen diren emakumearen kanonak ulertzeko balio digu, Sheila Whiteley-ren *Too much too young* lanean azaltzen diren estereotipoek Hollywoodeko zineman nagusitzen diren horien antzeko norabidea jarraitzen dutelako. Izan ere, bi talde nagusitzen dira: neska zintzoa eta neska gaiztoa. Biek ala biek dituzte ezaugarri jakin batzuk, izendapen bat eta amaiera bat. Faludiren teorian bezalaxe, musikari dagozkion estereotipoen bi ideia azpimarra ditzakegu. Alde batetik, pertsonaien dualismoa dago, emakumea bata ala bestea izan behar da: birjina ala puta (Reynolds eta Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2005). Bestetik, emakume gaiztoak amaiera tragiko edo *fatidikoa* du (Faludi, 1993; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2005). Hurrengo irudiak emakumezko pertsonaien dualismoa eta bakoitzaren bilakaera aurkezten du.

4. Irudia: Emakumeen rolen dualismoa eta bakoitzaren bilakaera musika popularrean



Sheila Whiteleyren “Little girls” kapituluko estereotipo eta ezaugarrietatik sortua (2005, 61–62. or.) L. Viñuela Suárezen iruzkinak kontuan izanda (2004).

Ikus dezakegunez, pertsonaia bakoitzak nortasun jakin bat garatzen du, birjina ala puta, ez dago erdibiderik. Gainera, determinatutako amaiera bat dago bakoitzaren zain. Birjinak lehenago edo beranduago sexu-harremanak izan beharko ditu abestiko gizonetako protagonistarekin. Neska gaiztoak, ordea, nahi eta nahi ez Whiteleyk aipatzen dituen “hiru Ak” (*three As*) jasan beharko ditu: “abusua (*abuse*), abjekzioa (*abjection*, degradazioa), eta alienazioa (*alienation*)” (2005, 62. or.). Dualismo hau oso agerikoa da country estiloan, Connell eta Gibsonek diotenez: “genero-harremanen ikuspegi feministen antitesia da. Bertan, emakumeek bihotzak hautsi eta harremanak suntsitu egiten dituzte edo etxekotasun-iturri egonkor gisa mantentzen dira” (2003, 79. or.).

Preseski, dualismoa ez ezik dikotomia ere garatzen da ikuspegi hauetan, baten definizioak bestea ukatzen duelako. Ikuspegi patriarkalari dagokion emakumeen rolen bilakaeraz gain, Whiteleyk kanon bakoitzaren ezaugarriak gehiago argitu ditu bere lanetan. L. Viñuela Suárezek ere, bakarka zein ko-autore gisa, estereotipo eta rolen gaineko xehetasunak gehitu ditu (E. Viñuela Suárez eta Viñuela Suárez, 2008; L. Viñuela Suárez, 2003, 2004; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005). Hurrengo taulak hainbat autoreren ekarpenak batzen ditu emakumeen rolen dualismoa azaltzeko:

8. Taula: Emakumeen rolen dualismoaren erreprodukzioa musikan

Aldagaiak	Neska / emakume zintzoa	Neska / emakume gaiztoa
Balioak	Feminitate tradizionala	Arau sozialen haustura
Espazioa	Espazio publikoan geratzen da	Espazio publikoa beregana dezake
Dimentsioa	Pasibotasuna	Aktibotasuna
Rolak	Birjina Emaztea Jostailu sexuala	<i>Femme fatale</i> Putza Sorgina

Ezaugarriak	Inozentzia, prestutasuna, plazera emateko objektua, enpatia	Sexualitatea, askatasuna, indarra, arriskua, eromena
-------------	---	--

Hainbat autoreren lanak oinarri hartuz sortua (McClary, 2002; Reynolds eta Press, 1995; E. Viñuela Suárez eta Viñuela Suárez, 2008; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2000, 2005).

Taulan ikus dezakegunez, neska gaiztoaren estereotipoa oso lotuta dago gizonari atxiki ohi zaizkion balioekin. Egin-eginean ere, esan dezakegu, puta edo *femme fatale* delakoaren rolek jokabide maskulinoa garatzen dutela eta, gizonak oro har ez dutenez onartzen horrelako jarrerarik emakumeengandik, arriskutzat jotzen dituztela. L. Viñuela Suárezek dioen bezala, esaterako espazio publikora ateratzea erabakitzen duen emakumeak kritikak jasan beharko ditu (2004). Horri lotuta dago Reynolds eta Pressek aipatzen duten sorginaren irudiarekin; letra batzuetan transmititzen baita emakumeak duen botereari esker gizonari sorginkeria egiteko gaitasuna duela (1995). Hau bi arrazoi bateragarriengatik gertatzen da. Lehena, generoaren oinarrizko arau sozialak haustera ausartzen dela. Bigarrena, gizonen berezko espazioan sartzen dela eta, hartara, eurek mehatxutzat hartzen dute.

Harreman erromantiko-afektiboen trataera abestietan

Azpi-atal honen sarreran azaldu dugun bezala, musikaren historian abestiak sailkatu izan direnean kategoria nagusietako bat *maitasun kantek* definitu dute. Guarinos-ek dioenez, maitasuna “kontsumo abestien ardatz nagusia da” (2012, 304. or.). Normalean, musikan pertsonaia femenino eta maskulino bana egoten dira (McClary, 2002), eta, oro har, abestietako maitasuna bikote hetero-normatiboen harremanetara mugatu da. Alegia, gizon baten eta emakume baten arteko harreman monogamoa. Baina harremanetara hurbiltzeko moduak eta baita abestietan garatzen diren bikotekideen bilakaera ugariak izan daitezke:

Lo cierto es que dentro del monotema hay amor en todas sus vertientes: amor deseado, amor consumado, amor perdido, amor platónico, amor imposible, amor incipiente, amor consolidado, amor *fou*, amor conyugal, desamor... (Guarinos, 2012, 304. or.).

Gary Burns-ek (1983) 1963tik 1972ra bitartean *Billboard*-eko zerrendetan izan ziren lehen 20 kantak aztertu zituen ($n=191$). Lagineko abestietan, hainbat ideia nagusitzen zirela ikusi zuen, besteak beste Erresuma Batuko inbasioa. Alabaina, kanten %73 maitasun familiarrari buruzkoa zela mahaigaineratu zuen, zehazki sexu edo maitasun erromantikoari buruzkoa. Kantek osatzen duten diskurtsoak *rhetorical vision* izendatzen ditu, euskaraz, *ikuspegi erretoriko* gisa itzul dezakegun kontzeptua. Ikuspegi erretoriko horien artean, nagusia “perfektu, egonkor eta menpekota” deritzo; bertan, “maitaleak etengabeko kide dira, euren patua betirako elkarrekin gotea da, elkarren arteko menpekotasuna dute, ezkonduko dira” (Burns, 1983, 29. or.).

Burnsek ikuspegi erretoriko hau positibotzat jotzen zuen. Gaur egun, haatik, mezu-mota horiek maitasun erromantikoaren mitoei dagozkiela ikus dezakegu (Cubells-Serra et al., 2021; Jiménez-Picón et al., 2022). Hala, musika popularrak hein handi batean amodioaren mitoak, gizartean oso errotuta daudenak, erreproduzitu izan ditu. Baina badaude mito horiekin hausten duten abestiak ere, harremanen ikuspegi negatiboa jorratzen dutenak. Multzo horri “Dream is Over” edo *ametsa amaitu da* deritzo Burnsek (1983, 32. or.). Giro ezkor hori abandonuari, hirugarren pertsonei, elkar asebetetzeko ezintasunari, eta harreman zorigaitzak amaitzeko gaitasun ezari dagokie.

Reynolds eta Press autoreen *The Sex Revolts* liburuak (1995) harreman erromantiko-afektiboetara lotutako bi ideia interesgarri aurkezten ditu, maitasun erromantikoaren mitoen ilusioari eragiten diotenak. Alde batetik, berezitasunaren ilusioa dugu (*illusion of uniqueness*), beste pertsona berezia eta munduan bakarra den ideia garapena. Bestetik, maitasunaren ilusioa (*illusion of love*), sentimendu erromantikoak muturrera eramatearen ideia. Autoreek ziotenez, bi ilusio hauen diskurtsoak ohikoak dira musikan.

Mitoak errepikatzearekin batera, genero estereotipoak ere garatzen dira. Izan ere, Burnsen lagineko kantek islatzen dituzten istorioetako batzuetan “maitaleek [...] emakumearen erreputazioa salbatu, [eta] gizonaren gizentasuna frogatu” behar dute (1983, 29. or.). Honi jarraiki, interesgarriak dira Simon Frith eta Angela McRobbiek aurkezten dituzten gizentasunaren kanonak (1978/2007). Izan ere, batez ere emakumeak irudikatzeko moduak aurkeztu baditugu ere, gizonenak ez daude estereotipoetatik libre: emakumea harreman erromantikoari lotuta dago, gizonak, berriz, sexua nahi du.

Preseski, harreman sentimentalak oso modu ezberdinean jorratu izan dira musika popularrean sortzailea edo abestiaren protagonista gizon edo emakume zen arabera. Jarraian datorren taulak gizonaren eta emakumearen gaineko kanonak aurkezten ditu, harreman erromantiko-afektiboak garatzeko bakoitzak dituen balio nagusiekin, gizentasun kanonen arabera:

9. Taula: Genero-estereotipoak harremanetan gizonezko-kanonaren arabera

Pertsonaiaren generoa	Cock rock kanonean	Teenybop kanonean
Gizona	Desira maila altua Harreman ugariak denbora-tarte berean Aldi baterako harremanak Emakumearekiko kontrola Azalean geratzen diren harremanak	Harremanekiko frustrazioa Bakardadea Abandonatu duten mutila Emakumeen biktima Txakurkumearen irudia Monogamiaren balioa Erromantizismoa Benetako maitasunaren bilaketa

Emakumea	Posesiboak Senarra bilatzen duena Askatasunaren aurkako lotura (itogarria)		Bihozgabera, gaiztoa Fidagarria ez dena Aldakorra Berekoia Erruduna Gezurtia
	Sexualki agresiboa: hondamendian dagoen zorigaitza	Sexualki erreprimitua: gizonaren laguntza behar duena	

Frith eta McRobbieren lana oinarri hartuta (1978/2007), L. Viñuela Suárezen (2004) eta L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Heviaren (2005) iruzkinekin osatua.

Taulari esker ondoriozta dezakegu gizonzkoek interpretatutako kantetan emakumearen irudiak gizonaren arabera eraikitzen direla eta, gainera, euren aurkakoak direla. Gizonak sexua besterik nahi ez duenean, emakumea posesiboa da eta ez du bere askatasuna errespetatzen. Haatik, gizonak maitasun erromantikoaren mitoak jarraitzen dituenean, emakumea bihozgabera da eta ez ditu bere amodio-espektatibak betetzen. Edonola ere, emakume gaiztoaren estereotipoa betetzen da hemen. Arestian aipatu dugu harreman erromantiko-afektiboak estuki lotuta daudela genero bakoitzari atxikitzen zaizkion balioekin. Funtsean, musika popularraren historian kanta asko maitasun-kantatzat jo izan diren heinean, istorio horien baitan garatu dira maskulinitate nahiz feminitate kanonak.

Horrez gain, taulan bi rol ageri dira, orain arte aipatu ez ditugunak. Emakumeari dagokionez, emakume frigidoren mitoa garatzen da cock rock kanonean, emakumeak sexu-harremanak nahi ez eta sexuaz gozatzen ez duen ideia. Birjinaren rola betetzen du hein handi batean. Genero-identitateen islan azaldu dugun emakumearen rolen dualismoa, preseski, sexualitatean oinarrituta dago. *Sexu gutxi vs sexu gehiegi* dikotomia sortzen da, ez dago erdibiderik. Baina, oro har, gizonak abestutako kanta nagusitu izan direnez historian zehar, eta, hortaz, protagonista narratzailea izan ohi denez (L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005), emakumea objektu sexuala da. Preseski, emakumea sexualizatzeko joera handia dago, bai letretan eta baita bideoklipetan ere (Guarinos, 2012). Baina, nolabait, emakumea ez da bere sexualitatea aske bizitzeko gai, gizonaren begiradapean egon ohi da-eta.

Hala egiten duenean, zigorra jasan izan ohi du. Madonnaren kasua dugu, zeinak, McClary-k dioenez (2002), kontra-diskurtsoak garatu izan dituen. Oinarrian askatasuna dagoen honetan, eta Madonnak diskurtso ofizialak eta feminitate tradizionala desafiatu dituen, oso kritika zorrotzak jaso izan ditu bere lehen diskotik. Abestietan, emakume protagonistaren desira eta sexu harremanak islatzen zituen, ez zena ohikoa. Zentzu honetan, badirudi eboluzioa egon dela. Guarinosek dio (2012) letretan behintzat neskaren amaiera fatidikoa ez dela lehen bezainbeste garatzen; alegia, emakumezkoek sexualitatea bizi dezaketela euren buruak arriskuan jarri gabe.

Taulan ageri den beste rola *incel* mutilarena da. Hitzak “nahi gabeko ezkongabe” esan nahi du (ingelesez dator: *INvoluntary CELibate*), eta azken urteotan garatu den mutilen azpi-kultura da, batez ere interneteko foroetan sortua, zeinean emakumearen aurkako jarrera nagusitzen den (Cottee, 2021; Sharkey, 2022). Talde honetan emakumearekiko indarkeria sarritan justifikatzen bada ere, ez dugu alderdi hau landuko. Orain arteko rol eta estereotipoak jorratuta, teenybop kanonean aurkezten den gizonaren ikuspegiak baditu ezaugarri komunak incel mutilarekin: emakumearen berekoikeriaren biktima da, neska jotzen du bere bakardadearen erruduntzat, etab. Hori dela-eta, gaur egungo incel rola estu lotuta dago Frith eta McRobbiek landutako kanonera (1978/2007).

Burnsek aztertutako abestien argitalpenetik 50-60 urte inguru igaro badira ere, eta Frith eta McRobbiek lanetik 40 bat, euren ondorioek oraindik balio dute, hainbat estereotipok indarrean jarraitzen du-eta. Emakumearen bigarren maila hori, gizonarekiko menpekotasuna, sarritan antzeman daiteke baita azken hamarkadetako kantetako letretan ere. Guarinosek dioenez, “emakumea modu patriarkalean objektu gisa erabiltzen duten maitasun *fou*, harroputz, gauekotasun eta azpikerian oinarritutako hamaika abesti” dago (2012, 305. or.). Ikertzaileak 2009, 2010 eta 2011 urteetako udarako “top” abestiak eta euren bideoklipak aztertu zituen, 10 urte bakoitzeko, gaztelaniazko eta ingelesezko kantekin (Espainiako, Latino Amerikako, AEBtako eta Erresuma Batuko artisten abestiekin). Emaitzek adierazten dutenez, estereotipoak iraunarazten dituzten mezuak daude, baina baita genero-identitatei buruzko mezu berriak ere, hurrengo taulan adieraziko dugun legez:

10. Taula: Harreman erromantiko-afektiboetan genero bakoitzari atxikitako ezaugarri estereotipatuak eta mezu berriak

Abeslaria	Gizonezkoa		Emakumezkoa	
	Gizona	Emakumea	Gizona	Emakumea
Abestiko pertsonaiak				
Estereotipoen iraunkortzea	Maitasun erromantikoaren garrantzia Harremanen samina	Gizonaren menpekota Objektu desiragarria Jostailu sexuala Saminaren erruduna	Emakumearen salbatzailea	Maitasun erromantikoaren garrantzia Sumisioa Abandouaren samina Harremanarekiko menpekotasuna

Mezu berriak	Maitasunaz gozatzeko gonbidapena	Emakumeen independentzia	Ez du harremana zaintzen Alferra Inozoa Sumisioa	Subjektu sexuala Desira Sexu askatasuna Konpromisorik gabeko harremanak Maskulinitatea (“emakume falikoa”) Auto-afirmazioa Agresibitatea
--------------	----------------------------------	--------------------------	---	--

Guarinos autorearen ikerketako ondorioetatik sortua (2012).

Guarinosen ondorioek batik bat emakumezkoek abestutako kantetan emakumeaz transmititzen den irudia dute ardatz. Honek, alde batetik, ekartzen du informazio gutxiago izatea azken hamarkadako abestien genero-identitate eta harreman erromantiko-afektiboei buruz gizonezkoen kantei edo pertsonaia maskulinoei dagokienean. Baina, beste aldetik, interesgarria da emakumezkoen kantetan kokatzea interes-gunea, historikoki ikusezin izan baitira. Ikusten dugunez, gizonek eta emakumeek ezaugarri komun batzuk dituzte, batez ere bikote-harremanei ematen dieten garrantzia eta hauekiko samina. Interesgarria da, hala ere, gizonezkoen kanten kasuan samina ez ezik erresumina ere badagoela, emakumea jotzen baita samin horren erruduntzat. Emakumezkoen kantetan, haatik, samin hutsean geratzen da. Edonola ere, taulan ikusten da artistak mezu berriak transmititzen hasi direla.

Euskal Herrian kokatuta, musika eta generoa uztartzen dituzten bi lan aipa ditzakegu. Lehena, Ainara Santamaria Barinagarrementeriaren master amaierako tesina (2012), non Hesian taldearen abestietako maitasun-diskurtoak, abeslarien ikuspegiak eta entzuleen pertzepzioak mahaigaineratzen ziren. Bigarrena Amaia Álvarez Uriak (2012) euskarazko 10 abestiri buruz egindako analisisa da. Ikertzaileak iradokitzen duenez, eta ondorioetan dioenez, maitasunari buruzko mezuak modu negatiboan adierazten dira, amaitutako harremanak eta bakardadea edo sumisioa nagusitzen dira-eta. Honek adierazten du maitasun erromantikoaren mitoek bizirik jarraitzen dutela eta baita euskal musikan ere ageri direla. Izan ere, bikotekidearen beharra eta botere-rolen irautea dakar. Haatik, sexua askatasunetik jorratzen dela dio.

Honez gain, Álvarez Uriaren lanak (2012) hiru ondorio interesgarri ekartzen ditu. Alde batetik, aitortzen du genero-estereotipoak ez daudela hasiera batean uste zezakeen bezain indarrean. Beste aldetik, esaten du euskarazko kanta askotan harreman erromantiko-afektiboak ageri direnean ezin dela jakin “zua” emakumea edo gizona den, eta honek, ondorioz, genero-identitatearen aniztasunerako balio duela, ezin baita jakin harreman heterosexualez ari diren edo ez. Azkenik, autoreak dio desira sexualaren esplizitateak euskaldunen sexu-harreman urrien estereotipoarekin hausten duela, euskal kulturaren oso hedatuta dagoena. Nahiz eta lanaren emaitzak interesgarriak

diren eta euskal musika popularraren ikerketari ekarpena egiten dioten, lagina ez da nahikoa adierazgarri joera orokorrak ezagutzeko. Preseski, lehen ondorioa beste eremu geografiko batzuetan egindako ikerketekin kontraesanean doa.

Harreman sentimentalekin amaitzeko, beharrezkoa ikusi dugu genero-indarkeriaren gaia mahaigaineratzea, borroka feministaren oinarrietan dagoena. Historikoki, eta dagoeneko azaldu izan dugunez, emakumeei buruzko irudia dualismoan eta estereotipoetan oinarritu izan da. Baina, feminitate tradizional horretatik ihes egiten duten emakumeek zigorra jaso izan dute. Musikariek, estilo androginoak edo irudi sexuala erabili izan dutenean, besteak beste, kritika zorrotzak edo irainak jasan izan dituzte.

Abestietako pertsonaia askok ere amaiera tragiko edo fatidikoa izan du zain, Whiteleyk (2005) aipatzen zituen hiru A horiekin (abjekzioa, abusua, alienazioa) gertatzen zen bezala. Bada, bilakaera horiek indarkeria matxistaren adibide dira. Izan ere, emakumea degradatzea, abusatzea (psikologikoki, sexualki, jipoiaren bidez) eta isolatzea ekintza ohikoak dira gizonaren jokabide patriarkalean.

Gizartean gertatu den bezala, non abusatzaileek euren indarkeria psikologiko nahiz fisikoa maitasun itsuaren mitoaren bidez argudiatu izan duten, musika popularrean ere horrelako ideiak garatu izan dira. Azken finean, hasieratik adierazi dugun moduan, musika popularra gizartearen balioen isla da. Hormigos-Ruiz et al.-ek genero-indarkeria eta musikari buruz egindako ikerketan adierazi zuten etengabe transmititzen dela mezu mota jakin bat non “emakumearen gorputzarekin merkantilizazioa egiten den, sumisio femeninoa eta nagusitasun maskulinoa sustatu, edota indarkeria modu latente edo/eta agerian indartzen den” (2017, 92. or.).

Autoreek egindako ikerketa enpirikoan ikusi ahal izan dutenez, indarkeria matxistara eraman dezaketen mezuak ez dira soilik gizonezkoen kantetan ageri:

El hecho más relevante es que en este caso cerca de las dos terceras partes de los grupos/solistas formados por mujeres, casi la mitad de aquellos que están formados sólo por hombres y el total de los grupos integrados por ambos, presentan canciones cuyas letras pueden fomentar la violencia simbólica en contra de las mujeres (Hormigos-Ruiz et al., 2017, 91. or.).

Gaur egun, zorionez, indarkeria matxista eta tratu txarrak salatzen dituzten kantak gero eta ugariagoak dira *mainstream* panoraman. Indarkeria salatzeke eta askatasuna aldarrikatzeko mezuak musika popularrean lekua egiten ari dira (Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003). Adibidez, gaztelaniazko panoraman, Paulina Rubio, Bebe eta Mónica Naranjok horrelako ideiak transmititu izan dituzte euren abestietan, ahalduntutako emakume pertsonaien bidez: emakumeak bere bizitzaren boterea hartzen du, sumisioa errefusatuta. Halako kantek, euren

irisgarritasunari esker, eragin positiboa izan dezakete gizartean indarkeriaren auzia erdigunean kokatzeko.

2.3.3 Musikaren bidez eraikitako leku-identitateak

Geografia musikalek hainbat diziplinetatik musikaren eta lekuaren arteko harremanak aztertzen dituzten gaia osatzen dute (Carney, 1990). Gai hau jorratzen duten ikerketek hainbat kontu argitu dituzte; besteak beste, lurralde jakin bateko soinuek eta artistek partekatzen dituzten ezaugarriak, lurralde batzuetako berezko instrumentuak, espazioak abestien letretan duen presentzia, eta entzuleek eszenatoki jakin batekiko duten pertzepzioa. Gainera, Roccak eta Fagiuolik adierazten duten moduan, “soinua gure kulturaren bete-beteko sortzaileetako bat da, UNESCOk aitortua ondare immaterial gisa eta paisaiaren oinarritzko osagai gisa” (2016, 84. or.).

Honi jarraiki, Connell eta Gibsonek musikaren berezko balio geografikoa azpimarratzen dute:

Music is by nature geographical. Musical phrases have movement and direction, as though there are places in the music: quiet places and noisy places, places that offer familiarity, nostalgia or a sense of difference, while the dynamism of music reflects changing lives. Sound is a crucial element in the world we construct for ourselves, and the world that others construct and impose on us (Connell eta Gibson, 2003, 280. or.).

Idea honetan, argi geratzen da gizabanakoaren nahiz gizartearen garapenean musikak funtzio garrantzitsua duela. E. Viñuela Suárezek dio, hiriarri buruz zehazki, hainbat musika estilo metropoli zehatzetara atxiki zaizkiela eta aldi berean espazioak esanahi sinbolikoz eta identitatez bete dituztela (2010). Preseski, Elena Dell’Agnese eta Massimiliano Tabusik diotenez, musika eta lekuaren arteko harremana modu ugaritan gara daiteke, adibidez melodia batzuk lurralde jakin batzuekin lotzen direlako nazioarteko iruditegi kolektiboan:

Oltre alle parole, anche il modo di articolare la voce, la scelta dello stile compositivo, degli strumenti, o dell’arrangiamento possono essere associati ad una narrazione nazionale o transnazionale, o ad una determinata adesione identitaria, possono assumere una connotazione estetica, o costruire un senso di appartenenza (Dell’Agnese eta Tabusi, 2016, 5. or.).

Leku-identitateak artistaren eta espazioaren arteko harremanean oinarritzen dira. Hori dela-eta, adibidez musikari ospetsu batzuk eremu geografiko jakin batzuetara oso lotuta daude, eta alderantziz, espazio batzuk hein handi batean musikari arrakastatsu horiei esker eman izan dira ezagutzera, The Beatles eta Liverpool hiria kasu argia dugu adibide (Cohen, 1991). Baina igorlearen harremana ez ezik, hartzaileak espazioekin duen edo ez duen harremanak ere garrantziaz du. Honekin esan nahi duguna zera da, musikari batek transmititzen duen lurraldetasun diskurtsoa

normalean ez ohi dela berdin jaso entzulea lurralde horretakoa denean edo ez. Funtsean, hasieratik aipatu ditugun kode partekatuei egiten ari gatzaizkie erreferentzia berriz ere.

Azpi-atal honetan musikaren eta *locus*-aren arteko harremanaz mintzatuko gara, batez ere, baina letrek transmititzen dituzten mezuak ardatz hartuta. Zehazki, hiru alor jorratuko ditugu: espazioaren erreferentziak abestietan, musikaren bidezko leku-identitateen transmisioa, eta identitate nazionalen auzian musikak duen rola.

Connell eta Gibsonek diotenez (2003), lekuei egindako erreferentziek irudi jakin batzuk sortzen dituzte entzuleengan. Identifikazio-prozesua gogora ekarrita, ohikoa da entzuleak abesti batek aipatzen duen leku horretan kokatzea bere burua irudimenaren bidez, kanta jakin batek hara *eramaten* baitu. Musika popular gehiena “sotila, anibalentea edo lausoa da leku eta identitateen izendapen eta deskribapenetan” (Connell eta Gibson, 2003, 71. or.). Autoreek diote espazioak orokorrak izan ohi direla, izan leku zehatzetara lotu gabekoak (*aspatial*), besteak beste zinema edo kotxea; nahiz esplizituagoak, auzoa edo herrialdea bezala. Batzuetan, hala ere, leku eta garai jakin batzuetara guztiz lotuta daudela adierazten dute.

Espazio orokor horien artean, hiria da ohikoenetako bat. E. Viñuela Suáreze-k adierazten duenez, espazio urbanoen deskribapenak hirien iruditegia ezagutzen laguntzen du (2010). Leku zehatzetara joanda, Connell eta Gibsonek azaltzen dute kanta askok urrutiko edo ezezagunak diren metropoli handien alegoria egiten dutela, Parisen kasuarekin gertatzen den bezala (2003). Haatik, jaioterria ez den herri txikien edo landa-eremuen kokapena urriagoa da eta, diotenez, sarritan umoretik egin ohi da. Herriak ere ager daitezkeen arren, batez ere artisten jatorrizkoak aldarrikatzeko, hiri handiak izan dira itzaropenaren sinbolo musika popularraren historian zehar.

Hala eta guztiz ere, hiriaren barruan mailakatzeak egon ohi dira, auzoen arteko ezberdintasunak abestietan ere islatzen direlako. Connell eta Gibsonen arabera (2003), rap estiloak rol garrantzitsua izan du periferiako auzoen aldarrikapenean eta besteak beste arrazismoaren eta alboratzearen salaketan. Hortaz, eta modu orokorrean, estilo jakin batzuk *locus*-aren balio batzuekin lotuta daudela iradokitzen dute autoreek: rapa periferia eta salaketarekin, popa hiriaren ikuspegi erromantikoarekin, funka eta hip-hop-a auzoko bizipenekin, countrya landa-eremu eta nostalgiarekin, etab.

Preseski, hiritik aterata ere bestelako espazioen erreferentziak aurki ditzakegu musika popularrean. Dell’Agnesek dioenez, musika komertziala lurralde baten ingurugiroa ezagutzeko tresna izan daiteke, paisaiei egiten zaien ebokazioa dela-eta (2016). Hortaz, musikak naturara hurbiltzeko aukera eskaintzen dio entzuleari. Autoreak batik bat koloreen garrantzia azpimarratzen du kanten letretan erabiltzen direnean duten balio sinbolikoarekin: urdina zeruarekin lotzen da eta berdea mendi edo zelaiekin, adibidez.

Lekuen aipamenak deskribapen hutsetik haratago doazenez, komunitateek edo gizarteak leku jakin batez duten irudian eragin dezakete, sortzen dituzten narratibak direla-eta. Artista edo estilo batzuek estuki lotuta daude leku jakin batzuetara. Aurretik egindako ikerketa batean, non La Oreja de Van Gogh taldearen diskografiako abesti guztiak aztertu genituen ($n=111$), boskoteak Donostiari buruz (euren jatorrizko hiriri buruz, alegia) hiru kontakizun nagusi transmititzen dituela ikusi genuen: 1) errutina-agertokia, 2) leku idilikoa, eta 3) iluntasunez betetako hiria (Landa González, 2022a). Bigarren narratibak bat egiten du Connell eta Gibsonek aurkeztutako popak hiriaren erromantizatutako irudia transmititzeko duen joerarekin (2003).

Siziliako musikan ere, Roberto Sottile ikertzaileak adierazi zuenez (2013), narratiba-mota zehatz batzuk sortzen dira: salaketa, lurraldearen tradizioa, auzoetako eguneroko bizitza, etab. Mediterraneoko uharte handienaren kasuan, gainera, toponimiak eta dialektoak (sizilierak) lotura estua dute, sizilierazko abesti askotan agertzen direlako bai eskualdeko hiri handiak nahiz herrixkak (2015). Horrelako narratibak testuinguru soziopolitiko eta kultural zehatz batzuekin lotuta daude guztiz, eta partekatutako esperientzietatik ez ezik, artisten bizipen propioetatik abiatzen dira, entzuleari irudi eta istorio batzuk transmitituz. Hurrengo taulak narratiba-mota batzuk aurkezten ditu, ohikoak direnak musika popularraren letra askotan:

11. Taula: Lekuen gaineko narratibak

Balioak	Ikuspegiak	Adibide eta autoreak
Ohiturak	Egunerokotasuna	Combomastas taldearen “U tagghiamu stu palluni?”, Palermoko auzoen aipamen eta egun normal baten kontakizunarekin (Sottile, 2013, 63–64. or.) LOVG taldearen “El 28” eta Donostia (Landa González, 2022a, 241. or.)
	Tradizioa	Giovanni Cannatella-ren “A festa â navi” Siziliako tradizioaren aldarrikapenerako (Sottile, 2013, 57–61. or.) LOVG eta “20 de enero” San Sebastian bezperari erreferentzia (Landa González, 2022a, 241. or.)
Idealizazioa	Jaioterriaren erromantizazioa	LOVG taldearen “Soñaré” eta Donostia (Landa González, 2022a, 241–242. or.)
	Urrutiko paisaien alegoria	Paris edo Rio de Janeiro (Connell eta Gibson, 2003, 73. eta 80. or.)
Politikoa	Leku jakin bateko ikuspegi kritikoa edota salaketa	Elvis Presley-ren “In the ghetto” abestia eta auzoko arazoak (Connell eta Gibson, 2003, 73. or.) Palermoko hiriko kudeaketaren salaketa Gente Strana Posse taldearen “Sugnu palermitano” kantari (Sottile, 2013, 65–66. or.) LOVG eta Donostiaren ikuspegi iluna, ETArekin indarkeria dela-eta (Landa González, 2022a, 241–242. or.)

Atal honen hasieran esan dugunez, musika balio partekatuen isla da eta komunitate edo gizarte baten memoria kolektiboan eragiten du. Komunitateak edo gizarteak bera zehazten dituen

elementuetako bat espazioa da eta abestietan *locus*-ari erreferentzia egiten zaion askotan artistaren nahiz entzulearen leku-identitatea sartzan da jokoan. Hau da, deskribapen indibidualak baino haratago doa, leku jakinetan bizi izandako esperientziak eta lekuen errealitatea ezagutzeko aukera eskain dezakete abestiek. Connell eta Gibsonek diotenez, “identitateak multidimentsionalak dira, etengabe ber-negoziatzen dira, baina inoiz ez dira lekutik dibortziatzen” (2003, 281. or.).

Hau da zehazki La Oreja de Van Gogh taldearekin gertatzen dena, euren leku-identitatea multiplea delako, ez baita soilik Donostiarekin lotzen, baizik eta baita Espainiako eta Latinoamerikako kultura popularraren sinbolo ugarirekin ere (Landa González, 2022a). Mendebaldean bizi dugun garaian, multidimentsionalitatea gero eta ohikoagoa da bi arrazoi nagusirengatik: bata, bidaiatzearen demokratizazioak leku gehiago ezagutzea ahalbidetu duelako; bestea, globalizazioarekin jatorri ugarietako kulturen ezagutza areagotu delako.

Edonola ere, eta hizkuntzei buruzko azpi-atalean ere aipatuko dugunez, esanguratsua da musikaren homogeneizazioa globalizazioaren ondorio izan bada ere, adierazpen artistiko honek oraindik baduela zer esana identitate lokalen auzian:

While all this implies global homogeneity, music can and does enable resistance to globalising trends; rap and the ever-evolving hip hop scenes of particular inner-city areas are manifestations of this. Local musics remain vital. Indeed within the context of globalisation, localities may be revalued (Connell eta Gibson, 2003, 271. or.).

Daynes-en arabera (2016), abestietan egiten diren leku-identitatearen errepresentazioak entzuleen interpretazioan eta kolektibotasunean eragiten du. Musikaren elementuek, besteak beste letrek, “mezu politikoa eduki, erresistentziarako lekua eskaini, identitate nazional, erregional edo internazionala eraikitzeko *cultural marker*-a sortu, eta diasporaren errealitatearen elementu bateragarria suposa dezakete” (Dell’Agnese eta Tabusi, 2016, 7. or.). Bereziki garrantzitsua da musikak leku-identitateez egiten duen adierazpena migrazio prozesuak dituzten leku edo taldeetan. Immigrante-komunitateentzat berezko esangura du hein handi batean jatorrizko lurraldeekin lotura-funtzioa egiten baitu (De Spuches, 2016).

Lurraldetasunari estuki lotutako ideia nazioaren kontzeptua da. Sentimendu kolektiboak indartzen diren heinean, lurralde jakin batekiko harremana alda dezake musikak. Musikan ikuspegi nazional eta nazionalista gutxienez duela bi mende inguru garatzen hasi zen. Leyre Arrieta Alberdi historialariak dioenez, XIX. mendeko Europako nazio-mugimenduekin batera, musika “sentimendu nazionalak indartzeko instrumentu politiko bilakatu zen” (2016, 264. or.). XX. mendean ere hainbat lurraldetan nazio-identitatea indartzeko erabili zen (Nash eta Carney, 1996). Sinbologiari buruzko azpi-atalean aipatu dugunez, abestiak euren horretan sinbolotzat jo izan dira

askok ikuspegi nazionalaren sorreran, kohesioan eta transmisioan eragiten dutelako (Casquete eta Mees, 2012; Collado-Seidel, 2016).

Göran Folkestad-en ikuspuntutik, gaur egun musikaren errealitatea espazio global eta testuarteko batek osatzen du, non “jatorri nazional edo etnikoa inguru kultural berrietan negoziatu eta ber-konfiguratuak diren” (2017, 122. or.). Preseski, identitatea “porotsua” delako eta “egoeraz egoera eta testuinguruz testuinguru” eralda daitekeelako (2017, 134. or.). Hori dela-eta, autoreak iradokitzen du musika nazionalaren bilaketa herritarren kultura nazional bateratura zuzentzeko asmo handiegikoa dela.

Musika eta ikuspegi nazionalista batzen dituen elementu argietako bat ereserkia da. Teorian, ereserkiak nazio baten pieza musikal goren edo igargarrienak ditugu. Baina Folkestaden ikuspegiari jarraituta, Leyre Arrieta Alberdik euskal nazioaren ereserkiari buruz egindako ikerketa gureganatzea interesgarria da, hain zuzen ere ez dagoelako himno aproposenaren gaineko adostasunik (2013, 2016). Autoreak dioenez, korronte ezberdinetako alderdi politikoek ez dute sentitzen ereserki ofizialak euren ideologia ordezkatzeko duenik, eta beste abesti bat erabili ohi dute, bestelako jatorri edo ideiak dituztenak, eurengandik hurbilagoak. Guztira, hiru dira erabili ohi diren euskal ereserkiak.

Baina nazioaren adierazgarri diren sinboloen gaineko eztabaida ez da ezohikoa polarizatutako gizarteetan edo nazio-estatu auzia duten lurraldeetan, Euskal Herria kasu. Folkestadek adierazten duenez, nazio-ikuspegiak indar berezia hartzen du nazionalitatea askatasunez adieraztea debekatuta dagoen lurraldeetan (2002). Izan ere, musika nazionalarekiko eta ereserkiekiko jarrerak oso bestelakoak dira subiranotasuna inoiz galdu ez duten herrialdeetan eta estaturik gabeko nazioetan, autoreari jarraiki. Lehenengoetan, egoera normalizatua den heinean musika barneratuta dago, transmititzen dituen nazio-sentimenduak transmititzen dituela. Aldiz, “testuinguru kulturala segurutzat jo ezin daitekeenean” (2002, 155. or.), abestien bidez nazioaren balioak sustatzeko joera askoz garrantzitsuagoa da.

2.3.4 Hizkuntzaren balioa musikan

Identitateekin amaitzeko, hizkuntza eta musika popularraren arteko harremana izango ditugu mintzagai. Izan ere, hizkuntzak hainbat arrazoiengatik du garrantzia. Alde batetik, hizkuntza batean ala bestean kantatzean aukera gehiago edo gutxiago egon daiteke publiko jakin batengana iristeko. Bestetik, abestiaren beraren interpretazioa hein handi batean baldintzatzen du; hasteko, letren hizkuntza hitz egiten ez duen entzule batek nekez ulertu ahal izango du mezua. Era berean, hizkuntza ere bada artista eta entzuleen arteko zubi.

Sarritan hizkuntza batean ala bestean sortzeak esanahi jakin batzuk transmititzen ditu bere horretan. Johannes Brusilak esaten duen moduan, hizkuntza nazionala, hizkuntza gutxitua edo dialektoa erabiltzean, badirudi musikariak hurbileko eremu geografikoan garatu nahi duela bere karrera artistikoa (2015). Haatik, ingelesaren erabilera lotuagoa dago nazioarteko karrera izateko aukerarekin. Azpi-atal honetan, hain justu, ingelesaren eta hizkuntza gutxituen egoeraz arituko gara. Batzuetan dikotomiatzat jotzen bada ere, osagarriak izan daitezke-eta.

XX. mendeko bigarren erditik hona, ingelesezko kantak nagusitu izan dira mundu-mailako lurralde askotako *mainstream* panoraman (Achterberg et al., 2011). Ingelesa da, finean, musika popularraren *lingua franca* (Cutler, 2000). Musika komertziala osatzen duten estiloetako asko Amerikako Estatu Batuetan sortu zirenez eta luzez potentzia ekonomiko eta politiko handietako bat izanenez, ingelesezko musikak eragin handia izan du nazioartean sortu izan den musikan. Preseski, mundu-mailan ospetsuen izan diren artista gehienek, The Beatles edo Elvis Presley bezala, ingelesezko musika sortu izan dute¹³.

Cece Cutler-ek dioenez, prestigioak zerikusi handia du gai honetan (2000). Izan ere, ingelesa nazioarteko hizkuntza denez, beste ama hizkuntzak dituzten lurraldeetan ingelesa izan da “aukera naturala” pop musikari askorentzat eta 1960tik geroztik askok “idatzi edo behintzat grabatu izan dituzte abestiak ingelesez merkatu zabalago batera iristeko asmoz” (2000, 118. or.). Hortaz, arrakastaren auzia ere jokoan sartu da, eta nolabait ingelesak musikaria salmenta edota ospera eramango zuen gakotzat jo izan da luzez.

Globalizazioaren eraginaren adibide dugu joera hau (Verboord eta Brandellero, 2018). Autoreen ikerketak iradokitzen duenez, top zerrendek mundu-mailarantz jo izan dute 1960tik aurrera. Zehazki, Mendebaldean pop musika anglo-amerikarra nagusitu izan dela diote. Are gehiago, “AEBk eta Erresuma Batua bezalako herrialde ‘zentraletatik’ datozen produktu musikalek arrakasta globala eskuratzeko aukera altuagoak dituzte” (2018, 621. or.).

Achterberg et al.-en ikuspegia ezberdina da (2011). Euren aburuz, ezin da ziurtatu globalizazio-prozesua gauzatu denik; izan ere, hasiera batean ingelesa hizkuntza atzerritarra den herrialde batzuetan hizkuntza hau nagusitzen ari zela zirudien arren, 1989tik joera hori murriztu dela iradokitzen dute. “Geroztik, Amerikako musikak azkar galdu zuen populartasuna eta musika nazionalak berpizkundera izan zuen. Artista nazionalak euren ama hizkuntzetara itzuli ziren” (2011, 603. or.). Hartara, *glokalizazio* fenomenoak gauzatu ahal izan dela iradokitzen dute,

¹³ *Rolling Stone* nazioarte mailan prestigioa duen aldizkariako historiako 100 musikari hobereenen zerrendan, gehien-gehienek ingelesa dute musikarako hizkuntza. “100 Greatest Artists” (2010). In *Rolling Stone*: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-artists-147446/the-beatles-7-31247/> (Azken kontsulta: 2023/03/20)

globaletik lokalera itzultzeko joera behatzen baitute, batik bat herrialdeen egoera politikoa delata.

Verboord eta Brandelero ez datoz bat azken ideia honekin (2018). Izan ere, musika eta hizkuntzak lotzen dituzten harremanak askotarikoak izan daitezke eta eragiten dieten faktoreak ere ugariak dira. Yasser Mattar-ek dioenez, entzule askorentzat hizkuntza elementu erabakigarria da artistaren autentikotasunaren pertzepzioan (2009). Bere ikerketa enpirikoaren arabera, Singapurren ingelesez kantatzen duten artista lokalak faltsutzat jo daitezke hizkuntza-hautu desegokiagatik. Hortaz, baliteke autentikotasunaren auziak ere eragitea musikariek hizkuntzekin duten erlazioan.

Roberto Sottilek ere hizkeren nahasketan ere arreta jarri zuen (2013). Hain justu, gaur egun munduko eremu geografiko gehienetan egiten den musikaren egoera eleaniztuna ohikoa eta zentzuzkoa da estilo, ibilbide artistiko, album edota abesti batean hizkuntzak nahastea musikariek duten jatorri ugarietako eraginagatik:

In an era in which the global pop music industry has made selected popular musics available on a world-wide basis, the use of lyrics, the particular mixture of languages and images used in popular music on various regional and local markets is an important mechanism for negotiating the changing “global-local nexus” (Larkey, 2000, 18. or.).

Hizkuntza gutxituak edo dialektoak dituzten lurraldeetan musikarako egiten den hautuak berezko garrantzia du, hein batean hizkuntzaren hedatze eta bizirautean parte har dezaketelako abestiek. Herrialde eta hizkuntza bakoitzaren errealitatea oso ezberdina bada ere, eta beti analisi enpirikoetan testuinguru soziokulturala ezinbestekoa dela jakinda, interesgarria da hainbat autoreren ikerketa eta gogoetak gureganatzea. Hain zuzen ere, faktore edo ezaugarrietako batzuk komunak dira.

Silvia Giordanorentzat, hizkuntza gutxituetan abesteak balio sinboliko handia du (2015). Hizkuntza menderatzaileak dauden lurraldeetan hizkuntza *txikietan* abestea korrante kultural nagusien kontra jotzea da hein handi batean. Giordanok dioenez, hain justu, hautua egitea (kasu honetan okzitanieraz sortu eta kantatzea), zerbait “sakona” da “lurrekin, sustraiekin, identitatearekin” zerikusia izatea ez ezik haratago doana (2015, 57. or.). Okzitanierazko abestien historia mugimendu okzitanistaren militantziarekin batera doa, baita musika tradizioaletik kanpo ere (Benedetto Mas eta Giordano, 2015). Autoreek azaltzen dutenez, abestiek hizkuntzaren aldeko mezua bidaltzeko propaganda gisa balio dute, jendea sentsibilizatzeko.

Sottilek, sizilierari buruz, zioen dialektoan idaztea lokalismora itzuli eta globalizaziotik aldentzeko modua dela (2015). Preseski, hark elkarrizketatutako artistek hizkera honetan sortu eta abesteko arrazoi gehienak lokal-global kontrajarreran oinarritzen dira (2013). Hautua artisten

identitatearekin estuki lotuta dago eta ondarearen transmisioaren parte da. Sizilieraren eta bere aldaeren erabilerak uharteko lekuak hobeto ezagutzeko eta errealitate historiko-etnografikora hurbiltzeko tresna gisa balio dezake, hizkeraren eta lurraldearen arteko harremana oso estua baita. Autoreak adierazten zuenez, dialektoari esker ideologia artistikoa transmititu daiteke eta kultura tradizionala hedatu kanal berrien bidez, musika popullarraren bidez, hain zuzen ere.

Hizkuntzalari siziliarrak hiru dimentsio mahaigaineratu zituen dialektoaren eta musikaren arteko harremanean. Lehena, liriko-adierazgarria, ideiak adierazteko eta aisialdirako baliabidea. Bigarrena, sinboliko-ideologikoa, oposizio, protesta eta antagonismorako balioa. Hirugarrena, etnikoa, ber-aurkikuntza eta ber-jabetzerako sinbolo (2013, 38–39. or.). Hori guztia dela-eta, Sottilek iradoki zuen ahozko komunikazioan sizilieraren erabilera geroz eta urriagoa zen arren, musikan aurkakoa gertatzen ari dela dirudiela.

Hizkuntza aleman eta bere dialektoei dagokienez, bestalde:

dialect in lyrics signaled increased regional self-awareness in the face of linguistic homogenization. For pop bands, vocal artists, songwriters, and audiences, skillful use of dialect lyrics usually plays with and against linguistic knowledge, experience, and expertise with both Standard and dialect, and thus serves to reinforce the in-group solidarity (Larkey, 2000, 2–3. or.).

Euskararen testuingurura ekarrita, Ion Andoni del Amoren lanean hainbat ideia interesgarri aurkezten dira (2019a). Egindako elkarrizketen emaitzak baliatuta dioenez, euskal musikaren kasuan ingelesa ezer askorik esateko ez dagoenean erabiltzen da. Haatik, euskara naturaltasunaren bilaketan nagusitzen da, eta baita musikariak gertutasuna transmititu nahi dutenean ere. Adierazten duenez, hizkuntzaren hautua erosotasun pertsonalarekin lotuta egon ohi da. Alabaina, hau ez dago polemikaz salbuetsita, euskararen egoera ez baita ez normaltasun ez berdintasuneko ere.

Bestalde, garrantzitsua da adieraztea hainbat autorek aipatzen duten elementu bat: umorea. Dirudienez, sarritan hizkuntza gutxituaren erabilerak doinu komikoa hartzen du (Brusila, 2015; Loureiro-Rodríguez et al., 2018), hizkeraren edota komunitatearen gutxiespenarekin lotu daitekeena. Hau esanda, testuinguru batzuetan hizkuntza gutxitua erabiltzeak estereotipoekin erlazionatzera eta isekara arriskatzera daramala dirudi. Zentzu honetan, hautua Giordanok (2015) aipatzen duen identitate kolektiboarekiko konpromisoarekin lotu dezakegu.

Ikusi dugunez, testuinguruaren arabera, eta batez ere hizkuntza gutxituak dauden lurraldeetan, sortzeko eta abesteko hizkuntzaren aukeraketan hainbat faktore sartzen dira jokoan. Johannes Brusilak dioenez, Finlandiako suediar gutxiengo komunitatearen testuinguruari buruz hitz eginda zehazki, hizkuntzaren hautua konplexua da eta ideologiarekin lotuta dago:

language choice is a crucial question for an artist who wants to develop a professional career, but it also has significant consequences for amateurs as it determines the framework for communication, social networking and even stylistic features. It is not only the decision to use a particular language, which is important, but also the choice to combine and alternate languages, and of course the decision to avoid another language (Brusila, 2015, 27. or.).

Esparru teorikoarekin amaitzeko, hizkuntza-hautuen oinarrian dauden arrazoietako batzuk mahaigaineratuko ditugu. Brusilak hiru dimentsio bereizten ditu: “hizkuntza komunikatzeko tresna gisa, hizkuntza musikaren adierazpenaren estetika gisa, eta hizkuntza gizartearen eraikitzearen parte gisa” (2015, 10. or.). Guk hiru dimentsio horiek berrantolatu eta gainerako autoreek adierazi dituzten musikaren funtzioekin hurrengo sailkapena egin dugu: hizkuntzaren ezaugarriak, sormen-prozesua, arrakastarako bidea, ideologia politikoa eta talde-identitatea. Hala, hurrengo taulak ingelesak, hizkuntza nazionalak eta hizkuntza gutxituak (dialektoak barne hartuta) bete ditzaketen funtzioetako batzuk aurkezten ditu:

12. Taula: Hizkuntzaren funtzioa abestietan eta hautuaren arrazoiak

Hizkuntza	Elementu erabakigarria	Arrazoi zehatza	Autoreak
Ingelesa	Hizkuntza	Gai batzuetarako apropostasuna	(Larkey, 2000, 10. or.)
		Ingelesak eskaintzen dituen idazteko erraztasunak	(Cutler, 2000, 129. or.)
	Sormen-prozesua	Gaitasun artistikoa eta legitimitatea frogatzeko	(Larkey, 2000, 4. or.)
		Ingelesa hobeto entzuten den ustea	(Cutler, 2000, 129. or.)
		Ingelesaren ustezko autentikotasuna musika popularraren tradiziozkotzat jotzeagatik	(Cutler, 2000, 129. or.)
	Publikoa	Merkatua zabaltzea	(Brusila, 2015, 16. or.; Cutler, 2000, 118. or.)
		Ingelesaren nazioarteko prestigioa	(Cutler, 2000, 118. eta 129. or.)
		Serio hartua izateko nahia	(Cutler, 2000, 129. or.)
	Politika	Ironia: ingelesaren modari barre egiteko	(Larkey, 2000, 4. or.)
Hizkuntza nazionala	Sormen-prozesua	AEBko formatuak bereganatuta berezko hizkuntzetan erreproduzitzea	(Achterberg et al., 2011, 599. or.)
	Politika	Ingelesaren menderatzeari aurre egitea	(Larkey, 2000, 2. or.)
		AEBen edota globalizazioaren aurkako erreakzioa	(Achterberg et al., 2011, 599. or.)
Hizkuntza gutxitua edo dialektoa	Hizkuntza	Ama hizkuntza, aukera naturala	(Brusila, 2015, 16. or.; Del Amo Castro, 2019b, 200. or.)
		Ezagutza linguistikoa, erosotasuna	(Brusila, 2015, 16. or.; Del Amo Castro, 2019b, 200. or.; Sottile, 2013, 186. or.)

ESPARRU TEORIKOA | Musika-identitateak jomugan

		Aukera poetiko ugari eskaintzen dituen hizkuntza, nazionalaren gainetik	(Sottile, 2013, 185. or.)
		Indar komunikatibo handiagoa duen hizkuntza	(Sottile, 2013, 184. or.)
	Sormen-prozesua	Askatasun artistikoa mantentzea	(Brusila, 2015, 16. or.)
		Modu adierazgarriagoan komunikatzea	(Sottile, 2013, 184. or.)
		Modu espontaneoan hitz egitea	(Sottile, 2013, 184. or.)
	Publikoa	Gertutasuna	(Del Amo Castro, 2019b, 200. or.)
		Legitimitatea komunitatearekin elkartasun, intimitate eta identitatea garatzeko	(Larkey, 2000, 3. or.)
	Politika	Gutxiengoaren berezko hizkuntza, militantzia	(Benedetto Mas eta Giordano, 2015, 31. or.; Brusila, 2015, 16. or.)
		Zentzu erregional edo nazionala indartzeko nahia	(Larkey, 2000, 2. or.)
		Hizkuntza nazionalaren edo ingelesaren menderatzeari aurre egiteko defentsa-mekanismoa	(Larkey, 2000, 2. or.; Sottile, 2013, 185. or.)
	Identitatea	Identitatea eta jatorria bereganatzea berriz (<i>riappropriarsi</i>)	(Sottile, 2013, 185. or.)
		Identitate eta sustraiak balioan jarri eta zaintzea	(Giordano, 2015, 57. or.; Sottile, 2013, 185. or.)

Taulan ikus dezakegunez, hizkuntza gutxitua edo testuingurua dena delakoa hizkuntzaren oinarrizko funtzioak musikan errepikatu ohi dira, eta oso erlazionatuta daude. Edonola ere, laburbilduz, hizkuntzaren hautua konplexua izan ohi da, batez ere gutxiengo hizkuntzak arriskuan dauden lurraldeetan, faktore ugari sartzen direlako jokoan. Hizkuntzak abesti baten mezuari karga bat edo beste eman diezaioke eta artistak nahiz entzuleak hizkuntzarekiko duten harremanak, hein handi batean, letren interpretazioan eragingo du.

3. KAPITULUA TESTUINGURUA

Egunkaritan gaude, baina mapetan ez.
(Zoaz Euskal Herrira, Zarama)

3. TESTUINGURUA

Aurreko kapituluaren ikusi ahal izan dugunez, musika popularraren gainean eztabaidatzeko eta sakontzeko hainbat arlo daude. Orain arte, orokorrean hitz egin dugu, nazioarteko mailak eta hainbat garai eta lekutako ereduak ikusi ditugu. Garrantzitsua da, baina, azaldutako ideiak lan honi dagokion testuinguruan kokatzea: Euskal Herrian azken hiru hamarkadatan. Hala, kapitulu honetan analisiaren emaitzak hobeto ulertzeko beharrezko edukia azalduko da.

Alde batetik, Euskal Herriko azken mendeko historiara hurbilduko gara, mugarri historiko nagusiak, euskararen egoera eta euskal identitateen auzia laburki azalduta. Bestetik, euskal musika popularraren gaia aurkeztuko dugu, euskal musikaren gaineko eztabaida mahaigaineratuz, bi garai historiko nagusiak aipatuz eta azken hamarkadetako musikaren panorama gurera ekarriz.

Esanguratsua da aldeaz aurretik azaltzea kapitulu honen helburua ez dela sakonki jorratzea testuingurua. Gure asmoa ez da gertaera historiko nagusiak kronologikoki kokatzea xehetasunez, baizik eta aztertutako abestien diskurtsoen oinarrietan dauden gertaera, auzi, sinbolo eta kezkek garai eta leku jakin batean kokatzea emaitzak hasieratik hobeto ulertarazteko. Horretarako, ikuspegi ezberdinak dituzten aditu eta ikertzaileen lanak bildu ditugu.

3.1 Euskal Herriko egoera soziopolitikora hurbiltzen

Laburki bada ere, ezinbestekoa da Euskal Herriko testuinguru soziopolitikora hurbiltzea. Hiru arlo jorratuko ditugu, ondoren kanteak transmititzen dituzten mezuak hobeto ulertzen lagunduko digutelakoan. Lehenik eta behin, Euskal Herriko historia garaikidearen mugarri nagusiei buruzko zertzeladak emango ditugu; jarraian, euskararen bilakaeraz mintzatuko gara; eta, azkenik, euskal identitatearen auzia jorratuko dugu. Atal honekin, gure helburua ez da gertaeren edo auzien deskribapen zehatza egitea, baizik eta ondoren datozen kapituluetan aipatuko diren elementuak aldeaz aurretik testuinguruan kokatzea. Hala, gertaeren eta auzien laburpen motza egingo dugu, aipatutako erreferentzietan informazio gehiago aurkitu baitaiteke. Ohar bezala, esanguratsua da esatea atal honetako diren oin-oharrak kontsultarako erabili direla, ondoren emaitzetan aipatzen diren gaiak direla-eta.

3.1.1 Euskal Herriaren mugarri historikoen zertzeladak

Azpi-atal honetan, Euskal Herriko historiako mugarriei buruzko zertzeladak aurkeztuko ditugu: Gerra Zibila, Frankismoa, Trantsizioa eta azken hamarkadak. Testuinguru historiko hau Hego

Euskal Herrian kokatu dugu arrazoi nagusi batengatik; metodologian ikusiko dugunez, aztertutako kantetatik bakarra dator Iparraldetik. Hartara, esanguratsuagoa da Espainiar Estatura mugatzea, kantekin izan dezakeen harremana dela-eta.

Espainiako Gerra Zibila 1936tik 1939ra iraun zuen gertaera historikoa da, Espainiako II. Errepublikaren kontrako altxamendu militarrekin hasi zena. Euskal Herrian, zehazki, gerraren amaiera 1937an kokatzen da Bilboko setioaren hartzearekin batera (Mees eta López de Maturana, 2016; Zubiaga Arana, 2017).

Espainia mailan, bando batean matxinatuak zeuden (eskuindar, monarkiko, kristau katolikoak, etab.); bestean, errepublikanoak (sozialistak, komunistak, etab.). Euskal Herrian, polarizazioa haratago joan zen: erreketeeek militarrekin bat egin zuten, tradizioa karlistari eta fedeari eutsita. Eusko Alderdi Jeltzaleak (alderdi kristaua zena garai hartan), aldiz, errepublikanoen alde egin zuen, autonomia estatutua mantentzeki begira (De la Granja, 2007; Martínez Rueda, 2018, 2022), nahiz eta matxinatuak EAJ-ko kideak erakartzen saiatu ziren eta kasu batzuetan lortu, batez ere Araban eta Nafarroan, non euskal mugimendu abertzaleak indar gutxiago zuen (Núñez Seixas, 2007). Euskal tropei, aberriaren defentsan errepublikanoen alboan borrokatu zutenei, *gudari* esaten zitzairen.

Garai hau Espainiako eta Euskal Herriko une beltzenetakoa da eta XX. mendearen bilakaeraren norabidea guztiz baldintzatu zuen. Gogorak (Eusko Jaurlaritzaren Memoriaren, Bizikidetzaren eta Giza Eskubideen Institutuak) egindako ikerketaren arabera 1936tik 1945era gutxienez 20.970 biktima egon ziren Euskal Autonomia Erkidegoan; hala azaltzen du 2019ko txostenean¹⁴.

Ugariak dira Gerra Zibilak memoria kolektiboan utzi dituen arrastoak. Sarraski ezagunenen artean, Durango eta Gernikako bonbardaketak ditugu (1937ko martxoak 31 eta apirilak 26, hurrenez hurren), alemaniarren eta italiarren proba militar bezala gauzatu zirenak, Bigarren Mundu Gerrarako prestatzen. Gernikako bonbardaketak Euskal Herrian ez ezik nazioarte mailan ere oihartzun handia lortu zuen, diotenez, apirilaren 26an Bilbon kazetari britainiar eta belgikarrak zeudelako (Monteath, 1987), eta baita mundu-mailan ospetsu den Picasso artistaren *Guernica* margolanagatik ere (Corbin, 1999).

Gerra Zibilean matxinatuak garaile atera izanak erregimen diktatoriala ezartzea ekarri zuen, Francisco Franco jeneralaren mandatupean. Diktadurak gogor jo zuen Euskal Herrian. Alde batetik, Eusko Jaurlaritzak erbestera joan behar izan zuen eta Jose Antonio Agirre lehendakariak

¹⁴ “Víctimas de la guerra civil en Euskadi” (2019). In Gogora: https://www.gogora.euskadi.eus/contenidos/informacion/gogora_dokumentuak/es_def/Informe-victimas-mortales-Guerra-Civil-Euskadi.pdf (Azken kontsulta: 2023/06/19).

hamarkadak eman zituen atzerrian. Bestetik, biztanleentzat garai latzak izan ziren: gosetea, pobrezia, errepresioa, beldurra, eta abarreko arazoak gailendu ziren gizartean.

Hain zuzen ere, Santiago de Pablo historialariak dioen bezala, frankisten aburuz euskal abertzaleek euskal kultura eta hizkuntza kutsatu zituzten, Espainiaren aurkako sentimenduak piztuta (2009). Lehen urteetan, euskara eta euskal kulturaren gaineko ekintzak debekatuta egon ziren eta abertzaletasun sentimenduak nahiz euskal kulturaren adierazpenak familia giroan geratu ziren. 1956-1959 ingurutik aurrera, aldiz, garai berria iritsi zen eta euskararen aldeko eztanda kulturala gauzatu zen. Ikastolen mugimendua sortu zen Donostiako lehen ikastolarekin, euskaltegiak ireki zituzten, euskara batua sortu zen, literatura eta musika sorkuntzak garatzen hasi ziren, etab. (de Pablo, 2009). Autoreak, preseski, garaiko erresistentzia kulturalaz hitz egiten du:

[...] frente al período de represión, paralización y refugio en el ámbito privado de la posguerra, entre 1959 y 1975 puede hablarse de una auténtica resistencia cultural, que utilizaba la cultura vasca y sobre todo el euskera como medio de lucha indirecta contra el franquismo (de Pablo, 2009, 58. or.).

1959an berean sortu zen Euskal Herriko historiako agente determinatzaileetako bat: Euskadi Ta Askatasuna erakunde armatua, ETA. Ideologia aldetik, Tejerinak dio muturrera eramandako eta eraldatutako euskal abertzaletasuna aurki dezakegula (2015). Sorreran, euskal lurraldearen independentzia aldarrikatzen zuen eta Frankismoari aurre egiten zion, hain justu, mugimendu antifrankistaren eragile garrantzitsuenetakoa izan zen (Tardivo eta Díaz Cano, 2020). Erik Zubiaga Aranak dioenez, euskal abertzaletasunaren diskurtsoan hedatu zen Gerra Zibila euskaldunen kontrako matxinada bezala sortu zen ideia (2017), eta hau sakonean sartu zen pertsona batzuegan, ETA sortzera arte. Hain zuzen ere, etakideek gudariaren rola bereganatu zuten, izena bera ere hartzeraino.

Talde armatuaren barruan hainbat korrante egon ziren garaiaren arabera. Sortu ziren azpi-taldean artean nagusiak ETA politiko-militarra (ETApm edo *polimili*) eta ETA militarra (ETAm) izan ziren (Fernández Soldevilla, 2011; Tejerina, 2015). Biek ala biek indarkeria erabili bazuten ere, lehenak bide politikoa ere bilatu zuen eta, Fernández Soldevillak dioenez, ETAm askoz hilgarriagoa izan zen (2011).

Hain zuzen ere, 1968tik geroztik bere disoluziora arte talde armatuak atentatu terroristak egin zituen, non ehunka biktima egon ziren. Oihartzun handien izan zuten atentatuen artean, 1973ko “Ogro operazioa” dugu, non Carrero Blanco politikari frankista erail zuten bomba bat jarrita. Atentatu hau kolpe latza izan zen erregimen frankistarentzat, Blanco almirantea izan behar zelako Francoren ondorengoa (Ayerbe eta Olaziregi, 2016; Mees eta López de Maturana, 2016).

Ia 40 urteko diktadura ostean, Francoren heriotzak 1975ean garai berria ekarri zion Espainiari, eta, ondorioz, baita Euskal Herriari ere: Trantsizioa. Garai honetako demokraziaren erakusgarri nagusiak 1978ko Espainiar Konstituzioa eta 1979ko Gernikako Estatutua dira. Gizartea bakerantz bideratzen hasi zen eta hala sortu zen erbestean ez zegoen gerraosteko lehen Eusko Jaurlaritza, 1980an Garaikoetxea lehendakari izendatu zutelarik. Demokraziaren ezartzeak euskal gizartearen normalizaziorako bidea ireki zuen. Besteak beste, euskararen ofizialtasuna eta babes publikoa iritsi zen (de Pablo, 2009), hizkuntza koofizial eta bereizgarritzat jota (Jáuregui Bereciartu, 2023), eta Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU) sortu zen 1980an.

Arrieta Frutos eta Landaberea Abadek diotenez, “ez erortzeko ez prozesuaren idealizazioan eta ezta deabrutzean ere” onartu beharra dago Trantsizioa “konplexua, mugitua, anitza eta kontraesankorra” izan zela (2019, 57. or.). Honi lotuta, Fernández Soldevillak hainbat arrazoi aipatzen ditu egoeraren zailtasuna azaltzeko:

La Transición en Euskadi estuvo condicionada por factores como la crisis económica, la conflictividad político-social, la desunión de las fuerzas antifranquistas, el terrorismo etarra y ultraderechista, la desmedida actuación policial, la reivindicación de la amnistía de los presos de ETA y la crucial convocatoria de elecciones generales para el día 15 de junio de 1977 (Fernández Soldevilla, 2011, 53. or.).

ETAren indarkeriak Euskal Herria astintzen jarraitu zuen, esaterako, 1987an Bartzelonan Hipercor supermerkatuan egindako atentatuagatik¹⁵. Beste muturrean, indar instituzional eta polizialaren gehiegikeriak ditugu. Franco hil ondoren ere poliziak biztanleen kontra gogor egiten jarraitu zuen. Horren adibide argia dugu 1976ko martxoaren 3ko Gasteizko sarraskia, non poliziak greban zeuden bost lagun erail zituen. Jon Martínez Larrea historialariak dioenez, gertaera hau demokraziarako trantsizioaren bidea baketsua izan ez zela baieztatzen dutenetako bat da (2021).

Felipe González espainiar presidente sozialistaren lehen legislaturaren garaian, GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación, euskaraz Askapenerako Terrorismoaren aurkako Taldea) erakunde paramilitarra sortu zen. GALen indarkeria azkar izan zen nabarmen, 1983tik, sorrera urtetik alegia, atentatuak burutu baitzituzten; lehenengoa Lasa eta Zabalaren bahiketa, tortura eta hilketa izan zen (Tardivo eta Díaz Cano, 2020).

Indarkeriaz haratago, garai mugitua izan zen politikoki baita ere hiritarren parte-hartze aktibo eta asoziatiboa zela-eta. Besteak beste, ekologismoak, kausa antinuklearrak, mugimendu intsumisoak

¹⁵ Sánchez, A. (2022). “Se cumplen 35 años del atentado de Hipercor: el ataque terrorista de ETA que conmocionó a Barcelona y a toda España”. In *laSexta*: https://www.lasexta.com/noticias/nacional/cumplen-35-anos-atentado-hipercor-ataque-terrorista-eta-que-conmociono-barcelona-toda-espana_2022061962af25321ac17b00014052de.html (Azken kontsulta: 2023/03/27).

(derrigorrezko soldaduskaren aurkakoa) eta okupazioak indarra izan zuten euskal gizartean (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018).

90. hamarkadatik geroztik gaur egun arte Trantsizioan hasitako demokrazia, normalizazio eta bake bideak hedatzen jarraitu du, baina 80. hamarkadan bezala, azken 30 urteak euskal gizartea astindu duten gertakariz beteta egon dira. Alde batetik, ETAren sarraskiek 2011ra arte iraun zuten. Oihartzun eta gaitzespen handia jaso zuten atentatuen artean, hainbat politikoren erailketak daude: Gregorio Ordoñez 1995ean, Miguel Ángel Blanco 1997an eta Isaiás Carrasco 2008an. ETAk 2011n eman zuen behin betiko su-etena 50 urteko borroka armatuaren ondoren eta 2018an disoluzioa¹⁶ jakitera eman eta armak entregatu zituen.

Bestetik, poliziaren indarkeriak eta torturek ere aurrera jarraitu zuten, ETA suntsitzeko lelopean. Unai Romanoren 2001eko bahiketa eta tortura da adibide argienetako bat. Baina, poliziak ez ezik, erakundeek ere indarkeria burutu zuten. Kasu ezagunen artean, egunkarien itxierak eta atxiloketak daude. Adibidez, 18/98+ makrosumarioa dago¹⁷, non 1998an euskal mugimendu abertzaleari lotutako hamarnaka pertsona atxilotu eta Auzitegi Nasionalean epaitu zituzten, Baltasar Garzónen agindupean eta batzuk espetxe zigor luzeekin zigortuta. Urte berean *Egin* egunkaria eta irratia itxi zituzten¹⁸ eta urte batzuk beranduago (2003an) *Egunkariaren* txanda izan zen, euskarazko idatzizko lehen hedabidearena, alegia. Bi kasuetan atxilotuak egon ziren eta, ondoren, euren errautsetatik sortu ziren, hurrenez hurren, *Gara* eta *Berria* egunkariak. Denboran aurrera eginez, Altsasuko kasua¹⁹ ere aipagarria da.

Horrez gain, ETako kideen eta preso politikoaren eskubideen urraketak ere aipatu behar dira. Alde batetik, Parot Doktrina dugu, presoek zigor-murrizketak izatea saihesteko sortua; bestetik, presoaren sakabanaketa²⁰. Estrategia hau 1989an hasi zen, Felipe González Espainiako presidente zela. Hori dela-eta, presoek hamarkadak eman dituzte Euskal Herritik kanpoko espetxeetan, besteak beste Parisen edo Andaluzian. Euskal gizartearen atal handi batek sakabanaketa salatu egin izan du ez soilik presoaren eskubideen urraketagatik baizik eta baita senideei sortutako

¹⁶ “ETA. 1958-2018” (2018). In *Berria*: <https://www.berria.eus/dokumentuak/dokumentua1795.pdf> (Azken kontsulta: 2023/06/20).

¹⁷ Petralanda, K. (2007). “La otra cara del sumario 18/98: 30 meses de actividad en la calle”. In *Gara*: <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20070812/33195/es/La-otra-cara-sumario-18-98-30-meses-actividad-calle> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

¹⁸ Albin, D. (2018). “Cuando Aznar cerraba diarios: 20 años de la operación contra 'Egin'”. In *Público*: <https://www.publico.es/politica/egin-aznar-cerraba-diarios-20-anos-operacion-egin.html> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

¹⁹ Senar, J. (2018). “Txarrenari onena atera dio”. In *Berria*: <https://www.berria.eus/paperezkoa/2044/007/001/2018-11-17/txarrenari-onena-atera-dio.htm> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

²⁰ VerificaRTVE (2023). “Datos y contexto sobre el acercamiento de presos de ETA al País Vasco”. In *RTVE*: <https://www.rtve.es/noticias/20230327/acercamiento-presos-eta-verificartve/2399942.shtml> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

kalteagatik ere²¹. Presoen hurbilketa José María Aznar presidentearekin hasi zen eta 2023ko martxoan jakinarazi da dispersioa amaituko dela.

Gertakari hauek guztiek euskal gizartearen banaketak bere horretan jarraitzea egin izan dute, luzez mantendu direlako:

Si el País Vasco puede calificarse como una ‘nación dividida’, con un conflicto que enfrenta a sectores distintos de la sociedad, la violencia ha fracturado durante mucho tiempo la vida cotidiana y la convivencia (Tejerina, 2015, 17. or.).

Baina indarkeria haratago, euskal gizartea bazegoen zatituta; eta, hortaz, *euskal gatazka* edo *Euskal Herriko gatazka* ezaguna den auzia ordurako abian zen (gaztelaniaz *el conflicto vasco*), Felix Arrieta Frutos eta Eider Landaberea Abadek azaltzen duten moduan (2019). Edonola ere, azken urteak normalizaziorako eta elkarbizitzarako garai bihurtu dira. Hori, politologoak eta historialariak iradokitzen dutenez, euskal gizarteko hainbat alorrek izandako lidergoari zor zaio hein handi batean. Preseski, erakunde publikoen saiakerak, alderdi politikoen apustuak –adibidez, ezker abertzaleak indarkeriatik bereizteko emandako pausoak (2019, 67. or.)– eta biztanleriak ETAREN aurka egindako manifestazioak gako izan ziren elkarrizketa sustatu eta bakerako bidea irekitzeko.

3.1.2 Euskararen egoera

Atal enpirikoan aztertutako kanten emaitzak testuinguruan kokatzeko beharrezkoa den beste gai bat jorratuko dugu orain: euskararen egoera. Euskara Europako hizkuntza zaharrenetarikoa da. Hizkuntza gutxitua da eta, gainera, isolatuta dago, ez baitu lotura linguistikorik inguratzen duten hizkuntza menderatzaileekin. Euskararen eremuan kokatzen diren bi hizkuntza nagusiak latinetik datoz: frantsesa Ipar Euskal Herrian hitz egiten da eta gaztelania Hegoaldean. Haatik, euskararen jatorria ezezaguna da oraindik.

UNESCOK arriskuan dauden hizkuntzei buruzko atlasean gehitu zuen euskara (Moseley, 2010). Zaurgarritasun mailan sailkatua badu ere, alegia, zerrendatik arrisku gutxien duten hizkuntzen artean, euskarak diglosia-egoera bizi du. Honek esan nahi du hizkuntza menderatzaileen erabilera handiagoa izateaz gain historikoki desprestigioa bizi izan duela.

2022 urtean Irulegiko Eskuaren aurkikuntzari esker, jakin zen euskara k. a. I. mendean existitzen zela, baskoiez (antzinako euskaraz) idatzitako inskripzioa zuelako. Hitz bakarra deszifratu ahal izan dute Aranzadi Elkarteko ikertzaileek: *sorioneku*. Ordura arte, antzinako euskal hiztunak

²¹ “Motxiladun umeak” (2018). In Ur Handitan, EITB: <https://www.eitb.eus/eu/nahieran/saioak/ur-handitan/motxiladun-umeak/oso/5916/138186/> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

analfabetoak ziren ideia hedatuta zegoen²². Hori dela-eta, hizkuntzaren historian mugarri izan da, aurkikuntza handia.

Izan ere, euskarazko testuak beste hizkuntza batzuetakoak baino beranduago iritsi ziren. Lehen argitalpena Bernat Etxepareren *Linguae Vasconum Primitae*²³ izan zen, 1545ean argitaratuta. Garai hartatik XIX. mendera euskal idazkiak eskasak izan ziren eta gehien bat eliz kontuetan oinarritzen ziren, baina geroztik, eta batez ere XX. mendetik aurrera, emankorra izan da euskarazko literatura (Ezkerra, 2012). Besteak beste, Juan Antonio Mogel (*Peru Abarka*, 1802an idatzia, 1881ean argitaratua), Txomin Agirre (*Kresala*, 1906; *Garoa*, 1912), Orixe, Xabier Lizardi, Resurreccion Maria de Azkue, Lauaxeta eta Gabriel Aresti (*Harri eta Herri*²⁴, 1964) ditugu euskal idazle ospetsuenetakoak.

Ahozko komunikazioak garrantzi handia izan du beti euskal kulturaren, eta hortik dator, zehazki, bertsolaritza. Ahozko bertsolaritza bat-bateko bertso inprobisatuak sortu eta kantatzean datza (Lekuona Etxabaguren eta Irazustabarrena Arsuaga, 2023). Plaza bertsolaritzari estuki lotutako espazioa da bertan egiten zirelako maiz bertso-saioak. Besteak beste, Errenteriako Xenpelar, Alzako Txirrita, Pernando Amezketarra, Asteasuko Pello Errota, Lazkao-Txiki eta Urepeleko Xalbador dira bertsolari famatuenetako batzuk. Gaur egun bertsolaritzak euskararen nahiz euskal kulturaren transmisioan rol garrantzitsua izaten jarraitzen du, Nevadako Unibertsitateko Center for Basque Studies-ek argitaratu berri duen *Bertso eskolak. Basque Improvisational Poetry School* liburuak erakusten duen moduan (Ariznabarreta et al., 2023).

Euskarazko kultura aberatsa izan den arren, hizkuntzak jazarpen ugari jasan izan ditu historian zehar eta garai batzuetan debekatua izan da. XIX. mendearen amaieran Sabin Arana Goirik, Eusko Alderdi Jeltzaleko (EAJ) sortzaile eta euskal abertzaletasunaren sustatzaile, bultzada handia eman zion hizkuntzari, betiere ikuspegi nazionalistaren helburuei zuzenduta. Hartara, euskara abertzaletasunaren tresna izan zen (de Pablo, 2009). Ruiz Descamps-ek dioen bezala, Abandoko politikariak euskara ikasi behar izan zuen, ez baitzen bere ama hizkuntza (2016), baina horrek ez zion sormena oztopatu eta hainbat olerki, ikerketa eta kazetaritza-lan argitaratu zituen (Estornés Lasa, 2023). Abestiak ere sortu zituen eta ezagunen artean *Euzkadi* aberriaren “Eusko abendaren ereserkia” dugu (Arrieta Alberdi, 2016).

²² “«Ia sinetsita geunden euskaldunak analfabetoak zirela Antzinaroan»” (2022). In *Berria*: <https://www.berria.eus/albisteak/220684/ia-sinetsita-geunden-euskaldunak-analfabetoak-zirela-antzinaroan.htm> (Azken kontsulta: 2023/03/27).

²³ Billelabeitia Bengoa, M. (2023). “Etxepare, Bernart (1480?-1560?)”. In *Eusko Ikaskuntza*: <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/etxepare-bernart-1480-1560/ar-43824/> (Azken kontsulta: 2023/03/27).

²⁴ Kortazar Uriarte, J. (2023). “Harri eta Herri (1964). Gabriel Aresti”. In *Eusko Ikaskuntza*: <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/harri-eta-herri-1964-gabriel-aresti/ar-154315/> (Azken kontsulta: 2023/03/27).

Ruiz Descampsen hitzetan:

[...] las motivaciones de Sabino Arana tuvieron que ver con el idioma y con aspectos técnicos relacionados con la estructura de los poemas escritos en euskera: A pesar de haber tenido que aprender el euskera, porque no era su lengua materna, Sabino Arana dedicó mucho tiempo en la construcción de un idioma acorde con su ideología: tenía que ser, al igual que la imagen que tenía del pueblo vasco, puro y perfecto, por lo que elaboró nuevas reglas y nuevas palabras - sus neologismos. Mediante sus poemas, podía difundir este euskera, que él quería como idioma de la regeneración vasca (Ruiz Descamps, 2016, 12. or.).

Gerra Zibilarekin eta Frankismoarekin, euskara debekatuta egon zen eta etxeko testuingurura mugatu zen. Baina klandestinitatean euskararen aldeko ekintzek aurrera egin zuten, besteak beste ikastolen eta gau eskolen sorrerari esker (de Pablo, 2009). Edonola ere, euskararen alfabetatzea berandu iritsi zen. 1968an euskara batua sortu izanak lagundu zuen hizkuntzaren estandarizazio eta normalizazioan. 1979ko Gernikako Estatutuari esker, era berean, hizkuntza koofizial eta EAEko berezko bihurtu zen.

Gizartearen eta politikaren egonkortzearekin batera, euskararen egoerak normalizaziorantz egin du. Hala eta guztiz ere, hizkuntza gutxitua izaten jarraitzen du. Hain zuzen, EAEn ofiziala bada ere, Nafarroan soilik Iruñetik iparraldera da ofiziala eta Iparraldean ez du ofizialtasun-estatusik. Honek oztupoak jartzen dizkio eta hizkuntzaren diglosiak irautea ahalbidetzen du.

Gaitasunari dagokionez, euskararen lurraldeetako 16 urtetik gorako biztanleriatik euskaldun-kopurua ez da erdira ere iristen: VI. Inkesta Soziolinguistikoaren arabera, Euskal Herriatik euskaldunak %28,4; euskaldun hartzaileak %16,4 eta erdaldunak %55,2 ziren 2016an (Eusko Jaurlaritza (Hizkuntza Politikarako Sailburuordetza) et al., 2019). Txostenean adierazten den bezala, lurralde batetik bestera alde handia dago, izan ere, euskaldunak %50,6 dira Gipuzkoan eta %49,5 Nafarroa Beherean eta Zuberoan (bi eremuak elkarrekin kontatuta), baina %12,9 da Nafarroa Garaian eta %16,1 Lapurdin. Hala ere, 25 urteko konparaketa eginda, gero eta euskaldun gehiago daude. 2016an 1991n baino 223.000 euskaldun gehiago zeuden.

Inkestak euskaldunen gaitasunaren sailkapena egiten du: euskaldun elebidunak, elebidun orekatuak eta erdal elebidunak. Euskaraz egiteko gaitasuna duten pertsonen %44,5ak erraztasun handiagoa du erdaraz egiteko euskaraz baino. Gainerako bi taldeak dezente gutxiago dira: elebidun orekatuak %29,5 eta euskaldun elebidunak %26. Gainera, 1991tik 2016ra erdal elebidunen kopurua hazi da, eta euskaldun elebidun-kopurua murriztu.

Haratago joanda, esanguratsua da hizkuntzaren transmisioa behatzea: 16 urtetik gorako biztanleriatik ia %80aren lehen hizkuntza erdara da; soilik %15,1arena da euskara. Honek esan nahi du biztanleriaren gehiengo handi batek etxean jasotako hizkuntza ez dela euskara. Txostenak

erakusten duenez, bi gurasoak euskaldunak direnean biztanleen %79,1aren etxeko hizkuntza euskara da. Gurasoetako bat soilik denean euskalduna, %38,7ak euskara nahiz erdara jasotzen ditu, baina gehiengoak (%61,3k) soilik erdara.

Ezagutza ez ezik, hitz egiteko ohitura aipatzea ere ezinbestekoa da, sarritan gaitasunak ez baitu hizkuntzaren kaleko erabilera bermatzen. Txostenean ikus dezakegunez, erdara euskara baino askoz gehiago erabiltzen da oro har. %74,2k beti edo ia beti egiten du erdaraz. Soilik %10,3k erabiltzen du gehiago euskara eta %6,2k euskaraz erdaraz bezainbeste egin ohi du.

Hizkuntza gutxituaren egoera dela-eta, ekimen asko daude Euskal Herrian euskararen alde, zuzenean edo zeharka, egiteko. Adibidez, UEMA bezalako proiektuak daude, euskal udalerrien batasuna euskararen erabilera sustatzeko konpromisoa hartu dutenak. Korrika dugu eredu herriko argienetako bat, AEK euskararen alfabetatzerako erakundeak 1980tik (oro har) bi urtean behin antolatzen duen ekimena. Azken hamarkadan Euskaraldia antolatzen da ere. Ikastolen mugimenduaren barruan, Kilometroak (Gipuzkoa), Nafarroa Oinez (Nafarroa Garaia), Araba Euskaraz (Araba), Herri Urrats (Lapurdi) eta Ibilaldia (Bizkaia) ikastolen festak antolatzen dira urtean behin. Ekimen hauek guztiek (Korrikak, Euskaraldiak eta ikastolen festek) kanta bana izan ohi dute edizio bakoitzean.

3.1.3 Euskal identitateak

Testuinguru soziopolitikoarekin amaitzeko, bi kontzepturen gainean arituko gara: nazio-estatu auzia, euskaltasunaren gaineko ikuspegiak jomugan jartzeko, eta euskal sinboloak. Hauek behar-beharrezkoak ditugu abestiek transmititzen dituzten diskurtsoetan ageriko dira-eta.

3.1.1 azpi-atalean aipatu ditugun korrante ideologiko eta gertaera politikoak direla-eta, alegia *euskal gatazka* dela-eta, euskal gizartea polarizatuta egon da hamarkadatan zehar. Banaketa hori, hein handi batean, nazio-estatu auzira mugatu da azken hamarkadatan. Hain zuzen ere, XIX. mende amaieran Sabin Aranak abiarazi zuen mugimendu abertzaleari jarraiki, XX. mendean euskal estatuaren aldarrikapena garatu zen, autodeterminazio eskubidean oinarrituta.

Josu Amezagak bere doktoretza tesian jorratzen zuenez, Aranaren nazionalismoa politikoa izan zen (1994), Arturo Kanpion euskaltzainarena, aldiz, kulturala izan zen. Hauek dira, funtsean, nazionalismoaren bi pentsamolde edo jarrera nagusiak. Nazionalismo kulturean besteak beste tradizioak, usadioek eta hizkuntzak hartzen dute parte. Politikoak, aldiz, beste gai batzuk hartzen ditu barne: ideologia, erakundeekiko harremana, auzi sozialak, alderdien rola, etab. Funtsean, estatuaren sorrerari begiratzen dio.

Gizarte askotan ideologia politikoa ezker-eskuin dikotomia nagusitzen den arren, Euskal Herrian bi ardatz daude: ezker-eskuin ardatza eta euskal-espainiar abertzaletasunarena, Arrieta Frutos eta Landaberea Abadek adierazten duten bezala (2019). Hala, Landaberea Abadek azaltzen duenez (2016), euskal gizartearen partaidetza-sentimenduak aniztasunean oinarrituta daude. Preseski, ardatz horien poloen eredu, trantsizioan lau korrante nagusi zeuden, gaur egun aldaketekin bada ere, mantentzen direnak: euskal nazionalismo historikoa, Sabin Aranak sortutako EAJ alderdiarekin; ezkerreko euskal abertzaletasuna, Herri Batasunarekin (HB); ezker estatala, sozialistekin (PSE-PSOE, gaur egun PSE-EE); eta eskuin estatala, Alianza Popularrekin (AP, gaur egun Partido Popular, PP).

Egoera honetan, ezinbestekoa da autodeterminazio-eskubidearen eta Euskal Herriaren independentziaren aldarrikapenak azaltzea:

[...] autodeterminazioa berezko eskubide gisa definitzen da lurralde edo nazio baten lurraldearentzat; alta, erabakitze eskubidea autoeratu egiten den subjektu berria da. Eta autoeraketa hori nazio baten gainean proiektatu daiteke edo ez, baina bai beti borondate demokratiko baten gainean (Vizán Amorós, 2018, 52. or.).

Vizán Amorósek dioenez, autodeterminazio-mugimendu batean sorrerako lurraldeak eta sistema politikoak oso garrantzitsuak dira (2018). Euskal Herrian, alderdi abertzaleen arteko ezberdintasunak daude. Azken urteotan, EH Bildu koalizioak (ezker abertzalea) behin baino gehiagotan publikoki aldarrikatu izan du euskal estatuaren sorrera, adibidez 2021eko azaroan Bilbon deitutako manifestazioan bezala, “Aske eta berdinen Euskal Herria lortu arte” lelopean²⁵. EAJ independentziaren aldeko alderdia da, baina matizekin, Iñigo Urkullu lehendakariak adierazi zuenez²⁶. Elkarrekin Podemos (ezker estatala) euskal herritarrek erabakitzearen alde dago, ez, aldiz, PSE-EE eta Alderdi Popularra (PP)²⁷.

Baina, alderdien jarreraz gain, biztanleriaren ikuspegia ere kontuan izan behar dugu. 68. Euskal Soziometroaren arabera, 2018ko iraila eta urria bitartean egindako inkestaren emaitzek adierazten dutenez, EAeko biztanleen %22 Euskal Herriko independentziarekin ados dago, %29 egoeraren arabera alde edo kontra legoke eta %37 kontra dago (Eusko Jaurlaritza (Lehendakaritza), 2018). Gainera, txostenak ere biztanleen nazionalitate sentituari buruzko galdera aurkezten du. %20k

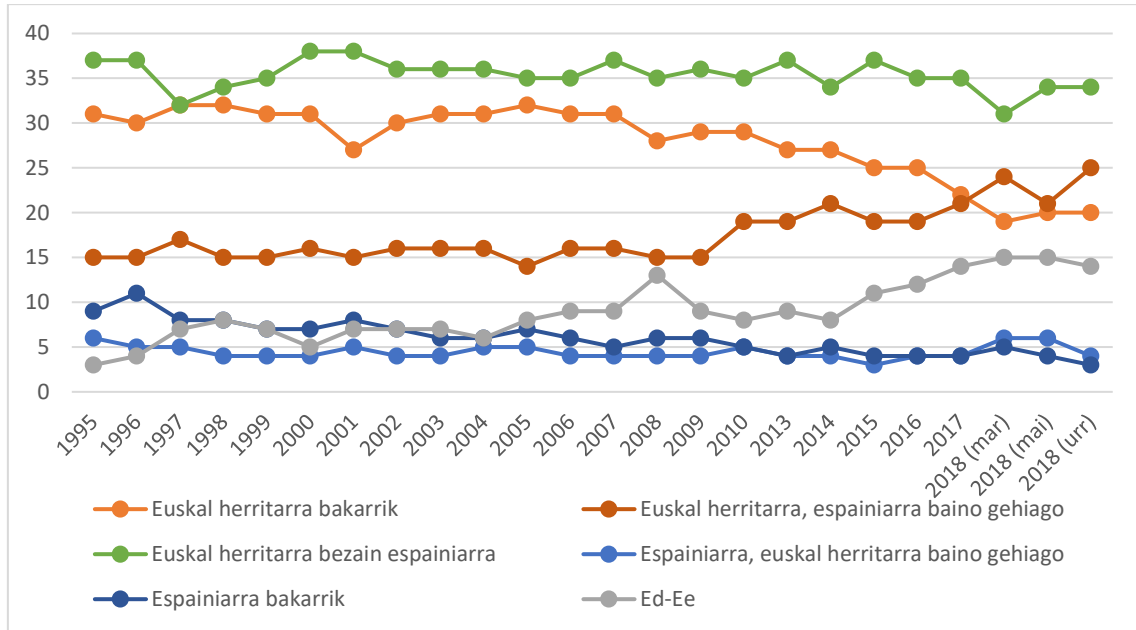
²⁵ Asensio Lozano, M. (2021). “Bloke historiko bat osatuz herria eraikitzea deitu du EH Bilduk”. In *Berria*: <https://www.berria.eus/paperekoa/1940/008/001/2021-11-21/bloke-historiko-bat-osatuz-herria-eraikitzea-deitu-du-eh-bilduk.htm> (Azken kontsulta: 2023/03/17).

²⁶ “Urkullu: ‘El concepto de independencia hay que trabajarlo, plantearlo y modularlo’”. In EAJ-PNV: <https://www.eaj-pnv.eus/noticias/urkullu-concepto-independencia-hay-que-31514.html> (Azken kontsulta: 2023/03/17).

²⁷ “PNV, EH Bildu y E-Podemos plantean incluir el derecho a decidir en el nuevo Estatuto” (2017). In *Europa Press*: <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-pnv-eh-bildu-podemos-defienden-derecho-autodeterminacion-ponencia-autogobierno-pse-pp-oponen-20171220141210.html> (Azken kontsulta: 2023/03/17).

soilik euskal herritartzat du bere burua, %25 euskal herritarra sentitzen da espainiar baino, %34 euskal herritar naiz espainiar sentitzen da, %4 espainiarragoa euskal herritarra baino eta, azkenik, %3 soilik espainiar. Honek iradokitzen du biztanleriaren gehiengoak bi leku-identitate dituela eta espainiar baino euskal herritarra sentitzen diren pertsonen artean badaudela independentzia nahi ez dutenak. Hurrengo grafikoak modu bisualean aurkezten du euskal herritar-espainiar ardatzaren bilakaera 1995etik 2018ra:

1. Grafikoa: Euskal herritar-espainiar ardatza EAEn



68. Euskal Soziometroa. 7.9 atala. “Eta nola jotzen duzu zeure burua, euskal herritarra ala espainiarra?” galderaren erantzunak (Eusko Jaurlaritz (Lehendakaritza), 2018).

Euskal herritartasuna edo euskaltasuna, preseski, kontzeptu edo ideia ugarirekin egon da lotua. Sabin Aranarentzat, “kanpotarren presentziak ama aberria zikintzen zuen” (Ruiz Descamps, 2016, 18. or.). *Maketo* hitza erabiltzen zuen modu iraingarrian euskal jatorria ez zuten pertsonak izendatzeko. Hain zuzen ere, Aranaren pentsaeran, arraza euskal identitatearen bereizgarri zen (de Pablo, 2009). Tejerinak bat egiten du de Pablok esaten duenarekin:

[Aranarentzat] la nacionalidad vasca descansa en cinco elementos: la raza, la lengua, el gobierno y las leyes, el carácter y las costumbres, y la personalidad histórica. No todos tienen el mismo peso o importancia, estableciéndose una jerarquía entre ellos. El elemento fundamental de la nacionalidad vasca descansa en un hecho incontestable: la raza (Tejerina, 1999, 82. or.).

Preseski, hitzaren sinonimoa, abenda, gehitu zuen Aranak berak konposatutako Euskadiren himnoan, hau da, “Eusko abendaren ereserkia” abestian (Arrieta Alberdi, 2016). Arrieta Alberdik dioenez, Trantsizioan EAEko himno ofizial bihurtu zen, baina hitza kenduta arrazaren auzia zela-eta.

Euskara ere abertzaletasunaren ezaugarrietako bat izan da aspalditik (de Pablo, 2009). Hain zuzen ere, de Pablok azaltzen duen bezala, EAJk eta ezker abertzaleak hizkuntza defendatu eta sustatu dute, ostera, euskarak ez du ez ezker ez eskuin estatalaren babesik jaso. Honek hizkuntza bera politizatua egotea ekarri du. Edonola ere, historialariak euskararen garapenak eta euskal abertzaletasunaren hedatzeak bat egiten dutela azaltzen du.

Gaur egun, euskal identitateen auziak hor jarraitzen du. Hegoaldeari erreferentzia eginda, Edurne Bartolomé Peralek dioenez, luzez argudiatu izan da Euskal Herriko liskarren adierazleetako bat espainiar identitatearekiko oposizioan dagoen euskal identitatearen intentsitatea dela (2013). Soziologoak egindako ikerketaren arabera, hizkuntza, jatorria eta bozkatutako alderdiak dira pertsona askoren euskal identitate sentituan parte hartzen duten elementuak:

From the analysis of the data we observe that identity relies more on personally ascribed characteristics (age, origin, language) than on opinions on what defines such identity. Some attitudinal elements, such as ideology, attitudes towards independence and the nationalist vote are also strongly significant, but not in relation to the conditions for being considered Basque. In this sense, language, having Basque origins and voting for a nationalist party seem to be the strongest factors impacting Basque people's identity (Bartolomé Peral, 2013, 77. or.).

Identitate kolektiboetan funtsezko elementuak sinboloak dira. Euskal Herrian, hainbat dira lurraldeari edota nazioari lotutako sinboloak, bai euskaltasunaren, euskal identitatearen, abertzaletasunaren edota independentziaren adierazle moduan erabili ohi direnak. Edozein lurraldetan bezala, ikur nagusia ikurrina dugu, aldi berean EAEko eta Euskal Herriko bandera. Ikurrina Sabin eta Luis Arana anaiek diseinatu zuten 1894an eta EAJk bere egin zuen II. Errepublikan (De la Granja, 2007). Hau, hortaz, sinbolo ofizialetako bat da.

Jarraiki, lauburu dugu, lau besoz osatutako svastika. Teoria ugari egon dira lauburuaren esanahiaren gainean, baina, dena delakoa, XX. eta XXI. mendean Euskal Herriko nahiz euskal abertzaletasunaren sinbolo moduan erabili ohi izan da.

A lo largo de su historia, el lauburu ha representado –según las innumerables teorías que han surgido sobre él– el sol, un signo mágico relacionado con la ganadería, la primitiva religión de los vascos, la cruz cristiana, el origen de la humanidad, las cuatro provincias vascas o una Euskadi revolucionaria. Desde que a partir de 1959 surgió una nueva forma de entender el nacionalismo vasco, el lauburu ha sido también un campo de batalla entre diversas concepciones ideológicas, tal y como se desprende de su diferente interpretación por el PNV y por ETA (De Pablo, 2009, 149. or.).

Beste sinbolo batzuk, ordea, ez dira hain bisualak, baina bai esanguratsuak: lekuak. Ereku geografiko batzuk sinbolo bihurtu dira bertan jazotako gertaerak direla-eta, Amaiur bezala. Amaiur²⁸ 1522ko batailatatik da ezagun eta gaur egun euskal nazioaren sinbolotzat jotzen da:

En Amaiur tuvo lugar en 1522 una batalla entre 100 y 200 defensores navarros contra las tropas de Carlos I, en un intento postrero por recuperar la independencia de Navarra perdida unos años antes, en 1512, tras la conquista y posterior anexión a Castilla. Amaiur es leído hoy en día por el NVR como un símbolo de la lucha por la independencia del País Vasco (Casquete, 2008, 211. or.)²⁹.

Baina lekuen artean ospetsuenetarikoa, eta oro har, euskaltasunaren sinboloen artean agerietakoena Gernika da (Mees, 2007; Olaziregi, 2019), Bizkaiko udalerria:

Gernika es probablemente el lugar de la memoria vasco *par excellence*. No existe ningún otro lugar, ni personaje, ni símbolo en la memoria colectiva de los vascos que haya alcanzado una presencia tan importante como ha tenido y sigue teniendo esta pequeña población vizcaína (Mees, 2007, 531. or.).

Hain zuzen ere, ugariak dira Gernika sinbolo izateko arrazoiak. Meesek azaltzen duenaren arabera (2007), politikara zuzendutako tradiziozko lekua da: Bizkaiko Batzarrak bertan ospatzen ziren, haritzaren inguruan; eta, gainera, Jose Antonio Agirre lehendakariaren garaitik (1936tik, alegia) lehendakariak bertan hartu ohi dute kargua. Bestalde, Gernikako bombardaketa dugu, esan dugunez, mundu-mailan ospetsu egin zena hein batean Picassoren margolanari esker (Corbin, 1999). Honek egiten zuen Gernika ez izatea askatasunaren sinbolo ezagun soilik Euskal Herrian, baizik eta baita nazioartean ere. 1979ko estatutua ere “Gernikako estatutua” bezala da ezagun. Gainera, euskal ereserkietako bat “Gernikako arbola” abestia da (Arrieta Alberdi, 2013, 2016), hainbat korrante ideologikotako pertsonen babesa duena:

[...] la canción nació ya con una importante carga simbólica porque el propio árbol al que alude es en sí un emblema y el mismo pueblo vizcaíno de Gernika es el gran símbolo vasco. Lo es, además, por partida doble. Tras el bombardeo, la villa foral se convirtió en un símbolo de paz. Pero antes del bombardeo, Gernika ya era símbolo; era símbolo de tradición, de fueros. Y esto último explica la rápida difusión de la canción, que fue, desde su nacimiento, una canción esencialmente popular (Arrieta Alberdi, 2016, 273–274. or.).

Era berean, baditugu bestelako sinbolo garrantzitsuak, itsasoa bezala. Apalategik XX. mendeko literaturaren eta itsasoaren arteko harremana aztertu zuen (2002). Autoreak zioenez, *itsaso*

²⁸ Bere garrantzia omentzeko ikuskizuna eskaini zen 2022an, Jon Maiak zuzenduta. Matauko Rada, I. (2022). “«Memoria historikoa, etorkizunik gabe, fosil bat da»”. In *Berria*: <https://www.berria.eus/paperekoa/2157/007/002/2022-07-17/memoria-historikoa-etorkizunik-gabe-fosil-bat-da.htm> (Azken kontsulta: 2023/03/27).

²⁹ NVR hizkien *Nacionalismo Vasco Radical* esan nahi dute, *Euskal Abertzaletasun Erradikala*.

kontzeptua modu sinbolikoan erabili ohi da, beste zerbaitez hitz egiteko, idazleentzat esanahi poetikoa baitu. Bestalde, Arraizak (2002) itsasorik gabe euskal komunitatearen historia oso bestelakoa zatekeela adierazi zuen, eta itsas-gaiak lantzen dituzten arloak sailkatzean, “Boga-boga” kanta herrikoa eta Fernando Goenagaren “Ixil-ixilik” abestiak aipatu zituen.

Bestalde, Mirgos-ek mendien garrantzia azpimarratzen du euskal kulturaren adierazle bezala: “euskal abertzaleentzat, landa eta mendiak ‘euskaltasunaren esentzia’ denaren sinbolo bihurtu ziren eta euskal identitate eta tradizioak biziraun zuten oasia” (2019, 77. or.). Mendiak euskal mitologiaren espazio esanguratsua dira, gainera. Mari jainkosak, hain justu, mendietako kobetan zuen etxea, Anboto nagusi zelarik. Baina kristautasuna nagusitu zenean ere mendiek garrantzitsu izaten jarraitu zuten, besteak beste erromerietarako. Gainera, Lauaxetaren olerki ezezagunetakoa dugu “Mendigoxalariarena”, mendietan gertatzen den istorioa kontatzen duena eta euskal abertzaletasunaren sinbolo bihurtu dena bera ere.

Azkenik, hegaztiak ditugu, euskal kulturaren ugariak. Adibidez, Arrano Beltza dugu, Nafarroako Erreinuaren eta euskal abertzaletasunaren ikurra. Alfaro Pérezek dioenez, euskal-espainiar nazionalistek euskal abertzaleek bezainbeste bereganatu dute ikur hau, nahiz eta jatorrian ez izan ez euskaldun ez espainiar, baizik eta normandoa (2016). EITB euskal hedabide-talde publikoaren logoa ere txoria izan da sorreratik. 2000. urtean marka eguneratu bazuten ere, txoriak presente egoten jarraitzen du. Euskara sustatzeko “Euskararen Txantxangorria” proiektuak ere hegazti mota horren sinboloa bereganatu zuen eta, txantxangorria da, preseski, euskal karaokearen sinboloa, Gabi de la Mazaren Youtubeko kanalarena. Hurrengo irudiak sinboloak biltzen ditu:

5. Irudia: Hegaztien sinbolo ezagunak



Izan ere, musikan hegaztien presentzia ere azpimarragarria da. Aurretik egindako ikerketa batean mahaigaineratu genuen euskal musikan hegaztiekin presentzia handia dutela. *Gaztea* irratiko 2015etik 2020rako zerrendetatik 15 abestik zeramaten hegaztien edo hegan egitearen ideia

izenburuan (Landa González, 2021). Sinbologia hau, dirudienez, askatasun indibidualaren metafora gisa erabili ohi da euskal musikan, hurbilago Itoiz taldearen “Hegal egiten” kantaren barne-gatazketatik askatzeko desiratik Mikel Laboa eta Joxan Artzeren “Txoria txori”-ren talde-independentziaz bano.

3.2 Musika Euskal Herrian

Ikerketa honen atal empirikoa ulertzeko, beharrezkoa da esparru teorikoan nahiz aurreko ataletan atera diren ideia eta gai garrantzitsuenak musikaren esparrura ekartzea. Euskal Herriko musikaren panoramara hurbiltzeak ondoren kanten analisiaren emaitzak hobeto interpretatzen lagunduko digu.

Lan honen ildo beretik doazen ikerketak sarritan egin izan dira kultura anglosaxoian. Besteak beste, The Beatlesen abestietako maitasuna jorrazteko moduak (Inglis, 1997), Lady Gagaren irudia eta jarraitzaileekiko harremana (L. Bennett, 2014; Click et al., 2013), Beyoncéren estrategiak feminismo (Fernández Hernández, 2017) eta kultura beltzaren hizkuntzari dagokienean (Eberhardt eta Vdoviak-Markow, 2020) aztertu izan dira. Euskal Herrian kokatuta, aldiz, musika popularrari dagokion ikerketa ez da hain ohikoa. Oro har, ikuspegi historikoa garatu da, musika-mugimenduak oinarri hartuta.

Alabaina, badaude diskurtsoetan edo letren mezuetan kokatzen diren lan batzuk. Alde batetik, Jon Martin Etxebestek Xabier Leteri buruz egindako lana dugu, bai letretan maitasuna jorrazteari buruzko artikulua (2021) eta baita bere doktoretza-tesia ere³⁰. Martin Etxebestek sakonean aztertu du euskarazko musikagile ospetsuenetako baten diskografia eta letrak sortzeko modua. Era berean, aipatu nahi dugun beste lana Amaia Álvarez Uriak *I Congreso Internacional de Comunicación y Género* delakoan euskarazko pop abestien genero diskurtsoei buruz egindako ikerketa da (2012). Kongresuko komunikaziorako hartutako lagina txikia denez ($n=10$), emaitzak ezin ditugu euskal musika popularrera estrapolatu. Edonola ere, ekarpen interesgarria da genero-ikuspegitik egindako urrietakoa delako eta, gainera, gure corpusean dauden hainbat kanta aztertu zituelako (ikus: 4.3 laginaren definizioari buruzko azpi-atala).

Hau esanda, atalaren egitura hurrengoa izango da: lehenik eta behin, *euskal musika* kontzeptuaren gaineko eztabaida aurkeztuko da; ondoren, Euskal Herriko musikaren bi garai nagusiei buruzko nondik norakoak azalduko dira (alegia, Euskal Kantagintza Berria eta RRV); azkenik, azken

³⁰ Hau oraindik ez dago eskuragarri. Martin Etxebeste, J. (2022): *Xabier Leteren kantagintzaren azterketa: gaiak eta ahozkotatasuna* [doktoretza-tesia]. In EHU: <https://addi.ehu.es/handle/10810/56145> (Azken kontsulta: 2023/03/04).

hamarkadetan jazo dena ere garatuko da. Bertan jasoko den informazioa hainbat iturri motatik dator: literatura akademikoa, erakundeen txosten eta bestelako lanak, eta guk egindako elkarrizketa pertsonalak.

3.2.1 Euskal musika

Euskal musikaren panoraman murgildu baino lehen, *Popular* kontzeptuarekin egin dugun bezala, *euskal* adjektiboa ere hainbat modutan uler daitekeen heinean azaltzea komeni da, euskal musika definitzeko moduak aldatzen joan baitira historian zehar. Adituek sarritan eztabaidatu dute euskal musika osatzen duten soinu, instrumentu, hizkuntza eta estiloen gainean (Sánchez Ekiza, 2009). Ez dago esanahiari buruzko guztizko adostasunik, aditu, erakunde edo gizabanakoek modu batera edo bestera ulertzen eta erabiltzen baitute kontzeptua, faktore ugariaren eraginez. Alabaina, Ibarretxeren aburuz, kontsentsua ez da ez beharrezkoa ez eta posiblea ere, kontzeptua etengabe aldatzen ari delako (2004).

Historikoki, euskal musikak ikuspegi nazionalista izan du. XIX. mendean, musika herrikoiak euskal balioak sustatu zituen euskal komunitatea “babesteko, hainbat dikotomien bidez: landakoa hirikoaren aurka, tradizionala modernoaren aurka eta propioa kanpokoaren aurka” (Ruiz Descamps, 2010, 156. or.), etnizitateak pisu handia izan zuen-eta (Ibarretxe, 2004). Arrieta Alberdik azaltzen du “euskal nazionalismorako, musikak ezinbesteko rola izan duela identitate nazionalaren sorreran” (2013, 25. or.). Tradiziozko musikan herria eta aberria ziren sinbolo esanguratsuenak, ideologia sortzeko eta identitate kolektiboa, nazionala alegia, eratzeko erabiltzen baitziren (Arrieta Alberdi, 2013; Saenz del Castillo Velasco, 2016).

Gaur egun, Badok atariak, *Berria* egunkariak euskal musikari eskaintzen dion atariak hain zuzen ere, euskarari lotzen du *euskal* izenondoa. Euren katalogoan gehitzen dituzten diskoek euskarazko abestiak izan behar dituzte. Eresbil musikaren euskal artxiboaren ikuspegia, aldiz, ezberdina da; izan ere, “euskal musika euskal herriaren adierazpidetik datorrena da; beraz, euskal musikatzat hartzen ditugu bai sustrai tradizionalako musika, bai euskal konpositoreek sortutakoa, edozein estilo edo generotakoa” (J. Landaberea, komunikazio pertsonala, 2020ko azaroak 2). *Gaztea* irratiak, azkenik, Euskal Herrian edo euskal sortzaileek egindako musika hartzen du barne, betiere euskarazkoa lehenetsita.

Ikerketaren atal enpirikoak batik bat *Gaztea* irratiako zerrendak hartzen dituen oinarri (ikus: 4.3 atala), garrantzitsua da irratiako kideek auzi honen gainean diotena mahaigaineratzea. Ainhoa Vitoriak (komunikazio pertsonala, 2022ko ekainak 22) azaltzen du irratian, preseski, eztabaida hau gauzatzen dela. Dioenez, sarritan gertatu izan zaie erabiltzaile edo entzuleek *euskal musika* gehiago eskatzea eta euskal musika zer den galdetzen dietenean, adibidez La Polla Records

eskatzea: “*La Polla* euskal musikan sartzen duzu, nik ere. Baina gero ez etorri euskaraz kantatzearena eta ez kantatzearena [esatera]. Diskurtso horrekin ez etorri, *La Polla* entzun nahi duzulako. Diskurtsoa galtzen dugu”.

Joseina Etxeberriak kontzeptua irekitzearen alde egiten du, euskararen garrantzia azpimarratzen duen arren. Egoera diglosikoa jotzen du eztabaidak piz dezakeen egonezinaren iturri gisa:

Zertan jartzen dugu azentua euskal musika defintizerakoan? Herri honetan egiten den musika guztia da euskal musika? Herri honetan egin eta euskaraz kantatzen dena da bakarrik euskal musika? Erdaraz kanta liteke eta euskal musika egin? [...] Ni neu saiatzen naiz ahalik eta irekiena izaten, zenbat eta gehiago sartzen diren orduan eta hobe. Iruditzen baitzait nahiz eta hemengo taldeak izan eta nahiz eta erdaraz edo beste hizkuntza batean kantatu beti izango dutela hemengo zerbait, hemengo sustantziaren bat euren musikan. Nik horiek ere euskal musikatzat jotzen ditut (Etxeberria, komunikazio pertsonala, 2020ko abenduak 15).

Ion Andoni del Amo Castoren *Party & Borroka* liburuan ere eztabaidaz mintzatu zen. Azpimarragarria da del Amok Etxeberriari egindako elkarrizketa pertsonalean irati-esatariak ematen duen erantzuna, galdera erretoriko moduan: “¿Barricada por qué para mucha gente es cultura vasca y La Oreja de Van Gogh no? ¿Porque unos son abertzales y otros no?” (Joseina Etxeberria in Del Amo Castro, 2019b, 261–262. or.). Ikusten dugunez, hortaz, pertsona batzuen iruditegi kolektiboan, euskal musikaren definizioa abertzaletasunarekin dago lotuta.

Baina, Ainhoa Vitoriak (komunikazio pertsonala, 2022ko ekainak 22), eztabaidaren erdigunea ideologia eta abertzaletasunean kokatu ordez, musika estiloan jartzen du fokua: “zergatik *La Polla* euskal musika da eta La Oreja de Van Gogh ez? Batek punka egiten duelako eta besteak popa?”. Honek iradokitzen du, hortaz, badaudela euskal musikaren iruditegi kolektiboan bertakotasunari lotzen zaizkion estilo musikalak, punka esate baterako eta baita rocka ere, 3.2.3 azpi-atalean aipatzen dena. Popa, aldiz, kanpo geratzen da.

Ilaski Serranok eztabaidan euskal gaiak eta euskara sartzen ditu. Aldi berean kazetari bermeotarrak dio erdaraz abesten duten taldeak euskal taldeak izan daitezkeela lantzen dituzten problematikak lurraldekoak direlako eta nolabait lotura bat dagoelako gaiaren bidez musikari eta entzule artean. Alabaina, harentzat euskara elementu garrantzitsua dela aitortzen du:

Lehen zurrunagoak ziren mugak, gaur egun lausoagoak dira, talde bakoitzak hainbat hizkuntzatan sortzen du. Gauza bat da zuk entzule moduan zelan ulertzen duzun eta hedabide batean lanean egonda nola uler dezakezun. Nik neuk hartu nuen erabakia [*Gaztea* irratian lan egiten nuenean] izan zen euskal musikaz hitz egitean Euskal Herrian egiten zenari egingo niola erreferentzia; gehi, euskarazko guztia: Kalifornian [baldin] badago talde bat euskaraz kantatzen duena [euskal musika] izango litzateke. [Laburbilduz] Euskal Herrian egiten dena izango litzateke euskal musika eta

neuretzat, pertsonalki, euskarazkoa. Baina ulertzen dut kulturalki Euskal Herrian egin dena izan litekeela euskal musikaren adierazle (Serrano, komunikazio pertsonala, 2021eko martxoak 11).

Hain zuzen ere, Jon Lamarkak, elkarrizketaren unean *Gaztea* irratiko koordinatzaileak alegia, bi ezaugarri nagusi errepikatzen ditu, bertakotasuna eta euskararen babesia:

Oso, oso, oso argi dugu zer den guretzat euskal musika eta da hemen produzitzen den musika, bertako jendeak egiten duen musika eta hemengo hizkuntzetan egiten den musika eta gaur egun hemengo hizkuntza ingelesa ere bada. Batzuetan debatea egoten da, Izarok euskaraz eta erdaraz kantatzen duelako batzuentzat ez da euskal musika berak egiten duena. Guk ez dugu inongo dudarik berak euskaraz egiten duela eta emisora bezala gure obsesioa da euskarazko musika. *La Oreja* hartuko dugu bertako musika bezala baina egia da hobesten dugula euskaraz egiten dena. [...] Euskaraz egiten bada, hobeto (Lamarka, komunikazio pertsonala, 2021eko azaroak 30).

Laburbilduz, iritzi publikoan eztabaida dena delakoa, bertan jaso ditugun ikuspegietan azpimarratzen diren ezaugarriak hurrengoak dira: euskararen presentzia, euskal gaiak edo gizarteak partekatzen dituen kodeak, eta bertakotasuna. Alderdi hauek bereganatu eta biltzen dituen pieza musikal funtsezkoenetakoa azaltzeari ekingo diogu orain: ereserkia. Hauek ditugu identitate kolektiboen oinarritzko adierazle musikalak:

Estatuak, nazioak ordezkatzeko dituzte himnoak. Estatu bat edo herri bat ordezkatzeko erabiltzen da bandera bat, txanpon bat eta kantu bat. Ez pelikula bat, edo koadro bat, edo nobela bat, edo poema bat... Kantu bat aukeratzen du herri bakoitzak bere burua ordezkatzeko. [...] Botere handia dute [abestiek] (Jon Maia, komunikazio pertsonala, 2022ko urtarrilak 19).

Euskal Herriko egoera soziopolitikora hurbilketan ereserkiak aipatu ditugu pare bat alditan. Gizartearen banaketaren beste ereduak bat dugu, hain zuzen ere, ereserkiaren gainean dagoen adostasun falta, Euskal Herrian ez baitago ereserki bakarra. Leyre Arrieta Alberdi historialariak aztertu duenez (2013, 2016), hiru ereserki daude eta batek berak ere ez du euskal gizarte osoaren onespina, alderdien preferentzien arabera bata ala bestea lehenesten baitute. EAJk “Eusko abendaren ereserkia” erabiltzen du, Sabino Aranak idatzitako letrarekin, moldatuta. Hau da, hain zuzen ere, letrarik gabe, EAEko himno ofiziala eta “Gora ta gora” bezala ezaguna da. Sozialistek eta popularrek, ordea, “Gernikako arbola” nahiago dute, aurrekoa “partidista” delakoan (Arrieta Alberdi, 2016, 271. or.). Haatik, ezker abertzaleak “Eusko gudariak” nahiago du, Gerra Zibilean gudarien alde erabili ohi zena.

Baina nazioa ordezkatzeko sortu diren kantak haratago, badaude helburu hori izan gabe ere ereserki bihurtu diren abestiak. Horien eredu dugu, adibidez, Joxan Artzeren olerkiarekin Mikel Laboak 1974an sortutako “Txoria txori” abestia, “Hegoak” bezala ere ezaguna dena (López Aguirre, 2011). Iruditegi kolektiboan, Euskal Herriko independentzia grinaz hitz egiten du, eta

abestiaren eragina horren handia da non Gorka Urbizu Berri Txarrakeko liderrak esaten duen, ofiziala ez izan arren “gure ereserkia” dela (González, 2018, 0:35:33. zt.).

Aipatu beharreko beste kanta Benito Lertxundiren “Lorettxoa” da, 1967koa, Mainer Valdésekin azaltzen duen bezala, abesti hau ere independentziaz mintzatzen da (2022), eta aldarrikapen hori egiteko ereserki moduan erabili ohi da. Abesti honi buruz Amaia Lamikiz Jauregiondok jasotakoa ere interesgarria da:

It was a song with a strong -and hidden- political message, or at least so it was understood by young Basque nationalists at that time. According to the memories of my interviewees, when people sang the song about the little flower, they were thinking of their nation and their wish to set it free (Lamikiz Jauregiondo, 2019, 1290. or.).

Kanta hauek guztiek, ereserki ofizial nahiz estraofizialek, euskal gizartearen isla dira (edo atal batena bederen). Aldi berean, balio eta ideia jakin batzuk transmititzen dizkiete herritarrei, euren testuinguruaren lekukotasuna partekatuz. Horri guztiari esker, identitate-sortzaileen funtzioa betetzen dute himnoek.

3.2.2 Euskal musikaren historiara hurbilketa

Euskal Herriaren musikaren historia hurbilean bi garai handi gailendu dira: Euskal Kantagintza Berria (60-70. hamarkadak) eta Euskal Rock Erradikala (gaztelaniaz Rock Radical Vasco, RRV, 80. hamarkada). Biak ala biak izan dira, gainera, ikerketan arreta gehien eskuratu izan dutenak. Garai hauei buruzko informazioa oso zabala da, ez soilik bibliografia akademikoan baizik eta baita hedabideetan argitaratutako erreportajeetan eta kazetariak egindako bestelako lanetan ere. Guk ez dugu sakonki azalduko nola garatu zen garai bakoitza, aipatuko dugun bibliografiaren bidez gehiago jakiteko nahikoa informazio dagoelako eskuragarri. Haatik, gure ikerketarako lagungarri diren nondik norakoak aurkeztuko ditugu, azken hiru hamarkaden aurretik euskal musikan jazo zena ezagutu eta, ondorioz, orainaldira hobeto hurbiltzeko.

1960 eta 1970 hamarkadak Euskal Kantagintza Berriaren garaitzat jotzen dira. Urte horietan eztanda handia egon zen musikaren panoraman, hainbat musikari eta sortzailearen ibilbidearen hasierarekin (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018). Autore hauek diotenez, mugimendu honen hasieraren data 1961-1963an kokatzen da, Michel Labeguerieren lehen lanen argitalpenarekin.

Hamarkada horietan, musika diktadurari eta zapalkuntzari aurre egiteko tresna politiko bihurtu zen Euskal Herrian. Gizabanakoaren eta taldearen auziak erdigunean jarri ziren, askatasuna aldarrikatzeko eta salaketa egiteko mezuak baliatuta (Aurtenetxe Zalbidea, 2013; Sánchez Ekiza,

2010). Olerki eta bertso herrikoiak hartu eta beste leku batzuetako folk eta kantautore estiloetara hurbildu ziren bertako musikariak (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018). Ordura arte euskarazko musikan ohikoak ez ziren erritmoak erabiltzen hasi ziren, eta gazteengana hurbiltzea lortu zuten horri esker:

Aware of the deep social and economic transformations taking place in the Basque Country, younger generations of Basques perceived that keeping tradition was not enough to maintain Basque culture; innovation was also needed so as to preserve a distinct cultural identity (Lamikiz Jauregi, 2019, 1287. or.).

Euskal Kantagintza Berriak botere hegemonikoari aurre egiten zionez, ez zuen hedapen handirik lortu hedabideetan (Aurtenetxe Zalbidea, 2013); hori dela-eta, zuzeneko emanaldiek garrantzia handia izan zuten. Hor sartu zen jokoan Ez Dok Amairu, Euskal Kantagintza Berriko agente adierazgarrienetakoa, eta bere “Baga Biga Higa” emanaldia. Ikuskizun horietan aldarrikapen politikoak oso ohiko bihurtu ziren eta, espazio partekatu horietan, talde-nortasuna goraiatu eta indartu zen, zentzu kolektiboa nagusituta. Ez Dok Amairu taldea euskal mugimendu kultural berri baten sinbolo bihurtu zen (Lamikiz Jauregi, 2019), besteak beste, Mikel Laboa, Xabier Lete, Benito Lertxundi eta Lourdes Iriondo kantautoreen partaidetzarekin.

Musikariek Frankismoaren zentsurari aurre egin behar izan zioten (López Aguirre, 2011), horregatik ziren ohikoak metaforak, Bernardo Atxagak dioen bezala³¹, sortzaileek ez zutelako aukerarik transmititu nahi zuten mezua esplizituki islatzeko. Protesta-abestiak oso ohikoak ziren, eta nahiz eta mezuak ez ageri modu esplizituan, “esanahi politiko markatuak zituzten. Abesti patriotikotzat jotzen ziren, Euskal Herriko gatazka politikoari erreferentzia argiekin” (Lamikiz Jauregi, 2019, 1286. or.). Hain justu, EKBn euskal nazioaren ideia hedatu zen (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018).

Garaiko abesti ospetsuak ditugu Leteren “Izarren hautsa” eta “Xalbadorren heriotzean”, Iriondoren “Ez gaude konforme” eta arestian aipatutako Lertxundiren “Loretxo” nahiz Laboaren “Txoria txori”. Abesti hauek oso famatu bihurtu ziren Euskal Herrian zehar, gaur egunera arte, eta eragin handia izan dute euskal herritarren iruditegian:

Euskal kantagintza berriak nazio kontzientzia sortzeko ahalmena erakutsi zuen. Sinboloak sortu zituen eta sinbolo horiek gure imaginario kolektiboa elikatu dute, gogoan iltzatu zaizkigu, gure diskurtso politikoaren oinarria ere izateraino. Horra adibide goren Artzek idatzi eta Laboak musikatutako Txoria txori, askatasunaren eta bakearen sinbolo noranahikoa (Barandiaran, 2018, 95. or.).

³¹ González, I. (2018). *Gu, Laboa* [dokumentala]. In EITB: <https://www.eitb.tv/eu/bideoa/gu-laboa-gu-laboa/6334/151012/gu-laboa-gu-laboa/> (Azken kontsulta: 2022/05/20).

Ez Dok Amairuko taldekideez aparte, 1970. hamarkadaren bueltan gaur egun euskal musikan oso ospetsuak diren bestelako kantautoreak agertu eta taldeak sortu ziren, besteak beste Imanol, Urko, Txomin Artola, Estitxu, Gontzal Mendibil, Gorka Knorr, Pantxoa eta Peio, Oskorri, Errobi eta Itoiz (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018). Musikari hauek guztiek komunean duten elementuetako bat euskararen erabilera da; hain zuzen ere, euskara bereizgarri da EKBn: “euskaraz abestearen ekintza [eurentzat] arriskuan zeuden hizkuntza eta euskal kultura defendatzeko modua zen” (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018, 384. or.).

Frankismoa amaitutakoan, Trantsizioarekin batera, garai berria iritsi zen Euskal Herriko gizartera eta musikara. 80. hamarkada Euskal Rock Erradikalari (RRV) esker da ezagun, nahiz eta askok etiketa hori gustuko ez zuten, komertzializat jotzen zutelako, eta “*mugimendua*” deitzen zioten (Larrinaga Arza, 2016, 95–96. or.). Estilo musikala baino gehiago izan zen, hain justu, mugimendu soziokultural bihurtu zelako. Josu Amezaga Albizuk zioen bezala, “diktadura ondorengo iraganaldi politikoak [...] hegemoniaren berrosaketa ekarri zuen” (1994, 258. or.). RRV besteak beste hurrengo hiru ezaugarrien bidez aldendu zen Euskal Kantagintza Berritik: musika estiloa, mezu mota eta hizkuntza.

Musikalki, kantautore eta folk estiloak alde batera utzi eta rocka eta punka nagusitu ziren, baina skak eta reggaeak ere rol garrantzitsua izan zuten (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018). Garai oparoa izan zen eta uzta handia eman zuten, besteak beste, hurrengo taldeek: Zarama eta Eskorbuto Bizkaian; Kortatu, Vomito eta RIP Gipuzkoan; Hertzainak, La Polla Records eta Cicatriz Araban; eta Barricada Nafarroan.

Taldeek ordura arte zabaldu zen aberriaren ikuspegiarekin hautsi nahi izan zuten, euskal abertzaletasunari buruz barneratutako sinbolo eta diskurtsoen interpretazio ezberdina egiten zutelako (Saenz del Castillo Velasco, 2016). RRV mugimendu musikal edo kulturala ez ezik soziala ere izan zen, “punk jarrera” nagusitu zen-eta (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018, 393. or.), musikaz haratago, bizimodua ere baitzen. Aberriaren ideia berria eta punk jarrera horiek sistemaren aurkako mezuetan jaso ziren, ezker abertzalerako joerarekin (Del Amo Castro, 2019a; Mota Zurdo, 2017b, 2017a). Hain zuzen ere, taldeetako batzuk estuki lotuta zeuden Herri Batasuna (HB) ezker abertzaleko alderdiarekin (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018).

Hirugarren ezaugarria, esan dugunez, hizkuntza da. 1960-1970ko artista nagusiek ez bezala, Hego Euskal Herriko RRV talde gehienek gaztelaniaz sortu eta abestu ohi zuten, “Euskal Kantagintza Berriaren mugimendu nazionalista eta musikalarrekin kontraesana” zekarrena (Delgado Cendagortagarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018, 395. or.). Salbuespenak egon ziren edonola ere:

Hertzainak eta Zarama taldeek hasiera-hasieratik euskara erabili zuten eta Kortatuk hizkuntza bilakaera izan zuen.

Hizkuntzaren kontuak eztabaida handia piztu izan zuen, baina Ilaski Serranoren aburuz ez dago zalantzarik mugimendua euskal musikaren historiaren parte dela:

Rock Radical Vasco zer da [...]? Gaztelera izan arren, [...] kokatuta dago leku batean, problematika bateri buruz ari da, kulturalki Euskal Herriari buruz ari da. Talde batzuek ez dute kantatzen euskaraz baina euskaldunak dira. Problematika eta gaia Euskal Herrian kokatuta dago, euskaldunek kulturalki ulertzen dutelako zertaz ari diren (Serrano, komunikazio pertsonala, 2021eko martxoak 11).

Baina, gaztelaniaren nagusitasuna aparte, bestelakoak ere leporatu zitzaizkien RRVko taldeei. Alde batetik, drogen erabilera; HBk irudi horretatik alde egin nahi zuen eta gogor kritikatu izan zuen gehiegikeria (Delgado Cendagortagalarza eta Etxezarreta Ibañez, 2018). Bestetik, Delgadok eta Etxezarretak azaltzen dutenez, taldeetako batzuek abertzaletasunari uko egiten zioten eta Martxa eta Borroka bezalako ekitaldietan parte hartzearen aurka agertu ziren. Azkenik, komertzialtasunaren auzia zegoen eta batzuek RRV etiketa gaineratik kendu nahi zuten.

Hain zuzen ere, Euskal Rock Erradikala mugimendu kontrakultural gisa jaio bazen ere, taldeetako askok izan zuten arrakasta zela-eta zirkuitu komertzialetan sartu ziren. Hartara, egun, horiek musika popularraren arloan koka daitezke (del Amo, 2019b; Mota, 2017b), bai taldeak eta baita, ondorioz, mugimendua bera ere.

3.2.3 Euskal musika popularra gaur egun

Euskal musikaren historiaren zertzeladak aurkeztuta, azken hamarkadetako egoerara hurbilduko gara azpi-atal honetan. Josu Larrinaga Arzak dioenez, “euskal pop musika kultur errepresentazio publiko konplexua da” (2016, 270. or.). Ikertzaileak musika popularraren definizio luzea egiten du, Euskal Herrian kokatuta:

Euskal Herrian ba al dago pop musikarik? Batek baino gehiagok esango du ezetz, eguneroko bizitzarako baliagarriak diren definizioetan, “euskal musika” entzutea -eta, gutxi gorabehera, horrekin zer esan nahi den aditzea- ez da hain arraroa; baina bai izan daiteke nahiko bihurria. Musika “popularra”, beraz, edo pop musika, alde batetik herriarekin, jende xehearen nahi eta asmoekin kontaktatu nahi duen eta, horrela, ahalik eta hedapen handiena nahi duen musika bezala aurkeztu dugu orain arte; XX. mendean, batez ere, garatzen den musika moldea, komunikabideen garapenetik at ulertu ez daitekeen fenomeno baina aldi berean bere arrakasta masiboak herri konexio hori ukatuko diola jakitun den arrapostu estetiko egiten duen musika da, beti berritasunaren -eta herritasunaren- bila ibiltzen dena. Halako musika egin da Euskal Herrian -munduko, behintzat

Mendebaldeko, edozein lekuan bezala, batez ere 1960ko hamarkadatik aurrera- eta Mendebaldeko kontrakulturaren fenomenoarekin batera garatu da (Larrinaga Arza, 2016, 270. or.).

Hain justu, Euskal Herrian pop musikaren lehertze garaia 1990etik aurrera kokatu behar dugu. RRVtik zetozen talde askok jarraitu bazuten ere, popak eta pop-rockak bidea zabaldu zuten. Egungo euskal musika popularrak estilo andana bereganatu ditu, hala nola, popa, rapa eta trapa; eta batzuk fusionatu ere, triki-popa kasu. Oihan Vegak esaten duenez (komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3), estilo-dibertsifikazioa gauzatu da nahiz eta “garai batean bazirudien euskaraz bakarrik rocka egin zitekeela, rocka edo ska, hori zen zegoen bakarra eta orain dibertsifikatzen hasi da”. Edonola ere, Vegak dio arrakasta handiena duten kantak ska edo runba katalana estiloetakoak direla, edo skatik elikatu direnak. Adibide gisa, Betagarri, Vendetta, Skasti, Skakeitan, Esne Beltza, Ze Esatek eta En Tol Sarmiento jartzen ditu, eta trikitia gehituta Huntza, “2x4 skaren erritmoa duena”:

Badu zentzu bat. Dantzatzen den orok lortzen du arrakasta. Dantzatzen ez denak arrakasta lortzea ia ezinezkoa edo oso zaila da. Adibidez, “Libre” kantua oso arrakastatsua izan da bere edukiagatik-edo. Baina ez da pasatuko historiara “Aldapan gora” pasatuko den bezala, ez da izango *hit* bat, ez da izango txosnetan jartzen den kantu bat. “Libre” ez da txosnetan jarriko edo ez da abesten. Orduan, txosnetan jartzen ez dena ez da pasatzen historiara, hori ikusi dut argi eta garbi (Vega, komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3).

Arrakasta ez ezik, ospe-mota ere esanguratsua da. Hain zuzen ere, rocka edo ska nagusitzeaz gain, 90. hamarkadan emakumezkoen presentzia oso eskasa zen. Ainhoa Vitoriak dioenez (komunikazio pertsonala, 2022ko ekainak 22), Maixa eta Ixiar edo Alaitz eta Maider bezalako musikariek arrakasta handia izan zuten garai hartan baina gerora ez dute gizonezko batzuek, Garik edo Ruper Ordorikak kasu, duten kultura eskuratu. Estilo eta generoaren auzia, esparru teorikoan bezala, elkarrizketan ere agertu zen, preseski, Vitoriak iradokitzen duen moduan, Euskal Herrian emakumezko musikariek batez ere popean jardun izan dutelako. Honek emakumeekiko eta pop musikarekiko dauden aurreiritziak lotzera garamatza berriz ere.

Edozein estilotan izanda ere, euskal musika nahiz euskarazko musika gaur egun edozertarako erabil daiteke, beste edozein lurralde edo hizkuntzatan egiten den musikak bezala. Jon Eskisabel musika adituaren aburuz, hain justu, helburu ugariri erantzuten dio euskal musikak; “lirikarako zein aldarrikapen sozial eta politikoetarako, olgetarako zein engaiamendurako, tradizio zaharren berreskurapenerako zein berrien sorrerarako” (2012, 11. or.) balio du-eta.

Adituek azken hamarkadetako euskal poparen sendotasunaren eta hutsalkeriaren gainean eztabaidatu izan dute. Del Amoren aburuz, egungo musika komertziala, oro har, ez da “zentzua eta identitatea transmititzeko gauza” (2019b, 280. or.) eta “identitate sendoak sortzeko gaitasuna”

galdu du (2019b, 289. or.). Zentzu horretan, balio-galeraz hitz egiten da. Preseski, pop musikari *musika arin* ere esaten zaio, diskurtso eza duelakoan. Baina elkarrizketa pertsonalean argitzen du ez dela letrez ari, baizik eta ekoizpen eta tendentzietan (komunikazio pertsonala, 2022ko otsailak 11). Azaltzen du aldaketa handiena batez ere 2000. urtetik aurrera gauzatzen hasi zela eta askok diotela “lehen”, RRVari erreferentzia eginez, musika hobea egiten zela, baina bera horrelako baieztapenetatik urruntzen saiatzen dela.

Larrinagak dio euskal popean “indar identitarioa eta sen kolektiboa galtzen doan jite hedonista berezi bat gailentzen ari dela; baina, [...] nahasten duen soinuaz aparte, beste berezitasuna letretan dago, edo, hobe esanda, letrek erakusten duten jarrera ideologikoa” (2014, 249. or.). Hain zuzen ere, “Euskal Herriak bizi izan duen egoera sozio-politiko berezia beti egon da oso loturik euskal pop musikan zabaldu diren joerekin” (Larrinaga Arza, 2014, 249. or.).

Hala, Gotzon Barandiaran kulturgileak *Hitzen Ahairia* liburuan musikaren komunikazio-balioa azpimarratu du, izan ere, dioenez, euskaldun askok “hizkuntza, lurraldetasuna, askatasuna, aberria, borroka, justizia, klasea eta antzeko kontzeptuei buruzko gure diskurtsoaren zatirik handiena kantuetatik elikatu” dute (2018, 35. or.). Beraz, abesti popular batzuen diskurtsoek ere diskurtso sorrera ekar dezakete, hizkuntza eta musika baliabide boteretsuak baitira (Eskisabel, 2012).

Hain justu, talde askok euren ideologia argi transmititu izan dute euren musikagintzan eta, batzuek, jarrera politikoa adieraztearen ondorioz, jazarpena jasan izan dute:

Y es que los grupos con letras políticamente comprometidas han sufrido cierta estigmatización por parte de la prensa conservadora, ciertas asociaciones e instituciones políticas. Incluso, se podría señalar, que los medios de comunicación conservadores han construido una imagen que roza lo esperpéntico de algunos grupos vascos a los que se ha tildado de arma propagandística de ETA; en muchos casos, simplemente por cantar en euskera, expresar su forma de concebir el mundo y proponer alternativas a la cultura hegemónica (Mota Zurdo, 2017b, 120. or.).

ETA aipatu dugun honetan, garrantzitsua da azaltzea hainbat autorek talde armatuak musikan izan duen presentzia aztertu dutela. Adibidez, Etxamendi eta Larralde duoak Carrero Blancoren atentatuaren narrazioa egin zuen “Yup lala” kantan, “Karrerorena” bezala ere ezaguna dena eta oso ospetsu egin zena (Ayerbe eta Olaziregi, 2016). Hain justu, ETArri buruzko albisteak kanta askotan islatu izan dira, Martín Matosek dioenez (2013). Adibide bezala, Pantxoa eta Peioren “Txikia”, Telesforo Monzónen letrekin egindakoa eta Etxamendi eta Larralderen “Maiatz lilia” aipatzen ditu.

Letrekin jarraiki, interesgarria da Jon Maia Soria bertsolari eta letragileak *Kantu bat gara* liburu-diskoan dioena gureganatzea. Hain zuzen ere, Maia 1990etik gaur egunera euskal musika popularrean ospetsu egin diren kanta askoren letren sortzailea da, asko ideologia edo ekimen politikoez lotura adierazten dutenak: Negu Gorriaken “Lehenbiziko bala” eta “Gora herria”, Gozategiren “Nirekin” eta Nafarroa Oinez ekimenaren 1999ko abestia, Anariren “Minaren funtsa”, Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora”, Soziedad Alkoholikaren “Pauso bat”, Betagarriren “Korrika 16” Korrikarako sortutako abestia, Ken Zazpiren “Itsasoa gara”, Esne Beltzaren “Bozgorailuetatik”, askoren artean abestu eta Pello Reparazek ekoiztutako “Aurrera Altsasu”, eta Kai Nakairen “Kolpe”, besteak beste (Maia Soria, 2021).

Liburuaren “Bidaia” atalean Maiak letrak idazterakoan sortzen zaizkion zalantzak eta kezkek mahaigaineratzen ditu:

Bidea bere musika da, baina nik betetzen dut.

Berak sortu du, baina nik kontatzen dut.

Nik idazten dut, baina berak defendituko du.

Nik idatzia behar du izan, baina berak esateko modukoa.

Ni naiz baina bera da, eta bera da baina ni naiz (Maia Soria, 2021, 9. or.).

Honi, elkarrizketa pertsonalean, gehitzen dio melodiak eta letren eskakizuna egiten duen taldeak berak asko bideratzen diotela idaztean, melodia fuerte batek oihu edo aldarrikapen bat inspiratzen diolako agian, eta melodia suabe batek hitz goxoak edo xuxurla bat, baina baita guztiz aurkakoa ere kontrastea egiteko (Jon Maia, komunikazio pertsonala, 2022ko urtarrilak 19). Hain justu, esparru teorikoan musikaren komunikazioari buruz jasotakora garamatza testigantza honek, eta hitzen garrantzia azpimarratzen laguntzen digu.

Euskal musika popularraren panoraman agente garrantzitsuenetariko bat *Gaztea* irratiak izan da, 1990ean *Euskadi Gaztea* bezala jaiotakoa. *Gaztea* EITBren (euskal hedabide-talde publikoaren) irrati-igorleetako bat da, irrati-formulan espezializatua. Hasiera batean Donostiako Miramoneko egoitza eta Bizkaiko Durangoko egoitza izortzen zuen, euskaraz eta gaztelaniaz, hurrenez hurren. Gaztelaniazko katea urte batzuk beranduago itxi zuten eta gaur egun euskarakoak dirau soilik. 30 urte baino gehiago hauetan esatari aski ospetsuak pasa dira bertatik: Joseina Etxeberria, Ilaski Serrano, Klaudio Landa, Edurne Garmendia eta Oihan Vega, besteak beste.

Gazteei zuzendutako programazioa eskaintzen du irratiak, musika eta entretenimendua uztartuta. “Dida Gaztea”, “B alde” eta “Top Gaztea” dira saio ezagunenetako batzuk. Gainera, irratiak urtero jartzen du martxan “Maketa lehiaketa”, non Euskal Herriko talde eta artista ospetsu askok

parte hartu eta irabazi izan duten³². Lehiaketan bi sari egon ohi dira, epaimahaikideek emandakoa eta publikoarena. Lehenengoa irabazi zuten, besteak beste, EH Sukarra (1991), Sorotan Bele (1992), Zea Mays (1997) eta Kerobia (2003) taldeek. Entzuleen saria, bestalde, Latzen (1995), Berri Txarrak (1996) eta Kauta (2003) taldeek eskuratu zuten.

Gaztea musika talde askorentzat ezagutzera emateko kanala izan da eta talde horien kanteak osatu izan dituzte irriaren zerrendak (Del Amo Castro, 2019b). Baina ez dago kritikez salbuetsita, hainbat kontuk eztabaida piztu izan baitute irriaren bilakaeran zehar: komertzialtasuna, euskara lehenestea kalitatea baino, nahikoa ez sustatzea euskal taldeak, etab. Iritziak ugariak dira: pertsona batzuek irri-formula errepikakorra izatea, *mainstream* ukitua, konpromiso-falta eta zentsura leporatzen dizkiote (Del Amo Castro, 2019a, 22. or.). Beste batzuek, halaber, uste dute talde komertzialak haratago besteei ere espazioa eman beharko liekeela, baina iritziak batzuetan kontrajarriak dira, hain zuzen ere errentagarritasun ekonomikoa sartzen baita jokoan (Costa Gálvez, 2019).

Del Amok adierazten duenez (komunikazio pertsonala, 2022ko otsailak 11), XXI. mende hasieran aldaketa gauzatzen ari zen euskal panoraman eta *Gaztea* aldi berean aldaketa horren testigu eta eragile izan zen. Edonola ere, arintasuna eta festa giroa ditu *Gaztea* iritziak iruditegi kolektiboan, “aurreko hamarkadetako euskal musikaren zati handi batek zituen ezaugarri borrokalarien kontrakoa” (Del Amo Castro, 2019a, 28. or.).

Oihan Vegak (komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3) kritiken atal bat bederen onartzen du, esanda bere ibilbidean beti ez dela erraza izan kalitatezko musika aurkitzea baina euskara babesa behar duen hizkuntza izanda euskaraz abesten zuten taldeei espazioa eman zaiela. Lamarkak ere (komunikazio pertsonala, 2021eko azaroak 30) adierazi zuen euskarazko abestiek txarrean %20 osatzen dutela irratian eta argi dutela zer egiten duten: “irriti generalista komertziala”, hain zuzen ere euren helburua “jende gazteak euskara erabiltzea inkontzienteki, euskara izan dadila beraien transmisio-hizkuntza” delako. Edonola ere, Ilaski Serranok tinko adierazten du: “irratian entzuten den guztia ona da, beste gauza bat da zuk gustuko ez izatea” (komunikazio pertsonala, 2021eko martxoak 11).

Horrelako eztabaidak barruan ere gauzatzen dira eta *Gazteatik* igaro diren kazetari eta esatariek iritzi ezberdinak dituzte gai batzuei buruz. Esaterako, Ilaski Serranok Euskal Herriko musika jarri nahi izan zuen “Top Gaztea” saioan, euskarazkoari espazio berezia eskainita (komunikazio pertsonala, 2021eko martxoak 11). Joseina Etxeberriak (komunikazio pertsonala, 2020ko azaroak

³² Zugadi, L. (2018). “Maketa Lehiaketa, 27. irabazlearen bila”. In EITB: <https://www.eitb.eus/eu/gaztea/maketa-lehiaketa/osoak/5402618/gaztea-maketa-lehiaketa-irabazleak-1991tik-2017ra/> (Azken kontsulta: 2022/05/30).

30), bestalde, eta hizkuntzaren garrantzia ukatu gabe, dio publiko erdaldunarengana iristeko garrantzitsua dela euskarazko musika ez ezik beste hizkuntza edo lurralde batzuetakoa ere jartzea, eta, dioenez, proportzio handiagoan.

Kritikak kritika, Vegak (komunikazio pertsonala, 21eko otsailak 3) argi adierazten du euren lana serio hartzen dutela. Hain zuzen ere, irriti publikora iristen zaizkien letrak ondo behatu ohi dituzte, “belarria eta filtroa” jarrita, *Gazteak* dituen hiru lerro gorriak errespetatzeko: indarkeria justifikazioa, edozein fobiaren aldarrikapena (homofobia, xenofobia...), eta matxismoa. Alegia, horrelako mezuak dituzten abestiak alde batera uzten dituzte.

Amaitzeko, interesgarria da generoaren auzia mahaigaineratzea Ainhoa Vitoriari egindako elkarrizketa oinarri hartuta (komunikazio pertsonala, 2022ko ekainak 22). Kazetariak azaltzen du 90. hamarkadako “Top Gaztea”-ren zerrenda bat Twitterren agertu ondoren, erabiltzaile batek “hori bai zerrenda ona” esan zuela. Baina zerrenda aztertzean, “dena zen rocka eta dena gizonez osatutako bandak”. Adibide honekin, Vitoriak adierazten du nolabait duela 30 urteko musika berreskuratzearen alde egiten dutela askok baina garai hartan ez zegoela dibertsitaterik estiloan eta ezta emakumeen presentziarik ere. Arrasatearraren ikuspuntutik askotan horrelako kritikek adinarekin ere dute zerikusia. Dioenez, 40 urteko pertsonengandik datoz batzuk, aspaldi *Gaztearen* publiko objektiboaren parte zirenak, baina gaur egun kanpo geratzen direnak. Hain justu, irriti honek gazteentzako lan egiten du.

4. KAPITULUA METODOLOGIA

**Zer egin, nola esan, nola egin ta zer izan?
(Zer izan; Huntza, Mafalda eta Tremenda Jauria)**

4. METODOLOGIA

Testuinguru honetan, ikerketa hau planteatzeko aukera ikusi dugu. Izan ere, Euskal Kantagintza Berriari eta Euskal Rock Erradikalari buruzko literatura zabala da. Alabaina, azken hamarkadei buruz oraindik asko dago ikertzeko. Ikuspegi historikoa galdu gabe, lan hau komunikazioaren esparruan kokatzen da, komunikazio-prozesua osatzen duten elementuetatik letrak ardatz hartuta.

Metodologia kualitatiboan eta batik bat metodo induktiboan oinarritutako lana dugu hau. Giza Zientzien ikuspegia gureganatu dugu edukia bere horretan ezagutu eta ulertzeko eta abestien komunikazioa aztertzeko, abestien letren analisisian oinarrituta. Aldez aurretik, aitortu behar dugu lan hau egia absolutuetatik aldentzen dela eta interpretazioa duela funtsa; izan ere, metodologia kualitatiboan “errealitatea eraikitzen denez”, “gertaerak interpretatzen” dira, (Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano, 2011, 61. or.). Krippendorff ikertzaileak (1990) ere argi adierazten du oro har mezuek ez dutela esanahi bakarra eta hori pentsatzea akatsa litzatekeela. Gure interpretazioa, ordea, ez da ausaz edo zorroztasunik gabe ondorioztatutako zerbait, baizik eta *ad hoc* diseinatutako metodologia zehatz baten emaitza.

Era berean, esanguratsua da adieraztea ikerketa honek hiru aldagai jorratzen dituela transbertsalki: generoa, lurraldea eta hizkuntza. Genero-ikuspegia lanaren arlo guztietan aplikatzeko saiakera egin dugu emakumezkoen eta gizonezkoen bereizketa eginda, berdintasunak eta ezberdintasunak antzemateko. Bestalde, abeslarien jatorrizko lurralde historikoak ditugu, lurraldeka ere antzekotasunak eta ezberdintasunak behatzeko. Azkenik, Euskal Herrian hiru hizkuntza ofizial eta horien artean bat gutxitua izanik (euskara) hizkuntzaren auzia garrantzitsua da, abestien edukien trataera ezberdina izan litekeelako.

Atal honetan, lehenik eta behin ikerketa galderak eta helburuak aurkeztuko ditugu. Ondoren, metodologiaren diseinuari ekingo diogu, non, metodoa, ikerketa teknikak eta tresnak azalduko ditugun. Azkenik, lagina definituko dugu.

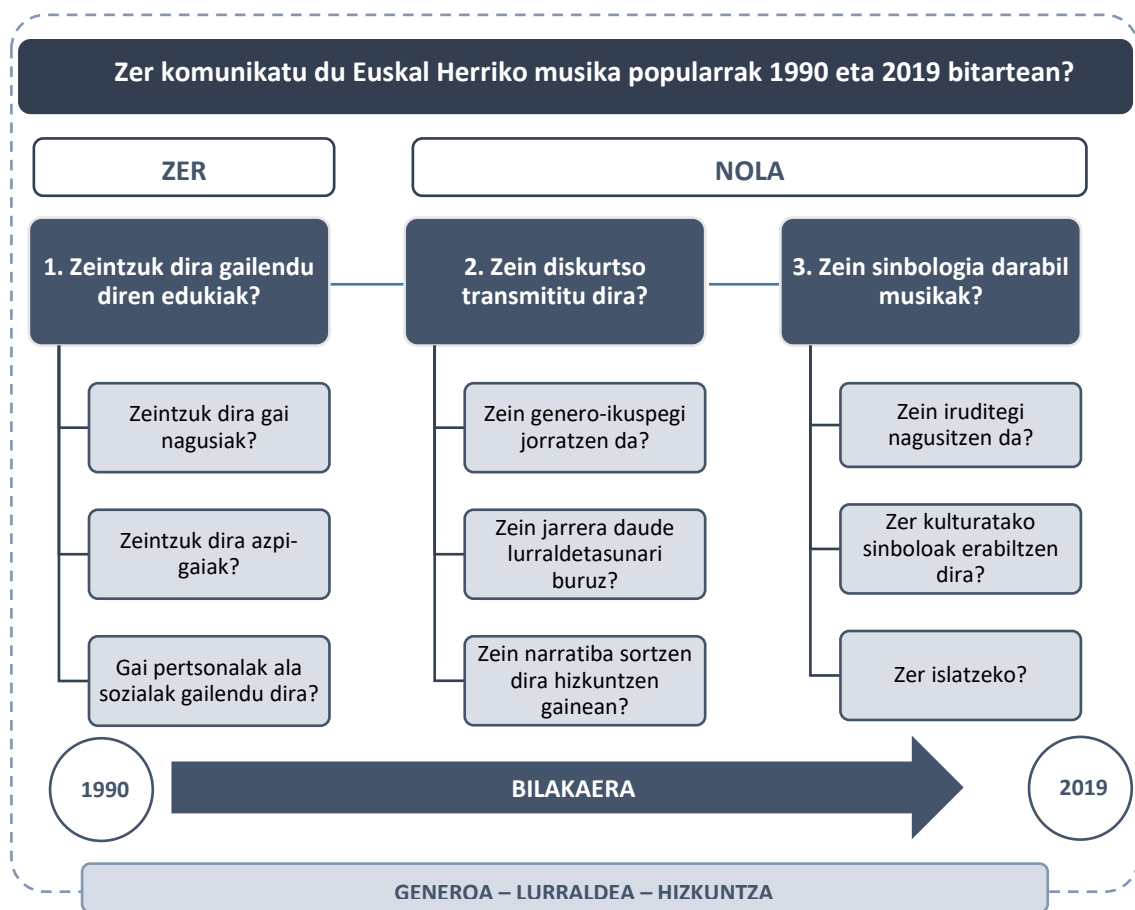
4.1 Ikerketa galderak eta helburuak

Lanaren hasieran azaldu den bezala, ikerketaren helburu nagusia 1990-2019 urte bitarteko Euskal Herriko musika popularrak komunikatzen duena mahaigaineratzea da. Hain justu, atal honetan azalduko ditugu zehatzago helburuak eta ikerketa galderak, metodologiaren aukeraketa baldintzatzen baitute.

Mezu kontzeptua hiru ardatzetan antolatu da: gaia, ikuspegia, eta sinboloa. Gaiak “zer?” galderari erantzuten dio; hau da, zeintzuk dira gailentzen diren mezu-motak edo edukiak. Ikuspegiak edo diskurtsoak eta sinbologiak “nola?” galderari erantzuten diote. Lehenak jorrazteko moduei erreparatzen die, gaiekiko hartzen diren jarrerei, alegia. Bigarrenak, ordea, gaiei laguntzen dien iruditegiari begiratzen die.

Nagusitutako mezuez gain, mezu hauen bilakaera aztertzen da, garaien konparazio baten bidez aldaketak gauzatu diren eta joerak antzematen diren mahaigaineratu ahal izateko. Gainera, hiru aldagai hartu ditugu kontuan analisirako: abeslariaren generoa, artisten jatorrizko lurraldea, eta abestiaren hizkuntza. Hurrengo irudian aurkezten dira galdera orokor eta zehatzak nahiz analisiaren aldagaiak (generoa, lurraldeak, eta hizkuntza).

6. Irudia: Galdera orokorra eta zehatzak



Ikus daitekeenez, hiru analisi-aldagaiak bat egiten dute bigarren ardatzaren hiru galdera zehatzekin. Hala ere, aldagaiak ez dira soilik atal horretan kontuan izango. Hurrengo taulak ardatz bakoitzaren galdera orokor nahiz zehatzak eta helburuak adierazten ditu:

13. Taula: Ardatzetatik helburu zehatzetara

Ardatzak	Galdera orokorrak	Galdera zehatzak	Helburu zehatzak
Gaiak	Zeintzuk dira gailendu diren edukiak?	Zeintzuk dira gai nagusiak? Zeintzuk dira azpi-gaiak? Gai pertsonalak ala sozialak gailendu dira?	Gaien sailkapena egitea Azpi-gaiak identifikatzea Gai sozial eta pertsonalen arteko ezberdintasunak mahaigaineratzea Gaien sailkapena generoka, lurraldeka eta hizkuntzaka egitea Gaien bilakaera aurkeztea
Ikuspegiak	Zein diskurtso transmititu dira?	Zein genero-ikuspegi jorratzen da?	Emakumearen eta gizonaren irudiak plazaratu eta konparatzea Generoaren gaineko jarrerak mahaigaineratzea Generoaren trataeraren bilakaera aurkeztea Generoaren trataera abeslariaren generoaren arabera konparatzea
		Zein jarrera daude lurraldetasunari buruz?	Deskribatzen diren lekuak identifikatzea Leku zehatzei dagozkien ikuspegiak mahaigaineratzea Lurraldetasunaren trataeraren bilakaera aurkeztea Lurraldetasunaren trataera hizkuntzaka aurkeztea
		Zein narratiba sortzen dira hizkuntzen gainean?	Hizkuntzaren trataera azaltzea Hizkuntzari buruzko ideologiak mahaigaineratzea Hizkuntzaren trataeraren bilakaera aurkeztea Hizkuntzaren trataera lurraldeka aurkeztea
Sinbolismoa	Zein sinbologia darabil musikak?	Zer iruditegi nagusitzen da? Zer kulturatako iruditegia erabiltzen da? Zer islatzeko?	Sinboloen sailkapena egitea Hitzek sinbolizatzen dituzten ideiak identifikatzea Sinbologiaren jatorria azaltzea Sinbologiaren jatorriaren eta hizkuntzen arteko harremana aurkeztea Sinboloen identifikagarritasuna azaltzea Sinbolo nagusien bilakaera aurkeztea

4.2 Diseinu metodologikoa

Atal honetan diseinu metodologiaren azalpenak emango ditugu. Lehenik eta behin metodologiaren diseinua aurkeztuko dugu, metodoak, teknikak eta tresnak aurkeztuta. Jarraian, bi teknika nagusiak azalduko ditugu; alde batetik, edukiaren analisia eta, bestetik, sakoneko elkarriketa.

4.2.1 Metodologiatik tresnetara

Metodologia informazioa eskuratzeko erabiltzen diren teknika eta tresna multzoa da (Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano, 2011), eta, lan honetan teknika kualitatiboak erabili direnez geroztik, metodologia kualitatiboan oinarritutako ikerketa da. Ikuspegi kualitatiboa jorratzen denez, datuak beharrean informazioa dugu. Zapata-Barrerok eta Sánchez Montijanok (2011) eta Krippendorffek (1990) dioten bezala, informazioa ulertzeko testuingurua ezinbestekoa da. Horregatik gehitu da testuinguruari buruzko kapitulu oso bat eta, baita horregatik ere, egindako analisiaren emaitza ugari testuinguruan kokatuko dira.

Arduraz gaituen gaia jorrazteko modua enpirikoa da nagusiki; hau da, kontrastatu eta egiaztatu daitezkeen informazioan oinarritzen da. Hala ere, Zapata-Barrero eta Sánchez Montijanorekin (2011) jarraituz, modu enpirikoak ez du teorikoa ukatzen. Preseski, hori dela-eta eskaini zaio kapitulu sakon bat esparru teorikoari, analisiaren materialarekiko hurbilketa definitu eta ulertzeko.

Jarraian datorren taulak diseinu metodologikoaren laburpena egiten du, metodologia kualitatiboan oinarrituta ikerketa honetan erabili diren metodoak, teknikak eta tresnak jasoz:

14. Taula: Diseinu metodologikoa

Ikerketa-metodoa	Ikerketa-teknika	Tresnak	Lanaren kapituluak	Analisi-unitatea	Jarraitutako autore eta teoriak
Induktiboa	Edukiaren analisia	Abesti zerrendak eta Atlas.ti programa	Analisia	Abestia	Krippendorff (1990) eta Glaser eta Strauss (2010)
Mistoa	Elkarrizketa erdi-egituratuak	Galderak	Testuingurua, laginaren definizioa eta eztabaida	Elkarrizketa osorik	Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano (2011)

4.2.2 Edukiaren analisia ikerketa-teknika bezala

Azpi-atal honetan edukiaren analisiaren nondik norakoak jorrazteko ditugu, baina, lehenik eta behin, eta ikerketaren mamia azaltze aldera, analisi-unitatea zein den definitu behar dugu. Musika oso zabala denez, eta, gainera, esparru teorikoan ikusi dugun legez komunikazio-dimentsio asko dituen, lehenik eta behin gogorazi nahi dugu lan honetan letrak hartu direla ardatz. Baina, kontuan izanda azken hamarkadetako joerak, musika popularreko aditu Foucek (2012) eta del Amo Castrok (2019a) azaltzen duten bezala, azken hamarkadatan badago musika-unitate bat gainerakoei nagusitu zaiena: abestia. Garai batzuetan diskoen atalak izan direla ahaztu gabe ere, kante berezko esanahia dute euren osotasunean. Gainera, *Gaztearen* zerrendek ez dituzte diskoek osatzen, kanta solteek baizik.

Hau esanda, ikerketa-teknika aurkezteari ekin diezaiokegu. Lan osoaren muina edukiaren analisia da, eta, horretarako, Krippendorffen metodoa (1990) hartu dugu abiapuntu. Aurretik aipatu bezala, Krippendorffek testuinguruaren garrantzia azpimarratzen du eta, gainera, baita interpretazioaren ideia ere:

En primer lugar, *los mensajes no tienen un único significado* que necesite “desplegarse”. Siempre será posible contemplar los datos desde múltiples perspectivas, en especial si son de naturaleza simbólica. [...] En suma, un mensaje es capaz de transmitir una multiplicidad de contenidos incluso a un único receptor. En estas circunstancias, la pretensión de haber analizado *el* contenido de la comunicación trasluce una posición insostenible (Krippendorff, 1990, 30. or.).

Krippendorffek behin eta berriz erabiltzen duen kontzeptua inferentzia da; alegia, paradigma orokorretatik partikularretara joatea. Bere metodoa abiapuntu izan dugun arren, guk metodo induktiboa erabili dugu, ez deduktiboa. Honetarako, edukiaren analisia Glaser eta Straussen Oinarridun Teoriarekin (2010), ingelesez *Grounded Theory* deritzon horrekin, uztartu dugu. Izan ere, gure lana espezifikotik orokorrera doa. Alegia, abestien analisiak, lagin zabal baina zehatz bat ardatz duenak, euskal musika popularra modu orokorrean hobeto ulertzen lagunduko digulakoan gaude.

Metodo induktiboak abestien kodifikazio-prozesuan izan du eragin handiena. Hain zuzen, kodeak induktiboki aurkitu dira, abestiek eurek adierazten dituzten mezuen bidez. Honekin zera esan nahi dugu, ez dela gure helburua esparru teorikoan jasotako ideiak abestietan jasotzen diren ala ez mahaigaineratzea. Ondorioz, ez ditugu esparru teorikoaren ideiak deduktiboki kantetan bilatu. Hala eta guztiz ere, atal enpirikoan ikusiko dugunez, kode horien bidez aurkitutako ideia asko bat egiten dute esparru teorikoan ageri direnekin. Metodo induktibo hau, besteak beste, Bretthauer et al. ikertzaileek erabili zuten musika popularraren eduki-analisi feministarako (2007), horregatik ere aipostzat jo dugu, dagoeneko aplikatu baita genero-ikuspegia garatzen duen musikaren analisisian.

Ikerketaren muina, edukiaren analisia, kodifikazio-prozesu baten bidez egin da eta metodologia kualitatiborako software batean aplikatu da. Bi gauzak aldi berean azalduko ditugu ulermena errazteko. Kodeak analisi-unitatearen atalei ematen zaizkion esanahiak dira; hau da, unitate semantikoak. Garrantzitsua da kodeak multzokatzea eta sistematizatzea, ondoren mezuen esanahia ezagutzeko. Modu honetan, Krippendorffek azaltzen duen bezala (2013), joerak (*trends*) eta bilakaerak (*patterns*) ezagutu ahal izango ditugu.

Erabilitako programak Atlas.ti du izena eta edukiaren nahiz diskurtsoaren analisisirako erabili ohi da. Softwareak kodifikazioa errazten du, ikertzaileak sistematizatutako kodeak ezarri

ditzakeelako. Gainera, analisiaren emaitzak irakurtzea errazten du, kodeen arteko nahiz kode eta dokumentuen (abestien) arteko harremanak automatikoki erakusten dizkizulako.

Atlas.ti programak emaitzak mahaigaineratzea laguntzen badu ere, abestien sailkapena, kodeen diseinua, kodifikazioa, kodeen arteko korrelazioaren bilaketa eta diskurtsoen identifikazioa ikertzaileak egin behar ditu modu manualean. Softwareak, besteak beste, emozio positiboen eta negatiboen irakurketa egin dezake, baina ikerketa honetan ez da erabili bi arrazoi nagusirengatik. Lehen, abestiak hainbat hizkuntzatan izateak erreminta hau deuseztatzen du programak ezin baititu modu berean interpretatu hitz guztiak; eta, gainera, euskara ez duelako zuzen transkribatzen. Bigarrena, ikerketa hau ez da soilik emozioetan oinarritzen eta gehiegizkoa iruditu zaigu emozioak kategorikoki “positibo” edo “negatibo” gisa sailkatzea.

Hala, softwarea erabilia, lehenik eta behin abestien letrekin ($n=301$) dokumentu bana sortu da. Emaitzen irakurketa errazteko, dokumentuak urteka, bosturtekoka eta hamarkadaka sailkatu dira. Hurrengo irudiak Su ta Gar taldearen “Itxaropena” abestiaren sailkapena erakusten du Atlas.ti programan sortutako proiektuaren barruan. Abestia 28. dokumentua da, 1992 urtean sartua, 1990-1994 bosturtekoan, eta baita 1990-1999 hamarkadan ere.

7. Irudia: Dokumentuen sailkapena Atlas.ti programan

The screenshot shows the Atlas.ti software interface. The top menu bar includes options like 'Archivo', 'Inicio', 'Buscar & Codificar', 'Analizar', 'Importar & Exportar', 'Herramientas', 'Ayuda', 'Documentos', 'Administrar documentos', 'Buscar & Filtrar', 'Herramientas', 'Vista', and 'Feedback & Help'. Below the menu is a toolbar with various icons for document management and analysis. The main workspace is divided into several panes. On the left, there is a 'Explorador de documentos' pane showing a tree view of document groups. The central pane displays a table of documents with the following columns: ID, Nombre, Grupos, Citas, and Creado. The table lists 31 documents, with the 28th document, 'Su ta Gar - ITXAROPENA', highlighted. Below the table, there is a bar chart titled 'Distribución del código en los documentos' showing the distribution of codes across the documents. The chart has 14 bars representing different codes: 00 bemburua (1), A Estrofa (2), Abantasiun go (1), Ausardia (1), auto engaita (2), B Estrofa (1), Bekardidea (1), Beldarra (1), Etorlitzuna (2), EU Euskara (1), Feltan izan (3), and gaithegona (2).

ID	Nombre	Grupos	Citas	Creado
(99)	D 19	Zarama - ZGAZ EUSKAL HERRIARA	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1991] [Gizon]	9 15/8/2022 13:0
(101)	D 20	Barricada - OVEJA NEGRA	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	12 15/8/2022 13:0
(101)	D 21	Doctor Deseo - CORAZÓN DE TANGO	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	10 15/8/2022 13:0
(48)	D 22	Hertzainak - ZORATZEN NAIZELA	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	8 15/8/2022 13:0
(51)	D 23	Mikel Markez - ZURE BEGIEK	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	7 15/8/2022 13:0
(51)	D 24	Oskoi - EUSKALDUN BERBIAREN BAL...	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	10 15/8/2022 13:0
(50)	D 25	Platero y tú - EL ROCE DE TU CUERPO	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	12 15/8/2022 13:0
(51)	D 26	Sorotan Bele - ARRATSALDE HONETAN	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	8 15/8/2022 13:0
(50)	D 27	Sorotan Bele - UXO ZURIA	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	10 15/8/2022 13:0
(10)	D 28	Su ta Gar - ITXAROPENA	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	8 15/8/2022 13:0
(9)	D 29	Urtz - NEGUA DATORRENEAN	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1992] [Gizon]	14 15/8/2022 13:0
(10)	D 30	Kojón Prieto y los Hualalotes - INSUM...	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1993] [Gizon]	14 15/8/2022 13:0
(10)	D 31	Lugarri - EZER EZ DA BETIKO	[00 1990-1999] [01 1990-1994] [1993] [Gizon]	9 15/8/2022 13:0

Interfazea gaztelaniaz dago ez baitago euskaraz jartzeko aukera. Iturria: Atlas.ti programa.

Proiektua sortu baino lehen, kodifikazio-prozesua diseinatu da, behin dokumentuak sortuta egotean kodeak ezartzen joan ahal izateko. Hurrengo irudiak kodifikazioaren plangintza aurkezten du:

8. Irudia: Kodifikazio prozesuaren plangintza



Kodetze prozesua eta analisia errazteko, kodeak taldeka eta koloreka sailkatu dira. Jarraian aurkeztuko dugun taulak kodifikazioaren behin betiko diseinua adierazten du. Taulan bi atal bereizi behar dira: alde batetik, plangintzan diseinatutako kode talde eta kodeak; eta, bestetik, analisia amaitutakoan gehitutakoak. Egiturari eta sailkapenari dagozkien kodeak alde zurretik ezarritakoak dira (berrikusita, esaterako, hasiera batean frantsesa hizkuntzen atalean gehitu genuelako). Aldiz, gaiari, ikuspegiari eta sinbolismoari dagozkien kodeak ondoren gehitu dira, azaldu den moduan, metodo induktiboa oinarri duen analisia izanda gerora zehaztu baitira.

Bestalde, kodifikazio-unitateak bi mailakoak dira. Hizkuntza, generoa, lurraldea, estiloa, eta gaia abestiari dagokie; gainerako guztiak, aldiz, estrofari. Izan ere, abestien sailkapenetik at estrofa da abestien mezuak mahaigaineratzeko oinarriko analisi-unitatea. Jarraian datorren taulan ikusiko dugunez, estrofa-motak bereizi dira; preseski horrela bereizi ahal izan dugu leloa, oro har abestiaren atal garrantzitsuenak, beste estrofetatik. Leloa, bertsoak aldatu ezean, soilik behin kodifikatu dugu.

Taulak kodeei edo kode taldeei buruzko beharrezko xehetasunak ere azaltzen ditu:

15. Taula: Kodifikazioaren diseinua

	Kode taldea	Kodeak eta azpi-kodeak	Xehetasunak	
EGITURA	EGITURA	A Estrofa / B Estrofa / C Estrofa / D Estrofa / Leloa / Zubia	Abestiaren egitura estrofaka	
	SAILKAPENA	HIZKUNTZA	Euskara / Gaztelania / Ingelesa / Italiara / Katalana	Abestiaren hizkuntza (Bat baino gehiago izan daiteke)
GENEROA		Emakumezkoa / Gizonezkoa / Genero mistoa	Abeslarien generoa (beste taldekideak kontuan izan gabe)	
LURRALDEA		Araba / Bizkaia / Gipuzkoa / Lapurdi / Nafarroa Garaia	Artistaren jatorrizko lurraldea (soilik Euskal Herrikoak)	
ESTILOA		Dance / Kantautore / Metal / Pop / Pop-rock ...	Abestiaren estiloa	
GAI A	GAI NAGUSIA	Aldarrikapena Barne-gatazkak Harreman erromantiko-afektiboak Omenaldia (soziala edo pertsonala) Salaketa	Abestien arlo orokorrak (azken fasean gehituak)	
IKUSPEGIA	ALDARTEA	Beldurra Gozamena Itxaropena Maitasuna Sufrimendua Urduritasuna Zoriona	Sentimenduak Emozioak Sentsazioak Aldarteak	
	IDEOLOGIA	Balio individualak / izaera	Arauak haustea Ausardia Determinazio pertsonala Esfortzua Espiritualtasuna	Balioak Ideia politikoak Izaera Nortasuna
		Balio unibertsalak	Askatasuna Elkartasuna Gu-haiek dikotomia	
		Nazionalitateak	Euskal Herriko independentzia Munduko hiritartasuna Nazio-estatu auzia	
		Sexu identitatea eta harremanak	Idealizazioa Maitasun toxikoa Sexu askatasuna	
DENBORA	Denbora-puntuak	Iragana / Orainaldia / Etorkizuna	Denboraren trataera Denbora-tarteak Historiako uneak	
	Eguna	Goiza / Eguerdia / Arratsaldea / Gaua		
	Urtaroa	Negua / Udaberria / Udara / Udazkena		
	Bizitzaren etapa	Haurtzaroa / Nerabezaroa / Gaztaroa / Helduaroa		
	Historiaren uneak	Antzinako Grezia Erdi aroa Aro Modernoa 1522 Gerra Zibila Frankismoa		

METODOLOGIA | Diseinu metodologikoa

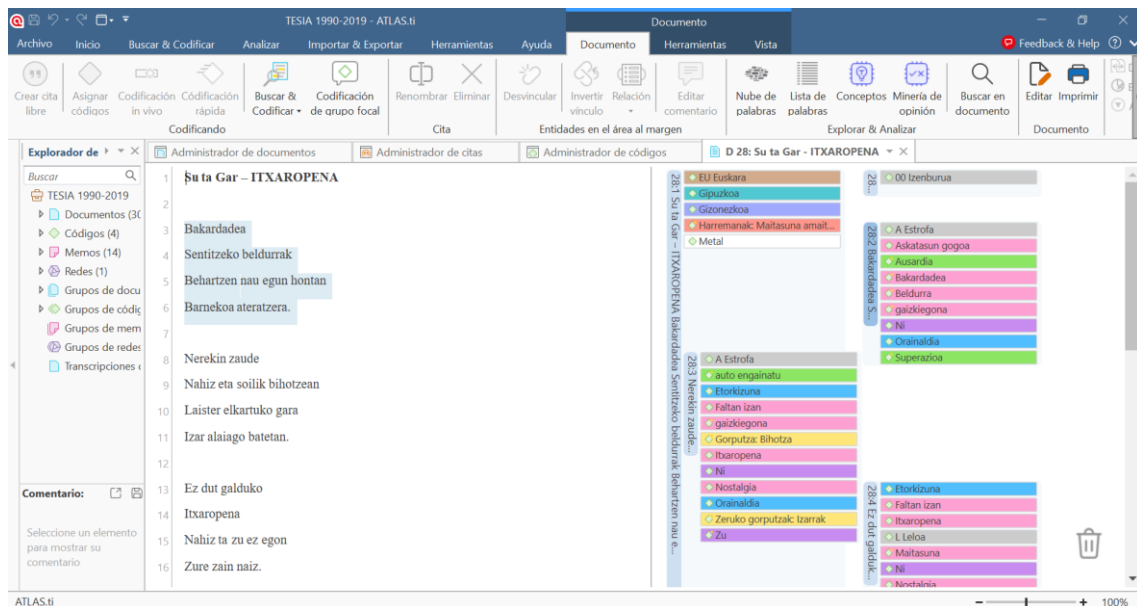
SINBOLO	ESPAZIOA	Leku orokorrak	Udalerria	Bulebarra Kalea Plaza Portua Taberna	Leku orokor eta zehatzak Espazioen deskribapena Lurraldeekiko harremana Landa-hiria dikotomia
			Garraioa	Itsasontzia Kotxea Trena	
			Natura	Amildegia Basoa Hondartza Mendia	
		Leku zehatzak	Euskal Herria	Amaiur Barakaldo Donostia Iruñea Mundaka	
			Espainia	Galizia Granada Madril Marbella	
			Europa	Irlanda Norvegia Paris	
			Nazioartea	AEB Jamaika Kamerun	
	SUBJEKTUA	Izenordainak			Indibiduala edo kolektiboa Abestiaren protagonista Harreman motak
		Generoa	Emakumea Gizona		
		Harremana	Familia Lagunak Maitalea		
SINBOLOGIA	Animaliak	Hegaztiak	Arranoa Enara Putrea	Iruditegiak Zeren metafora gisa	
	Arteak	Literatura	Bécquer Gabriel Aresti Homero		
		Musika	Abestia Doinuak Konposatu Mikel Laboa Tangoa		
	Gorputza	Gorputz-atalak	Ahoa Begiak Ezpainak Hankak		
		Fisiologia	Arnasa Izerdia Malkoak		
	Kultura	Entretanimendua	Action man Barbie Disney		
		Hedabideak	Aldizkariak <i>Egin</i> <i>Gara</i> Irratia		
		Mitologia	Lamia Polifemo Sorgina		

Natura	Fenomeno atmosferikoak	Sugaar
	Tenperatura	Euria Haizea Hodeiak
		Beroa Epela Hotza

Oharra: kodeek adibide gisa balio dute, ez dira guztiak gehitu.

Hurrengo irudiak abesti baten kodifikazioa erakusten du. Bertan ikus daitekeenez, abestiaren hizkuntzari, musika estiloari eta gai nagusiari nahiz artistaren generoari eta jatorrizko lurraldeari dagozkion kodeak dokumentu osoari atxiki zaizkio. Haatik, letraren mezu zehatzei dagozkion kodeak estrofaka atxiki dira.

9. Irudia: Abesti baten kodetzea Atlas.ti-n



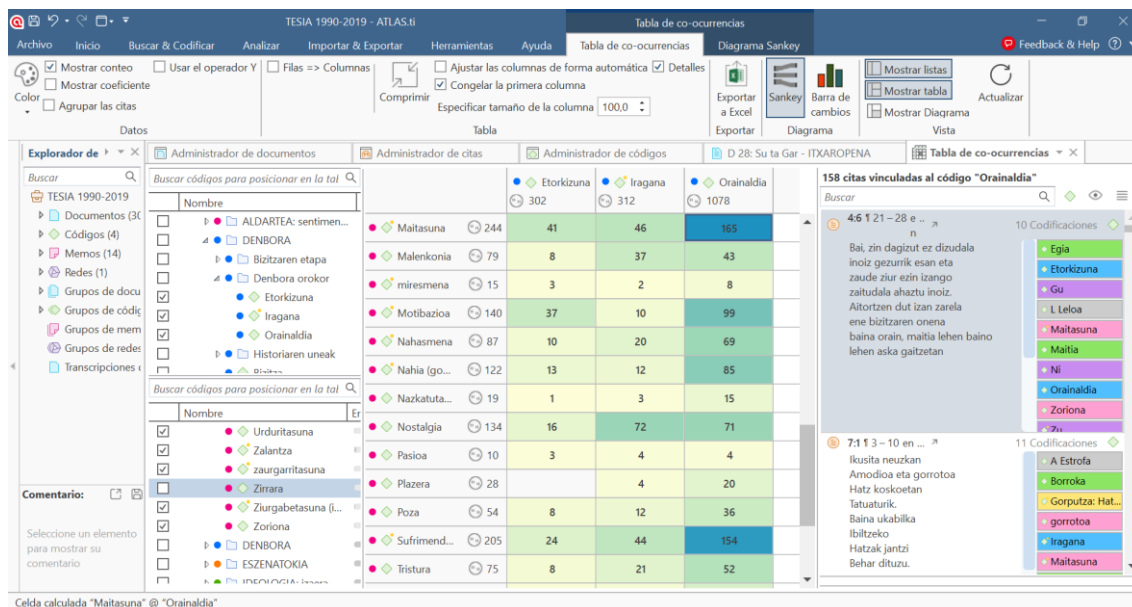
Iturria: Atlas.ti programa.

Kodifikazioa amaituta dagoenean, kodeen arteko harremanak automatikoki eskura daitezke Atlas.ti-n. Ikerketa honetan bi funtzio nagusi erabili dira emaitzak ateratzeko: kode arteko korrelazioa eta kodeen eta dokumentuen arteko korrelazioa.

Lehenak erakusten du zein den kode-mota batzuek eta besteei kointziditzen duten frekuentzia. Adibide gisa, hurrengo irudiak denboraren (iragana, orainaldia, etorkizuna) eta emozioen arteko korrelazioa erakusten du. Alegia, kantak (orokorrean, kanta guztiak hartzen baitira) iraganaz mintzatzen direnean zein emozio agertu ohi diren erakusten du. Kasu honetan, kontuan izan behar da lagin osoan orainaldia iraganari eta etorkizunari gailentzen zaiela, hortaz, logikoki frekuentzia handiagoa egon ohi da orainaldiaren kodean. Kode bakoitzaren agerpen-kopurua (zitak) taulan

bertan ikus daiteke: etorkizuna ($n=302$), iragana ($n=312$), orainaldia ($n= 1078$); maitasuna ($n=244$), malenkonia ($n=79$), etab. Taularen eskuinean, zitak azter daitezke bi kodeen kointziditze hori testuinguruan aztertzeko.

10. Irudia: Kodeen korrelazio-frekuentzien taula Atlas.ti programan



10 aldiz baino gutxiago agertzen diren kodeak ez dira taula honetan agertzen adibidea modu argiagoan adierazteko. Iturria: Atlas.ti

Azkenik, arestian aipatutako bigarren funtzio hori dugu: kodeen eta dokumentuen arteko harremana. Atlas.ti-k ahalbidetzen du dokumentu bakoitzean kode jakin batek duen presentzia aztertzea. Kasu honetan, analisia multzoka egin denez, interesgarriagoa da erakustea kode batzuen presentzia dokumentu-taldean. Hala, hurrengo irudiak kodeen presentzia bosturteko bakoitzean erakusten du. Honek diskurtsoen bilakaera aztertzen laguntzen du.

11. Irudia: Kode eta dokumentuen arteko korrelazioa

Buscar códigos		Buscar grupos de códigos		Tabla							Totales
ID	Nombre	Nombre	Nombre	01 1990-19...	01 1995-19...	01 2000-20...	01 2005-20...	01 2010-20...	01 2015-20...		
		amorrua	39	14	10	4	1	3	7	39	
		apatia	18	2		1	4	3	8	18	
		Askatasun...	40	7	3	4	8	9	9	40	
		Asperdura	18	4	4	1	3	4	2	18	
		Bakardadea	60	10	9	15	11	7	8	60	
		Beldurra	89	14	9	14	12	21	19	89	
		Damua	11	2		3	2	1	3	11	
		Deskontrola	15	4	1	1	2	2	5	15	
		Eromena	48	14	8	7	13	4	2	48	
		Etsipena	81	18	6	16	6	15	20	81	
		Exitazioa	42	7	5	8	9	10	3	42	
		Faltan izan	65	6	7	18	17	11	6	65	
		gaizkiegona	95	21	13	14	11	19	17	95	
		gorrotoa	16	7	5	2		1	1	16	

[14 códigos + 0 grupos de códigos] x [0 documentos + 6 grupos de documentos] = 84 celdas

Iturria: Atlas.ti programa.

4.2.3 Sakoneko elkarrizketa ikerketa-teknika bezala

Ikerketa osatzeko erabilitako beste teknika sakoneko elkarrizketa da. Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano (2011) oinarri hartuta berriz ere, elkarrizketa erdi-egituratuak egin dira arlo bereko hainbat gairen gainean adituek dituzten ikuspegiak ezagutu eta ulertzeko. Metodo mistoa erabili dugula azaldu dugu 4.2.1 puntuan aditu bakoitzari egin beharreko galderak prestatzeko alde aurretik hari buruzko informazioa bilatu baitugu, hori deduktibotzat joko genuke. Hala ere, galderen eskema ez da finkoa izan, elkarrizketetan zehar aldatu da: galdera berriak inprobisatu dira edota aurrera egin ahala beharrezkoak ez ziren batzuk kendu dira. Erantzunek markatu dute garapena, eta, ondorioz, metodo induktiboaren ezaugarriak ere badaude, elkarrizketa erdi-egituratuak izan baitira. Elkarrizketetan jasotako erantzunekin ez da analisi sakonik egin; izan ere, teknika osagarria izanda, testuingurua, edukiaren analisisa eta bestelako alderdiak borobiltzeko erabili dira.

Hurrengo taulak elkarrizketatutako adituen zerrenda aurkezten du, zergatia, data, formatua eta iraupena gehituta. Aldi berean, euren erantzunak ikerketaren zein ataletan erabili diren jasotzen du. Elkarrizketatuak gaiarekin duten loturagatik hautatu dira:

16. Taula: Elkarrizketatutako adituak dataren bidez ordenatuak³³

Zkia	Izen-abizenak	Elkarrizketaren zergatia	Ikerketaren atala	Data	Forma-tua	Iraupena
1	Jaione Landaberea	Eresbileko artxiboarduraduna	Abestien lagina	2020/11/02	Email bidezkoa	Ez dagokio
2	Jon Lamarka	Gaztea irratiko koordinatzailea 2008 - 2021	Testuingurua	2020/11/30	Aurrez aurrekoa	33 min
3	Joseina Etxeberria	Gaztea irratian eta musikan aditua	Testuingurua	2020/11/30	Aurrez aurrekoa	43 min
4	Joseina Etxeberria II	"TOP Gaztea" saioko aurkezle ohia	Abestien lagina	2020/12/15	Aurrez aurrekoa	21 min
5	Oihan Vega	"TOP Gaztea" saioko aurkezlea 2007 - egun	Abestien lagina eta testuingurua	2021/02/03	Aurrez aurrekoa	1 h 17 min
6	Ilaski Serrano	"TOP Gaztea" saioko aurkezle ohia	Abestien lagina eta testuingurua	2021/03/11	Telefono bidezkoa	55 min
7	Joseina Etxeberria III	"TOP Gaztea" saioko aurkezle ohia	Abestien lagina	2021/05/19	Email bidezkoa	Ez dagokio
8	Jon Maia	Aztertutako kanta batzuen idazlea	Testuingurua	2022/01/19	Aurrez aurrekoa	1 h 15 min
9	Ion Andoni del Amo	Euskal musikari buruzko ikertzailea	Esparru teorikoa eta testuingurua	2022/02/11	Bideo-dei bidezkoa	1 h 4 min
10	Ainhua Vitoria	Gaztea irratiko esataria	Abestien lagina eta testuingurua	2022/06/22	Aurrez aurrekoa	1 h 10 min
11	Pablo Benegas	La Oreja de Van Gogh taldeko kidea	Abestien lagina eta testuingurua	2022/07/12	Aurrez aurrekoa	1 h 33 min

4.3 Laginaren definizioa

Lagina zehazterako orduan, Euskal Herriko imaginario kolektiboan eragina izan duten abestiak hautatu nahi izan dira, ahalik eta gehien hurbiltzeko pertsonen bizitzetan garrantzitsuak izan diren kantetara. Alegia, gehiengo batek ezagutzen dituen kantetara hurbildu nahi izan da, arrakastatsu edo ospetsutzat jo ditzakegun horietara. *Arrakastatsu* eta *ospetsu* izenondoak subjektiboak izan daitezkeenez, hainbat iturri erabili da lagina zehazteko.

Testuinguruari buruzko kapituluan azaldutakoari jarraiki, ez da erraza euskal musika popularraren espektroak barne hartzen dituen abestiak sailkatzea. Nork, noiz eta nola sailkatzen duen arabera, kanten aukeraketa bat edo beste izan liteke. Hortaz, ikerketa honetarako Euskal Herrian musika popularraren aktore nagusietako bat izan dugu jomuga: *Gaztea* irratia. *Gaztea* 1990ean jaio zen eta hamarkada horretatik aurrerako musika panorama ez da Euskal Kantagintza Berria edo Euskal Rock Erradikala bezainbeste aztertu. Hori dela-eta, aukera-leiho bat ematen du *Gaztean* 1990etik entzun ahal izan diren kantak aztertzeak Euskal Herriko musika popularraren errealitatea hobeto ezagutzeko.

³³ Elkarrizketak argitaratuta ez daudenez, eurek esandakoak "komunikazio pertsonal" gisa aipatuko dira.

Hala, irratiairen artxiboa hartu da oinarri urtez urte aztertu beharreko kanta hautatzeko, bi iturri nagusirekin: astez asteko “Top Gaztea” saioaren zerrendak eta irratiairen asteroko zerrenda orokorrak. 1993tik 1999ra bitarteko zerrendak Eresbil-eko artxibotik berreskuratu dira, *Diario Vasco* egunkariak zekarren “Devórame” eranskinean agertu ohi baitziren “Top Gaztea” saioko kanta batzuk, nahiz eta ez agertu beti. 2002-2004 eta 2006-2019 urteetako zerrendak, aldiz, EITBren artxibotik berreskuratu dira.

Gainerako urteetako zerrendak topatu ez direnez, eta aipatutako urte guztietan ere aste guztietako zerrendak existitzen ez direnez, EITB taldeko iturri gehiago erabili dira lagina osatzeko: Maketa Lehiaketako talde eta abesti irabazleak, irratiaik sortutako bildumak (*Gaztea The Singles* eta *Lovin’ Gaztea*), “Gaztea 1990-2020” Ainhoa Vitoriak aurkeztutako podcasta, eta “Euskal Kanturik Onena” ETB1eko saiotik ateratako abestiak. Horrez gain, kasu batzuetan Youtube edo Spotify plataformetara ere jo behar izan dugu. Hurrengo taulak laburtzen du:

17. Taula: Lagina zehazteko datu-iturriak

Iturriaren izena	Non aurkitua	Kontsulta-data
Gaztea irratiairen eta Top Gaztea saioaren zerrendak	<i>Gaztea</i> irratiairen artxiboa Devórame suplementoa, El Diario Vascorena, Eresbilen aurkitua	2020ko amaiera – 2021eko hasiera
Gaztea The Singles eta Lovin’ Gaztea diskoak	Online	2021eko erdia
“Euskal Kanturik Onena” saioa eta jatorrizko diskoa	Online	2021eko erdia
“Gaztea 1990-2020” podcasta, Ainhoa Vitoriak aurkeztua	Online	2021eko erdia
Gaztea irratiairen “Maketa Lehiaketa”	Online	2021eko erdia
Spotify eta Youtube-ko entzunaldi-kopurua	Spotify eta Youtube plataformetan	2022ko hasiera

Gainera, beste iturri batzuk kontsultatu dira, urte batzuetarako informazio nahikoa ez zegoelako: Badok ataria, Eresbil-en urtez urte argitaratutako diskoak, eta Joseina Etxeberria aditua. Iturri guztiak behatuta, 1990etik 2019ra Euskal Herriko musika popularra osatzen duten 1.800 kanta baino gehiago dituen datu-basea osatu da. Datu-basea ondo aztertu ondoren, lagin murriztagoa sortzeko beharra ikusi da, hainbat arrazoiengatik: bata, pertsona batek abesti guztien letrak eskuratu, prozesatu eta aztertzeke ezintasuna; bigarrena, kanta guztiak ez dira aztergai dugun garaian sortuak; eta hirugarrena, kanta guztiek ez dute euskal gizartean eraginik izan.

Hori dela-eta, garbiketa eta hautaketa prozesua egin dugu. Hurrengo taulak garai bakoitzean hartu diren irizpideak aurkezten ditu, garai bakoitzaren prozesua ezberdina izan delako.

18. Taula: Kanten aukeraketarako irizpideak

Denbora-tartea	Iturri nagusiak	Iturri osagarriak	Irizpidea eta xehetasunak
1990 - 1992	Eresbilen Euskal Herrian kaleratutako diskoen katalogoa Spotifyko entzunaldiak Joseina Etxeberria	<i>Gaztea The Singles</i> diskoa Maketa Lehiaketaren zerrenda “Gaztea 1990-2020” podcasta Badok ataria Spotifyko entzunaldiak <i>Euskal kanturik onena</i> diskoa	Eresbileko datu-basea harakatu ondoren, Joseina Etxeberriarekin kontrastatu da kanta esanguratsuenak aukeratzeko
1993 - 1999	“Top Gaztea” zerrendak	<i>Gaztea The Singles</i> diskoa Maketa Lehiaketaren zerrenda “Gaztea 1990-2020” podcasta Badok ataria Spotifyko entzunaldiak <i>Euskal kanturik onena</i> diskoa Joseina Etxeberriarekin kontrastea	“Top Gaztea” zerrendan aste gehien agertu diren abestiak hautatu dira, ondoren Joseina Etxeberriarekin eta gainontzeko iturri osagarriekin kontrastatzeko
2000, 2001, 2005	Eresbilek Euskal Herrian kaleratutako diskoen katalogoa Spotifyko entzunaldiak	<i>Gaztea The Singles</i> diskoa Maketa Lehiaketaren zerrenda “Gaztea 1990-2020” podcasta Badok ataria <i>Euskal kanturik onena</i> diskoa	Ezin izan da zerrendarik topatu, hortaz, Eresbileko katalogotik bilaketa egin da, Spotifyen kanta entzunenak bilatu eta aurreko urteekin nahiz EITBren beste artxiboekin kontrastatu
2002, 2003, 2004, 2006, 2007	Irratiaren astez asteko zerrendak Eresbileko katalogoa Spotifyko entzunaldiak	<i>Gaztea The Singles</i> diskoa Maketa Lehiaketaren zerrenda “Gaztea 1990-2020” podcasta Badok ataria <i>Euskal kanturik onena</i> diskoa	<i>Gaztea</i> irratian astez aste jarritako abestien zerrendak (Ezin izan dira aste guztietakoak eskuratu, hortaz, beste iturriekin kontrastatu da)
2008 - 2019	Irratiaren eta “Top Gaztea”ren astez asteko zerrendak	Maketa Lehiaketaren zerrenda “Gaztea 1990-2020” podcasta Badok ataria Spotifyko entzunaldiak	Irratian eta “Top Gaztea”n astez aste gehien errepikatu diren abestiak

Hala, irizpide eta iturri horiek kontuan hartuta, Euskal Herriko imaginario kolektiboan eragina izan duten kanta hautatu dira, 1990etik 2019ra. Oreka mantendu eta eboluzioa ezagutu ahal izateko, garaia hamarkadaka eta bosturtekoka antolatu da. Kopuruari begira, hamarkada bakoitzeko 100 kanta inguru (eta, hortaz, bosturteko bakoitzeko 50 kanta inguru) biltzen saiatu gara, panorama nahikoa zabala eta era berean aztergarria delakoan. Hasiera batean bitarteari dagokion urte bakoitzeko 10 kanta hautatu beharko balira ere, artxiboan sakontzen joan ahala ikusi genuen urte guzti-guztietan ez zegoela irizpideak betetzen zituen nahikoa kanta; eta, haatik, beste urte batzuetan 10 baino gehiago zirela. Hala, batez besteko orekatua bilatu dugu, guztira 301 kantaz osatutako lagina sortzera arte.

Izan ere, garai batean kanta bat asko entzun izanak ez du zehazten gerora garrantzitsua izan denik euskal gizartean. Are gehiago, aztertutako zerrendetako batzuk publikoaren botoan zeuden

oinarrirituta eta Joseina Etxeberriak (komunikazio pertsonala, 2020ko azaroak 30) azaltzen duen bezala desorekak egon zitezkeen talde batzuek jarraitzaile asko botoa emateko mugiarazteko gaitasuna zutelako, nahiz eta agian ez izan “onenak”. Horregatik, ezinbestekoa da datu-iturriak gurutzatzea eta iraganeko (zerrendak eta diskoak) eta orainaldiko (entzunaldi-kopurua) datuak batzea.

Lagina ulertzeko xehetasun batzuk aipatu behar ditugu. Batetik, 1989 urteko kanta batzuk sartu dira 1990 urtean, *Gaztea* sortu zenean entzuten ziren kantak direlako. “Aitormena” abestia dugu adibide, irratiak igorri zuen lehen kanta, Ainhoa Vitoriak dioen moduan *Gaztearen* podcastean³⁴. Bestetik, abesti batzuk ez dira argitalpen urtean kokatu, baizik eta kontsultatutako artxiboetan agertzen diren urteetan. Esaterako, “Arratsalde honetan” eta “Uxo zuria” 1992 urteko hautaketan daude Sorotan Belek urte horretako Maketa Lehiaketa irabazi zuelako. Hau da, diskoa 1993an argitaratu bazen ere, bi kanta horiek lehenago entzun izan ziren. Beste kanta batzuk, bestalde, diskoaren argitalpenaren ondoren entzun izan dira, singleak banaka argitaratzen joaten baitziren. La Oreja de Van Gogh taldearen kanta batzuk, hala, diskoaren argitalpen urtean entzun ziren, baina beste batzuk hurrengo urteetan. Aipagarriak dira ere bestelako kasuak, non abesti baten bertsioa famatuagoa den originala baino, “Ezer ez da betiko”-rekin gertatzen den bezala. Halakoetan, originala sartu da laginean, Lugarrirena eta ez Ken Zazpirena, alegia.

Izan ere, bertsioak laginetik at geratu dira. Beste hizkuntza batetik itzulitako kantak (artistarenak berarenak edota beste talde batenak), akustikoak, remixak, etab. ez dira kontuan hartu. Adibidez, Negu Gorriak-en “Sexu makina”, Zaramaren “Txatxo” eta Vendettaren “Egunero” zerrendatik at geratu dira hurrenez hurren Macka B-ren “Sex machine”, Los Berrones taldearen “Chacho” eta The Pioneers-en “Time hard” abestien itzulpen izategatik. Kanta hauek euskal imajinarioan garrantzitsuak izan badira ere, letren diskurtsoak ezin dira laginaren errealitatearen islatzat jo Euskal Herritik kanpo edota beste garai batean sortuak izan direlako.

Letra berriak aurkezten dituzten moldaketak, ordea, laginean sartu dira mezu propioa dutelako. Gozategiren “Nor-nori-nork” eredu-tako bat da, “El Porompompero” espainiar abesti ezagunaren melodia duena. “Mariñelaren zai” kanta ere badugu adibide, melodia “Willie o Winsbury”

³⁴ Podcasta hiru ataletan zatituta dago. Vitoria, A. (2020). “1990-1999 hamarkadari buruzko laburpen musikala”. In EITB: <https://www.eitb.eus/eu/gaztea/gazteakopodcastak/audioak/oso/7112655/audioa-19901999-hamarkadari-buruzko-laburpen-musikala/>, “2000-2010 hamarkadari buruzko laburpen musikala”: <https://www.eitb.eus/eu/gaztea/programak/podcast/bereziak/audioak/oso/7087638/audioa-20002010-hamarkadari-buruzko-laburpen-musikala/> eta “2010-2020ko hamarkadari buruzko laburpen musikala”: <https://www.eitb.eus/eu/gaztea/programak/podcast/bereziak/audioak/oso/7055299/audioa-20102020eko-hamarkadari-buruzko-laburpen-musikala/> (Azken kontsulta: 2022/04/01).

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

eskoziar kanta tradizionalarena da eta letra oinarri badu ere, istorioa bestelakoa delako; hau da, ez delako itzulpena.

Azkenik, Krippendorffen bi irizpide hartu dira kontuan (1990). Lehena, testuinguru-unitatea, abestiak urteka eta ondoren bosturtekoka multzokatzea egin duena, testuinguru berekoak izateagatik elkarrekin esanahia izan dezaketelako. Eta bigarrena, laginketaren baldintzatzea, preseski analisi-unitate guztiak berdinak ez izatea nahi izan dugulako. Hau da, hizkuntza, estilo, jatorri eta genero aldetik oreka mantendu eta dibertsitatea bermatzen saiatu gara, McClaryk dioen bezala “musika mota bakarrean kontzentratzeak sarritan eramaten gaituelako musika horren premisa eta arauak unibertsaltzat jotzea” (2002, xii. or.).

Hartara, asko jota talde beraren bi abesti aukeratu dira urte bakoitzeko. Urte berean bi baino gehiago bazeuden, bi errepikatuenak gehitu dira laginera, eta besteak alde batera utzi ditugu. Hala eta guztiz ere, aipatu beharra dugu talde batzuen presentzia besteena baino handiagoa dela eta hainbat urtetan agertzen direla: La Oreja de Van Gogh taldeak 21 abesti ditu corpusean, Berri Txarrakek 18, Ken Zazpik 13, eta Gatibuk eta Zea Maysek 10 bana. Hurrengo taulak laginaren abesti guztiak aurkezten ditu, urteka antolatuta artistaren izenaren arabera alfabetikoki ordenatuta:

19. Taula: Laginaren zerrenda urtez urte

Hamar/kada	Bosturtekoa	Urtea	Zenbakia	Artista	Abestia
1990-1999	1990-1994	1990	1	Baldin Bada	Hilik
			2	Delirium Tremens	Ikusi
			3	Doctor Deseo	La chica del Batzoki
			4	Hertzainak	Aitormena
			5	La Polla Records	Ellos dicen mierda
			6	Negu Gorriak	Esan ozenki
			7	Negu Gorriak	Radio Rahim
			8	Ruper Ordorika	Ez da posible
			9	Tapia eta Leturia	Festarik Festa
			10	Tapia eta Leturia	Hik lan eta nik jai
	1991	1991	11	Barricada	En blanco y negro
			12	EH Sukarra	EH sukarra
			13	Negu Gorriak	Gora herria
			14	Negu Gorriak	Lehenbiziko bala
			15	Soziedad Alkoholika	S.H.A.K.T.A.L.E.
			16	Su ta Gar	Jo ta ke
			17	Su ta Gar	Mari
			18	Zarama	Iñaki, ze urrun dago Kamerun
			19	Zarama	Zoaz Euskal Herrira
	199	199	20	Barricada	Oveja negra
			21	Doctor Deseo	Corazón de tango

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

1995-1999	1993	22	Hertzainak	Zoratzen naizela
		23	Mikel Markez	Zure begiek
		24	Oskorri	Euskaldun berriaren balada
		25	Platero y tú	El roce de tu cuerpo
		26	Sorotan Bele	Arratsalde honetan
		27	Sorotan Bele	Uxo zuria
		28	Su ta Gar	Itxaropena
		29	Urtz	Negua datorrean
	1993	30	Kojón Prieto y los Huajolotes	Insumisión
		31	Lugarri	Ezer ez da betiko
		32	Maixa eta Ixiar eta Iker eta Larraitz	Iluntzean
		33	Negu Gorriak	Hipokrisiari stop
		34	Negu Gorriak	Kolore bizia
		35	Platero y tú	Mari madalenas
		36	Platero y tú	Tras la barra
		37	Sorotan Bele	Mariñelaren zai
		38	Sorotan Bele	Zortzi orduko ekaitza
		39	Su ta Gar	Azkar zuregana
	1994	40	EH Sukarra	Hamar urte gartzelan
		41	Lin Ton Taun	Askatasun egarriz
		42	Lin Ton Taun	Euskaraz eta kitto
		43	Mikel Markez	Gauak eztanda egingo du
		44	Negu Gorriak	Euskaldunok eta zientzia
		45	Platero y tú	Hay poco rock'n'roll
		46	Urtz	Bizitzarekin dantzan
		47	Urtz	Kaixo!
	48	Zarama	Gaueko burukomina	
	1995	49	Exkixu	Sorginen leizean
		50	Gari	Astiro eta amorruz
		51	Gozategi	Dantzalekuan
		52	Gozategi	Nor-nori-nork
		53	Maixa eta Ixiar eta Alex Sardui eta Gorka Sarriegi eta Kepa Junkera	Bizi ganoraz
		54	Ruper Ordorika	Egin kontu
		55	Sorotan Bele	Datorrena datorrela
		56	Sorotan Bele	Singsingatiko folk & rolla
		57	Urtz	Iragana hil baino lehen
	1996	58	Akelarre	1, 2, 3, 4 ispiluen aurrean
		59	Exkixu	Amaiur
		60	Gari	Amets
		61	Gozategi	Nirekin
		62	Joxe Ripiau	Margarita
		63	Joxe Ripiau	Positive bomb
		64	Latzen	Laztana
		65	Mixel Ducau eta Zaldibobo	Kolore kolore
		66	Pi LT	Hil da jainkoa
	1997	67	Alaitz eta Maider	Amets bat
		68	Alaitz eta Maider	Txanpon baten truke
		69	Berri Txarrak	Nortasuna eraikitzen
		70	Betagarri	Skalatu
		71	Deabruak Teilatuetan	Gaur euria egin du
		72	Deabruak Teilatuetan	Zuentzat

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

2000-2009	2000-2004	1998	73	Hemendik At	Goazen
			74	Joxe Ripiau	Paradisu Zinema
			75	Maixa eta Ixiar	Bexamela eta Pastela
			76	Mikel Garikoitz eta Denali	Maitearen galdez
			77	Skalariak	Jaia
			78	Zea Mays	Itsasoa
		1999	79	Ekon	Gizakia baino gizakiago
			80	Etzakit	Izar iheskorra
			81	Etzakit	Zergatik ez
			82	Gozategi	Kalanbreak
			83	Kaos Etiliko	Su falso mundo
			84	La Oreja de Van Gogh	El 28
			85	La Oreja de Van Gogh	Soñaré
			86	Mikel Urdangarin	Badira hiru aste
			87	Ruper Ordorika	Martin Larralde
			88	Su ta Gar	Gau iluna amaitu da
			89	Urtz	Maite dut
			2000	90	Berri Txarrak
		91		Bide Ertzean	Badator eguna
		92		Hemendik At	Eskutitza
		93		Hemendik At	Orain
		94		Kaos Etiliko	Mi mejor colega
		95		La Oreja de Van Gogh	Cuéntame al oído
96	La Oreja de Van Gogh	Pesadilla			
97	Mikel Urdangarin	Bazkalosteko kafea			
98	Skalariak	Solo vivir			
2001	99	Su ta Gar	Zure albotik urrun banago		
	100	Betagarri	Zure atzetik		
	101	Etzakit	Egina		
	102	Fermin Muguruza	Dub manifest		
	103	Joxe Ripiau	Antoine nahasia		
	104	La Oreja de Van Gogh	Cuidate		
	105	La Oreja de Van Gogh	París		
	106	Mikel Urdangarin	Non geratzen den denbora		
	107	Platero y tú	Cigarrito		
	108	Uga	Hau da gaua		
	109	Zea Mays	Elektrizitatea		
	110	Alex Ubago	¿Qué pides tú?		
	111	Alex Ubago	A gritos de esperanza		
	112	Hemendik At	Bandera, untzi ta kalabera		
	2002	113	Ken Zazpi	Zenbat min	
114		La Oreja de Van Gogh	La playa		
115		La Oreja de Van Gogh	Pop		
116		Skalariak	Skalari rude klub		
117		Urtz	Boulevardeko erlojua		
118		Urtz	Ez gaitu inork geldituko		
2003	119	Alex Ubago eta Amaia Montero	Me muero por conocerte		
	120	Betagarri	Zure ingurua		
	121	Fermin Muguruza	In-komunikazioa		
	122	Gatibu	Musturrek sartunde		
	123	Gatibu eta Fito Cabrales	Urepel		

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

2005-2009	2003	124	Kuraia	Egunsentian
		125	Tapia eta Leturia	Compostelako erromesa
	2003	126	Alex Ubago	Aunque no te pueda ver
		127	Berri Txarrak	Izena, izana, ezina
		128	Berri Txarrak	Libre
		129	Fito y Fitipaldis	La casa por el tejado
		130	Fito y Fitipaldis	Soldadito marinero
		131	Gatibu eta Robe Iniesta	Mila doinu aidien
		132	Ken Zazpi	Ilargia
		133	Ken Zazpi	Iluntzean
		134	La Oreja de Van Gogh	Puedes contar conmigo
		135	La Oreja de Van Gogh	Rosas
		136	Mikel Erentxun	Mañana
	137	Ruper Ordorika	Zaindu maite duzun hori	
	2004	138	Alex Ubago	Dame tu aire
		139	Alex Ubago	Fantasia o realidad
		140	Berri Txarrak	Denak ez du balio
		141	Berri Txarrak	Kanta goibelak
		142	Doctor Deseo	Abrázame
		143	Doctor Deseo	De nuevo en tus brazos
		144	Fito y Fitipaldis	Whisky barato
		145	Kauta	Zoriontsu izan
		146	Ken Zazpi	Haizea
		147	Kerobia	Itsasoa
148		Kerobia	Belarrira esan	
2005	149	La Oreja de Van Gogh	20 de enero	
	150	La Oreja de Van Gogh	Geografía	
	151	Berri Txarrak	Jaio.musika.hil	
	152	Berri Txarrak	Oreka	
	153	Gatibu	Inpernuen ate joka	
	154	Ken Zazpi	Zapalduen olerkia	
	155	Lor	718 km	
	156	Lor	Zure doinua	
	157	Peiremans	Send flowers	
	158	Peiremans	Zuretzako hitz ederrak	
	159	Sorkun	Rescue me	
2006	160	The Uski's	Horrelako	
	161	Alex Ubago	Sigo buscando	
	162	Berri Txarrak	Min hau	
	163	Betagarri	Bidea gara	
	164	Doctor Deseo	Detrás de los espejos rotos	
	165	Fermin Muguruza	Euskal Herria jamaika clash	
	166	Fito y Fitipaldis	Por la boca vive el pez	
	167	Fito y Fitipaldis	Un buen castigo	
	168	La Oreja de Van Gogh	Dulce locura	
	169	La Oreja de Van Gogh	Muñeca de trapo	
	170	Mikel Erentxun	Cartas de amor	
2007	171	Betagarri	Euri tanta bakoitzean	
	172	Etxe	Zenbat bide	
	173	Fito y Fitipaldis	Acabo de llegar	
	174	Gari	Esperantzara kondenatuta	

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

2010-2019	2010-2014	2008	175	Gozategi	Porru patata	
			176	Hesian	Behar zaitut	
			177	Ken Zazpi	Olatuz olatu	
			178	La Oreja de Van Gogh	En mi lado del sofá	
			179	Mikel Urdangarin	Anek idatzi dit zutaz	
			180	Nahiadance	Nahia	
		2009	2009	181	Amaia Montero	Quiero ser
				182	Esne Beltza	Bozgorailuetatik
				183	Gatibu	Bang bang txiki txiki ban ban
				184	Katamalo	Iruntzi dana
				185	Kauta	Nostalgia
				186	Ken Zazpi	Noizbait
				187	Kerobia	Asteroiden antzokian artista erail
				188	La Oreja de Van Gogh	El último vals
				189	La Oreja de Van Gogh	Inmortal
				190	The Uski's	Gabero zu barik
				191	Berri Txarrak	Maravillas
				192	Fito y Fitipaldis	Antes de que cuente 10
				193	Gatibu	Zeu zeu zeu
				194	Gose	Lokartu arte
		2010	2010	195	Gose	Rimmel
				196	Katamalo	Betazalak erauztean
				197	La Oreja de Van Gogh	Europa VII
				198	La Oreja de Van Gogh	Jueves
				199	Lain	Ez nazazu iratzar
200	Zenttrik			Solo quiero bailar		
201	Betagarri			Sweet Mary		
202	Esne Beltza			Hona bostekoa		
203	Esne Beltza			Eskuekin		
204	Fito y Fitipaldis			Me acordé de ti		
205	Fito y Fitipaldis			Los huesos de los besos		
206	Ken Zazpi			Hel nazazu eskutik		
207	Ken Zazpi			Itsasoa gara		
208	Lain			Itxaropen hautsien kaxa		
209	Lauroba			Egunarekin		
2011	2011	210	Lauroba	Muxu batekin		
		211	Ze Esatek	Kantuz eskertu		
		212	Berri Txarrak	Iraila		
		213	Esne Beltza	Gogoak		
		214	Esne Beltza	Nahi dut		
		215	Gatibu	Kalekatue		
		216	Hesian	Guregatik		
		217	Ken Zazpi	Eta azkenak hasiera		
		218	La Oreja de Van Gogh	La niña que llora en tus fiestas		
		219	Vendetta	Begitara begira		
		220	Zea Mays eta Eñaut Elorrieta eta Naroa Gainza eta Gorka Urbizu	Kukutza III		
		221	Zea Mays	Negua joan da ta		
2012	2012	222	Doctor Deseo	¡Cuánto frío hace en saturno!		
		223	Emon	Txosneroak		
		224	En Tol Sarmiento	Musikaren doinua		
		225	Esne Beltza	No tinc remei		

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

2015-2019	2013	226	Glaukoma	Haizea
		227	Gose	XXX
		228	La Oreja de Van Gogh	Cometas por el cielo
		229	Skakeitan	Mundu berri baten mapa
		230	Vendetta	Buonasera
		231	Vendetta	Udarako Gau Luzeak
	2014	232	Betagarri	Milaka Izar Berri
		233	Gatibu	Bixotza suten
		234	Gatibu	Gabak zerueri begira
		235	Izaki Gardenak	Dena
		236	Kerobia	Zure pangearen hitzaldi kartografikoa
		237	Lauroba	Ez zaudenetik
		238	Vendetta	Ekainak 24
		239	Zea Mays	Hurbil
		240	Zea Mays	Oihu
		241	Berri Txarrak	Lemak, aingurak
		242	En Tol Sarmiento	Zure mundua
	2015	243	Enkore	Airea
		244	Gatibu	Biarritz
		245	Gatibu	Euritan dantzan
		246	Izaki Gardenak	Amaieratik hasi
		247	Kauta	Puzlea
		248	Ken Zazpi	Bihotz
		249	Skakeitan	Orekariak
		250	Vendetta	Leña al fuego
		251	Zea Mays	Gaur
	2016	252	Berri Txarrak	Zerbait asmatuko dugu
253		EH Sukarra	Aspaldiko loreak	
254		Esne Beltza eta Canijo de Jerez	Sueños de color	
255		Gatibu	Zumarragako tren	
256		Hesian	Non zaude	
257		Izaki Gardenak	Hibernazioa	
258		Ken Zazpi	Zuhaitz adarlotuak	
259		Vendetta	Ilunpetan	
260		Zea Mays	Ilunetan	
261		Berri Txarrak	Poligrafo bakarra	
262		Huntza	Aldapan gora	
2017	263	Izaki Gardenak	Horma eta haizea	
	264	Izaro	Koilarak	
	265	Ken Zazpi	Phoenikoperus	
	266	Peiremans	Radiomaria	
	267	Skakeitan eta Manu Chao	Lerro hutsen artean	
2017	268	Su ta Gar	Bazoaz	
	269	Vendetta	Bother the police	
	270	Vendetta eta Alex Sardui	Hemen	
	271	Zea Mays	Enbata	
	272	Berri Txarrak	Infrasoinuak	
	273	Berri Txarrak	Spoiler	
	274	Gatibu eta Izaro	Aske maitte	
	275	Glaukoma	Gure kaiola	
	276	Huntza	Iñundik iñoare	

METODOLOGIA | Laginaren definizioa

2018	277	Izaro eta Mikel Mikel Urdangarin	Errefuxiatuena
	278	Nøgen	Gertu
	279	Nøgen eta Eraul	Nora
	280	Vendetta eta Toni Mejías	Pao pao pao
	281	Berri Txarrak	Katedral bat
	282	En Tol Sarmiento	Zein erraza
	283	Esne Beltza	Argitzerraino
	284	Huntza	Lasai lasai
	285	Huntza eta Mafalda eta Tremenda Jauría	Zer izan
	286	Izaro	Er(h)ori
	287	Izaro	La felicidad
	288	Nøgen	Enarak
	289	Nøgen eta La Moda	Ez da ondo aterako
	290	Olatz Salvador	Zintzilik
2019	291	Berri Txarrak	Zaldi zauritua
	292	En Tol Sarmiento	Aukera berriak
	293	Huntza	Buruz behera
	294	Izaro eta Xael López	Invierno a la vista
	295	Izaro	Paris
	296	Nøgen	Keari
	297	Olatz Salvador	Korapilatzen
	298	Skakeitan	Ezpainetan odola
	299	Zea Mays	Kea
	300	Zetak	Errepidean
	301	Zetak	Nirekin topatu naiz

Behin lagina osatzen duten kantak adierazita, aldagaika dagoen sailkapena mahaigaineratuko dugu: generoa, lurraldea eta hizkuntza.

Esparru teorikoan azaldu den bezala, ikerketa honetan kontuan izan den komunikazio-prozesua abestiaren letren interpretazioan kokatzen da. Testuinguru horretan, hitzezko mezua bidaltzen duena, igorlea, abeslaria dugu. Hortaz, ez da abestiaren autorea kontuan izan, ez eta gainerako taldekideak ere. Generoa aldagai gisa erabiliko dugunez, behatu ahal izango dugu zeintzuk diren berdintasun eta ezberdintasunak mezuetan abeslariak gizonezkoak edo emakumezkoak diren arabera. Hurrengo taulak genero bakoitzaren abesti-kopurua adierazten du. Bertan ikus daitekeenez, gizonezkoen presentzia nagusitzen da, emakumezkoen laukoitza izanik.

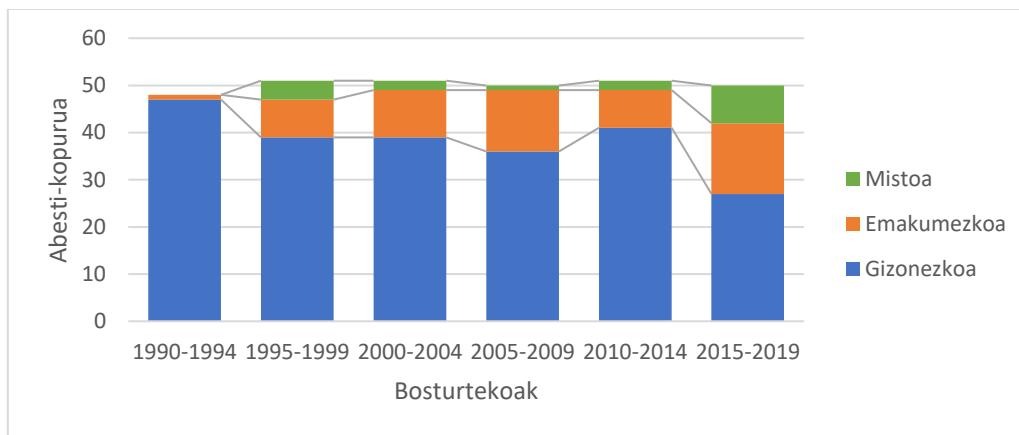
20. Taula: Abesti-kopurua generoka

Abeslarien generoa	Abesti-kopurua
Gizonezkoa	229
Emakumezkoa	55
Mistoa	17

Gizonezkoek gehiengoa osatzen badute ere, interesgarria da generoaren bilakaera aztertzea laginean. Izan ere, oro har, emakumezkoen presentzia handitzen doala ikus dezakegu. Lehenengo

bosturtekoan 48 abestitik 47 soilik gizonezkoek abestutakoak baziren, 2015-2019 bosturtekoan, 50etik 27 ziren. Hau da, ia erdira jaitsi da gizonezkoen urteroko presentzia laginean 30 urte hauetan. Hala, emakumeen presentzia (bakarrik nahiz mistoan) eskasa zen lehenengo bosturtekoan, kanta bakarrean baitzeuden, eta ia erdira iristen da azkenekoan.

2. Grafikoa: Laginaren bilakaera generoaren arabera



Lurraldeei dagokienez, Euskal Herriko lurralde bakoitzeko etiketa bat ezarri da. Aldez aurretik adierazi behar dugu hurrengo taulako kopuruek ez dutela lagineko kopuruarekin ($n=301$) bat egiten, kanta berak lurralde bat baino gehiago izan baitezake (kolaborazioetan edo askoren artean abestutakoetan gertatzen den bezala). Ikus daitekeenez, Gipuzkoa da presentzia handiena duen lurraldea, ia hurrengoaren (Bizkaiaren) bikoitza izatera arte. Lapurditik kanta bakarra dago eta Nafarroa Beheretik nahiz Zuberoatik ez dago bat bera ere. Honek, hortaz, lana baldintzatzen du; izan ere, frantsesezko kantarik ez egotearekin lotu daiteke eta, aldi berean, analisiaren emaitzen atalean landuko diren lurraldetasun ikuspegiekin. Finean, *Gaztea* EAeko zerbitzu publikoetako irratia izateak ere zerikusia izan dezake. Hortaz, Hego Euskal Herriko lurraldeek osatzen dutenez ia laginaren %100, lurraldetasun ikuspegia bertatik landu da: Espainia jo da estatuaren erreferentziatza eta Frantzia European sartu da.

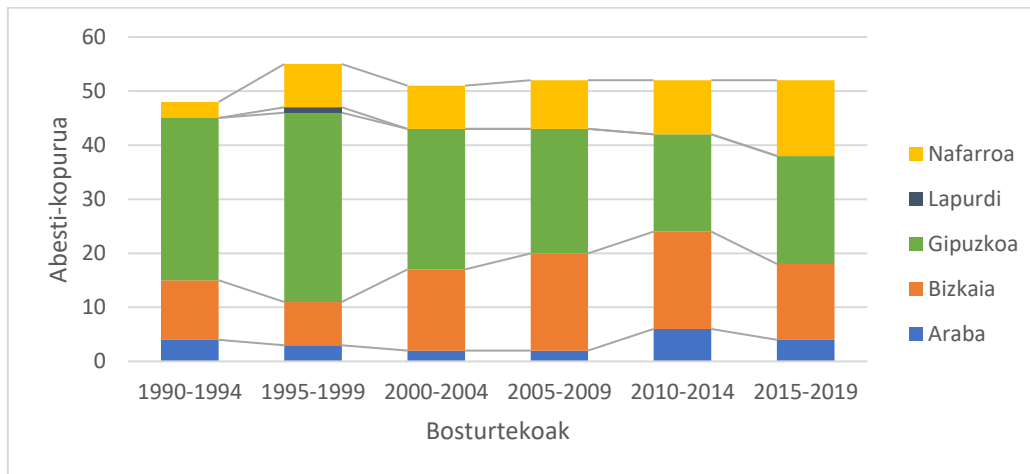
21. Taula: Abesti-kopurua lurraldeka, alfabetikoki ordenaturik

Talde edo bakarlariaren jatorrizko lurraldea	Abesti-kopurua
Araba	21
Bizkaia	84
Gipuzkoa	152
Lapurdi	1
Nafarroa Garaia	52

Jarraian datorren grafikoak lurraldeen presentziaren bilakaera adierazten du. Gogoratu behar dugu abesti berak lurralde baten baino gehiagoren etiketa izan dezakeela kolaborazioak direla-eta. Edonola ere, grafikoan argi ikusten da garai guztietan nagusitzen dela Gipuzkoako artisten

presentzia. Salbuespena 2010-2014 bosturtekoa da, non Gipuzkoako eta Bizkaiko kopurua berbera den ($n=18$). Nafarroa Garaia da hazkunderako bilakaera izan duen bakarra.

3. Grafikoa: Laginaren bilakaera lurraldeka



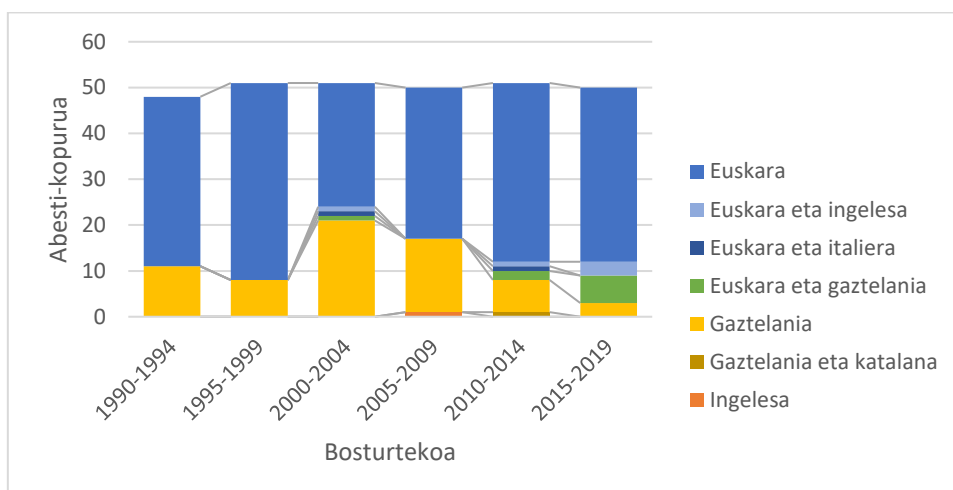
Azken aldagaiari dagokionez, hasiera batean hizkuntzak orokorki sailkatu dira: euskara, gaztelania, ingelesa, frantsesa, italiera eta katalana. Frantsesa, haatik, kendu behar izan da esan bezala kanta bat bera ere ez dagoelako hizkuntza honetan. Kodifikazioa amaitutakoan, eta kanta batzuk hizkuntza batean baino gehiagotan idatziak direnez, kategoriak aldatu dira laginera hobeto hurbiltzeko. Hurrengo taulak adierazten du hizkuntza bakoitzeko kanta-kopurua.

22. Taula: Abesti-kopurua hizkuntzaka, alfabetikoki ordenaturik

Abestiaren hizkuntza(k)	Abesti-kopurua
Euskara	217
Euskara eta ingelesa	5
Euskara eta italiera	2
Euskara eta gaztelania	9
Gaztelania	66
Gaztelania eta katalana	1
Ingelesa	1

Bilakaerari erreparatzeko, jarraian datorren grafikoan argi ikusiko dugu euskara tarte guztietan nagusitzen dela, gaztelaniak jarraituta. Datu hau testuingurura eramatea ezinbestekoa da, *Gazteak* euskararekin duen konpromisoa eta akzio positiboa dela-eta (J. Lamarka, komunikazio pertsonala, 2021eko azaroak 30; O. Vega, komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3) balitekeelako euskarazko kanten kopuru handia hein batean horren menpe ere egotea. Gaztelaniazko kanten kopuru altuena 2000-2004 tartean dago, eta abesti gutxiko ezberdintasunarekin, 2005-2009an. Azkeneko bosturtekoan gaztelaniazko kanten kopuruak behera egiten badu ere, hizkuntzak nahasteko joerak gora egiten duela ikus dezakegu.

4. Grafikoa: Laginaren bilakaera hizkuntzaren arabera



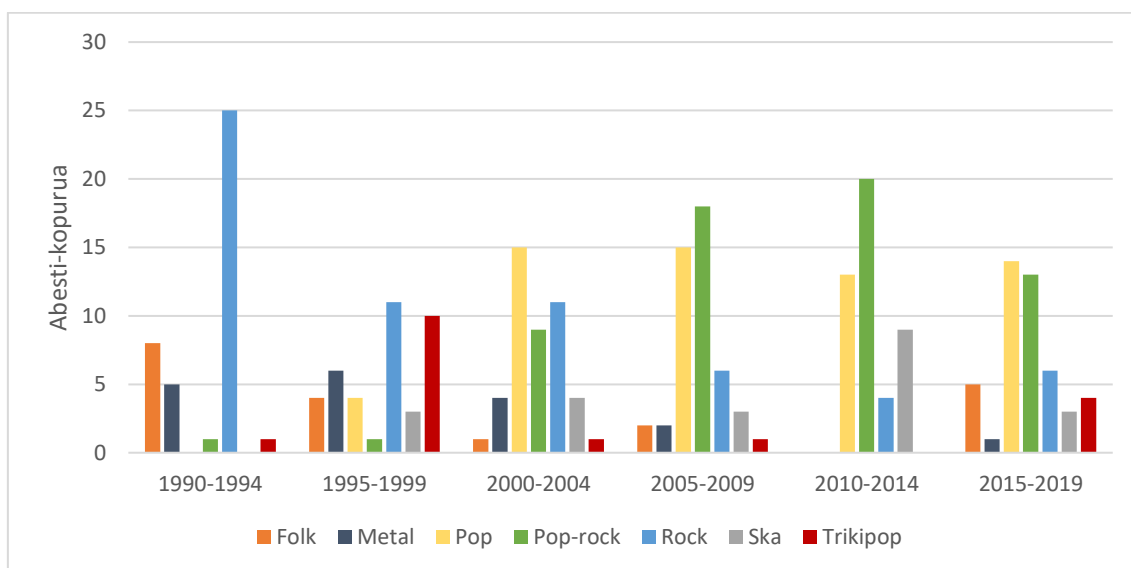
Laginaren nondik norakoekin amaitzeko, esanguratsua da azaltzea hasiera batean laugarren aldagai bat erabili behar genuela: musika estiloak. Genero, lurralde eta hizkuntzekin egin dugun bezala, kodifikazioaren hasieran abesti bakoitza estiloka ere sailkatu dugu. Alabaina, bi arrazoiengatik azkenean analitiko at geratu da. Lehenik, sailkapena subjektiboegia da, guk geuk eginda delako eta beste norbaiten musika estiloa kategorizatzea beti korapilatsua izan daitekeelako, del Val Ripollések aitortu zuen bezala El Canto del Loco taldeaz hitz egitean (2010). Izan ere, Badok atariak badu artista gehienen sailkapena, baina artista beraren abestiek estilo ezberdina izan dezakete, sarritan musikari berak estilo ugariak jorratzen baititu. Bigarrenik, lehen kodifikazio batean ez da ezberdintasun esanguratsurik antzeman letren mezuetan eta euren sailkapena estilo batzuen zenbaki murrizta ikusita ez da mamitsutzat jo. Hala ere, jarraian sailkapena aurkeztuko dugu, nahiz eta ondoren soilik aipamen solteetan erabiliko dugu.

23. Taula: Abestien sailkapena musika-estiloka

Estiloa	Kanta-kopurua
Dance	6
Doinu latinoak / Reggaeton	3
Folk	20
Kantautore	7
Metal	18
Pop	61
Pop-rock	62
Punk	5
Rap / Hip-Hop	6
Reggae	8
Rock	63
Rumba	3
Ska	22
Trikipop	17

Horrez gain, bilakaera ere gehitu nahi izan dugu. Hurrengo grafikoan estilo nagusiak gehitu ditugu irakurketa errazteko. Horretarako, 10 kantetara iristen ez ziren estiloak at utzi ditugu. Bertan ikus dezakegunez, lehenengo bosturtekoa rockaren erreinutzat jo dezakegu, baina hurrengo bosturtekotik aurrera beherakada handia du. Bigarren bosturtekoan triki-popak gorantz egiten du, nahiz eta bitarte hori izan altuena, eta hortik aurrera popak gorakada handia du, kanta bat bera ere ez egotetik (1990-1994), estilo nagusia bihurtu arte (2015-2019). Hala, rockak 1990-1994an kanta-kopuru handia hartzen badu ere, ondoren popa eta pop-rocka dira gailentzen direnak.

5. Grafikoa: Estilo nagusien bilakaera



5. KAPITULUA

ANALISIAREN EMAITZAK

**Esaera bat bada, zaratak hamalau,
urrutiko intxaurreak gerturatu ta lau.
(Gora herria, Kortatu)**

5. ANALISIAREN EMAITZAK

Kapitulu honetan lagina osatzen duten abestien analisitik ateratako emaitzak aurkeztuko dira. Lanaren kapitulu luzeena da, ikerketaren muina delako; hori dela-eta, garrantzia eman zaio eta hainbat ezaugarri modu sakonean azaldu dira. Gainera, abestien analisiaren xehetasunak aurkezteaz gain testuinguruarekin eta esparru teorikoarekin duten harremana azaltzen baita. Hiru atal handitan banatu dugu, metodologian aurkeztu diren hiru ardatz eta helburu nagusien arabera: gaiak, ikuspegiak, eta sinboloak. Hala, lehenak kategoria, gai, eta azpi-gai nagusiei heltzen die; bigarrenak, gai horiek jorrazteko ikuspegi, ideologia eta jarrerai; eta, hirugarrenak, abestiek darabilten sinbologiari eta honek sortzen duen iruditegiari.

Aurrerapen moduan, hurrengo orrietan sakonago azalduko dugu, besteak beste, 1990-2019 tartean kontu pertsonalak sozialei gailentzen zaizkiela eta, horien artean, harreman erromantiko-afektiboak direla gai nagusiak. Era berean, lotura erromantiko horiek jorrazteko toxikotasunaren joera, euskal lurraldetasunaren auzia eta euskararen defentsa mahaigaineratuko ditugu. Azkenik, besteak beste ohitura eta adierazpen artistikoei erreparatuta, zein lurraldetako iruditegia erabiltzen den behatuko dugu. Alegia, sinbolo-motez eta euren jatorrizko kulturaz arituko gara.

Ezinbestekoa da azpimarratzea bertan jasotzen diren emaitzak metodo zientifikoan oinarrituta badaude ere interpretazio batetik abiatzen direla (Krippendorff, 1990). 1990etik 2019ra hogeita hamar urte igaro direnetik, zentzuzkoa da pentsatzea balioak aldatu direla. Hala eta guztiz ere, lan honetan egindako interpretazioak testuinguru bat du: ikuspegi feministatik abiatuta 2019tik 2023rako urteetan egindakoa. Hala, ezinbestekoa da ateratako emaitzak ere euren testuinguruan kokatzea. Generoa, lurraldetasuna eta hizkuntzekiko harremana gai sozialak dira, baina baita gizabanakoei modu pertsonalean eragin diezaioketenak ere. Preseski horregatik utzi nahi ditugu alde batera abestien sortzaile edo interpreteen gaineko balorazio eta epaketak, gure helburua lagina bere konplexutasunean ulertzea baita.

Honi lotuta, kontuan izan behar da euskarak, salbuespenak salbuespen (ama / aita, etab. alde batetik; eta hitanoa, toka eta nokarekin bestetik), ez duela generorik. Beraz, lagineko hainbat abestitan ezin da pertsonen generoa jakin. Kasu hauetan, *nia* abeslariaren generoaren arabera interpretatu dugu eta *zua* edo izendatzen diren beste pertsonen genero-identitatea soilik argi adierazitako bertsoetan erabili dugu (esplizituki nahiz metaforez izan). Horrela, ez diogu generorik atxiki adierazten ez duten kantetako pertsonaiei, nahiz eta musika popularraren historian pertsonaien binarismoa egon izanak (Citron, 1993; Guarinos, 2012; McClary, 2002; L. Viñuela Suárez, 2004), lagineko kanta askotan ere hala gertatzen dela pentsarazten digun.

5.1 Edukia

Atal honetan abestien eduki orokorraz mintzatuko gara, alegia, nagusitzen diren kategoria, gai, eta azpi-gaiez. Lehenik eta behin abestien sailkapena aurkeztuko da jorratzen dituzten dimentsio eta gai nagusiak azalduta, hiru aldagai nagusiekin: generoa, lurraldea, eta hizkuntza. Horrez gain, metodologian ezarritako helburuei erantzuteko, laginaren bilakaera jorratuko dugu. Alegia, bosturteko batetik bestera gaiak izan dituzten aldaketak eta joera aurkeztuko ditugu. Ondoren, sailkapenetik haratago nabarmentzen diren gai zehatzak aurkeztuko dira. Hurrengo orrietan, beraz, “zer” galdegaia izango dugu ardatz, lagineko abestiek zer kontatzen duten, zertaz hitz egiten duten, aurkeztuko dugu.

5.1.1 Abestien gai nagusiak eta sailkapena

Metodologian azaldu bezala, kodifikazio-prozesuaren azken fasean abestien sailkapena egin da gaika. Hasieran, bost talde handi bereizi egin dira: aldarrikapenak, barne-gatazkak, harreman erromantiko-afektiboak, omenaldiak eta salaketak. Omenaldiak, baina, bitan banatu dira: omenaldi pertsonalak eta omenaldi sozialak. Horrela, sei taldeak bi dimentsiotan sailka ditzakegu: gai pertsonalak edo gai sozialak nagusi dituzten abestiak.

12. Irudia: Dimentsioak eta gai nagusiak



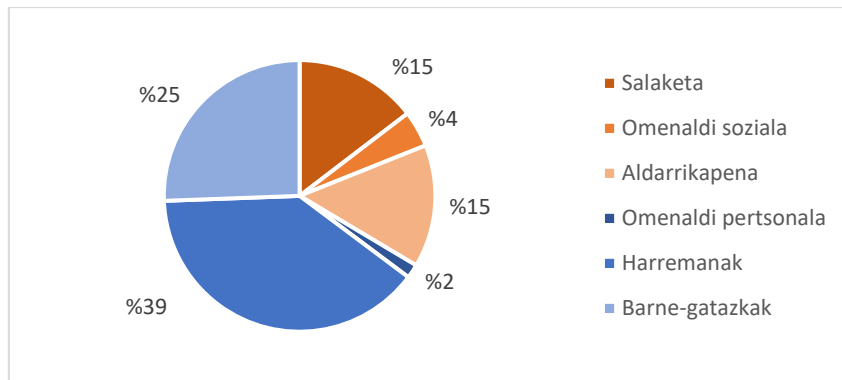
Jarraian, gai nagusi bakoitzaren nondik norakoak aurkeztuko dira, dimentsio pertsonaletik hasita. Ohar gisa, azaldu nahi dugu abestiak dimentsio edo gai batean ala bestean sailkatu izanak ez duela esan nahi beste dimentsio edo gaiak abesti berean presentzia ez dutenik, baina mezu nagusian oinarritu gara sailkapenerako.

Barne-gatazken gaineko abestietan, narratzailea bere beldur eta ametsez mintzatzen da. Negatibotasunetik nahiz baikortasunetik, kezkatzen edo pozten duten ideiak eta egoerak deskribatzen ditu. Harreman erromantiko-afektiboetan maitasun istorioak dira nagusi, laguntasuna baino. Maite edo desio duen pertsona batekiko harremanak aurkeztu dituzten protagonistak, eta zenbait gertaera bereizi behar ditugu: ezinezko maitasunaren kontaketa, amaitutako harreman baten kontaketa, errefusa, eta sexu harremanak. Omenaldi pertsonaletan

maite edo miresten den gertuko norbaiti eskainitako bertsoak nagusitzen dira. Bestalde, dimentsio soziala dugu. Aldarrikapenean, askatasun edo Giza Eskubideei lotutako eskaera sozio-politikoak aurki ditzakegu. Omenaldi sozialetan, pertsona edo lurralde jakin bati eskaintzen zaizkio bertsoak, gizartean duen edo izan duen balioagatik. Salaketetan, injustiziak borrokatzeko mezuak dira nagusi.

Hurrengo grafikoak abesti guztietatik gai bakoitzak duen proportzioa erakusten du:

6. Grafikoa: Abestien gaien proportzioak



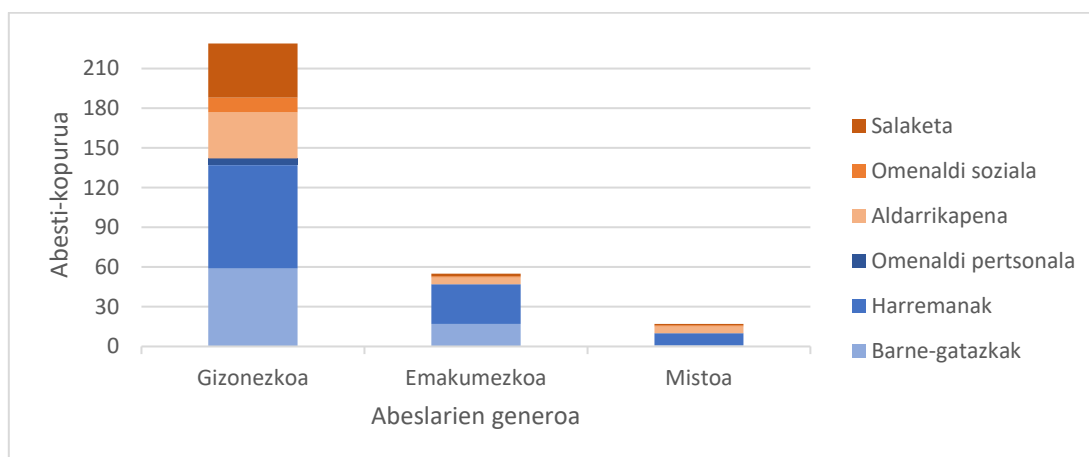
Bertan ikus daitekeenez, gai pertsonalak (urdinez) sozialei (laranjaz) gailentzen zaizkie. Dimentsio pertsonalean sailkatutako abestiak %67 dira, 301etik 201 zehazki. Dimentsio sozialekoak, berriz, %33, 100 abesti alegia. Honek adierazten du laginean ikuspegi indibiduala sozialari gailentzen zaiola, hainbat alderdirekin bat datorrena. Alde batetik, laginean “nia”-ren erabilera handia da, “ni” ($n=837$) baita izenordain erabiliena, “zu” ($n=716$) jarraian datorrelarik. “Gu”, aldiz, “nia” baino dezente gutxiago erabiltzen da ($n=338$). Beste aldetik, eta esparru teorikoan aipatu dugunez, ohikoa da abestiak lehen pertsonan sortzea musika iritzi pertsonalak plazaratzeko tresna gisa uler dezakegulako (Tochka, 2020) eta, gainera, entzuleekin identifikazio-prozesua areagotzen delako (Hennion, 1983/2007).

Gainera, grafikoarekin jarraituz, abestien ia %40 harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen da ($n=118$) eta hori da, preseski, nagusitzen den gaia. Jarraian, barne-gatazkak ditugu 77 abestirekin (%26). Dimentsio sozialean, aldarrikapen eta salaketa-kopuru berdintsua dugu, 45 eta 44 banarekin, hurrenez hurren. Omenaldiak gutxiengoak dira bi dimentsioetan baina, mezuaren zehaztasunengatik kategoria aske gisa sailkatu dira.

Corpusari modu orokorrean begiratzeaz gain, egokia da gaien trataerari generoaren, hizkuntzaren eta lurraldearen arabera erreparatzea. Jarraian datorren grafikoak abestien abeslarien generoaren arabera jorratzen diren gaiak erakusten ditu. Bertan ikus daitekeenez, hiru generoetan (gizonezkoak, emakumezkoak eta mistoa) nagusitzen da dimentsio pertsonala eta, bereziki,

harremanen gaia. Genero mistoko abesti-kopurua txikia denez, zaila da konparaketak egitea. Baina gizonezkoak eta emakumezkoak erkatuz gero, antzeman daiteke joerak antzekotasunak izan arren ez direla guztiz berdinak. Gizonezkoen kasuan, abesti pertsonalek %62 suposatzen dute, eta, sozialek, %38. Emakumezkoen kasuan, %85 eta %15 dira proportzioak, hurrenez hurren. Gainera, emakumezkoen abestien %55 harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen da (n=30). Hala, laginean gai pertsonalak eta batez ere harremanak jorrazteko ohitura hori emakumezkoen abestietan areagotzen da.

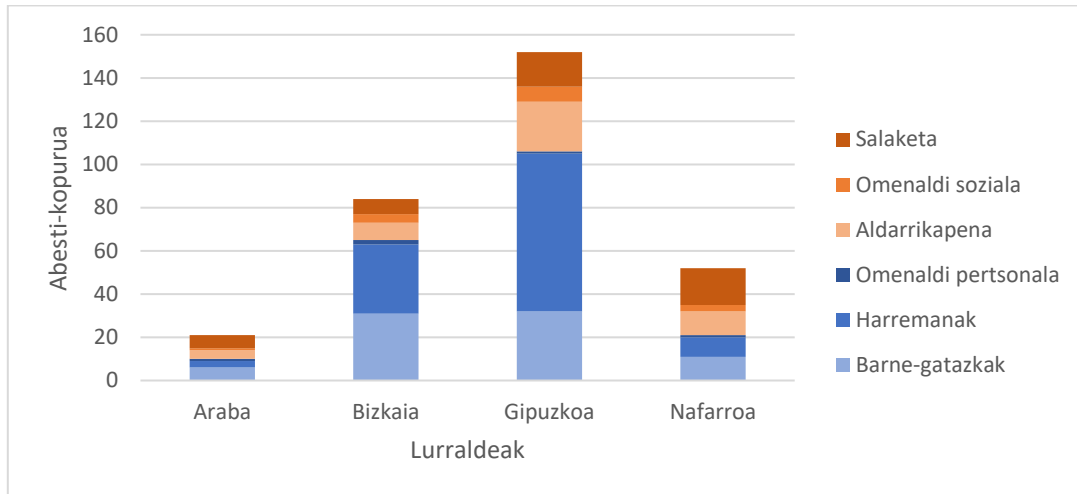
7. Grafikoa: Gaien presentzia generoka



Lurraldeari ere erreparatzea esanguratsua da. Jarraian aurkezten den grafikoak artisten jatorriaren arabeko gaien presentzia erakusten du. Abesti batzuetan lurralde bateko baino gehiagoko abeslariak dauden arren, kopuru osoak hartu dira. Hau da, abesti bera zutabe batean baino gehiagotan sartu da. Bertan ikus dezakegunez, Bizkaian eta Gipuzkoan dimentsio pertsonala nabarmen gailentzen zaio sozialari. Bien bitartean, Araban antzeko presentzia dute (soziala abesti batengatik gailentzen da) eta Nafarroa Garaian soziala nagusitzen da, salaketa izanda gai ohikoena. Konparatzeko, Gipuzkoa eta Nafarroako salaketa-kopurua antzekoa da, 16 eta 18 abesti hurrenez hurren. Lehenean %11 suposatzen du, ostera, bigarrenen ia %35. Bizkaian, barne-gatazkek eta harremanek gai bezala duten presentzia antzekoa da, bi abestigatik bigarrena gailentzen bada ere.

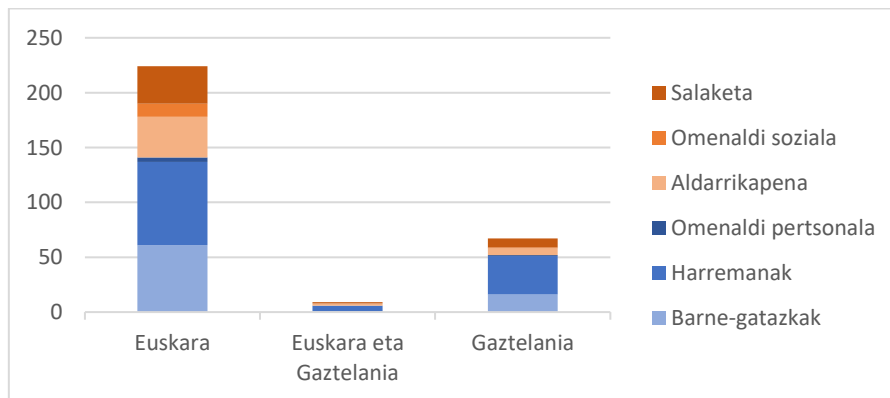
Hala ere, grafikoak adierazten duen ezaugarri interesgarrienetako bat da harreman erromantiko-afektiboak nagusitzearen joera Gipuzkoatik datorrela laginean, ez soilik abesti gehienak bertatik datozelako, baizik eta abesti horien ia %50 harremanez mintzatzen delako. Egia da Arabako eta Nafarroa Garaiko kanta gutxiagok osatzen dutela corpusa eta konparaketa hurbilago bat egiteko antzeko kopuruak beharko genituzkeela, baina laginari begiratuta, esan dezakegu dimentsio pertsonalaren nagusitasun hori Bizkaitik eta Gipuzkoatik datorrela, Araban eta Nafarroan joera hori ez baita gauzatzen.

8. Grafikoa: Gai bakoitzaren abesti-kopurua lurraldeka



Lurraldea alde batera utzi eta azkeneko aldagaiari erreparatuko diogu orain: hizkuntza. Euskarazko abestiak gaztelaniazkoak baino gehiago izanda ere, hainbat joera antzeman ditzakegu. Alde batetik, harremanak bi hizkuntzatan nagusitzen dira, barne-gatazkek jarraituta, laginaren joera orokorrean bezala. Alabaina, gaztelaniazko abesten %50 baino gehiago kokatzen da harreman erromantiko-afektiboen gaitan; euskaraz, haatik, %35 besterik ez. Bestetik, gaztelaniazko kantetan dimentsio soziala oso txikia da pertsonalarekin erkatuta. Esan dezakegu lagin honetan salaketak eta aldarrikapenak euskaraz egindako kantei dagozkiela gehien bat, eta gaztelaniaz, luzez, harreman erromantiko-afektiboez kantatu dela gehien.

9. Grafikoa: Gaien presentzia hizkuntzaka

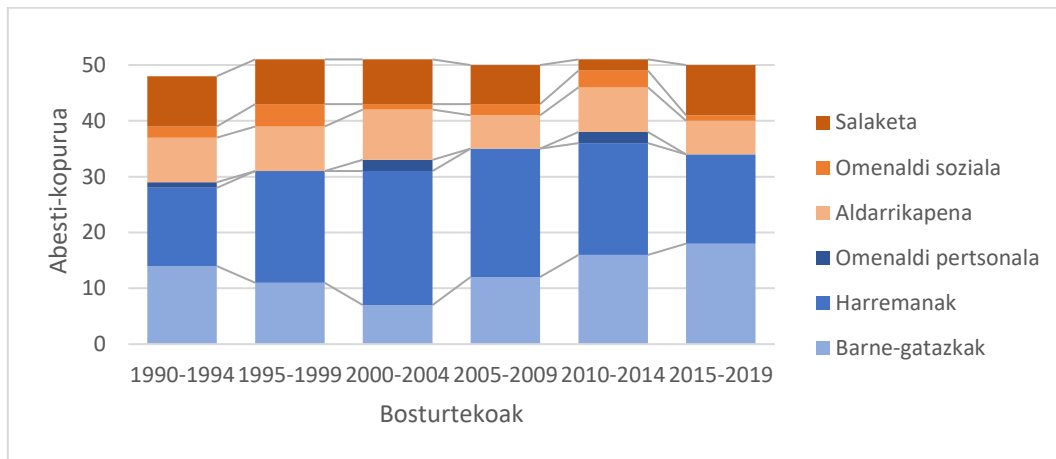


Oharra: ingelesa grafikotik kanpo utzi da kanta bakarra egoteagatik. Italieraz eta euskaraz edo ingelesez eta euskaraz abestutakoak euskararen multzoan sartu dira. Katalan eta gaztelaniazko kanta, gaztelaniazkoan.

Hiru aldagai nagusiak aztertuta, bilakaerari helduko diogu. Hurrengo grafikoan ikusiko dugunez, aldaketak egon badira ere joera nahiko berdintsuak antzeman daitezke bosturtekoetan zehar eta, hala, esan dezakegu azken hogeita hamar urteotan joerak eta proportzioak mantendu direla. Dimentsio pertsonal eta sozialaren arteko ezberdintasun osoaren maila antzekoa da garai

guztietan, baina horien barruan aldatu diren ezaugarriak daude. Dimentsio sozialak izan duen proportzio handiena lehen bosturtekoan ikus dezakegu (1990-1994); hortik, pixkanaka murrizten joan da eta azken urteetan (2015-2019) pixka bat handitu da berriz, baina hasierako kopurura iritsi gabe. Zehazki, salaketa-kopurua da aldaketa gehien izan duena, garaietan zehar proportzio antzekoa mantendu badu ere, 2010-2014 tartean asko murrizten dena eta, azken bosturtekoan, berriz, bere ohiko proportziora itzultzen dena. Honek esan nahi du dimentsio pertsonalaren joera haztekoa izan dela azken bosturtekora arte, non joerak beherantz egin duen.

10. Grafikoa: Gaien bilakaera bosturtekoka



Gai nagusien bilakaera ulertzeko, laginaren sailkapenera jotzea ezinbestekoa da, generoaren, hizkuntzaren eta lurraldearen presentziari bosturtekoka erreparatzeak informazio asko ematen du-eta (ikus: 1., 2. eta 3. Grafikoak). 2000-2004 artean harremanen proportzioa handiagoa da; zehazki, tarte horretan gaztelaniazko abesti-kopuru handiena dugu ($n=21$), eta hizkuntza horretan, hain justu, abestien %50 harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen da. Gipuzkoaren presentzia garai horretan, lagin osoan bezala, handia da ($n=26$). Bertan ditugu La Oreja de Van Gogh taldearen 7 abesti eta Alex Ubagoren 5, kategoria horretan sar ditzakegunak eta, oro har, maitasunari eskainitako abesti asko sortu izan dituztenak.

Azken bosturtekoan emakumezkoen presentzia handiena dugu eta, izan ere, tarte horretan da harreman erromantiko-afektiboen presentzia txikiena. Aurretik esan dugu emakumezkoen abestien %50 harremanez mintzatzen dela, baina proportzio hori aurreko bosturtekoetan kontzentratzen da. Izan ere, 2015-2019 bitartean emakumezkoek kantatutako abestietatik ($n=15$) soilik hiruk dituzte harremanak gai nagusitzat. Honi lotuta, interesgarria da mahaigaineratzea emakumezkoek kantatutako harremanez mintzatzen diren abestietatik ($n=29$), 13 euskaraz direla eta 16 gaztelaniaz. Gaztelaniazko abesti horietatik denak La Oreja de Van Gogh-enak dira bat izan ezik, Amaia Monterorena dela; hain justu, talde horren abeslari ohia. Hala, emakumezkoen abestietan maitasuna gai nagusia izate horretan talde donostiarrak eragin handia du eta, hain justu,

azken bosturtekoan ez da euren abesti bat bera ere ageri, emakumezkoen presentzia hazita ere harremanek behera egitea ulertzen laguntzen duena.

Azkenik, musika estiloen sailkapena gaiekin erkatuko dugu. Esan dugun bezala, ez gara sakonago joango estiloak ez direlako ikerketa galderetara bideratzen eta, gainera, kodifikazioa amaitutakoan ez dugulako nahikoa mamirik behatu mezuei dagokienez. Bai, haatik, gaien sailkapenari dagokionez. Hala, hurrengo taulan estiloak eta dimentsioak, gai orokorrekin, ikus ditzakegu.

24. Taula: Musika-estiloak eta gaiak

Dimentsioa	Soziala				Pertsonala			
	Aldarrikapena	Omenaldia	Salaketa	Guztira	Barne-gatazkak	Harremanak	Omenaldia	Guztira
Dance	3	0	0	3	0	3	0	3
Doinu latinoak / Reggaeton	0	0	0	0	0	3	0	3
Folk	2	0	2	4	7	9	0	16
Kantautore	0	2	0	2	0	5	0	5
Metal	2	1	6	9	3	6	0	9
Pop	7	1	3	11	11	38	1	50
Pop-rock	5	0	8	13	22	27	0	49
Punk	0	0	3	3	1	1	0	2
Rap / Hip-Hop	3	1	0	4	2	0	0	2
Reggae	2	1	1	4	4	0	0	4
Rock	8	5	13	26	21	13	3	37
Rumba	0	0	0	0	1	2	0	3
Ska	10	2	5	17	0	4	1	5
Trikipop	3	0	3	6	5	6	0	11

Letraren lodieraz kopuru altuenak azpimarratu dira.

Sakonean sartuko ez garen arren, esanguratsua da adieraztea poparen eta rockaren arteko ezberdintasuna nabarmena dela. Popen sailkatutako 61 abestietatik 38k harreman erromantiko-afektiboak dituzte gai nagusizat, eta soilik 11 daude dimentsio sozialean. Pop-rockak oreka handiagoa du harreman eta barne-gatazken gaien artean. Rockak barne-gatazkei kantatzen die harremanei baino gehiago, eta dimentsio sozialarekin orekatuagoa badago ere, dimentsio pertsonalak du pisu handiagoa. Honen ondorioz, eta mezuen azalpenean sartuko ez bagara ere, esan dezakegu hein batean popak balada eta maitasunarekin duen harremana laginean garatzen dela, teenyboparen ideiarekin (Frith eta McRobbie, 1978/2007). Rockak, aldiz, gehiago erantzuten dio gogortasunari barne-gatazkak eta salaketa jorratuta, cock rockaren irudiarekin (Frith eta McRobbie, 1978/2007), preseski dimentsio sozialak esparru handien hartzen duen

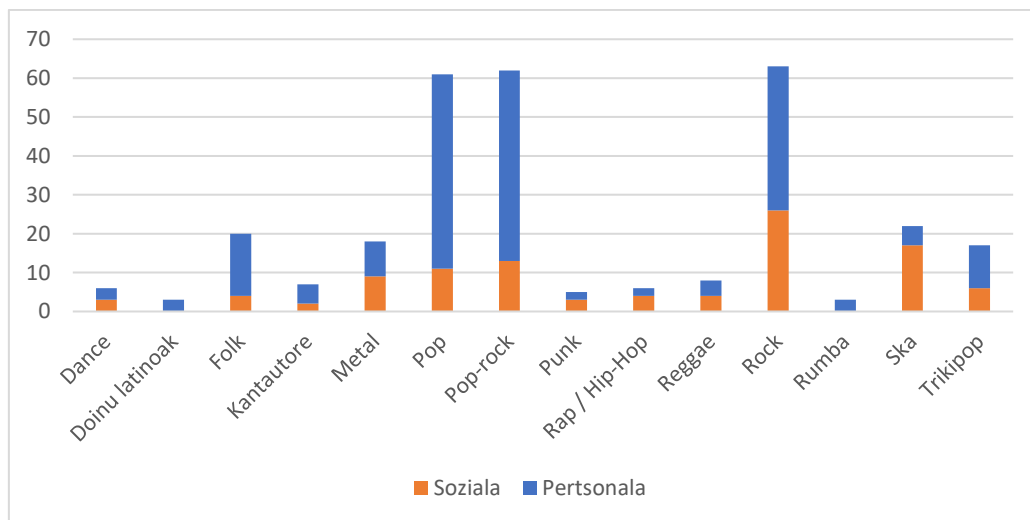
bosturtekoa (1990-1994) rockaren erreinuaren bosturtekoa da, non 48tik 25 kanta rock estiloari dagozkion.

Hala ere, harremani ere eskaintzen die espazioa, eta, preseski, Frithek “Pop music” kapituluan dioenarekin bat egiten du honek:

Although rock was a musical form that defined itself against pop, the ballad remained central to its appeal. [...] rock musicians [...] wrote their own ballads but used them in familiar pop ways to bind their audiences into an emotional community (Frith, 2007b, 174. or.).

Taulan agertzen diren datuak errazago ikusarazteko, hurrengo grafikoak dimentsioen auzia erakutsiko du. Hain justu, bertan ikus daitekeenez, dimentsio pertsonala musika estilo guztietan gailentzen zaio dimentsio sozialari. Honek, dimentsioen bilakaerarekin lotuta (non ikusten den nahiz eta bosturteko guztietan dimentsio pertsonala gailendu joerak pixkanaka gorantz egin duela), nolabait bat egiten du del Amok adierazten zuen identitate sozialaren gainbeheraren ideiarekin (Del Amo Castro, 2019a). Hark liburuan batik bat ekoizpen prozesuaz ari zela argitu zuen arren, eta ez espresuki letrez (I. A. del Amo Castro, 2021eko otsailak 11), adierazgarria da bosturteko guztietan eta musika estilo guztietan dimentsio pertsonala gailentzea.

11. Grafikoa: Dimentsio bakoitzaren presentzia estiloka



5.1.2 Abestien azpi-gaiak

Kategoriak edo kanta-motak aztertuta, nagusitzen diren azpi-gaiak aurkezteari ekingo diogu, laginaren edukia hobeto ulertzeko. Kategoría bakoitzean kokatzen diren gai zehatzez mintzatuko gara, abestien adibideak jarrita eta oraindik gai bakoitza jorrazteko ikuspegiak aipatu gabe. Lehenengo, dimentsio pertsonalaz arituko gara (harremanak, barne-gatazkak eta omenaldi

pertsonalak), ondoren dimentsio sozialera pasatzeko (aldarrikapenak, salaketak eta omenaldi sozialak).

Dimentsio pertsonalarekin hasteko, gehien errepikatzen den kategoriari helduko diogu: harreman erromantiko-afektiboak. Horien artean, gehienek bikote edo maitasun harreman baten kontaketa egiten dute: Mikel Markezen “Zure begiek”, Maixa eta Ixiar eta Iker eta Larraitzen “Iluntzean”, Latzenen “Laztana”, Mikel Urdangarinen “Badira hiru aste”, Hemendik Aten “Eskutitza”, edo Esne Beltzaren “Gogoak” ditugu. Maitasun kantatzat jo ditzakegu azpi-gai honetan sailkatutakoak nahiz eta harremanekiko jarrera ugariak egon laginean. Amaitutako harremanei edo desamodioari buruzko abestien artean, Lugarriren “Ezer ez da betiko”, La Oreja de Van Gogh-en “Cuídate”, Kautaren “Zoriontsu izan”, Lorren “Zure doinua”, Su ta Garren “Bazoaz” eta Esne Beltzaren “No tinc remei” ditugu.

5.2 atalean sakon azalduko badugu ere, aproposa da hemen aurreratzea gai hau lantzen duten abestiek ikuspegi ezberdinetatik egiten dutela: mina, nostalgia, eta poza uztartzen dira kategoria honetan. Ezinezko maitasunean nolabait huts egitera *kondenatuta* dauden edo errefusa izan duten harremanen kontaketa egiten da. Besteak beste, Sorotan Beleren “Mariñelaren zain”, Su ta Garren “Mari”, Etzakiten “Izar iheskorra”, Berri Txarraken “Ikusi arte”, edo Ken Zazpiren “Ilargia” ditugu adibide. Harremanekin amaitzeko, sexuaren azpi-gaia dugu. Abesti hauetan, sexurako desira azpimarratu edo harremanen kontaketa egiten da. Adibideetako batzuk Maixa eta Ixiarren “Bexamela ta pastela”, Gatiburen “Musturrek sartunde” eta “Bang-bang txik-txiki bang-bang”, Nahiadancen “Nahia” eta Zea Maysen “Negua joan da ta” ditugu.

Barne-gatazkekin jarraituko dugu orain. Kategoria honetan sailkatutako abestiak bi talde handitan bereiz ditzakegu: ongizatea edo samina³⁵ hizpigai dutenak. Ongizatearen kasuan, poza, indarra, eta lorpenak agertu ohi dira: La Oreja de Van Gogh-en “Soñaré”, Gatiburen “Inpernuen ate joka” edo “Euritan dantzan”, eta Huntzaren “Aldapan gora” dira adibide. Alabaina, barne-gatazkak jorratzen dituzten gehienak ezkortasunetik abiatzen dira eta arazo eta sufrimendua dute ardatz: Berri Txarraken “Kanta goibelak”, Doctor Deseoren “¡Cuánto frío hace en Saturno!”, eta Skakeitanen “Ezpainetan odola”. Hala ere, abesti batzuetan bien arteko muga bereiztea zaila da abesti askok bi ikuspegiak uztartzen dituztelako.

Omenaldi pertsonalak gutxi badira ere ($n=5$), osatzen dituzten azpi-gaiak aipa ditzakegu. Gatiburen “Urepel” eta Doctor Deseoren “De nuevo en tus brazos” udalerriei omenaldiak dira, Urepeleri eta Bilbori, hurrenez hurren; Hertzainaken “Aitormena” taldeari berari omenaldia da;

³⁵ *Samin* hitza gaztelaniazko *malestar*, *desazón*, *desasosiego* edo *disgusto* gisa erabiltzen du lan honek.

“Ekainak 24” Vendettarena protagonistak maite dituen ingurukoei eskainitako kanta da, eta, azkenik, Ze Esatek!en “Kantuz eskertu” maite duen pertsona jakin baten omenez idatzitakoa.

Dimentsio pertsonala azalduta, sozialaren barruan dauden kategorien azpi-gaiak aurkeztuko ditugu eta aldarrikapenekin hasiko gara, non batez ere euskal gaiei lotutakoak nagusitzen diren. Alde batetik, euskal nortasunaren edota herritartasunaren aldarrikapena dugu. Harrotasun oihua eta euskaltasunaren goratarrearen adibide ditugu Negu Gorriaken “Esan ozenki” eta “Gora herria”, Su ta Garren “Jo ta ke”, Lin Ton Taunen “Askatasun egarriz”, Hemendik Aten “Goazen”, eta Betagarriren “Bidea gara”. Lurraldetasun auzienak, bestalde, Ruper Ordorikaren “Zaindu maite duzun hori”, Tapia eta Leturiaren “Compostelako erromesa” eta Fermin Muguruzaren “Euskal Herria Jamaica Clash”. Euskararen babes eta sustapena ardatz dituzten hainbat abesti daude ere: Oskorriren “Euskaldun berriaren balada”, Lin Ton Taunen “Euskeraz eta kitto”, kolektiboki egindako 9. Korrikaren “Bizi ganoraz”, eta Esne Beltzaren “Hona bostekoa” nahiz “Nahi dut”. Euskal gizarteari lotutako bestelako ideiak ere jorratzen dira aldarrikapenetan. Presoen auzia Su ta Garren “Gau iluna amaitu da”, Lorren “718km”, eta Esne Beltzaren “Bozgorailuetatik” abestietan ageri da eta *Egin* egunkariaren aldeko mezua Etzakiten “Egina”-n.

Euskal gaiez gain, bestelako kontu batzuk aldarrikatzen dituzten kantak ere badaude, besteak beste sexu eta genero identitateen eta orientazio sexualaren askatasunari lotuta: Etzakiten “Zergatik ez”, Kerobiaren “Belarrira esan”, eta Glaukomaren “Gure kaiola” ditugu adibide. Jarraiki, feminismoa, emakumearen eskubideak eta genero ikuspegia aurkezten dituzten abestiak daude: Betagarriren “Sweet Mary”, Huntzaren “Zer izan” eta Izaroren “Er(h)ori”. Herrien eta pertsonen arteko elkartasuna jorratzeko, immigrazioari eta munduko hiritartasunari begiratzen diotenak ere badaude: Negu Gorriaken “Kolore bizia”, Izaro eta Mikel Urdangarinen “Errefuxiatuarena”, eta La Oreja de Van Gogh-en “Geografia” eta “Europa VII”. Azken aldarrikapen-mota gaztetasunari lotutakoa da, gozamina eta aukerak aprobetxatzeko deia egiten duten abestiekin: Hemendik Aten “Orain”, Platero y tú-ren “Hay poco rock’n’roll”, Urtzen “Ez gaitu inork geldituko” eta Skalariaken “Jaia”.

Salaketei dagokienez, hauek ere hainbat azpi-gaitan sailka ditzakegu. Lurraldetasunari lotutako buruzko salaketetan, nazio-estatuaren auzia jorratu ohi da eta “zapalkuntza” kritikatu. Horren adibide ditugu Zaramaren “Zoaz Euskal Herrira”, Negu Gorriaken “Euskaldunok eta zientzia”, eta Etxeren “Zenbat bide”. Gizartearen hipokrisiari buruzko kritikak ere ugariak dira. Platero y tú-ren “Tras la barra” kantak zerbitzari izatearen lazeriak kontatu eta lan-egoeraren salaketa egiten du. Alaitz eta Maiderrren “Txanpon baten truke” jendeak ez-ikusiarrena egitea eta individualismorako joera salatzen ditu. Fermin Muguruzaren “In-komunikazioa”-k pertsonen artean dagoen komunikatzeko gaitasun eza azpimarratzen du. Injustizien arloan, hainbat ikuspegi aurkezten dira. Feminismotik tratatu txarren salaketa egiten da Vendettaren “Pao pao pao”-n. “Iñaki

ze urrun dagon Kamerun” Zaramaren kantak immigranteen egoera tamalgarria azaltzen du. Berri Txarraren “Zerbait asmatuko dugu” arazo ekonomikoak eta prekarietatea salatzen ditu.

Salaketekin amaitzeko, erakunde eta sistema politikoari leporatzen zaizkien kontuak ditugu. EH Sukarraren “Hamar urte gartzelan” eta Bide Ertzeanen “Badator eguna” katek presoen egoera eta sakabanaketa salatzen dute, Kojón Prieto y los Huajolotes-en “Insumisión” soldaduskaren aurkako kanta da, eta Gozategiren “Nor-nori-nork” nahiz “Porru Patata” politikariak eta erakunde publikoak kritikatzeko; bata Eusko Jaurlaritza eta ertzaintza eta besteak Alderdi Popularreko kideak.

Azkenik, omenaldi sozialak ditugu. Batzuk pertsona zehatzei egindakoak dira; esaterako, “Hipokrisiari stop!”-en Luis Mariano Irungo hirian eta maila nazionalen rol garrantzitsua izan zuen abeslaria omentzen du Negu Gorriak. Ruper Ordorikaren “Martin Larralde” izen bereko bertsolariari eskainia da. Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora” zendutako Felix Iñurrategi alpinistari eskainia da, Jon Maiak (letren idazleak) Twitterren jakitera eman zuenez:

13. Irudia: Jon Maiaren mezua Twitterren



Ikus: https://twitter.com/maia_jon/status/1260855419305680898.

Berri Txarrak “Maravillas” kantan Gerra Zibila piztu zenean faxistek Arragan hil zuten Maravillas Lambertoren pertsona aldarrikatzen du³⁶. Eta Vendettaren “Hemen” Joseba Ezkurdia pilotariari eskainia da, herrian duen garrantzia dela-eta³⁷.

Beste omenaldi batzuk kulturalak dira: ETSren “Musikaren doinua”-k musikaren alegoria egiten du; eta beste bik zinea goraiatzen dute, Negu Gorriak “Radio Rahim”-ek *Do the right thing* Spike Lee-ren filma eta Joxe Ripiauren “Paradisu zinema”-k Giuseppe Tornatore-ren *Nuovo*

³⁶ “Nafarroako Larraga herrian Maravillas Lamberto 14 urteko gaztea hil zuten frankistek” (2021). In *Naiz*: <https://www.naiz.eus/eu/info/noticia/20210815/maravillas-lamberto-85-anos> (Azken kontsulta: 2022/12/10).

³⁷ “Reparazek Ezkurdia lagun minari idatzi zion ‘Hemen’ kantua” (2018). In Biba zuek, EITB: https://www.youtube.com/watch?v=sbbOFvLNN0Q&ab_channel=eitb (Azken kontsulta: 2022/08/15).

cinema paradiso. Besteek gizarte-justiziari begiratzen diote, ikuspegi ezberdinetatik jakina, eta pertsona-talde ezberdinak omendu: Deabruak Teilatuetanen “Zuentzat” euskal presoeri eskainia da, La Oreja de Van Goghen “Jueves” 2004ko Atotxako atentatuaren biktimei, eta Zea Maysen “Kukutza III” Errekaldeko gaztetxeko kideei. Exkixuren “Amaiur” 1522ko batailari omenaldia da, lurraldetasunari lotua eta euskal nazionalismoaren sinbolo bezala erabiltzen dena.

Edukiei buruzko atalaren sintesia

Edukiaren aurkezpenari eskainitako atalarekin amaitzeko, esanguratsua da aipatu berri ditugun hainbat kontu azpimarratzea. Alde batetik, argi geratu da kontu pertsonalak sozialei gailentzen zaizkiela, batez ere harreman erromantiko-afektiboen presentzia handiari esker. Honek esan nahi du hogeita hamar urte hauetan gehien entzun diren abestietako askotan maitasunari lotutako gertaerek eta emozioek berebiziko garrantzia dutela eta, hala, mezu-mota horiek iritsi zaizkiela batik bat entzuleei. Kontuan izanda garai batetik bestera kategoria bakoitzaren proportzioak ez direla gehiegi aldatzen, bilakaera egonkorra izan dela esan dezakegu, eta, ondorioz, euskal musika popularraren erdigunean gizabanakoa egon ohi dela.

Bestetik, ezin ditugu aldagaiak ahaztu. Arestian aipatu bezala, gizonezkoen nahiz emakumezkoen abestietan nagusitzen dira maitasunari lotutako mezuak, baina lehenengoen kasuan espazioa badago aldarrikapen eta salaketetarako ere. Hizkuntzari dagokionez, bai euskaraz eta baita gaztelaniaz ere jorratzen da gehien gai hau, baina gaztelaniaz proportzio handiagoan. Lurraldeei begira, Gipuzkoa eta Bizkaia joera hauen sortzaile nagusiak direla esan dezakegu, Nafarroa Garaian nahiz Araban dimentsio soziala gailentzen baita.

Era berean, antzematen den beste ezaugarri bat da gai berbera abiapuntu ezberdinetatik jorra daitekeela. Kasu argienak Euskal Herriaren independentzia eta presoeri auziak dira. Izan ere, bi gai hauek bai aldarrikapen forman eta baita salaketa forman ere ageri dira. Hala, mezua osatzeko erabiltzen den bidea da gakoa: aldarrikapenetan ikuspegi positiboagoa edo itxaropentsuagoa sortzen da; eta salaketan, aldiz, errealitatearen deskribapena egin ohi da, samin edo haserretik.

Hurrengo atalean gehiago sakonduko dugun arren, atal honi amaiera emateko, esanguratsua da aurreratzea gaien polarizazioa dagoela. Nahiz eta ikuspegi indibidualista gailendu, arazo sozialek badute indarra eta, gainera, askotan mezu esplizitu eta zuzenez sortuak daude. Honek adierazten digu mezuak ugariak direla eta euskal musika popularrak hamaika kontu jorratu izan dituela azken hogeita hamar urteotan, euskal gizartean aldi berean existituz.

5.2 Diskurtsoak

Atal honetan abestien analisisan aurkitu diren edukia jorrazteko ikuspegiak eta jarrerak azalduko ditugu. Analisisen emaitzen atal luzeena da xehetasunetan sakonago joango baikara eta abestien bertsoen adibide zehatzak ikusi ahal izango ditugulako. Horregatik, zehazki, azpi-atalak epigrafeetan banatu ditugu, irakurketa errazteko. Lehenik eta behin, genero diskurtsoei ekingo diegu; ondoren, lurraldetasun identitateei; jarraian, hizkuntzari buruzko begiradei; eta, azkenik, analisiak erakutsitako bestelako gaiak mahaigaineratuko ditugu. Bertan, “nola?” galdegaiari erantzungo diogu aurreko atalean aipatutako kategoriak eta azpi-gaiak jorrazteko moduei erreparatuta.

5.2.1 Genero-diskurtsoak: maitasun eta estereotipoei bueltaka

Genero-diskurtsoak harreman erromantiko-afektiboen gaiari estuki lotuta daude; hori dela-eta, azpi-atal honetan elkarrekin landuko ditugu. Aldagai bezala generoa jarri dugunez, abesti hauetako batzuk generoka bereizi ditugu; alde batetik, emakumezkoek kantatutakoak eta, bestetik, gizonazkoenak. Honek kantatzen duen pertsonaren arabera sortzen diren diskurtsoak bereizten lagundu digu. Generoa bereizita, emakumearen irudia, gizonaren irudia, eta harreman erromantiko-afektiboak jorrazteko modua izango ditugu aztergai, baina, lehenik eta behin, genero ikuspegiaren bilakaeraz arituko gara.

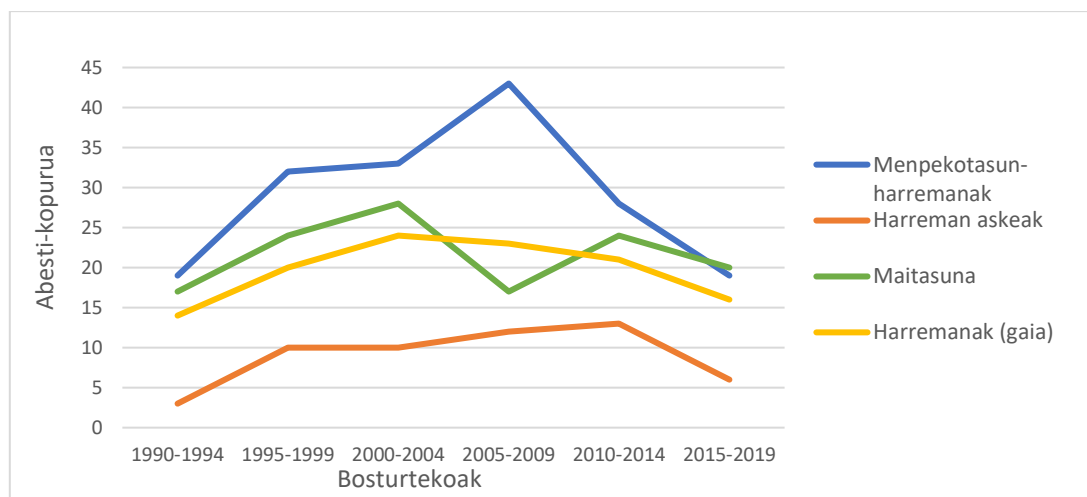
Genero-diskurtsoen bilakaera

Diskurtsoen mamian murgildu aurretik, zer nolako bilakaera izan duten aurkeztuko dugu. Oro har, genero-diskurtsoak estereotipo eta roletan oinarritzen dira, baina badirudi joera hori gutxiagotzen ari dela, Guarinosek Espainiar Estatu-mailan egindako analisiarekin bat egiten duena (2012). Hurrengo grafikoan harreman erromantiko-afektiboak jorrazteko kontzeptu nagusiak bateratu ditugu: alde batetik, menpekotasun-harremanak (toxikotasuna, idealizazioa, etab.); bestetik, harreman askeak (sexualitate askea, harreman osasuntsuak, errespetua, etab.). Horri maitasunaren sentimendua eta gai nagusia gehitu dizkiogu, diskurtsoen bilakaera hobeto ulertzeko.

Bertan ikus dezakegunez, harreman erromantiko-afektiboei lotutako ideiek gora-behera handiak izan dituzte. Modu globalean, hogeita hamar urte hauetan harremanak jorrazteko moduak estereotipoetatik eta kanon tradizionaletatik abiatu direla ikus daiteke. 2005-2009 bosturtekoan du menpekotasunak puntu gorena, eta horixe da, hain justu, maitasuna sentimendu bezala kanta-kopuru txikienean agertzen den garaia. Izan ere, esaterako, idealizaziora daramaten bertsoek ez dute beti maitasuna edo bikote-harremanik oinarri; desira bezalako emozioei eta bikote gisa

definitu gabeko erlazioei lotuta egon liteke. Are gehiago, egungo teoria feministek adierazten dutenez, toxikotasun edo min harremanak arriskutsuak izan daitezke (Guarinos, 2012; Hormigos-Ruiz et al., 2017). Ondorioz, ezin dira maitasuntzat jo eta, dirudenez, kanta hauek ere iradokitzen dute dikotomia hori. Gainera, grafikoak adierazten duenez, maitasuna sentimendu gisa harreman erromantiko-afektiboen gaia baina kanta gehiagotan agertzen da, kontuan hartu behar baita ideia hauek beste edozein gaitan sailkatutako abestien bertsoetan gehi daitezkeela.

12. Grafikoa: Harremanei lotutako kontzeptuen bilakaera



Harreman erromantiko-afektiboen eta maitasunaren presentzia jaitsi da azken-aurreko bosturtekorik azkenekora. Alabaina, maitasun sanoaren³⁸ puntu gorenak ($n=5$, 2000-2004) bat egiten du maitasunaren eta gai nagusiaren puntu gorenekin. Honek pentsarazten digu zenbat eta harremanei lotutako kanta gehiago egon orduan eta tarte handiagoa dutela genero-estereotipoei eta ohiko jokabideei aurre egiten dieten mezuek.

Grafiko honek bat egiten du gai nagusien grafikoarekin (ikus: 10. Grafikoa). Erakusten duenez, badirudi azken bosturtekoaren joera lehenengora itzultzea dela harremanei lotutako kontuetan: orokorrean, abesti gutxiago harreman erromantiko-afektiboak gai dutenak, maitasuna transmititzen dutenak, eta amodioa idealizazio nahiz toxikotasunetik jorratzen dutenak. Genero-estereotipoei lotuta ere, ikuspegi feminista jorratu duten kanten gero eta leku handiagoa dutela sumatzen da, nahiz eta momentuz ez izan gehiengoa osatzen duen diskurtso-mota, Guarinosek (2012), L. Viñuela Suárezek (2003) eta Álvarez Uriak (2012) iradokitzen zuten bezala.

³⁸ *Maitasun sano* kontzeptuarekin menpekotasun eta toxikotasunik ez duten harremanez ari gara, askatasun eta errespetuan oinarritzen diren horiez, alegia.

Bilakaera landuta, diskurtso edo irudi motak sakonean azaltzeari ekingo diogu: emakumearen irudia, gizonaren irudia, eta harreman erromantiko-afektiboen gainean eraikitzen diren ikuspegiak.

Emakumearen irudia

Lehenik eta behin, emakumezkoek emakumearen irudia nola lantzen duten azalduko dugu. Abesti askotan, emakumearen nitasuna ahultasunetik, minetik eta maitasun propio faltatik eraikitzen da, bat egiten duena emakumearen estereotipo hauskorrekin (Citron, 1993; McClary, 2002). Esaterako, “si fuera más guapa y un poco más lista” (Jueves, LOVG) bertsoek autoestimu baxuaren ideia transmititzen dute, ezberdin izateko desira azpimarratuta. Hainbat kantatan samina eta sufrimendua gailentzen dira. “Pentsamenduak joan egin zaizkit egunarekin batera / iluntasunak, hartu egin nau, negar malkoak” (Elektrizitatea, Zea Mays) hitzetan ikusten da gaizki egon hori, iluntasunarekin lotuta negarrera iritsi arte. Talde berberaren beste kanta batek inpotentziaz eta minaz hitz egiten du, baina, gainera, bi elementu deigarri erabilia: alkohola eta odola. “Ta alkoholetan ta odoletan blai dauden nire eskuak / aurpegira eramaten ditut negarra isildu nahian / nire minak ito nahian, nire, nire hitzak ito nahian” (Itsasoa, Zea Mays). Horrelako sinboloen³⁹ erabilpenak emozioak azpimarratzen ditu.

Ezinegonari lotutako bi ideia nabarmendu nahi ditugu: suizidioa eta maitasunaren beharra. Suizidioaren ideia Zea Mays taldearen hainbat kantetan ageri da. Esaterako, “ez dut malkorik nahi nire ni suizida / ateratzen denean” (Hurbil, Zea Mays) eta “banoa nire bizitzaren amaierara zugar itotzera” (Itsasoa, Zea Mays) bertsoetan ageri da, besteak beste. Lehen kanta galduta egoteari buruz mintzatzen da, mina eta urduritasuna nagusi izaki, “piztia” hitza erabiltzen du sufrimenduaren sinbolo gisa. Bigarrean, itsasoa sinbolo bihurtzen da, sufrimenduarekin amaitzeko irtenbide gisa.

Bestalde, eta irudi negatiboarekin amaitzeko, aipatu berri dugun maitasunaren beharra ere badugu ezintasun eta minaren iturri. Emakumea sufritzen ari den izaki gisa aurkezten da, maitasuna bizitzeko arrazoi bakarra izango balitz bezala. Izan ere, esparru teorikoan azaldu dugun maitasun erromantikoaren mitoetako bat aurki dezakegu hemen, musika popularrean tradizionalki emakumeari atxiki izan zaiolako harreman erromantikoaren beharra bere nortasuna garatu ahal izateko (Burns, 1983; Frith eta McRobbie, 1978/2007; Guarinos, 2012). Sorkunen “Rescue me” abesti osoak mezu hau transmititzen du, emakumea maitasunaren beharra izateaz gain salbatzeko premia duen izakia bezala aurkezten da, bakardadean eta tristuran murgilduta baitago.

³⁹ Sinbologia 5.3 atalean jorratuko dugun arren, esanguratsua da abesti batzuetan agertzen direnak aurreratzea, genero-diskurtsoak ulertzeko ezinbestekoak izan baitaitezke.

Adibidez, maitasuna galtzeak nortasunaren galera dakar: “yo sin tu amor / soy un montón de cosas menos yo / me duele tanto el corazón” (En mi lado del sofá, LOVG). Hurrengo bertsoek zera adierazten dute, emakume protagonistak bizitzeko gogoia galtzen duela maite duen pertsona urrundu delako “entiendo que te fueras y ahora pago mi condena / pero no me pidas que quiera vivir” (Dulce locura, LOVG). Mezu hauetan, ondorioz, emakumearen irudi ahula eta estereotipatua sortzen da, menpekotasunean oinarritutakoa, hain justu, emakumezkoen kantetan gehien errepikatzen den balioetako bat.

Hala ere, irudi positiboa ere transmititzen da beste abesti eta bertso batzuetan. Izan ere, ausardia da emakumezkoen kanta gehienetan agertzen den balioa, *superazioak*⁴⁰ (mugak gainditzeak, aurrera egiteak) jarraituta. Hurrengo bertsoek aurrera egiteko grina adierazten dute: “lehen pausua / barruan ditudan koba ilunak argitzea / bigarrena / besoak astindu, aireratuko gara” (Oihu, Zea Mays). Superazioa maitasun propioarekin dago lotuta, nork bere burua den bezalakoa onartu eta lotsak alde batera uztearekin, “baina egia esan / maite ditut nire akatsak, nire huts guztiak / ta enaiz ezkutatuko besteen aurrean” (Gaur, Zea Mays) bertsoek adierazten duten bezala. Gainera, pluralean hitz egitean, hau da, emakume taldeaz hitz egitean, indar hori areagotzen da: “nacimos preparadas / más fuertes en manada” (Zer izan, Huntza). Horrela, ahizpatasunaren kontzeptua agertzen da, balio indibidualetik atera eta emakumeen batasuna azpimarratuta.

Determinazio pertsonala eta ametsak ere askotan ageri dira emakumearen irudiaren sorreran. “Enbata dator ta ni prest naiz / orain badakit nola egin kontra / goizetik gauera oinak lurrean / inork ez dizkit erailgo ametsak” (Enbata, Zea Mays) bertsoek aipatu berri ditugun balio gehien-gehienak aipatzen ditu: ametsak, aurre egiteko gaitasuna, determinazio pertsonala. Ideia hauek hainbat kasutan hegan egitearen gaineko sinbologiarekin doaz lotuak. Esate baterako, La Oreja de Van Gogh-en “Soñaré” abestiak adierazten du subjektuak, emakumeak, betidanik hegan egitearekin eta bidaiatzearekin amestu izan duela “he soñado siempre con poder volar / desplegar los brazos y no aterrizar” eta izenburuak erakusten duen moduan, hala egiten jarraituko duela. Testuinguruan azaldu dugun hegan egitearen ideiarekin (Landa González, 2021) bat egiten du honek, askatasun indibidualarekin lotzen baita ekintza.

Hala, emakume askearen irudia ere sortzen da. Amaia Monterok abestutako hainbat kantetan ideia azpimarratzen da, “un alma libre” (Quiero ser, Amaia Montero) eta “beber de esa libertad / y dejarme llevar” (Soñaré, LOVG) bertsoetan ikus dezakegun moduan. Izan ere, askatasun hori

⁴⁰ *Superazio* hitza ez dago onartuta euskarazko hiztegian, baina balioaren esanahi zehatza gaztelaniazko *superación* hitzak izendatzen du hoberen.

lasai ibiltzarekin lotzen da, etorkizunak dakarrenari aurre egiteko prestutasunarekin: “ardi galduen pare / nahiago det ibili halare / norabiderik gabe” (Aldapan gora, Huntza).

Askatasunarekin jarraituz, esanguratsua da sexualitatearen aldarrikapena azaltzea, emakumea subjektu sexual gisa aurkezten delako. Sexurako gogoia eta kitzikapena modu inplizituan eta esplizituan agertzen dira emakumezkoen hainbat abestitan, Olatz Salvadorren “Korapilatzen”-en hurrengo bertsoetan ikus dezakegun bezala: “begitxo horiekin beirutzen zenidan / esanez bezala 'ez zaitez joan' / ta ni zure gogoz berriz / buelta ematerakoan”. Hainbat abestitan askatasunetik jorratzen dira harreman sexualak eta horietan emakumea parte aktiboa da, plazera bilatzen eta sentitzen duena, gustuko dituen gauzak adierazteaz lotsatzen ez dena. Adibidez, Maixa eta Ixiarren “Bexamela eta pastela” abestiak hau guztia bereganatzen du. “Maite dut zuk laztantzea / dantzatzea / zure ezpainak xurgatzea” bertsoek desira eta lotsa eza transmititzen dute. Gosereren “Lokartu arte” eta Zea Maysen “Negua joan da ta” abestiak ere sexuaz eta plazeraz mintzatzen dira.

Emakumearen sexualitateari lotutako beste kontzeptu batzuk ere aipagarriak dira. Alde batetik, masturbazioa dugu, “ni naiz zure nahia baina zein ote naiz? / zugar pentsatuta ukitzen hasten naiz / behin martxa hartuta ni laster nago blai” (Nahia, Nahiadance) bertsoetan aitortzen dena. Bestetik, aipatutako rol aktiboari lotutako izaera menderatzailea dugu, non emakumeak agintzen duen: “isildu behingoz eta sar zazu mingain hori txuloan / ez baldin banauzu aspertu nahi, eman musu ahoan” (Rimmel, Gose). Sexu harremanekin amaitzeko, esanguratsua da Gosereren beste bertso hauek ekartzea: “saiatu arren ez dut gogoratzen / zenbat eskuk ukitu ote nauten / Saiatu arren ez dut gogoratzen / zenbat aldiz musu eman didaten [...] (Lokartu arte, Gose). Izan ere, bertan, emakumearen erabakitze eskubidea aldarrikatzeaz gain, neskek hainbat sexu-bikotekide izan izana normalizatzea sustatzen da. Mezu hauek Guarinosen lanean adierazten ziren emakumearen prototipo eta mezu berriekin bat egiten dute (2012).

Halako diskurtsoekin emakumezkoek pairatzen dituzten genero estereotipoekin hausten da, tradizioari uko egin eta nork bere bidea egitean, Huntzaren “Zer izan” abestiak ahalduntzea aldarrikatzen du, “erratzak utzi eta mikrofonoak hartzean” emakumeak aske izango baitira euren moduan bizitzeko. Gosek modu esplizituan egiten du emakumeei atxikitako estereotipoen aurka “Rimmel” abestian: “ipuin puta guzti hoietako printsesa arrosak / zeharo nazkatzen nauten maitasun kantuak [...] // ei txikito, zaude lasai, zer uste zenuen ba? / zutaz eroki maitemindu egingo nintzela?”.

Emakumezkoek emakumeari buruz sortzen duten diskurtsoekin amaitzeko, esanguratsua da Izaroren “Er(h)ori” erabiltzea. Bertan mallabitarrak harreman afektibo baten kontaketa egiten du. Istorian, protagonistak azaltzen du bere burua alde batera utzi zuela maite duen pertsonaren

mesedetan eta erori eta erotu egin zela. Abestiaren amaieran, alabaina, diskurtsoari buelta ematen dio eta argi azaltzen du ez duela berriz utziko halakorik gertatzea. Hala, azpi-atal honen laburpen gisa erabil dezakegu, sufritzen duen emakume ahularekin hasi eta ahaldundu den subjektu aktiboarekin bukatzen dena. Preseski, Guarinosek adierazten duen eboluzioaren adibide aproposa da (2012).

Hurrengo irudiak emakumezkoek emakumearen gaineko irudia jorratzeko moduaren laburpena irudikatzen du kontzeptu gakoekin.

14. Irudia: Emakumearen irudia emakumezkoen abestietan



Datozen paragrafoetan gizonezkoek emakumeari buruz transmititzen duten irudia izango dugu mintzagai. Gizonezkoek abestutako letra askotan ere gizartean barneratuta dauden balio matxista eta patriarkal ugari garatzen dira. Kasu batzuetan, emakumea laguntza behar duen izaki ahultzat jotzen da, hurrengo bertsoek adierazten duten bezala “si ayer tuviste un día gris, tranquila / yo haré canciones para ver, si así consigo hacerte sonreír” (Aunque no te pueda ver, Alex Ubago). Nolabait, emakumearekiko ikuspegi paternalista transmititzen da, bere kabuz aurrera egin ezin duelakoan: “ahora que estás perdida / que tu mirada solo refleja desierto y sed / déjate acariciar por esta canción / que todo pasa / confía en ti, confía en ti [...] / estoy a tu lado” (¡Cuánto frío hace en Saturno!, Doctor Deseo). Bi abesti hauetan “nia” gizonezkoak osatzen du eta “zua”, haatik, emakumeak. Preseski, subjektu-objektu dikotomia aurkezten digute adibideek, gizonezkoek rol aktiboarekin eta emakumezkoek rol pasiboarekin identifikatzen jarraitzea egin dezakeena, esparru teorikoan azaldu den bezala (Frith, 2007b; Frith eta McRobbie, 2007; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005).

Irudi hau areagotzen da neskak erabakiak hartzeko gaitasuna ez duenean, Sorotan Beleren “Mariñelaren zain” abestian bezala. Bertan antzinako testuinguruan kokatutako istorio bat kontatzen da, non neskato bat marinel batekin maiteminduta bada ere jauntxoarekin ezkontzera behartua den: “zer dun, zer dun, ene alaba? / Marinela maite dut, aita / Ez al dun ulertzen, ezinezkoa da / jauntxoa da hiretzat, maitia”. Errealitate horren kontakizuna, non emakumea gizonaren menpe dagoen, iraganari buruzkoa bada ere, orainaldian eragina izan dezake.

Menpekotasuna orainaldiari erreferentzia egiten dioten kantetan ere badago, 1999ko Skalariak-en “Solo vivir” abestian bezala. Bertan subjektuak, alegia, gizonaezkoak, esaten du bere zoriona emakumearen eskuetan dagoela eta horretarako bere jabe izan nahi duela. “Quiero vivir contigo, aquí, solo si soy feliz, / lo soy si eres mía y te dejas amar”. Baina emakumea kontrolatu ezin duenean diskurtsoa erabat aldatzen da eta, orduan, zoriona hura gabe egotearen sinonimo da: “solo vivir, mi vida, por fin / sin ti seré muy feliz / ni tu eres mía ni te dejas amar”. Halako bertsoetan erresumina nabari da eta emakumea erruduntzat tratatzen da, emakume gaiztoaren estereotipoan garatu ohi den bezala (Citron, 1993; Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2004).

Gatiburen “Zeu, zeu, zeu” kanta ere honen adibide dugu; nahiz eta ez mintzatu errefusaz, emakumea pozoiarekin eta amaraunarekin konparatzen du: “zeu [...] printzesa kapritxosie [...] hain hotza eta hain dultzie [...] lotzen nauen aramusarie / nire pozoie”. Talde gernikarraren “Mila doinu airien” abestiak ere gizonaezkoa emakumearen menpe jartzen duela interpretatzen da, lamien kantuak erabiltzen dituelako sinbolo gisa eta ondoren protagonistak esaten baitu bere dantza bero eta eroan erortzen dela. Mezu hauetan ere aurretik aipatu ditugun estereotipoak erreproduzitzen dira, emakume sexualizatua sexuaz gozatzen dabilenean arriskutsu eta kaltegarritzat jotzen baita, marko teorikoan azaldu dugun bezala (Citron, 1993; E. Viñuela Suárez eta Viñuela Suárez, 2008; L. Viñuela Suárez, 2004).

Erreproduzitzen den beste kanon bat neskak objektu desiragarri gisa aurkeztea da. Honen adibide Doctor Deseoren “La chica del batzoki” dugu; bertan, gizonaezkoak emakumearen irudi desiragarria aurkezten du: “y sus piernas redondeadas me excitaron”. Esne Beltzaren “Eskuekin” abestiak ere neska bat, “morena” deitzen diona, du mintzagai: “baila morena que la cosa ya se puso buena / métele candela, que esto es para ti mi nena / check it out baby / me gusta como lo mueves así”. Emakumearen bularrak ere aipatzen dira hurrengo bertsoetan: “zazpi goaz cuatrolatas-ien / zure bulerrak nire aho parien” (Bixotzak suten, Gatibu).

Objektu eder eta erakargarriaren kanonak Gozategiren “Dantzalekuan” hartzen du puntu gorena, bertan, emakumeak erabili eta botatzeko objektu gisa aurkezten direlako. Erresumina eta emakume errudunaren irudia sexurik nahi ez duten nesken estereotipoekin uztartzen da. Abestiak gizonaezkoa dantzan kokatzen du, parranda giroan. Neska batekin ligatzen saiatzen delarik, errefusari beste neska bat bilatzen erantzuten dio, baina honek ere ez du sexu harremanik nahi eta, hortaz, neskak mojekin konparatzen ditu:

Iji-aja lasai geunden neska batek begiratuta / keinu egin zigun arte / lagun batek esan zidan: zuri egin dizu eta / beregana joan zaite / inguratu nintzan baina aguro esan zizkidan / kaixo eta gero arte // harekin jai neukala ta beste bat topatu nuen / rubia eta altua / dantza bat eskeini zidan, hari uko nola egin / aprobeitza momentua / heldu orduko laztanak igurtzi eta muxuak / non egin dut pekatua

/ muxutikan ezin pasa, ondo ikasia zeukan / seigarren mandamentua [...] zalantzan jarria nengon dantzalekua ote zen / edo monjen konbentua (Dantzalekuan, Gozategi, 1995).

Mezu hauek guztiek bat egiten dute esparru teorikoan azaldu ditugun emakumeekiko estereotipoekin. Azken paragrafo hauetan landutako ideietan, emakume gaiztoaren eta jostailu sexualaren rola aurki ditzakegu, eta baita emakumearekiko bestelako ikuspegi patriarkalak ere: saminaren erruduna, arriskutsua bere sexualitateagatik, mina ematen duena, etab. (Citron, 1993; Guarinos, 2012; McClary, 2002; E. Viñuela Suárez eta Viñuela Suárez, 2008; L. Viñuela Suárez, 2004). Hain justu, Gozategiren kantan emakume birjinaren estereotipoa garatzen da eta, haatik, Fito y Fitipaldisen “Soldadito marinero” eta “La casa por el tejado” abestietan putaren irudia jorratzen da (McClary, 2002; Reynolds eta Press, 1995; E. Viñuela Suárez eta Viñuela Suárez, 2008; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2000, 2005).

Alabaina, beste kasu askotan emakumea idealizatuta aurkezten da, zorion-iturri gisa. Maitasun eta desira sexualak mugituta, emakumea gorentzen da. Alex Ubagok, esaterako, abesten du bere zoriona neskato baten barrearen menpe dagoela: “a pesar de que la luna no brille, mañana / dará igual, pues solo verte reír / es lo que me hace feliz, mi alma [...] ahí está la magia” (A gritos de esperanza, Alex Ubago). Emakumea musuekin tristura desagertarazteko gai dela esaten dute hurrengo bertsoek: “emoixtaxux muxutxuek / maitie / hartuixu guruxun / guztixe / eroaixu bixotz / tristie / zure bixotzarekin” (Nirekin, Gozategi).

Gizonezkoek emakumeei buruz transmititzen duten irudiari amaiera emateko, esanguratsua da adieraztea abesti eta bertso batzuek genero-estereotipoekin hautsi eta emakumea gizonaren pareko subjektu gisa aurkezten dutela, ahaldundutako subjektu aske gisa, alegia. Betagarriren “Sweet Mary”-k arau sozialak hausten dituen neska ausart baten istorioa kontatzen du: “baliteke inoiz ez ibiltzea / berarentzat zeukaten bidea”. Su ta Gar eibartarren “Mari” abestiak jainkosaren sinbolismoarekin jolasten du emakumearen independentzia errespetatuta: “libre izateko haiz jaioa / Mari, ez zara izango niretzat”. Azkenik, emakumeek jasaten duten indarkeria salatzen duen “Pao pao” Vendettaren kanta dugu, bertan, ahaldundutako emakumearen irudia aldarrikatzen da, tratu txarrak sufritu ostean askatzen den pertsonaia baten istorioa kontatuta. Mezu hauek generoari lotutako ikuspegi berri baten adibidetzat jo ditzakegu. Izan ere, aurreratu dugun moduan, badirudi emakumeek jasaten duten injustizia eta indarkeria gero eta gehiago kondenatzen dela musikatik, Guarinosek (2012) eta Hormigos et al.-ek (2017) zioten bezala.

Laburpen gisa, hurrengo irudiak erakusten du aurreko paragrafoetan azaldu duguna, alegia, gizonezkoek abestutako kantetan zer nolako irudia transmititzen den emakumeari buruz.

15. Irudia: Emakumearen irudia gizonetzkoen abestietan

Emakumea bigarren mailako	Objektu desiragarria	Subjektu osoa
<ul style="list-style-type: none"> • Ahula • Menpekoea • Erruduna eta gaiztoa 	<ul style="list-style-type: none"> • Objektu sexuala • Emakumearen idealizazioa 	<ul style="list-style-type: none"> • Askatasuna • Ahalduntzea

Gizonaren irudia

Behin emakumearen irudia aurkeztuta, gizonari buruzkoari ekingo diogu, emakumezkoen kantetatik hasita. Emakumezkoek gizonari egiten dizkieten aipamen esplizituak urriak dira, nahiz eta, zu izenordaina darabiltenean, oro har, gizon bati zuzentzen ari zaizkiela interpreta daitekeen. Hala, gizona maitale edo bikotekide gisa aurkezten da abesti gehien-gehienetan, batez ere idealizatutako ikuspegi batekin. Batzuetan gizona ongizatearen eta pozaren iturri da, berezia.

Esanguratsua den beste alderdi bat maskulinitatearen estereotipoak erreproduzitzearekin dago lotuta. Sorkunen “Rescue me” abestia dugu honen adibide argia. Bertan, emakumezkoak gizonari salbatzeko eskatzen dio, berarekin txortan egiteko, bakarrik sentitzen delako. Honek Guarinosek azpimarratzen zuen ideietako batekin bat egiten du, preseski gizon salbatzailearen estereotipoak irautea egiten duelako (2012). Hala, gizona subjektu menderatzailea da, indartsua:

Rescue me / oh, take me in your arms / rescue me / I want your tender charms. / 'coz I am lonely, and I am blue / I need you and your love too [...] take me baby / love me baby / need me baby / can't you see that I am lonely? (Rescue me, Sorkun).

Idealizatutako ikuspegitik abiatuta, mutilak askotan minaren sortzaile gisa aurkezten dira, nahiz eta emakumezkoek ez jo erruduntzat: “ta gero diozu ez zarela sentitzen / errudun azkenaldiagatik [...] // Agian ni naiz errudun bakarra” (Er(h)ori, Izaro). Kanta berberak gizonak emakumearekiko duen boterea esplizitatzen du, nolabaiteko menpekotasuna oinarri hartuta. Are gehiago, esparru teorikoan Guarinosen ideia azaldu dugu (2012) non, gizonetzkoak emakumea abandonuaren eta saminaren erruduntzat jotzen zuen. Haatik, emakumea saminarekin geratzen da eta, erruduna bilatzekotan, bere buruari leporatzen dio, ez mutilari.

Hala ere, gizona objektu desiragarri gisa ere aurkezten da kanta batzuetan, batez ere emakumearen rol aktiboa aurkezten duten horietan. Nahiadancen “Nahia” abestiak, esaterako, esaten du emakumezkoa mutil batengan pentsatzen masturbatzen dela eta bere atzetik dabilela: “kaixo mutil / ni Nahia naiz / zure atzetikan dabilen / bolkan izkutua”. Goserren “Rimmel”-ek gizona sexurako baliagarri gisa irudikatzen du, argi esanda ez duela harremana haratago joaterik nahi: “ei txikito, zaude lasai, zer uste zenuen ba? / zutaz eroki maitemindu egingo nintzela?”. Hau ere Guarinosen mezu berrietarako joerak berresten ditu, non emakumezkoa, gizonarekiko boterea hartuta, haren

menderatzaile bihurtzen den (2012). Preseski, L. Viñuela Suárezek zioen “feminitate tradizionalak maskulinitate tradizionala” dakarrela (2004, 85. or.); alegia, emakumeei egozten zaizkien estereotipo klasikoek, gizontasunarekin talka egiten duten heinean, gizon izateko modeloak ere sortzen dituzte. Horrelako abestien analisiak pentsarazten digu, era berean, balitekeela feminitate berri batek maskulinitate berria ekartzea. Hori bai, sumisoa baino, emakumearen plazerean ere pentsatzen duenaren rola jokatzen duela dirudi, tradizionalki guztiz ikusezina izan dena kultura popularrean.

Hurrengo irudiak emakumezkoen abestietan jorratzen den gizonaren irudia aurkezten du, laburpen gisa:

16. Irudia: Gizonaren irudia emakumezkoen abestietan



Gizonaren irudiarekin amaitzeko, gizonezkoen abestien analisisia aurkeztuko dugu. Gizonezkoek euren generoa maiz lotzen dute gai sozialekin eta, hala, subjektu politiko gisa aurkezten dute euren burua. Hurrengo bertso eta kantak ditugu adibide: “nik ez diat inoiz esango / hire egin beharra zein den / nik aspaldi egin niala aukera.../ jo ta ke irabazi arte” (Jo ta ke, Su ta Gar), “eta estatuaren / segurtasun indarren kontra / panfleto bat atera zitzaidan” (Kolore bizia, Negu Gorriak). Kojón Prieto y los Huajolotesen “Insumisión” abestiak bere horretan azpimarratzen du irudia, soldaduskaren aurka dagoen gizonarena.

Izan ere, maiz gizonaren irudia subjektu aske bezala jorratzen da, aurrera egitearekin eta aldaketa nahiarekin lotuta. Hurrengo abestiek adierazten dute ideia hau: “tanto tiempo a tu lado, quisiera marcharme / sabes que me voy para echarte de menos” (De nuevo en tus brazos, Doctor Deseo) eta “aitortzen dut izan zarela / ene bizitzaren onena / baina orain, maitia lehen baino / lehen aska gaitzetan” (Aitormena, Hertzainak). Ezberdin izatea eta originaltasuna aldarrikatuta, askotan autoestimu altuarekin eta maitasun propioarekin lotzen da. Gatibu talde gernikarrak “Bixotzak suten” abestian ere independentzia pertsonalaren ideia zabaltzen du “momentu bakotxien ta pausu bakotsien / nahi dodan moduen bizi naz ni” bertsoetan.

Kasu batzuetan, askatasuna harremana amaitzeari lotzen zaio. Esne Beltzaren “No tinc remei” abestiak esaten du gizona ez dela aldatuko, “ez duela erremediorik”, eta hori dela-eta hobe dela harremana uztea. Era berean, Tapia eta Leturiaren “Festarik festa”-k antzeko mezua bidaltzen du, adierazita gizona ez dela aldatuko maitasunagatik edo neska batengatik eta neskak den bezala,

aske, onartu beharko duela edo separatu beharko direla gizonaren izaera bermatzeko, hori baitago gainetik.

Askatasunari eta harremana mozteari jarraiki, sexualitatearen gaiak badu zerikusirik. Izan ere, gizona subjektu sexualtzat jotzen dute kanta askok, cock rockaren estereotipoaren betean ematen duena, non, esan dugunez, desira-maila altua den eta sexualitatea den bere balio nagusia (Frith eta McRobbie, 1978/2007). Esne Beltzaren “Eskuekin” kantak dio sexuak maitasunari irabazten diola: “zer egingo zaio ba lehengo zirrara / zer egingo zaio ba itzali bada / zer egingo zaio ba itzali bada / sexuak bihotzari ebatsiz taupada”. Garik “Astiro eta amorruz”-en sexurako gogoia aipatzen du eta Gatibuk, bestalde, hainbat kantetan eszitazioa aipatzeaz gain, harreman sexualen kontaketa egiten du: “portaleko atien / lehenengo kalentoe / igogailu barruen / fuera lotsa guztixek” (Musturrek sartunde, Gatibu).

Gizonaren gainean sortzen den beste diskurtso bat sinpletasun eta lasaitasunarena da. Apaltasunetik abiatuta, gutxirekin pozik dagoen pertsona da: “kitar bibolin doinuak jarraituz badaukat / dibertitzako gaia arratsalde honetan” (Arratsalde honetan, Sorotan Bele). Kontziente izateko, gauzak lasai eta poliki hartzeko, gelditzeko beharra duena: “es mejor / que se pare el tren / y mirar / que todo va bien / que si no / no me entero” (Cigarrito, Platero y tú). Horri lotuta, barne-bakea dugu. Prozesu baten ondoren, barne-arazoak alde batera utzi eta onarpenera iristen da gizona. Sortzaile gisa lorpen batengatik izan daiteke, kezkek askatzeagatik: “neure buruarekin / pakean nago / kanta honen hitzak idazteagatik” (Datorrena datorrela, Sorotan Bele).

Izan ere, gizonak ez du kezkatuta egon nahi, “Ez da posible, ezin liteke / ondo nago ta hau bakarrik / behar nuen” (Ez da posible, Ruper Ordorika), eta, batzuetan, parranda eta jaia nahiago ditu, hurrengo bertsoek adierazten duten bezala: “festarik festa lan egin behar gauero / festarik festa hor nabil ni egunero ” (Festarik festa, Tapia eta Leturia), eta “insumisión / la juerga me gusta mogollon” (Insumisión, Kojón Prieto y los Huajolotes).

Dena den, guztia ez da lasaitasuna; kezka eta samina ere nagusi baitira bestelako diskurtsoetan. Adibidez, Fito y Fitipaldisek “La casa por el tejado”-n esaten du barrutik suntsituta dagoela “ruinas, ¿no ves que por dentro estoy en ruinas?” bertsoekin eta Alex Ubagok bere barnea gris kolorekoa dela, jarraian datozen bertsoek adierazten duten bezala: “míralo, pintando un cuadro sin color / puedo ver un paisaje gris / que refleja mi interior” (Dame tu aire, Alex Ubago). Hala, ikus daiteke gizonetzkoek abestutako hainbat kantatan ere tristura nagusi dela: “abrázame, abrázame / y no me digas nada / que esta tristeza no me abandona / y este miedo duele más” (Abrazame, Doctor Deseo).

Ezinegon horri noizbehinka laguntzen dion bestelako kontzeptua urduritasuna da, eta Platero y tú-ren “Hay poco rock’n’roll” dugu eredu, “no quiero ir a dormir / me siento muy nervioso / no tengo a dónde ir” hitzekin. Eta haserreari lotuta, Barricadak alkohola eta borroka aipatzen ditu:

Veo todo en blanco y negro / el vaso acaba siendo amigo mudo [...] casi nunca sé dónde estoy / no me importan los días ni la dirección / te preguntará qué coño hago aquí / dispuesto a buscar pelea si hace falta (En blanco y negro, Barricada).

Gizonak bizi duen samin hori sufrimendu bihurtzen da maiz; hala, minez betetako subjektua eraikitzen da, zaurgarritasuna adierazita, Ken Zazpiren “zenbat negar / ta zenbat min / ta zenbat gau / lo ein barik” (Zenbat min) bertsoek adierazten duten moduan. Batzuetan, gainera, ikuspegi hau autoestimu baxuarekin erlazionatuta dago. Gariren “Amets” kantan protagonistak bere burua galtzailatzat jotzen du: “ezin ahaztu nondik natorren / ezin ukatu zer naizen / beharbada galtzailearen urratsean nago”. Akelarrek, bestalde, subjektuak ispilu aurrean bere burua ikustea mingarria dela kantatzen du, “ze bizi pozoitua / ni neu ikustea / nire aurrean” (1, 2, 3, 4 ispiluen aurrean).

Haratago joanda, antzeman daiteke gizonaren sufrimendua askotan biktimizazio bihurtzen dela. Ligatzeko zailtasunetik hasten da ikuspegi hau: “maite dut portu zaharren kresal usaia / nire itzuleraren zai / inoiz neskarik egon ez arren” (Maite dut, Urtz). Izan ere, emakumeek bezala, gizonek ere harreman erromantikoen beharra dute eta maitasunak (edota maitasun faltak) min ematen die. Biktimaren rol horrek erresumina ere izan dezake jatorri, Ken Zazpiren “Ilargia”, Berri Txarrak “Ikusi arte” edo Mikel Erentxunen “Cartas de amor” kantetan ikus dezakegunez. Azken honen bertsoetan, preseski, ironiaren bidez protagonistak bere burua GKE batek salbatu beharreko biktimatzat jotzen du: “tal vez tu ONG / se pueda ocupar / de resucitar a hombres que siguen vivos”. Honek esparru teorikoan azaldu dugun teenybopen bertsio modernoari heltzen dio hein batean, incelaren estereotipoa erreproduzituta (Cottee, 2021; Frith eta McRobbie, 1978/2007; Sharkey, 2022).

Esanguratsua da azaltzea kantez jorratzen dituzten ideiek ez dutela zertan esanahi berbera hartu argitaratze urtean eta orainaldian, hasieratik argitu dugun bezala, eta, gainera, transmititzen diren genero-kanonak sarritan ez datozela nahita egindako hautu batetik, baizik eta autoreek barnea askatzeko duten nahietik, eta, inkontzienteki, balio patriarkaletatik (L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005). Hori dela-eta, Eñaut Elorrietak Ken Zazpiren liderrak *Ataria*-n Josu Ozaitak egindako elkarrizketan⁴¹ esandakoak jaso nahi ditugu:

⁴¹ Ozaita, J. (2016): “«Zapalduen olerkia guk sortua da, baina jada ez da geurea, herriarena baizik»”. In *Ataria*: <https://ataria.eus/komunitatea/josuoazaita/1460107935193-zapalduen-olerkia-guk-sortua-da-baina-jada-ez-da-geurea-herriarena-baizik> (Azken kontsulta: 2023/02/10).

[Galdera: Ilargia: maitasuna beste era batera ulertzen zenuen garaiko abestia. Zuk esana da kontzertuan... nolako aldaketa izan da ba?]

Ilargiaren letra oso dramatiko eta nerabegarokoa da. Hitz horiek sortzean 20 urte ere ez nituen izango, eta pentsa, jada urte batzuk igaro dira. Orduko maitasunaren ikuspegia eta gaurkoa ez da berbera.

[Galdera: Ez zara aspertzen ilargi lapurretaz abesteaz?]

Izan ditugu gure konplexuak kantuarekiko: gure eskaintza zabalagoa zela aldarrikatu nahi genuelako ziurrenik. Baina maite dugu kantua, ate pila bat ireki eta jende askorengana iristeko balio izan digulako. Gaur ez nioke hala maitasunari abestuko baina... (Eñaut Elorrieta, in Ozaita, J.; 2016).

Hala eta guztiz ere, eta azpi-atal honi amaiera emateko, laginean badago baita ere estereotipoekin hausten duen gizonaren irudia. Aipatu den zaugarritasunari heldu eta negarraz lotsatzen ez dena, esaterako: “malko haiei esker / orain itsasoa gara” (Itsasoa gara, Ken Zazpi). Gizonak indartsu izateko beharrari nolabait uko egiten diona: “quiero ser tan duro como el hierro / pero me derrito con tu olor” (Whisky barato, Fito y Fitipaldis). Eta, azkenik, gizontasun erduei uko egiteaz gain gehiengoari aurre egiten diona: “ze guapo zauden mozorroik gabe / ta artaldeak esan dezala be” (Gure kaiola, Glaukoma). Honek, funtsean, baieztatzen du Guarinosek zioena; mezu berriak transmititzen ari dira musikan, orain arte ziurtzat jo ohi zenarekin hausten dutenak (2012).

Gizonezkoen abestiek gizonaz ematen duten irudia laburtzen du hurrengo irudiak:

17. Irudia: Gizonaren irudia gizonezkoen abestietan

Subjektu askea	Biktimizazioa	Estereotipoen haustura
<ul style="list-style-type: none"> •Subjektu politikoa •Ezberdin izatea •Subjektu sexuala •Sinpletasuna 	<ul style="list-style-type: none"> •Sufrimendua •Autoestimu baxua •Erresumina 	<ul style="list-style-type: none"> •Zaugarritasuna erakustea •Beldurra eta samina

Harreman erromantiko-afektiboak

Emakumeen nahiz gizonen irudiak landuta, harreman erromantiko-afektiboak jorratzeko moduak azalduko ditugu. Aurreko bi gaiak bezala (emakumearen irudia eta gizonaren irudia), bitan antolatu dugu, abesten duen pertsonaren generoaren arabera. Honen helburua, finean, emakumezkoek eta gizonezkoek harreman sentimentalak berdin ikusten dituzten ala ez mahaigaineratzea da. Gogoan izan behar dugu hau dela corpuseko gai nagusia eta, preseski, “kontsumo abestien ardatz nagusia” (Guarinos, 2012, 304. or.).

Lehenik eta behin, emakumezkoen kantak hartuko ditugu ardatz. Kontuan izan behar dugu kanta hauetan ($n=55$) harreman erromantiko-afektiboek %55 suposatzen dutela ($n=30$); hau da,

kategoria nagusia direla. Emakumezkoak maitasun harremanez mintzatzen diren kanta gehienetan *biok* edo *zu eta ni* formula erabiltzen da *gu* baino gehiago. Horrek, diskurtsoetan murgildu aurretik, harremanak binaka garatzen direla adierazten du. Gainera, McClaryk zioen gehienetan emakume eta gizon bana egon ohi dela (2002), eta laginean ere hala da.

Diskurtso nagusia idealizazioan oinarritzen da. Emakumezkoek harremanak eta bikotekideak idealizatzen, gorentzen, dituzte. Maitasuna ikuspegi alai eta pozgarri batetik jorratzen da hainbat bertsoetan; “te juro que a nadie le he vuelto a decir / que tenemos el récord del mundo en querernos” (Rosas, LOVG) eta “si pudiera volver a nacer / te vería cada día amanecer” (La playa, LOVG) bertsoak ditugu adibide. Diskurtso hauek askotan sinbolismoz beteta daude. Esaterako, La Oreja de Van Goghen “Inmortal”-ek argia, farola, tximeleta, ipar izarra, musua, itsasoa, esaera zaharra eta patua erabiltzen ditu leloan:

Seré tu luz, seré un disfraz / una farola que se encienda al pasar / cualquier mariposa, la estrella polar / que viene sola y muy solita se va / seré el sabor de un beso en el mar / un viejo proverbio sobre cómo olvidar / seré inmortal / porque yo soy tu destino (Inmortal, LOVG).

Hortaz, erromantizismoan eta gozotasunean eraikitako diskurtsoa da. Izaroren “Paris” abesti osoa ere ideia honen adibide da, ikuspegi naif bati jarraituta, *maitasunaren hirian* kokatzen gaitu, musuak, lasaitasuna eta gozamina nagusi diren testuinguruan. Bertan, Notre Dame katedralaren plaza “musuen hondartza” batekin konparatzen du. Ikuspegi honek bat egiten du esparru teorikoan jaso dugunarekin, non harremanak “perfektuak” diren (Burns, 1983, 29. or.), eta berezitasunaren nahiz maitasunaren ilusioa nagusitzen diren (Reynolds eta Press, 1995).

Idealizazioari jarraiki, eta kontuan izanda emakumeek abestutako kanten erdia ($n=21$) La Oreja de Van Goghenak direla, taldearen maitasun-diskurtso nagusiak adierazten dituen taula prestatu dugu. Bertan, talde donostiarraren bertsoen adibideak erabiltzen ditugu maitasun erromantikoaren diskurtsoei lotzen zaizkion ideiak erakusteko. Taula honek adierazten du artista berberak hainbat diskurtso batu ditzakeela ez soilik bere ibilbidean zehar, baizik eta baita kanta bereberek ere. Are gehiago, diskurtsoak kontraesankorrak izan daitezke eta bilakaera bat dute. LOVG-en kasuan, maitasuna eta harremanak jorrazeko modua inozentziatik hasi (1995-1999), eta maitasunaren idealizaziotik (2000-2004) zein iluntasunetik (2005-2009) pasatzen dira heldutasunera iristeko (2010-2014).

25. Taula: La Oreja de Van Gogh eta maitasun erromantikoa

Garaia	1995-1999	2000-2004	2005-2009	2010-2015
Ilusioa eta nostalgia	A lo lejos aparece el recuerdo de un amor (El 28) El cielo acostado detuvo el tiempo en el beso (Cuéntame al oído)	Que nuestra patria existe donde estemos tú y yo (Geografía) Llena dos copas de recuerdos, de historias (Cúidate) Te voy a escribir la canción más bonita del mundo (La playa)	Cómo recordarte, sin mirar atrás, yo nunca olvidaré el último vals (El último vals) Seré inmortal porque yo soy tu destino (Inmortal)	De tu voz, que me ha rozado el alma (Cometas por el cielo)
Segurtasun eza eta samina	Se ha perdido entre la gente me he perdido yo también (El 28) Cuéntame al oído si es sincero eso que ha dicho (Cuéntame al oído)	Cubrí mis ojos con mis manos y luego imaginé que estabas ahí de pie disimulando por mí (Cúidate) Dime dónde has ido, dónde esperas en silencio (París) Por eso esperaba con la carita empapada que llegaras con rosas (Rosas)	La felicidad es un maquillaje de sonrisa amable desde que no estás (El último vals)	
Menpekotasun eta botere harremanak			Mi corazón lleno de pena y yo una muñeca de trapo (Muñeca de trapo) Porque mi amor está por encima de tanta traición (En mi lado del sofá)	Huellas que siempre me llevan a ti quitapenas (La niña que llora en tus fiestas)
Bizitza – heriotza dikotomia		Yo sentía que me iba a morir de amor (Puedes contar conmigo) Yo quiero quererte o morir (20 de enero) ¿qué sería sin ti el resto de mi vida? (20 de enero)	No me pidas que quiera vivir (Dulce locura) Te daré mi vida entera (En mi lado del sofá)	Cada vez que te vas pienso en ti, cada vez que prefiero morir (La niña que llora en tus fiestas)

Soilik LOVG-ekin egin da lanketa hau laginean kanta gehien duen taldea delako. Abesti batzuen bertsoak hautatu dira adibide gisa.

Hauetako bertso batzuetan protagonista sufrimenduari garrantzia kendu, traizioa barkatu eta toxikotasuna justifikatzera iristen da. Funtsean, menpekotasuna ezaugarri ohikoa da musika popularrean (Burns, 1983). Harremanak erromantizatzearen eta adorazioaren harira, Pablo

Benegas LOVG-eko gitarra-jole eta konpositoreak “En mi lado del sofá” kantari buruz esandakoa azpimarratzea ezinbestekoa da, ez soilik bere taldearen diskurtsoak baizik eta hainbeste urteko ibilbidea duen edozein talderenak ulertzeko:

Es una especie de reivindicación que hace una mujer sobre que “te esperaré...”, o sea, típica escena de una mujer con ese amor malentendido de “quíereme a cualquier precio” que yo ahora no escribiría ni loco. Lo que es un reflejo de un momento donde veía las cosas de otra manera y escribía de otra manera. Yo ahora necesito escribir del amor con otra distancia, absolutamente despojado de ese romanticismo que creo que tanto daño ha hecho, de esos estereotipos de género (P. Benegas, komunikazio pertsonala, 2022-07-12).

Beste garai batean kokatuta eta bilakaera orokorraren eredu, Izaroren “Er(h)ori” dugu. Bertan, neskak, protagonistak, dena emateaz gain bikotekidea lehenetsi duen bikote-harreman baten kontaketa egiten du esplizituki: “dena bildu nuen estu / sekula ez zintezan jausi zu / baina bildu nuen estuegi / ta azkenean erori nintzen ni [...] // iparra zahartzen hasia da / zaharra ni emea ta zu arra / izatearen botere harremana” (Er(h)ori, Izaro).

Botere-harremanekin batera, genero rola eta maitasun erromantikoaren mitoak erreproduzitzen dira: bikotean, emakumea ahula eta esanekoa da; gizona, aldiz, bikotekideari lagundu behar diona, indartsua; preseski, Guarinosen analisisian bezala (2012). Sorkunen “Rescue me” dugu honen adibide argia. Abestiak gizon superheroiaeren mitoa garatzen du; emakumeak salba dezan eskatzen dio, besoetan hartzeko, bere gizona izateko, “come on and be my man”. Besoak babeserako sinbolo dira, “take me in your arms” (Rescue me, Sorkun), “zure besotan babesturik” (Amets bat, Alaitz eta Mainer) abestian errepikatzen dena. Aipagarria da, era berean, printzesa eta printzipearen mitoa, La Oreja de Van Gogh-en “París”-en agertzen dena: “vamos a jugar al juego en el que yo era tu princesa”.

Hala, abesti askok sortzen duten diskurtsoan, bizitzeko maitasun erromantikoa ezinbestekoa dela transmititzen da. Azpiko posizio batetik, amodioarekiko menpekotasuna dago. “Heldu nazazu inoiz lehenago ez bezela / [...] baina onartu behar amets bat besterik ez dela / horregatikan ez dut inoiz berriz esnatu nahi” (Ez nazazu iratzar, Lain) bertsoetan gogo eza aipatzen da desamodioak sortzen duen sententzioetatik. Talde beraren beste kantak are mezu zuzenagoa du, bertan emakumezkoak esaten baitu ez dela arnas hartzeko gai maite duen pertsona gabe: “ezin dut arnastu / zu hemen ez bazaude” (Itxaropen hautsien kaxa, Lain). La Oreja de Van Gogh-en “Muñeca de trapo”-k kartzelaren sinboloa erabiltzen du: “siento que estoy en una cárcel de amor”. Azpimarragarria da Gosereren hiru kantek askatasun sexualaren aldeko mezuak izanda “XXX” abestiak “preso” hitza erabiltzea sexu harremanen gozamenari lotutako bertsoetan: “egongo nintzake beti zure gerrikoan preso”.

Alabaina, diskurtsoaren oinarrian gozamina eta askatasuna duten diskurtsoak ere badaude, batik bat sexu harremanen kontakizuna egiten dutenak. Nahiz eta ez izan diskurtsoen gehiengoa, esanguratsua da mahaigaineratzea mezu hauek aurrekoekin kontrajarriak direlako eta harremanetan emakumearen iniziatiba, rol aktiboa, desira eta askatasuna aldarrikatzen dutelako. Izarok desiraren metafora egiten duela interpreta daiteke sagarraz hitz egitean, kristautasunari lotutako iruditegian tentazioaren eta bekatuaren sinbolo: “ta zure bizkarraren kontra nire bularrak / adarrik altuenean desio dudan sagarra” (Er(h)ori, Izaro). Olatz Salvadorren “Korapilatzen” abestiak sotilki jorratzen du diskurtsoa: “ta ni zure gogoz berriz / buelta ematerakoan / sentituz momentu oro nola / zure usaina nigandik badoan / eskuak poltsikoetan eta / zure zaporea ahoan” (Korapilatzen, Olatz Salvador).

Zea Maysek udaberriaren iritsierarekin erkatzen du sexua: “laztandu nazazu orain, ur urdinen artean [...] / ta larrua jotzean garrasirik ozenena / gordin amaigabea, negua joan da ta” (Negua joan da ta, Zea Mays). Gosek esplizituki transmititzen du protagonistak gustuko duena “egin hemen igurtzi / jarraitu hor poliki / desio bat ta gorputz bi” (Lokartu arte, Gose) bertsoetan, bikotekideari komunikatzen diolarik, eta, gainera, harremanen kontakizuna egiten du. Nahiadance taldearen “Nahia”-k desiraz, sexurako gogoaz, kitzikapenez eta masturbazioaz hitz egiten du, emakumearen sexu-askatasun, rol aktibo, iniziatiba eta ahalduntzearen aldeko mezuarekin.

Jarraian datorren irudiak emakumezkoen abestietan harremanez mintzatzeko moduen laburpena egiten du:

18. Irudia: Harreman erromantiko-afektiboak emakumezkoen abestietan

Maitasun istorioen erromantizazioa	Harreman toxikoa	Sexu harremanak
<ul style="list-style-type: none"> •Idealizazioa •Ikuspegi naif-a •Inkondizionaltasuna 	<ul style="list-style-type: none"> •Heriotzaren aipamenak •Mina •Botere-harremanak •Maitasun erromantikoaren mitoak 	<ul style="list-style-type: none"> •Desira •Gozamina •Askatasun sexuala •Ahalduntzea

Gizonezkoek abestutako kantei heltzeko, sexuaz mintzaten jarraituko dugu. Izan ere, gaiak presentzia handiagoa du gizonezkoek abestutako letretan, harreman erromantiko-afektiboak sexutik jorratzen dituztelako maiz. Hauetan, *beroa* sarritan erabiltzen da sinbolo bezala: “oinak hotz gabien, berbak irrastien / bero pixka bat gure neuke” (Nirekin, Gozategi). Garik sumendia ere darabil eszitazioaren sinbolo gisa: “ene sumendi goriko edurra / zabal dezagun komuneko atea / egin dezagun gogoak ematen diguna” (Astiro eta amorrus, Gari).

Oro har, gozamenetik eta plazeretik abiatzen dira mezu hauek eta, askotan, lotsa eta urduritasuna kentzeko gogoaz eta beharraz mintzatzen dira. Esaterako, Gatiburen hainbat kantatan sexualitatea aipatzen da eta, zehazki, “Bang-bang txik-txiki bang-bang” eta “Musturrek sartunde”-k gai nagusitzat dute. Harreman sexualez hitz egiten denean, “zua” eta “nia” erabili ohi dira, baina, askotan, pertsonarekin dagoen harremana ez da zehazten, besterik gabe desio den pertsona gisa deskribatzen da-eta: “bertan zaudela sentitu nahi dut / ohera sartzekoan / lotsaren mugak lehertuarazi / ta gehiago delakoan / erloju hotsak esnatu eta / zu izatea alboan” (Bazkalosteko kafea, Mikel Urdangarin). Fito y Fitipaldisen hurrengo bertsoek maitale baten irudia aurkezten dute, askatasun sexualetik jorratuta emakumeak ez baititu harremanak soilik protagonistarekin, baina betiere objektu sexual gisa ulertuta. Izan ere, emakumearen organo sexualak plazer-iturri gisa deskribatzen ditu modu inplizituan “hegoalde” eta “gonaren azpian” kontzeptuetan eta, batez ere, El Bosco margolariaren *Atseginen baratzea* pinturaren sinboloa erabilia:

Y en el sur de tu cuerpo sé dónde ir / y el secreto de esa estúpida sonrisa / que en mi cara refleja / los días de lluvia y tormenta. / Como colgados a mal / seré un pobre infeliz / si me falta el jardín de las delicias y to' / bajo tu falda, aunque sé de buena tinta / que no es solo para mí, / cuentan maravillas, ya mis amigos, de ti (La casa por el tejado, Fito y Fitipaldis).

Mezu hauek gizonaren cock rock estereotipoari jarraitzen diote, hain zuzen ere gizonaren irudi sexuala jorratzen delako, desira handia duena eta harreman egonkorren bilaketa egiten ez duena, askatasuna nagusi duena, alegia (Frith eta McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez, 2004; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005). Era berean, katek harremaneko emakumea prostitutaren kanonean sartzen dute.

Sexu-harremanak ez dira, baina, harreman erromantiko-afektiboetan nagusitzen diren egoera bakarrak. Latzen taldearen “Laztana” abestia trantsizio baten eredu dugu; bertsoetan, protagonistak onartzen du haren eta beste pertsona baten arteko harremanean sexua garrantzitsuena izan badela ere, ondoren maitasuna sentitzen duela jabetu dela:

Inoiz ez dut sinistu amodioan / sexuaren indarrak / estali dizkit begiak [...] // Aitortzen dut / haseran jolas soil bat zen / haragiaren gosea / mila mozkorren azkena // Barkaidazu baina oraingo hontan / ni naiz babes eske datorrena / fidelitasunaren aingura (Laztana, Latzen)

Izan ere, gizonezkoek abestutako kantetan ilusioa eta poza ere ageri dira. Narratzaileek gustuko edo maite duten pertsona horren garrantzia aitortzen dute, euren ondoan egoteko gogoaz azpimarratuta. Mikel Urdangarinen “Bazkalosteko kafea” abestiak adierazten du pertsona batek bizitza aldatu diola protagonistari eta oso bateragarriak direla. Beste bertso hauetan protagonistak pertsona berezi hori ikusten duen bakoitzeko zirrara aipatzen du, harremanaren hasierari erreferentzia eginda: “gerturatzen zarenean / dardara bat sentitzen dut hanketan / zirrara izango

ote da / hasierako ilusioa” (Zure atzetik, Betagarri). Mikel Erentxunek itxaropenari kantatzen dio “Mañana”-n: “quiero verte amanecer y verte anochecer / si ayer y hoy nos dan la espalda como amantes que se van / siempre quedará mañana”. Horri inkondizionaltasunak ere lagun dakiok: “bihar ere, hemen izango nauzu / inoiz baino gertuago” (718km, Lor).

Inkondizionaltasun honek batzuetan idealizaziora darama. Maitasuna eta eternitatea eskutik doaz eta, oro har, bikotekide-harremana zorion-iturritzat jotzen da. Bikotekideak tristura desagerrarazteko gaitasuna du, “eroaixu bixotz / triste / zure bixotzarekin” (Nirekin, Gozategi) eta “a pesar de que la luna no brille, mañana / dará igual, pues solo verte reír / es lo que me hace feliz, mi alma” (A gritos de esperanza, Alex Ubago) bertsoek erakusten duten moduan.

Baina gizonen abestiek harremanak minetik, tristuratik eta nostalgiatik ere jorratzen dituzte. “Gaur euria egin du” (Deabruak Teilatuetan) eta “Aunque no te pueda ver” (Alex Ubago) abestiek euria tristuraren metafora gisa darabilte. Beste hainbat bertso ere samina edo sufrimendu hori adierazten dute: “zenbat negar ta zenbat min / ta zenbat gau lo ein barik / zenbat musu eman gabe / zenbat malko maite zaitudalako” (Zenbat min, Ken Zazpi). Hala, maitasun erromantikoaren mitoak betikotzen dira, maiteminduta egoteak sufrimendua dakarrela transmititu ohi baitu. Gainera, begiak sinbolo bezala erabiltzen dira min emateko gaitasuna adierazteko: “zure begiek mintzen naute” (Zure begiek, Mikel Markez).

Hain zuzen ere, sufrimendua sarritan toxikotasun bihurtzen da, menpekotasunari lotutako jarrerak erreproduzitzen direlako: maitasunik gabe bizi ezin daitekeela transmititzea, bikotekideak min ematea normaltzat jotzea, zorionsu izateko bestearen beharra dagoela iradokitzea, etab. Hainbat bertsoetan aurki ditzakegu horrelako mezuak, esaterako “mi vida eres tú / y si te vas vendrá la oscuridad / dame tu aire un día más / para que pueda respirar / que un rayo de luz me haga brillar / que muera soledad” (Dame tu aire, Alex Ubago), edo “urrun maitasuna / ta hurbil samina / egunsentian” (Egunsentian, Kuraia).

Laginean errepikatzen den beste ezaugarri bat drogen, osasun mentaleko arazoaren, eta heriotzaren sinbologiaren erabilera da. Sinbologiaren atalean sakonago azalduko badugu ere, garrantzitsua da ideia hemen aurkeztea. Zoramenaren kontzeptua hurrengo bertsoetan ageri da: “zorutzen ari naizela, hasi naizela / diraus psikoanalista / zuzanako amodioaren berri ematerakoan” (Zorutzen naizela, Hertzainak), “zu gabe / burua galtzen hasi naiz / inor ez bezela maite zaitudalako” (Laztana, Latzen), eta “zure laztanekin zorutzen” (Zure albotik urrun banago, Su ta Gar). Heriotzaren ideia ere beste hainbestetan adierazten da modu esplizituan: “zu gabe ez naiz ezer / zu gabe zertarako bizi?” (Zure begiek, Mikel Markez), eta “ni la noche ni el día quieren venir / para que por ti muera / y tú mueras por mí” (Boulevardeko erlojua, Urtz). Amodioa adikzioekin,

eromenarekin, edota heriotzarekin konparatzeak arestian aipaturiko toxikotasuna eta menpekotasuna areagotzen ditu.

Amaitutako harremanen gainean hiru diskurtso mota nagusitzen dira. Alde batetik, saminari lotutakoa dago. Hurrengo bertsoek tristura eta sufrimendua dute nagusi: “malko bat lapurtu zenidanean / neure bihotzaren / jabe izan zinen / telefonoz mundua / erori zitzaidan” (Datorrena datorrela, Sorotan Bele). Beste hauetan, ordea, neska-lagunak utzi izanagatik protagonistak ikasketak alde batera utzi eta parrandan ateratzeko nahia jasotzen da: “ikasketak ahaztu ditut / neskak utzi nauela ta / farra on bat botatzeko / aitzakirik ez nun falta” (Kalanbreak, Gozategi).

Sufrimenduak aurreko azpi-ataletan aipatu den erresuminera darama batzuetan. Haserrea eta gorrotoa batera doaz bikotekidea erruduntzat jotzen duten abestietan. “Solo vivir” abestiaren protagonistak, hasieran, emakumea zorionaren iturri gisa ikusten du, baina honek errefusatzeko duenean, narrazioa aldatzen da: “sin ti seré muy feliz / ni tú eres mía ni te dejas amar [...] no me va sufrir, voy a lanzarme a volar... / ¡¡sin ti!!” (Solo vivir, Skalarriak). Berri Txarrak “Ikusi arte” eta Ken Zazpiren “Ilargia” ere erresuminaren eredu ditugu, bertsoetan protagonistak beste pertsonaren errefusari haserrez erantzuten diolako eta dagoeneko behar ez duela adierazten baitu. Horrelako bertsoak esparru teorikoko incel-aren eta teenybop-aren (Cottee, 2021; Frith eta McRobbie, 1978/2007; Sharkey, 2022) irudiaren jarraipen direla esan ditzakegu.

Nostalgia kutsu batekin, baina amaitutako harreman bati buruzko begirada onarpenetik edo pozetik ere jorratzen da: “jadanik berandu da / agur esatea / ez dela erreza / aitor zazu neska / musuka nazazu / begiak itxita” (Ezer ez da betiko, Lugarri), eta “zure irribarre goxo hur / non galdu ote da / ez al zara konturatu / gurea hustu dela / zein gogorra egiten zaidan / bukaera onartzea / zu zoriontsu izatia / nere azken eskaria” (Zure doinua, Lor). Lasaitasunetik ere abia daiteke. “Arriba el moment de deixar-te i ho sento molt / las despedidas siempre tienen mal sabor” (No tinc remei, Esne Beltza) bertsoek adierazten dute gizonak uzten duela emakumea eta, nahiz eta zapore txarrarekin geratu, hobe dela horrela.

Harreman estereotipatuak nagusi diren arren, eta sarritan menpekotasuna eta toxikotasuna oso agerian badaude ere, abesti hauetan ez dago indarkeria fisikoaren arrastorik, beste leku edo garai batzuetan garatu izan diren mezuekin (Guarinos, 2012; Hormigos-Ruiz et al., 2017; Whiteley, 2005) hausten duena. Laburpen modura, hurrengo irudiak gizonen abestiek harreman erromantiko-afektiboen gainean transmititzen dutena laburtzen du:

19. Irudia: Harreman erromantiko-afektiboak gizonezkoen abestietan

Sexuaren garrantzia	Idealizazioa	Toxikotasuna
<ul style="list-style-type: none"> •Plazera •Askatasuna 	<ul style="list-style-type: none"> •Edertasuna •Zorion-iturria •Malenkonia 	<ul style="list-style-type: none"> •Botere-harremanak •Biktimizazioa •Maitasunaren beharra

Amatasun eta aitatasun ereduak

Azkenik, familiaren rolen aipamena egitea beharrezkotzat jo dugu, nahiz eta azpi-atal honetan orain arte aurkeztu ez dugun. Laginean, amari egiten zaizkion aipamenak (n=11) eta aitari egiten zaizkionak (n=9) erkatu ditugu. Aipamen hauek ageri diren kanta guztiak gizonek abestuak dira, hortaz, gizonezkoaren ikuspegitik datoz, L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Heviak zioten bezala (2005). Gainera, kanta guztiak euskaraz dira, “Insumisión” salbuetsita. Izan ere, sendiaren balioak lotura du euskararekin, 5.2.3 azpi-atalean azalduko dugun bezala.

Rolei dagokionez, ama zaintzen arduradun gisa aurkezten da, seme-alaben ikuspegitik. Ze Esatek! taldearen “Kantuz eskertu”-n izan ezik, non maitalearen amatasuna den erreferentzia, beste hainbat ezaugarriekin batera: “ta zu zara maitatzeko bihotza / pentsatzeko burua, / laztantzeko eskuak. / Ta zu zara ama, irakaslea, / laguna eta kidea / maitalerik beroena”. Taulan agerienez, amaren irudia estereotipatua dago, zaintzen ardurarekin eta ahultasunarekin lotzen baita, Whiteleyk dioenez, “emazte gisa, emakumea estabilitateak, konstanzia eta dideltasunak bereizten du [...]. Ama gisa, gozoa eta pazientziaduna da” (2000, 52. or.). Aitaren ikuspegia polarizatuta dago, bi ideia ezberdin jorratzen baitira. Alde batetik, estereotipoei jarraitzen diona, autoritatearen eta indarraren ideiarekin; eta bestetik, estereotipoak hautsi eta aitaren zaugarritasuna aipatzen duena. Hurrengo taulak ama eta aitari atxikitzen zaizkien balioak eta adibideak aurkezten ditu:

20. Irudia: Amari eta aitari atxikitako balioak

Subjektua	Balioak	Abestiak
Ama	Sendiaren eta seme-alaben zaintzen arduradun Babeslea Gozotasunaren adierazle	“Ai amatxo, ez dut hazi nahi” (Negua datorrenean, Urtz) “Erizaina izango da ama bezala” (Sweet Mary, Betagarri) “Etxeko sua, amak, / amak zaindu ohi zuen / arreta amoltsuz” (Hona bostekoa, Esne Beltza) “Abisua buzoian, / asteko mehatxu. / Alabak dio: ama, / zerbait asmatuko dugu” (Zerbait asmatuko dugu, Berri Txarrak)
	Beldurrak, kezka eta samina sentitzen dituen pertsona Zaugarritasunaren adierazle	“[...] Y si tu madre se espanta” (Insumisión, Kojón Prieto y los Huajolotes) “Ohe hutsei / amaren malkoei” (Zapalduen olerkia, Ken Zazpi)
Aita	Autoritatearen adierazle Pertsona indartsu eta arduratsua	“Zer dun, zer dun, ene alaba? / Mariñela maite dut, aita / Ez al dun ulertzen? Ezinezkoa da!” (Mariñelaren zai, Sorotan Bele)

	Etxeko babeslea	<p>“Sakabanaketa / beraien zigorra / ez zaitu izutu / eta aitaren etxea / zutik da” (Gau iluna amaitu da, Su ta Gar)</p> <p>“Aitak, aitak oihanetik egurra ekarri” (Hona bostekoa, Esne Beltza)</p>
	<p>Pertsona zaugarria, beldurra eta samina dituen Familiarengatik sufritzen duena</p>	<p>“Aita ezin jasanez / bizitzaren zama / bere burua urkatuz / joan zen besteengana” (Lehenbiziko bala, Negu Gorriak)</p> <p>“Aitaren beldurrei” (Zapalduen olerkia, Ken Zazpi)</p> <p>“Aitaren malkoetan” (Ekainak 24, Vendetta)</p>

Genero-diskurtsoen laburbilketa

Azpi-atal honekin amaitzeko, datozen paragrafoetan genero-diskurtsoen sintesia egingo dugu. Abeslarien generoa dena delakoa, eta ikusi dugun legez, maitasun erromantikoaren estereotipo eta kanonak ageri dira laginaren kanta askotan. Idealizazioa eta menpekotasuna maiz errepikatzen dira, eta abestietan eraikitzen diren harremanak toxikotasunean oinarrituta egoteko joera dago. Idealizazioa genero mistoko bost abestitan ageri da. Adibidez, Hemendik Aten “Eskutitza”-k maitasuna itsasoan kokatzen du, naturaren sinbologia baliatuta eta Alex Ubago eta Amaia Monteroren “Sin miedo a nada”-n bat-bateko maitemina, eguzkiaren poza eta ekaitzei aurre egiteko gaitasuna aipatzen da, bikotekidea eta harremana idealizatzen eta erromantizatzen, monotonia deuseztatuz, hurrengo bertsoekin, adibidez: “sentir cada día ese flechazo al verte”.

Maitasunari eta harremanei mina edo samina lotzen zaizkie sarritan, eta, preseski, emakume nahiz gizon, biak ala biak izan daitezke min horren eragile eta biktima. Toxikotasunaren adibide bezala, Hesianen “Behar zaitut” kanta erabil dezakegu, genero mistoan sartu duguna. Bertan, suizidioaren ideia modu inplizituan agertzen da, zainak moztearen sinbolismoa erabilia:

[...] Horrekin zerbait lortuko nuela jakinez gero / nire zainak moztuko nituzke zure mina baretzeko.
 // Ta gaur, ondoan behar zaitut berriro / ez naiz nire bizitzaren jabe. / Zaila egiten zait aurrera egitea
 / negar batean erori gabe (Behar zaitut, Hesian).

Kanta horretan bertan ikus dezakegu, era berean, menpekotasunaren arrastoa. Abesti hauetan menpekotasuna bi bide nagusitatik sortzen da, ez direnak bateraezinak. Alde batetik, menderatzailearen rola dago, materialismotik bideratzen dena. Rol horretan, gizabanakoak bestearen jabe izan nahi du edo dagoeneko bada, eta beste pertsona galtzean edo harremana amaitzeko arriskua dagoenean haserretzen, tristatzen edo erresumintzen dena. Honen adibide Skalariaken “Solo vivir” dugu, non zoriona beste pertsonaren menderatzaile izatearekin lotzen den. Bestetik, menpeko rola dugu, behar afektibotik bideratzen dena. Honetan, oro har, pertsonak bestearen premia du norbait izan edo aurrera jarraitzeko, Mikel Markezen “Zure begiek”-en bezala “zu gabe zertarako bizi?” dioenean, kasu. Bi jarrera edo bideak kanta berean ager daitezke.

Kanta batzuetan, matxismoaren esparruan sartzen diren ideiak agertzen dira. Besteak beste Gozategiren “Dantzalekuan” emakumearen irudi estereotipatu eta objektu-desiragarriaren

funtzioa transmititzen dira, Skalariaken “Solo vivir” jabetasuna agertzen da, aipatu berri dugun bezala, eta Gatiburen “Bixotzak suten” eta “Gabak zerueri begira” kantek emakume baten gorputz-atalak azpimarratzen dituzte desiragarri gisa, bularrak eta minigona, hurrenez hurren. Estereotipo hauek esparru teorikoan aipatutako ideiekin bat datoz, eta, hain justu, kultura popularrean nagusitu diren jarrera eta pentsamoldeen eredu dira, sistema patriarkalaren barruan normalizat jo izan direnak. Hortaz, mezu-mota hauek gizartearen eraginetik sortzen dira, ohiko jarrera eta jokabideak islatzen baitituzte, eta, aldi berean, hauek erreproduzitzen eta berriz gizarteratzen dituzte. Izan ere, horregatik da horren garrantzitsua abesti hauek lagin osoaren testuinguruan kokatzea. Esate baterako, Gatibu taldeak gorputz eta maitasun askearen apologia egin izan baitu hainbat kantetan, Izarorekin abestutako “Aske maitte”-n kasu. Hau da, abestiek eta artistek eboluzio bat izan dutenez, testuingurua ez ezik bilakaera ere kontuan izatea ezinbestekoa da.

Bestalde, aipatu beharra dago abesti hauetan ageri diren emakumearen nahiz gizonaren rola eta harreman erromantiko-afektiboak jorrazteko diskurtsoak hetero-normatibotasunetik abiatzen direla. Euskara, oro har, genero neutroko hizkuntza izanda zaila da kanta askotan protagonistaren istorioaren hartzailea emakume ala gizona den jakitea, genero bati ala besteari atxikitzen zaizkion ezaugarriak izendatu ezean (bularrak, eskoteak eta minigona kasu). Hala ere, azaldu bezala, testuinguruan kokatuta eta ezaugarri horiek kontuan izanda, antzematen da errealitate hetero-normatiboa nagusitzen dela. Honek esan nahi du ez dagoela genero-dibertsitate handirik eta LGTBIQ+ errealitateak ez duela errepresentazio handirik. Lau abesti identifikatu dira soilik bizipen eta identitate hauen aipamena egiten dutenak. Homosexualitatea hiru kantatan agertzen da: “homosexuala eta gorria / barkamenik gabeko bekatuak” (Hipokrisiari stop, Negu Gorriak) Luis Marianoren omenezko kantan, “neska mutil, neska neska (hau da festa) / mutil mutil, txarra ezta (txarra ezta)” (Zergatik ez?, Etzakit) dibertsitatearen aldarrikapenean, eta “belarrira esan nahi dizut / mutil bat maite dudala / larrua harek jotzen didala” (Belarrira esan, Kerobia) abestian. Trans errealitateei aipamena kanta bakarrean ageri da: “eztao generoik genitaletan / egitura mentala da, aber sartze zaigun gaztan!” (Gure kaiola, Glaukoma).

Edonola ere, eta beste kanta batzuekin egin dugun moduan, testuingurura edo artisten bestelako hitzetara jo behar dugu letren informazio osagarria eskuratzeko, edota, Connell eta Gibson (2003) eta Negus (2012) jarraituta, letretan ezkututzen diren bizipenetara hurbiltzeko. Horregatik, Olatz Salvadorrek ETB1eko “Aske bizi” dokumentalean⁴² partekatutakoa ekarri behar dugu hona. Bertan, *bollera* bezala definitu zuen bere burua, emakumeekiko baitu desio erromantiko-afektibo

⁴² *Aske bizi* [dokumentala] (2022). In EITB: <https://www.eitb.eus/eu/nahieran/dokumentalak/aske-bizi/5343/> (Azken kontsulta: 2023/01/30).

eta sexuala. Ondorioz, bere “Korapilatzen” kanta emakumeen arteko harremanetan kokatu behar dugu, LGTBIQ+ errealitatearen barne.

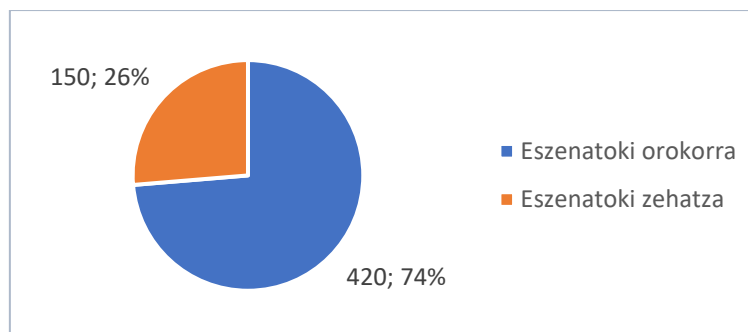
Funtsean, badirudi gizartean iragazkortzen ari diren feminismoaren balioak abestietan islatzen hasi direla eta joera handitzen ari dela, hainbat autorek adierazi izan duten bezala (Álvarez Uria, 2012; Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2003). Hala ere, ezin dugu guztiz baieztatu gizonei eta emakumeei atxikitzen zaizkien genero-estereotipoen nahiz maitasun loturak ulertzeko toxikotasun mezuen jaitsiera argia eta behin betikoa denik. Hori ziurtatzeko, datozen bosturtekoetako kanten azterketa egin beharko litzateke.

5.2.2 Leku-identitateak eta lurraldetasun diskurtsoak

Azpi-atal honek espazio eta lurraldeak ditu ardatz. Lehenik eta behin, lekuen presentzia aurkeztuko ditugu abestien ambientazioa ezagutu eta joerak behatzeko, leku orokorren eta zehatzen arteko proportzioa behatuta. Ondoren, leku-identitateak mailakatu eta euren bilakaera aztertuko dugu. Azken partea mailaz maila antolatu dugu leku-identitateen eta lurraldetasun diskurtsoen garapena mahaigaineratzeko; hala, lokaletik hasi eta Euskal Herritik eta Espainiatik igaro ondoren, nazioartera iritsiko gara.

Hasteko, azaldu behar dugu kanta asko ez daudela ez leku orokor ez zehatz batean kokatuta; alegia, ez da espazioaren deskribapenik egiten. Baina egiten denean, nazioarteko musika popularrean gertatzen ohi den legez (Connell eta Gibson, 2003), euskal musika popularrean ere leku orokorrak espezifikoei gailentzen zaizkie. Hurrengo grafikoan ikus dezakegunez, esplizituki nahiz inplizituki adierazitako agertokien ia $\frac{3}{4}$ orokorrak dira. Proportzioak, gainera, ez dira apenas aldatzen bosturteko batetik bestera.

13. Grafikoa: Eszenatoki orokor eta zehatzen aipamenen-kopuru eta proportzioa



Espazio orokorren artean, lau bereizten dira: etxea, espazio urbanoak (hiri nahiz herri izan), espazio naturalak eta garraiobideak. Multzoka hartuta, espazio urbanoak dira gailentzen direnak, besteak beste, kaleak eta taberna. Banan-banan hartuta, aldiz, etxea da kokapena adierazten duten

kantetatik nagusi, errutinaren eszenatoki nahiz babesleku. Eguneroko espazio pertsonalarekin korrelazio handiena duen balioa ausardia da; gailentzen diren emozioekin kontraesana sor dezakeena, izan ere, sentimendu aldetik sufrimendua nagusitzen delako. Ondoren, maitasuna, beldurra, desira, nostalgia, eta ilusioa datoz. Hala, sentimendu-nahaste bat gertatzen da leku honetan. Sufrimenduaren espazio bezala, harreman erromantikoen kontaketa egin daiteke, Laurobaren “Ez zaudenetik” kantan bezala: “egun euritsu haiek / ohe barrenean igarotzen genituen, / ez dakit zer gertatu den gure artean / ea zer dioen kutxa beltzak!”.

Kalearekin korrelazio handiena duen balioa askatasuna da; emozioak, ordea, nahasmena, gozamena, motibazioa, eta tristura dira. Emozio kontrajarriak aurki ditzakegu, hortaz, ohikotasunean oinarritzen den espazio honetan. Hainbat bertso dira kalearen askotariko erabileraren adibide: “martzianoak bezala / kalean galdurik ibiltzen” (Iñaki, zer urrun dagoen Kamerun; Zarama), “kali erdian ez dot inoren baimenik / biher dantzan hasten naz” (Euritan dantzan, Gatibu), “hace un par de días la vi por la calle” (La felicidad, Izaro).

Etxearen eta kalearen genero-erabilerari begiratzea interesgarria da, Marcia Citronek aipatzen duen espazio publiko eta pribatuaren arteko ezberdintasunaren adierazle baitira (1993). Tradizionalki eta iruditegi kolektiboan, etxea espazio pribatua da, emakumeari lotua; kalea, aldiz, espazio publikoa, gizonarena. Laginean, horren emaitza argirik ez dugu antzeman: gizonezkoen kantuetan, etxea (esplizituki nahiz inplizituki) aipatzen den proportzioa %20 ingurukoa da; alegia, gizonezkoek abestutako kanten %20k etxea aipatzen du ($n=46$, 229tik). Emakumezkoen abestietan, %27 da ($n=15$, 55etik). Kaleari dagokionez, gizonezkoenetan proportzioa %15ekoa da ($n=35$, 229tik) eta emakumezkoenetan %9 ($n=5$, 55etik).

Beraz, proportzioak ez dira horren desberdinak. Emakumezkoen kantetatik soilik 5ek egiten diote erreferentzia kaleari, kopuru eskasa dena. Baina gizonezkoen kantetan etxeak kaleak baino presentzia handiagoa du. Hau guztia esanda, Citronen teoriaren ildoari jarraitzen zaiola sumatu dezakegu, baina ez guztiz baieztatu. Hala ere, interesgarria da azaltzea gizonezkoen kanta batzuetan etxea aipatzen denean ez zaiola lehenengo pertsonan egiten erreferentzia, baizik eta bigarren edo hirugarrenean, pertsonaia femeninoaren etxeaz ari dira-eta. Horren adibide ditugu “Margarita” (Joxe Ripiau), “Sweet Mary” (Betagarri) eta “Zerbait asmatuko dugu” (Berri Txarrak).

Gehien agertzen diren espazio urbanoekin amaitzeko, aipatutako taberna dugu. Bertso batzuetan agertzeaz gain, hainbat kanta osorik tabernetan *gertatzen* dira. Gainerako lekuak bezala, emozio eta balio ugarien eszenatoki da; izan ere, euskal gizartearen ohiko lekua da, hainbat ikerketatan aipatzen den bezala (Kasmir, 2002; Leizaola, 2021; MacClancy, 1988). Hurrengo taulak tabernetan gauzatzen diren kanta jaso eta bertsoek transmititzen dituzten mezuak adierazten ditu:

26. Taula: Taberna testuinguruan gertatzen diren abestien adibideak

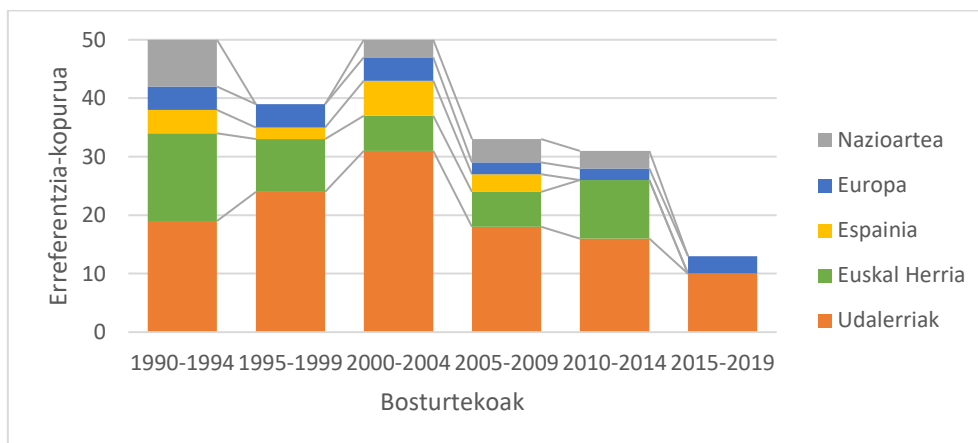
Abestia eta artista	Bertsoen adibideak	Abestiaren mezuen laburpena
Tras la barra (Platero y tú)	Gorka-limotxo trabaja, camarero / en una barra encerrado todo el tiempo. / Aguanta al jefe y aguanta a las señoras [...]	Tabernetan lan egitearen bizitza gogorra. Sufrimendua eta sistemaren aurkako jarrera.
Gaueko buruko mina (Zarama)	Denok batera ozenki / eta oihuka / tabernan zarata tope dagoela ta / ez dakit zer diozun [...]	Parrandako giroak eta gehiegikeriak sortzen duen ondoeza. Gehiegikeriei kritika eta nekea.
Jaia (Skalariak)	Si diversión estás buscando ven a mi ciudad, (¡Que no chapen los bares!)	San Fermineko jaien gozamina eta askatasuna.
Nirekin topatu naiz (Zetak)	Eta zu tabernetan etzaitut aurkitu. / Mozkor, komuneko atean idatzi dut: / “Aizu, geroak aldatu egin gaitu”	Samina, nostalgia, nahasmena eta aldaketa pertsonala nahiz harreman erromantiko-afektiboa.

Edonola ere, eta espazio orokorrekin amaitzeko, *landa versus hiria* dikotomia azaldu nahi dugu. Naturak presentzia handia du kantetan, baina batez ere sinbolo eta metafora gisa, 5.3 atalean azalduko den bezala. Abestietako gertaeren eszenatoki gisa, ordea, ez du horrenbesteko presentzia. Espazio naturalatik gehien errepikatzen dena mendia da, euskal gizartean eta abertzaletasunean sinbolo esanguratsua (Mirgos, 2019). Hala eta guztiz ere, ez da laginean nagusitzen den espazioa. Adibidez, Huntzaren “Aldapan gora” eta Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora” kantekek mendien paisaia marrazten dute. Azken hau haratago doa, preseski, Felix Iñurrategiren omenez. Hala ere, esan dugun legez, kanta gehienak toki urbanoetan gauzatzen dira, eta, ondorioz, hiriaren nagusitasuna antzematen da, modernitatearen isla tradiziozko landa eta kostaldeko lekuen kaltetan. Honek erakusten du lagineko letretan gehien bat kultura urbanoa jasotzen dela, eta ez hainbeste landakoa edo naturari lotutakoa, hein batean euskal kulturaren adierazle izan dena hainbat garaitan zehar (Mirgos, 2019).

Leku-identitateen bilakaera

Hiriak aipatu berri ditugun honetan, leku zehatzak azaltzeari ekingo diogu. Connell eta Gibsonek azaltzen dutenez (2003), munduko metropoli handiek pop abesti askoren espazioak osatzen dituzte, baina, ikusiko dugunez, laginak ez du joera orokortu hau jarraitzen. Izan ere, ez dira nazioarte mailako lekuak nagusitzen, baizik eta lokalak. Hurrengo grafikoan ikus daitekeenez, bertako udalerrien presentzia da nagusi gainerako lurralde-mailekin konparatuta:

14. Grafikoa: Lurraldetasun-mailen erreferentziak bosturtekoka



Garaiz garai hartuta, antzematen da leku zehatzen erreferentziak gutxitzen doazela, 2000-2004 tartea salbuespen izanda, non 1990-1994 garaiko kopurueta iristen diren. Beraz, badirudi eszenatokiak eta lurraldeak gero eta garrantzi gutxiago dutela abestietan. Azkeneko bosturtekoan, gainera, Euskal Herriko, Espainiako eta nazioarteko presentzia desagertzen da. Bi faktore lotzen ditugu beherakada honekin. Alde batetik, Euskal Herriko gizartearen egoera egonkortze eta normalizatzeko (Arrieta Frutos eta Landaberea Abad, 2019) leku-identitatearen aldarrikapena egiteko beharra gutxitu ahal izan du. Hau da, 1990. hamarkadan euskal gizartea hain polarizatuta egonda, musika *auto-afirmaziorako* tresna izan zitekeen; baina, 2015 inguruan, besteak beste ETArekin 2011ko su-eten eta 2018ko armen entregatzearekin, eta preso hurbilketaekin, egonkortze-prozesu bat gauzatu da eta, hala, *mapan kokatzeko* beharra baretu. Bestetik, globalizazioa eta nazioarteko joera ditugu (Verboord eta Brandellero, 2018). Hauekin, mundu-mailako musikak gero eta antzekotasun handiagoak izatera eraman dituen homogeneizazio-prozesua garatu da.

Grafikoa ikus daitekeenez, lurraldetasun maila bakoitzak bilakaera bat izan du. Maila lokala da garai guztietan nagusitzen dena eta erreferentzia-kopuru handiena 2000-2004 bosturtekoan du. Kopuru baxuena, azkeneko bosturtekoan du. Hala, antzematen da kanten bizipen edo istorioak artista edo kantaren protagonistarengandik hurbil jazo direla.

Euskal Herriari buruzko erreferentziak ere gorabeherak izan dituzte eta lehen bosturtekoan kopuru altuenetik azkenekoan desagertzera igarotzen da. Hala, ulertzen da aipatu den *auto-afirmazio* hori 1990 inguruan handia izatea nazio-estatu auziagatik eta, gainera, Euskal Rock Erradikalen azken fasearen partaide edo jarraipen direlako abestietako batzuk. Esan dugun bezala, garai horretan Euskal Herrian sortutako kanta askok zuten hizpide autodeterminazioa (Mota Zurdo, 2017b). Euskal Herriari buruzko aipamen gutxien dituzten garaiak, 2000-2004 eta 2005-2009, badira, hain justu, gaztelaniatzeko kanta gehien dituzten tarreak. Hau esanguratsua da Euskal

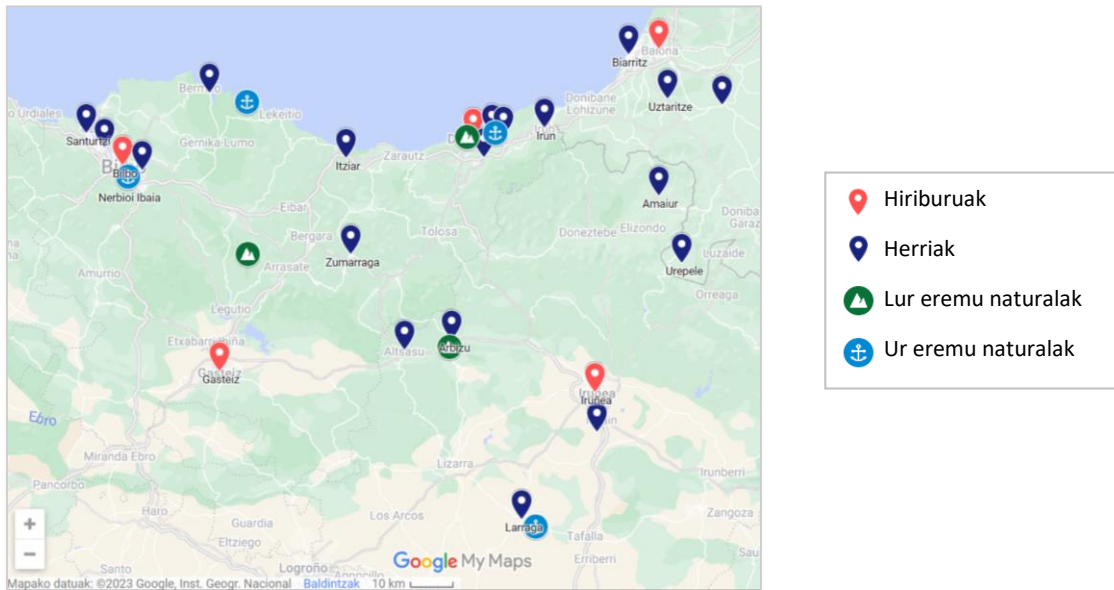
Herriaren gaineko diskurtsoak azaltzean ikusiko dugulako euskarazko kantekin dagoela korrelazioa eta, gaztelaniazkoetan, aldiz, kokapen hau urria dela.

Espainiaren edo estatuko beste lurralde batzuen presentziak aldaketa handiak izan ditu bosturteko batetik bestera. 1990-1994 bitartean du kopuru handiena eta 1995-1999 artean nahiz 2015-2019 artean ez da agertzen. Europaren presentzia oso txikia da garai guztietan, pasadizozkotzat jo dezakegu bilakaera aldetik ez delako esanguratsua, nahiz eta azpi-atal honetan ere Europako kokapenen garapenari buruzko azalpenak emango diren. Nazioarteko kokapenen presentzia ere txikia da. Globalizaziorako joerarekin kontraesanetan, kopuru handiena lehenengo bosturtekoan du, azkenekoan desagertura arte. Ikusi beharra dago, hala ere, zer mezu laguntzen dieten kokapen hauei.

Laburbilduz, ikusi berri dugun grafikoak adierazten du *bertakotasunerako* joera dagoela orokorrean bosturteko guztietan, hurbileko lekuak luzez nagusitzen baitzaizkie urrunekoei. Esan dugun bezala, musikan urrutiko lekuen alegoriak egiten dira sarritan (Connell eta Gibson, 2003), baina kontuan izan behar dugu nazio-estatu auzia duen lurralde batean kokatzen dela lagina. Hala, ondoriozta daiteke leku-identitatea markatzeko eta izaera propioa azpimarratzeko tresna bezala balio izan duela musikak, esparru teorikoaren nazio-identitateei eskainitako azpi-atalean azaldu legez, ohikoa dena Euskal Herria bezalako nazio-estatu auzia duten lurraldeetan (Folkestad, 2002).

Identitate lokala eta udalerrien gaineko diskurtsoak

Behin bilakaera ikusita, leku-identitateak azaltzeari ekingo diogu, mailaz maila lokaletik nazioartera. Esan bezala, eta aurreko grafikoan ikus daitekeenez, aztertu ditugun abestietan nagusitzen diren espazioak lokalak dira, gainera, bai euskaraz eta baita gaztelaniaz ere. Bestek beste, Bilbo, Iruñea, Urepele, eta Mundaka. Lekuak nahiko sakabanatuta daude zazpi euskal lurraldeetan, Zuberoa salbuetsita, baina Donostialdean eta Bilbo Handian kontzentratzen dira gehiago. Lehenengoan, Donostia bera dugu; La Oreja de Van Gogh-en “Soñaré” eta “Inmortal” abestietan eta Pasaia nahiz Lezo Esne Beltzaren “Hona bostekoa”-n. Bigarrean kokatuta, Bilbo da protagonista Doctor Deseoren “De nuevo en tus brazos” abestian eta Zaramaren “Iñaki, ze urrun dago Kamerun” Santurtzi ere aipatzen da. Hurrengo irudiak lagineko abesti guztien analisisan aurkitu diren Euskal Herriko lekuen erreferentziak kokatu dira, aipamen esplizitu naiz testuinguru implizituak:

21. Irudia: Abestietan agertzen diren Euskal Herriko lekuak⁴³

Google Maps plataforman sortutako mapa.

Batzuetan, lekuen aipamenak ez du berezko zentzurik, abestiaren narrazioa ez baita osoki leku horretan kokatzen; hau da, pasadizozkoa da. Gatibuk “Euritan dantzan”-en, kasu, Gasteiz, Iruñea, Santurtzi eta Uztaritze aipatzen ditu transmititzeko edozein lekutan egonda goza daitekeela. Itxuraz, beste udalerrri batzuk ere aipa litzake. Baina Araba, Bizkaia, Lapurdi eta Nafarroa Garaiko horiek aipatuta, Euskal Herriko mapa marrazten du kanta. Udalerrri bakoitzaren aipamenak ez du zertan esanahia izan bere horretan, baina lauak egoteak kanta berean euskal lurraldetasunaren eta nazio-ideiaren adierazle bezala balio du.

Besteetan, baina, udalerrri baten presentzia esanguratsuagoa da eta ezingo litzateke abestiaren istoriotik separatu. Gatiburen “Biarritz” eta “Urepele” bizipen pertsonaletatik abiatzen dira bertan sentitutako zerbait kontatzeko, maitasunetik abiatuta. Hiriaren *erromantizazioa* egiten da, hortaz. Beste abesti batzuk haratago doaz eta lekuen aipamenak beste zentzu bat hartzen du. Berri Txarrak “Maravillas”-en Larraga herria aipatzen da Maravillas Lambertoren herria zelako. “Amaiur” abestia 1522ko batailaren omenezko abestia da, Baztango herri honetan gertatu zena. Negu Gorriak “Hipokrisiari stop”, Luis Marianoren omenezkoa, Irunen kokatzen da eta, preseski, bertakoa zen tenorra. Azken abesti hauek beste leku batean kokatzeak ez luke zentzurik,

⁴³ Herriak (Astigarraga, Barakaldo, Beriain, Etxebarri, Hazparne, Lezo, Mundaka, Pasaia, etab.), lur eremu naturalak (Anboto, Sakana eta Santa Klara uhartea) eta ur eremu naturalak (Arga eta Nerbioi ibaiak, Lapatzako hondartza, eta Pasaia badia). herriak (Astigarraga, Barakaldo, Beriain, Etxebarri, Hazparne, Lezo, Mundaka, Pasaia, etab.), lur eremu naturalak (Anboto, Sakana eta Santa Klara uhartea) eta ur eremu naturalak (Arga eta Nerbioi ibaiak, Lapatzako hondartza, eta Pasaia badia).

historiako pasarteetan oinarritzen direlako. Hala, une edo gertaera historikoen transmisiorako balio du lekua aipatzeak.

Azkenik, kasu batzuetan lekuen presentziak bat egiten du artistaren jaioterri edo bizilekuarekin. Izan ere, talde batzuek hein batean identitate lokala transmititzen dute, La Oreja de Van Goghek bezala Donostiarekiko (Landa González, 2022a). Gure corpusean baditugu bestelako adibideak: Doctor Deseo nahiz Zea Mays Bilborekin, Zarama Santurtzerekin, Vendetta eta Zetak taldeetako Pello Reparaz Arbizu eta Sakanako zonaldearekin, Skalariak Iruñearekin, Skakeitan Donostiarekin, eta Fermin Muguruza Irunekin.

Identitate lokalaren deskribapen eta garapenak artistaren jatorriarekin bat egiten duen heinean, espazioak ohitura eta errutinaren agertokitzat jo ditzakegu. Baina, hainbat kantetan udalerrriaren idealizazio eta *erromantizazioa* ere egiten da, sinbolismoak laguntzen duen kasutan batik bat. Hurrengo irudiak udalerrrien kokalekuen gaineko diskurtsoak laburbiltzen ditu:

22. Irudia: Identitate lokalen oinarriak

Egunerokotasuna eta ohiturak	<ul style="list-style-type: none"> • Santurtzitik Bilbora (Iñaki, zer urrun dago Kamerun; Zarama) • Ven a Navarrería (Jaia, Skalariak)
Gertaera historikoak	<ul style="list-style-type: none"> • Adio ene Larraga maitea (Maravillas, Berri Txarrak) • Desfilatzen zuen Irungo herriak (Hipokrisiari stop, Negu Gorriak)
Erromantizazio eta idealizazioa	<ul style="list-style-type: none"> • Volver a ver San Sebastián en en siglo XXVI (Soñaré, LOVG) • La ría en silencio susurra pecados (De nuevo en tus brazos, Doctor Deseo)

Euskal identitatea(k)

Leku-identitateen hurrengo mailara igaroko gara datozen paragrafoetan, lokaletik, Euskal Herrikora. Euskal Herrian kokatzen diren kantak 23 dira guztira, eta euskal nortasuna politikatik jorratzen dutenak gai nagusi bezala, 20. Euskal Herriaren erreferentziak lokalak baino urriagoak izan arren, udalerrriak sakabanatuta dauden heinean eta hainbat diskurtso-ildo dituzten heinean, euskal identitatea da nolabait bateratuta agertzen dena. Euskal Herriaz hitz egiten denean, oro har, nazio ikuspegitik jorratzen da eta ez da eskualde bezala ulertzen. Aipamen-kopuruak gorabeherak izan baditu ere, bilakaerak erakusten du analisiaren hasierako garaian izan zuela presentzia gehien eta amaierakoan gutxien, desagertzerara arte. Larrinagak azaltzen zuen euskal pop musika bertako egoera sozio-politikoarekin estuki lotua egon dela (2014), eta horrela erakusten du laginaren

analisiak azken-aurreko bosturtekora arte. Dirudenez, baina, azken hamarkadan eta batez ere bosturtekoan euskal nortasunaren edo lurraldetasunaren aldarrikapena alde batera uzteko joera sortzen da. Diskurtso-motak adibideen bidez azaldu baino lehen, modu laburrean leku-identitateak laginean hizkuntzarekiko eta lurralde historikoekiko duen korrelazioa aurkeztuko dugu.

Hizkuntzari dagokionez, Euskal Herriaren gaia euskarari lotuta doala antzeman dugu. Gaztelania hutsezko 66 kantetatik, bakarra kokatzen da Euskal Herrian; euskarazkoetatik ($n=217$), ordea, 21. Lehenengoan, %1,5 suposatzen du; bigarrenean ia %10. Hau da, Euskal Herrian orokorrean kokatuta dauden edo lurraldeari erreferentzia egiten dioten 23 kantetatik, 21 euskaraz dira (eta bat gaztelania hutsean, bat bi hizkuntzetan). Hizkuntzen eta lokalizazioen korrelazioa behatuta, begibistan geratzen da Euskal Herriaren presentzia eta nazio-ikuspegia euskaratik jorratzen direla. Hain justu, Sottilek Sizilia eta sizilieraren arteko harremanean bezala (Sottile, 2015), Euskal Herria eta euskararen artekoa antzeman dezakegu hemen.

Lurralde historikoei erreparatuta, eta kopuru oso ezberdinak direnez, zaila da joera argiak ikustea. Kanta gehienak Gipuzkoatik datozela gogoan izanda, bertakoak dira euskal nortasuna gehien jorratzen dutenak. Haatik, Bizkaia eta Nafarroa Garaiaren erreferentzia-kopurua oso antzekoa da, lehen lurralde horretatik 32 kanta gehiago badaude ere. Euskal Herrian kokatzen diren kantetatik 14 Gipuzkoatik datoz, 5 Nafarroatik, 4 Bizkaitik, eta 2 Arabatik. Hurrengo paragrafoetan diskurtsoak eraikitzeke moduei helduko diegu.

Euskal Herria esplizituki aipatu gabe ere, abesti batzuek zuzenean koka dezakete entzulea bertan, leku jakin batzuek euskal gizartearekin lotura handia duten heinean euren aipamenak indarra izan baitezake. Adibide argiena Gozategiren “Porru patata” dugu. Bertan, non Alderdi Popularraren gaineko kritika egiten den, Eusko Jaurlaritzak aipatzen da leku fisiko bezala Carlos Iturzaizek Jaime Mayor Orejaren partez bozkatu zueneko pasartea kontatzeko, nahiz eta izatez Eusko Legebiltzarrean gertatu zen (Eusko Jaurlaritzak erakundea delako, eta ez egoitza fisikoa)⁴⁴.

Leku orokor batzuek ere, euskal kulturaren sinbolo badirenak (euskaltegia, gaztetxeak, etab.), entzulea Euskal Herriko mapan kokatzen dute egunerokotasuneko espazio direlako, gehiengo batentzat ezagunak edo ohikoak. Hurrengo taulak leku hauen zerrenda eta eraikitzen duten diskurtsoak aurkezten ditu:

⁴⁴ Europa Press (2003). “El Parlamento vasco suspende a Carlos Iturzaiz durante un mes por votar en lugar de Mayor Oreja”. In *El Mundo*: <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/12/12/espana/1071258541.html> (Azken kontsulta: 2022/12/15).

27. Taula: Euskal gizarteari lotutako lekuak eta hauek sortzen dituzten diskurtsoak

Kokapena	Lekua	Abestiak	Mezuaren diskurtsoa
Euskal Herrian	Baserrria	Lehenbiziko bala (Negu Gorriak) Goazen (Hemendik At) Egusentian (Kuraia)	Tradizioa eta familiarekiko lotura Euskal Herriko independentziarako batasuna eta parte-hartzea Nostalgia eta sufrimendua
	Batzokia	La chica del batzoki (Doctor Deseo)	Ideologia ezberdinen arteko elkarbizitza, gozamina, arauak haustea
	Euskaltegia	Euskaldun berriaren balada (Oskorri)	Euskararen aldarrikapena eta euskaldun berriekin elkartasuna
	Gaztetxea	Kukutza III (Zea Mays et al.)	Kukutza gaztetxearen defentsa
	Lokala	Sweet Mary (Betagarri)	Askatasun lekua, norbera izateko aukera
	Txosnak	Txosneroak (Emon)	Festa giroa, gozamina
Euskal Herritik kanpo	Euskal Etxeak	Goazen (Hemendik At)	Euskal Herriko independentziarako bidean diasporaren rola
	Kartzela	Insumisión (Kojón Prieto y los Huajolotes)	Batez ere Nafarroan garatu zen intsumisioen mugimenduaren aldeko mezua, kartzela zigor bezala erabilita
		Su falso mundo (Kaos Etiliko)	Sistemaren salaketa eta adierazpen askatasunaren defentsa
		Hamar urte gartzelan (EH Sukarra) Gau iluna amaitu da (Su ta Gar)	Euskal preso politikoen egoeraren salaketa eta eurekiko elkartasuna

Euskal Herria aipatu beharrean udalerrriak aipatuta ere, nazio-ikuspegia jorra daiteke. Horren eredu dugu Gatibu talde gernikarra, bere ibilbidean zehar nazio-ikuspegiaren eraikitzean parte hartzen duten mezuak transmititu izan dituen. Independentziaren aldarrikapena egin gabe, arestian aipatu da Euskal Herriko hainbat leku aipatzen dituela bere kantetan eta, gainera, toponimiadun izenburuak dituzten hainbat kanta ditu: “Urepel”, “Biarritz” eta “Zumarragako tren”. Bestalde, “Euritan dantzan” abestian, gernikarrek diote lehenik “Uztaritzen zein Gasteizen” eta ondoren “Santurtzin zein Iruñean”. Kantak, hala, eta arestian esan bezala, Euskal Herriko mugarik gabeko mapa bat marrazten du, non ofizialtasunetik atera eta Iparralde, Nafarroa Garaia eta EAE maila berean kokatzen dituen. Izan ere, kanta bakarra bere horretan hartuta, baliteke ikuspegi hau ez izatea guztiz argia, horregatik da, preseski, esanguratsua da lagina testuinguruan kokatzea eta abestien arteko harremana kontuan izatea, Krippendorffen irizpideak jarraituta (2013).

Euskal Herriaren lurraldetasun-diskurtsoak bi bide nagusitik jorratzen dira: kulturaletik edo politikotik. Hauek, testuinguruan azaldu dugun moduan, nazionalismoaren bi joera nagusiak dira (Amezaga Albizu, 1994):

Laginean, kulturari dagokionez, Emonen “Txosneroak”-ek leloak dio “Euskal Herriko txosnak / kaleko giroa / gu garelako euskaldun txosneroak”. Hala, euskal nortasunaren ezaugarri bat aipatzen du modu esplizituan, txosna giroa, euskal ospakizunetan eta gizartean oso barneratuta dagoena. Tradizio eta historiari begira, Exkixuren “Amaiur” dugu, 1522ko batailara garamatzana: “izardi gorritz jaintzita / armarriko arranoa. / Izerdi gorritz jaintzita / jausten da erreinua”. Talde beraren “Sorginen leizean”-ek euskal kulturaren hainbat elementu darabiltza, 5.3.3 puntuan ikusiko denez: txalaparta, alboka, lamia, etab. Etzakiten “Egina”-k *Egin* egunkariaren itxiera salatu eta *Gararen* sorrera txalotzen du, Euskal Herriko hedabideen aldarrikapena eginez eta auzolana azpimarratuz: “eskurik esku ‘Egin’ / berria helburu / isildu gabe berdin / hitz egingo dugu // eskurik eskuekin / geroa seguru / geurea dugu eta / ‘Gara’ egin dugu”. Hizkuntzaren garrantzia ere hemen sar dezakegu, Euskal Herria osatzen duen ezaugarri kultural gisa aurkezten delako maiz, baina honen adibideak 5.2.3 azpi-atalean aurkeztuko dugu.

Politika arloan, laginean euskal lurraldetasunari lotutako gai bat *euskal gatazka* eta presoaren auzia eta sakabanaketa da, hainbat kantaren gai nagusia dena ($n=8$), modu implizitu nahiz esplizituan: “Hamar urte gartzelan” (EH Sukarra), “Zuentzat” (Deabruak Teilatuetan), “Gau iluna amaitu da” (Su ta Gar), “Badator eguna” (Bide Ertzean et al.), “Zapalduen olerkia” (Ken Zazpi), “718km” (Lor), “Min hau” (Berri Txarrak), eta “Bozgorailuetatik” (Esne Beltza). Kanta hauetako askok metaforen bidez jorratzen dute gaia eta, horregatik da ezinbestekoa Krippendorffek aipatzen zuen bezala testuinguruan kokatu eta multzokatzea (2013). “718km”-k zera dio: “bakarrik etzaudela / ni bezela asko direla / zutaz inoiz ahaztuko ez direnak”, presoari elkartasuna adierazita. Gainera, izenburuak sakabanaketari egiten dio erreferentzia. “Min hau”-k, bestalde, preso baten bizipenak eta sufrimendua iradokitzen ditu: “gudu zelai bihurtzen / denean norbera / irabaztea zer da? / Zer galera? / Nik ez dut nahi / hemendik onik atera [...] // baizik eta bizirik / sentitzea bera [...]”. Gainera, 18/98+ *Auzolanean* izeneko diskoan argitaratu zen, 18/98 Auziagatik sortua eta prozesatutako eta espetxeratutakoen elkartasunez.

Kanta hauek, gainera, adierazten dute gai berbera jorrazeko moduak oso ezberdinak izan daitezkeela. Izan ere, modu esplizituan jorratzen dute batzuek eta besteek, ordea, metaforen edo adierazgarriak diren sinboloen bidez. Edonola ere, esanguratsua da argitzea zortzi abesti hauek 1994 eta 2008 artean kokatzen direla, hortik aurrera, ez da presoaren edo *euskal gatazkaren* aipamenik edo erreferentzia sinbolikorik agertzen. Testuinguruan jorratu duguna gurera ekarriz, esan beharra dugu balitekeela hau bi gertaerarekin lotuta egotea: alde batetik, presoaren hurbilketaekin; eta, bestetik, ETArekin 2010eko jakinarazpenarekin eta 2011ko behin betiko sutespenarekin.

Politikarekin amaitzeko, zuzenean euskal lurraldetasunaren auzia jasotzen duten diskurtsoak azalduko ditugu. Nazio-ikuspegia jorrazeko hainbat ideia gako daude, kantetan errepikatzen

direnak: Euskal Herriko independentzia aldarrikapena, nazio-estatu auziaren gaitza, eta berezko euskal nortasunaren baieztapena. Hauetako ideia batzuk kanten bertso solteetan ageri dira, baina badaude kanta batzuk euskal lurraldetasuna edo independentzia nahia gai nagusizat dutenak ($n=12$). Euskal Herriaren aldeko jarrera adierazteko ildo politikoa darabilten kanta hauek ere, presoan auzia jorratzen dutenekin gertatu bezala, lagineko azken hamarkadan ia ez dute presentziarik. Kantak 1990 eta 2011 artean kokatzen dira, baina gehienak ($n=7$) lehenengo hamarkadakoak dira; eta azkeneko hamarkadan, ordea, bakarra dago. Honek, berriz ere, egoera sozio-politikoaren egonkortzera (Arrieta Frutos eta Landaberea Abad, 2019) eta euskal nazio-sentimenduen beherakadara (Eusko Jaurilaritza (Lehendakaritza), 2018) garamatza.

Data hauek testuinguruarekin lotura zuzena izan dezakete. Hain zuzen ere, ETAre azken atentatua 2010ean izan zen eta 2011n su-etena eman zuen. Aldi berean, ordurako mila preso politiko baino gehiago euskal espetxeetara hurbildu zituzten (hurbilketa txikiena Mariano Rajoyrekin izan zen 2011-2018 bitartean). Honek Euskal Herriko gizartearen eta elkarbizitzaren normalizaziorako bidea ireki zuen, eta, gaia laginetik desagertu izana normalizazio horren islaren adierazgarritzat jo dezakegulakoan gaude.

Abesti hauetan nagusitzen den denbora-trataera orainaldia da, uneko deskribapena edo bizipenak kontatzen direlarik, iraganera edo etorkizunera begiratu baino gehiago. Emozioei dagokienez, askatasun nahia, haserrea, eta zalantza ditugu nagusi. Askatasun grina Lin Ton Taunen “Askatasun egarritz” eta Hemendik Aten “Goazen” abestiek erakusten dute argien. Haserrearri jarraiki, Su ta Garren “Jo ta ke”-ren bertsoak erabil ditzakegu amorrua, samina eta erresumina uztartzen dituen emozio-taldea azaltzeko: “jaio nintzen bai / guda baten erdian / eta amorrua izan dut gurasotzat. / Iritsiko da herriaren ordua / egindakoa ordaindu beharko dute”. Bertso horietan mendeku-grina ere agertzen da. Azken emozio gisa, zalantza eta ziurgabetasuna ditugu. Etxeren “Zenbat bide”-k adierazten du “eta mila bide / omen daude / baina zergaitik ez dute / gurea zein den ikusten?” bertsoetan. Horrez gain, Zaramaren “Zoaz Euskal Herrira” abestiaren bertso batzuk ere aipagarriak dira; izan ere, modu ironikoan sortua dagoelako eta eguneroko bi elementu erabiltzen baditu nazio-estatu auzia mahaigaineratzeko: mapak eta egunkariak, hurrengo bertsoetan ikus daitekeenez: “egunkaritan gaude baina mapetan ez”.

Narrazio hauetan gako da euskaldunen nortasuna bermatzeko eta errespetatzeko nahia, “norbera” izateko nahia, alegia. Hala, salaketa bat egiten da, izan sistemaren nahiz beste pertsona batzuen aurka, askatasuna oztopatzen duten guztien aurka. Ondorioz, *gu-haiek* dikotomia sortu ohi da eta baita arerioaren ikuspegia ere. Alegia, “gu euskaldunok” versus “haiek, euskaldunak ez direnak”, arerioak, “kalte egiten digutenak”. Lin Ton Taun-en “espainiar edo frantsesak gu ez gera” (Askatasun egarritz) bertsoetan agerian geratzen da. Hortaz, borrokarako deialdia egiten dute askotan abestiek:

28. Taula: Borrokaren edo/eta etsaiaren ideia duten abestiak

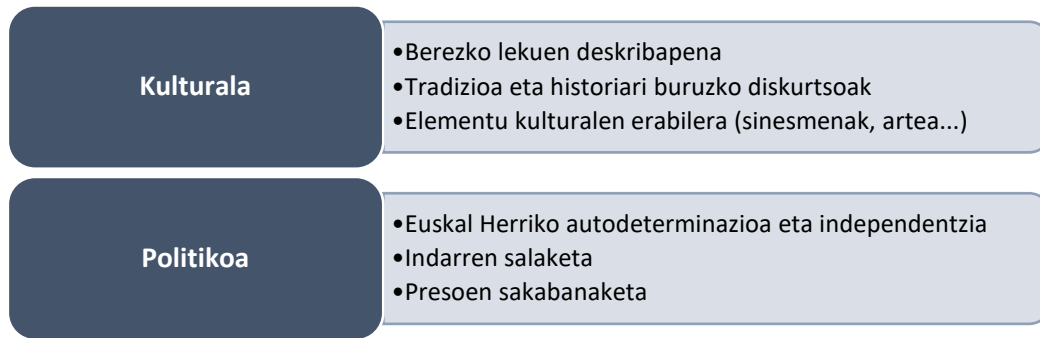
Abestia	Bertsoak
Esan ozenki (Negu Gorriak)	Fight the power!
Jo ta ke (Su ta Gar)	Su ta Gar / borrokan gelditu gabe / jo ta ke / gogor etsaiari [...]
Hamar urte gartzelan (EH Sukarra)	Kanpoan gauza asko ari da gertatzen, / etsaia beti bezala herria zapaltzen
Askatasun egarritz (Lin Ton Taun)	Herria, jarri hadi zutik / etsaia, dabil eta hortik / arrotza, daukagu gaineretik / geure etxean.
Goazen (Hemendik At)	Behin egin zuten deia hemen / borrokara joan gaitezen / Euskal Herrian baikaude / errepresioaren menpe.
Bidea gara (Betagarri)	Eguna ez bada amaitu / borroka esna liteke [...]
Bozgorailuetatik (Esne Beltza)	Bidea gu gara ta haiek bidean daude / Euskal Herria mugitu / don't give up the fight!

Azpimarratu behar dugu ikuspegi hauek direla nagusi nazio-lurraldetasuna jorratzen dutenen artean. Hala, esan dezakegu euskal musika popularraren errealitate batek euskal nazioaren eta abertzaletasunaren aldeko diskurtsoak bidali izan dituela azken 30 urte hauetan. Haatik, nazio-sorreraren ikuspegi antagonikoa duten bi kanta aipatu behar ditugu: La Oreja de Van Goghen “Geografía” eta “Europa VII”. Donostiako boskoteak behin baino gehiagotan esan izan du nazionalismoen aurka daudela (Landa González, 2022a), eta bi abesti hauek hala adierazten dute. Lehenak “para que las palabras como patria, porvenir, / bandera, nación, frontera, raza o destino / tuvieran algún sentido para mí” dioenean eta bigarrenak, aldiz, “me quito la bandera de mi traje espacial / y escribo en el reverso: / ‘yo soy de la humanidad’ // [...] la vida más pequeña vale mil veces más / que la nación más grande / que se invente jamás”.

Ikusi dugunez, kanta hauetan lurraldetasuna barne-gatazkak, kezkek eta zalantzak pizten dituen gai esanguratsua da, hurrengo bertsoek erakusten duten bezala: “hori suertia / nonnahikuak diren hoiena! [...] // inork ez zidan esan / euskaldun izatea zein nekeza dan, / hobe nuela hautazia / munduko hiritar izatia” (Zaindu maite duzun hori, Ruper Ordorika), eta “nahiz gaita jotzen ez jakin / sentitzen naiz gallego / herritasuna noiz behinka / aldatzerik balego” (Compostelako erramesa, Tapia eta Leturia). Hain zuzen ere, egoera horren aurrean, zapalkuntzari aurre egiteko eta beste leku batzuetan dagoen duintasuna bereganatzeko, Kortatuk “Esan ozenki” abestian zera oihukatzen ditu euskal herritarrak: “euskalduna naiz eta harro nago!”.

Hurrengo irudiak Euskal Herriaren gaineko diskurtso-ildo nagusiak aurkeztuko ditu:

23. Irudia: Euskal Herriari buruzko diskurtsoen oinarriak

**Espainia, Europa eta nazioartea: *hango* ikuspegiak**

Behin *bertako* lekuen diskurtsoak azalduta, *hango* lurraldeenak mahaigaineratu behar ditugu. Kontuan izanda erreferentzia-kopurua urriagoa dela, Espainia, Europa eta nazioartea elkarrekin azalduko dira paragrafo hauetan. Espainiarekin hasteagatik, eta erreferentziak eskasak badira ere udalerrri eta Euskal Herrikoekin erkatuta, bi narratiba mota aurki ditzakegu.

Lehenaren abiapuntua errefusa eta disoziazioa dira, Kaos Etilikoren “Su falso mundo” abestian ikus dezakegun bezala: “mientras otros mueren de hambre y miseria / el mismo sinvergüenza, con un chalé en Marbella”. Bertan, nahiz eta ez egon berez Espainiaren aurkako mezurik, *gu-haiek* dikotomia erabiltzen da pobreen eta aberatsen arteko ezberdintasuna salatzeke. Hala, espainiar kultur edo nortasunaren adierazle den zerbaitez urruntzen da, ikuspegi negatiboa azpimarratuta. Lin Ton Taun taldearen “Euskaraz eta kitto!” haratago doa, dikotomia hori gehiago azpimarratzen duelako euskara eta Euskal Herria “zapaltzen dituzten” horien aurka eginez. Hain zuzen ere, euskal nazio ikuspegia Espainiarekin ez ezik Frantziarekin ere kontrajartzen duen lagineko kanta bakarra da: “espainiar edo frantsesak gu ez gera”. Hortaz, nolabait Espainiaren gaineko kontaketa bestekotasunean oinarrituta dago, harengandik bereizteko nahian.

Bigarren narratiba errutinaren bizipenetan oinarritzen da, laginean urte berean kokatuta dauden bi kantarekin: “que recordarás las tardes de invierno por Madrid / las noches enteras sin dormir” (Puedes contar conmigo, La Oreja de Van Gogh), eta “iremos a gastarnos unas cuantas noches más / a las calles más oscuras y gastadas de Madrid” (Mañana, Mikel Erentxun). Biak ala biak harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen dira, gainera. Bi kanta hauetan, haatik, Madril gertutasunetik deskribatzen da, hortaz, identitate lokalaren mailan kokatzen da, nahiz eta bi artistak donostiarrak izan jatorriz. Narratiba-mota honek korrante nagusiari kontra egiten dio, *gu-haiek* dikotomiako *haiek* hori *gu* bihurtzen baititu.

Europako hiri batzuetan ere maitasun istorioak nagusitzen dira. Kasu, Gatibuk “Biarritz” abestia “Europaren erdixen” kokatzen du. Estatu bereko hiriburua dugu popularki *maitasunaren hiria*, eta, preseski, bi kantek daramate izenburu: “Paris”. La Oreja de Van Goghenak “[...] vuelve a

sonreír / a recordar París / a ser mi angustia” dio, nostalgia eta mina transmitituta. Izarok “amets goxoak izan / ahal dala nerekin / ahal dala Parisen” kantatzen dio maiteari ere. Bi abesti hauetan hiriaren alegoria egiten da, idealizaziotik. Paris ohiko eszenatokia da musika popularrean (Connell eta Gibson, 2003), eta, hain justu, Europako lurraldeetatik Frantzia da nagusitzen dena.

Aipatzen edo ageri diren besteen artean, Irlanda (Mariñelaren zain, Sorotan Bele), Sizilia (Paradisu zinema, Joxe Ripiau), eta Norvegia (Abrázame, Doctor Deseo; Anek idatzi dit zutaz, Mikel Urdangarin) ditugu. Erreferentziak solteak eta eskasak izanik, ezin da diskurtso bateratu bat antzeman, ezaugarri komuna, alabaina, eta orokorki, urrutiko lekutzat jotzen direla da.

Nazioarteko mailari dagokionez, erreferentzia-kopuruak oso sakabanatuta daude eta urriak dira. Hortaz, ezin da lagineko diskurtso nagusitzat jo, Espainiako edo Europako kasuekin gertatzen den bezala. Hala ere, ildo bat sumatzen da, hainbat katek elkartasuna irudikatzen dutelako beste lurralde batzuekiko, besteak beste, Kamerun (Iñaki, zer urrun dagoen kamerun; Zarama), Zimbabwe (Negu Gorriak), eta Jamaika (Euskal Herria Jamaika klash, Fermin Muguruza). Hala, eta azpimarratuta lokalizazio urria dela, nazioarteko hiru lokalizazio handi daude laginean: Ipar Amerika, Zentro Amerika, eta Afrika.

Lurraldeei lotutako mezuen laburbilketa

Laburbiltzeko, azpi-atal honetan jasotako ideia nagusiak gogoraraziko ditugu. Azaldu den bezala, nagusitzen den leku-identitate maila lokalari dagokio, bai euskaraz eta baita gaztelaniaz ere. Abesti askok oso leku zehatzetan jazotakoak kontatzen dituzte: egunerokotasuneko istorioak, hurbileko gertaerak, etab. Jarraian, Euskal Herriko presentzia da nagusitzen dena. Espainia, Europa eta nazioartea modu eskas eta soltean agertzen dira. Paisaia ugariren arteko elkarbizitza badago ere, laginean *bertako versus hango* nolabaiteko dikotomia sortzen da, bertakoa gailendurik. Azaldu dugu, era berean, lekuen presentzia gutxitzen dela lagineko garaian zehar, azken bosturtekoan Euskal Herria, Espainia eta nazioartea desagertzera arte.

Lurraldetasunaren gainean sortzen den diskurtso nagusia, hala ere, Euskal Herriaren nazio ikuspegia da, abertzaletasunetik nahiz independentzia nahitik, euskal nazioa azpimarratu eta sarritan autodeterminazioa aldarrikatzen da. Mezu hauek batzuetan haserretik, besteetan askatasun gogotik bideratzen dira; eta euskaltasuna kulturalki edo politikoki jorratzen dute. Bereziki 1990-1994 bosturtekoan, euskal lurraldetasunaren auzia ideia garrantzitsua izan zen. Azaldu dugun bezala, euskal lurraldetasuna ildo politikotik jorratzen dituzten katek (presoen auzia edo independentzia) ia ez dute presentziarik 2010 urtetik aurrera. Honek adierazten du musika lurraldetasunaren auzia salatzeke eta autodeterminazioa eskatzeko tresna izan zela garai batean. Baina azken hamarkadan ia gai hau ez jorratzea, existentziarik eza alegia, euskal gizartearen normalizazioaren fruituen adierazletzat jo dezakegu.

Hurrengo taula ideia orokorren laburpen gisa aurkeztuko dugu, lagina testuinguru osoan hartuta nagusitzat jo ditzakegun diskurtsoekin:

29. Taula: Lurraldetasun-diskurtsoak lagineko abestietan

Dimentsioa	Hau		Hura, bestea		
Lurraldetasun-maila	Udalerrria	Euskal Herria	Espainia	Europa	Mundua
Adibideak	Donostia, Bilbo	Amaiurko bataila, <i>Egin</i> egunkariaren itxiera	Madril	Paris, Irlanda	Jamaika, Kamerun
Diskurtsoak	Egunerokotasun eta ohiturak Gertaera historikoak Erromantizismo eta idealizazioa	Nazio-ikuspegiak: Kulturala (tradizioa, ohiko espazioak...) Politikoa (independentzia, presoei elkartasuna...)	Urrutiko lurraldeak <i>Gu-haiek</i> dikotomia Elkartasuna		

5.2.3 Hizkuntzari buruzko jarrerak

Azpi-atal hau diskurtsoen barneko laburrena izango da, hizkuntzari buruzko diskurtsoak euskararen sustatzean oinarritzen dira-eta. Kontuan izanda laginaren kanta gehienak ($n=233$) euskarazkoak direla eta *Gaztea* euskarazko irratia ez ezik hizkuntzaren sustapena helburu duen hedabidea dela (O. Vega, komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3; I. Serrano, komunikazio pertsonala, 2021eko martxoak 11), testuinguruak asko esaten digu abestien analisia egin baino lehen. Hala eta guztiz ere, behin analisia amaituta, argi geratzen da euskararen aldeko diskurtsoak ez direla gai nagusietako bat laginean: soilik bost kantek dute euskara ardatz eta euskararen gaineko sinbologia bera ere batez ere kanta hauetan agertzen da.

Beraz, ezin dugu bilakaera irudikatu, 301 kantetatik bost ez direlako nahikoa joerak ikusteko. Era berean, hizkuntza-diskurtsoek lurraldeekin duten korrelazioa ere ezin dugu aztertu. Esan dezakeguna zera da, bost kantetatik hiru Gipuzkoatik datozela, bat Bizkaitik eta beste bat bi lurraldeetatik (hainbat artistak parte hartzen dutelako). Euskararen aldeko kantak ez datoz ez Arabatik ez Nafarroatik gure laginean, baina hain kopuru txikiarekin ezin dugu hau baieztapentzat jo.

Hasieratik, hau datu esanguratsua da euskararen sustapena helburu duten kantak ohikoak direlako euskal kulturari. Zentzu honetan, interesgarria da Fermin Muguruzaren ikuspuntua gureganatzea, Ion Andoni del Amok *Party & Borroka* liburuan mahaigaineratu zuena. Ikertzaileak azaltzen duenez, musikari irundarrak zioen dagoeneko “euskararen aldeko bost kanta” egiten direla urtean eta zalantzak dituela ea horrek mesede egiten dion hizkuntzari (Fermin Muguruza in Del Amo

Castro, 2019b, 201. or.). Bada, badirudi kanta horietako gutxik lortu dutela *Gaztea* irratiaaren “top” postuetan sartzea eta, ondorioz, gaia ez da inondik inora ere euskal musika *mainstream*-ean nagusitzen.

Azpi-atal hau laburra izango den arren, bitan antolatu dugu. Lehenengo zatian euskara ardatz duten kanten diskurtsoak mahaigaineratuko ditugu. Bigarrenean, euskararen kulturari dagozkion ezaugarriak aurkeztuko ditugu.

Euskararen aldeko kantak

Euskararen aldarrikapenetik abiatzen diren kantak “Euskaldun berriaren balada” (Oskorri), “Euskeraz eta kitto” (Lin Ton Taun), “Bizi ganoraz” (Maixa eta Ixiar, Alex Sardui eta Kepa Junkera), “Hona bostekoa” (Esne Beltza), eta “Nahi dut” (Esne Beltza) dira. Hurrengo paragrafoetan abesti hauen diskurtsoak azalduko ditugu, ezaugarri komun eta ezberdinak behatzeko.

Lehenak euskalgira doan pertsona baten bizipenak kontatzen ditu: aditzak ikasteko zailtasunak, itzaropen falta, eta boluntario-lanak dirua biltzeko. Baina pasarteen kontakizun horretan, hainbat auzi politiko agertzen dira. Alde batetik, esaten da “euskara ez da ingelesa / baina ez dago hila”; honekin kritikatzeko du ingelesa euskararen gainetik jartzeko ohitura globalizazioa dela-eta, eta, bide batez, euskara hizkuntza bizia dela azpimarratu. Bestetik, “euskaraz bazekien / nire bisabueloak edo / baina ni roillo hontaz / orain arte zero” bertsoetan hizkuntzaren galera eta berreskurapena jasotzen ditu. Kanta, funtsean, euskararen erabileraren aldarrikapena ez ezik, euskara ikasteko esfortzua egiten dutenei eta AEK-ri keinua da, umoretik eta aitortzatik eskerra adierazteko. Abesti hau lehen pertsonaren singularrean kontatzen da eta bertan frustrazioa bezalako emozioak eta esfortzua bezalako balioak nagusitzen dira.

Lin Ton Taunen “Euskeraz eta kitto” kantaren diskurtsoa beste ildo batetik doa. Bertan, eta 5.2.2 azpi-atalean jaso den bezala, euskara nazio-sortzaile gisa aurkezten da: “herri baten izate maila / gorpu batentzako bihotza / nortasun agiri dugun hizkuntza”. Hortaz, euskara euskal herritarron identitate ezaugarritzat jotzen da eta hori bermatzeko batasunera deitzen du, alemanierarekin gertatu bezala (Larkey, 2000), zentzu nazionala indartzeko nahiarekin. Kanta honetan, euskaraz egitearen eta euskaldun izatearen harrotasuna ageri da, baina kritika ere egiten du. Izan ere, pertsona batzuen hipokrisia salatzen du, abertzaleak izanda etxean erdaraz mintzatzen diren gurasoei zuzenduta. Izan ere, senideen rola ere aipatzen du abesti honek: “amak erakutsia / bere magalean”. Abestia gehien bat lehen pertsonaren pluralean kantatzen da, baina guraso horien hipokrisia salatzean *gu-haiek* dikotomia egiten da: euskaldun onak versus gaiztoak.

“Bizi ganoraz” hainbat artistaren artean interpretatutako kanta 9. Korrikaren abestia izan zen. Hori dela eta, nahi eta nahiez euskararen aldeko kanta da. Kantak bi izenordain erabiltzen ditu nagusiki: gu eta hi. Batasunaz hitz egiten du eta *hiri* egiten dionean erreferentzia, korrika egitera gonbidatzen du. Bertan, gainera, “laga erdara” esaten denean argi adierazten da euskara sustatzeak gainerako hizkuntzak alde batera uztea dakarrela. Hizkuntza txikiaren ideiarene aurka ere jotzen da “ez egin galde gu zenbat lagun ote” bertsoetan, euskararen garrantzia hiztun-kopurutik haratago doala azalduta.

Esne Beltzaren “Hona bostekoa” ere ekimen zehatz bati lotuta dago: 2010eko Kilometroak. Bertan, Pasaia, Lezo, eta Pasaiaiko Badia aipatzen ditu, bertan ospatu zen-eta ekitaldia. Hatzak erabiltzen dira kanta honetan aniztasunaren eta batasunaren sinbolo gisa. Alegia, nork bere errealitateetik abiatuta, hatzek egiten duten bezala, euskarari aurre egiten laguntzeko “bostekoa” ematera gonbidatzen du entzulea.

Azkenik, talde beraren “Nahi dut” abestia dugu, “Euskaraz bizi nahi dut” ekimenarekin lotuta dagoena. Kanta honetan lehen nahiz bigarren pertsonaren singularra erabiltzen da: ni eta zu. “Ni” hori euskara defendatzen duena eta euskaraz bizi nahi duena da; *zu* hori, ordea, une horretan oraindik egiten ari ez dena. Hemen ere, hala, *ni-zu* dikotomia hori sortzen da eta beste pertsonari animatzen zaio euskaraz egitera. Abesti honek azpimarratzen du euskaraz edozein lekutan nahiz testuingurutan egin daitekeela: “etxean, kalean / lanean, lagun artean / mendira joatean / eta ohean sartzean”. Euskal identitatearen ideia ere azpimarratzen da bertan, euskara galtzeak nortasun-galera ekarri zuela esatean.

Laburbilduz, kanta hauek auzolanetik euskaraz egiteko gonbita luzatzen dute, euskaldun guztien artean hizkuntzak aurrera egin dezan.

Euskarazko kulturaren transmisioa

Nahiz eta argi geratu den euskararen gaineko diskurtsoak ez direla nagusi laginean, esanguratsua da mahaigaineratzea euskararen kulturari dagozkion ezaugarriak. Alegia, euskarari lotuta dauden arte, ohitura, eta tradizioen ezaugarriak. Sinboloak oro har 5.3 atalean azalduko badira ere, hemen batzuk azalduko ditugu, eta baita metaforak eta parafraseatutako bertsoak ere, euskararen kulturaren transmisioaren eredu baitira, eta, hala, euskararen aldeko diskurtsoa eraikitzen laguntzen baitute.

Kantetan euskararen hainbat sinbolo agertzen dira. Kasu, AEK bitan agertzen da, esplizitu nahiz inplizituki. Lehena, euskaltegiarekin batera Oskorriren “Euskaldun berriaren balada”-n, euskara ikasteko leku gisa aurkeztuta. Bigarrena, Korrikarekin batera, ekimenaren antolatzaile baita, “Bizi ganoraz” abestian. Bestalde, Kilometroak-en ospakizunerako “Hona bostekoa” kantan, ekitaldira

darama entzulea eta, gainera, ikastolen mugimenduari egiten zaio erreferentzia. Elementu hauek entzuleak euskara ikasi eta mintzatzera bultzatzeko erabiltzen dira.

Horrez gain, euskarari lotutako artearen adierazle batzuk ere aurki ditzakegu letretan: esaera zaharrak, olerkiak, etab. “Bizi ganoraz” abestiak Bernat Etxepareren *Linguae Vasconum Primitiae* euskaraz idatzitako lehen liburuaren “Kontrapas” olerkiaren hitzak gogorazten dituelako “Hona aukera jalgi hadi euskara” dioenean, *jalgi hadi* forma sarasketarrak idatzitako olerkiari esker ezaguna da-eta. Era berean, eta 5.2.1 azpi-atalean aipatu den bezala, badago familiaren eta euskararen arteko harremana, arbasoengandik edo senideengandik jasotako hizkuntzatzat jotzen denez hizkuntzaren balio emozionala azpimarratzen delako. Gainera, eta hizkuntzaren eta nazio-ikuspegiaren arteko lotura ere gogora ekartzeko, Su ta Garren “Gau iluna amaitu da” kantaren bertso batzuk aipatzea beharrezkoa da: “eta aitaren etxea / zutik da”. Aitaren etxea Euskal Herriaren metafora da, Gabriel Arestiren “Nire aitaren etxea” *Harri eta Herri* liburuko olerkian erabilia eta euskarazko literaturan erreferente. Era berean, Amaia Álvarez Uriak adierazten zuenez (2012) Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora” abestiaren leloko “igo nazazu nire mendira” bertsoek Xabier Lizardi poetaren “berriro igo nauzu ene mendira” parafraseatzen dute, *Urte giroak ene begian* laneko “IV — Ondar gorri. Azaro-leena” olerkian agertzen dena.

Beste olerkigile eta euskal sortzaileen lana ere agertzen da kantetan, sizilierazko kantetan Mediterraneoan hizkuntza honekin gertatzen den bezala (Sottile, 2013). Esne Beltzaren “Hona bostekoa” abestiak Joxan Artzeren olerki baten bertsoak gehitzen ditu estrofa batean, “Aitak oihanetik” izenekoa eta *Oihana Auhenka* disko-liburuan argitaratua. Bertso horietan ere arbasoen edo senideen ideia ageri da. Talde beraren “Nahi dut” abestia Xabier Amurizaren esaldi batekin hasten da batasunera deitzeko: “gehio, gehiago balio du egiten duten apur banak / batek egiten duen milak baino”.

Bertsolaritzari dagokionez, Joseba Sarrionandiaren olerki batetik abiatuta Ruper Ordorikak musikatutako “Martin Larralde” dugu, Hazparden jaiotako bertsolaritzaren bizitza kontatzen duena. Horrez gain, Mikel Urdangarinen “Badira hiru aste” abestian Bilintx bertsolariaren “Loriak udan intza bezela” bertso-sorta ekartzen da gogora, “[...]‘Loriak Udan’ kantatzen baitut” kantatzen denean.

Euskarazko musika ere ageri da kanta batzuetan. Ken Zazpik, adibidez, Mikel Laboa aipatzen du “Haizea” abestian: “ta agertzen zara / Laboan kantu zaharretan”. Bestalde, Zetaken “Errepidean” abestiak Altsasuko auziari egiten dio erreferentzia, epaitu eta atxilotuen aldeko “Aurrera Altsasu” kantaren leloa gogora ekarrita. Hark horrela dio: “txarrenari onena / atera diozu / zaurietan musu / ezerezean zu”. Eta Zetakenak “‘txarrenari onena’ / esan du batek, igo bolumena / oraindik eztugu esan azken hitza” parafraseatzen duelako. Auziak eragin handia izan zuen euskal gizartean eta,

hortaz, maila lokala ez ezik Euskal Herrikoa ere jorratzen du, euskararen sorkuntzaren erakusle dena aldi berean. Zaramak ere “Zoaz Euskal Herrira”-n euskal abesti herrikoi bat parafraseatzen du, Oskorriekin oso ospetsu egin zena, “Aita semeak”. Talde santurtziarraren letrek abesti tradizionalari buelta eman eta hala diote: “aita-semeak tabernan daude, ama-alabak ere”.

Azkenik, bi esaera zahar ageri dira ere. Lehena, “urrutiko intxaurrak hamalau, gerturatu eta lau” da, Negu Gorriaken “Gora herria” abestian agertzen dena. Esaerak, izatez, urruneko gauzek onak diruditen arren hurbiltzean hainbesterako ez direla dio. Kantan, ordea, esanahia moldatzen da eta Euskal Herrian, berriz, intxaurrak “hogeita hamalau” direla dio, zeren “probatu ez duenak / ez daki zer den hau”. Beste atsotitza “ezina, ekinez egina” da, Etzakiten “Egina” abestian moldatuta ageri dena bertsoetan zehar. *Egin* egunkariaren defentsan, auzolana eta batasuna azpimarratzen ditu elkarrekin ekin eta *Gara* egia bihurtzeko, ezinezkoari ekiteko, alegia.

Abestietan beste artista batzuk parafraseatzea eta, batez ere, beste musikari, abesti edo bertso ospetsuak gehitzea ohikoa da, Roberto Sottilek sizilierazko artista popularrek egiten dutela adierazi zuen moduan (2013). Honek hizkuntzen ondare kulturalarekin lotura dagoela adierazten du eta lagineko kantek erakusten dutenez, euskaraz ere gertatzen dela esan dezakegu.

Aipatu beharreko azken datuak generoarekin du zerikusia. Izan ere, euskararen kulturaren transmisioa ikuspegi maskulino batetik jorratzen dela esan dezakegu, abestietan azaltzen diren erreferentzia guztiak maskulinoak baitira: Amuriza, Aresti, Artze, Bilintx, Etxahun, Etxepare, Laboa, Larralde, eta Lertxundi. Hala, ondoriozta dezakegu euskararen erreferenteak gizonezkoak direla. Are gehiago, ez hori bakarrik, baizik eta ageri diren kanta guztiak gizonezkoek abestuak dira, “Bizi ganoraz” salbuetsita (mistoa dena).

Euskararen gaineko mezuen laburbilketa

Kontuan izanda abesti gutxi batzuk besterik ez direla laginaren tamainaren proportzioan, begibistan geratzen da genero eta lurraldetasun diskurtsoekin erkatuta hizkuntzaren gaineko mezuek ez dutela horrenbesteko pisurik. Izan ere, aurkeztu dugun legez, euskararen rola azpimarratzen duten kanta gutxi batzuk ditugu, eta horretarako, batasunera deitu eta hizkuntza erabiltzera gonbidatzen dutenak, batzuetan, euskaraz sortutako lanen erabileraren bidez, modu esplizituan izan beharrean.

Are gehiago, lagineko kanta gehienak euskarazkoak direla kontuan izanda, eta nahiz eta jakin *Gaztea* irriaren errealitateak soilik euskal gizartearen atal bati dagokiola, agerian geratzen da euskarak esangura duela Euskal Herriko musikan. Hori ez ezik, argi ikusten dugu euskarak gai ugariak jorratzeko balio duela: norberaren itxaropenak nahiz beldurrak, maitasun-aitorpenak, gizarteari kritika, etab. Hala, lagin osoa multzoan hartuta euskararen aldeko diskurtsoa bidaltzen

da zeharka, bere askotariko erabilpenak erakutsiz. Ondorioz, esan dezakegu euskal musika popularrean euskara ez dela helmuga, bide baizik.

Hurrengo irudiak euskarazko kulturaren transmisioaren erreferentziak biltzen ditu:

24. Irudia: Euskarazko kulturaren transmisioa

Euskal kultura garaikidea	Idazleak	Musika	Atsotitzak
<ul style="list-style-type: none"> •Euskaltegia •AEK •Korrika •Kilometroak 	<ul style="list-style-type: none"> •Bernat Etxepare •Gabriel Aresti •Xabier Lizardi •Joxan Artze •Xabier Amuriza •Martin Larralde •Bilintx 	<ul style="list-style-type: none"> •Mikel Laboa •"Aurrera Altsasu" (Askoren artean) 	<ul style="list-style-type: none"> •Urrutiko intxaurrak hamalau, gerturatu eta lau •Ezina, ekinez egina

Diskurtsoei buruzko atalaren sintesia

Diskurtsoen atalean ikusi ahal izan dugunez, generoaren eta lurraldetasunaren gaineko mezuek garrantzi handia dute abesti hauetan; haatik, hizkuntzaren gainekoek ez horrenbeste.

Generoari dagokionez, diskurtsoek bilakaera bat izan dute. Oro har, bai gizonaren eta baita emakumearen irudia ere estereotipoetan oinarritzen da, batez ere emakumearena. Maiz, mutila salbatzailea eta indartsua da; neska, aldiz, zaugarria edo objektu desiragarria. Harreman erromantiko-afektiboetan ere estereotipoek indarra dute eta idealizazioan eta toxikotasunean oinarritutako erlazioak deskribatu ohi dira. Edonola ere, badirudi diskurtso mota horiek gutxitzen doazela azkeneko urteetan eta feminismotik abiatzen diren sexu askatasuna eta maitasun sanoa bezalako balioak agertzen direla.

Lurraldetasunak pisua izatea ohikoa da nazio-estatu auzia duten herrialdeetan. Abesti hauetan identitate lokala da nagusitzen dena, eguneroko esperientzietan oinarritzen dena gehien bat. Hala, diskurtso aldetik Euskal Herriaren presentzia ere handia da, hainbat kantak jorratzen dute zuzenean Euskal Herriari dagozkion gaiak.

Esan dugun legez, hizkuntzari buruzko diskurtsoak ez dira hain ohikoak, eta zeharka egiten da euskararen alde, hizkuntza bera erabilia. Horren erakusle dugu lagineko kanta-kopurua, non euskara luzez nagusitzen zaien gainerakoei ($n=233$). Euskararen erabilera sustatzea bilatzen duten kantetan, entzuleari euskaraz mintzatzeko gonbita egiten zaio. Ezaugarri adierazgarri bat da hizkuntzaren aldarrikapena Euskal Herriko lurraldetasunarekin dagoela lotuta eta euskararen kulturaren transmisioa presente dagoela abesti hauetan.

Hau esanda, ikus daiteke euskal gizartea eraldatu den bezala musikak ere harekin batera aurrera egin duela. Esaterako, autodeterminazio-eskubidearen gaiak beherantz egin du azken bosturtekoetan. Haatik, bestelako gai politiko eta sozial batzuk, euskal biztanleei eragiten dietenak, lekua egiten hasi dira: feminismoa eta errefuxiatuen krisia, kasu. Hala, eta amaitzeko, 90. hamarkada gai sozialen garaitzat jo dezakegu, non euskal lurraldetasunaren auziak presentzia handia duen eta non salaketa nahiz aldarrikapen asko haserretik edo saminetik egiten den. 2000. hamarkadak nolabait errealitate sozialetik ihes egitekoa dirudi, bertan luzez nagusitzen dira kontu pertsonalak, harreman erromantiko-afektiboak buru izanik, eta polarizazioa handia da. Azkenik, 2010. hamarkadan gai sozialetara itzultzeko joera bat antzematen da, non politikoki dibertsitateak lekua egiten duen eta lurraldetasunaren gaiak indarra galtzen duen.

5.3 Sinbologia

Atal honetan analisiaren emaitzen hirugarren ardatza garatuko dugu: sinboloak. Hau da, abestietan nagusitzen diren gaiak eta gai horiek jorrazteko ikuspegiak mahaigaineratu ondoren, horiek islatzeko iruditegiari helduko diogu. Kodifikazio prozesuan ezarritako kodeetatik abiatuta, nagusitzen diren sinbolo motak behatu, multzokatu eta bertan jaso ditugu. Honek zera esan nahi du, bertan azalduko ditugunak baino gehiago egon badaudela. Alabaina, hauek dira nagusiak eta euskal musika popularrak komunikatu duena hobekien ikusten laguntzen dutenak.

Atala lau azpi-ataletan dago antolatuta, multzoka erreferentzia-kopuruaren arabera. Lehenak gizatasunaren eta heriotzaren arteko harremana edo dikotomia azaltzen du, besteak beste gorputz-atalek islatzen dituzten ideiak aurkeztuta; guztira 655 erreferentzia ditu. Bigarrenak naturara garamatza, esaterako, animalien edo astroen sinbologiara, 504 erreferentziarekin. Hirugarrenean kulturari dagozkion sinboloak azalduko ditugu, tradizioa eta politika kasu; multzo honetatik 342 erreferentzia identifikatu ditugu. Azkenik, laugarren multzoan artea jorrazteko dugu, 299 erreferentziarekin, musika eta zinemaren iruditegia landuta, besteak beste.

5.3.1 Gizatasuna eta bizitza

Laginean gehien erabiltzen den sinbologia gizakiei buruzkoa da. Hainbat ideia eta sentimendu islatzeko erabiltzen dira, besteak beste, gorputz atalak eta fisiologia. Honek erakusten du gizatasunak pisua duela kanta sortzeko orduan. Nolanahi ere, pertsonaren garrantzia heriotzaren indarrak estaltzen du, aipamen ugari egiten zaizkio-eta. Hala, *bizitza-heriotza* dikotomia sortzen da.

Azpi-atal honetan, lehenik eta behin gizakien gaineko sinboloak aurkeztuko ditugu; ondoren, osasunari dagozkionak; eta, azkenik, heriotzari lotutakoak.

Gizakiak eta gizatasuna

Gorputz-atalen artean, begiak, bihotza eta eskuak dira nagusi; hurrenez hurren, erreferentzia-kopurua 70, 56 eta 51 dira, eta batez ere harreman erromantiko-afektiboen kategorian dauden kantetan erabiltzen dira. Begiak sarritan protagonistarenak, alegia kontakizuna lehen pertsona egiten duenarenak, dira, baina maite edo desio duen pertsonarenak ere izan daitezke. Begiek, sinbolo moduan, esanahi ugari har ditzakete, kanta, estrofa edo bertsoen testuinguruaren eta edukiaren arabera, baina oro har, zintzotasunarekin edo zintzotasun faltarekin daude erlazionatuta. Jarraian, erabilera ohikoenak batu ditugu:

30. Taula: Begien sinbolismoa

Sinboloa	Esanahia	Adibideak
Begiak ireki edo ixtea	Errealitatea onartzea versus berarengandik ihes egitea	Cubrí mis ojos con mis manos / y luego imaginé / que estabas ahí de pie [...] (Cuídate, LOVG) Ireki behingoz begiak / garuna erabili (Nortasuna eraikitzen, Berri Txarrak) Itxi begiak, arin joango da. / Itxi begiak, bukatuko da (Enbata, Zea Mays)
Begien magia	Maitemintzeko edo maitasun tresna	Esango nuke bere begiek / erraz sorgindu nautela (Badira hiru aste, Mikel Urdangarin) Baina zure begiek erakutsi didate / zure beharra dudala. (Kantuz eskertu, Ze Esatek!)
Min ematen duten begiak	Pertsonak min emateko duen gaitasuna islatzeko sinboloa, maitasun kontuetan batez ere.	Zure begiek mintzen naute (Zure begiek, Mikel Markez) Y esos ojos que al mirar casi hacen daño (El roce de tu cuerpo, Platero y tú) Zure diamantezko begiek / bihotza urratu zidaten (Boulevardeko erlojua, Urtz)
Begi distiratsuak, begi argiak	Begiak ilusioaren sinbolo gisa, itxaropena, poza.	Ez bilatu gauean, izar hura / zure begitan piztu da (Itsasoa gara, Ken Zazpi) Irribarrea marrazten zaizu / egunero begietan (Dena, Izaki Gardenak)
Begietara begiratzea	Ausardia, aurrera egitea	Quiero esconderme del miedo y mirar de una vez / los ojos que tiene la luna (Quiero ser, Amaia Montero) Begiraiguzu denoi zuzen begitara / azalpen ugari zor dizkiguzu ta (Begitara begira, Vendetta)

Bihotza bi ideia nagusiren sinbolo gisa aurkezten da. Alde batetik, bizitzaren eta heriotzaren arteko auziaren sinboloa da. Adibidez, “taupadetan dut bihotza” (Arratsalde honetan, Sorotan Bele) esaten denean bezala, motibazioaren edo bizipozaren sinbolo da. Bestetik, maitasun edo desamodio sentimenduen sinbolo da, kultura popularrean bezala. Sarritan badirudi bihotzak bizitza propioa duela, bihotza pertsonifikatzen delako. Esaterako, Berri Txarrak “Min hau”-k “bihotza somatzen dut eguzki eskean” dioenean, protagonistak berak samina sentitzen duela eta poza bilatzen duela adierazten ari da. Era berean, Fito y Fitipaldisek esaten duenean “y a tu corazón que se ha olvidado / dile que recuerde lo que soy” (Los huesos de los besos) benetan pertsona batez ari da.

Eskuek, lan honetako corpusean, laguntza, auzolana eta begirunea sinbolizatzen dute, elkartasunerantz doaz, alegia. “Bizi ganoraz” Korrikari buruzko abestiak, adibidez, eskuen bidez Korrikan zehar pasatzen den testiguaren metafora egiten du, batasunari eta auzolanari erreferentzia egiten dion aldi berean: “eskuz esku eta azkar pausoa / egin dezagun bide osoa”. Etzakiten “Egina”-k ere ideia hau darabil “eskurik esku” *Egin* egunkaria berriz eraikiko dutela dioenean. Horrez gain, batak besteari eskua heltzea edo eskaintzea, konfiantzaren eta begirunearen isla da, esker ona sortu ohi duena. Azkenik, eskuak plazererako tresna fisikoak ere izan daitezke, Esne Beltzaren “Eskuekin” kantak adierazten duen bezala.

Abestietan fisiologia eta gizakien erreakzioak ere maiz agertu ohi dira. Elementu hauek erabiltzen direnean, batzuetan modu esplizituan deskribatzen dute ideia bat. Haatik, beste batzuetan eufemismo edo metafora gisa ere erabiltzen dira. Irribarrea oro har pozaren eta zorionaren isla da, mina ere maiz agertzen da, eta ondoren negarra, oihuak eta malkoak ditugu. Hala, lehena izan ezik, gainerako guztiak saminetik daude gertuago. Adibidez, Ken Zazpiren “Zenbat min” kantaren estrofatan sinbolo hauetako batzuk elkarrekin ageri dira; honek iradokitzen du elkarri elikatzen diotela.

Gizatasunari lotuta, pertsonifikazioa beste ideia batzuk sinbolizatzeko erabil daiteke. Kanta batzuek harreman erromantiko-afektiboari lotutako sinboloak erabiltzen dituzte, besteak beste *zu* izenordaina edo gorputz-atalak, eta hala, maitasunaz mintzatzen direla interpreta dezakete entzuleek. Hiru adibide nagusi ditugu: Hertzainaken “Aitormena”, Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora”, eta Doctor Deseoren “De nuevo en tus brazos”. Batez ere lehenengo biak maitasun erromantiko kanta gisa interpretatuak izan dira. Lehenengoaren idazleak, Josu Zabalak, ETB1eko “Tumatxak” saioan argitu zuen eurek ematen dioten esanahia: taldearen despedida eta taldekideekiko maitasun-kanta bezala idatzi zuen; euren intentzioa, hortaz, ez zen maitasun erromantikoari buruzko kanta izatea⁴⁵. Bigarrena euskarazko kanten maitasun mezuei buruzko ikerketa lan batean jaso zen (Álvarez Uribe, 2012). Hala ere, arestian aipatu dugun legez, Jon Maiak (letren autoreak) bere intentzioa mahaigaineratu zuen Twitterren. Hortaz, kanta honen interpretazio nagusia eta autorearen intentzioa ez datoz bat. Hurrengo taulak hiru abesti hauek jasotzen dituzten maitasun erromantikoaren aztarnak aurkezten ditu, pertsonifikazioaren sinboloen bidez:

⁴⁵ Gurrutxaga, Z. (2014). “Zertaz hitz egiten du Hertzainak bandaren ‘Aitormena’ kantuak?”. In EITB: <https://youtu.be/t4GNHV3DoQ4> (Azken kontsulta: 2021/12/01).

31. Taula: Maitasun erromantikoaren sinboloen adibideak

Abestia	Pertsonifikazioaren eta maitasun erromantikoaren aztarnak	Emandako esanahia
Aitormena (Hertzainak)	Rutinaren morroiak, maitia, laztana, zin dagizut	Taldearen despedida abestia, taldekideekiko maitasuna eta begirunea
Non geratzen den denbora (Mikel Urdangarin)	Egunez zu bizitzera, Askatu nadin zure loturaz, Zu ez baitzara nirea	Felix Iñurrategi alpinistaren omenezko kanta, bere heriotzaren ostean
De nuevo en tus brazos (Doctor Deseo)	Carmín, tus brazos, a tu lado, caricias	Bilborekiko harremana

Ongizatea jokoan

Gizatasunari lotuta dagoen gai bat osasuna da, edo, hobe esanda, osasun falta. Osasunari dagozkion sinboloen artean, insomnia eta osasun mentala ditugu. Lo egiteko arazoak harreman erromantiko-afektibo eta barne-gatazken kantetan ageri ohi dira. Lehenengoetan, maitasunak sortzen duen ilusio, poz, eta urduritasunarekin nahiz desamodioaren ondorengo saminarekin lotzen da insomnia. Adibide bana ikus dezakegu ildo bakoitzeko; “egunez mozkorturik nauzu / ta gau aldean ezin loak hartu” (Kaixo!, Urtz) eta “Ggabero zu barik juten naz ohera / ta ezin dot ein lorik” (Gabero zu barik, The Uski’s). Barne-gatazketan, aldiz, eragileak askotarikoak izan daitezke, baina betiere urduritasunarekin edo saminarekin lotzen da: “ahazteko gauza asko daukagunok / bizi gara lo egin gabe” (Amaieratik hasi, Izaki Gardenak).

Izan ere, insomnia beste ongizate arazo batzuekin lotuta egon daiteke, horregatik osasun mentala ere agertzen da hauetako kanta batzuetan. Osasun mentalaren falta eufemismoen bidez jorratzen da batzuetan, Zea Maysek kasu “piztia” (Hurbil) eta barruko “koba ilunak” (Oihu) erabiltzen ditu sinbolo gisa. Besteetan, aldiz, modu esplizituagoan aipatzen dira arazo mentalak. Sorotan Belek zioen “bakea nahi dut nire barnean” (Uxo zuria) eta Nøgenek La Modarekin sortutako abestian ongizate falta azpimarratzen du “he venido a mentir otra vez / subir aquí a decir que estoy bien” (Ez da ondo aterako) bertsoetan.

Saminari eta ondoezari lotutako ideiak batzuetan menpekotasunarekin lotuta doaz, izan pertsonarena edo talde batena. Kasu honetan, sinbolo jakin batek adierazten duena baino, ideia adierazteko sinbolo ugariak mahaigaineratuko ditugu. Menpekotasun hori islatzeko batik bat kaiola, aingura, erratza, soka, eta amarauna erabiltzen dira. Kaiola da maizago ageri dena; Glaukomaren “Gure kaiola” kasu, non genero estereotipoek sortzen duten menpekotasuna kaiolaren irudiaren bidez transmititzen den. Halaber, kaiolatik irtetea askatasuna eta ongizatea eskuratzeko modua da.

Ongizate falta hori gaur egun agenda publikoan sartzen ari den gai batekin lotu dezakegu: suizidioa, kanta batean baino gehiagotan ageri dena. Gai hau historikoki garrantzitsua izan da

musika popularrean, eta hainbat ikertzailek landu dute suizidioaren eta musikaren arteko harremana, letrek izan dezaketen eragin kaltegarriaren hipotesitik abiatuta hainbat abesti aztergai hartuta (Peterson et al., 2008; Wright, 2000). Horrez gain, Markowitz eta Hancock-ek “27 Klub”-ari eta itoaldi psikologikoari buruzko ikerketak (2017) frogatu zuen klubeko kideetat jotzen diren kantautoreen abestietan, euren buruaz beste egin zutenak eta beste arrazoiengatik zendu zirenak berezita, lehenengoan letretan samina eta barne-borrokak ohikoagoak direla.

Lan honetan euren lana errepiklatu ez denez, eta ondorioz, ez ditugunez horrelako hizkuntza-patroiak bilatu, ezin dugu esan, eta ez dugu helburu, haserrea eta sufrimendua bezalako emozioak suizidio-jokaarekin lotuta daudenik. Hala ere, aipamen batzuk daude eta ongizateaz hitz egiten ari garen honetan esanguratsua da mahaigaineratzea. Kanta batzuek ildo pertsonaletik jorratzen dute gaia, Baldin Badaren “Hilik” eta Kaos Etilikoren “Mi mejor colega” kasu. Lehenak pertsona batek bere buruaz beste egitea saihesteko mezuak jasotzen ditu eta, bigarrenak, bestalde, bere buruaz beste egin duen lagun baten istorioa kontatzen du. Hala ere, kanta horiek bilakaeraren ikuspegia izanda, esanahi politikoa hartu dute, suizidioarekiko kezka transmititzeaz gain auziaren salaketa egiten baitute.

Haatik, beste kanta batzuek suizidioa modu literalean eta esplizituan baino, figuratiboan darabilte, ideia bat muturrera eramateko tresna gisa. Adibidez, Zea Maysek “ez dut malkorik nahi nire ni suizida / ateratzen denean” (Hurbil) dioenean, protagonistak bere buruari kalte egiten diola sinbolizatzeko erabiltzen da izenondoa. Aldiz, Hesianek desamodioarekin lotzen du, suizidioa beste pertsona salbatzeko itxaropen-sinbolo modura: “nire zainak moztuko nituzke zure mina baretzeko” (Behar zaitut). Ainara Santamaria Barinagarrementeriaren master amaierako tesina musika eta maitasun erromantikoari buruzkoa izan zen; eta, zehazki, Hesian izan zuen aztergai eta kanta hau aipatzen du elkarrizketatuko taldearen jarraitzaileen hitzak azpimarratzeko:

[...] identifikatuta sentitu dira baita ere “Behar zaitut” kantuko “Nire zainak moztuko nituzke zure mina baretzeko” esaldiarekin. Aipatzen dutenez, maite duzun pertsona batengatik dena emateko prest zaudela adierazteko *Hesianek* erabiltzen duen metafora bat da, eta bat egiten dute transmititu nahi den ideiarekin, nahiz eta esateko moduarekin ezadostasunak erakutsi (Santamaria Barinagarrementeria, 2012, 60. or.).

Heriotza

Suizidioa alde batera utzita ere, heriotzarekin jarraituko dugu. Izan ere, 85 aldiz egiten zaio erreferentzia. Erreferentzia gehien dauden bosturtekoa lehenengoa da, ondoren beherantz egiten du 2005-2009 bosturtekoan izan ezik, non aipamen gehiago dagoen; eta azken bosturtekoa da gutxien dituen. Erabilerak ere bilakaera izan du; zehazki, lehen bosturtekoan gehien bat dimentsio sozialean erabiltzen zen, salaketa edo aldarrikapen forman, eta ondoren barne-

gatasketan. Aldiz, 2005-2009 bosturtekoan harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen diren kantetan ageri da batik bat.

Batzuetan, heriotzaz ez da metaforikoki hitz egiten, baizik eta modu esplizituan eta eufemismorik gabe, gaia zuzenean mahaigaineratzeko. Adibidez, Baldin Badaren “Hilik” dugu, non heriotza ez ezik suizidioa ere aipatzen den. “Ellos dicen mierda” La Polla Recordsen abestia erakundeei zuzentzen zaie injustizia sufritzen duten pertsonen heriotzak leporatzeko. Negu Gorriaken “Radio Rahim”-ek pertsonaia hil dela adierazten du. Eufemismotik erabiltzen den adibideetako bat Negu Gorriaken “Lehenbiziko bala” dugu, bertan, pertsona bat zendu dela esan beharrean “patuak jo zion / bihotzaren aldaba” esaten da.

Hala eta guztiz ere, sarritan sinbolo gisa erabiltzen da. Zehazki, harreman erromantiko-afektiboak aurkeztu ditugunean azaldu dugu heriotza maitasunaren menpekotasun eta toxikotasuna islatzeko balio izan duela. Hori ez ezik, hiperbole bezala ere erabiltzen da min edo sufrimendu hori muturreraino eramaten baita heriotza aipatzean.

Ideia	Adibideak
Maitasun sentimenduen esajerazioa, hiltzea desioaren sinonimo gisa: maitasunagatik hil	[...] ni la noche ni el día quieren venir / para que por ti muera / y tú mueras por mí (Boulevardeko erlojua, Urtz) Me muero por conocerte (Sin miedo a nada, Alex Ubago eta Amaia Montero) La vida pasaba y yo sentía que me iba a morir de amor (Puedes contar conmigo, LOVG) Yo quiero quererte o morir (20 de enero, LOVG) Confesarte que una tarde empecé a morir por ti (Quiero ser, Amaia Montero)
Menpekotasuna: pertsona hori gabe protagonista hiltzeko arriskuan dago	Y creo que muero / si no siento el roce de tu cuerpo junto a mí (El roce de tu cuerpo, Platero y tú) Entiendo que te fueras y ahora pago mi condena / pero no me pidas que quiera vivir (Dulce locura, LOVG) Mírame, cada vez que te vas pienso en ti / cada vez que prefiero morir (La niña que llora en tus fiestas, LOVG)
Bestelako maitasun-heriotza loturak	Pa’ echarte en falta hasta la muerte (Corazón de tango, Doctor Deseo) Ta banoa, ta banoa nire bizitzaren amaierara zugaran itotzera (Itsasoa, Zea Mays) Zugatik emango nukela nire bizia (Behar zaitut, Hesian)

Gizatasun eta bizitzari lotutako sinbologiaren laburbilketa

Laburbiltzeko, kanta hauetan bizitza eta heriotzaren arteko talka bat sortzen dela esan dezakegu. Alde batetik, gizakien gaineko kontzeptuak erabiltzeak kontaktuaren eta harremanen garrantzia azpimarratzen du; bestetik, kanta batzuek heriotzaren eta suizidioaren tabuak hausteko balio dute. Hala eta guztiz ere, azpimarragarria da harreman erromantiko-afektiboak jorratzean heriotzaren kontzeptua edo ideia erabiltzeko dagoen joera, toxikotasun eta menpekotasunaren sinbolo baita.

5.3.2 Naturarekin elkarbizitza

Arestian aipatu den bezala, naturaren inguruko sinbologia oso ugaria da abestietan. Azpi-atal honetan sinbolismo honen ezaugarri azpimarragarrienak mahaigaineratuko ditugu. Lehenik eta

behin, fenomenoak, elementuak eta astroak aurkeztuko ditugu; jarraian, animalien presentzia jorratuko dugu.

Naturaren elementuak

Naturaren inguruko sinbolo ohikoenak hainbat kategoriari dagozkie: fenomeno meteorologikoak, formazio geologikoak, oinarrizko elementuak, etab. Paragrafo hauetan, gehien erabiltzen direnen esanahiak aurkeztuko ditugu.

Naturaren elementuetatik nagusitzen den sinboloa itsasoa dugu, guztira 57 aipamenekin. Korrelazio handiena duen emozioa maitasuna da, baina sarritan estrofa berean beste sentimendu batzuk lotzen zaizkio, itxaropena, sufrimendua eta motibazioa kasu. Hala, itsasoak ez du esanahi bakarra hartzen. Maiz, itsasoaren handitasuna eta boterea iradokitzen dira kantetan. Esaterako, “Itsasoaren sabelean / bizi nahiko nuke” (Singsingatiko folk & rolla, Sorotan Bele) bertsoetan itsasoa arazoetatik aldentzeko irtenbide gisa aurkezten da. Hitza izenburuan daramaten hiru kanta ditugu: “Itsasoa” (Zea Mays), “Itsasoa” (Kerobia), eta “Itsasoa gara” (Ken Zazpi). Izan ere, euskal kulturari estuki lotutako elementua da, testuinguruan aipatu dugun bezala (Apalategi, 2002; Arraiza, 2002).

Jarraian, azaldu behar ditugun sinboloak minari lotzen zaizkie gehien bat. Iluntasuna, 41 aipamenekin, sufrimenduaren sinbolo gisa erabiltzen da: “pentsamenduak joan egin zaizkit egunarekin batera. / Iluntasunak, hartu egin nau, negar malkoak” (Elektrizitatea, Zea Mays). Kanta askotan argia eta iluntasunaren edo itzalaren arteko dikotomia dago; argiak zoriona edo itxaropena esan nahi duen bitartean ilunak eta itzalek gizartearen eta gizabanakoen alderdi itsusiak edo mingarriak sinbolizatzen dituzte-eta. Ondoren hotza dugu, 38 aldiz aipatzen dena. Saminari ez ezik, bakardadeari ere egiten dio erreferentzia: “eta ni berriz / gau hotzenetan / galdu zintudan egunaz oroitzen” (Egunarekin, Lauroba). Sinbolo hauetan ere, argi eta iluntasunarekin bezala, dikotomia bat sortzen da, bero eta hotzaren artekoa. Beroa pozaren, erosotasunaren eta eszitazioaren sinbolo da (ikus: 158. orria); hotza, aldiz, sufrimenduaren, gaitzaren, eta bakardadearena. Bestalde, euria tristuraren sinbolotzat jo dezakegu, 33 aipamenetatik gehienek emozio honi lotzen baitute. Adibide argiena Deabruak Teilatuetanen “Gaur euria egin du” kanta dugu, izenburuak berak adierazten duen moduan; bertan, pertsona baten faltak sentiarazten duen tristura euriaren bidez transmititzen da. Are gehiago, euria negarraren beraren metafora ere izan ohi da.

Bestelako fenomeno eta formazioak ere ageri dira. Esaterako, haizea maiz agertzen da abesti hauetan itxaropen nahiz aldaketari egiteko erreferentzia. Horrez gain, ekaitza, hodeiak, elurra, enbata eta olatuak ere ohikoak dira. Honek adierazten du abestien eta naturaren arteko harremana estua dela eta sarritan sinbolo hauek mezu jakin batzuk zuzenean aipatu beharrean ideia

apaintzeko erabiltzen direla, batez ere gizartean negatibotzat jotzen diren edo ondo ikusiak ez diren emozioak transmititzeko.

Nabarmetzen den beste sinbolo talde bat astroena da: izarrak, eguzkia eta ilargia. Izarrak maitasunaren eta desamodioaren sentimenduekin lotzen dira gehien bat, harreman erromantiko-afektiboei buruzko estrofa edo kantetan: “elkar maitatu genuen / izarren azpian” (Ezer ez da betiko, Lugarri) eta “izar dirdira haiek / denborak eraman zittun” (Ez nazazu iratzar, Lain). Ilargia samina eta sufrimenduarekin du korrelazio handiena, Ken Zazpiren “Ilargia” abestian ikus dezakegun bezala. Kasu honetan, ilargia helburu eta dezeptzio da aldi berean, protagonistak maite duen pertsonarengatik egin zezakeen guztiagatik ere, mina sentiarazi diona. Azkenik, eguzkia dugu, itxaropenarekin duena lotura handiena, baina baita ilusio eta maitasunarekin ere. Berri Txarrak “bihotza somatzen dut / eguzki eskean” (Min hau) bertsoak har ditzakegu adibide eguzkiak poza eta ongizatea eskuratzeko duen itxaropen-tresna gisa.

Animaliak

Animaliak 65 aldiz aipatzen dira laginean, eta horien artean, hegaztien presentzia handia dute; zehazki, hegaztiak 27 aldiz agertzen dira. Hegaztien sinbologiari ekin baino lehen, esanguratsua da estuki lotuta doakion ideia azaltzea: hegaldiaren edo hegan egitearen kontzeptua, 37 aldiz agertzen dena eta hegaztiekin batera talde-askatasunaren sinbolo izan dena tradizionalki. Nazioarteko kultura eta musika popularrean sinbologia hau oso ohikoa den arren, euskal musikan areagotzen da, aurretik egindako ikerketa batean adierazi genuen bezala (Landa González, 2021). Sinbologia hau askatasun kolektiboaren metafora gisa erabili izan da; aldiz, ikerketan adierazten duenez, 2015-2020 bitartean balio indibidualerantz egin du, eta batez ere norbanakoaren askatasuna sinbolizatzeko erabiltzen da egun. Preseski, gure laginean sinbolo hauek tarte horretan (2015-2019) dute kopuru altuena. Balioaren aldaketak iradokitzen du sinbologia honek dagoeneko ez duela Laboa eta Artzeren “Txoria txori” kantaren erabilera berdina. Hegaldiarena sinbolismo nagusia ez bada ere, euskal kulturari lotutako elementua izanda interesgarria da azaltzea zein diskurtsotan erabiltzen den. Laginean, kontzeptua hiru esanahi nagusi sinbolizatzeko erabiltzen da: askatasun kolektiboa, askatasun indibiduala, eta bikote baten harreman edota gozamina. Hurrengo taulak esanahi eta adibideak aurkezten ditu:

32. Taula: Hegan egitearen kontzeptuaren esanahi nagusiak

Esanahia	Adibideak
Askatasun kolektiboa	Elkartrukatuz, / idatziz ta irratis / hegan geundenean (Egina, Etxakit) Hori suertia / nonnahikuak diren hoiena! / Sasi guztien gainetikan / dabilta hegan (Zaindu maite duzun hori, Ruper Ordorika) Hegan egiteko hegoak / bakean bizitzeko (Errefuxiatuena, Izaro eta Mikel Urdangarin) Erratzak utzi ta mikrofonoak hartzean / hegan egitean... ez digute esango! (Zer izan, Huntza)

ANALISIAREN EMAITZAK | Sinbologia

Askatasun indibiduala	<p>He soñado siempre con poder volar / desplegar los brazos y no aterrizar (Soñaré, LOVG)</p> <p>No me va sufrir / voy a lanzarme a volar... / ¡sin ti! (Solo vivir, Skalariak)</p> <p>Badaezpada banoa, hegaka ez bada enoa (Elektrizitatea, Zea Mays)</p> <p>Y vuela, vuela alto mientras puedas (¿Qué pides tú?, Alex Ubago)</p> <p>Dejé de volar, me hundí en el barro (Antes de que cuente diez, Fito y Fitipaldis)</p> <p>Zumarragako trenan gainien / hegaz noie / librea naz (Zumarragako tren, Gatibu)</p> <p>Ausardiaren hegoak astinduz hegan, / haizeak laztantzen nau orain (Aukera berriak, En Tol Sarmiento)</p> <p>Kea bezela airean / hegan nabil gauean. / Dantza luze batean (Kea, Zea Mays)</p>
Harremanaren lotura eta gozamina	<p>Zeruan barrena / hegal egitea / eta bat-batean / lur jotzea (Bexamela eta pastela, Maixa eta Ixiar)</p> <p>Cuando vuelas a mi lado / me siento en las estrellas (Eskuekin, Esne Beltza)</p> <p>Porque solo tú / tú me puedes enseñar // A volar, cometas por el cielo (Cometas por el cielo, LOVG)</p> <p>Horrela egin daigun / arnasketatik, hegaldia (Phoenicoperus, Ken Zazpi)</p> <p>Begiratu orain ta esan etzaigula / azken hegaldi hura ekaitz artean joan (Gertu, Nøgen)</p>

Behin hegaldiaren gaineko esanahiak mahaigaineratuta, hegaztiei buruzkoak aurkeztuko ditugu, esan bezala, historikoki estuki erlazionatuta egon dira-eta. Hegaztiak modu orokorrean aipatuta ager daitezke, baina askotan hegaztiaren gorputz-atal bat aipatu ohi da (batez ere hegoak), eta baita hegazti-mota jakin bat ere. Azken hauetatik, esanguratsua da azaltzea mota bakoitzak balio batzuk dituela atxikita, gizartean erabiltzen diren moduan erabiltzen direla kanta hauetan, alegia.

33. Taula: Hegaztien gaineko sinbolismoa

Sinbolo-taldea	Sinbolo zehatza	Balio edo esanahia	Adibideak
Hegazti-motak	Arranoa	Askatasuna, subiranotasuna	Izardi gorritz jaintzita / armarriko arranoa (Amaiur, Exkixu) Arrano baltz biren moduen / hegaz eingogu / libreak gara (Zumarragako tren, Gatibu)
	Belea	Mehatxua	Intxaurrendean dagoen / belearen kanta (Lehenbiziko bala, Negu Gorriak) Zeru bete bele beltz (Zuhaitz adarlotuak, Ken Zazpi)
	Enara	Erromantizismoa	Como las golondrinas del poema de Bécquer (Jueves, LOVG) Non galduko gera enarak bezela / hego haizeari itxoiten (Enarak, Nøgen)
	Putrea	Arriskua, gaiztakeria	Estaneren txiste bat / ta ohartzeko Altsasu parean / zenbat putre zeruan (Errepidean, Zetak)
	Txoria	Askatasuna, gozamina, eromena, ausardia / Zahurgarritasuna	Maite dodaz lainoak / ta txorixek buruen (Gabak zerueri begire, Gatibu) Txorien afonia, naturaren agonia [...] // Txoriek egin dutela saiakera baten bat (Lerro hutsen artean, Skakeitan) Pero ese pájaro al fin rompió la jaula (Pao pao pao, Vendetta) Txoriak buruan / hankak airean (Buruz behera, Huntza)
	Usoa	Bakea, lasaitasuna	Uxo zuria dago / hortik hegaka (Uxo zuria, Sorotan Bele) Palomas blancas vuelan raso (¿Qué pides tú?, Alex Ubago) Seré ese lunar que adorne tu piel / una paloma cerca de donde estás (Inmortal, LOVG)
Hegaztiaren atalak	Hegoak	Askatasuna, ausardia, aurrera egiteko gaitasuna	Hegoak astindu, errautsak gorantz altxa! (Phoenicoperus, Ken Zazpi) Y ahora dónde vuelan quieres saber / las alas que antes tú le cortabas (Pao pao pao, Vendetta) Katedral bat egin hegalik gabe sortu ziren / abesti pusketekin (Katedral bat, Berri Txarrak)
	Mokoa eta lumak	Ongizatearen edo saminaren adierazle	Bere mokoan behera / doan odol tanta (Lehenbiziko bala, Negu Gorriak) Jadanik ez ditu / luma zuririk (Uxo zuria, Sorotan Bele)

Hegaztiak orokorrean	Zalantzak, aldaketa	Ikarak doinu ederrenez kantatu zenizkidan: / "Hegazti guztiak zeruian / iltzatu dituzte" (Horma eta haizea, Izaki Gardenak) Horrela egin daigun / keinuetatik hegaztia (Phoenicoperus, Ken Zazpi)
-----------------------------	---------------------	--

Ikusten dugunez, hegaztien eta hegaldiaren gaineko sinbologiak hainbat esanahi bereganatu ditu euskal musika popularrean eta ez da guztiz jarraitzen askatasun kolektiboaren balioa. Edonola ere, badaude hainbat ideia "Txoria txori" abestiaren erabilerarekin bat egiten dutenak. Alde batetik, txoria bera askatasun sinbolo bada ere, izaki zaugarri bezala aurkezten da. Bestetik, hegoak dira askatasuna ahalbidetzen dutenak. Are gehiago, txoriekin lotuta dagoen beste kontzeptu bat kaiolarena da, arestian aipatu dugun bezala, menpekotasunaren sinbolo dena.

Hegaztiak alde batera utzita, gainerako animaliak labur aurkeztuko ditugu. Hauek ez dute horrenbesteko pisurik laginean eta ez dira euskal kulturaren esanahi jakin batekin historikoki lotzen; hala eta guztiz ere, esanguratsua da erabileraren mahaigaineratzea, animaliak sinbolo gisa transmititzen dituzten emozio edo balioka multzoka ditzakegulako. Hurrengo taulak animaliak balioketarekin lotzen ditu:

34. Taula: Animalien balio eta adibideak

Emozio, ezaugarri eta balioak	Animaliak	Adibideak
Fantasia, edertasuna	Izurdea, pinpilinpauxa	Y viajar encima de un delfín (Soñaré, LOVG) Mariposas que al alba / de regreso a casa se venían conmigo (Inmortal, LOVG)
Handitasuna	Balea	Ta bale bat harrapatuko dut zuretzako (Ez da ondo aterako, Nøgen)
Aspergarritasuna, irizpide eza, gehiengoari jarraitzea	Ardia (zuriaren eta beltzaren arteko dikotomia)	Balas blancas, balas blancas para la oveja negra (Oveja negra, Barricada) Ardi txuria sentitzen garelako artalde beltzean / ardi beltza sentitzen garen moduan, artalde txurian (Jaio.Musika.Hil, Berri Txarrak) Ardi galduen pare (Aldapan gora, Huntza) Ta artaldek esan dezala beee (Gure kaiola, Glaukoma)
Nazka, ezatsegina	Txerria	Tu cara cerdo, no puedo olvidar (S.H.A.K.T.A.L.E., Sociedad Alkoholika) Estos cerdos tienen que aprender (Oveja negra, Barricada)
Inozokeria, errukia	Zakurra	Sólo Jagger, su perro fiel / él no tiene malas pulgas (Mari Madalenas, Platero y tú) Txakurra zaunka dabil / noizbait ixilduko da (Singsingatikoko folk & rolla, Sorotan Bele) Txakur bat bezala arnasestuka (Esperantzara kondenatuta, Gari)

Naturari buruzko sinbologiaren laburbilketa

Ikusi ahal izan dugunez, naturari dagokionez bi esparru dira lagin honetako esanguratsuenak: naturaren elementuak (fenomeno meteorologikoak, astroak, etab.) eta animaliak, bereziki hegaztiak. Abestiek lotura estua dute naturarekin eta bere inguruko sinbologia metaforetarako erabili ohi da. Izan ere, sinbolo batzuek dagoeneko esanahi jakin bat hartu dute gizartearen eta musikaren hori islatzen du.

5.3.3 Kultura eta gizartea

Azpi-atal honetan kulturari helduko diogu, modu zabalean ulertuta, gizarte baten ohitura, balio, eta usadioen multzoari. Hala, iraganeko sinesmenetatik nahiz garaikideetatik abiatuko gara; ondoren ohitura sozialak aurkezteko, eta politikari lotutako sinbolo eta mezuekin amaitzeko.

Sinesmenak atzo eta gaur

Sinesmenek presentzia handia dute laginean, nahiz eta talde honetako sinbolo guztiak ez diren berdinak eta, ondorioz, ez duten gauza bera islatzen. Lehenik eta behin, antzinako sinesmenei helduko diegu, mitologia ardatz hartuta; eta, ondoren, abestien testuinguruko garaiari dagozkion sinesmenak azalduko ditugu.

Laginean hainbatetan egiten zaie erreferentzia mitologia eta antzinako erlijioetako kontzeptu eta pertsonaiei. Honek adierazten du kulturaren transmisioa gauzatu dela laginaren garaira arte bederen eta, bestalde, abesti hauek ere transmisio horren parte direla. Hala, esan dezakegu mitologiaren kontzeptuek nolabait gizartean presentzia izaten jarraitzen dutela. Hurrengo irudiak sinboloak jatorrika aurkezten ditu:

25. Irudia: Mitologiaren sinbologia

Euskal mitologia	Greziako kultura klasikoa	Mitologia eskandinaboa	Nazioarteko kultura popularra
<ul style="list-style-type: none"> • Akerra • Lamiak • Mari • Sorgina • Sugaar 	<ul style="list-style-type: none"> • Polifemo • Sirenak 	<ul style="list-style-type: none"> • Errunak 	<ul style="list-style-type: none"> • Aztia • Dragoia • Iratxoa • Mamua • Sorgina

Sinbolo hauetatik gehien agertzen dena sorgina da, nazioarteko kulturari nahiz euskal mitologiari dagokiona. Sorgina ez ezik, sorgindu aditza erabiltzen da (Badira hiru aste, Mikel Urdangarin) eta sorginkeria substantiboa (edo aztikeriak, gaztelaniaz agertzen baita “hechizos” kontzeptua Huntzaren “Zer izan” abestian). Sorgin kontzeptua batzuetan mitologiaren izenetik dator, “gutxiengo direnentzat / sorgin ehizak dirauen arren” (Denak ez du balio, Berri Txarrak), jazarpenaren metafora gisa erabiltzen bada ere. Beste batzuetan, aldiz, emakume baten bihurri nolakotasuna adierazteko erabiltzen da, “emoistazu porrutxue / sorgine” (Nirekin, Gozategi) eta “bizkorra zara umorien / hain sorgine / maitasunien” (Kale katue, Gatibu).

Zehazki euskal mitologiara joanda, argi geratzen da sinbologia honek eragina izan duela euskal gizartean eta musika popularrean. Euskal Herriko antzinako sinesmenak ardatz dituzten bi kanta ditugu laginean: Su ta Garren “Mari” eta Exkixuren “Sorginen leizean”. Lehenengoan, euskal mitologiaren jainkosa nagusiaren pasarteak kontatzen ditu, azpimarratuta izaki librea dela: “hire

diztira dut maite / Anbotoko erregina / mortal guztien gainetik / hegan sua egina. // [...] Hor sugaar damatxoarekin / gaur berriro larrutan”. Jainkosa izenburuan agertzeaz gain, leloan ere agertzen da eta, gainera, *damatxo* hitza (Mari izendatzeko erabili ohi dena), Anboto (bere etxe nagusia), eta Sugaar (jainko-senarra) aipatzen dira.

Egungo sinesmenetara joanda, kristautasunaren sinbolo ugari aurkitu ditugu; guztira, 52. Sinbolo hauei lotutako hiru erabilera-mota identifikatu ditugu: biraoa, ironia eta ohitura, azkenekoa nagusia delarik. Lehenengoan sinesmen kristau eza transmititzen da, adibidez, hurrengo bertsoek salaketa soziala egiteko jarrera antiklerikala adierazten dute: “la moral prohíbe que nadie proteste / ellos dicen mierda, nosotros amén / amén amén amén, a menudo llueve” (Ellos dicen mierda, La Polla Records). Bigarrena erdibidean dago, eta kristautasunaren balioak esajeraziorako erabiltzen dira, besteak beste Emon taldeak “Txosneroak” abestian “kuadrila daukagu jainkoaren orde” dioenean. Azkenak, aldiz, eta sinesmenetatik jorratzen ez badira ere, egunerokotasunean normalizatutako ideiak islatzeko erabiltzen ditu erlijioaren elementuak. Horrelako sinboloen erabilerak adierazten du kristautasunaren iruditegia eta balioak oraindik barneratuta daudela euskal gizartean eta, ondorioz, euskal musika popularra hein batean errealitate horren isla eta adibide dela. Hurrengo taulan taldekatu dira sinbolo nagusiak, eta adibideekin batera aurkeztu:

35. Taula: Kristautasunaren iruditegia

Taldea	Sinboloak	Adibideak
Espazioak	Zerua, paradisua, infernua	Azkenean paradisua / infernu bilakatu zan (Itxaropena, Su ta Gar) Dan-dan! Ate joka dan-dan! / Inpernuko atien noiz sartu itxeraten (Inpernuen ate joka, Gatibu) Ze bost inporta zeru-infernuak (Esperantzara kondenatuta, Gari)
Balioak	Bekatua, miraria, patua	Y la ría en silencio susurra pecados (De nuevo en tus brazos, Doctor Deseo) Baina ez dut milagro / handirik espero (Euskaldun berriaren balada, Oskorri) No ves que siempre vas detrás / cuando persigues al destino (Antes de que cuente diez, Fito y Fitipaldis) Buelteu dire eskotiek / eta buelteu da pekatu sasoie (Gabak zerueri begira, Gatibu)
Bibliaren pasarteak	Sugea, sagarra	Vuelve a tentarme la serpiente (Haizea, Glaukoma) Adarrik altuenean / desio dudán sagarra (Er(h)ori, Izaro)
Pertsonaiak	Aingerua, amabirjina, deabrua, jaungoikoa, mojak, santua	Que pringue la madre de Dios (Ellos dicen mierda, La Polla Records) Vendió su alma al diablo (Corazón de tango, Doctor Deseo) Horregatik... hil da jainkoa! (Hil da jainkoa, P.I.L.T.) El demonio a mi derecha y a la izquierda un angelito (Un buen castigo, Fito y Fitipaldis) Deja las huellas del ángel caído al pasar (La niña que llora en tus fiestas, LOVG)
Bestelako elementuak	Amen, arrosarioa, gurutzea, meza	Ella venía de misa (La chica del batzoki, Doctor Deseo) Mis ojos son dos cruces negras (Muñeca de trapo, LOVG)

Usadioak

Ohiturei buruzko paragrafo hauetan, bi arlo jorratuko ditugu, oso ezberdinak izanda ere erlazionatuta daudenak, funtsean gizartearen egunerokotasuneko eta normalizatutako kontuak baitira. Alde batetik, tradizioari lotutako gaiak aurkeztuko ditugu: ospakizunak, folklorea, etab. Bestetik, kontsumoaz arituko gara.

Aldez aurretik azaldu behar dugu lehenengo arloa ez dela inondik inora sinbologia nagusia, baina aurreko atal eta azpi-atalei lotutako sinbolo interesgarri batzuk identifikatu ditugu. Izan ere, hainbat euskal gizarteari dagozkie, Euskal Herriko leku-identitateak osatzeko balio dezaketenak. Multzo honetan ditugu irrintzia eta kalejira, baina baita 5.2.2 eta 5.2.3 azpi-ataletan aipatu ditugun bestelakoak. Espazioei lotuta: euskaltegia, txosnak, batzokia, gaztetxea. Euskarari lotuta: AEK, Korrika, Kilometroak. Bestalde, leku-identitate lokalari badagokio ere oihartzun handiagoa duten bi ospakizunen sinbolismoa aipatu behar dugu. La Oreja de Van Goghen “20 de enero” abestiak izenburuan bertan eta leloan San Sebastian egunari egiten dio keinua, hiriko patriaren ospakizunari, alegia. Skalariak “Jaia” sanferminetan kokatzen du Navarrería, zortzi gau eta Iruñea aipatzean.

Tradizioari lotutako usadioak alde batera utzita, laginaren garaiko bestelako ohiturak eta egunerokotasuneko elementuak aurkeztuko ditugu. Zehazki, abestietan kontsumoari lotutako hainbat sinbolo antzeman ditugu; guztira, 189 erreferentzia daude alor honetan. Alde batetik, itxura fisiko eta estetikari lotutako sinboloak daude. Bestetik, elikagai, edari eta sustantzien kontsumoari lotutakoak ditugu.

Itxura fisikoaren sinbologiari dagokionez, arropa da nagusitzen den elementua, besteak beste galtzak, gonak eta soinekoak. Azken biak emakumeari atxikitzen zaizkio. Gona edo minigona sexuari lotzen zaio Doctor Deseoren “La chica del batzoki”, Fito y Fitipaldisen “La casa por el tejado” eta Gatiburen “Gabak zerueri begira”; ondorioz, emakumearen *objektifikaziorako* sinbolo bihurtzen dira. Bestalde, soinekoa edertasun eta erromantizismoarekin dago lotuta, Berri Txarrak “Iraila” kantan “soineko beltz / zu hain eder” esaten da eta Izaroren “Paris”-ek “soineko urdin batekin” dioenean amets ez eta maitasunaz ari da. Horrez gain, jantzi zehatz batzuen esanahia haratago doa, Doctor Deseoren “La chica del batzoki”-n gertatzen den bezala. Bertan, neskaren janzkera deskribatzean adierazten du arrantzale jantzi tradizionala daramala.

Arropaz gain, makillajeak ere presentzia du kanta batzuetan. Makillajea kanta batzuetan sufrimendua estaltzeko sinbolo bezala aurkezten da, Ken Zazpiren “Iluntzean”, La Oreja de Van Goghen “El último vals”, eta Katamaloren “Betazalak erauztean”, kasu. Lehenak, esaterako, hala dio: “egunero bezela / gehiegi pintatzen da, / aurpegiko sufrimendua / estali nahiean. / Ispiluan aurrean / aurkitu ezinean, / izan nahi zuena ahaztuta”. Pinturaz gain, ispilua ere agertzen da bertso

hautan eta honek nortasunari ere erreferentzia egiten dio. Edonola ere, estetikaren sinboloak emakumeari lotuta doaz oro har eta, ondorioz, nolabait eurekiko epaiketa egiteko erabiltzen dira.

Honi buelta ematen dio Vendettaren “Pao pao pao” kantak, baieztapen forman idatzita badago ere emakumearen aurkako indarkeria salatzen duenak: “todo comienza cuando / Pao Pao Pao, demasiados a tu lao / y demasiado te has maquillao”. Glaukomaren “Gure kaiola”-n hiru sinbolo esanguratsu erabiltzen dira Barbie, Ken eta Action Man, nazioarte-mailako jostailu ospetsuak. Hiru panpina hauek kanon estetikoaren eredu bezala erabili izan direla salatzen du kantak eta, ondorioz, hiruren aipamenak balio sinbolikoa hartzen du, gizartearen normatibotasunaren aurkakoa zehazki.

Estetika alde batera utzita, kontsumoaren sinbologiari helduko diogu. Elikagaiak (eztia, ogia, kafea, etab.) hainbat kantatan ageri dira. Bexamela, marrubia, eztria, nata, pastela, eta sagarra, adibidez, sexualitateari buruzko mezuetan erabiltzen dira, sexu-harremanak, desira, edo tentazioa sinbolizatzeko, “ta probatu gendun eztixe” (Musturrek sartunde, Gatibu) edo “ekarri marrubiak ezpainetara” (Lemak, aingurak; Berri Txarrak) bertsoek adierazten duten moduan. Bestalde, kafea laguntasunaren, ohitura sozialaren eta inkondizionaltasunaren sinbolotzat jo daiteke: “ta kafe goxoa hartu lagunaren artian” (Send flowers, Peiremans). Janaria, oro har, egunerokotasunaren parte da, eta horregatik, esaterako Coca-Cola marka Gozategiren “Kalanbreak” eta Fito y Fitipaldisen “Por la boca vive el pez” agertzea adierazkorra da, kultura popularraren parte bihurtu delako.

Elikagaien aipamenetan ez da identifikatu gehiegizko kontsumoaren mezurik, normaltasunezko trataera egiten da-eta. Baina, bestelako sustantzien kontsumoari buruzko mezuek, haatik, beste norabide bat har dezakete. Preseski, alkoholari 55 aldiz egiten zaio erreferentzia, lau modu nagusitan: alkohola sufrimendutik ihes egiteko irtenbide gisa, alkohola festan ondo pasatzeko, alkohola ligatzeko edo sexu-harremanak izateko estimulua, eta alkohola arazo bezala. Lehenengo hiru erabilera-motatan alkoholaren presentzia handia dela eta egunerokotasunean normalizatuta dagoela iradokitzen du. Hurrengo irudiak lau erabileren adibideak aurkezten ditu:

26. Irudia: Alkoholaren sinbologia

<p>Sufrimendutik ihes egiteko irtenbidea</p>	<ul style="list-style-type: none"> •El vaso acaba siendo amigo mudo (En blanco y negro, Barricada) •Ta alkoholetan ta odoletan blai daude nire eskuak (Itsasoa, Zea Mays) •Me amorracho con whisky barato / a ver si me escuece el corazón (Whisky barato, Fito y Fitipaldis)
<p>Festan ondo pasatzeko ezinbestekoa</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Disfruta de la calle y revienta a pribar (Jaia, Skalariak) •Jai giroan irribarre artean / pote bana eskuan emango dizkizutenak (Kantuz eskertu, Ze esatek!)
<p>Sexu-harremanetarako estimulua</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Haseran jolas soil bat zen / haragiaren gosea / mila mozkorren azkena (Laztana, Latzen) •Oroitzen al dun jaietan / mozkortu ginenean? / Elkar maitatu genuen / izarren azpian (Ezer ez da betiko, Lugarri)
<p>Adikzioarekiko kezka eta kritika</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Atrapado a una botella dentro y fuera de la barra (Tras la barra, Platero y tú) •Beitu, zenbatu, gehitu / atzokoa baino mozkor luzeago bat (Libre, Berri Txarrak)

Alkohola ez ezik, menpekotasuna sor dezaketen bestelako estimulatzaileak ere agertzen dira. Alde batetik, drogak ditugu, modu orokorrean, 3 aipamenekin. Bestetik, marihuana, 7 aipamenekin. Biak ala biak normaltasunez jorratzen dira diskurtsoetan, alkoholari buruzko hainbat mezutan gertatzen den bezala. Erreferentziak askoz murrizagoak direnez ezin da horren argi baieztatu euren gainean sortzen den ikuspegia. Hala ere, analisiak iradokitzen du batez ere marihuanaren kontsumoa gozamenarekin erlazionatzen dela eta, gainera, kanta baten paisaian integratuta dagoen elementutzat jo dezakegu, hurrengo bertsoek adierazten duten bezala: “hasi dire egun luziek / parkietako kanuto usaine” (Gabak zerueri begira, Gatibu).

Alkohola, droga gogorrak eta marihuana ohiko elementuak dira musikaren errealitatean, Connell eta Gibson (2003) bezalako autoreek azaldu izan duten moduan. Adibidez, Frithek, country estiloaren eta alkoholaren arteko harremanaz mintzatzean, letretan alkohola arazoaren soluzio nahiz kausa zela zioen (Frith, 2007b). Era berean, “sexua, drogak eta rock’n rolla” lelo ospetsua dugu, nolabaiteko “promesa” izan dena rock estiloan (2007b, 140. or.). Laginean zehazki, rocka da alkoholaren aipamen-kopuru handiena duen estiloa ($n=14$), trikipopak ($n=9$) eta popak ($n=8$) jarraituta.

Politika

Politikari lotutako sinbologia urriagoa bada ere, interesgarria da mahaigaineratzea. Kapitulu honen hasieran aipatu dugunez, ideia politiko ugari transmititzen dira lagineko kantetan. Aldarrikapen edo salaketa kategoriatan sailkatutako kantez gain, besteetan multzokatutako abesti batzuek ere ideologiaren eta jarrera politikoaren mezuak jasotzen dituzte. Ideia hauek

komunikatzeko sinboloen bi adibide argi aurkeztuko ditugu: “Egina” (Etzakit) eta “Porru Patata” (Gozategi).

Lehenengoak *Egin* egunkariaren eta irriaren itxieraren kontakizuna egiten du, erabakia eta zentsura salatuz baina batez ere *Gara*-ren jaiotza aldarrikatu eta defendatuz. Haserrearen ordeztutako motibazioa da emozio nagusia eta auzolana eta jendearen indarra azpimarratzen ditu. Abestiak egunkariaren izenarekin nahiz “Egina, ekinez egina” atsotitzarekin hitz-jokoa egiten du esfortzuaz aurrera jarraitzeko gaitasuna adierazteko.

Bigarrena, 2006an kaleratua, Alderdi Popularrari eta Carlos Iturza kritika zuzena da eta alderdiari nahiz politikariari lotutako pasartearen sinboloz beteta dago kanta osoa. Haserrea beharrezko umorea oinarri badu ere, erabiltzen den iruditegiak eta hizkuntza-baliabideak eurekiko desadostasuna adierazten dute. Kanta erdarakadaz, gaztelaniazko hitzez eta akats ortografikoez beteta dago. Honek bi esanahi hartzen ditu; alde batetik, Carlos Iturzaizaren euskara-mailari barre egitearena; eta, bestetik, Euskadiko Alderdi Popularraren espainiar nortasuna azpimarratzearena. Hurrengo taulak sinboloetako batzuen zerrenda aurkezten du:

36. Taula: “Porru patata” Gozategiaren abestiaren sinboloen zerrenda

Sinboloa	Idea edo esanahia
Porru Patata	PP, Alderdi Popularra
Santur txin da txin datorren artista bat naiz ni	Santurtzi, Carlos Iturzaizaren jaioterria. Txindataren onomatopeia Txirri, Mirri eta Txiribiton pailazoaren kanta erabilita, Porrotx pailazoak abestuta
“Ni golpe”	Politikariaren alferkeria eta euskaraz egiteko zailtasunak
Jaimito	Jaime Mayor Oreja
Jaurlaritxan behin botatu	2003an Eusko Legebiltzarrean Carlos Iturzaizek Jaime Mayor Orejaren partez bozkatu zueneko pasartea
Akordeioa ni jotzen dot	Iturzaizek jotzen duen instrumentua
Orejarekin entxungo	Jaime Mayor Oreja
Zapatari zapatilla	José Luis Rodríguez Zapatero, garaiko PSOE-ko presidentegaia
Esperantzarekin baña	Esperanza Aguirre
Ta Marianok lurra jo dik	Mariano Rajoy eta helikopteroko istripua

Bi abesti hauetatik aparte, politika arloan sar daitezkeen bestelako sinboloak ere badaude laginean. Batzuetan iraganari begira, ikuspegi historikoa lantzen da. Adibidez, gerra behin baino gehiagotan aipatzen da, besteak beste 1522ko Amaiurreko batailaz eta baita Espainiako Gerra Zibilaz ere hitz egiteko. Azken honi lotuta, Francisco Franco Negu Gorriak “Hipokrisiari stop” eta Manuel Fraga Tapia eta Leturiaren “Compostelako erromesa” kantetan agertzen dira. Bi izenen erabilerak

frankismoaren aurkako jarrera sinbolizatzen du. Era berean, kanta hauek memoria historikoaren transmisioaren parte dira Historiaren une garrantzitsuak jasotzen dituzten heinean.

Alabaina, laginaren egoera garaikideak islatzeko ere erabiltzen da gerraren kontzeptua, Su ta Garren “Jo ta ke” kasu. Gerra horren adierazletzat jo ditzakegun bi agente aipatu behar ditugu, Euskal Herriko errealtatean eragin handia izan dutenak: ETA eta segurtasun indarrak.

Azpitarragarria da ETA kanta batean eta bakarrean agertzen dela, Kojón Prieto y los Huajolotes-en “Insumisión” kantan “no me gusta la corneta / pa’ eso me hago de la ETA” esaten denean, umoretik eta satiratik iradokiz ETAn militatzea soldaduska egin behar izatea baino hobea dela. Aipamena pasadizozkoa dela esan dezakegu kantak ez baitu terrorismoaren gaia jorratzen, baizik eta intsumisioen mugimendua defendatzen. Laginean ez zaio beste aipamen zuzenik edo zeharkakorik egiten talde armatuari, nahiz eta Ken Zazpiren “Itsasoa gara” ETAREN amaierari buruzko abestia izan (Jon Maia, komunikazio pertsonala, 2022ko urtarrilak 19).

Haatik, segurtasun indarren kontrako jarrera politikoa argia da. Laginean guztira agertzen direnak hurrengoak dira: ertzaintza, jendarmeak, Guardia Zibila, militarrek, udaltzainak eta polizia (orokorrean). Segurtasun indarrak islatzeko txakurraren sinbologia darabilte bi kantak: Su ta Garren “Gau iluna amaitu da”-k “zakurren hitz-zaunkak / esnatu gintuzten, / kolpeen artean / azken besarkada” dio eta Zea Maysen “Kukutza III” abestian “zaunkaka datozte hiru munipa, altxau!” esaten da. Beste abesti batzuetan poliziei “madero” esaten zaie (Hay poco rock’n’roll, Platero y tú; Jaia, Skalariak; Skalari rude klub, Skalariak). Abesti gehienetan, sinbolo hauek indarkeria eta gehiegikeriak islatzeko erabiltzen dira, eta, ondorioz, segurtasun indarrak salatzen eta euren barre egiteko. Horrez gain, Vendettaren “Bother the police”-k izenburutik beretik adierazten du poliziaren aurkako jarrera, instituzioari molestatzeko. Bertan, esaterako, uniformearen zorigaitzaren sinbolo bezala erabiltzen da eta arrosarioaren aipamenak polizia kristautasunarekin lotzen du.

Honek korrante ideologiko argia iradokitzen du. Emaizta hauen arabera, laginean indar instituzionalen aurkako jarrera eta euren boterearen salaketa nagusitzen dira, Euskal Rock Erradikalean egon zen joera ideologikoari jarraitzen diona (Del Amo Castro, 2019a, 2019b; Mota Zurdo, 2017b, 2017a). Hau da, ez dirudi kasualitatea ETAREN aipamen bakarra egotea (eta ironikoa), poliziaren aurkako mezu ugariak dauden corpusean. Hala ere, Martín Matosek esaten zuen ohikoa dela ETAREN eta atentatuen aipamena aurkitzea abestietan (2013), baina laginak ez du joera hori erakusten.

Kultura eta gizarteari buruzko sinbologiaren laburbilketa

Azpi-atal honi amaiera emateko, ideia nagusiak azpimarratuko ditugu. Alde batetik, argi geratu da iraganeko eta tradiziozko elementu batzuek bizirik jarraitzen dutela gizartean eta musika popularrean, hala nola mitologiak, iruditegi kristauak, ospakizunek, etab. Honi Euskal Herriko berezko elementuak gehitu behar zaizkio. Izan ere, azpi-atal honetan lekua egin ez badiogu ere, nahikoa sinbolo identifikatu ez direlako, kirol eta kirolariei erreferentziak ere badaude. Negu Gorriak Myke Tyson aipatzen du “Radio Rahim” abestian; baina bi abesti euskal kirolariei omenaldiak dira: Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora”, Felix Iñurrategi mendizaleari omenaldia; eta Vendettaren “Hemen” Joseba Ezkurdia Arbizuko (eta Pello Reparaz taldeko abeslariaren lagun) pilotariari.

Bestetik, laginarekiko garaikide diren elementuen erabilerak, izan sinbolo nahiz mezu esplizitu moduan, adierazten du abesti hauek hein batean garai horren gizartearen isla direla. Ez soilik gertakizunei dagokienez (esaterako, *Egin* egunkariaren itxiera), baizik eta baita iruditegi, moral eta logika kulturaleri ere dagokienez, DeNorak (2000) eta Frithek (2007b) defendatzen duten moduan.

5.3.4 Arte adierazpenak

Sinbologiari buruzko azken azpi-atala dugu hau. Bertan, laginean identifikatu diren kulturaren eta sormenaren industriari dagozkion sinboloak aurkeztuko dira. Lehenik, musikari lotutako sinbologia aurkeztuko dugu, multzo honetan nagusi dena; jarraian, arte eszenikoei helduko diegu; ondoren, literatura azalduko dugu; eta, azkenik, ikus-entzunezko erreferentziak mahaigaineratuko ditugu.

Musika

Musikaren presentzia laginean handia da, guztira 181 erreferentzia identifikatu dira, eta 111 abestik darabilte behintzat horietako sinbolo bat. *Musen artea* horrenbeste aldiz agertze hutsa sinbolikotzat jo dezakegu, argi geratzen baita laginean kultura musikala garrantzitsua dela. Hartara, abesti askok *metamusika* egiten dutela esan dezakegu, hein batean musikaz hitz egiten duen musika baita⁴⁶. Kontzeptuaren izaera aldetik nahiz esanahi aldetik sinboloak ezberdinak dira. Multzo hau sei ataletan sailkatu da, kopuruaren arabera: parteak, ekintzak, estiloak,

⁴⁶ Gurrutxaga, I. eta Landa, M. (2021). “Metafisikatik ‘metamusikara’ Marina Landaren eskutik” in Musikhahria, *Naiz Irratia*: https://irratia.naiz.eus/eu/info_irratia/20210221/metafisikatik-metamusikara-marina-landaren-eskutik (Azken kontsulta: 2023/06/22) eta Aristi, U. eta Landa, M. (2023): “Metamuusika” in Hitzokei, EITB: <https://www.eitb.eus/eu/nahieran/hitzokei/hitzokei/osoa/8329/208385/> (Azken kontsulta: 2023/06/22).

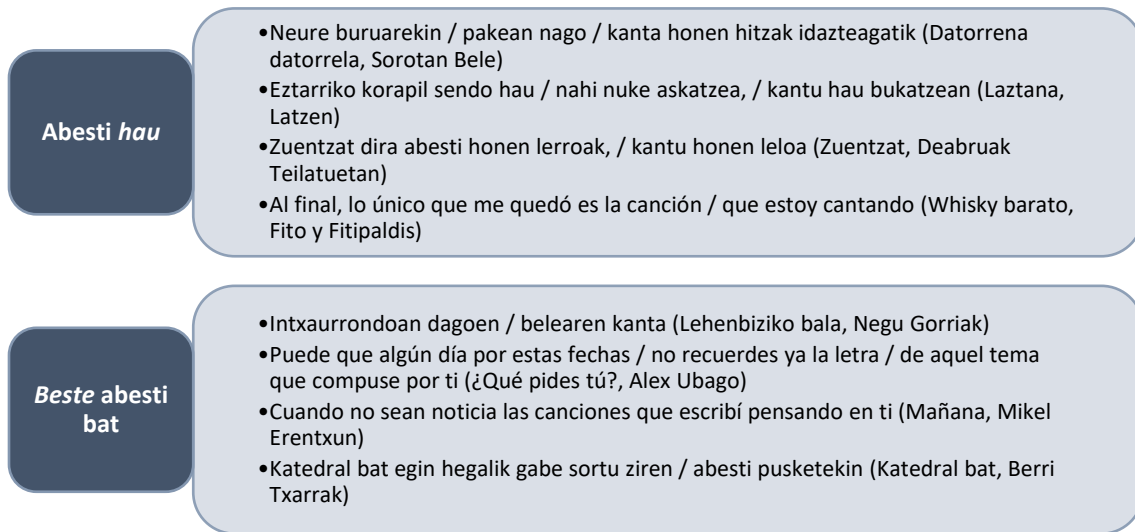
instrumentuak, subjektuak eta abestiak. Horri, zazpigarren atal bat gehitu beharko genioke, musikaz orokorki hitz egiten denean erabilia. Hurrengo irudiak sinboloen zerrenda aurkezten du:

27. Irudia: Musikaren sinbologia

<p>Partea</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abestia • Doinuak • Letrak • Akordeak • Erritmoa • Melodia 	<p>Ekintzak</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abestu • Konposatu • Instrumentu bat jo 	<p>Estiloak</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ska • Tangoa • Rock&rolla • Reggae
<p>Instrumentu eta tresnak</p> <ul style="list-style-type: none"> • Gitarra • Mikrofonoa • Akordeoia • Trikitixa 	<p>Subjektuak</p> <ul style="list-style-type: none"> • James Brown • La Buena Vida • Luis Mariano • Mikel Laboa • Public Enemy • The Clash 	<p>Abestiak</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aita-semeak (herrikoia) • Aurrera Altsasu (Altsasuko gurasoak) • El País Basc (Raimon) • Fight the power (Public Enemy) • La negra flor (Radio Futura) • Loriak udan (Bilintx)

Musikaren parteei dagokienez, azpimarragarriena abestiaren sinbolismoa da. Orokorrean ulertuta, bi abesti mota daude: *hau* eta *hura*. Kanta *honi* buruzko mezuak metamusikaren adierazpen argiena dira, kantaren beraren sortze-prozesuaz hitz egiten baita eta, ondorioz, autorearen intentziora hurbilketa gauzatzen baita. Haatik, beste kanta baten aipamenak pasio edo maitasuna iradoki eta musikak pertsonengan eta zehazki sortzaileengan eragina duela baieztatzen du. Hurrengo taulak dikotomiaren adibideak aurkezten ditu:

28. Irudia: Abestiaren gaineko sinbologiaren adibideak, *hau versus hura*



Abestea askatasunarekin lotzen da sarritan. Oro har, gizabanakoarekin du lotura, protagonistak barnean daramana botatzeko edo norbera izateko prozesua sinbolizatzen baitu. Amaia Monteroren “Quiero ser”-en askatasunari kantatzeko gogoia jasotzen da eta Betagarriren “Sweet Mary”-n, neskato protagonistak abestean arauak hausten ditu, bere nortasuna azpimarratuta. Baina talde-balioa ere har dezake, Negu Gorriaken “Gora herria” abestiak adierazten duen moduan “kantatzen duen herri bat / ez da inoiz hilko” bertsoetan. Bertan, euskal komunitatearen subiranotasun eta duintasuna aldarrikatzen dira kantatzearen bidez, Ken Zazpiren “Zapalduen olerkian” bezalaxe. Edonola ere, lagineko abesti gehienak harreman erromantiko-afektiboez mintzatzen direla kontuan izanda, aipatu behar dugu abestearen eta konposatzearen ideiak maiz amodio eta desamodio esperientzietan ageri direla. Adibidez, kanta bat sortzea maitasun-keinutzat jotzen da eta, alderantziz, maitasuna amaitu izanaren ondorioa ere izan daiteke konposizioa.

Estiloei dagokienez, lehenik eta behin azaldu behar dugu hainbeste agertzea kultura musikal askotarikoen adierazgarri dela. Alegia, analisiaren emaitzek iradokitzen dute abestiek iruditegi ugarietan dutela jatorria. Ska da gehien errepikatzen dena; sei abestitan agertzen da guztira. Ska, reggaea bezala jamaikar jatorrizko estiloa da, euskal kulturaren uzta handia eman duena hainbat talderen bidez. Ondoren, tangoa eta reggaea ditugu. Honek euskal musikaren errealitatean aniztasuna eta kultur arteko elkarbizitza dagoela erakusten du.

Subjektuen eta abesti zehatzen aipamenei ere ideia hori iradokitzen dute. Preseski, hiru sinbolo-multzo nabarmentzen dira hizkuntzaren arabera sailkatzen baditugu: euskalduna, anglosaxoia eta hispanoa. Euskaldunean, 5.2.3 hizkuntzei buruzko azpi-atalean aipatu dugun bezala, euskal kulturaren transmisioari lotutako edukia dago, euskarazko sorkuntza hedatzen duena. Bertan ditugu Mikel Laboa, Bilintxen “Loriak udan intza bezela”, “Aita-semeak” kanta herrikoia eta “Aurrera Altsasu”. Sinbolo hauetako bakoitza artista ezberdinen kantetan agertzen da, hurrenez

hurren “Iluntzean” (Ken Zazpi), “Badira hiru aste” (Mikel Urdangarin), “Zoaz Euskal Herrira” (Zarama) eta “Errepidean” (Vendetta). Kultura anglosaxoiaren erreferentziak, ordea, Negu Gorriaken musikan ageri dira: James Brown eta The Clash “Esan ozenki”-n; “Fight the power” eta Public Enemy “Radio Rahim”-en. Gaztelaniazko erreferentzietan dagokienez, hiru abestitan aurki ditzakegu. Luis Mariano irundarra Negu Gorriaken “Hipokrisiari stop”-en agertzen da, haren omenezko abestia delako; La Buena Vida *Donosti Sound*⁴⁷ mugimenduaren taldeetako bat LOVG-en “Cuidate” kantan agertzen da, preseski boskotearen talde gogokoenetakoa zelako (Pérez-Lanzac, 2004); eta, azkenik, Radio Futuraren “La negra flor”-en aipamena Fito y Fitipaldisek egiten dute “Los huesos de los besos” abestian. Hain justu, bizkaitarrek kanta horren bertsoia egin zuten talde madrildarraren omenezko *Arde Madrid* diskoan⁴⁸.

Adierazpen artistiko honi lotutako balio eta emozioak behatuta, autonomia eta ongizatea gailentzen direla ikusi dugu. Balioei dagokienez, ausardia eta indarra, eta begirunea eta esker ona dira gehien errepikatzen direnak. Sortzaileen iruditegi kolektiboan, ondorioz, musikak aurrera egiteko kemena eta gainerakoekiko elkartasuna esan nahi duela dirudi. Emozioei dagokienez, gozamena eta motibazioa gailentzen dira luzez, maitasunak jarraiki. Haatik, sufrimendua, tristura eta samina ere ageri dira musika ardatz duten mezuetan, nahiz eta kopuruan gutxiago izan. Honek musikaren sortze eta plazaratze prozesuekin bizipen edo sentimendu kontrajarriak daudela adierazten du.

Amaitu baino lehen, esanguratsua da En Tol Sarmientoren “Musikaren doinua” aurkeztea. Kanta hau musikari eskainitako omenaldia da; bertan, esker ona adierazten da narratzaileari egin dion ekarpena eta eman dion laguntza dela-eta. Preseski, musikaren gaineko sinbolismoarekin bat egiten duenez, multzo honen adierazgarritzat jo dezakegu, hurrengo bertsoekin: “irabazi edo galdu, beti zurekin doa. / Alde egin edo geratu, beti zuren barnean. / Punk doinuak, zein blues-a, edo ska musika. / Berdin du erabakia, musikaren zentzua”.

Laburbilduz, metamusika esanguratsutzat jo behar dugu, hein batean artistek euren esperientziak islatzeaz haratago, bizitza musikala aurkezten dutelako. Adibidez, LOVG-ek “Pop” abestian musika popularraren industriaren gehiegikeriei kritika egiten die. Alegia, bertso edo abesti hauetako askok, batik bat abesti *honez* edo unean konposatzeaz mintzatzen direnek, sortzaile edo interpreteak musikarekiko duen harremana, ikuspegia, edo bizipena ezagutzeko balio dute. Funtsean, musikarien ogibidera hurbiltzeko informazioa eskaintzen dute.

⁴⁷ *Donosti Sound* Gipuzkoako hiriburuan sortutako musika mugimendua da, Euskal Rock Erradikalaren garaian doinu alternatiboetan oinarritzen zena, musika-mota lasaiago baten bidez.

⁴⁸ “Veinte artistas participan en ‘Arde la calle’, disco tributo a Radio Futura” (2004) in *Los 40 Principales*: https://los40.com/los40/2004/09/28/actualidad/1096322400_277841.html (Azken kontsulta: 2023/06/22).

Arte eszenikoak

Arte eszenikoak dira musikaren ondoren gehien agertzen diren kultur adierazpenen sinboloak. Hauek, musika ez bezala, ez dira sormenetik jorratzen, baizik eta aisialdirako testuingurutik edo protagonistetako baten mugimendu fisikoari laguntzen dion ekintzatik. Izan ere, dantza da gehien erabiltzen dena. Batzuetan modu literalean erabiltzen bada ere, askotan esanahi sinbolikoa hartzen du. Sinbolismo hau askotarikoa da, eta, oro har, balio indibiduala hartzen du eta askatasunarekin lotzen da: gozamenerako tresna, zorion-iturri, eta barnekoa ateratzeko bide izan daiteke. Askatasun indibidualetik gozamina eta zoriona adierazten dituzten bertso hauek adibide bezala balio digute: “salto egin nahi dot / erropak kendu / biluzik dantza egin” (Gabak zerueri begira, Gatibu).

Horrez gain, arte eszenikoen hiru sinbolo zehatz aurkeztuko ditugu modu laburrean. Bi lehenengoak Euskal Herriko pailazo ikuskizun ospetsuenei erreferentzia dira, biak Gozategiren “Porru patata”-n, ageri direnak. “Euskal Herria, sudur gorria” esaldiak Porrotxi egiten dio erreferentzia, eta, preseski, bere ahotsa entzuten da. Bestalde, abestiaren sarrerek Txirri, Mirri eta Txiribitonen “Paristik natorren artista bat naiz ni” abestia imitatzen du. Azkena, Fermin Muguruzaren “In-komunikazioa”-n agertzen da, “Legaleon-T”, Irungo antzerki elkartea.

Literatura

Multzo honetan literatura, olerkigintza eta bertsoaritza sartu ditugu. Sinbologia nagusia ez bada ere, adierazgarria da. Musikan bezala, bertan ikus dezakegu hainbat iruditegi erabiltzen dela abestietan eta, hartara, artistek eurek hainbat eragin izan dituztela kulturalki. Sinboloetako batzuk ez dira zuzenean autore edo lan baten izen edo izenburua, baizik eta bertsoak. Edonola ere, horietako asko kultura popularrean oso barneratuta dauden heinean ezagutza orokorrean autorearekin guttiz lotzen dira. Hurrengo taulak aurkezten du sinbolismo hau:

37. Taula: Literatur, olerkigintza eta bertsoaritza sinbologia

Jatorrizko iruditegia	Abesti edo bertsoak	Sinbolismoa
Euskal Herria	Eta aitaren etxea / zutik da (Gau iluna amaitu da, Su ta Gar)	Gabriel Aresti idazlea
	Martin Larralde (Ruper Ordorika)	Martin Larralde bertsolaria
	Aitak, aitak oihanetik egurra ekarri... (Hona bostekoa, Esne Beltza)	Joxan Artze olerkigilea
Hispanoa	Como dijo aquel genio esta vida es un sueño (Soñaré, LOVG)	Calderón de la Barcaren <i>La vida es un sueño</i> lanari erreferentzia
	Qué te metes, Don Quijote / pa' flipar con los molinos (Un buen castigo, Fito y Fitipaldis)	Miguel de Cervantesek idatzitako <i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> liburuari eta Quixoteren pertsonaiari erreferentzia
	Qué corto fue el amor / y qué largo el olvido (Inmortal, LOVG)	Pablo Nerudaren Veinte poemas de amor y una canción desesperada lanari erreferentzia

	Como las golondrinas del poema de Bécquer (Jueves, LOVG)	Gustavo Adolfo Bécquerren “Volverán las oscuras golondrinas” olerkiari erreferentzia
Frantzia	Gizarte honetan inor ez ote da ohartzen / benetan oinarrizkoa dena ez dela ikusten? (Antoine nahasia, Joxe Ripiau)	Aintoine de Saint Exupéry idazlari erreferentzia abestiaren izenburuan eta hark idatzitako <i>Printze txikia</i> ipuinaren esaldi moldatua
Antzineko Grezia	Come Polifemo io parlo con Nessuno (Inkomunikazioa, Fermin Muguruza)	Homeroren <i>Odisea</i> epopeiaren pasartea jasotzen du, non Ulisesek Polifemori bere izena <i>Inor ez dela</i> esaten dion, italieraz <i>Nessuno</i>
Anglosaxoia	Polit baita nire Alizia, ispilu asko ditu (1, 2, 3, 4 ispiluen aurrean; Akelarre)	<i>Alizia ispiluan zehar</i> Lewis Carrolen ipuinari erreferentzia
	Esan “abajo el gran hermano / tú no tienes por qué morir / tú no tienes por qué asentir” (Belarrira esan, Kerobia)	George Orwellen 1984 eleberrirako distopikoaren pertsonaia, gaztelaniaz “Gran Hermano”
Jatorri ezezagunakoa	Txanogorritxuren dibortzioa / otsoaren suizidioa (Txanpon baten truke, Alaitz eta Maider)	Europa mendebaldeko ahoz aho zabaldutako istorioa, hurrei zuzendutakoa batik bat, eta besteak beste Charles Perraultek eta Grimm anaiek idatziz jasoa

Ikus-entzunezkoak

Azpi-atal honen azkeneko sinbolo-multzoa ikus-entzunezkoen buruzkoa da. Fito y Fitipaldisen “Un buen castigo” abestia Looney Tunes marrazki bizidun telesailaren Koiotea eta Hankarina pertsonaiak aipatzen ditu “los ojos como el coyote / cuando ve al correcaminos”. Glaukomak, bestalde, “Disney-ren maitasunaren fabula” esaten du The Walt Disney Company korporazioak sortutako film ospetsuek transmititzen dituzten ideia estereotipatuak salatzen. Aipamen hauek kultura globalizatuaren eredu badiara ere pasadizoak izan daitezke, solteak direlako eta ez dutelako abesti osoaren esanahia baldintzatzen, baizik eta laguntzen. Beste bi sinbologia, haatik, esanguratsuak dira laginako bi kantaren muina baitira. Jarraian, biak azalduko ditugu.

Lehena Negu Gorriaren “Radio Rahim” abestia da, Spike Lee zuzendariaren 1989ko *Do the right thing* filmari omenaldia, gaztelaniaz *Haz lo que debes* bezala itzuli zena. Abestiaren izenburuak eta letra guztiak filmaren pasarteak, pertsonaiak, aktoreak, eta esaldiak bereganatzen dituzte. Hurrengo taulan jaso dira erreferentziako batzuk:

38. Taula: *Do the right thing* filmaren sinbolismoa

“Radio Rahim” abestia	<i>Do the right thing</i> filma
Izenburua (Radio Rahim)	Pertsonaia nagusietako bat
Amodioa eta gorrotoa / hatz koskoetan / tatuaturik	“Love-hate” eszena, non Radio Raheemek hatzetan daraman “eraztuna” erakutsita maitasunaren eta gorrotoaren ikuspegia azaltzen duen.
Tina Perez	Rosie Perez aktoreak Tinaren pertsonaiaren rola du
Ezagutarazi / berri txarra / Radio Rahim / hil dutela	Radio Raheem pertsonaia poliziak hiltzen du filmaren amaieran.

Eta pizzeriako / kiskalitako hormetan / Martin eta Malcolm / azalduko dira.	Azken eszenetako batean, pertsonaietako batek Martin Luther King eta Malcolm X-ren argazkiak itsasten ditu Radio Rahim hil ondoren pizzerian.
Horrelakoa da bizitza / egin zazu behar duzuna	Filmaren gaztelaniazko izenburuari erreferentzia

Filma kultura beltzaren adierazpena da eta Negu Gorriak hainbatetan posizionatu dira kultura beltzaren defentsan. Film honen hasieran Public Enemy taldearen “Fight the power” erabiltzen da, eta, preseski, Fermin Muguruzak lideratzen zuen taldearen disko bereko “Esan ozenki” kantan bi sinboloak agertzen dira, bai taldea eta baita abestia ere: “Public Enemy-k / belarrietan joko dizu / gudazko kanta honekin. // Fight the power! / Fight the power! / Poterea borrokatu!”. Honek adierazten du ez soilik “Radio Rahim” abestia filmean inspiratua dagoela, baizik eta diskoko kantak elkarlotuta daudela eta, elkarrekin, kultura beltzaren aldeko jarrera eta botereari aurre egiteko mezuak transmititzen direla.

Era berean, interesgarria da Susan McClaryk film honen gainean esan zuena gureganatzea. Bere lanean, Radio Raheemen pertsonaia musikaren balio ideologikoaren sinbolotzat jotzen du:

Raheem is a loner whose identity is wrapped up in his boombox, on which he incessantly plays Public Enemy’s “Fight the Power” at earsplitting volume. When he refuses to turn it off in the pizza shop, the white owner (...) smashes the boombox, triggering the violence that escalates eventually to the looting of the shop, defacement of his cultural icons, Raheem’s murder, and a race riot. Struggles over musical propriety are themselves political struggles over whose music, whose images of pleasure or beauty, whose rules of order shall prevail (McClary, 2002, 27–28. or.).

Hori dela eta, film honen ageriko sinboloak metamusikaren atalaren barruan ere sar genitzake, hain justu abestiak pertsonaia honen izena duelako izenburu eta musikak adierazten dituen balio politikoaren eta musikari lotutako egoera sozialaren eredu dugulako Radio Raheem.

29. Irudia: *Do the right thing* filmaren fotograma



Iturria: Spike Lee.

Bigarren sinbologia Joxe Ripiauren “Paradisu zinema” abestian aurkitzen dugu, Giuseppe Tornatoreren 1988ko *Nuovo Cinema Paradiso* filmaren omenaldia dena. Filmaren istorioa Sizilian (Italian) kokatzen da eta mundu-mailan ospe handia lortu zuen, 1989an atzerriko

hizkuntzako film onenaren Oscar saria lortu baitzuen. Hurrengo taulan sinbolismoa aurkeztuko dugu:

39. Taula: *Nuovo cinema paradiso* filmaren sinbolismoa

“Paradisu zinema” abestia	<i>Nuovo cinema paradiso</i> filma
Txikitan, maitasuna, / erreprimitu egin ziguten.	Filma 50. hamarkadan dago girotua, Sizilian, non balio kristau-katolikoei jarraiki filmetako maitasun eszenak ez ziren aiposak.
Pelikularen zati hori / laguna, moztu ziguten.	Herriko apaizak zinemako Alfredo langilea horrelako eszenak mozteara behartzen zuen.
Paradisu zineman ikusiko gara.	Herriko zinemaren izena “Cinema Paradiso” zen, euskaraz, “Paradisu Zinema”, abestiaren leloan eta izenburuan agertzen dena. Italiarazko jatorrizko bertsoaren izenburuak zinemak berreraikitzean hartutako izena badu ere, euskaraz, gaztelaniaz eta frantsesez <i>Cinema Paradiso</i> bezala da ezaguna. Abestia argitaratu eta urtebete beranduago, 1998an, gainera, izen homonimoko diskoa argitaratu zuen Joxe Ripiauk.
Alemeniarrak grisez jantzita eta zu urdinez	Casablanca 1942ko Michael Curtiz-en filmeko “I remember every detail, the Germans wore gray, you wore blue” esaldiari erreferentzia. Film horren afixa Alfredoren proiektzio-aretoke eszenan agertzeaz gain, zineman irudiak ere ematen dira.
Leku hau ametsak forjatzen diren / materialarekin eginda dago.	Zinema amesteko espazio gisa, Alfredo eta Totó pertsonaien ametsaz ari da.
Oraindik ez da berandu / samurtasunari toki bat egiteko. // Zaborrontzira botatako muxuak / berreskuratu behar ditugu, maitia, maitia.	Zentsuratutako eszenak, alegia, karretetik moztutako irudiak, zaborrontzira botatzen zituen Alfredok. Filmaren amaieran, aldiz, Totók, heldua denean, jakiten du lagunak irudi guztiak gorde zituela eta film bat sortu zuela harentzat. Filma ikustean, suntsitzeaz dagoen zineman, negarrari ezin dio eutsi.

Politika kategorian sailkatzen ez bada ere, hein batean 50. hamarkadako balio kristau-katolikoaren purutasunari kritika egiten zaio, eta, aldi berean, ametsi eustearen eta erroen garrantzia azpimarratzen da. Preseski, filma erdi autobiografikoa da, Tornatore siziliarra delako eta hein batean bere istorioa kontatzen duelako. Filma dramaren kategorian sailkatua izateaz gain, “Film in film” kategorian, alegia, *metazineman*, sailkatua izan da. Joxe Ripiau taldeko lider Iñigo Muguruza zinemazalea zela azaldu izan dute⁴⁹. Hau, mintzagai dugun abestiaren disko homonimoan, *Paradisu Zinema* (1998) lanean alegia, ikus daiteke. Hain zuzen ere, disko horretan hainbat kantak egiten dio erreferentzia zazpigarren arteari.

⁴⁹ Blanco, D., Arzallus, E. eta Arbelaitz, L. (2020). “Iñigo Muguruza: Paradisu zineman ikusiko gara” in *Argia*: <https://www.argia.eus/multimedia/elkarriketak/inigo-muguruza-paradisu-zineman-ikusiko-gara> (Azken kontsulta: 2023/06/20).

30. Irudia: *Nuovo Cinema Paradiso* filmaren fotograma



Iturria: Giuseppe Tornatore.

Arteari buruzko sinbologiaren laburbilketa

Azpi-atal honetan ikusi ahal izan dugunez, arteari buruzko sinbologia askotarikoa da. Alde batetik, adierazpen artistikoari dagokionean: musika, antzerkia, literatura eta zinema agertzen dira laginean, besteak beste. Honek musikaren sorreran diziplinartekotasunak eragiten duela iradokitzen du, eta, hein batean, erlazionatuta daudela. Bestetik, jatorriari dagokionean. Euskal kulturaren eragina ez ezik, abestien sorreran kultura hispano, europar eta anglosaxoiari dagozkion sormen edukien erreferentziak uztartzen dira. Beraz, eragin artistikoa leku eta hizkuntza ugartik datorrela esan dezakegu.

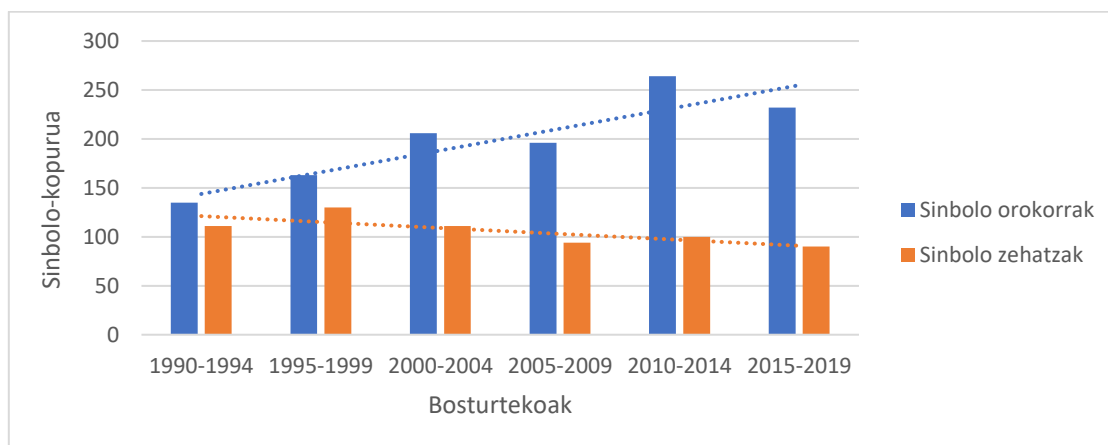
Sinbologiari buruzko atalaren sintesia

Sinbologiari buruzko atalarekin, eta era berean analisiaren emaitzen kapituluarekin, amaitzeko, sintesia egingo dugu. Ikusi ahal izan dugunez, sinbologia eta sinbolismoa ugariak dira. Alegia, sinboloak eurak, erreferentziak, askotarikoak izateaz gain hauek hartzen dituzten esanahiak ere desberdinak izan daitezke. 5.3 atala lau azpi-ataletan banatuta badago ere (Gizatasuna eta bizitza, naturarekin elkarbizitza, kultura eta gizartea, eta arte adierazpenak), bi talde handitan antola izan genezakeen. Izan ere, lehenengo biek sinbologia orokorra dute ardatz; besteek, berriz, iruditegi zehatzagoak erakusten dituzte.

Laginean, sinbologiak aldaketak izan ditu eta testuinguruan jarrita, esanguratsutzat jotzen dugu bilakaera azaltzea. Sinbologia bi multzo handi horietan multzokatuta (arestian esan dugun bezala emaitzen kapituluan jaso ez ditugun gehiago badaude ere), jarraian datorren grafikoa prestatu dugu. Grafikoak adierazten duenez, sinbologia orokorraren joera handitzea da; zehatzarena, aldiz, murrizten doa. Zehatzean azaldu ditugun sinbolo ugari mendebaldeko kultura popularraren adierazgarri eta ezagutza orokorrekoak badira ere (Joxe Ripiauren “Antoine nahasia”-n dugun Aintoine de Saint-Exupéry eta *Le Petit Prince* kasu), baliteke ez izatea sinbolo orokorrak bezain unibertsalak. Izan ere, leku-identitateen azpi-atalean gertatzen den bezala, globalizatorako joera

nabari dugu. Ez espresuki sinboloen jatorrian, ugaria delako, baizik eta leku, garai edo komunitate zehatzei dagozkion iruditegiak erabiltzeari uzteko joeran.

15. Grafikoa: Multzokatutako sinbolo orokor eta zehatzen bilakaera eta joera



Hala ere, sinbologia osoki behatzen badugu hazteko joera orokorra dagoela esan beharra dugu. Honek Euskal Rock Erradikalaren arrastoak erakusten ditu, lehen urteetan mezuak modu esplizituagoan transmititzeko ohitura zegoela iradokitzen da-eta. Azaldu dugun bezala, 80. hamarkadan mezuak oso zuzenak izan ziren. Gutxika, hizkuntza-baliabideen erabilera hazten dela dirudi, gehiago hurbilduz Euskal Kantagintza Berrian letrak sortzeko zegoen ohiturara. Joera hau ezin dugu testuingurutik banandu, eta lagina osatzen duten kanten estilo eta taldeekin lotu behar dugu. Izan ere, lehen bosturtekoan, rockaren erreinu izendatu dugun horretan, Euskal Rock Erradikaletik datozen hainbat talderen abestiak ditugu: Baldin Bada, Barricada, Delirium Tremens, Hertzainak, La Polla Records, Negu Gorriak (Kortatu taldeko kideek sortuta), eta Zarama. Laginean aurrera egin ahala, aldiz, talde hauen presentzia murrizten doa.

Azkenik, sinboloen erabilerak erakusten du hainbat lurralde eta garaitako kontzeptuek musikaren iruditegia elikatzen dutela eta, aldi berean, musikak iruditegi horien transmisioan parte hartzen duela. Hala, musika gizartearen iruditegi kolektiboaren eredutzat jo dezakegu. Politikoki Euskal Herriaren autodeterminazioaren aldeko ikuspegia gailentzen bada ere, sinboloek adierazten dute kulturalki dibertsitatea dagoela. Hots, hainbat inspirazio- edo ezagutza-iturrik eragin dute euskal musika popularrean. Nolanahi ere, dibertsitate horren barruan euskal nortasunak, euskaltasunak, eta euskal kulturaren adierazleek funtzio esanguratsua betetzen dute. Beste era batera esanda, laginean “euskal gaiak” dira nagusi. Baina esanguratsua da diskurtsoen atalean azaldu diren nazio-estatu auzia eta Euskal Herriko independentzia haratago, sinbologia behatuta antzematen dela euskal gizarteari dagozkion gaiak zabalagoak direla: mitologia, gertaera politikoak, literatura, etab.

6. KAPITULUA EZTABAIDA

**Munduak ahazten banau, lur honek
askatzen banau, zerbait utzi beharko dut,
behintzat euri tanten artean.
(Elektrizitatea, Zea Mays)**

6. EZTABAIDA

Ikerketaren ondorio orokorretara iritsi aurretik, tesiaren zati enpirikoa eta teorikoa lotuko ditugu. Hain zuzen ere, corpusa osatzen duten 301 abestien analisiaren emaitzek esparru teorikoan eta testuinguruan aztertutako puntu nagusiei nola erantzuten dieten azaltzen saiatuko gara. Ikerketa galderak eta helburuak haratago, analisiak euskal popari nahiz musika popularraren komunikazioari buruzko eztabaidetan parte hartzen du eta hainbat alderdi interesgarri dakartza.

Kapitulu honetarako, emaitza esanguratsuenak izan ditugu kontuan. Lehenik eta behin, aztertutako abestiak musika popularrak duen balio sozial eta politikoaren adibide gisa aurkeztuko ditugu, abangoardiako funtzioa azpimarratuz. Ondoren, abestiek intentzio-interpretazio paradigmaren gainean erakusten dutena mahaigaineratuko dugu. Jarraian, gehien nabarmendu diren bi aldagaiei helduko diegu: generoa eta leku-identitatea. Generoari dagokionez, emakume eta gizonezko pertsonaien estereotipoei buruzko eztabaida aurkeztuko dugu, baina baita maitasun erromantikoaren mitoei buruzkoa ere. Leku-identitateari dagokionez, egin dugun analisiak musikaren *euskaltasunaren* eztabaidari gehitzen diona mahaigaineratuko dugu.

6.1 Konpromiso sozial eta politikoa euskal popean

Atal honetan, lagineko abestien balio sozial eta politikoaren gainean eztabaidatuko dugu. Egia da abesti gehienak harreman erromantiko-afektiboetan oinarritzen direla ($n=118$). Alabaina, emaitzetan azaldu ditugun mezu sozial eta politikoen kopuruak hautsi egiten du pop musikaren gaineko aurreiritziekin. Gai sozialak gai afektiboak bezain ugariak ez diren arren, injustizia salatzen duten, eskubideak exijitzen dituzten edo gizartean baloratuta dauden pertsonen eta tokien omenaldia egiten dieten abesti asko daude ($n=100$). Hala, gure ikuspuntutik, emaitza hauek Frithek aipatutako faltsutasunari eta propaganda hutsalaren ideari (2007b) kontra egiten diote, analisiak euskal musika popularraren konpromiso sozial eta politikoa dagoela iradokitzen du eta.

Esparru teorikoan dagoeneko azaldu dugu musikaren eta gizartearen arteko harremana nahiz musikak bere testuinguruarekin duena oso estuak direla oro har. Analisiak hau egiaztatzen du: alde batetik, gizarteak artisten balioetan eragiten du; bestetik, artistaren balio horiek asko baldintzatzen dituzte idazten edo interpretatzen dituzten abestien mezuak; eta, azkenik, kantu horiek balio jakin batzuk itzultzen dizkiote gizarteari. Ideia hau Roccak eta Fagiulik ere aipatu dute: “musika segur aski leku eta une baten ondorio bada, kontrakoa ere egia da, alegia, tokia eta una musikak eragiten dituela” (2016, 87. or.). Hortaz, eragin zirkulu amaiezin batez ari gara, jarraian datorren irudiak erakusten duen moduan:

egiteko *birjinaren* irudia erabiltzen den, edo Fito eta Fitipaldisen “La casa por el tejado” eta “Soldadito mariner”, *prostitutare*n rola jorratzen dutenak, pentsatu behar dugu artistei, nolabait, gizartearen estandarrek eragin dietela.. Ikuspuntu horretatik idazten dutenean, nolana ere, arau eta balio horiek elikatzen ari dira, eta horiek erreproduzitzen laguntzen dute.

Bestalde, musikariek beste ikuspegi batetik idaztea erabakitzen badute, ezarritako ideiak aurrez aurre jarritz, pentsatzeko modu berriak zabaldu ahal izango dizkiete entzuleei eta, beraz, gizarteari. Baditugu ildo hori jarraitzen duten adibide batzuk, lau gaitan sakabanatuta: emakumeen sexualitate eta askatasuna, arrazismoari aurre egiteko mezuak, teknologiaren kontrako jarrera eta suizidioaren kontzientziatzea. Laginari 30 urteko distantziarekin begiratuta, ikus dezakegu orain eztabaida publikoa osatzen duten gai batzuk 1990eko eta 2000ko hamarkadetan ordurako lantzen hasiak zirela. Gai horietako batzuk ikuspegi pertsonaletik garatu badira ere, denborarekin dimentsio politiko eta soziala hartu dute. Horrenbestez, musikak abangoardiako gizarte-eragilearen rola du, gizarte-arazo garrantzitsuei aurrea hartzeko gaitasuna baitu. Hain zuzen, balio ideologikoari zor zaio hori, McClaryk adierazi zuenez:

So long as music reaffirms what everyone expects, it can manage to seem apolitical, to serve as a mere frill. But as soon as it transgresses some deep-seated taboo, it can bring boiling to the surface certain antagonisms or alliances that otherwise might not have been so passionately articulated (2002, 27. or.).

Lehenengo gaia, esan bezala, generoari eta balio feministei dagokie. 90eko hamarkadako euskal testuinguruan, feminismoaren bigarren olatuaren printzipio batzuk oraindik ez zeuden gizartean babestuta edo sustraituta. Gainera, dagoeneko azaldu dugu beste industria batzuekin alderatuta, musika berandu murgiltzen hasi zela genero ikuspegian (McClary, 2002). Hala ere, laginaren analisiak erakusten du balio feministak euskal gizartean bazeudela *mainstream* bihurtu aurretik; alegia, besteak beste estatu-mailako “La manada”⁵⁰ eta mundu-mailako #MeToo⁵¹ kasuak lehertu zuten *laugarren olatu feminista*⁵² hasi baino askoz lehenago.

Izan ere, dagoeneko azaldu dugu corpusean genero-estereotipoak nagusitzen direla. Alabaina, mezu berriak loratzearekin ahaldu txinparta bat ere badago, euskal musika popularrean emakumeen sexu-askatasuna sustatzen duten zenbait abesti baitaude, emakume musikariek abestuta: “Bexamela eta pastela” (Maixa eta Ixiar, 1997), “Nahia” (Nahiadance, 2007) eta

⁵⁰ Beatly, M. (2019). “The shocking rape trial that galvanised Spain’s feminists – and the far right”. In *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/23/wolf-pack-case-spain-feminism-far-right-vox> (Azken kontsulta: 2023/03/07).

⁵¹ Khomami, N. (2017). “#MeToo: how a hashtag became a rallying cry against sexual harassment”. In *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/20/women-worldwide-use-hashtag-metoo-against-sexual-harassment> (Azken kontsulta: 2023/03/07).

⁵² “Feminism fourth wave” (2021). In National Women’s History Museum: <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-fourth-wave> (Azken kontsulta: 2023/03/07).

“Lokartu arte”, “Rimmel” eta “XXX” (Gose; 2009, 2009 eta 2012). Lehenengo da esanguratsuen zentzu honetan, besteak baino 10 urte lehenago argitaratu baitzen.

Sexu-harremanak jorrateaz gain, lagineko abesti horien alderdirik garrantzitsuen da historikoki gizonezkoei egokitutako ezaugarri bat bereganatu dutela. Frith eta McRobbiek “Rock and sexuality” lanean adierazi zuten bezala, musikak gizonezkoen sexualitatea eraldatu izan du, baina ez emakumeena (1978/2007). Lagineko abesti horiek multzokatu eta elkarrekin aztertuta, ikus daiteke emakumeak euren bizitza sexualaz, plazererako eskubideaz eta aukeratzeko askatasunaz ari direla. Emakumeen sexualitateari ekitean, esanguratsua da abesti horietan emakumeak ez direla abestien edukiaren objektu hutsak, baizik eta subjektu aktiboak.

Gainera, aurreko bost abestiak pop edo triki-pop gisa sailkatu dira. Hala, interesgarria da ikustea nola eboluzionatu duen aditu eta akademikoek gaitzetsitako musika-genero batek, eta musikariek nola egokitu dituzten soinua eta erritmoak konprometitutako diskurtso feministak sortzeko. Euren pentsamoldea garatu dute femeninotzat, inozotzat eta hutsaltzat jo izan den estilo baten bidez, gizonaren jabego zen gaia jorratuta: sexualitatea (del Val Ripollés, 2010; Reynolds eta Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004).

Abangoardiako funtzio horri jarraiki, bigarren gaiari helduko diogu: arrazakeriaren salaketa, aniztasunaren defentsa eta beste jatorri edo etnia batzuetako pertsonetikiko elkartasuna da. Ideia horiek adierazten dituzten hainbat abesti daude laginean: “Radio Rahim” (Negu Gorriak, 1990), “Iñaki, zer urrun dagoen Kamerun” (Zarama, 1991), “Oveja negra” (Barricada, 1992), “Kolore bizia” (Negu Gorriak, 1993), “Geografía” (La Oreja de Van Gogh, 2003) eta “Fantasía o realidad” (Alex Ubago, 2004).

Duela 30 urte, dagoeneko arrazismoaren aurkako borroka existitzen zen, baina orduan ez zuen gaur egun Euskal Herriko iritzi publikoan duen garrantzia. Paradoxikoki, gai hau jorratzen duten kantak urriagoak dira lagineko ondorengo bosturtekoetan. Ondorioz, abesti horien mezuek berdintasuna eta justizia sustatzeko eta arazoa nabarmentzeko balio izan dute. Zaramaren kantak, “tabernaz taberna ‘vendo barato’” saltzaile ibiltari etorkinen egunerokotasuna salatzen du, bero handia egiten duenean ere hor egon behar dutelako, gainera. Honi gehitu behar diogu abestiko protagonistari *Iñaki* esaten diola, garai hartan ohikoa zena gizonezko beltzei deitzeko⁵³. Izenaren erabilera ironikoak are indar gehiago ematen dio salaketari.

Beste gai bat teknologiarekiko jarrera negatiboa da, bereziki internetekiko eta mugikorrekiko. “Gizakia baino gizakiago” (Ekon, 1997), “Antoine nahasia” (Joxe Ripiau, 2000), “In-

⁵³ Zarrabeitia, B. (2016). “Black is Basque”. In *Naiz*: <https://www.naiz.eus/eu/blogs/marakanatxikia/posts/black-is-basque> (Azken kontsulta: 2023/03/07).

komunikazioa” (Fermin Muguruza, 2002), “Libre” (Berri Txarrak, 2003) eta, ondoren, “Infrasoinuak” (Berri Txarrak, 2017) abestietan, teknologiaren gehiegizko garapena eta gizatasunetik aldentzeko patrioiak salatzen dira. Lehenengo biek gaitzesten dute, batez ere, moda globalen ondorioz gizarteak duen enpatia, zaintza eta komunikazio falta.

Laugarren eta azken gaia suizidioa da, genero ikuspegiari buruzko 5.2.1 azpi-atalean aipatu, eta gizateriaren eta bizitzari buruzko 5.3.1 azpi-atalean eztabaidatu duguna. Suizidioaz eta pentsamendu suizidez hitz egitea ez zen ohikoa iritzi publikoan 90eko hamarkadan. Gaur egun oraindik tabua den arren, politikariek eta komunikabideek gero eta ikusgarritasun handiagoa ematen diote osasun mentalari eta suizidioaren prebentzioari, batez ere 2020ko COVID-19 pandemiatik⁵⁴. Bere buruaz beste egiteari buruzko letrak dituzten abestiak hauek dira: “Hilik” (Baldin Bada, 1990) eta “Mi mejor colega” (Kaos Etiliko, 1999). Beste abesti batzuek aipatzen badute ere, ez dute gai nagusitzat. Garrantzitsua da azaltzea bai “Hilik” baita “Mi mejor colega” ere ikuspegi pertsonaletik eta esplizituki kontatzen direla, baina salaketa politiko gisa uler ditzakegu, laginean aztertutako osasun mentalaren gaiak direla-eta. Hain zuzen ere, horrek iradokitzen du 90eko hamarkadan pertsonak kezkatuta zeudela suizidioarekin eta ordurako arazo soziala zela.

Honek guztiak erakusten du musikak abangoardia-funtzioa izan dezakeela eta talde edo komunitate ugarietara eragiten dieten gaiak ezagutzera ematen lagun dezakeela. Istorio pribatu edo indibidualetatik abiatuta, arazo horiek gizarteratu egiten dira. Honek baieztapen feminista ezagunen batera garamatza: “pertsonala politikoa da”. Ondorioz, abesti batzuetan bidalitako mezuak, hala nola Maixa eta Ixiarrek “Bexamela eta pastela”-n jorratzen dituztenak, eta nahiz eta batzuk istorio pertsonaletatik idatzita egon, berez politikoak direla, beste pertsona batzuei ere eragiten dieten istorioak kontatzen dituztelako. Are indartsuagoa da hau kontuan izanda pentsamendu-korronte nagusiei aurre egiten zitzaizela sarritan. Beraz, musikak, iritzi publikoaren aktore den aldi berean, iritzi publikoa sortzen du.

Azkenik, eta funtzio sozialarekin amaitzeko, honek iradokitzen du musika popularrak gai politiko eta sozialei aurrea hartzeko gaitasuna duela agenda publikoan agertu baino lehen, arestian aipatutako abestien diskurtsoek iradokitzen duten bezala. Alde horretatik, Hennion-en aipu bati heldu nahi diogu berriro. Hurrengo esaldiak musikaren balio irudimentsua eta ameslaria ez ezik, gizartearen isla eta arazo soziopolitikoei aurrea hartzeko funtzioa ere laburbiltzen ditu:

Imaginary identities, sentimental adventures, a taste of what reality represses: pop songs open the doors to dream, lend a voice to what is left unmentioned by ordinary discourse. But pop is not only

⁵⁴ Panchal, N., Saunders, H., Rudowitz, R. eta Cox, C. (2023). “The Implications of COVID-19 for Mental Health and Substance Use”. In *KFF*: <https://www.kff.org/coronavirus-covid-19/issue-brief/the-implications-of-covid-19-for-mental-health-and-substance-use/> (Azken kontsulta: 15 May 2023).

a dream machine: perhaps, like witchcraft in another age, it is the unofficial chronicle of its times, a history of desires existing in the margins of official history, which, except at rare moments of rupture, do not speak but act. In setting out a history of today, popular culture etches the contours of a history of tomorrow in that it “feels” a social atmosphere in its earliest, unformulated stages; pop music senses the current and projects a first image of it, long before the politicians have grasped its real nature or had the time to quell it, before words have been found to express it or to betray it. Pop songs hold up a mirror to their age in the truest sense of the word, for they provide it with a blank screen on which its desires are reflected (Hennion, 1983/2007, 205. or.).

6.2 Intentzio pertsonalak versus interpretazio globalak

Musika-komunikazioaren prozesuan, non musikariak mezu bat kodetzen duen asmo kontziente zein inkontziente baten bidez, eta entzuleak mezu hori deskodetu eta interpretatzen duen (Inskip eta MacFarlane, 2008; Tagg, 2013), *zarata* funtsezkoa da, jarraian aipatuko ditugun adibideek erakutsi diguten bezala. Hartara, komunikazioaren teoria orokorrean Piercek landutako elementua (1980) gure prozesuan sartu behar dugu. Musikari aplikatuta, *zarata* (literalki soinu askoren nahasketari erreferentzia egin gabe, izan litekeen arren) intentzio-interpretazio paradigman erabakigarria izan daiteke.

Zarata dagoenean asmoa eta interpretazioa oso desberdinak izan daitezke, baita interprete eta entzuleak esanahiak, balioak eta testuingurua partekatzen dituztenean ere. Esparru teorikoan esan dugun legez, Tagg (2013) bezalako autoreen arabera, intentzioa eta interpretazioa bat ez badatoz, komunikazio-prozesua ez da arrakastatsua; alde horretatik, *zarata* dagoenean komunikazio-prozesuak izandako porrotaz hitz egingo genuke. Hala ere, errepikatu behar dugu gure ikuspuntutik abesti batek esanahi bat baino gehiago izan dezakeela, argitaratzen den heinean entzuleena ere baita.

Porrotatzat jo gabe ere, baliabide linguistikoak, hala nola metaforak eta sinboloak, *zarata* izan daitezke musika-komunikazio prozesu batean. Hain zuzen, pertsona askok kanta bat modu jakin batean interpretatzen dutenean, nahiz eta ez etorri artistaren asmoarekin, badirudi esanahi hori gailentzen dela. Horixe da gure lagineko abestietako batzuen kasua, modu inplizituan eta poetikoan idatziak izan direnak, literatura baliabide askorekin. Jarraian, hiru abestitan nola gertatzen den azalduko dugu: “Aitormena” (Hertzainak, 1989), “Non geratzen den denbora” (Mikel Urdangarin, 2000) eta “Itsasoa gara” (Ken Zazpi, 2010).

Bere argitalpenetik, Hertzainaken “Aitormena”-k eztabaida eta nahasmena piztu ditu esanahiari dagokionez. Esan dugun bezala, kanta hau taldeari omenaldia da, agur-kanta zehazki, Josu Zabala kantaren idazleak separatzeaz zegoela sentitzen zuenean. Abestia 1989an kaleratu zen, eta

separazioaren susmoa bat dator azken RRVaren urteekin. Testuinguru horretan, abestia 80ko hamarkadako mugimenduaren amaieraren iragarpen gisa eta hamarkada berriarekin euskal rockaren eta errealitate soziokulturalaren hasiera berriaren adierazle gisa interpreta daiteke.

Hala ere, pertsona askorentzat maitasun-kanta da, protagonistak bikotekideari harremana bukatu behar dutela esaten ariko balitzaio bezala, monotonoegi bihurtu delako. Izan ere, letra hauetan bi pertsonaia ditugu, *ni* eta *zu*. Gogoratu behar dugu izenordain horiek ohikoak direla harreman afektiboei buruzko abestietan, eta, euren estilo zuzenagatik (Hennion, 1983/2007), auto-identifikaziorako elementu gisa funtzionatzen dutela: *ni* gizonentzat eta *zu* emakumeentzat (Frith, 1985/2007a; Frith eta McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005). Hori dela eta, ez da harrigarria pertsona askok “Aitormena” *maitasun-kantu* bezala interpretatu izana.

Entzulearen ezagutzaren, balioen, esperientzien, entzute-testuinguruaren edo artistarekin duen harremanaren arabera, letrari emango dion esanahia bat edo beste izan daiteke. Mezu inplizitu eta anbiguoak dituzten abestietan nabarmentzen da gehien hori. Abesti jakin bati buruz egin daitezkeen interpretazio anitzen adibide ona da “Aitormena”, beste pertsona batzuek drogei lotu baitute, letrek substantzien erabilerari agur esango balute bezala, tuit honek erakusten duenez:

32. Irudia: “Aitormena” drogekin lotzen duen txioa



Twitterretik berreskuratutako iruzkinak, erabiltzaileen datuak estalita eta 2012ko azaroaren 12an idatzita.

Mikel Urdangarinen “Non geratzen den denbora” ere (gure elkarrizketatuetako batek, Jon Maiak, idatzia) maitasun-kanta gisa ulertu izan da. Horrexegatik interpretatu zituen Amaia Álvarez Uriak (2012) letrak dependentzian eta aginduetan oinarritutako harreman afektibo baten amaiera gisa. Genero-markatzaileak anbiguoak direla aitortzen badu ere, ikertzaileak dio istorioaren narratzaileak bere (gizonaren) maiteari (emakumeari) eskatzen diola “bere nortasuna eta askatasuna itzultzeko, ez delako berea” (2012, 27. or.). Álvarez Uriak mendiaren sinbolismoa ere metafora sexual gisa ulertzen du. Azaldu dugunez, sinbolo-mota horrekin batera *zu* eta *ni* bat agertzen direnean, testuek pertsonifikaziorako baliabide literario gisa erabiltzen dute.

Baina, Jon Maiaren txio baten laguntzarekin erakutsi dugun bezala, kanta Felix Iñurrategi euskal mendizale ezagunari omenaldia da. 2000. urtean hil zen, 33 urte zituela, Himalaiako Gasherbrum I (Pakistan)⁵⁵ menditik jaisten ari zela. Urte berean Mikel Urdangarinek *Espilue* albuma kaleratu zuen, singlea barne. Istripuak euskal gizartea hunkitu egin zuen, Felix Iñurrategi, bere anaia Albertorekin batera, mendizale miretsia eta ospetsua baitzen.

Hau jakinda, Iñurrategiren heriotzari buruzko erreferentzia inplizitu batzuk identifika ditzakegu. Adibidez, “non ez dagoen arnasbiderik” esaldiak mendi altuetan ohikoa den arnasa hartzeko zailtasuna adierazten du. Abestiaren “arimak zenbatzera” bertsoak mendietako heriotza-kopuru handiari egin diezaioke erreferentzia, batez ere Himalaian. Ikus dezakegun bezala, *ni* eta *zu* izenordainek —*Ni-zu formula* ere dei geniezaioke horri— ez dute adierazten gizon eta emakume baten arteko harreman erromantikoa, baizik eta Felix Iñurrategik mendiekin zuen erlazio estua, azkenean bere heriotzaren errudun izan zirenak. Hau lotura askatzeari, mugak gainditzeari eta autokontzientziari buruzko bertsoetan islatzen da.

Amaitzeko, Ken Zazpiren “Itsasoa gara” aurkezteko garaia dugu, hau ere Jon Maiak idatzia. Abesti honek iraganaz ez damutzeari eta etorkizunera begiratzeari buruzko mezua transmititzen du: “malko haiei esker / orain itsasoa gara”. Mezu horiek gai asko jorra ditzakete, baina iritzi publikoan harreman afektiboekin lotu izan dira. Abestiak *Ni-zu formula* erabiltzen ez badu ere, *maitea* hitzak pentsarazi diezaguke narratzailea pertsona jakin batekin ari dela hizketan, pertsona maitatu batekin.

Interpretazio hori Maiak letrak idaztean zuen intentziotik oso urrun dago. Elkarrizketan abestien esanahiari eta intentzio-interpretazio paradigmari buruz galdetu genionean, metaforak gustatzen zaizkiola esan zuen, eta abesti hori inplizituki ETaren su-etenaren adierazpena dela aitortu zuen (komunikazio pertsonala, 2022ko urtarrilak 19). Beraz, abestiaren malkoak iraganeko mina eta sufrimendua dira, indarkeriarekin batera; itsasoa, bestalde, etorkizun librea eta baketsua sortzeko aukera da.

Kantak baliabide linguistikoak erabiltzen dituen heinean, Maiak onartzen du maitasun erromantikoari lotu izan zaiola, eta horregatik duela gustuko metaforak erabiltzea, idazten duenaren esanahiaren ulermena ez errazteko (komunikazio pertsonala, 2022ko urtarrilak 19). Hau gertatu zen, zehazki, *Sancho el Sabio* aldizkarian berriki argitaratutako artikulu batean, non Mainer Valdés autoreak abestia gizon eta emakume baten arteko harremanarekin lotzen duen (2022). Hain zuzen ere, Oihan Vegak esaten duen bezala:

⁵⁵ Ugartemendia, U. (2020). “Arima galdu zen”. In *Berria*: <https://www.berria.eus/paperekoa/1905/022/001/2020-07-28/arima-galdu-zen.htm> (Azken kontsulta: 2023/03/20).

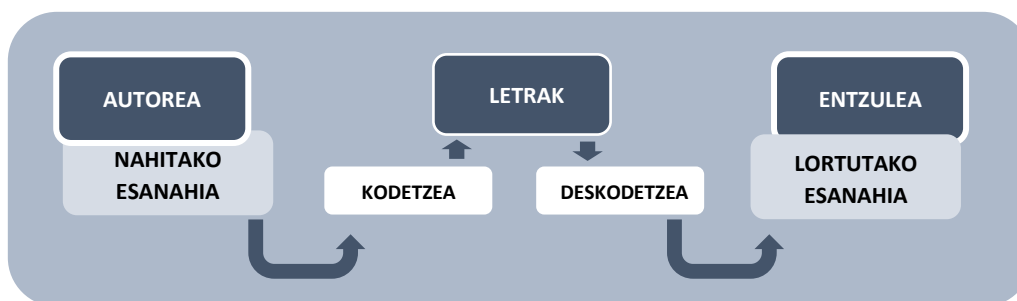
Gauza bat da idazleak zer esan nahi duen eta beste gauza bat da gero zer norabide hartu duen eta jendeak nola interpretatu duen. Hor dago komunikatzaile baten indarra ere bai, ez da bakarrik zer esaten duzun baizik eta nola esaten duzun (Vega, komunikazio pertsonala, 2021eko otsailak 3).

Hiru kantuen esanahiak, autoreen asmoekin bat ez badatoz ere, gizartean zabaldu dira. Hiru adibide hauek erakusten dutenez, pop, rock nahiz kantautore generoetako abestietan, *ni* eta *zu* izenordainen bidez pertsonifikazioa erabiltzeak, *maitea* bezalako hitzek, eta “igo nazazu nire mendira / zure gailurretik gora” bezalako metaforek (Non geratzen denbora, Mikel Urdangarin) kanta bat maitasun istorioekin lotzea egin dezakete. Azkenean, pop musikaren gairik arruntena izan da luzez, hala nola Burns-ek (1983) eta Guarinosek (2012) baieztatu eta, hain zuzen ere, gure lagineko gaiak ere iradokitzen dutenez.

Hemen, intentzio-interpretazioaren paradigma eta Tagg-ek (2013) defendatzen duen esanahi bakarraren gaia errepikatu behar ditugu. Eredu gisa erabili ditugun hiru kantak letra batzuk ulertzeko modu anitzen adibide dira. Horregatik, nahitako edo intentziosko esanahia eta lortutakoa bereizi behar ditugu. Hiru adibide hauetan, gizarteak ez ditu autoreek nahi zituzten esanahiak barneratu. Dena dela, esanguratsua da esatea autoreek emandako esanahia ezagutzeko beharrezkoa izan zaigula letrak baino haratago joatea, Negus-ek (2012) eta Connell eta Gibson-ek (2003) proposatzen duten bezala.

Hau guztia esanda, abesti baten esanahiaren auzia hiru komunikazio-prozesutan sintetizatu dezakegu, non zarata edo zarata-falta erabakigarriak izan baitaitezke lortu nahi diren eta benetan lortu diren esanahiak bateratzeko. Hurrengo hiru irudiek prozesu horietako bakoitza erakusten dute. Lehenak zaratarik gabeko prozesu hipotetiko bat erakusten du, non entzuleak letren gainean egiten duen interpretazioa bat dator autoreak idaztean zuen asmoarekin. Teorian, prozesu hori mezu zuzenak eta ahoskera argia dituzten abesti esplizituetan gerta liteke, besteak beste.

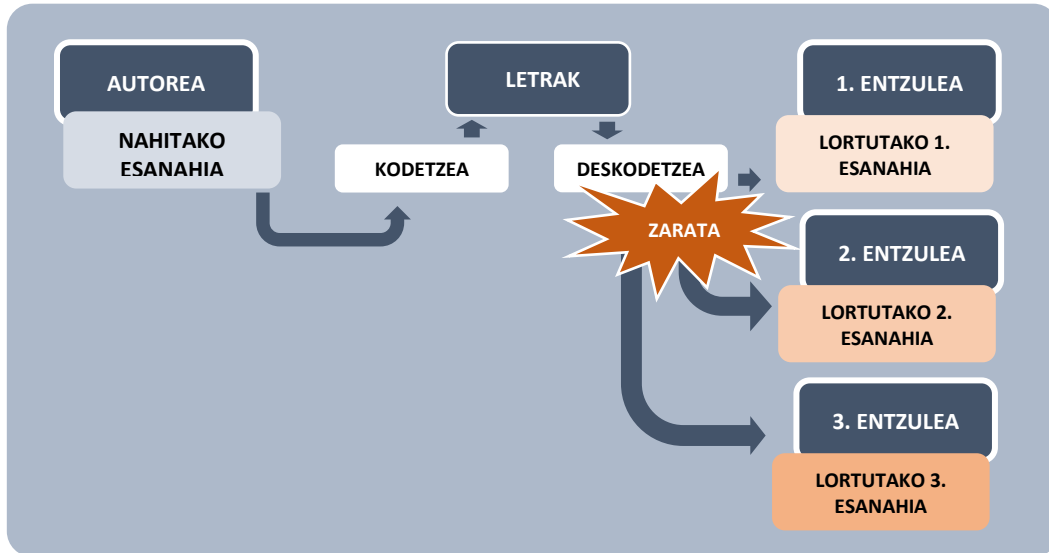
33. Irudia: Esanahiaren asmoak eta ondorioak bat egiten dutenean



Hurrengo irudiak beste prozesu bat aurkezten du. Bertan, deskodetzearen pausoa zaratak parte hartu du eta, ondorioz, entzule bakoitzak interpretazio ezberdina egin du. Hori gertatuko litzateke

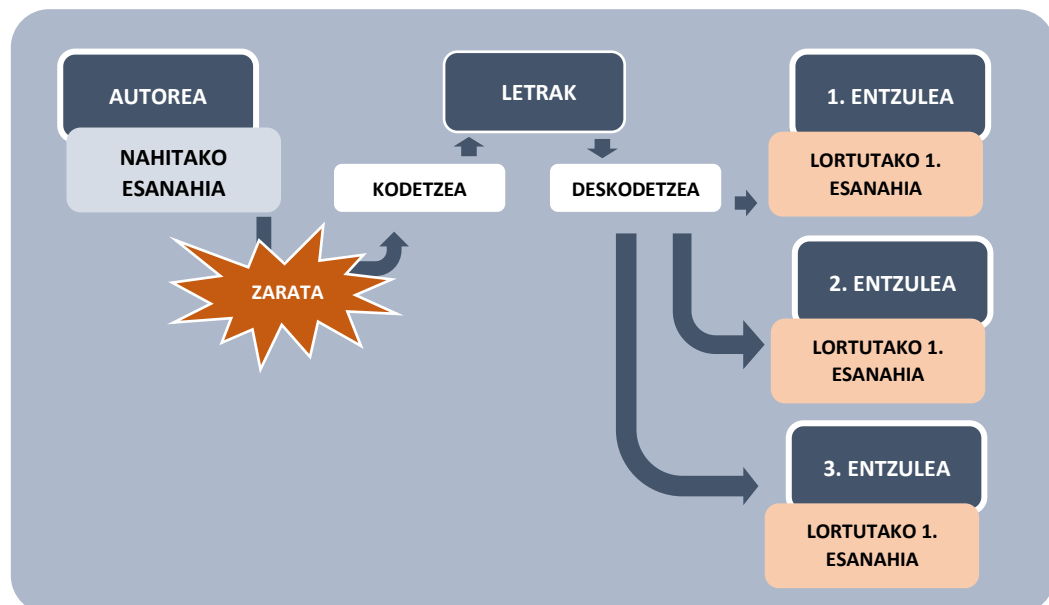
entzuleek ez dutelako edukia (inplizituki zein esplizituki idatzita egon) *zuzen* ulertu, autorearen asmoaren arabera alegia. Eszena honetan, abesti berak esanahi ugari eskura ditzake.

34. Irudia: Lortutako esanahi ugariko prozesua



Azkenik, hainbat entzulek interpretazio bera egiten duten eszena dugu. Prozesu mota honetan, abesti baten hedatutako esanahia entzuleek emandakoa da, eta ez artistak nahi zuena. Hain justu, zarata letren kodifikazioan gertatzen da: baliteke literatura-baliabide eta sinbolo *okerrak* (hau da, unibertsalak ez direnak edo ulergaitzak direnak) erabili izana eta edozein unetan, edozein lekutan ezin izatea intentzioaren arabera interpretatu. Hirugarren prozesu honek azpi-atalaren izenburura garamatza bueltan: asmo pertsonal batetik abiatuta, lortu nahi den esanahitik alegia, esanahi orokor bihurtzen den interpretazio globala atera daiteke.

35. Image: Ondoriozko esanahia gailentzen deneko prozesua



6.3 Genero-estereotipoak eta itxurazko maitasun istorioak

Álvarez Uriak iradoki zuen ez zuela espero adina genero-estereotipo aurkitu euskal musika popularrean (2012). Nolanahi ere, gure analisiak kontrakoa erakusten du, eta hurbilago dago Guarinosen analisiaren emaitzekin (2012) sortu dugun taulatik. Taula hori bi zatitan banatzen da estereotipoen eta prototipoen bidez: batetik, genero-rolak erreproduzitzea, eta, bestetik, ezarritako ideiak hausten dituzten mezu berriak.

Esan dugun bezala, euskarazko izenak eta izenondoak generoaren arabera aldatzen ez direnez, ezin dugu esan abesti guztiek errealitate heterosexuala aurkezten dutenik. Hala ere, horietako askok generoa argitzen duten hitzak erabiltzen dituzte, hala nola Gatibuk “zure bularrak nire aho parien” (Bixotzak suten) eta “zure marradun minigonie” (Gabak zerueri begira) esaten duenean. Kasu horietan, gorputzaren zati baten eta irudimen kolektiboan feminitateari lotuta dagoen jantziaren deskribapenak ditugu. Gainera, gaztelaniazko abesti asko emakume bati zuzenduta daude, esaterako, Fito y Fitipaldisen mezuak, “seré infeliz si me falta / *El jardín de las delicias* bajo tu falda” (La casa por el tejado) kantatzen dutenean. Abesti horietan guztietan, *ni* gizon bati dagokio (artistari), eta *zu*, berriz, emakume bati.

Autoreek historikoki azaldutakoa, beste garai edo kokapen batzuetan izanda ere (Frith, 1985/2007a; Frith eta McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005) baieztatzen du laginak. Badirudi gizona ni -protagonista, subjektua- eta emakumea zu -objektua- bereizteko joera ere badela euskal musika popularrean. Izan ere, emakumeek abestien subjektuak ez direnean *besteak* izaten jarraitzen dute, McClaryk (2002) eta L. Viñuela Suárezek (2004) de Beauvoir-en kontzeptua erabiliz azaldu zuten bezala. Gure ustez, hori eraldatzeko gakoa izango litzateke emakume artista gehiagori bidea irekitzea musikaren industrian eta irrati-zerrendetan; izan ere, *ni* pertsonaiak autorea edo interpretea ordezkatzeko duen heinean, badirudi hori dela kantuetan emakume protagonistak gehiago izateko modu bakarra.

Ni-zu formula bezala izendatu dugun horretatik haratago, emaitzek erakusten dute estereotipo eta rol komun batzuk euskal popean erreproduzitzen direla, baina badira teoriarekin bat ez datozen beste portaera eta diskurtso batzuk ere. Lehenik eta behin, emakumeei esleitutako ideiak eztabaidatuko ditugu; ondoren, gure laginean *cock rock – teenybop* dualismoa nola garatzen den erakutsiko dugu; eta, azkenik, euskal popean islatzen diren maitasun erromantikoaren mitoen oinarritzko printzipioak azalduko ditugu laburki.

Pertsonaia femeninoei dagokienez, ideia asko daude, eta horietako gehienak bat datoz esparru teorikoaren bidez landu ditugun genero-teoriekin. Hala ere, Guarinosek erakutsi zuenez (2012),

mezu batzuk joera estandarretik kanpo daude. Hurrengo taulan, emakume-estereotipoen laginaren adibideak ageri dira:

40. Taula: Pertsonaia femeninoen estereotipoak

Abeslarien generoa	Estereotipoak	
	Idea nagusiak	Bertsoen adibideak
Emakumezkoa	Bikotekidearen edo maitasun erromantikoaren beharra garrantzizko gauza bezala (Burns, 1983; Frith eta McRobbie, 1978/2007; Guarinos, 2012)	Yo sin tu amor soy un montón de cosas menos yo (En mi lado del sofá, LOVG) I am lonely, and I am blue, I need you and your love too (Rescue me, Sorkun)
	Ahultasuna, zaurgarritasuna, (Citron, 1993; McClary, 2002)	Si fuera más guapa y un poco más lista (Jueves, LOVG) Iluntasunak hartu egin nau, negar malkoak (Elektrizitatea, Zea Mays) Ta azkenean erori nintzen ni (Er(h)ori, Izaro)
Gizonezkoa	Objektifikatu edo umiliatu egiten duen hiztegiaren erabilera, “panpin”, “laztan” edo “neskatxo” kasu (Inglis, 1997)	Printzesa kapritxosie (Zeu, zeu, zeu; Gatibu) Baila morena // Esto es para ti, mi nena, check it out baby (Eskuekin, Esne Beltza) Ahora que te veo, niña, ya te echo de menos (A gritos de esperanza, Alex Ubago) Que mis lágrimas sean, mi niña... (No tinc remei, Esne Beltza)
	Emakumeak sorginekin eta sorginkeriekin lotzea (Reynolds eta Press, 1995)	Emoistasu porrutxue, sorgine (Nirekin, Gozategi) Esango nuke bere begiek erraz sorgindu nautela (Badira hiru aste, Mikel Urdangarin)
	Birjina-prostitua rol dualismoa (Reynolds eta Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2005)	Aunque sé de buena tinta que no es solo para mí, cuentan maravillas ya mis amigos de ti (La casa por el tejado, Fito y Fitipaldis) Que tenía los ojos verdes y un negocio entre las piernas, hay que ver qué puntería, no te arrimas a una buena (Soldadito Marinero, Fito y Fitipaldis) Dantzalekua ote zan edo monjen konbentua (Dantzalekua, Gozategi)
Emakumeen sexualizazioa, jostailu sexualak (Frith eta McRobbie, 1978/2007; Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2004)	Zure marradun minigonie (Gabak zerueri begira, Gatibu) Zure bularrak nire aho parien (Bixotzak suten, Gatibu) <i>El jardín de las delicias</i> bajo tu falda (La casa por el tejado, Fito y Fitipaldis)	

Taulako adibideen aniztasunak frogatzen du euskal pop musika ez dela salbuespena estereotipoen eta genero-aurreiritziei dagokienez. Hain zuzen ere, lagina osotasun gisa hartzen badugu, badirudi nazioarteko zein Espainiako musikaren genero-portaera eta -printzipioak direla Euskal Herriko musika komertzialaren joera nagusia. Azkenean, hori ere globalizazioaren beste arrasto bat izan liteke, hizkuntza-erabilerekin (Larkey, 2000) eta lekuen eta musika-estiloen arteko harremanez gain (Connell eta Gibson, 2003).

Hala ere, balore feminista berriei jarraiki genero-prototipo gisa balio dezaketen ideiak daude. Musikologo eta musika-ikertzaileek aipatzen dituzten azken hamarkadetako mezu berri batzuekin (Guarinos, 2012; Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003) bat datoz lagineko adibideetako batzuk:

41. Taula: Emakumeei atxikitako mezu berriak

Abeslarien generoa	Prototipoak	
	Idea nagusiak	Bertsoen adibideak
Emakumezkoa	Determinazioa, askatasuna eta ahalduntzea (Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2003)	Inork ez dizkit erailgo ametsak (Enbata, Zea Mays) He soñado siempre con poder volar, desplegar los brazos y no aterrizar (Soñaré, LOVG) Nahiago det ibili, halare norabiderik gabe (Aldapan gora, Huntza) Erratzak utzi ta mikrofonoak hartzean, hegan egitean ez digute esango zer egin (Zer izan, Huntza)
	Emakumeak, sexualitatea askatasunez bizi duten subjektu aktiboak (Guarinos, 2012)	Ta ni zure gogoz berriz (Korapilatzen, Olatz Salvador) Maite dut zuk laztantzea, dantzatzea, zure ezpainak xurgatzea (Bexamela eta pastela, Maixa eta Ixiar eta Ixiar) Zugan pentsatuta ukitzen hasten naiz (Nahia, Nahiadance) Ta larrua jotzean garrasirik ozenena (Negua joan da ta, Zea Mays) Ez gelditu, laztana eta jan nazazu dana, laster lehertuko naiz ni banoa (Lokartu arte, Gose)
	Bikotekidea edo harreman serioa bilatzen ez duten emakumeak (Guarinos, 2012)	Ei, txikito, zaude lasai, zer uste zenuen ba? Zutaz eroki maitemindu egingo nintzela? (Rimmel, Gose)
Gizonezkoa	Subjektu independenteak (Guarinos, 2012)	Libre izateko haiz jaioa, Mari, ez zara izango niretzat (Mari, Su ta Gar) Sorginen Baliteke inoiz ez ibiltzea berarentzat zeukaten bidea (Sweet Mary, Betagarri)
	Sexu-askatasuna (Guarinos, 2012)	Sorginen leizean neska bat dantzari lizun, biluzik (Sorginen leizean, Exkixu)
	Indarkeria matxistaren salaketa (Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003)	Ze guapa zauden horren lotsagabe, estereotipo danak hausten (Gure kaiola, Glaukoma) Todo comienza cuando Pao Pao Pao, demasiados a tu lao, y demasiado te has maquillao (Pao, Pao, Pao; Vendetta)

Laburbilduz, emakumezkoen pertsonaiak ere oso estereotipatuak daude euskal pop musikan: abesti askok emakumeen irudi ahula eta mendekoa erakusten dute. Bide batez, garrantziztsua da gogoraraztea, era berean, batzuek emakumearen sexualizazioa erreproduzitzen dutela. Hala ere, txanponaren beste aldean, badira mezu berri horiek, 90eko hamarkadan poliki-poliki hasi zirenak eta gaur egun ahalduntutako emakume askeen errealitate berria dakartenak, euren bizitza eta sexualitatea duintasunez bizi dezaketen emakumeen istorio eta ikuspegiak aurkeztuta. Seguru asko, emakumeek oro har musikan eta, bereziki, gure laginean izan duten parte-hartzearen

bilakaera ikusita, ideia berri horien pizkundeak zerikusia du euskal musika popularraren industrian eta *Gaztearen* zerrendetan emakume gehiago egotearekin.

Aurretik aurkeztutako ikerketek erakutsi dutenez, baina, emakumeak ez dira musikan estereotipatuta dauden bakarrak. Gizonezkoen pertsonaiak ere kanonen eta printzipio patriarkalen arabera islatzen dira. Adibidez, “Rescue me” obran (Sorkun), neskak gizon bati salbatzeko eskatzen dio, salbatzaile indartsu eta boteretsuen estereotipoak erreproduzitura letretan, Guarinosek (2012) Espainiako eta Latinoamerikako abestiei buruz esan zuen bezala.

Hala, interesgarritzat jo dugu esparru teorikoan aurkeztu ditugun bi maskulinitasun-kanonak jorratzea: cock rock eta teenybop. *Rock-pop* dikotomiari jarraituz (Reynolds eta Press, 1995), lehenengoa rock musikarekin lotzen da teorikoki, eta bigarrena pop eta baladekin. Gure analisiak erakusten du mezu horiek beste estilo batzuetan ere islatzen direla:

42. Taula: Cock rock – teenybop dikotomia

Rola	Idea nagusiak	Estiloa	Bertsoak
Cock rock	Konpromisoa saihesten saiatzen diren subjektu aske eta sexualak	Rock, pop-rock, doinu latinoak	Gordirik nahi dut zure gorputza (Astiro eta amorruz, Gari) Gorputzek eskatzen deust bai martxa, martxa (Bang bang txik txiki bang bang, Gatibu) Sexuak bihotzari ebatsiz taupadak (Eskuekin, Esne Beltza)
Teenybop	Maitasuna bilatzen duten mutil bakartiak, euren burua emakumeen biktimatzat dutenak	Pop, baladak, pop-rock,	Nire itzuleraren zai inoiz neskarik egon ez arren (Maite dut, Urtz) No imagino mis heridas si algún día te vas lejos (A gritos de esperanza, Alex Ubago) Zure begiek mintzen naute (Zure begiek, Mikel Markez)

Arestian landutako genero teorietan oinarritua (Frith eta McRobbie, 1978/2007; Reynolds eta Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005).

Gainera, euskal musika popularrean badago dikotomia horri buruzko zerbait interesgarria. Esate baterako, eta betiere kontuan izanda estereotipo eta kanonek diotena jarraitzen arituko ginatekeela, Ken Zazpi eta Alex Ubagoren kanta gehienak teenybop estiloan sar genitzake, eta Gatiburenak, berriz, cock rockean. Fitoren eta Fitipaldisen abestiek, haatik, teoriaren bi kanonei esleitzen zaizkien ideiak islatzen dituzte. Beraz, bataren eta bestearen arteko mugak uste baino lausoagoak direla dirudi. Era berean, beste mezu batzuek gizonen zaugarritasuna, zalantzak eta zoriontasunaren bilaketa erakusten dituzte. Ondorioz, mezu batzuk aurretiazko dikotomiarekin bat etorri arren, ezin dugu ukatu maskulinitasun-ezaugarri berriak dituzten ideia batzuk ere badirenik. Hau agerian uzten duen abestirik adierazgarriena Glaukomaren “Gure kaiola” da, genero-identitateen askatasunerako aldarrikapena egin eta genero-rol tradizionalen alternatibak proposatzen dituena.

Generoarekin bukatzeko, harremanez eta maitasunaren mitoez mintzatuko gara. Harreman erromantiko-afektiboak dira *mainstream* abestietan gairik arruntena (Burns, 1983; Guarinos, 2012). Laginean kanta sozial eta politiko ugari izan arren, badirudi euskal musika popularra ez dela salbuespena, gure laginean abestien ia %40 (301tik 118) istorio afektiboetan oinarritzen baitira: harreman berriak, maitemintzea, haustea, mutiletan/nesketan aritzea, sexu-gaiak, etab.

Lehenik, harreman heterosexualen tradizioan sartzen da gure lagina. McClaryk dio kanta gehien pertsonaiak emakumezkoak eta gizonezkoak direla (2002); era berean, pertsonaia horiek *ni* (gizon) eta *zu* (emakume) gisa aurkeztu ohi dira (Frith, 1985/2007a; Frith eta McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez eta Rodríguez Hevia, 2005). Talde honetan genero-markatzaile argirik gabeko abestirik sartu ez dugun arren, teorien, testuinguruaren eta joera nagusiaren konbinazioak ondorioztatzen digu abesti guztiek korrante heteronormatiboari jarraitzen diotela, “Belarrira esan” (Kerobia) eta “Korapilatzen” (Olatz Salvador) salbuespen izanik.

Istorio afektibo asko bat datoz Reynolds eta Press-en teoriarekin (1995). Alde batetik, pertsonaia idealizatuak dituzten abesti asko topa ditzakegu, *berezitasun-ilusioari* jarraitzen diotenak: “Iluntzean” (Maixa eta Ixiar), “Amets bat” (Alaitz eta Maider) eta “Cartas de amor” (Mikel Ereñun). Bestalde, *maitasunaren ilusioa* dugu, emozioa muturreraino eramaten duena: adibidez, “Zure begiek” (Mikel Markez), “El roce de tu cuerpo” (Platero y tú) edo “Behar zaitut” (Hesian). Azken abestiak honela dio: “nire zainak moztuko nituzke zure mina baretzeko”. Bi ilusio horiek autoreek garatzen duten maitasun erromantikoaren mitoetan sar litezke, mitoen ezaugarriak direla-eta (Cubells-Serra et al., 2021; Jiménez-Picón et al., 2022).

Gainera, abestietako bikotearen prototipoa teoria gehienekin bat dator. Gizonek sexuaren bidez eraikitzen dituzte euren harremanak, sexualki aktiboak eta askeak diren subjektu gisa aurkezten baitira (Frith eta McRobbie, 1978/2007; Reynolds eta Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004). Adibidez, Gatiburen zenbait abestik sexu-grina transmititzen dute edo sexu-gertaera bat kontatzen dute. Emakumeei dagokienez, euren bikotekideen zaurgarritasunaren eta mendekotasunaren ideiarekin ere bat datoz (Frith eta McRobbie, 1978/2007). Adibidez, Lain taldeak abestuko du “ezin dut arnastu zu hemen ez bazaude” (Itxaropen hautsien kaxa). Ondorioz, hasieran aurkezten dugun dikotomia, non emakumeak ahulak eta gizonak indartsuak diren (McClary, 2002), nabarmena da aztertutako letretako erlazio gehienetan.

Eztabaidaren atal honekin amaitzeko, garrantzitsua da harremanen esparru teorikoari buruz aurkeztutako gairik kezkarrienetako bat berriz ateratzea: genero-indarkeria. Gure ikuspegitik, objektifijazio- eta sexualizazio-mezuak dituzten abestiak Hormigos-Ruiz et al.-ek lantzen duten indarkeria sinbolikoaren patroian (2017) sar litezke. Are gehiago, beste portaera eta jarrera batzuk

ere errealtate patriarkalean oinarritzen dira. Adibidez, Skalariak taldearen “Solo vivir”⁵⁶ kantak bikotekide ohi baten aurkako erresumina adierazten du eta LOVGen “En mi lado del sofá” harreman toxiko batean oinarritzen da, besteak beste.

Hormigos-Ruiz et al.-ek (2017) aipatzen duten indarkeria sinbolikoan koka genitzake erresumina, toxikotasuna eta menpekotasuna. Hala ere, ez dugu antzeman emakumeen aurkako indarkeria matxista eragin lezaketen mezuen arrastorik. Hain zuzen, esparru teorikoan azaldu dugu hiru “A”en bitarteko (abjekzioa, abusua, alienazioa) emakumearen amaiera fatidikoa ohikoa zela abestietan (Whiteley, 2005), baina gure laginean ez da horrelako jokabide edo istoriorik aurkitu. Ordea, aurkitu duguna zera da, indarkeria (sinbolikoa nahiz psikologiko edo fisikoa) salatzen duten mezu eta abestiak, nazioartean nahiz estatu-mailan gero eta ohikoagoak direnak (Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003).

6.4 Zer esanahi du *euskal* izenondoak euskal musikan?

Euskaldun nahiz *euskal* hitzen edo gaztelaniaz *lo vasco* esaten zaionaren definizioa aldatu egin da urteen poderioz. 60ko eta 70eko hamarkadetan, kontzeptua hizkuntzara estu lotuta zegoen. 90eko hamarkadan, Euskal Rock Erradikalaren arrastoeekin, pentsatzeko eta izateko modu politikoari lotuago zegoen. Joseina Etxeberriak kontzeptua ahalik eta gehien irekitzearen alde egiten du (komunikazio pertsonala, 2020ko abenduaren 15a) eta, preseski, aken hamarkadetan, *euskal* eta *euskal musika* terminoen definizioa gero eta lausoagoa egin da. Gainera, gizartea gero eta zabalagoa da eta, corpuseko kanten analisiak iradokitzen duen moduan, ikuspegi nazionalaren garrantzia gutxitzen ari da.

Eztabaidaren zati honetan, lehenik eta behin, euskal lurraldeen presentziak aztertutako abestietan izan duen bilakaera azalduko dugu. Ondoren, ikerketa honetarako gai garrantzitsu bati helduko diogu: Euskal Herriko historiaren bi mugarriren omisioa, Gernika eta ETA. Horiek, testuinguruan azaldu dugun bezala, garrantzitsuak dira lurraldeko errealtatea ulertzeko. Azkenik, *euskal* terminoaren definizioaren gainean gure analisiak agerian jar ditzakeen ideiei buruz hausnartuko dugu.

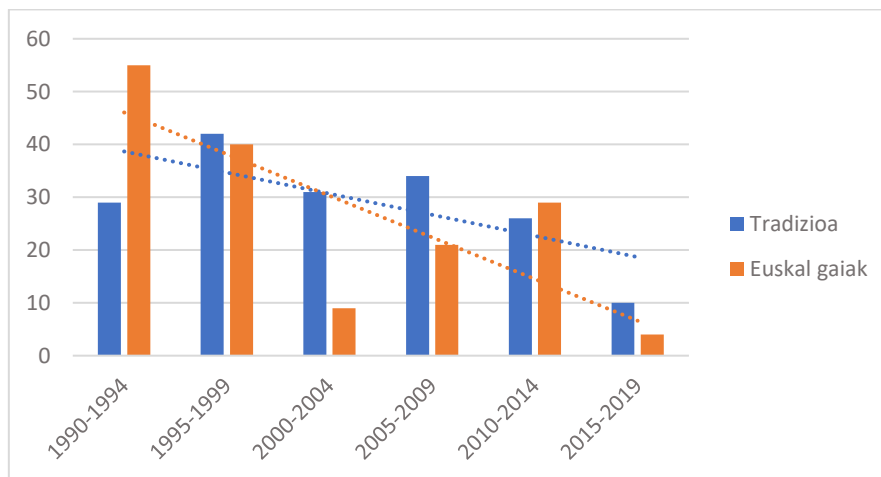
Lurraldea gai garrantzitsua izan da euskal gizartean, eta musikaren analisiak frogatzen du. Emaizten bidez, ideia edo ideologia jakin bat esplizitatzen dutenen eta egiten ez dutenen artean nolabaiteko zatiketa ideologikoa dagoela susmatzen dugu. Ikusi dugunez, leku-identitatea

⁵⁶ Baita Ken Zazpiren “Ilargia” eta Berri Txarrakren “Ikusi arte” abestietan ere. Alabaina, kanta hauek ez dutenez genero-marka argirik bigarrenaren “larrosa” haratago (feminitatearekin lotuta dagoena iruditegi kolektiboan) ez ditugu adibide hauek landu.

garrantzia galtzen joan da azken urteotan, zentzu guztietan, baina batez ere Euskal Herriari dagokionean. Nazio-estatu auzia ere 2015-2019an ez da aurreko aldietan bezain agerikoa, bai corpus honen lehen urteekin eta baita 80ko hamarkadako Euskal Rock Erradikalaren mugimenduarekin ere konparatuta. Beste behin, hau ezin dugu testuingurutik bereizi: euskal kulturari inguruan dituen kultura nagusiek (espainiarrek eta frantsesek) ez ezik, globalizazio gero eta handiagoak eta masa-kultura anglosaxoiak ere eragiten diote. 301 kanta horien analisiak erakusten du, beraz, *euskal kultura* izenez ezagutu dugunaren ezaugarriak aldatzen ari direla eta gero eta lausoagoak direla.

Ondorengo grafikoan ikus dezakegu tradizioaren eta euskal gaiaren edukiek duten beheranzko joera. Grafikoak erakusten du Euskal Herriarekin zerikusia duten gaiak gero eta gutxiago jorratzen direla. Gure ikuspuntutik, honek adierazten du euskal musika popularra *deslokalizazioa* eta *deserrotzea* jasaten ari dela. Hemen, berriro ere, unibertsalismorako eta letren globalizaziorako joeraren ebidentzia ikusten dugu.

16. Grafikoa: Tradizioaren eta euskal gaien bilakaera laginean



Nolanahi ere, Larrinaga Arzak (2014) esaten zuenez, ikus daiteke euskal musika popularra estuki lotuta dagoela lurraldeak bizi izan dituen gertaera eta mugimendu soziopolitikoei. Hain zuzen ere, analisiaren emaitzak “68. Euskal Soziometro”-ko elkarriketatuek egoera politikoaren pertzepzioarekin konpara ditzakegu (Eusko Jaurlaritz (Lehendakaritza), 2018). *Euskaldun-espainiar* dikotomiaren grafikoak (3.1.3 azpi-atala, 1. grafikoa) toki eta identitate nazionalak eboluzionatzen eta nahasten ari direla iradokitzen du: tasarik altuena euskal herritar bezainbeste espainiar sentitzen direnei dagokie; soilik euskaldun sentitzen direnak gero eta gutxiago dira; baina espainiar baino euskaldun sentitzen direnak, berriz, 10 puntu igo ziren 2009tik 2018ra. Finean, Hennionek dioen bezala, pop musikak “gizartearen bilakaera ere adierazten du” (1983/2007, 196. or.).

Hain zuzen ere, honek zerikusia due euskal herritarrek bizi izan dituzten gertakariekin, batez ere corpusean agertzen diren bi gaitan, kanta batzuetan agerikoak izateaz gain gai nagusia osatzen dutenak: Euskal Herrirako independentzia ($n=12$) eta euskal presoen defentsa ($n=8$). Lehena 1990etik 2011ra bitartean kontzentratzen da (lehenengo hamarkadan 12etatik 7rekin eta azken hamarkadan bakarrarekin); bigarrena, aldiz, 1994tik 2008ra agertzen da. Laginaren azken urteetako gai horien falta Arrieta Frutos eta Landaberea Abadek (2019) azaltzen duten Euskal Herriko normalizazio eta indarkeriaren beherakadarekin lotzen dugu.

Ondorioz, baliteke ETaren su-etenak eta desegiteak eta sakabanatutako presoak Euskal Herrira hurbiltzeak eragina eduki izana sortzaileengan. Ikusita beste hamarkada batzuetan garrantzi handiagoa izan duten gaiak direla, gizartean gauzatu diren eraldaketak musikariak istorio bati edo beste bati buruz idaztera eraman ditzakeela ulertzen dugu. Folkestadek dio ideologia nazionalista garrantzitsua izan ohi dela estaturik gabeko nazioetako musikan, hala nola Euskal Herrian (2002). Eta euskal nazionalismoak pop musikan rol garrantzitsua izan badu ere, badirudi indarra galtzen ari dela gizartearen eraldaketarekin eta globalizaziorako joeraren ondoriozko nazio-ideien gutxitzearekin.

Laginean ikusi dugun euskal ideia nazionalisten beherakada azalduta, arestian aipatu ditugun bi omisioak mahaigaineratzeari ekingo diogu. Abestietan agertzen ez diren gaiak ere adierazgarriak direnez, funtsezkotzat jotzen dugu. Bestela esanda, *hutsa* edo *isiltasuna* ere garrantzitsua da. Historian zehar euskal identitateetan eta gizartean eragina izan duten gai zehatzez ari gara: Gernikako bonbardaketa eta ETA talde armatua.

Gernika, Bizkaiko udalerrria (gaur egun Gernika-Lumo du izen ofiziala), ez da kanta bakar batean ere agertzen. 1937ko bonbardaketak euskal identitatea eta nazio-ikuspegia markatu zituen, eta Besadak eta Zubizarretak azaltzen duten moduan (2019), herria arte-adierazpen ugartan islatu izan da. Zentzu honetan, gure laginak musikak duen indarraren hipotesiari ekarpena egingo lioke: musikak “iraganeko gerra-krimen baten interpretazio partzialak” egitea ahalbidetzen du “indarkeria-auziak oraindik diharduenean” baina baita “aurreiritziak murrizten laguntzen du auzia konponbide-fasean sartzen denean” (2019, 25–26. or.).

Honekin ez dugu esan nahi euskal musika popularrak gai edo gertaera hau bereganatu ez duenik, badaudelako adibideak, esaterako Ken Zazpiren “Gernikan” (2007), Joseba Sarrionandia idazle eta poetaren hitzekin sortua, eta Kortaturen “Gernika 37-87” (1987). Bi kanta hauek Gerra Zibileko bonbardaketari buruz mintzatzen dira eta masakrea salatzen dute, baina lehena ez zen *Gaztea* irratiaaren zerrendetan agertzen, *top* postuetan agertu ez zela pentsarazten diguna; eta bigarrena gure denbora-tartetik at dago. Nolanahi ere, horren gai garrantzitsua izanda Euskal Herriko historian eta euskal identitatearen eraikuntzan, ezustekoa da laginean ez agertzea, are

gehiago Ken Zazpi eta Gatibu, gehien agertzen diren taldeetako bi, gernikarrak direla kontuan izanda.

Bestalde, ETA dugu, kanta bakarrean aipatzen dena: “pa’ eso me hago de la ETA” (Insumisión, Kojón Prieto y los Huajolotes), non ironikoki esaten duen protagonistak ETARA batzea nahiagoko lukeela “korneta jotzea” baino; alegia, espainiar armadan sartzea baino. Talde armatua aipatzen duen abesti bakarra egoteak erakusten digu laginak ez duela joera orokorrekina jarraitzen, hain zuzen ere, Martín Matosek zioelako euskal musikan ohikoa dela ETA edo taldeak egindako atentatuak aipatzea (2013).

Orduan, esan nahi al du omisio honek lagineko kantek, garaiko Euskal Herriko ospetsuenetakoak direnak, ez dutela ETA edota *euskal gatazkari* lotutako indarkeria edo sufrimendua islatzen? Guk zalantzan jartzen dugu, hasiera-hasieratik esan bezala sarritan letren mezu esplizituak haratago joan eta autoreen intentziora hurbildu beharra dagoelako. Hain zuzen ere, horixe egin genuen Jon Maia elkarrizketatzean. Maiak Ken Zazpiren “Itsasoa gara” abestiaren letrak idatzi zituen eta hark baieztatu zuen abestia ETAREN amaieran inspiratua dagoela. Hala, “malko haiei esker / orain itsasoa gara” bertsoek etorkizun eta hasiera berri baten aldarrikapena transmititzen dute, nahiz eta talde armatua esplizituki ez aipatu.

Esan dugun bezala, kantek normalean historian edo gizartean eragina izan duten arazoak islatzen dituzte. Edonola ere, ohikoa izan daiteke errealitateko gaiak alde batera uztera, jarraian azalduko ditugun bi fenomeno direla-eta.

Bata sormenaren prozesuan gai mingarri eta kezkarriak alde batera utzi nahi izatea da. Hau COVID-19 pandemian gertatu zen. 2020ko martxoa (Hego Euskal Herrian konfinamendu orokorra hasi zenean) eta 2021eko maiatza bitartean sortutako eta *Gaztea* irratian entzundako euskal kantetan COVID-19a ez zen behin ere ez aipatzen (Landa González, 2022b). Are gehiago, ikerketa horretan aztertutako 74 kantetatik soilik bik aurkezten zituzten kontzeptu pandemikoak.

Gure laginera itzultzen, esanguratsua da esatea musikan indarkeria politikoaz hitz egiten dela eta sufrimendua islatzen dela. Halarik ere, badirudi salaketa guztiak erakundeen eta indar polizialen aurkakoak direla, euskal gizarteak sufritu duen zapalkuntza kritikatzeko, mezuen arabera. Hain justu, abestiak bateratzen dituen ikuspegi homogeneoa dagoela esan dezakegu: arerioa indar instituzionalizatua da, batez ere espainiarra. Hau esanda, gogoan izan behar dugu 8 kantak euskal presoen gaia jorratzen dutela, azken hauek ETARA edo euskal ezker soberanistaren mugimendura lotuta egongo lirakeenak.

Honek bigarren fenomenora garamatza: *isiltasunaren espirala*, Noelle-Neumann-ek 1974an formulatutako teoria. Noelle-Neumannen arabera (2010), gehiengo batek iritzi publikoari

buruzko eztabaida edo gai jakin bat adosten duela dirudienean, beste modu batera pentsatzen duten pertsonak isilik egoteko joera dute, ondorioen beldur direlako. Hala, gehiengoaren iritziak hazten jarraitzen du, eta badirudi ez dagoela desadostasunik. Horren ondorioz, joera nagusia espiral bat bezala hazten doa, amaiezin.

Premisa horri jarraiki, pentsa genezake aztertutako abestietan ETA ez agertzearen arrazoia garai horretan euskal preso politikoen aldeko mezuek gailentzea dela. Laura Viñuela Suárezek dioenez, “testuen ekoizpena egitura ideologiko nagusien barruan dago” (2003, 22 or.). Honek esan nahi du euskal musikaren errealitateko artista bakar batek ere ez zuenez horren gainean idatzi, gainerakoek ere ez zutela egin nahi izan. Alabaina, esan behar da, esate baterako, La Oreja de Van Goghek talde armatuaren indarkeria gaitzesten duten lau abesti argitaratu dituela bere diskografia osoan zehar (Landa González, 2022a), nahiz eta idazketa-estiloa inplizitua egon (eta taldeak azaldu behar izan duen adierazpen publikoetan), eta nahiz eta ez egon ez gure laginean ezta *Gaztea* irratia zerrendetan ere.

Nolanahi ere, errealitatea konplexua da eta ezin dugu Gernikaren edota ETAREN omisioa teoria jakin batzuetara mugatu, abestien esanahia, euskal musikaren bilakaera eta artisten ideologia mugatzea ekarriko lukeelako. Artisten bizipenen, ikuspegiaren, intentzioaren eta helburuen atzean faktore gehiago sartzen dira eta, susmo hau baieztatzeko ezinbestekoa izango litzateke, zalantzarik gabe, artista bakoitzarekin biltzea.

Hau esanda, atal honetako galdera nagusira itzuliko gara: zer esan nahi du *euskal* adjektiboak euskal pop musikan? Hasieratik esan dugu ikerketa honen helburua ez zela euskal musikaren esanahia mugatzea, eta horregatik aukeratu dugu testuinguruan aurkeztutako guztien definizio zabalena gure lagineko kantak aukeratzeko. Euskal kanta edo artista bat (edo beste edozein nortasun-leku) zerk egiten duen zehazteari uko egiten badiogu ere, eta musika-komunikazioaren beste dimentsio batzuk alde batera utzi baditugu ere —soinuak, instrumentuak eta estiloak, esaterako (Sánchez Ekiza, 2009)—, 301 kanten analisiak iradokitzen du ezaugarri komun batzuk egon daitezkeela.

Zehazki, euskal musika deritzona osatzen lagun dezaketen bost alderdi identifikatu ditugu letretan. Beste era batera esanda, *euskal* adjektiboa eraikitzen dutenak. Lehenik eta behin, hizkuntza; bigarrenik, euskal ikuspegi nazionalaren transmisioa; hirugarrenik, abestien istorioak edo erreferentziak Euskal Herrian edo bertako ageriko lekuetan kokatzea; laugarrenik, “euskal gaiak”; eta, bosgarrenik, gai nagusietatik haratago, euskal kultura tradizional zein popularraren sinbologiaren erabilera. Irudi honetan ideia horren laburpena ikus daiteke:

36. Irudia: Analisiaren arabera euskal musikaren ezaugarriak



Hizkuntzari dagokionez, esan dugu erlazio argia dagoela euskararen eta bertako musikaren artean, preseski, siziliera eta Mediterraneoko uharte handienaren leku-identitatearen artean gertatzen den bezala (Sottile, 2013). Horrela, analisiak euskarak diskurtsoaren eta identitatearen transmisioan duen garrantzia erakusten du. Ikusi dugunez, kanta gutxi daude euskararen defentsa eta erabilera letren bidez esplizituki sustatzen dutenak. Hau harrigarritzat jo dezakegu Fermin Muguruzaren hitzak gogora ekarriz gero, urtero euskarari buruzko abesti berriak izaten direla esaten zuen-eta (Fermin Muguruza in Del Amo Castro, 2019b, 201. or.). Hala ere, euskaraz idatzi eta kantatzeak hizkuntza sinbolikoki bultzatzen du:

Euskal pop musika orobat edo gehienbat euskaraz egiten al da? Euskararen suspertzea eta erabiltzea funtsezkotzat jotzen duen etnogenesi prozesu baten erdi-erdian sortzen da pop musikaren fenomenoa eta -goranehera askorekin- hizkuntzak zeregin berezia izanen du horren garapenean (Larrinaga Arza, 2016, 272. or.).

Egia da lagin hau soilik euskal gizartearen zati baten adierazgarri dela, *Gaztea* irratia erantzuleak euskaldunak –gutxienez erabiltzaile pasiboak (J. Etxeberria, komunikazio pertsonala, 2020ko abenduaren 15a)– badira ere, biztanleria guztiaren %55ak ez baitaki euskaraz (Eusko Jaurlaritza (Hizkuntza Politikarako Sailburuordetza) et al., 2019). Gainera, irratiko esatari eta kazetariak euskal kantak jartzen saiatzen dira, hizkuntzarekiko konpromiso korporatiboaren ondorioz (J. Lamarka, komunikazio pertsonala, 2021eko azaroaren 30a; O. Vega, komunikazio pertsonala, 2021eko otsailaren 3a). Hala ere, garaiko kanta ezagunenetako batzuk izanda, garrantzitsua da kontuan izatea zenbat euskarazko abesti dauden gure laginean eta zer nolako lotura duten euskal kulturaren iruditegiarekin.

Bigarrenik, nazio-ikuspegia dugu. Folkestadek estatutik gabeko nazioei buruz esan zuen bezala, Euskal Herria aipatuta (2002), agerikoa da begirada nazionala garrantzitsua dela abesti hauetan. Lurraldearen independentzia ardatz duten 12 abestietatik haratago, nazioaren ideia beste letra batzuetan ere azaltzen da modu sotilagoan. Adibidez, Gatiburen “Euritan dantzan”-k Euskal Herria nazio gisa aurkezten du, baina ez du aipatu ere egiten. Hainbat probintziatako herriak eta hiriak parekatzeari esker jorratzen du nazio-ikuspegia: Uztaritze Lapurdin, Gasteiz –Euskal Autonomia Erkidegoko hiriburua– Araban, Santurtzi Bizkaian eta Iruñea Nafarroan. Horrela, tokiko lekuak erabiltzeak euskal identitatea transmititzen laguntzen du. Gainera, kasu honetan, badirudi udalerrien hautaketa ez dela ausazkoa, bi udalerrri autonomia erkidegotik kanpo baitaude.

Larrinaga Arzak esan zuen euskal musika popularra estu lotuta egon dela lurraldearen errealitatearekin (2014). Izan ere, hemen ez da ikuspegi nazionala axola duen bakarra. *Euskal gaiak* ere esanguratsuak dira; besteak beste, lurraldean eragina izan duten gertaerak, mugimenduak eta auziak aurki ditzakegu kantetan eta nortasunaren ezaugarritzat jo ditzakegu. Kontuan hartu behar ditugu, ildo honetan, presoen aldeko mezuak, euskara sustatzeko mezuak, edo euskal komunikabideen aurkako zentsura salatzeako mezuak, hala nola *Egin* egunkariaren itxiera Etxakiten “Egina” abestian.

Azkenik, bosgarren ezaugarria dugu: euskal kulturaren eta haren sinbologiaren erreferentziak. Antzineko mitologiaren hiztegia erabiltzeak, tresna tradizionalak aipatzeak eta sortzaile famatuaren lanak parafraseatzeak agerian uzten dute artistek ezagutzen dituztela eta euskal kulturarekin lotura emozionala dutela. Hitz horiei esker, entzuleak automatikoki koka dezake abesti bat ohiko leku batean: batzokian Doctor Deseoren “La chica del batzoki”rekin eta txosnetan Emonen “Txosneroak”ekin. Baina, esaterako, Mikel Laboa aipatzeak ere entzulea euskal kulturaren atmosferan kokatzera eraman dezake (Haizea, Ken Zazpi).

Honekin guztiarekin ez dugu esan nahi ezaugarri horietako bat ere betetzen ez duten musikariak edo abestiak ezin direla euskalduntzat hartu. Are gehiago, leku-identitateak beste pertsona batek definitu behar ez dituela defendatzen dugu. Baina zera mahaigainera dezakegu: zergatik artista batzuk ez diren euskal errealitatearen partetzat jotzen. Betiere aztertutako abestiak kontuan izanda, bost ezaugarri horietako batzuen batasuna funtsezkoa da lagin honetan, euskararen erabilera azpimarratuz.

Joseina Etxeberriak egindako galdera erretorikoari erantzuteko, “zergatik jende askorentzat Barricada euskal kultura da eta La Oreja de Van Gogh ez? Batzuk abertzaleak direlako eta besteak ez?” (Joseina Etxeberria in Del Amo Castro, 2019b, 261–262. or.), laginaren analisiak adierazten digu euskaltasuna abertzale izatea edo ez izatea baino haratago doala. Hain zuzen, La Oreja de Van Gogh taldeak ez luke bost alderdietako bat bera ere betetzen. Nahiz eta Donostia bere kanta

batzuetan agertzen den (esplizituki nahiz inplizituki, adibidez “20 de enero”-n) ez dute inoiz euskaraz abesten, eta ez dago ez Euskal Herriari aipamenik eta ezta euskal sinbolo kulturalik ere euren abestietan. Haatik, kantaren batean Madril aipatzen dute tokiko, hurbileko, lekukotasun-narratiba erabilia. Taldearen diskografiari buruzko gure aurreko ikerketak ondorio honetara eramán gintuen: LOVG-en leku-identitatea askotarikoa da, baina bertakotik (Donostiatik, alegia) Espainiara eta nazioartera doa, euskal elementuen arrastorik gabe (Landa González, 2022a). Pablo Benegasek, hain justu, euren eragin kulturalari egotzi zion hau (komunikazio pertsonala, 2022ko uztailearen 12a).

Horrela, analisiak iradokitzen du taldeak edo abestiak euskal kulturaren eta identitatearen paradigmatik kanpo geratzeko arrazoia ezaugarri horien falta dela. Hortaz, esan bezala, euskal musikaren esparruan sartzeko ez du horrenbesteko pisurik nazionalismoen aurkakoa izatea edo ETaren indarkeria salatzea (lagineko korrante nagusien kontra doana), baizik eta ezaugarri horiek izatea. Gure ikerketa enpirikotik, adibidez, Platero y tú, Alex Ubago edota Mikel Erentxun ere definiziotik kanpo geratuko lirakeke, ez baitituzte ezaugarri horiek.

7. KAPITULUA ONDORIOAK

Ta azkenean erori nintzen ni. Ta azkenean
ero hori nintzen ni.
(Er(h)ori, Izaro)

7. ONDORIOAK

Tesiaren azken kapituluan, ikerketa honen alderdi garrantzitsuenak bildu ditugu. Lehenik eta behin, metodologiara itzuliko gara, ikerketaren helburu eta galderei helduta. Ez dugu banan-banan aurkeztuko helburu bakoitza, baizik eta, galdera nagusiak hartuta, modu globalean azaltzen joango gara. Kapitulu honen bigarren zatian, lanaren mugak nabarmenduko ditugu, autokritika-ariketa gisa gure lanean falta dena edo beste era batera egin genezakeena aurkezteko. Azkenik, tesi honek ireki dituen ikerketa-lerroei buruz hitz egingo dugu, eta etorkizunean landu daitezkeen gaiak iradokiko ditugu, gure analisia osatzeko.

7.1 Ondorio orokorrak

Ondorioen lehen atal honetan, aipatu dugun bezala, ikerketa-galderei eta -helburuei erreparatuko diegu berriz ere, emaitzek haiekiko erakusten digutena mahaigaineratzeko berriz ere. Analisiaren emaitzek erakusten digute mezu-mota ugari daudela, ez bakarria, logikoa dena laginaren dimentsioa kontuan izanda. Alegia, ulergarria da 301 kantak osatutako multzo batean askotariko gaiak egotea. Edonola ere, badaude errepikatzen diren batzuk eta sailkapenean laguntzen duten gai orokor batzuk, pertsonalak nahiz sozialak.

Hurrengo orrialdeetan, analisiko ideia garrantzitsuenak laburbildu eta ikerketa-galdera orokorrari helduko diogu: zer komunikatu du euskal musika popularrak 1990etik 2019ra? Metodologian zehazten den bezala, galdera hori beste hiruri irekitzen zaio. Lehenik, zer eduki nagusitzen da? Bigarrenik, zer diskurtso garatu dira? Eta hirugarrenik, zer sinbolismo transmititzen da?

Atal hau hiru azpi-ataletan banatu dugu, aipatu berri ditugun galderen arabera eta, beraz, komunikazio-mailaren arabera: edukia, diskurtsoa eta sinboloak. Horrela, lehenik, abestien gai orokorrak aipatuko ditugu; ondoren, abestiek sortzen dituzten diskurtsoak eta jorratzen dituzten jarrera edo jokabideak mahaigaineratuko ditugu; eta, azkenik, gaiak eta diskurtsoak lantzeko erabiltzen den sinbologia aurkeztuko dugu.

7.1.1 Zein eduki nagusitzen da euskal musika popularrean?

Emaitzetan eta eztabaidan ikusi dugunez, euskal musika komertzialak hainbat gai landu ditu azken hiru hamarkadetan. Harreman afektiboak dira gairik ohikoena, maitemintzeari, separazioei eta sexu-harremani buruzko istorioekin. Guztira, laginaren %39 osatzen dute. Jarraian, %25ekin,

barne-gatazkak edo arazoak ditugu, non narratzaileak bere beldur, amets eta zalantzei buruz hitz egiten duen. Beraz, ikuspegi pertsonala nagusitzen da Euskal Herriko musika popularrean.

Halaber, arazo sozial eta politikoak ere garrantzitsuak dira, gehiengoa izan ez arren. Salaketek eta aldarrikapenek aztertutako abestien %15 bana ordezkaten dute. Biak antzekoak izan daitezke, baina diskurtsoa eraikitzeko moduak ezberdintzen ditu. Lehen multzoan, injustiziaren aurkako borroka dago, gehienetan haserrearen bidez egiten dena, politika, politikariak eta politika publikoak kritikatu. Bigarrena, aldiz, askatasuna edo giza eskubideak eskatzean oinarritzen da. Azken hauen ikuspegia ezberdina da, erakundeei erreferentzia egien badiete ere, kritikatik baino, proposamenetik abiatzen baitira.

Azkenik, omenaldi pertsonal nahiz sozialak daude, baina gutxi dira: %2 eta %4, hurrenez hurren. Guztira, abestien %67k gai pertsonalak ditu; gainerako %33k, berriz, mezuak ikuspegi sozialetik transmititzen dituzten letrak ditu. Beraz, balio indibidualak dira nagusi Euskal Herriko *mainstream* panoraman. Honek iradokitzen du 1990etik aurrerako euskal musika popularra aurreko mugimendu historikoetatik aldendu dela, bereziki Euskal Rock Erradikaletik, non kantek eduki politiko handia zuten.

Euskal popak gai zehatz ugari jorratzen ditu: maitale edo bikotekidearengandiko separazioak sortzen duen sufrimendua, euskal presoen sakabanaketaren salaketa, euskararen defentsa, Euskal Herriaren independentziaren aldarrikapena, etab. Baina ez da aniztasun hau alderdi interesgarri bakarra. Generoa, lurraldea eta hizkuntza izan dira analisiaren aldagai nagusiak, eta edukiak bakoitzarekin duen korrelazioa ezberdina eta esanguratsua da aldi berean.

Generoari dagokionez, ikuspegi pertsonala gailentzen da gizonek nahiz emakumeek abestutako kantetan, baina proportzioa %62koa da gizonezkoek abestutako abestietan, eta %85ekoa, berriz, emakumezkoek kantatutakoetan. Gainera, harreman erromantiko-afektiboak buruzko letrak gizonen abestien %39 dira, baina emakumeen abestien %55. Gai hau bi generoetan arruntena den arren, analisiak aditzera ematen du emakumeen kasuan ohikoagoa dela, nahiz eta ezin ditugun laginaren nondik norakoak ahaztu: %55 horretako abesti asko LOVG-enak dira, hain justu, laginean kanta gehien dituenak.

Lurraldea ere kontuan izatea interesgarria da. Auzi pertsonalak Bizkaian eta Gipuzkoan nagusi badira ere, antzeko proportzioa dago Arabako artisten abestietan, eta, haatik, Nafarroan gai sozialen proportzioa handiagoa da. Gainera, badirudi istorio erromantiko-afektiboaren nagusitasunari buruzko mezuak transmititzeko joera Gipuzkoatik datorrela. Hala ere, aipatu behar da azken eskualde horretako abesti gehiago daudela.

Hizkuntzari dagokionez, emaitzak ere esanguratsuak zaizkigu. Laginean orokorrean gertatzen den bezala, euskarazko nahiz gaztelaniazko kantetan nagusitzen da harreman erromantiko-afektiboen gaia. Jarraian, gatazka pertsonalak datoz. Hala ere, ezberdintasuna proportzioan aurki dezakegu: euskarazko abestien %35 harremanei buruzkoak dira; gaztelaniaz %50era iristen da. Horrez gain, salaketa eta aldarrikapen gehienak euskaratik datoz.

Azkenik, bi ikuspegiak eta gaien bilakaera ere garrantzitsua da. Ikuspegi pertsonala da nagusi bosturteko guztietan, baina tasarik txikiena lehenengoan du, 1990 eta 1994 bitartean. Hori garaiko egoerarekin eta Euskal Rock Erradikalaren ikuspegi politiko eta sozialarekin lotzen dugu, denborarekin gainbehera egiten hasi baitzen balio berriak, musika-genero berriak eta globalizazioa direla-eta. Hala, nabarmendu behar dugu ikuspegi pertsonalaren joera handitzen joan dela bosturteko hauetan zehar, 2010-2014 arte. Aldiz, 2015etik 2019ra pixka bat jaitsi da, eta, gainera, gatazka pertsonalen gaiak harreman afektiboak gainditzen ditu.

Oro har, esan behar da abesti gehienak gizon gipuzkoarrek kantatzen dituztela, euskaraz. Horrek kontraste handia egiten du harreman afektiboen gaiarekin, batez ere emakumeek kantatzen baitute gai horren gainean; Gipuzkoakoek, bai, baina gaztelaniaz. Horretarako arrazoi logiko bat dago: La Oreja de Van Gogh taldeak 21 abesti ditu laginean, gehien-gehienak kategoria horretan sailkatuta. Beraz, ezinbestekoa da abestiak aztertzeaz gain, artistak nor diren zehazki jakitea eta emaitzak testuinguruan kokatzea. Hori da joera nagusiaren eta laginaren errealitate orokorraren arteko kontraesana ulertzeko modu bakarra.

7.1.2 Zein diskurtso garatu dira euskal musika popularrean?

Aldagai nagusiak izateaz gain, generoa, lurraldea eta hizkuntza gure ikerketaren ardatza izan dira, analisisa lagineko abestiek hiru gai horiei buruz sortu dituzten diskurtsoekin osatu baitugu.

Oro har, genero-kontuak bat datoz bigarren kapituluan azaldu ditugun teoriekin. Bi generoko pertsonaiak estereotipatuak daude abesti askotan; emakumeak ahulak eta menpekoak dira, eta gizonak, berriz, salbatzaile indartsuak. Hala ere, bi generoko artistek abestutako abestietan badaude ere kanon patriarkalak hausten dituzten ideia berriak. Esate baterako, abesti batzuetan, emakumezko pertsonaiak ahaldunduta daude eta sexu-harremanez gozatzen duten subjektu askeak dira. Estereotipoekin hausten duten abesti horietako batzuk 90eko hamarkadatik datoz, baina egia da azken urteetan ohikoagoak direla.

Genero-ikuspegiak sartzen den gai bat harreman erromantiko-afektiboak dira, sarritan estereotipatuak ere. Izan ere, harreman gehienak heterosexualak dira, eta harremanetako emakumezkoak nahiz gizonezkoak bat datoz arestian aipatutako ezaugarriekin. Harremanen gaia

murriztu egin da 2000-2004 bosturtekotik 2000-2019 bosturtekora, gainera, hurrengo alderdi hau interesgarria da: menpekotasun handiena dagoen aldia zehazki da maitasun-sentimendu gutxien islatzen dituen hori. Azkenik, harreman osasungarriak gorantz egiten ari zirela zirudien arren, harreman erromantiko-afektiboen eta maitasunaren emozioen beherakadarekin, harremanak askatasunetik lantzeko joera hori ere murrizten joan da azken bosturtekoan. Honek guztiak pentsarazten digu aproposa zela gaia *harreman erromantiko-afektiboak* bezala izendatzea, eta ez *maitasun-abestiak* edo *maitasun-istorioak*, analisiak frogatzen baitu harremanei buruz gehiago hitz egiteak ez duela nahitaez maitasuna barne hartzen.

Leku-identitatea ere, ikusi dugunez, bada musika popularraren alderdi garrantzitsua. Tokiko herri, hiri edo espazio geografiko naturalak dira nagusitzen direnak, aipamen edo kokapen esplizitu nahiz implizituen bidez. Jarraian, Euskal Herriari buruzko erreferentziak datoz. Izan ere, abestiak osoki hartuta, dikotomia bat sortzen dela ikus daiteke: *gu versus besteak* edo *bertakoak versus hangoak*. Bertakoetan, tokiari eta Euskal Herriari egiten zaie erreferentzia; hangoetan, haatik, espainiar, europar edo nazioarte-mailakoei.

Alde horretatik, argi dago leku-identitate nagusia euskalduna dela, hainbat modutan eraikitzen dena. Lehena ildo politikoa izan daiteke, autodeterminazioaren aldarrikapena eta presoen sakabanatzearen gaitzespena barne. Bigarrena hari kulturala da, gertaera historikoen (Amaiurko bataila), leku tradizionalen (batzokia, txosnak) eta abarren bidez ikuspegi nazionala sortzera iristen dena.

Honi jarraiki, azken bi alderdi aipatu nahi genituzke. Alde batetik, euskal nazionalismoaren eta hizkuntzaren arteko korrelazioa ikusi dugu. Euskal Herriko tokien kokapenari edo elementu kultural edo politikoei buruzko aipamen edo erreferentziak ohikoagoak dira euskaraz abestutako kantetan. Beste aldetik, leku-identitatea gutxitzen ari dela dirudi, eta azken bosturtekoan ez da aipatzen ez Euskal Herria, eta ezta Espainiako edota nazioarteko lekurik ere. Honek pentsarazten digu euskal gizartearen egonkortzea ez ezik, globalizatorako joerak ere eragina izan duela.

Azkenik, hizkuntzaren gaineko jarrerak azalduko ditugu. Kanta gehienak euskarazkoak badira ere, espero ez genuen zerbait izan da euskararen defentsa gai nagusizat duten hain kanta gutxi egotea. Hala ere, beste kategoria batzuetan sailkatu ditugun kanta askok zeharka eta aktiboki lantzen dute hizkuntzaren defentsa. Aztertutako hainbat abestik euskararen transmisio kulturalen parte hartzen dute bertako kulturen rol garrantzitsua izan duten pertsonen eta lanean erreferentzien bidez. Gai honekin bost abesti bakarrik daudenez, ezin ditugu aztertu ez hizkuntzaren bilakaera, ezta lurraldeekin duen lotura ere.

7.1.3 Zein sinbologia darabil euskal musika popularrak?

Ikusi dugunez, sinbologia funtsezko elementua da musika popularraren transmisio kulturalerako. *A priori* zentzu berezirik gabekoak diruditen hitzek mezu-mota jakin bat garatzen lagun dezakete. Sinbolo batzuk *gizatasun eta bizitza* izenpean sailkatu ditugu, non gorputz-atalak, ongizatea eta heriotza sartu ditugun. Adibidez, emakume baten gorputzaren atal bat aipatzeak ausazkoa dirudi, baina gizon batek kantatzen duenean eta gizonezko pertsonaia baten askatasunari eta *suari* buruzko mezuekin batera aipatzen duenean, emakumearen gorputz-atal horrek sexu-desiraren sinbolismoa hartzen du, eta, ondorioz, aipamen hutsak emakumearen sexualizazioa ekartzen du.

Sinbolo asko orokorrak diren arren, abestiak osotasun gisa ulertzen direnean eta testuinguruan kokatzen direnean, baliabide literarioek funtzio bat hartzen dute: sarritan, euskal leku-identitatea eraikitzeke erabiltzen dira. Adibidez, mendien eta euskal lurraldetasunaren artean harreman estua dago, eta, beraz, euskal mendikatean edo Pirinioetan pentsa dezakegu euskarazko kanta batek mendiez hitz egiten duenean. Gauza bera gertatzen da itsasoarekin, euskal arrantzarekin eta itsas tradizioarekin lotuta egon baitaiteke. Horrelako sinbolo gehienak euskarazko kantetan agertzen dira, hizkuntzaren eta leku-identitatearen arteko lotura begi-bistan uzten duena.

Edonola ere, eta ondorio orokorrekin bukatzeko, gogorarazi behar dugu euskal kultura ez dela artista hauen iruditegia osatzen duen bakarra. Adibiderik argienak *Le Petit Prince*, *Do the right thing* edo *Nuovo Cinema Paradiso* obren sinboloak dira, nazioarteko liburu eta film ospetsuak. Hala ere, euskal iruditeria kolektiboaren ideiak eta ezagutzak dira, askozaz ere, ohikoena. Izan ere, istorioak leku ezagunetan (zehatzak zein orokorrak) kokatzeak, politikariak eta tokiko gaiak aipatzeak, edo idazle edo abeslari famatuak parafraseatzeak euskal identitate kulturalaren garapenean laguntzen du. Honek guztiak, gainera, adierazten digu beste lekuetako entzuleek ezingo luketela kanta interpretatu artistaren intentzioaren arabera.

7.2 Gure lanaren mugak

Behin ondorio nagusiak azalduta, ezinbestekoa da gure lanak izan dituen mugak mahaigaineratzea. Hala, hurrengo paragrafoetan, tesiaren azken zatira iritsi baino lehen, hainbat alderditan aurkitu ditugun oztupoak adierazi behar ditugu: metodoa, laginaren irismena, eta abeslari-idazlearen arazoa (batez ere generoaren ikuspegitik).

Akademian, lagin handi bateko kontzeptuak identifikatzeko, gero eta ohikoagoa da teknologia erabiltzea, hala nola algoritmoak edo MER bezalako musika-emozioak ezagutzeko ereduak (Ali eta Peynircioğlu, 2006; Matsumoto eta Sasayama, 2018; Su eta Fung, 2013; D. Yang eta Lee, 2009; J. Yang, 2021). Baina tesi honetan ez dugu erabili bi arrazoiengatik. Lehenik eta behin,

lagina hainbat hizkuntzako abestiz osatuta dago, eta hori arazo bat izan daiteke dagoeneko erremintaren arabera. Baina, gainera, euskara hizkuntza aglutinatzailea da, eta, beraz, baliteke hitz bakar baten bilaketak ez funtzionatzea zuzen, emaitzetan eragingo zukeena.

Eta bigarrena, eta garrantzitsuagoa, ikerketa honen helburua ez zen hitz batzuk identifikatzea edo horiekin batera doan emozionaltasun-maila mahaigaineratzea. Guk nahi genuena zera zen, abestiek erabiltzen dituzten gaiak, diskurtsoak eta sinboloak azaltzea, generoarekin, lurraldetasunarekin eta hizkuntzekin erlazionatuta. Jakina, betiere testuingurua kontuan hartuz. Are gehiago, ez genuen bakarrik kontuan hartu nahi Euskal Herriko testuinguru soziopolitiko edo artisten errealitatea, baizik eta baita aztertutako bertsoen testuingurua ere. Horregatik egin dugu ikerketa hau ikuspegi kualitatibotik, zientzia sozialak eta humanistak bateratuta.

Simon Frithek musikan eduki analisia erabiltzea kritikatu zuen “letrak sinpleegi” tratatzea delakoan eta “euren benetako performancea edo ingurune musikala” kontuan ez hartzeagatik (Frith, 2007b, 212. or.). Ildo horretatik, berriro azpimarratu eta onartu behar dugu, esan dugun bezala, lan hau abestien interpretazioan oinarritzen dela. Hala ere, interpretazio hori egiteko, laginaren errealitatera hurbiltzea ahalbidetu digun *ad hoc* diseinatutako metodo bat erabili dugu, metodologia kualitatiboaren autore garrantzitsuetatik abiatuta (Glaser eta Strauss, 2010; Krippendorff, 1990, 2013; Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano, 2011), musikaren *poetikotasunera* egokituz. Gainera, abestien testuingurua eta sortzaileek emandako azalpen batzuk ere kontuan izan ditugu. Horrenbestez, mahaigaineratutako emaitzak baliozkoak dira azken hogeita hamar urteotan euskal musika popularrak gizarteari bidali dizkion mezuak ezagutzeko.

Bestalde, laginak ere zenbait muga izan ditu. Nahiz eta abesti-kopurua ($n=301$) nahikoa handia izan euskal musika popularraren bilakaeraren eta azken hamarkadetan transmititu duenaren ideia orokor bat izateko, *Gaztea* irratiaaren arrakasta-zerrendetara iritsi diren ehunka abestiren zati txiki bat baino ez da. Gainera, 1990 eta 2019 artean Euskal Herrian urtero argitaratu direnak askoz gehiago izan dira.

Honek esan nahi du hamarkada horietatik euskal musika popularraren zati bat baino ez dugula kontuan hartu. Are zehatzagoak izanda, *Gaztearen* zerrendetan sartu izan diren edo gehien entzun diren abestietatik, batzuk besterik ez dira aztertu tesi honetan. Halaber, gogoan izan behar dugu analisirako abestiak hautatzeko irizpideak ezberdinak izan direla garaiaren arabera, 1990etik 2019rako urte guztietan ez baitzegoen informazio berdina eskuragarri. Gauzak horrela, esaten dugunean euskal musika popularraren abestiek ideia gehiago transmititzen dituztela sinboloen bidez 2015-2019an 1990-1994an baino, kontuan izan behar dugu irradi publikoan entzundako kantez ari garela. Laginaren lehen urteetan, esan bezala, jatorria Euskal Rock Erradikalean duten

kantak aurki ditzakegu, eta, pixkanaka, artista horien presentzia gutxitu egiten doa. Hortaz, ezinbestekoa da esatea balitekeela emaitzak aldatu izana lagina zabalagoa izan balitz edo beste kanta batzuk sartu izan balira hautatutakoen orde.

Abesti-kopuruaz eta estiloaz gain, laginak geografikoki ere badu oztopoa, soilik Hego Euskal Herriari begiratzen baitio. Hau Ipar Euskal Herriko abesti-kopuru txikiari zor zaio ($n=1$), lanean zehar ikuspegi partziala jorratzera eraman gaituena: finean, Euskal Herriaz hitz egin badugu ere, EAE eta Nafarroa izan dira landutako eremu geografikoak. Nolanahi ere, abesti bakarra egoteak lotura du *Gaztearen* zerrendetan ageri diren Iparraldeko musikarien kanten proportzioarekin.

Komunikazio musikalaria dagokionez, berriz ere ulertu behar dugu letrak izan direla komunikazio-dimentsio bakarra. Honek esan nahi du komunikazioaren gainerako alderdi guztiak, mezua kodetzen laguntzen dutenak, alde batera utzi ditugula. Hots, ez ditugu kontuan izan entzuleek egindako interpretazioan eta gizartean kanta batek har dezakeen esanahian letrek bezainbesteko indarra izan dezaketen komunikazio-elementuak. Stonek (2018), 1996ko Frithen aipu bat parafraseatuz, azpimarratzen du letrak ez direla euren errealitate musikaletik atera behar, testu musikalei laguntzen dieten elementu paralinguistikoak ahaztuko baikenitu. Autorearen arabera, ahotsa, erritmoa, soinu patroiak, etab. ezinbesteko elementuak dira abesti baten esanahiaren transmisiorako. Alabaina, guk hasieratik azaldu dugu tesiaren zati enpirikoa soilik abestien letretan oinarrituko zela, idatzizko testu musikatuaren diskurtsoak ezagutu nahi genituelako.

Azken alderdia autore-ableslari paradigma dugu, musikaren komunikazio-prozesuan igorlearen rolari lotuta. Hain justu, guk abeslaria jo dugu mezuaren igorletzat, taldeko gainerako partaideak eta autoreak ahaztuta. Honek analisiari muga batzuk ekarri dizkio:

Genero-ikuspegiarekin hasita, soilik abeslarien generoa hartu dugu kontuan: gizonezkoa, emakumezkoa, mistoa. Lehenengo kontua da ikuspegi binarioa izateaz gain ez dugula feminismo interseksionala aplikatu, arraza edo LGTBIQ+ baloreak baztertuta. Izan ere, artistaren sexu-identitatearen suposizioak egin ditugu, bakoitzari galdetu gabe. Bigarrena da, halaber, erakutsi dugula emakumeen presentzia handitzen joan dela pixkanaka-pixkanaka azken bosturtekora arte, non lagineko abestien ia erdian parte hartzen duten. Hala ere, kantari gisa parte hartu izanak ez du esan nahi emakumeen presentzia globala hazi denik. Talde batzuen errealitatea zera da: abeslaria emakumea izan arren, taldeko gainerakoak gizonak direla. Zea Mays eta La Oreja de Van Gogh taldeen kasua dugu hau. Beraz, ezin dugu esan emakumeen parte-hartzea handitu egin denik Euskal Herriko musika-industriaren rol guztietan, baina, gutxienez, handitu egin da abeslarien rolean eta gure laginean.

Ez hori bakarrik, abestien egilea kontuan izan ez dugula errepikatzea garrantzitsua baita. Badakigu artista batzuk kantautoreak direla, eta, ondorioz, euren abestiak idatzi ohi dituztela,

Izaro bezala, besteak beste. Baina, ez dira guztiak, eta, gainera, La Oreja de Van Gogh eta antzeko taldeak sartu ditugu *emakumea* aldagaian, letren egilea nor den egiaztatu gabe. Horrek esan nahi du, letrak euren igorlea emakumea balitz bezala aztertu baditugu ere (Amaia Montero edo Leire Martínez), autorea gizonezkoa izan zitekeela (Xabi San Martín edo Pablo Benegas). Izan ere, Laura Viñuela Suárezek dio abesti baten interpretea, abeslaria, autorearen eta entzulearen arteko bitartekaria dela (2004). Gainera, Alison Stonen aburuz, horrelako kasuetan, non autorea eta interpretea ez diren pertsona berbera, “sen onekoa da [onartzea] letragilea dela esanahia determinatzen duena eta ez abeslaria, abestien esanahia letrek osatzen duten ustea mantentzen duena” (2018, 215. or.).

Ondorioz, onartu behar dugu abeslaria mezu-igorle gisa hartzea ez dela guztiz zehatza abesti baten esanahiaz hitz egiten denean. Baina, berriro ere, gogoratu behar dugu ez dela egia absolutua edo esanahi bakarraren dogma analisiaren bidez bilatzen genuena. Auzi honengatik zehazki, elkarrizketatu ditugu Jon Maia eta Pablo Benegas sortzaileak, auziaren gaineko eztabaida mahaigaineratu ahal izateko.

7.3 Ikerketa-lerro berriak

Tesi honek ikerketa-ildo berria zabaldu du, euskal musika popularra diziplinarteko ikuspegitik azter daitekeen eremu akademikotzat hartuta. Musika komunikazioa azpimarratuz, lan honek euskal poparen konpromiso soziala ulertzeko aukera eman digu letrak aztertuz. Jakina, ezinezkoa izango zen generoari, lurraldeari eta hizkuntzari buruzko ikuspegiak aplikatu gabe.

Ikerketa amaituta, gaiari beste ikuspegi batzuk gehitzeak ikerketa-lerro berriak jorratzeko aukera emango luke eta, horrexegatik, hurrengoak proposatu nahi ditugu, etorkizunean heltzeko:

- 1) Musika estiloak. Kapitulu metodologikoan esan dugun bezala, lehen ariketa bat egin da lan honetan, lagina musika-estiloen arabera sailkatu baita, baina ezarritako galderak eta helburuak direla-eta, ikerketa-ildo alde batera utzi behar izan da. Hala, musika-estiloen aldagaiari analisi guztian zehar heltzeak lagunduko luke rockean, heavy metalean edo triki-popean gailendu diren mezu eta joera alderatzen lagunduko luke. Horrek lagundu lezake argitzen ea Frith-ek 1987ko “Why do songs have words?” lanean esan zuena euskal musika popularrean ere ikus daitekeen ala ez. Zehazki, ea aldea dagoen poparen ustezko “propagandaren” (Frith, 2007b, 213. or.) eta kantautore estiloko abestien “poesiaren” (2007b, 225. or.) artean.

- 2) Komunikazio-dimentsioak. Interesgarria izango litzateke analisisia abestien beste komunikazio-dimentsioekin osatzea, akorde-familiarekin, nota maior edo minorrekin, melodiarekin edo musika-tresnekin. Horri, gainera, bideokliparen analisisia ere gehituko balitzaio mahaigaineratu ahalko litzateke ea abesti batek mezu koherentea bidaltzen duen bere komunikazio-dimentsio guztien bidez eta, ondorioz, ea ikuspegi musikala eta testuala bat datozen, harmoniatsuak diren, ala ez.
- 3) Artisten eta entzuleen ikuspuntuak. Interpretazioaren auziaren ondorioz, argigarria izango litzateke artista eta entzuleekin abesti horiek aztertzea, kanta bat idatzi edo kantatzean artistek duten asmoaren eta mezua jasotzean entzuleek egiten duten interpretazioaren arteko benetako harremana mahai gainean jartzeko. Desberdintasunak ikusteaz gain, artistek euren sorkuntzak ulertzeko duten modua ere ikusteko aukera izango genuke.
- 4) Denbora-tarteak. Euskal musika hobeto ezagutzeko, esanguratsua izango litzateke lan honetan egin den ariketa bera hurrengo hamarkadetan jarraitzea, guk mahaigaineratu ditugun ondorio eta hipotesiak betetzen diren ala ez ikusteko. Hots, ea hurrengo hauek betetzen jarraituko duten ala 2015-2019 tartearen garai osoko salbuespena baino ez den: 90eko hamarkadara itzultzeko joera ikuspegi sozialari dagokionez, harreman erromantiko-afektiboen eta toxikotasunaren beherakada eta leku zehatzak pixkanaka desagertzea.
- 5) Lurralde berriak. Eraitza horiek beste lurralde batzuetako musika popularraren mezu eta diskurtsoekin alderatzea aberasgarria izango litzateke. Adibidez, analisi bera Ipar Euskal Herriko abestiekin egitea —hautaketa-irizpideen ondorioz analisi-corpusetik kanpo utzi dena—, edo Espainiako beste lurralde batzuetakoekin alderatzea. Horrela, baieztatu ahalko litzateke gure analisiaren eraitza guztietatik zein diren euskal identitatearen berariazkoak eta zein diren musika popular globalaren ohikoak, sorlekua edozein dela ere.
- 6) Feminismo interseksionala. Aipatu bezala, kontziente gara lan honetan feminismoaren ikuspegi binarioa jorratu dugula. Ondorioz, interesgarria eta beharrezkoa izango litzateke ildo honi arraza, jatorria, LGTBIQ+ balioak, eta bestelako errealitateak gehitzea euskal musika popularraren genero identitateen ezagutza zabaltzeko.

Azken hitzak

Ez dugu dokumentu hau amaitu nahi azken gogoetarik gabe. Garrantzitsua da esparru teorikorako eta analisirako hautatutako hiru aldagaiez hitz egitea: generoa, lurraldea eta hizkuntza. Laura Viñuela Suárezek bere liburuan dio musika popularra eta genero-ikasketak estu lotuta daudela, musika popularrak emakumeak adina estereotipo jasan izan dituelako (2004). Puntu horretan, bidezkoa litzateke *talde* horri lurraldea eta hizkuntza eranstea, hauek ere gai diskriminatuak direlako. Hasiera batean, hautuak arbitrarioa zirudien, identitateen parte diren eta euskal musikaren errealitatean mamitsuak izan daitezkeen hiru aldagai besterik ez. Orain, ordea, ikus dezakegu ez zela kasualitatea izan.

Musika popularrarekin bezala, emakumezko musikari eta konpositoreekin bezala, Euskal Herriko musikariak diskriminatu eta gaitzetsi egin dituzte euskara erabiltzeagatik edo, besterik gabe, uste sendo eta jarrera politiko tinkoak izateagatik. Beraz, zentzuzkoa zaigu laurak batzea historian zehar musika popularra, emakumeak, euskal biztanleak eta euskara diskriminatu, gaitzetsi eta estereotipatu egin diren heinean. Nahiz eta, ziurrenik, arrazoi ezberdinengatik izan den, aldagaiak erabilia norabide komunak dituztela ikus dezakegu.

Feminismo interseksionalari jarraituz, baina gure tesiaren errealitateari aplikatuta, ariketa bat egitera gonbidatzen dugu irakurlea. Pentsa dezagun abesti batean. Zein musika-generotan kokatuko genuke? Gizon edo emakume batek abesten du? Zein jatorri du artistak? (Edo non bizi da?) Zein hizkuntza darabilte? Galdera horiek guztiek diskriminazio bikoitzean pentsatzen lagun diezagukete. Imajina dezakegu nolakoa izango ote litzatekeen egoera estaturik gabeko nazio bateko emakume batek hizkuntza gutxitu batean abestutako pop kanta balitz. Auzi hau kontuan izatea garrantzitsua da, bederen, musika-komunikazioaz eta musika identitateez aritu garen honetan.

Amaitzeko, “hasierak beti azkena zor” duenez “eta azkenak... hasiera”, sarreran erabili dugun kontzeptuetako bat berreskuratu behar dugu: magia. Diskriminazioa eta oztupoak haratago, *ni-zu formula* eta intentzio-interpretazioaren paradigma haratago, musikak zerbait sortzeko ahalmena du, bai borrokarazteko, bai dantzatzera gonbidatzeko, eta baita negar egiteko edota barre eginarazteko ere. Eragina ezberdina izan daiteke entzulearen, unearen, espazioaren edo gogoaldartearen arabera. Eta hori behar bezain magikoa ez bada, gure lagineko abestiak entzutera gonbidatzen dugu pertsona oro; ea belarrietatik sartzen den horrek zer pizten duen buru eta bihotzetan.

BIBLIOGRAFIA

- Achterberg, P., Heilbron, J., Houtman, D. eta Aupers, S. (2011). A Cultural Globalization of Popular Music? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006). *American Behavioral Scientist*, 55(5), 589–608. or.
<https://doi.org/10.1177/0002764211398081>
- Adorno, T. W. (2007). On popular music. In S. Frith eta A. Goodwin (Arg.), *On record: Rock, pop, and the written word* (301–314. or.). Routledge; Lehen aldiz 1941ean argitaratua.
- Alfaro Pérez, F. J. (2016). Historia, memoria histórica o identidad? El «Arrano beltza»: un emblema normando. *Studia Europaea Gnesnensia*, 14, 159–172. or.
<https://doi.org/10.14746/seg.2016.14.9>
- Ali, S. O. eta Peynircioğlu, Z. F. (2006). Songs and emotions: Are lyrics and melodies equal partners? *Psychology of Music*, 34(4), 511–534. or.
<https://doi.org/10.1177/0305735606067168>
- Álvarez Uria, A. (2012). *Discursos de género en la música vasca de principio del Siglo XXI. ¿Siguen vigentes los modelos normativos de la mujer bella, el hombre fuerte, las relaciones heterocentradas y el amor romántico?* 22–36. or.
- Amezaga Albizu, J. (1994). *Herri kultura: Euskal kultura eta kultura popularrak* [Tesia]. EHU.
- Apalategi, U. (2002). Itsasoaren erabilpen sinbolikoak XX. mendeko zenbait idazleen obran. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 22, 223–236. or.
- Ariznabarreta, L., Arrieta Baro, I. eta Irujo, X. (Arg.). (2023). *Bertso eskolak. Basque Improvisational Poetry School*. Center for Basque Studies Press.
- Arraiza, E. (2002). Cultura marítima vasca. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 22, 353–371. or.
- Arrieta Alberdi, L. (2013). ¿Cuál es el himno de los vascos? El nacionalismo vasco y su simbología musical. *Spagna contemporanea*, 44, 7–27. or.

- Arrieta Alberdi, L. (2016). Un himno vasco sin consenso: Eusko Ereserkia. In C. Collado-Seidel (Arg.), *Himnos y canciones: Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (263–279. or.). Comares.
- Arrieta Frutos, F. eta Landaberea Abad, E. (2019). El liderazgo en el conflicto vasco: Protagonismo(s). In F. Arrieta Frutos eta G. Boffey (Arg.), *Hacia la reconciliación: Una mirada compartida entre el País Vasco y Colombia* (55–69. or.). Los Libros de la Catarata.
- Aurtenetxe Zalbidea, A. (2013). 1970. Hamarkada, kontzertuak euskal zaleen bilgune. Baga biga higa sentikaria espektakulutik jaialdietara. *Musiker*, 20, 327–341. or.
- Ayerbe, M. eta Olaziregi, M. J. (2016). Yup lala! Carrero Blanco como lugar de memoria en la canción y literatura vascas. In P. Eser eta S. Peters (Arg.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria* (215–230. or.). Iberoamericana Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783954878598-011>
- Barandiaran, G. (2018). *Hitzen ahairia. Zeri kantatzen diogu euskaldunok?* Susa Liburuak.
- Bartolomé Peral, E. (2013). Basque and Spanish Identity in a Changing Context. *Journal on Ethnopolitics and Minority Issues in Europe*, 12(2), 59–78. or.
<https://www.ecmi.de/fileadmin/downloads/publications/JEMIE/2013/Bartolome.pdf>
- Benedetto Mas, P. eta Giordano, S. (2015). Cantare in lingua minoritaria: Musica e identità; a confronto in area occitana e francoprovenzale. *InVerbis*, 2, 29–40. or.
<https://doi.org/10.7368/82293>
- Bennett, A. eta Rogers, I. (2016). *Popular music scenes and cultural memory*. This Palgrave Macmillan imprint is published by Springer Nature.
- Bennett, L. (2014). ‘If we stick together we can do anything’: Lady Gaga fandom, philanthropy and activism through social media. *Celebrity Studies*, 5(1–2), 138–152. or.
<https://doi.org/10.1080/19392397.2013.813778>
- Besada, J. L. eta Zubizarreta, A. (2019). Gernikaren itzalpean: Propaganda, Appropriation, and Depoliticisation of Basque Art Music. *Circuit*, 28(3), 25–38. or.
<https://doi.org/10.7202/1055192ar>

- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (M. del C. Ruiz de Elvira, Itzul.). Taurus.
- Bretthauer, B., Zimmerman, T. S. eta Banning, J. H. (2007). A Feminist Analysis of Popular Music: Power Over, Objectification of, and Violence Against Women. *Journal of Feminist Family Therapy*, 18(4), 29–51. or. https://doi.org/10.1300/J086v18n04_02
- Brusila, J. (2015). Why do Songs have Words in Different Languages? Negotiating Minority Identity through Language Choice among Swedish-Speaking Musicians in Finland. In D. Helms eta T. Phleps (Arg.), *Speaking in Tongues* (9–32. or.). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839432242-002>
- Burns, G. (1983). Trends in lyrics in the annual top twenty songs in the United States, 1963–1972. *Popular Music and Society*, 9(1), 25–39. or. <https://doi.org/10.1080/03007768308591204>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* ([8. berr.]). Paidós; Lehen aldiz 1990ean argitaratua.
- Buxton, D. (2007). Rock music, the star system, and the rise of consumerism. In S. Frith eta A. Goodwin (Arg.), *On record: Rock, pop, and the written word* (427–440. or.). Routledge; Lehen aldiz 1983an argitaratua.
- Carney, G. O. (1990). Geography of Music: Inventory and Prospect. *Journal of Cultural Geography*, 10(2), 35–48. or. <https://doi.org/10.1080/08873639009478446>
- Casquete, J. (2008). Música y funerales en el nacionalismo vasco radical. *Historia y Política*, 15, 191–216. or.
- Casquete, J. eta Mees, L. (2012). Movimientos sociales, nacionalismo y símbolos. In S. de Pablo (Arg.), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco* (15–32. or.). Tecnos.
- Chesebro, J. W., Foulger, D. A., Naghman, J. E. eta Yannelli, A. (1985). Popular music as a mode of communication, 1955–1982. *Critical Studies in Mass Communication*, 2(2), 115–135. or. <https://doi.org/10.1080/15295038509360071>
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University Press.

- Click, M. A., Lee, H. eta Holladay, H. W. (2013). Making Monsters: Lady Gaga, Fan Identification, and Social Media. *Popular Music and Society*, 36(3), 360–379. or. <https://doi.org/10.1080/03007766.2013.798546>
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, 12(2), 123–138. or. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005511>
- Collado-Seidel, C. (2016). Símbolos y canciones: Símbolos de identidad colectiva. In C. Collado-Seidel (Arg.), *Himnos y canciones: Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (1–7. or.). Comares.
- Connell, J. eta Gibson, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. Routledge.
- Corbin, J. (1999). Images of war: Picasso’s *Guernica*. *Visual Anthropology*, 13(1), 1–21. or. <https://doi.org/10.1080/08949468.1999.9966786>
- Costa Gálvez, L. (2019). Música para tus (jóvenes) oídos. Percepción, usos y costumbres de la audiencia universitaria de Gaztea Irratia. *Zer*, 24(46), 269–288. or. <https://doi.org/10.1387/zer.20629>
- Cottee, S. (2021). Incel (E)motives: Resentment, Shame and Revenge. *Studies in Conflict & Terrorism*, 44(2), 93–114. or. <https://doi.org/10.1080/1057610X.2020.1822589>
- Cross, I. (2005). Music and meaning, ambiguity and evolution. In Miell, Dorothy, R. MacDonald eta D. Hargreaves (Arg.), *Musical communication*. Oxford University Press.
- Cubells-Serra, J., Sánchez-Sicilia, A., Astudillo-Mendoza, P., Escandón-Nagel, N. eta Baeza-Rivera, M. J. (2021). Assumption of the Myths of Romantic Love: Its Relationship With Sex, Type of Sex-Affective Relationship, and Sexual Orientation. *Frontiers in Sociology*, 6, 621–646. or. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2021.621646>
- Cutler, C. (2000). “Chanter en yaourt”: Pop music and language choice in France. *Popular Music and Society*, 24(3), 117–133. or. <https://doi.org/10.1080/03007760008591779>

- Daynes, S. (2016). A Lesson of Geography, on the Riddim: The Symbolic Topography of Reggae Music. In O. Johansson eta T. L. Bell (Arg.), *Sound, society and the geography of popular music*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- de Beauvoir, S. (1970). *El segundo sexo. Tomo II. La experiencia vivida*. Lehen aldiz 1949an argitaratua.
- De la Granja, J. L. (2007). El nacimiento de Euskadi: El Estatuto de 1936 y el primer gobierno vasco. *Historia Contemporánea*, 35, 427–450. or.
- De Pablo, S. (2009). El lauburu. Política, cultura e identidad nacional en torno a un símbolo del País Vasco. *Memoria y Civilización*, 12, 109–153. or.
<https://doi.org/10.15581/001.12.33709>
- de Pablo, S. (2009). Lengua e identidad nacional en el País Vasco: Del franquismo a la democracia. In C. Lagarde (Arg.), *Le discours sur les « langues d'Espagne »* (53–64. or.). Presses universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.286>
- De Spuches, G. (2016). I detriti dell'anima: Geografie musicali diasporiche nel mediterraneo. In E. Dell'Agnese eta M. Tabusi (Arg.), *La musica come geografia: Suoni, luoghi, territori* (39–49. or.). Società Geografica Italiana.
- Del Amo Castro, I. A. (2019a). *Party & Borroka. Jóvenes, música y conflictos en Euskal Herria* (3. arg.). Txalaparta.
- Del Amo Castro, I. A. (2019b). Lo que suena en Gaztea Irratia. Origen, evolución e influencia social de la emisora musical pública vasca. *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, 24(47), 13–32. or. <https://doi.org/10.1387/zer.20619>
- del Val Ripollés, F. (2010). El canto del loco: El debate sobre la autenticidad en el rock. In J. Noya, del Val y, F. del Val eta M. Pérez Colman (Arg.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística* (145–158. or.). Biblioteca Nueva.
- Delgado Cendagortagarza, A. eta Etxezarreta Ibañez, E. (2018). De los cantautores al Rock Radical. Una aproximación a la música popular y juventud en la vida política del País Vasco (1960-1990). *Historia Contemporánea*, 2(57), 377–412. or.
<https://doi.org/10.1387/hc.18162>

- Dell’Agnese, E. (2016). «Io lo vedo grigio ma mi dicono che è blu...»: Un approccio ecocritico alla canzone italiana. In E. Dell’Agnese eta M. Tabusi (Arg.), *La musica come geografia: Suoni, luoghi, territori* (15–25. or.). Società Geografica Italiana.
- Dell’Agnese, E. eta Tabusi, M. (2016). Introduzione. In E. Dell’Agnese eta M. Tabusi (Arg.), *La musica come geografia: Suoni, luoghi, territori* (5–12. or.). Società Geografica Italiana.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31–56. or.
[https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(99\)00017-0](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(99)00017-0)
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>
- Dibben, N. (2002). Gender identity and music. In R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves eta D. Miell (Arg.), *Musical identities* (117–133. or.). Oxford University Press.
- Eberhardt, M. eta Vdoviak-Markow, M. (2020). “I ain’t sorry”: African American English as a strategic resource in Beyoncé’s performative persona. *Language & Communication*, 72, 68–78. or. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.03.003>
- Eskisabel, J. (2012). *Euskal kantagintza: Pop, rock, folk* (Zenb. 4; Euskal Kultura Saila, 1–82. or.). Etxepare Euskal Institutua. https://www.basqueculture.eus/wp-content/pdf/N%C2%BA5_Musika_pop.pdf
- Estornés Lasa, M. (2023). Arana Goiri, Sabino de. In *Auñamendi Eusko Entziklopedia [online]*. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/arana-goiri-sabino-de/ar-2106/#hasiera>
- Eusko Jaurlaritza (Hizkuntza Politikarako Sailburuordetza), Nafarroako Gobernua (Euskarabidea) eta Euskararen Erakunde Publikoa / Office Public de la Langue Basque. (2019). *VI. Inkesta soziolinguistikoa 2016* (1^a [argit.]). Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia = Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Eusko Jaurlaritza (Lehendakaritza). (2018). 68. *Euskal Soziometroa: Kultura demokratikoa*. Eusko Jaurlaritza.

- Ezkerra, E. (2012). *XX. mendeko euskal literatura: = Literatura vasca del siglo XX = Basque literature in the twentieth century* (C. Watson, Itzul.). Etxepare Euskal Institutua = Instituto Vasco Etxepare.
- Faludí, S. (1993). *Reacción: La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Anagrama.
- Fernández Hernández, L. (2017). El feminismo como producto mediático: La paradoja de Beyoncé. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 457–474. or.
<https://doi.org/10.5209/INFE.54975>
- Fernández Soldevilla, G. (2011). Séptimos, octavos y milikis. Los finales de ETA político-militar (1981-1985). *Spagna contemporanea*, 39, 51–73. or.
- Folkestad, G. (2002). National identity and music. In R. MacDonald, D. Hargreaves eta D. Miell (Arg.), *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Folkestad, G. (2017). Post-national identities in music: Acting in a global intertextual musical arena. In R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves eta D. Miell (Arg.), *Handbook of musical identities* (First edition, 122–136. or.). Oxford University Press.
- Fouce, H. (2012). Memorable experiences in the Era of instant music. *Anàlisi, M*, 97. or.
<https://doi.org/10.7238/a.v0iM.1504>
- Frith, S. (2007a). Afterthoughts. In S. Frith eta A. Goodwin (Arg.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (419–424. or.). Routledge. Taylor & Francis Group; Lehen aldiz 1985an argitaratua.
- Frith, S. (2007b). *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Routledge.
- Frith, S. eta McRobbie, A. (2007). Rock and sexuality. In S. Frith eta A. Goodwin (Arg.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (371–389. or.). Routledge. Taylor & Francis Group; Lehen aldiz 1978an argitaratua.
- Giordano, S. (2015). *Musica occitana e vitalità (socio)linguistica: Alcuni esempi di area piemontese* (A. Pons, Arg.; 45–59. or.).
- Glaser, B. G. eta Strauss, A. L. (2010). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research* (5. paperback print). Aldine Transaction.

- Goialde Palacios, P. (2013). Música popular/músicas urbanas: Introducción. *Musiker*, 20, 7–18.
or.
- González, I. (Director). (2018). *Gu, Laboa* [Documental; TV]. EiTb.
<https://www.eitb.tv/eu/bideoa/gu-laboa-gu-laboa/6334/151012/gu-laboa-gu-laboa/>
- Guarinos, V. (2012). Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 297. or. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i7.915>
- Hargreaves, D. J. (1982). Preference and prejudice in music: A psychological approach. *Popular Music and Society*, 8(3–4), 13–18. or.
<https://doi.org/10.1080/03007768208591190>
- Hargreaves, D. J., Miell, D. eta MacDonald, R. A. R. (2005). How do people communicate using music? In Miell, Dorothy, R. A. R. MacDonald eta D. J. Hargreaves (Arg.), *Musical communication*. Oxford University Press.
- Hennion, A. (2007). The production of success: An Antimusicology of the Pop Song. In S. Frith eta A. Goodwin (Arg.), *On record: Rock, pop, and the written word* (Berriz inp, 185–206. or.). Routledge; Lehen aldiz 1983an argitaratua.
- Hormigos-Ruiz, J., Gómez-Escarda, M. eta Perelló-Oliver, S. (2017). Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 76, 75. or. <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291>
- Horton, D. eta Richard Wohl, R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. *Psychiatry*, 19(3), 215–229. or.
<https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>
- Ibarretxe, G. (2004). Fronteras de la música vasca. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8, 0. or.
- Inglis, I. (1997). Variations on a Theme: The Love Songs of the Beatles. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 28(1), 37. or. <https://doi.org/10.2307/3108435>
- Inskip, C. eta MacFarlane, A. (2008). Meaning, communication, music: Towards a revised communication model. *Journal of Documentation*, 64(5), 687–706. or.

- Jáuregui Bereciartu, G. (2023). Autonomia Estatutua. In *Auñamendi Entziklopedia [online]*.
<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/autonomia-estatutua/ar-29857>
- Jiménez-Picón, N., Romero-Martín, M., Romero-Castillo, R., Palomo-Lara, J. C. eta Alonso-Ruíz, M. (2022). Internalization of the Romantic Love Myths as a Risk Factor for Gender Violence: A Systematic Review and Meta-Analysis. *Sexuality Research and Social Policy*. <https://doi.org/10.1007/s13178-022-00747-2>
- Kasmir, S. (2002). «More Basque than You!»: Class, Youth, and Identity in an Industrial Basque Town. *Identities*, 9(1), 39–68. or. <https://doi.org/10.1080/10702890210366>
- Kotarba, J. A. (2002). Rock «n» Roll Music as a Timepiece. *Symbolic Interaction*, 25(3), 397–404. or. <https://doi.org/10.1525/si.2002.25.3.397>
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica* (L. Wolfson, Itzul.). Ediciones Paidós.
- Krippendorff, K. (2013). *Content analysis: An introduction to its methodology* (3. ed). Sage.
- Lamikiz Jauregi, A. (2019). From folklore to patriotic and protest songs: Music, youth, and Basque identity during the 1960s. *Nations and Nationalism*, 25(4), 1280–1295. or. <https://doi.org/10.1111/nana.12548>
- Landa González, M. (2018). *La Diversa: Creación de una agencia feminista de gestión cultural* [Master Amaierako Lana, Universitat de Barcelona].
<https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/127308>
- Landa González, M. (2021(e)ko ekainak 8). Abestiak eta sinbolismoa: Hegan egitearen garrantzia euskal musika popularrean. IV. *Ikergazte. Nazioarteko ikerketa euskaraz. Kongresuko artikulu bilduma. Gizarte Zientziak eta Zuzenbidea*. IV. Ikergazte. Nazioarteko ikerketa euskaraz., Gasteiz. <https://doi.org/10.26876/ikergazte.iv.02.35>
- Landa González, M. (2022a). La identidad de lugar en la música pop: El caso de La Oreja de Van Gogh y la ciudad de San Sebastián. In A. Madariaga Ortuzar eta M. P. Rodrigo-Moriche (Arg.), *Ocio saludable y construcción de ciudadanía* (233–247. or.). Aranzadi.

- Landa González, M. (2022b). Música pandémica: La COVID-19 en el pop vasco. In L. Arrieta Alberdi, E. Landaberea Abad eta E. Perez Gaztelu (Arg.), *Comunicación en crisis: Transformar comunicando, comunicar transformando* (79–94. or.). Comares.
- Landaberea Abad, E. (2016). Los nosotros en la Transición: Memoria e identidad en las cuatro principales culturas políticas del País Vasco (1975-1980). *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 50, 279–284. or. <https://doi.org/10.4000/bhce.914>
- Larkey, E. (2000). Just for fun? Language choice in German popular music. *Popular Music and Society*, 24(3), 1–20. or. <https://doi.org/10.1080/03007760008591773>
- Larrinaga Arza, J. (2014). *Ttakun eta scratch, euskal pop musikaren hotsak. Nazio-identitatearen birdefinizioak eta disidentzia kulturalak euskal gizartearen eraldaketan*. Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Larrinaga Arza, J. (. (2016). *Euskal musika kosmikoak: Euskal musika popularra gizartearen isla eta aldatzailea* (1. ed). Biga-Biga.
- Leach, E. E. (2001). Vicars of ‘Wannabe’: Authenticity and the Spice Girls. *Popular Music*, 20(2), 143–167. or. <https://doi.org/10.1017/S0261143001001386>
- Leizaola, A. (2021). Michelin stars and pintxo bars in Donostia. In F. Edwards, R. Gerritsen eta G. Wesser (Arg.), *Food, senses and the city* (12. or.). Routledge.
- Lekuona Etxabaguren, M. eta Irazustabarrena Arsuaga, F. (2023). Bertsolaritza. In *Auñamendi Eusko Entziklopedia [online]*. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/bertsolaritza/ar-13609/>
- López Aguirre, E. (2011). *Historia del rock vasco. Edozein herriko jaixetan*. Aianai.
- Loureiro-Rodríguez, V., Moyna, M. I. eta Robles, D. (2018). Hey, baby, ¿Qué Pasó?: Performing bilingual identities in Texan popular music. *Language & Communication*, 60, 120–135. or. <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2018.02.009>
- MacClancy, J. (1988). The Culture of Radical Basque Nationalism. *Anthropology Today*, 4(5), 17. or. <https://doi.org/10.2307/3032751>
- Maia Soria, J. (2021). *Kantu bat gara*. Elkar.

- Markowitz, D. M. eta Hancock, J. T. (2017). The 27 Club: Music Lyrics Reflect Psychological Distress. *Communication Reports*, 30(1), 1–13. or. <https://doi.org/10.1080/08934215.2016.1210663>
- Marshall, P. D. (2000). The Celebrity Legacy of the Beatles. In I. Inglis (Arg.), *The Beatles, Popular Music and Society* (163–175. or.). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62210-8_9
- Martín Cabello, A. eta Hormigos Ruiz, J. (2004). El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología. *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, 2. https://www.researchgate.net/profile/Antonio_Martin-Cabello/publication/28077817_El_sonido_de_la_cultura_postmoderna_Una_aproximacion_desde_la_sociologia/links/0fcfd505a2099d3f05000000.pdf
- Martin Etxebeste, J. (2021(e)ko ekainak 8). Maitasuna Xabier Leteren abestietan. IV. *Ikergazte. Nazioarteko ikerketa euskaraz. Kongresuko artikulu bilduma. Giza zientziak eta Artea. IV. Ikergazte. Nazioarteko ikerketa euskaraz.*, Gasteiz. <https://doi.org/10.26876/ikergazte.iv.01.08>
- Martín Matos, J. A. (2013). Las noticias sobre ETA en la música vasca (1972-2012). El rock como documentación informativa. *Mediatika*, 4, 67–82. or. <https://ojs.eusko-ikaskuntza.eus/index.php/mediatika/article/view/18>
- Martinez Cano, S. (2017). Las divas del pop y la identidad feminista: Reivindicación, contradicción y consumo cultural. *Investigaciones Feministas*, 8(2), 475–492. or. <https://doi.org/10.5209/INFE.55079>
- Martinez Larrea, J. (2021). Democratización y concienciación en la huelga de Vitoria de 1976. *Gerónimo de Uztariz*, 35, 73–98. or.
- Martínez Rueda, F. (2018). Telesforo Monzón, el nacionalismo vasco y la Guerra Civil: Historia y Memoria. *Revista Universitaria de Historia Militar*, 7(13), 375–400. or.
- Martínez Rueda, F. (2022). La memoria de la Guerra Civil Española en el nacionalismo vasco (1937-1960). *Historia y Memoria*, 24, 265–303. or.

- Matsumoto, K. eta Sasayama, M. (2018). Lyric Emotion Estimation Using Word Embedding Learned from Lyric Corpus. *2018 IEEE 4th International Conference on Computer and Communications (ICCC)*, 2295–2301. or. <https://doi.org/10.1109/CompComm.2018.8780811>
- Mattar, Y. (2009). Popular cultural cringe: Language as signifier of authenticity and quality in the Singaporean popular music market. *Popular Music*, 28(2), 179–195. or. <https://doi.org/10.1017/S0261143009001779>
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- Mees, L. (2007). Guernica / Gernika como símbolo. *Historia Contemporánea*, 35, 529–557. or.
- Mees, L. eta López de Maturana, V. (2016). El debate de la memoria en el País Vasco. Luis Carrero Blanco y el nacionalismo vasco. In P. Eser eta S. Peters (Arg.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria: Narraciones históricas y representaciones culturales* (65–80. or.). Iberoamericana ; Vervuert Verlag.
- Mirgos, K. (2019). Goazen mendira! (Let's go to the mountains!). Hill walking and Basque identity. *Review of Nationalities*, 9(1), 75–84. or. <https://doi.org/10.2478/pn-2019-0006>
- Monteath, P. (1987). Guernica Reconsidered: Fifty Years of Evidence. *War & Society*, 5(1), 79–104. or. <https://doi.org/10.1179/106980487790305120>
- Mori, K. eta Iwanaga, M. (2014). Pleasure generated by sadness: Effect of sad lyrics on the emotions induced by happy music. *Psychology of Music*, 42(5), 643–652. or. <https://doi.org/10.1177/0305735613483667>
- Moseley, C. (Arg.). (2010). *Atlas of the world's languages in danger* (3rd ed. entirely revised, enlarged and updated). Unesco. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187026>
- Mota Zurdo, D. (2017a). La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17, 515–543. or.
- Mota Zurdo, D. (2017b). *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*. Ediciones Beta.

- Nash, P. H. eta Carney, G. O. (1996). THE SEVEN THEMES OF MUSIC GEOGRAPHY. *The Canadian Geographer/Le Géographe Canadien*, 40(1), 69–74. or. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1996.tb00433.x>
- Negus, K. (2012). Narrative, Interpretation, and the Popular Song. *The Musical Quarterly*, 95(2/3), 368–395. or. <https://www.jstor.org/stable/41811631>
- Noelle-Neumann, E. (2010). *La espiral del silencio: Opinión pública; nuestra piel social* (F. J. Ruiz Calderón, Itzul.). Paidós.
- Núñez Seixas, X. M. (2007). Los nacionalistas vascos durante la Guerra Civil (1936-1939): Una cultura de guerra diferente. *Historia Contemporánea*, 35, 559–599. or.
- Olaziregi, M. J. (2019). Narrativa Vasca y memoria histórica: Rememorar para convivir. *eHumanista/IVITRA*, 15, 342–361. or.
- Palmer, J. (1998). Using Songs as Original Sources in History and Government Classes. *The Clearing House*, 71(4), 221–223. or. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/30189357>
- Pérez-Lanzac, C. (2004). *El fenómeno Oreja: La historia de la Oreja de Van Gogh* (1. ed). Santillana.
- Peterson, R. J., Safer, M. A. eta Jobes, D. A. (2008). The Impact of Suicidal Rock Music Lyrics on Youth: An Investigation of Individual Differences. *Archives of Suicide Research*, 12(2), 161–169. or. <https://doi.org/10.1080/13811110701857533>
- Pierce, J. R. (1980). *An introduction to information theory: Symbols, signals & noise* (2nd, rev. ed arg.). Dover Publications.
- Reynolds, S. eta Press, J. (1995). *The sex revolts: Gender, rebellion and rock «n» roll*. Serpent's Tail.
- Rocca, L. eta Fagioli, A. (2016). Cartoline sonore: Rappresentare i luoghi dal punto dell'ascolto. In E. Dell'Agnesse eta M. Tabusi (Arg.), *La musica come geografia: Suoni, luoghi, territori* (39–49. or.). Società Geografica Italiana.
- Ruiz Descamps, N. (2010). Música y nacionalismo vasco. La labor musical de Juventud Vasca de Bilbao y el uso de la música como medio de propaganda política (1904-1923). *Musiker.*, 17, 151–210. or.

- Ruiz Descamps, N. (2016). Sabino Arana, letrista del nacionalismo vasco. In C. Collado-Seidel (Arg.), *Himnos y canciones: Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (11–28. or.). Comares.
- Saarikallio, S. eta Erkkilä, J. (2007). The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, 35(1), 88–109. or. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Saenz del Castillo Velasco, A. (2016). El rock radical vasco y las identidades nacionales presentes en el País Vasco durante la transición y primeros años de la democracia. In C. Collado Seidel (Arg.), *Himnos y canciones: Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX* (297–312. or.). Comares.
- Sánchez Ekiza, K. (2009). *Euskal Folklore-Ikerketa musikalaren hasierak* (Jokoak, Kirolak eta Folklore-Ikerketa. Jardunaldiak, Basauri, 2008., 427–445. or.). Eusko Ikaskuntza.
- Sánchez Ekiza, K. (2010). Músicas populares, tradicionales y folclóricas en la sociedad vasca contemporánea. *Jentilbaratz: cuadernos de folklore*, 12, 95–109. or.
- Santamaria Barinagarrementeria, A. (2012). *Musikagintza eta maitasun erromantikoa: "Hesian" rock taldea adibide* [Tesina]. EHU.
- Sellnow, D. eta Sellnow, T. (2001). The «Illusion of Life» rhetorical perspective: An integrated approach to the study of music as communication. *Critical Studies in Media Communication*, 18(4), 395–415. or. <https://doi.org/10.1080/07393180128090>
- Sharkey, G. (2022). Failure to thrive: Incels, boys and feminism. *Continuum*, 36(1), 37–51. or. <https://doi.org/10.1080/10304312.2021.1958160>
- Sottile, R. (2013). *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni* (1. ed). Aracne.
- Sottile, R. (2015). Place Identity e marcatezza diatopica nella canzone dialettale siciliana. *InVerbis*, 2, 103–118. or.
- Stone, A. (2018). *The value of popular music: An approach from post-Kantian aesthetics*. Palgrave Macmillan.
- Su, D. eta Fung, P. (2013). These words are music to my ears: Recognizing music emotion from lyrics using AdaBoost. *2013 Asia-Pacific Signal and Information Processing*

- Association Annual Summit and Conference*, 1–4. or.
<https://doi.org/10.1109/APSIPA.2013.6694307>
- Tagg, P. (2013). *Music's meanings: A modern musicology for non-musos - «good for musos, too»*. The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tardivo, G. eta Díaz Cano, E. (2020). Felipe González y el caso de los GAL: una relectura de la política antiterrorista de los gobiernos del PSOE en España entre 1982 y 1996. *Espacio Abierto: Cuaderno venezolano de sociología*, 29(3), 115-139. or.
- Tejerina, B. (1999). El poder de los símbolos: Identidad colectiva y movimiento etnolingüístico en el País Vasco. *Reis*, 88, 75. or. <https://doi.org/10.2307/40184204>
- Tejerina, B. (2015). Nacionalismo y violencia en el País Vasco. Factores y mecanismos del auge y declive de ETA. *Papeles del CEIC*, 2015(3). <https://doi.org/10.1387/pceic.15159>
- Tochka, N. (2020). John Lennon's *Plastic Ono Band* as 'first-person music': Notes on the politics of self-expression in rock music since 1970. *Popular Music*, 39(3–4), 504–522. or. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000485>
- Valdés, M. (2022). La imagen de la mujer y la naturaleza en la música vasca en las canciones de “Loretxoa” e “Itsasoa gara”. *Sancho el Sabio : revista de cultura e investigación vasca*, 45, 179–199. or. <https://doi.org/10.55698/ss.v0i45.334>
- van der Hoeven, A. J. C. (2014). *Popular music memories: Places and practices of popular music heritage, memory and cultural identity*. Erasmus University Rotterdam.
- van der Hoeven, A. J. C. (2015). Remembering the 1960s: Popular music and memory in Europe. *International Journal of Cultural Policy*, 21(3), 258–272. or. <https://doi.org/10.1080/10286632.2014.908861>
- van Dijck, J. (2006). Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 357–374. or. <https://doi.org/10.1080/07393180601046121>
- van Leeuwen, T. (2012). The critical analysis of musical discourse. *Critical Discourse Studies*, 9(4), 319–328. or. <https://doi.org/10.1080/17405904.2012.713204>

- Verboord, M. eta Brandellero, A. (2018). The Globalization of Popular Music, 1960-2010: A Multilevel Analysis of Music Flows. *Communication Research*, 45(4), 603–627. or. <https://doi.org/10.1177/0093650215623834>
- Viñuela Suárez, E. (2010). El espacio urbano en la música popular: De la apropiación discursiva a la mercantilización. *Tripodos. Blanquerna School of Communication and International Relations-URL*, 0(26). <https://raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/187672>
- Viñuela Suárez, E. (2018). Popular Music in Higher Education: The Consolidation of Field in Teaching and Research. *Revista Internacional de Educación Musical*, 6(1), 3–12. or. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2018-6-p003-012>
- Viñuela Suárez, E. eta Viñuela Suárez, L. (2008). Música popular y género. In I. Clúa Ginés (Arg.), *Género y cultura popular: Estudios culturales I* (293–325. or.). Edicions UAB.
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes*, 7, 11–32. or.
- Viñuela Suárez, L. (2004). *La perspectiva de género y la música popular: Dos nuevos retos para la musicología*. KRK.
- Viñuela Suárez, L. eta Rodríguez Hevia, G. (2005). Amor y patriarcado en Alejandro Sanz. In M. Arriaga Flórez, J. M. Estévez Saá eta R. Browne Sartori (Arg.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (1. ed). Arcibel Editores.
- Vizán Amorós, A. (2018). Mugimendu nazionalisten aldarrikapena: Autodeterminazioa eta erabakitze eskubidea Euskal Herrian eta Katalunian. *Uztaro. Giza eta gizarte-zientzien aldizkaria*, 105, 48–68. or. <https://doi.org/10.26876/uztaro.105.2018.3>
- Whiteley, S. (2000). *Women and popular music: Sexuality, identity, and subjectivity*. Routledge.
- Whiteley, S. (2005). *Too much too young: Popular music, age and gender*. Routledge.
- Wright, R. (2000). ‘I’d sell you suicide’: Pop music and moral panic in the age of Marilyn Manson. *Popular Music*, 19(3), 365–385. or. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000222>

- Yang, D. eta Lee, W.-S. (2009). Music Emotion Identification from Lyrics. *2009 11th IEEE International Symposium on Multimedia*, 624–629. or. <https://doi.org/10.1109/ISM.2009.123>
- Yang, J. (2021). A Novel Music Emotion Recognition Model Using Neural Network Technology. *Frontiers in Psychology*, *12*, 1–9. or. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.760060>
- Zapata-Barrero, R. eta Sánchez Montijano, E. (2011). *Manual de investigación cualitativa en la ciencia política*. Tecnos.
- Zubiaga Arana, E. (2017). La represión franquista de guerra y posguerra en el País Vasco a debate: Entre el exterminio y el oasis. *Historia y Política. Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, *37*, 357–384. or. <https://doi.org/10.18042/hp.37.13>

ERANSKINAK

Amaitzeko, egindako lana hobeto ulertzeko beharrezkotzat jo ditugun bi eranskin gehitu ditugu. Lehenengo, sakoneko elkarrizketen galderak aurkeztuko ditugu. Bigarren eranskinean, ostera, lagineko kanten erreferentziak zerrendatuko ditugu, kanta bakoitza aztertzeko erabili dugun lana adierazi eta, aldi berean, irakurleek bilatu nahiko balute, jakiteko nora jo.

I. Eranskina: Elkarrizketen galderak

Jarraian aurkezten diren galdera-sortak elkarrizketetara eramandakoak dira. Erantzun askotan hainbat galderari erantzuten zitzaionez, komunikazio pertsonalaren unean ez ziren horrela egin. Hain justu, esan dugun bezala, elkarrizketa erdi-egituratuak ziren eta galdera-sorta ez zen modu zehatzean jarraitu.

Komunikazio pertsonala 1: Jaione Landaberea

- Katalogoan soilik euskal musika dago? Ala Euskal Herriarekin loturarekin bat duen musika orokorrean? Zein da "euskal musika" kontzeptuaz erabiltzen duzuen definizioa?
- Nola kategorizatzen dituzue diskoak?
- Euskadin urtez urteko salmenten datu edo txostenik duzue?
- Disko bakoitza zenbat aldiz mailegatua izan den jakin daiteke?
- Oraintxe dugun egoerarekin artxiboa kontsultatu daiteke?

Komunikazio pertsonala 2: Jon Lamarka

Egituratu gabeko eta aurretik prestatu gabeko elkarrizketa izan zen, *Gaztea* irratiko artxiboan kontsulta egin genuen lehen egunean elkarrizketa egiteko aukera suertatu zelako.

Komunikazio pertsonala 3: Joseina Etxeberria I

Egituratu gabeko eta aurretik prestatu gabeko elkarrizketa izan zen, *Gaztea* irratiko artxiboan kontsulta egin genuen lehen egunean elkarrizketa egiteko aukera suertatu zelako.

Komunikazio pertsonala 4: Joseina Etxeberria II

Euskal musika:

- Gaur egun ez dago adostasunik “euskal musika” definitzerako garaian. Zergatik ote dela deritzozu?
- Zuk zeuk esan izan duzu “Euskal Herrian egindako musika” bezalako kontzeptuak erabiltzen hasia zarela. Zer dela-eta?
- Politizatuta dagoela uste duzu?
- Eta horri “popular” adjektiboa gehitzen badiogu, are gehiago konplikatzen zaigu dena...
- Batzuek diote euskal musika “perbertitu” dela globalizazioa eta kultur menderatzaileengatik
- Nola uste duzu eboluzionatu duela euskal musika popularrak?

Gaztea

- *Gazteak* paper garrantzitsua izan du hainbat euskal talde ezagutzera emateko. Gizarteak hala ikusten duela iruditzen zaizu?
- 30 urte badira urteak, zu izandako garaian, eboluzioa zer nolakoa izan dela esango zenuke?

“Top Gaztea”:

- Zenbat kanta? Batzuetan 65, 30, 20...
- Nola bihurtzen ziren kantak zerrenda-gai?
- Asko alda daitezke zerrendak aste batetik bestera?

Komunikazio pertsonala 5: Oihan Vega

“Top Gaztea”:

- Noiztik daramazu zuk “Top Gaztean”?
- 30 kanta izaten dira normalean? Batzuetan 20 ikusi ditut
- Irizpideak aldatu dituzue euskal musika dela-eta?
- Uste duzu euskal musikak nahikoa presentzia duela oro har “Top Gaztean”?
- Eboluzioa ikusi dut nik, euskal musika eta euskarazko musikaren presentzia dela-eta, aldakorra. Garai bakoitzaren euskal musika kantitate/kalitatearen araberakoa dela uste duzu ala beste faktoreren bat ere ba al dago?
- Estilo aldetik ere, presentzia aldatzen joan da...

- Esaterako, abenduaren 12ko astean, nik zerrenda bat apuntatu nuen, webgunean jarri zenutenarekin. Baina Excelak (dokumentuak) beste gauza bat dio. Horrelakoak egotean, zer egin beharko genuke?

Euskal musika:

- Nola ulertzen duzu zuk euskal musika?
- Musikaren industrian hasi zinenetik, eboluziorik sumatzen duzu? Zein zentzutan?
- Produkzio aldetik kantitateak edota kalitateak gora egin dutela iruditzen zaizu?
- Euskara aldetik, ezberdintasunik ikusten al duzu?
- Genero kontuetan, ezberdintasunik ikusten al duzu?
- Norantz uste duzu doala euskal musika?
- Ikerlari batzuek diote despolitizatu dela eta balioak galdu dituela, hala uste duzu zuk ere?

Komunikazio pertsonala 6: Ilaski Serrano

Gaztea:

- Gure gizartean zer nolako garrantzia izan duela uste duzu?
- Aurrekoan aipatu zenidan zuk “Top Gaztean” lan egin zenuen garaian, nolatan aukeratu zenuten soilik hemengo musika jartzea?
- *Gaztean* entzuten diren abestiei dagokionez, eboluzioa sumatzen duzu?

Euskal musika:

- Nola ulertzen duzu zuk euskal musika?
- Eboluziorik izan duela uste duzu?
- Hizkuntzari dagokionez
- Estiloei dagokienez
- Generoari dagokionez
- Askotan hitz egin izan da kalitate eta kantitateaz. Bateriaezinak direla uste duzu? Bai EHko musikan eta baita *Gaztean* entzuten den horretan ere
- Norantz uste duzu doala euskal musika?

Komunikazio pertsonala 6: Joseina Etxeberria III

Elkartrukatutako mezu elektronikoko sorta izan zen, non laginari buruzko informazioa partekatu genuen.

Komunikazio pertsonala 7: Jon Maia

Musika eta komunikazioa:

- Intentzioa eta interpretazioaren auziaren gainean zer iritzi?
- Enkarguak nola kudeatu?
- Nork idatzi duen ez jakiteak zer suposatzen du idazle batentzat?

Galdera solteak:

- Zuk zertan pentsatzen duzu kanta bat idazten duzunean?
- Helbururik duzu idaztean? Zerbaiti erantzun nahi diozu?
- Zerk baldintzatzen du kanta bat modu batean ala bestean ulertu/interpretatzea?
- Garaiaren arabera, kanta baten interpretazioa alda daitekeela uste duzu? Belaunaldi batek berrinterpretatzea dezakeela?
- Nola sentitzen zara jendeak ez badaki kanta ezagun jakin bat zuk idatzia dela?
- Zer pentsarazten dizu zuk idatzitako kanta baten “benetako” esanahia ez harrapatzeak, eta, ordea, entzuleek/gizarteak beste esanahi bat emateak?
- Urrundu al zara inoiz zuk idatzitako kanta batez beste esanahi bat hartu duelako? ala esanahi hori zuregana dezakezu?

Euskal musika:

- Batzuk diote euskal musika popularrak balioak galdu dituela azken hamarkadatan, bat al zatoz?
- Letra aldetik, kantak lehen esanguratsuagoak zirela esango zenuke, oraingoekin erkatuta?
- Politikoki “zuzena” dena eta ez dena medio, batzuek diote kantak idaztea errazagoa zela lehen orain baino, hala sentitzen duzu?
- Zer sentiarazten dizu jakiteak euskaldun askorentzat zuk idatzitako kantak oso garrantzitsuak direla?
- Batzuk ereserki bihurtu dira, euskaldunon identitatearen parte...
- *Gazteak* honetan guztian duen rola...

Komunikazio pertsonala 8: Ion Andoni del Amo

- Zuk nola definitzen duzu euskal musika? Garrantzitsua iruditzen zaizu terminoaren azalpena eta eztabaida? Euskal / Euskal Herriko / euskarazko...
- Zure tesian nolabaiteko balio galeraz hitz egiten duzula iruditzen zait, zer dela-eta?
- Despolitizazioa egon dela uste duzu?
- Aldaketa “positiboak” ere egongo ziren, ezta? Ala ez?

Komunikazio pertsonala 9: Ainhoa Vitoria

Gaztea:

- Zure ikuspegitik, zer nolako garrantzia izan du *Gazteak* gure gizartean? Eta orain nolako da? Aldatu da bere rola euskal gizartean?
- *Gaztea* 1990-2020 podcasta egin zenuen, irratian entzun ahal izan dugun euskal musikari dagokionez, nolako eraldaketa egon da? Esaterako, orain euskarazko musika gehiago jartzen duzuela esango zenuke?
- *Gazteari* hainbat kritika egiten zaizkio: batzuek diote kanpoko musika gehiegi jartzen dela edota gaztelania sartzen dela saioetan; besteek soilik euskaraz izateagatik edozein kanta jartzen duzuela; edota batzuek ere estilo batzuei oztopo handiak jartzen dizkiezuela... hamaika iritzi daude. Nola ulertzen dituzu zuk auzi hauek? Nola egiten diezue aurre? Kalitatea eta kantitatea bateraezinak al dira euskal musikan eta *Gaztean*?

Euskal musika:

- Nola ulertzen duzu zuk euskal musika?
- Azken 30 urteotan nola aldatu dela uste duzu? Kontzeptua bera, industria..
 - o Hizkuntzari dagokionez
 - o Estiloei dagokienez
 - o Generoari dagokionez
- Batzuek diote 1990etik Aurrera musikak orokorrean eta, hortaz, baita euskal musikak ere, balio galera bat izan duela. Zuk hala pentsatzen duzu?
- Yoko Ona podcastean emakumeen egoeraz mintzatzen zarete, hobekuntzarik egon al da Euskal Herrian?
- Norantz uste duzu doala euskal musika? Zer nolako joerak ikusten ari zara?

Komunikazio pertsonala 10: Pablo Benegas

Música popular y comunicación:

- ¿La intención del autor y la interpretación que hace el oyente siempre coinciden? Decíais en el último libro que los medios de com., por ejemplo, os ayudan a contextualizar un álbum.
- ¿Una canción compartida sigue siendo vuestra?
- ¿Cuándo se convierte una canción en himno?
- Hicisteis un hilo en Twitter sobre vuestros "anti-hits". ¿Qué hace de una canción un hit?
- Algunos autores hablan de una pérdida de valores en el pop, sobre todo a partir de los 90, tanto a nivel general como en particular en los territorios vascos. ¿Qué te hace

pensar o sentir esta afirmación? Porque se habla de música ligera... Pero vosotros también tenéis mensajes políticos, aunque quizás no todos los hayan interpretado así.

- Las ciencias sociales y humanas han demostrado que la música influye en las personas a nivel individual y a nivel colectivo.
- En cuanto al individual, puede influir en el estado de ánimo, sus vínculos, o en su identidad individual. ¿Como artista, qué te hace sentir el hecho de que las canciones que escribes tú puedan ayudar a una persona?
- En cuanto al nivel colectivo, también participan de la transmisión intergeneracional, la memoria colectiva, y la identidad grupal. Esto significa que un grupo popular como sois vosotros puede tener mucho poder en la sociedad. ¿Lo crees así?

Música vasca:

- La música vasca. ¿Vosotros cómo la entendéis?
- ¿Cómo creéis que ha evolucionado?
- En mi trabajo tengo dos variables principales, el género y la lengua. ¿En este sentido, tú qué tipo de evolución observas?
- Por ejemplo, We Are Standard dijeron que ellos decidieron cantar en inglés para alejarse de la música que se estaba haciendo en el País Vasco, en vuestro caso, empezasteis en inglés y rápido pasasteis al castellano, ¿fue natural? ¿fue una decisión tomada de forma consciente? ¿Cómo sucede?
- ¿Cómo os situáis vosotros dentro de la música vasca o del pop vasco?
- Joseina Etxeberria decía en la entrevista hecha por Ion Andoni del Amo que parece que hay que ser nacionalista para entrar en dicha categoría y os ponía como ejemplo a vosotros. ¿Cómo lo sentís?
- Por ejemplo, yo no he encontrado ninguna referencia al País Vasco en vuestra música, exceptuando las tres canciones que, según habéis explicado (la carta, cumplir un año menos, sirenas), están relacionadas con ETA.
- Sí he encontrado, al contrario, muchos símbolos nacionales e internacionales.

La Oreja de Van Gogh y la identidad de lugar:

- En qué escenario/s se sitúa vuestra música?
- ¿En qué sitios pensáis al escribir? ¿Crees que el oyente puede percibir esos lugares?
- Decíais en 2004 sobre Donosti que está presente en vuestra música. ¿Cómo crees que toma forma?
- ¿Es Donosti el escenario principal de vuestras canciones? Por ejemplo “apenas bajo ya por Madrid...”
- ¿Crees que los oyentes de otras partes del planeta pueden identificar la presencia de la ciudad en vuestras canciones? I.e., en los medios españoles os etiquetan bajo “grupo

donostiarra”, pero en medios latinoamericanos “grupo español”, en vuestra biografía no aparece la ciudad... ¿crees que esto puede influir en cómo se os categoriza?

- ¿Ha cambiado vuestra relación con los lugares en el tiempo?
- Yo he encontrado tres relatos principales que se hacen de la ciudad: 1) rutina, 2) paisaje idílico, 3) ciudad oscura. ¿Los identificas?

II. Eranskina: Lagineko abestien erreferentziak

(Askoren artean). (2008). *18 / 98 +... Auzolanean* [Albuma]. Joxemi Zumalabe Fundazioa.

Akelarre. (2005). *1972 - 2005 Zuzenean* [Albuma]. Elkar.

Alaitz eta Mainer. (1997). *Alaitz eta Mainer* [Albuma]. Elkar.

Alex Ubago. (2001). *¿Qué pides tú?* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Alex Ubago. (2003). *Fantasía o realidad* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Alex Ubago. (2007). *Siempre en mi mente* [Albuma]. Warner Music Spain S.A.

Amaia Montero. (2008). *Amaia Montero* [Albuma]. Sony Music Entertainment España.

Baldin Bada. (1990). *Baldin Bada* [Albuma]. Oihuka.

Barricada. (1991). *Porinstinto* [Albuma]. Plygram Ibérica.

Barricada. (1992). *Balas blancas* [Albuma]. Plygram Ibérica.

Berri Txarrak. (1997). *Berri Txarrak* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (1999). *Ikasten* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2003). *Libre ©* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2005). *Jaio.Musika.Hil* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2009). *Payola* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2011). *Haria* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2014). *Denbora da poligrafo bakarra* [Albuma]. Only In Dreams.

Berri Txarrak. (2017). *Infrasoinuak* [Albuma]. Only In Dreams.

Betagarri. (1997). *Skalatu* [Albuma]. Mil A Gritos Records.

Betagarri. (2000). *Freaky Festa* [Albuma]. Esan Ozenki Records.

Betagarri. (2002). *Arnasa hartu* [Albuma]. Metak.

Betagarri. (2006). *Hamaika gara* [Albuma]. Oihuka.

Betagarri. (2009). *Bizitzari txistuka* [Albuma]. Elkar.

Betagarri. (2012). *Zorion argiak* [Albuma]. Elkar.

Bide Ertzean. (1999). *Zure Minari* [Albuma]. Gaztelupeko Hotsak.

Deabruak Teilatuetan. (1997). *Zein da zein?* [Albuma]. Esan Ozenki Records.

Delirium Tremens. (1989). *Ikusi eta ikasi* [Albuma]. Oihuka.

Doctor Deseo. (1989). *Tan cerca del cielo* [Albuma]. Hilargi Records.

Doctor Deseo. (1992). *Fugitivos de paraíso* [Albuma]. Oihuka.

Doctor Deseo. (2004). *Rómpeme con mil caricias, cielo* [Albuma]. GOR Discos, S.A.L.

Doctor Deseo. (2006). *Detrás de los espejos rotos* [Albuma]. Oihuka.

Doctor Deseo. (2012). *Al amanecer seguir soñando* [Albuma]. Baga Biga.

EH Sukarra. (1992). *E.H. Sukarra* [Albuma]. Esan Ozenki.

EH Sukarra. (1994). *Garaien Laberintoan* [Albuma]. Esan Ozenki Records.

EH Sukarra. (2015). *Azken gezia* [Albuma]. Elkar.

Ekon. (1998). *Zurrumbilo Kaotikoa* [Albuma]. Maldito Records, S.L.

Emon. (2013). *Konfeti Kolore* [Albuma]. Baga Biga.

En Tol Sarmiento. (2012). *Hacia la Luna* [Albuma]. Baga Biga.

En Tol Sarmiento. (2014). *Zure Mundua* [Albuma]. Baga Biga.

En Tol Sarmiento. (2018). *Zein erraza* [Abestia]. Baga Biga.

En Tol Sarmiento. (2019). *Aukera Berriak* [Albuma]. Baga Biga.

Enkore. (2014). *Kanala* [Albuma]. Elkar.

Esne Beltza. (2008). *Made in Euskal Herria* [Albuma]. Gaztelupeko Hotsak.

Esne Beltza. (2010). *Noa* [Albuma]. Baga Biga.

Esne Beltza. (2011). *3 Kolpetan* [Albuma]. Baga Biga.

Esne Beltza. (2015). *Esna* [Albuma]. 5GORA.

Esne Beltza. (2018). *Ni* [Albuma]. Ez Da Entzuten.

Etxe. (2007). *Bidea eginez* [Albuma]. Oihuka.

Etzakit. (1998). *Etzakit* [Albuma]. Elkar.

Etzakit. (2000). *Goiz edo noiz* [Albuma]. Elkar.

Exkixu. (1995). *Gaua heldu orduko* [Albuma]. Elkar.

Fermin Mugurza. (2000). *FM 99.00 Dub Manifest* [Albuma]. Talka Records.

Fermin Mugurza. (2002). *Inkomunikazioa/Komunikazioa* [Albuma]. Talka Records.

Fermin Mugurza. (2006). *Euskal Herria Jamaica Clash* [Albuma]. Talka Records.

Fito y Fitipaldis. (2003). *Lo más lejos a tu lado* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Fito y Fitipaldis. (2006). *Por la boca vive el pez* [Albuma]. Dro Atlantic, S.A.

Fito y Fitipaldis. (2009). *Antes de que cuente diez* [Albuma]. Warner Music Spain, S.A.

Gari. (1995). *Gari* [Albuma]. Elkar.

Gari. (2009). *16 Lore* [Albuma]. Elkar.

Gatibu. (2002). *Zoramena* [Albuma]. Oihuka.

Gatibu. (2005). *Disko infernu* [Albuma]. Oihuka.

Gatibu. (2008). *Laino guztien gainetik sasi guztien azpitik* [Albuma]. Baga-Biga musika ideiak.

Gatibu. (2012). *Zazpi kantoietan* [Albuma]. Baga-Biga musika ideiak.

Gatibu. (2014). *Euritan dantzan* [Albuma]. Panda artist.

Gatibu. (2016). *Aske maitte, aske bizi* [Albuma]. Panda artist.

Glaukoma. (2012). *Vol. 1* [Albuma]. Bonberenea Ekintzak.

Glaukoma. (2017). *Kalima* [Albuma]. Bonberenea Ekintzak.

Gose. (2009). *Gose III* [Albuma]. Oihuka.

Gose. (2012). *Gose IIIII* [Albuma]. Oihuka.

Gozategi. (1995). *Gozategi* [Albuma]. Elkar.

Gozategi. (1996). *Ainhua* [Albuma]. Elkar.

Gozategi. (1998). *Kalanbreak* [Albuma]. Elkar.

Gozategi. (2012). *All Stars 1992-2012* [Albuma]. Elkar.

Hemendik at!. (1997). *Hemendik At!* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Hemendik at!. (1999). *Orain* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Hertzainak. (1989). *Amets prefabrikatuak* [Albuma]. Oihuka.

Hertzainak. (1992). *Denboraren orratzak* [Albuma]. Oihuka.

Hesian. (2007). *Maite dugu* [Albuma].

Hesian. (2011). *Hitzetik* [Albuma]. Elkar.

Hesian. (2014). *Hegalak astinduz* [Albuma]. Baga Biga.

Huntza. (2016). *Ertzetatik* [Albuma] Mauka musikagintza.

Huntza. (2018). *Xilema* [Albuma] Mauka musikagintza.

Huntza. (2018). *Lumak* [Album laburra] Mauka musikagintza.

Izaki Gardenak. (2012). *Itsasargiak* [Albuma].

Izaki Gardenak. (2013). *Amaieratik hasi* [Albuma]. Elkar.

Izaki Gardenak. (2015). *Aurri gara* [Albuma]. Elkar.

Izaro. (2016). *Om* [Albuma].

Izaro. (2017). *Hankapuntetan I* [Album laburra].

Izaro. (2018). *Eason* [Albuma].

Izaro. (2020). *Limones en invierno* [Albuma].

Joxe Ripiau. (1996). *Positive bomb* [Albuma]. Esan Ozenki records.

Joxe Ripiau. (1997). *Karpe diem* [Albuma]. Esan Ozenki records.

Joxe Ripiau. (2000). *Bizitza triste eta ederra* [Albuma]. Esan Ozenki records.

Kaos Etiliko. (1998). *No hay agua* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Katamalo. (2007). *Bihotz bakartien kluba* [Albuma]. Only in dreams, SL.

Kauta. (2004). *Izan zaitez zu* [Albuma]. Oihuka.

Kauta. (2008). *Isladak* [Albuma]. Hontza Producciones, S. Coop.

Kauta. (2013). *Agerre* [Albuma]. Baga Biga.

Ken Zazpi. (2001). *Atzo da bihar* [Albuma]. Elkar.

Ken Zazpi. (2003). *Bidean* [Albuma]. Elkar.

Ken Zazpi. (2005). *Gelditu denbora* [Albuma]. Elkar.

Ken Zazpi. (2007). *Argiak* [Albuma]. Elkar.

Ken Zazpi. (2010). *Hortzmugak begietan* [Albuma]. Elkar.

Ken Zazpi. (2015). *Phoenicoperus* [Albuma]. Elkar.

Kerobia. (2004). *Kerobia* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Kerobia. (2010). *Materia organikoa eta gainerakoak* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Kerobia. (2013). *Supernova* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Kuraia. (2001). *Kuraia* [Albuma]. Esan ozenki records.

Kojón Prieto y los Huajolotes. (1993). *Agárrense que llegan los reyes del Napar-mex* [Albuma]. GOR.

La Oreja de Van Gogh. (1998). *Dile al sol* [Albuma]. Sony Music Entertainment España, S.L.

La Oreja de Van Gogh. (2000). *El Viaje de Copperpot* [Albuma]. Sony Music Entertainment España, S.L.

La Oreja de Van Gogh. (2003). *Lo que te conté mientras te hacías la dormida* [Albuma]. Sony Music Entertainment (Spain), S.A.

La Oreja de Van Gogh. (2006). *Guapa* [Albuma]. Sony Music Entertainment España, S.L.

La Oreja de Van Gogh. (2006). *Más guapa* [Albuma]. Sony BMG Music Entertainment España.

La Oreja de Van Gogh. (2008). *A las cinco en el Astoria* [Albuma]. Sony Music Entertainment España, S.L.

La Oreja de Van Gogh. (2011). *Cometas por el cielo* [Albuma]. Sony Music Entertainment España, S.L.

La Polla Records. (1990). *Ellos dicen mierda, nosotros amén* [Albuma]. Oihuka.

Lain. (2009). *Lain* [Albuma]. Elkar.

Latzen. (1996). *Kontzientzia ala infernua* [Albuma]. Oihuka.

Lauroba. (2010). *Egunarekin* [Albuma]. GOR discos.

Lauroba. (2012). *Iglu bat basamortuan* [Albuma]. Elkar.

Lin Ton Taun. (1993). *Lin Ton Taun* [Albuma]. Esan ozenki records.

Lin Ton Taun. (1994). *Nola esan dek?* [Albuma]. Esan ozenki records.

Lor. (2005). *Bakoitzari berea* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Lugarri. (1994). *Lugarri* [Albuma]. Duplival.

Maixa eta Ixiar. (1997). *Mantalgorri* [Albuma]. Elkar.

Maixa eta Ixiar eta Iker eta Larraitz. (1993). *Maixa eta Ixiar / Iker eta Larraitz* [Albuma]. Elkar.

Maixa eta Ixiar, Alex Sardui eta Kepa Junkera. (1995). "Bizi ganoraz" [Abestia]. AEK.

Mikel Erentxun. (2003). *Ciudades de paso* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Mikel Erentxun. (2006). *El corredor de la suerte* (DMD Deluxe) [Albuma]. Dro Atlantic, S.A.

Mikel Garikoitz eta Denali. (1996). *2 Ziri-K* [Album].

Mikel Markez. (1992). *Eta etorri egin zait* [Albuma]. Elkar.

Mikel Markez. (1994). *Oroitzapenak oparitzen ditut* [Albuma]. Elkar.

Mikel Urdangarin. (1997). *Haitzetan* [Albuma].

Mikel Urdangarin. (1998). *Badira hiru aste* [Albuma]. Gaztelupeko Hotsak.

Mikel Urdangarin. (2000). *Espilue* [Albuma]. Gaztelupeko Hotsak.

Mikel Urdangarin. (2012). *Anek idatzi dit zutaz* [Albuma].

Mixel Ducau eta Zaldibobo. (1996). *Aio!* [Albuma]. Elkar.

Nahiadance. (2008). *Nahiadance* [Albuma].

Negu Gorriak. (1990). *Negu Gorriak* [Albuma]. Oihuka.

Negu Gorriak. (1990). *Gora herria* [Albuma]. Esan Ozenki.

Negu Gorriak. (1991). *Gure jarrera* [Albuma]. Oihuka.

Negu Gorriak. (1993). *Borreroak baditu milaka aurpegi* [Albuma]. Oihuka.

Nøgen. (2017). *LYS* [Album laburra]. Mauka musikagintza.

Nøgen. (2018). *Live til døden* [Album laburra]. Airaka.

Olatz Salvador. (2018). *Zintzilik* [Album laburra]. Airaka.

Oskorri. (1992). *Badok hamahiru* [Albuma]. Elkar.

Peiremans. (2005). *Peiremans* [Album laburra]. Only in dreams.

Peiremans. (2016). *Bigarren saria* [Album laburra]. Only in dreams.

Pi LT. (1996). *Pi LT* [Albuma]. Esan Ozenki records.

Platero y tú. (1992). *Muy deficiente* [Albuma]. Dro.

Platero y tú. (1993). *Vamos tirando* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Platero y tú. (1994). *Hay poco rock'n'roll* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Platero y tú. (2000). *Correos* [Albuma]. Dro East West, S.A.

Ruper Ordorika. (1990). *Ez da posible* [Albuma]. Grabaciones Accidentales.

Ruper Ordorika. (1994). *Egin kontu* [Albuma]. Nuevos medios, S.A.

Ruper Ordorika. (2008). *Hamar t'erdietan – 10:30 pm* [Albuma]. Elkar.

Skakeitan. (2012). *Ahots gabekoen ahotsa* [Albuma]. Mauka musikagintza.

Skakeitan. (2014). *Orekariak* [Albuma]. Mauka musikagintza.

Skakeitan. (2016). *Galera* [Albuma]. Mauka musikagintza.

Skakeitan. (2019). *Nola galdu denbora* [Albuma]. Mauka musikagintza.

Skalariak. (1997). *Skalariak* [Albuma]. GOR.

Skalariak. (1999). *Klub ska* [Albuma]. GOR.

Sorkun. (2005). *Duna* [Albuma]. Talka-kontrakalea.

Sorotan Bele. (1993). *Sorotan Bele* [Albuma]. Elkar.

Sorotan Bele. (1994). *Mundu Hegian* [Albuma]. Elkar.

Soziedad Alkoholika. (1991). *Soziedad Alkoholika* [Albuma]. Overdrive.

Su ta Gar. (1991). *Jaiotze basatia* [Albuma]. Kea.

Su ta Gar. (1992). *Hortzak estuturik* [Albuma]. Esan Ozenki.

Su ta Gar. (1997). *Agur Jauna Gizon Txuriari* [Albuma]. Esan Ozenki.

Su ta Gar. (1999). *Homo sapiens?* [Albuma]. GOR diskak.

Su ta Gar. (2016). *Maitasunari Pasioa* [Albuma]. Jo ta ke ekoizpenak.

Tapia eta Leturia. (1990). *Juergasmoan* [Albuma]. Elkar.

Tapia eta Leturia. (2002). *Hain zuzen* [Albuma]. Gaztelupeko hotsak.

The Uski's. (2005). *Itsosun zarati* [Albuma]. Oihuka.

The Uski's. (2007). *Barikun* [Albuma]. Oihuka.

UGA. (2000). *Hau da gaua* [Albuma].

Urtz. (1992). *Ekaitzaren garrasia* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Urtz. (1994). *Hautsa astinduz* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Urtz. (1998). *Lur gazian ametsak ereinez* [Albuma]. GOR discos, S.A.L.

Urtz. (2001). *Aingeru* [Albuma]. Oihuka.

Urtz. (2003). *Azken eguna zuzenean* [Albuma]. EDG music.

Vendetta. (2011). *Puro inferno* [Albuma]. Baga Biga.

Vendetta. (2012). *Fuimos, somos y seremos* [Albuma]. Baga Biga.

Vendetta. (2014). *13 balas* [Albuma]. Baga Biga.

Vendetta. (2016). *Bother* [Albuma]. Maldito records.

Zarama. (1991). *Sexkalextrik* [Albuma]. Elkar.

Zarama. (1994). *Binilo bala* [Albuma]. Elkar.

Ze esatek!. (2010). *Ze esatek!* [Albuma]. Baga Biga.

Zea Mays. (1998). *Zea Mays* [Albuma]. GOR.

Zea Mays. (2000). *Elektrizitatea* [Albuma]. GOR.

Zea Mays. (2010). *Era* [Albuma]. Bonberenea ekintzak.

Zea Mays. (2013). *Da* [Albuma].

Zea Mays. (2016). *Harro* [Albuma]. Garden records.

Zea Mays. (2019). *Atera* [Albuma]. Garden records.

Zenttric. (2009). *Solo quiero bailar* [Abestia]. ParlaPhone music Spain, S.A.

Zetak. (2019). *Zetak* [Albuma]. Panda Artist Management.

ENGLISH PART

As this PhD dissertation aims to obtain the international mention, we have written in English too two chapters of the document: the discussion and the conclusions.

CHAPTER 6

DISCUSSION

Munduak ahazten banau, lur honek
askatzen banau, zerbait utzi beharko dut,
behintzat euri tanten artean.
(Elektrizitatea, Zea Mays)

*If the world forgets me, if this land sets me free,
I will need to leave something,
at least among raindrops.*

6. DISCUSSION

Before coming to the general conclusions of this research, we are going to link the empirical part of the thesis to the theoretical one. In fact, we will try to explain how the results of the analysis of the 301 songs that make up our corpus respond to the main points that have been explored in terms of both the theoretical framework and the context. Beyond the research questions and objectives, the results add interesting ideas not only to the discussion of Basque music, but also to the considerations about popular music communication in general.

For this chapter, we have selected the most relevant aspects of the matter. In this way, we will first discuss how the analysed songs serve as an example of the social value of popular music, with emphasis on its avant-garde function. We will then consider the issues of musical communication and the intention-interpretation paradigm that this sample represents. After that, we will stick to the two most substantial variables: gender and place identity. With regard to gender, we will take up the debate on stereotypes of female and male characters, but also the one on myths of romantic love. As far as place identity is concerned, we will explain what kind of information or perspective our analysis provides on the characteristics of *Basqueness* in music.

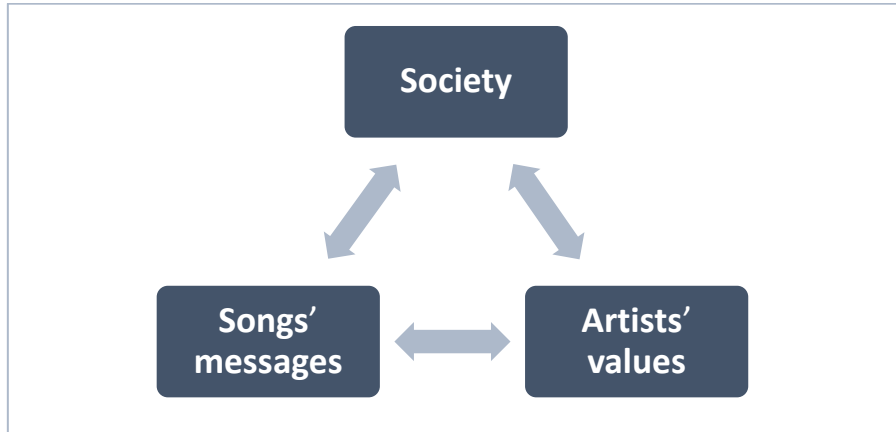
6.1 Social and political engagement in Basque pop music

In this part of the discussion, we will explain what kind of engagement Basque mainstream music has with social and political issues. It is true that most of the songs in our sample focus on romantic-affective relationships ($n=118$). Nevertheless, the amount of social and political messages that we have already shown in the results breaks with the prejudices that surround pop music. Although social themes are not as prevalent as romantic-affective topics, there are quite a few songs that denounce injustice, demand rights, or pay tribute to socially valued people and places ($n=100$). Thus, these results go against the aspects of falsehood and vain propaganda that Frith mentions (2007b), since the analysis suggests a certain social and political commitment of Basque pop music.

Although we have already explained it in Chapter 2, when we set out the theoretical perspective of this research, it is important to mention again the relationship between music and society, or music and its context. Now that we have the results of the analysis of the 301 songs, it has been proved that society influences the values of artists, which strongly condition the messages of the songs they write or perform, and that these songs give back values to society. As Rocca and Fagioli say, “if music is probably fruit of a where and when, it is also true the opposite, that is

that the where and when are influenced by music” (2016, p. 87). We are therefore talking about an infinite circle of influence, as the following figure shows:

37. Image: Society-music influence process



Society has an impact on the ideology of musicians and creators, then their values hold the messages of the songs they create, and finally these songs also influence the values and the way of thinking of the listeners, so they create feedback, something to give back to society. Of course, this movement happens in all directions. In fact, we must consider that the values and expressions that music returns to society become part of cultural transmission and general knowledge:

Music has a sort of ‘floating intentionality’ (the word ‘intentionality’ here simply means ‘aboutness’); it can be thought of as gathering meaning from the contexts within which it happens and in turn contributing meaning to those contexts (Cross, 2005, p. 30).

So, for instance, when Hemendik At sings about the independence of the Basque Country and invites everybody to join the nationalist movement in “Goazen”, we have three core ideas: the current pro self-determination that dominates part of society, the band’s apparent ideology, and the lyrics’ explicit discourse for the creation of a Basque independent state. Therefore, the social current affects the artists’ values, which hold their songs’ messages and, which, at the same time, have again an impact back in society when being shared and sung by so many people. It has therefore the power to create discourse and ideology too. In short, and as DeNora stated, music is a tool for social order (2000).

Josu Larrinaga Arza, on the book about Basque popular music, based on his doctoral dissertation, suggested that music can transform the cultural reality of a territory and destabilise power relationships:

DISCUSSION | Social and political engagement in Basque pop music

[...] musikak, beste adierazpide askorekin batera, mundu mailan gertatzen diren kultur fenomeno berrien erabilpen lokalaren bidez, irekiera sinbolikoen kate luze bat abiatzen du, lurraldean dauden hegemonia kulturalak deseraiki eta berreraikitzeko (Larrinaga Arza, 2016, p. 271)⁵⁷.

In this sense, we can say that songwriters and performers are both the cause and the effect of social values: they are affected by them as much as they influence them. So when we talk about gender stereotypes in songs, such as Gozategi's "Dantzalekuan", where the image of the *virgin* is used for women, or Fito y Fitipaldis' "La casa por el tejado" and "Soldadito marinero", with the stereotype of the *prostitute*, we have to consider that, in a way, it is the standards of society the ones that have conditioned artists' view. In any case, when music writers create from this perspective, they are feeding these standards and values; they are contributing to their reproduction. On the opposite, if musicians decide to write from a different position, confronting the established ideas, they get to spread new ways of thinking to their listeners and thus to society.

Looking at the sample from a 30-year perspective, we can see that some of the issues that are now part of the public debate were already addressed in the 90s or 00s. Even if some of these issues were developed from a personal perspective, they have taken on a political and social dimension over time. Accordingly, music acts as an avant-garde social agent since it has the power to anticipate relevant social issues. In fact, this is due to the ideological value it has, as McClary noted:

So long as music reaffirms what everyone expects, it can manage to seem apolitical, to serve as a mere frill. But as soon as it transgresses some deep-seated taboo, it can bring boiling to the surface certain antagonisms or alliances that otherwise might not have been so passionately articulated (McClary, 2002, p. 27).

We have four themes as examples of this avant-garde function: women's sexuality and freedom, fighting against racism, negative visions of technology, and conscientisation about suicide.

The first aspect relates to gender issues and feminist values. The second wave of feminism took place in the 70s and activists fought for women's sexual life and freedom, but in the Basque context of the 90s some of these principles were not yet supported or rooted in society. In addition, we have already discussed that music was not very advanced in feminist values compared to other industries (McClary, 2002). However, the analysis of the sample shows that feminist values were already very much addressed before the explosion of the *fourth wave of feminism*⁵⁸ in Western

⁵⁷ Translation: "music, alongside other expressions, through the local use of new worldwide cultural phenomena, creates a long chain of symbolic openness, to deconstruct and reconstruct the hegemonic culture from the territory".

⁵⁸ "Feminism fourth wave". In National Women's History Museum: <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-fourth-wave> (Retrieved the 07/03/2023).

societies, including the Basque one, from 2015 onwards. This means it was already addressed before mass cases such as “La manada”⁵⁹ in Spain (“Wolf pack” in English) and #MeToo⁶⁰ in the USA and worldwide, which had a gigantic impact.

In fact, although we have already explained how gender stereotypes predominate in the corpus and how new messages are beginning to flourish, there is a spark of empowerment, as there are some songs in Basque popular music that promote women’s sexual freedom, sung by female artists: “Bexamela eta pastela” (Maixa eta Ixiar, 1997); “Nahia” (Nahiadance, 2007); “Lokartu arte”, “Rimmel” and “XXX” (Gose; 2009, 2009 and 2012). The first is the most significant, as it was published 10 years before the others and long before feminism became mainstream.

Aside from the fact that some of these songs talk about sexual encounters, the most important aspect of the sample is that sexuality it is not historically a common feature of women’s music. As Frith and McRobbie noted in their work “Rock and sexuality”, music may have revolutionised men’s sexuality, but not women’s (1978/2007). The fact of collecting these songs suggests that women are talking about their sexual lives, their right to pleasure and freedom of choice. In addressing women’s sexuality, it is significant that in these songs, women are no longer just the objects of the stories, but active subjects.

In addition, the above-mentioned five songs have been categorised as pop or triki-pop. So, it is interesting to see how a musical genre discredited by experts and academics has evolved and how female musicians have appropriated its sounds and rhythms to generate socially engaged feminist discourses. They have developed their own way of thinking through a genre considered feminine, naïve, and superficial, mixing it with a subject that used to belong to men: sexuality (del Val Ripollés, 2010; Reynolds & Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004).

Following on from this avant-garde function, the second theme is the denunciation of racism, the defence of diversity, and the solidarity with people of other origins or ethnicities. We have a few songs that express these ideas: “Radio Rahim” (Negu Gorriak, 1990), “Iñaki, zer urrun dagoen Kamerun” (Zarama, 1991), “Oveja negra” (Barricada, 1992), “Kolore bizia” (Negu Gorriak, 1993), “Geografía” (La Oreja de Van Gogh, 2003), and “Fantasía o realidad” (Alex Ubago, 2004). Although the fight against racism was already underway 30 years ago, it had not yet acquired the

⁵⁹ Beatly, M. (2019). “The shocking rape trial that galvanised Spain’s feminists – and the far right”. In *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/23/wolf-pack-case-spain-feminism-far-right-vox> (Retrieved the 07/03/2023).

⁶⁰ Khomami, N. (2017). “#MeToo: how a hashtag became a rallying cry against sexual harassment”. In *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/20/women-worldwide-use-hashtag-metoo-against-sexual-harassment> (Retrieved the 07/03/2023).

importance it has today in Basque public opinion. As a result, the messages of these songs serve to promote equality and justice and to highlight the problem.

Another theme is technology or, more precisely, the attitude against it, especially with regard to the Internet and smartphones. “Gizakia baino gizakiago” (Ekon, 1997), “Antoine nahasia” (Joxe Ripiau, 2000), “In-komunikazioa” (Fermin Muguruza, 2002), and “Libre” (Berri Txarrak, 2003) develop messages about the excesses of technological development and its pattern of distancing from humanity. The first two mainly criticise the lack of compassion, care, and communication that society suffers as a result of global trends.

The fourth and last topic is suicide, which we have already mentioned in section 5.2.1 about gender perspective and discussed in section 5.3.1 about humanity and life. Talking about suicide and suicidal thoughts was not common in public opinion in the 90s. Although it is still taboo today, mental health and suicide prevention are increasingly being discussed and addressed by politicians and the mass media, especially since the 2020 COVID-19 pandemic⁶¹. The songs with full lyrics about suicide are “Hilik” (Baldin Bada, 1990) and “Mi mejor colega” (Kaos Etiliko, 1999). Although there are other songs that mention it, it is not their main theme. It is important to explain that both “Hilik” and “Mi mejor colega” are narrated from a personal perspective and in an explicit way, but the topic may have been developed as a political denunciation, given the mental health issues addressed in the sample. In fact, this suggests that people were already concerned about suicidality in the 90s and that it was a social issue.

All this shows that music can have a forward-looking function, and that it can participate in the dissemination of issues that affect different collectives or communities. From private or individual stories, these issues become social. This brings us to one of the most famous feminist assertions: “the personal is political”. In this way, we suggest that messages such as those sent by these artists in songs like “Bexamela eta pastela” by Maixa eta Ixiar, which are written from an individual and personal perspective, are inherently political because they tell stories that affect other people, even if at the time it was not mainstream to discuss some of the issues. Music is therefore both an actor from and a creator of public opinion.

To conclude on the social function of music, it must be said that popular music has the power to anticipate political and social issues before they appear on the public agenda, as the discourses of the above-mentioned songs suggest. In this sense, we would like to revisit a quote by Hennion,

⁶¹ Panchal, N., Saunders, H., Rudowitz, R. and Cox, C. (2023). “The Implications of COVID-19 for Mental Health and Substance Use”. In *KFF*: <https://www.kff.org/coronavirus-covid-19/issue-brief/the-implications-of-covid-19-for-mental-health-and-substance-use/> (Retrieved the 15/05/2023).

which summarises in a comprehensive way not only the imaginative and dreaming value of music, but also its reflection of society and its function of anticipating socio-political issues:

Imaginary identities, sentimental adventures, a taste of what reality represses: pop songs open the doors to dream, lend a voice to what is left unmentioned by ordinary discourse. But pop is not only a dream machine: perhaps, like witchcraft in another age, it is the unofficial chronicle of its times, a history of desires existing in the margins of official history, which, except at rare moments of rupture, do not speak but act. In setting out a history of today, popular culture etches the contours of a history of tomorrow in that it “feels” a social atmosphere in its earliest, unformulated stages; pop music senses the current and projects a first image of it, long before the politicians have grasped its real nature or had the time to quell it, before words have been found to express it or to betray it. Pop songs hold up a mirror to their age in the truest sense of the word, for they provide it with a blank screen on which its desires are reflected (Hennion, 2007, p. 205).

6.2 Personal intentions versus global interpretations

In the process of musical communication, where the musician encodes a message, either through conscious or unconscious intent, and the listener decodes and interprets that message (Inskip & MacFarlane, 2008; Tagg, 2013), *noise* plays a key role, as we can see in some of the examples from the sample that we are about to mention. Thus, we need to include in our process the element which Pierce worked on in his theory of communication (Pierce, 1980). Applied to music, noise (not literally referring to many sounds, though it could be) can be determinative in the *intention-interpretation* paradigm.

In this way, when noise happens, the interpretation could be very different from the intention, even though both performer and listener share meanings, values, and context. As we said in the theoretical framework, according to authors such as Tagg (2013), if intention and interpretation do not match, the communication process is not successful; in this sense, we would be talking about the failure of the communication process when there is noise. Nevertheless, we must repeat that a song can have more than one meaning, because as far as a song is published, it also belongs to the listeners.

So, ultimately, poetic devices as metaphors and symbols can be noise in a musical communication process. In fact, when a song is interpreted in a certain way by many people, even though it does not correspond to the artist’s intention, it seems that the prevailing meaning is the one given by the listeners. This is the case with some of the songs in our sample, songs written in an implicit and poetic way, whose lyrics are full of literary devices. We will explain how this happens in

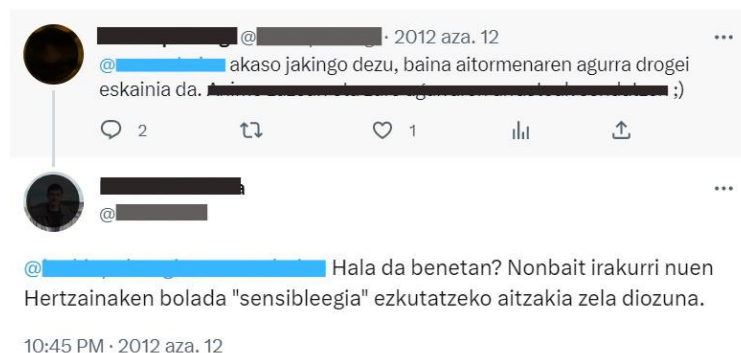
three songs: “Aitormena” by Hertzainak (1989), “Non geratzen den denbora” by Mikel Urdangarin (2000), and “Itsasoa gara” by Ken Zazpi (2010).

Since its release, “Aitormena” by Hertzainak has caused controversy and confusion as to its meaning. As we have already explained, this song is a tribute to the band, a farewell song; written when the author of the lyrics, Josu Zabala, thought the band was separating. The song was released in 1989 and the suspicion of the band’s split coincides with the last period of RRV. In this context, “Aitormena” could be interpreted as an anticipation of the end of the 80s movement and a new beginning for Basque rock and socio-cultural reality with the new decade.

Yet, so many people consider it a love song, as if the protagonist was telling his partner that they have to end the relationship because it has become too monotonous. In fact, in these lyrics we have two characters, the *I* and the *you*. It is important to remember that these pronouns are common in songs about romantic-affective relationships and that, because of their direct style (Hennion, 2007), they usually function as an element of self-identification: *I* for men and *you* for women (Frith, 1985/2007a; Frith & McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez & Rodríguez Hevia, 2005). It is therefore not surprising that people could interpret “Aitormena” as a *love song*.

Depending on the listeners’ knowledge, values, experiences, listening context, or even relationship with the artist, the meaning they give to the lyrics may be one or the other. This is accentuated in songs with implicit, ambiguous messages. This hit by Hertzainak is a good example of the variety of interpretations that can be made of a particular song, because other people have linked it to drugs, as if the lyrics were saying goodbye to the use of substances, as the following tweet shows:

38. Image: Tweet that relates “Aitormena” to drugs⁶²



Comments retrieved from Twitter with anonymised users, written the 12th of November 2012.

⁶² Translations. User 1: “Maybe you know it, but the goodbye from Aitormena refers to drugs”. User 2: “Does it really? I heard that that was an excuse for the too ‘sensitive’ period Hertzainak had”.

“Non geratzen den denbora” by Mikel Urdangarin (written by one of our interviewees, Jon Maia) has also been understood as a love song. This is precisely why Amaia Álvarez Uria (2012) interpreted the lyrics as the end of a romantic-affective relationship built on domination, dependence, possession, and orders. Although she argues that the gender markers are ambiguous, the researcher also notes that the narrator of the story asks *his* loved person, a *her*, “to give him back his identity and freedom because she does not belong to him” (2012, p. 27). Álvarez Uria also talks about the symbolism of the mountain as a sexual metaphor. We have already explained that when this type of symbol is accompanied by a *you* and an *I*, the texts seem to use it as a literary device for personification.

However, as we have already shown with the help of a tweet from Jon Maia, “Non geratzen den denbora” is a tribute to the famous Basque mountaineer Felix Iñurrategi. He died in 2000, at the age of 33, while descending Gasherbrum I in the Himalayas (Pakistan)⁶³. The very same year Mikel Urdangarin’s album *Espilue* was released, single included. The accident shocked Basque society, as Felix Iñurrategi, along with his brother Alberto, was a much admired mountaineer of great renown.

Knowing this, we can identify several implicit references to Iñurrategi’s death. For example, the phrase “there is no respiratory tract” (which could also be translated as *no respirator*) refers to the difficulty of breathing that is common in the high mountains. When the song continues with “to count the souls”, this could refer to the high number of deaths, especially in the Himalayas. As we can see, the pronouns *I* and *you*—what we could also call the *I-you formula*—do not illustrate a romantic relationship between a man and a woman, but the connection between Felix Iñurrategi and his passion for the mountains, which is reflected in the verses about liberating bonds, overcoming limits and self-awareness.

Last, but not least, it is time to present Ken Zazpi’s “Itsasoa gara”, also written by Jon Maia. This song transmits a message about not regretting the past and learning from it to look to the future. It states that “thanks to those tears we are now the sea”. These messages could bring up lots of issues or topics, but they have also—as the above-mentioned ones—been related to romantic-affective relationships. Even though the song does not use the *I-you formula*, the fact of using *maitea* (darling) can make us understand that the narrator is talking to a specific person, a loved one. This is precisely what happened in a recent paper from *Sancho el Sabio* journal about Basque

⁶³ Ugartemendia, U. (2020). “Arima galdu zen”. In *Berria*: <https://www.berria.eus/paperekoa/1905/022/001/2020-07-28/arima-galdu-zen.htm> (Retrieved the 20/03/2023).

studies, where the author Maider Valdés related this song to the relationship between a man and a woman (2022).

This could not be further from Maia's intention when writing the lyrics. When interviewed and asked about the meaning of the songs and the intention-interpretation paradigm, he stated that he likes metaphors and that this song implicitly refers to ETA's ceasefire declaration (personal communication, 19 January 2022). Therefore, the tears of the song are the pain and suffering of the past with the violence, and the sea is the opportunity to create a free and peaceful future together. The author accepts that he knows that the interpretation most people have done is about romantic love; yet Maia prefers to use metaphors not to facilitate the meaning so directly (personal communication, 19 January 2022).

And this example takes us back to the intention-interpretation issue that Oihan Vega stated:

Gauza bat da idazleak zer esan nahi duen eta beste gauza bat da gero zer norabide hartu duen eta jendeak nola interpretatu duen. Hor dago komunikatzaile baten indarra ere bai, ez da bakarrik zer esaten duzun baizik eta nola esaten duzun (Vega, personal communication, 3 February 2021)⁶⁴.

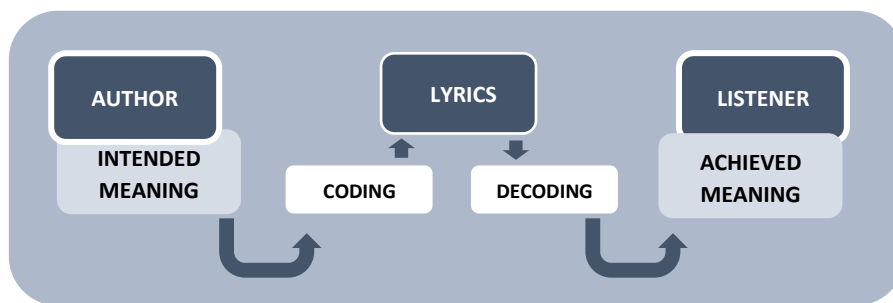
The meanings of these three songs, even though they do not correspond the authors' intentions, have spread in society. These three examples show that, in songs within pop, rock or singer-songwriter genres, the use of personification through the pronouns *I* and *you*, words as *maitea* (my love), and metaphors as “make me climb my mountain / up through your summit” (Non geratzen den denbora, Mikel Urdangarin) can make the listener relate the lyrics to romantic-affective stories. In the end, it has been the most common topic on popular music for decades as Burns (1983) showed and Guarinos (2012) stated and, precisely, as the themes of our sample also suggest.

Here we need to reiterate the intention-interpretation paradigm and the issue of unambiguous meaning that Tagg defends (2013). As a matter of fact, these songs serve as an example of the multiple ways in which a song can be understood. For this reason, we must distinguish between the intended or desired meaning and the achieved meaning. In these cases, society has not internalised the meanings intended by the authors. Anyhow, it is clear that, in order to approach the intended messages, we have had to consider the authors' declarations beyond the lyrics themselves; just as Negus (2012) and Connell and Gibson (2003) defend.

⁶⁴ Translation: “One thing is what the author wanted to say and another which direction has the song taken, how people have interpreted it. The power of a communicator lies there too, it is not just what they say but also how they say it”.

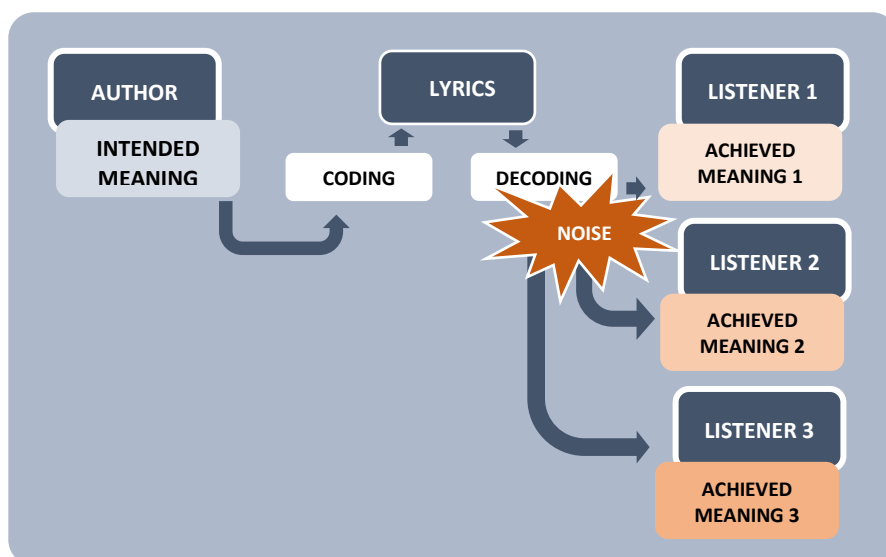
In short, we can summarise the matter of a song’s meaning in terms of three communication processes in which noise –or lack of noise– can be decisive in making the intended and achieved meanings coincide. The following three images represent each of these processes. The first illustrates a hypothetical process in which there is no noise and, consequently, the interpretation that the listener makes of the lyrics matches the author’s intention when writing them. Theoretically, this process could take place in explicit songs with clear messages, clear pronunciation, etc.

39. Image: A process where intended and achieved meanings agree



The next image shows a process where noise has occurred during the decoding phase and, as we can see, each listener has made a different interpretation. This would happen because the listeners have not understood the content *correctly* –according to the author’s intention– either implicitly or explicitly. In this scene, the same song is given multiple meanings.

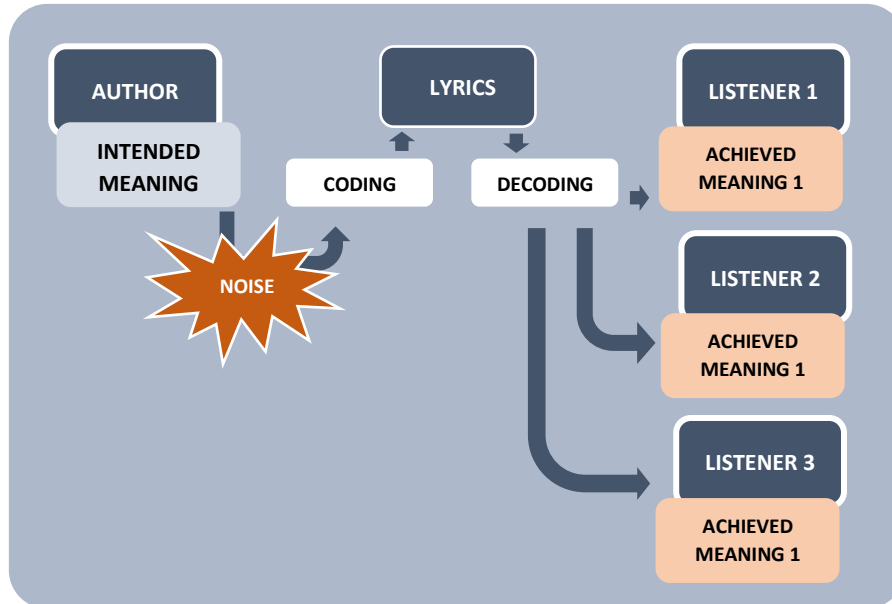
40. Image: A process with multiple achieved meanings



Finally, we have the scene in which different listeners make the same interpretation and, accordingly, a song is known by a meaning that does not coincide with the artist’s intended meaning. In this process, noise occurs in the coding of the lyrics and could be related to an

incorrect –not appropriate to be universal and understandable by anyone, anywhere, anytime– choice of literary devices, symbols, etc. This process brings us back to the title of this subsection, as it goes from a personal intention, the intended meaning, to the global interpretation that ends up becoming the general meaning.

41. Image: A process with predominant meaning given by listeners



6.3 Gender stereotypes and apparent love stories

Álvarez Uria suggested that she did not find as many gender stereotypes in Basque popular music as she had expected (2012). Nevertheless, our analysis shows the opposite and is closer to the table we created with the results of Guarino’s analysis (2012), divided into two parts by stereotyping and prototyping: the perpetuation of gender roles, on the one hand, and new messages that break with the established ideas, on the other.

As we have already mentioned, since nouns and adjectives in Basque do not usually change according to gender, we cannot say that all the songs present a heterosexual reality. However, many of them use words that clarify gender, as when Gatibu says “your breast in front of my mouth” (Bixotzak suten) and “your striped miniskirt” in (Gabak zerueri begira). In these cases, we have a description of a part of the body and some clothes that are associated to femininity in the collective imagination. In addition, many songs in Spanish are addressed to a woman, such as Fito y Fitipaldis’ messages when they sing “I will be unhappy if I miss *The garden of earthly delights* under your skirt” (La casa por el tejado). In all these songs, *I* refers to a man (the performer), while *you* is used for a woman.

This confirms that what authors have historically stated in relation to other areas or times (Frith, 1985/2007a; Frith & McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez & Rodríguez Hevia, 2005) also happens in the music from the last decades at the Basque Country. It looks like the distinction between the man as the *I* –the protagonist, the subject– and the woman as the *you* –the object– is also a tendency in Basque popular music. In fact, when women are not the subjects of the songs, they always remain as *the other*, exactly as McClary (2002) and L. Viñuela Suárez (2004) explained using de Beauvoir’s concept. The key to change in this matter would be to facilitate the inclusion of more female artists in the music industry and in radio top lists, as it seems that if the character *I* represents the author or performer, this is the only way to have more female subjects in songs.

Beyond what we have termed the *I-you* formula, the results show that whereas some common stereotypes and roles seem to be reproduced on Basque pop, there are other behaviours and discourses that do not conform to the theory. First, we will discuss ideas conferred to women; then, we will show how *the cock rock-teenybop* dualism is developed on our sample; and, finally, we will briefly bring up the basic principles of the myths of romantic love that are reflected on Basque pop.

As far as female characters are concerned, there are quite a few relevant ideas, most of which are in line with the gender theories that we have been working on across the theoretical framework. Withal, as Guarinos showed (2012), there are some messages out of the standard tendency. The following table introduces examples from our sample of female stereotyping.

43. Table: Stereotypes of female characters

Singer’s gender	Stereotypes	
	Core ideas	Verses examples
Women	Need and search of a partner or romantic love as the only thing that matters (Burns, 1983; Frith & McRobbie, 1978/2007; Guarinos, 2012)	Yo sin tu amor soy un montón de cosas menos yo (En mi lado del sofá, LOVG) I am lonely, and I am blue, I need you and your love too (Rescue me, Sorkun)
	Weakness, fragility, vulnerability (Citron, 1993; McClary, 2002)	Si fuera más guapa y un poco más lista (Jueves, LOVG) Iluntasunak hartu egin nau, negar malkoak (Elektrizitatea, Zea Mays) Ta azkenean erori nintzen ni (Er(h)ori, Izaro)
Men	Normalisation of objectifying or humiliating vocabulary such as “doll”, “baby” or “little girl” (Inglis, 1997, 40. orr)	Printzesa kapritxosie (Zeu, zeu, zeu; Gatibu) Baila morena // Esto es para ti, mi nena, check it out baby (Eskuekin, Esne Beltza) Ahora que te veo, niña, ya te echo de menos (A gritos de esperanza, Alex Ubago) Que mis lágrimas sean, mi niña... (No tinc remei, Esne Beltza)

DISCUSSION | Gender stereotypes and apparent love stories

Women's association to witches and spellings (Reynolds & Press, 1995)	Emoistasu porrutxue, sorgine (Nirekin, Gozategi) Esango nuke bere begiek erraz sorgindu nautela (Badira hiru aste, Mikel Urdangarin)
Virgin-prostitute role dualism (Reynolds & Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004; Whiteley, 2005)	Aunque sé de buena tinta que no es solo para mí, cuentan maravillas ya mis amigos de ti (La casa por el tejado, Fito y Fitipaldís) Que tenía los ojos verdes y un negocio entre las piernas, hay que ver qué puntería, no te arrimas a una buena (Soldadito Marinero, Fito y Fitipaldís) Dantzalekua ote zan edo monjen konbentua (Dantzalekua, Gozategi)
Sexualisation of women, sex toys (Frith & McRobbie, 1978/2007; Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2004)	Zure marradun minigonie (Gabak zerueri begira, Gatibu) Zure bularrak nire aho parien (Bixotzak suten, Gatibu) El jardín de las delicias bajo tu falda (La casa por el tejado, Fito y Fitipaldís)

The variety of examples in the table proves that Basque pop music is no exception in terms of gender stereotypes and prejudices. In fact, if we take the sample as a whole, it seems that the gendering behaviours and principles of both international and Spanish music are also the predominant tendency in mainstream music from the Basque Country. In the end, this could also be another piece of evidence of globalisation, besides language uses (Larkey, 2000) and relations between places and genres (Connell & Gibson, 2003).

Nevertheless, there is a trend towards alternative gender ideas that may serve as prototypes for new, feminist values. These ideas coincide with some of the new messages that are emerging on the last decades, according to musicologists and music researchers (Guarinos, 2012; Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003):

44. Table: New messages and prototyping in female characters

Singer's gender	Prototypes	
	Core ideas	Verses examples
Women	Determination, freedom and empowerment (Guarinos, 2012; L. Viñuela Suárez, 2003)	Inork ez dizkit erailgo ametsak (Enbata, Zea Mays) He soñado siempre con poder volar, desplegar los brazos y no aterrizar (Soñaré, LOVG) Nahiago det ibili, halare norabiderik gabe (Aldapan gora, Huntza) Erratzak utzi ta mikrofonoak hartzean, hegan egitean ez digute esango zer egin (Zer izan, Huntza)
	Women freely living their sexuality as subjects (Guarinos, 2012)	Ta ni zure gogoz berriz (Korapilatzen, Olatz Salvador) Maite dut zuk laztantzea, dantzatzea, zure ezpainak xurgatzea (Bexamela eta pastela, Maixa eta Ixiar eta Ixiar) Zugan pentsatuta ukitzen hasten naiz (Nahia, Nahiadance) Ta larrua jotzean garrasirik ozenena (Negua joan da ta, Zea Mays) Ez gelditu, laztana eta jan nazazu dana, laster lehertuko naiz ni banoa (Lokartu arte, Gose)

DISCUSSION | Gender stereotypes and apparent love stories

	Women not looking for a partner or serious relationship (Guarinos, 2012)	Ei, txikito, zaude lasai, zer uste zenuen ba? Zutaz eroki maitemindu egingo nintzela? (Rimmel, Gose)
Men	Independent subjects (Guarinos, 2012)	Libre izateko haiz jaioa, Mari, ez zara izango niretzat (Mari, Su ta Gar) Sorginen Baliteke inoiz ez ibiltzea berarentzat zeukaten bidea (Sweet Mary, Betagarri)
	Sexual freedom (Guarinos, 2012)	Sorginen leizean neska bat dantzari lizun, biluzik (Sorginen leizean, Exkixu)
	Denunciation of gender violence (Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003)	Ze guapa zauden horren lotsagabe, estereotipo danak hausten (Gure kaiola, Glaukoma) Todo comienza cuando Pao Pao Pao, demasiados a tu lao, y demasiado te has maquillao (Pao, Pao, Pao; Vendetta)

In short, female characters are also highly stereotyped in Basque pop music, with many songs presenting an image of women as weak and dependent. Not to mention issues such as sexualisation. However, on the other side of the coin, there are these new messages that began slowly in the 90s and that today present a broad new reality of free, empowered women who can live their lives and their sexuality in a dignified way. Probably, and given the evolution of women's participation in music in general and the gender of our sample of artists in particular, this is also linked to the emergence of female artists in the Basque popular music industry and in *Gaztea's* lists.

As previous research has shown, it is not only women who are stereotyped in music. Male characters are also portrayed according to patriarchal canons and principles. For example, in “Rescue me” (Sorkun), where the girl asks a man to save her, the lyrics stereotype men as strong and powerful saviours, just as Guarinos (2012) stated regarding songs from Spain and Latin America.

Regarding manhood stereotypes, we are going to focus on the two canons of masculinity that have been presented in the theoretical framework: the cock rock and the teenybop. Whereas, and following *the rock – pop* dichotomy (Reynolds & Press, 1995), the first one is theoretically associated with rock music and the second one to pop and ballads, our analysis shows that these messages are also reflected in other genres:

45. Table: The cock rock – teenybop dichotomy

Role	Core ideas	Music genre	Verses
Cock rock	Free, sexual subjects who try to avoid commitment	Rock, pop-rock, latin sounds	Gordinik nahi dut zure gorputza (Astiro eta amorrus, Gari) Nahi dodan moduen bizi naz ni (Bixotzak suten, Gatibu) Gorputzek eskatzen deust bai martxa, martxa (Bang bang txik txiki bang bang, Gatibu) Sexuak bihotzari ebatsiz taupadak (Eskuekin, Esne Beltza)

DISCUSSION | Gender stereotypes and apparent love stories

Teenybop	Lonely boys who seek for love and a stable relationship, and consider themselves as women's victims	Pop, ballads, pop-rock, rock	Nire itzuleraren zai inoiz neskarik egon ez arren (Maite dut, Urtz) No imagino mis heridas si algún día te vas lejos (A gritos de esperanza, Alex Ubago) Zure begiek mintzen naute (Zure begiek, Mikel Markez)
-----------------	---	------------------------------	--

Based on gender theories used previously (Frith & McRobbie, 1978/2007; Reynolds & Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004; L. Viñuela Suárez & Rodríguez Hevia, 2005).

In addition, there is something interesting about this dichotomy in Basque popular music. Whereas for instance Ken Zazpi's and Alex Ubago's most songs remain in the teenybop style, and Gatibu's ones in the cock rock, Fito y Fitipaldis' songs may present at the same time ideas that are theoretically assigned to both canons. Consequently, the limits between one and another are often vague.

On top of that, there are also other messages that show men's vulnerability, doubts, and search for happiness. Therefore, although some messages coincide with the previous dichotomy, we cannot deny that there are also some new ideas that present new characteristics of masculinity. The most representative song that evidences this is Glaukoma's "Gure kaiola", a proclamation for gender identities' freedom and alternatives to traditional gender roles.

Romantic-affective relationships form the most common theme in commercial tunes (Burns, 1983; Guarinos, 2012), and, notwithstanding the number of social and political songs, Basque popular music seems to be no exception. In our sample, nearly 40% of the songs, 118 out of 301, are focused on romantic-affective stories: new relationships, falling in love, break ups, hooking up, sex encounters, and so on.

First, our sample fits into the tradition of heterosexual relationships. McClary says that most songs have a female and a male character (2002); likewise, these characters are usually presented as the *I*–the man– and the *you*–the woman–, following what authors have previously researched (Frith, 1985/2007a; Frith & McRobbie, 1978/2007; L. Viñuela Suárez & Rodríguez Hevia, 2005). Although we have not included in this group songs without clear gender markers, the combination of theories, context and dominant tendency leads us to conclude that all the songs follow the heteronormative current, except for "Belarrira esan" (Kerobia) and "Korapilatzen" (Olatz Salvador).

Many of the romantic-affective stories coincide with the theory of Reynolds and Press (1995). On the one hand, we can find lots of songs with idealised characters that follow the *illusion of uniqueness*, such as "Iluntzean" (Maixa eta Ixiar), "Amets bat" (Alaitz eta Maider), and "Cartas de amor" (Mikel Erentxun). On the other hand, we have the *illusion of love* (1995), where the emotion is taken to the limit: for example, "Zure begiek" (Mikel Markez), "El roce de tu cuerpo"

(Platero y tú), or “Behar zaitut” (Hesian). Last song even says: “I’d slit my wrists to ease your pain”. These two *illusions* could be included in the myths of romantic love that authors have developed in recent studies (Cubells-Serra et al., 2021; Jiménez-Picón et al., 2022).

Furthermore, the couple prototype is consistent with most theories. Men build their relationships through sex, as they are presented as sexually active and free subjects (Frith & McRobbie, 1978/2007; Reynolds & Press, 1995; L. Viñuela Suárez, 2004). For example, a number of Gatibu’s songs convey sexual desire or narrate a sexual event. With regard to women, they also fit the idea of vulnerability and dependence on their partners (Frith & McRobbie, 1978/2007). For example, the band Lain sings that “I cannot breathe if you are not here” (Itxaropen hautsien kaxa). Consequently, in most of the relationships in the lyrics we analysed, the dichotomy we presented at the beginning, where women are weak and men are strong (McClary, 2002), is noticeable.

To conclude with this part of the discussion, it is relevant to bring one of the most alarming matters presented on the theoretical framework regarding relationships: gender violence. Songs with objectifying and sexualising messages could be included on the trend of symbolic violence that Hormigos-Ruiz et al. mention (2017). Besides, there are other behaviours and attitudes that are also based on patriarchal reality, as the resentment against a former partner in Skalariak’s “Solo vivir”⁶⁵, or the harmful toxicity in “En mi lado del sofá” by LOVG, to name some.

Nonetheless, no indications of messages that could lead to male violence against women have been detected. Whiteley talked about that the fatal ending of women, mentioning the “three As” –abjection, abuse, alienation– was common in songs (2005). But, in our sample, there is no such behaviour or harm. On the opposite, what we have found is messages and songs that denounce that kind of violence –either symbolic, psychological or physical–, what looks to be increasing in Basque popular music, what would follow the tendencies from Spanish and international levels that authors mention (Hormigos-Ruiz et al., 2017; L. Viñuela Suárez, 2003).

6.4 What does *Basque* mean in Basque pop?

The definition of *Basque* or as in Spanish is said *lo vasco*, has changed through the years. In the 60s and 70s it was tightly connected to the language. In the 90s, coming from RRV, it was more linked to a political way of thinking and being. For the past decades, the meaning of *Basque* in general and *Basque music* specifically has been becoming more and more fluid as society is more

⁶⁵ Also in Ken Zazpi’s “Ilargia” and Berri Txarrak’s “Ikusi arte”, but as there are no gender marks aside from “a rose” in the second song –that could be connected to a female character as flowers and femininity are connected in collective imaginary– we have not added these songs as examples.

DISCUSSION | What does Basque mean in Basque pop?

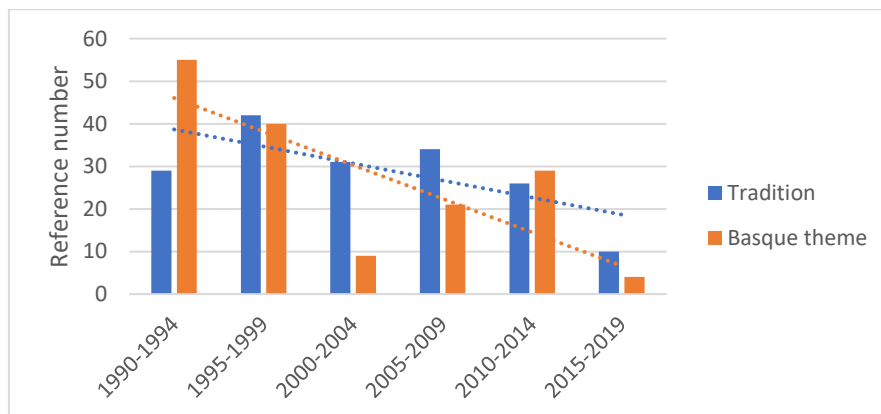
diverse. This is just what Joseina Etxeberria suggests for the description of the concept (personal communication, 15 December 2020). Moreover, this fluidity is also perceived in the corpus of our dissertation, as the national perspective's relevance is decreasing.

In this part of the discussion, we will first explain how the presence of Basque territory has evolved in the songs we have analysed. Then, we will introduce an issue relevant to this research: the omission of two social milestones from the Basque Country such as Gernika and ETA, which, as we have already explained in the context, are important to understand the reality of the region. Finally, we will reflect on the definition of *Basque* and the ideas that our analysis can bring to the fore.

Territory has been an important issue in Basque society and music proves it. The analysis suggests a kind of ideological division between the ones which state a determinate idea and those who think otherwise. As we have seen, place identity is losing importance on the last years, in all its senses but above all the one related to Basque Country. The nation-state issue is also less present in 2015-2019 than in previous periods, both in comparison to the first years of this corpus but also to Rock Radical Vasco movement in the 80s. Again, this cannot be separated from the context: Basque culture is not only affected by the predominant cultures it is surrounded by, the Spanish and the French ones, but also by the continuously increasing globalisation and Anglo-Saxon mass culture. The analysis of these 301 songs proves, thus, that the characteristics of what we have known as Basque culture are evolving and are more and more dim.

On the following graphic we can see the tendency to decrease that both content about tradition and Basque topic have. The graphic shows that the themes more closely related to Basque Country are less and less common. This shows that Basque popular music is suffering from *un-location* and uprooting. Here, again, we are seeing evidence of the tendency to universalism and globalisation in lyrics.

17. Graphic: Evolution of tradition and Basque topics content on the sample



DISCUSSION | What does Basque mean in Basque pop?

In any case, we can see that Basque popular music is closely attached to the socio-political events and movements that the territory has witnessed for decades, as Larrinaga Arza suggested (2014). In fact, we can make a comparison of the songs' messages with the results of the "Euskal Soziometroa" (Basque Sociometer) from 2016 in Euskal Herria (with the seven provinces) perceptions of political situation. The graphic of the Basque-Spanish dichotomy (sub-section 3.1.3, graphic 1) suggests that place and national identities are evolving and mixing: the highest rate belongs to those who feel Basque as much as Spanish; those who just feel Basque are less and less; while the group of those who feel more Basque than Spanish increased 10 points from 2009 to 2018 (Eusko Jaurlaritza (Lehendakaritza), 2018). After all, "pop also expresses this evolution of society", as Hennion states (2007, p. 196).

In fact, this issue is tightly related to the events Basque citizens have lived, above all in two topics that appear on the corpus that are patent in quite a few songs and form their main theme: independence for Basque Country ($n=12$) and Basque prisoners' defence ($n=8$). Whereas the first one is concentrated on the time from 1990 to 2011 (with 7 out of 12 songs in the first decade and just one in the last decade), the second one's period goes from 1994 to 2008. The lack of this topics in the last years of our sample may be due to the normalisation of the situation and in the Basque Country that Arrieta Frutos and Landaberea Abad explain (2019).

Consequently, ETA's ceasefire and disbandment, and the approach of scattered prisoners to the Basque Country may have influenced songwriters. The decrease of this topics' presence, which in other decades have been highly relevant, makes us conclude that there is a tendency to varyate the themes when writing songs. Folkestad says that nationalist ideology is usually important in music from nations without a state as the Basque Country (2002). And, although Basque nationalism has had a relevant role in pop music, it looks like with the decrease of national ideas among society and the tendency to globalisation, it is losing weight.

Apart from the decrease of Basque nationalist ideas in the sample, there are other relevant ideas to discuss in the *Basqueness* of music. In this sense, we will now go to the lack of presence or the omission of two milestones. We consider this to be essential as the topics that do not appear in the songs are also meaningful. In other words, *emptiness* is also important. We are referring here to very specific matters that have historically influenced Basque identities and society: the Gernika bombing and ETA terrorist group.

Gernika, the municipality located in the historical territory of Bizkaia, appears in none of the songs of the sample. The bombing of 1937 marked Basque identity and national perspective, and as Besada and Zubizarreta stated on their paper (2019) it has been represented in a large number of artistic expressions. Therefore, our sample may also contribute to their hypothesis about the

power music has to “highlight partisan interpretations of a past war crime when a violent conflict is still active, while also helping to mitigate bias when the conflict enters its resolution phase” (2019, pp. 25–26). We are not suggesting that Basque popular music has not appropriated this place or event. For instance, we have Maixa eta Ixiar Zazpi’s “Gernikan” (2007), created with Joseba Sarrionandia writer and poet’s lyrics, or Kortatu’s “Gernika 37-87” (1987). These two songs talk about the bombing during the Spanish Civil War and sentence the massacre. Nonetheless, the first one did not appear in *Gaztea*’s lists, which makes us think that it did not make it to the *top* songs of the radio; and the second song is out of our sample’s time-period.

On the other hand, ETA appears mentioned in just one song, on the following verses: “pa’ eso me hago de la ETA” (Insumisión, Kojón Prieto y los Huajolotes), stating ironically that they would rather join ETA than have to play or hear *the cornet*, a symbol of the Spanish forces. It is a song based on humour and satire. Yet, this reality of omission of one of the agents that have most influenced Basque society for decades is surprising as Martín Matos’ research stated that there are quite a few Basque songs about the terrorist group and its attacks (2013). Our sample seems to distance from that tendency.

Anyhow, does this mean that the songs from the sample, some of which are the most famous songs from this period at the Basque Country do not reflect ideas about the violence and suffering related to ETA and the *Basque conflict*? We doubt it, because, as we have stated from the very beginning, in such an analysis it is helpful to consider the intention of a song’s author. That is precisely what we did with Jon Maia Soria, the writer of the lyrics of Ken Zazpi’s “Itsasoa gara”. He confirmed that the song was inspired by ending of ETA, so singing that “thanks to those tears / we are now the sea” claims a new future and the hope of a new beginning, even though the terrorist group is not mentioned explicitly.

As we said, songs usually reflect events that have had an impact on society or history. However, it is also common in music to omit topics that are part of the reality, as it happened with the COVID-19 pandemic in the songs emitted by *Gaztea* and that were created between mid-March 2020 (from the first lockdown in the Southern Basque Country) and May 2021 (Landa González, 2022b). In these songs, COVID-19 was not mentioned even once, and only two songs out of the analysed 74 mentioned pandemic-related concepts.

Anyhow, in quite a few songs from our sample, political violence is stated, and pain is reflected. Notwithstanding, it looks like the social denunciations are always against institutions and forces, aiming to criticise the oppression Basque society has suffered, according to the songs’ messages. In fact, there’s a homogeneous point of view that joins some of these songs together: the enemy is the institutionalised power, above all the Spanish one. In fact, we must remember that there are

DISCUSSION | What does Basque mean in Basque pop?

8 songs whose main topic is Basque political prisoners, who are related to ETA and Basque left-winged movement for sovereignty.

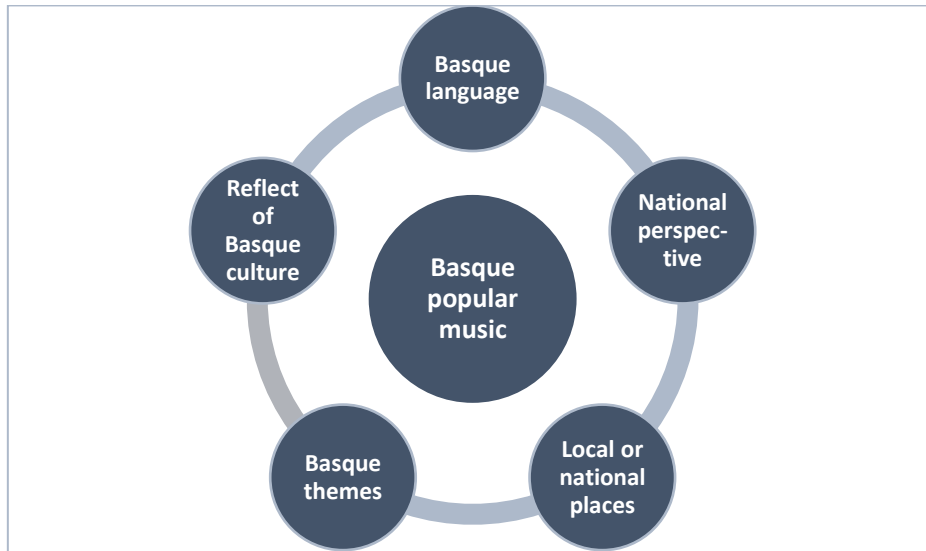
In consequence, and repeating that ETA is mentioned just once even though the context is suspected in other songs too, we consider the second phenomena to be an important part of the sample: the *Spiral of Silence*, a theory formulated by Noelle-Neumann in 1974 (2010). According to Noelle-Neumann, when a majority seems to agree on a debate or a determinate topic discussed on the public opinion, people who think otherwise tend to remain silent because of fear of consequences. As a result, the opinion of the majority keeps getting bigger, while it looks like there is none who disagrees, and this tendency becomes a spiral.

Following this premise, we could induce that the omission of ETA on the analysed songs is due to the prevalence of messages in favour of Basque political prisoners in this time-period. As Laura Viñuela Suárez states, “the production of texts is integrated in dominant ideology structures” (2003, p. 22). This could mean that, as no artist on the Basque mainstream music reality wrote about it, the rest preferred to omit it too. Nevertheless, it must be said that, for instance, La Oreja de Van Gogh has published four songs during their whole discography that condemns the violence of the terrorist group (Landa González, 2022a), even though the writing style is implicit –and it has been the band who has made it public on statements–, and none of them made it to *Gaztea*’s top lists –and, accordingly, are not on this sample.

That said, we will now come back to this section’s core question: what does *Basque* mean in Basque pop? We have stated from the very beginning that the goal of this research was not to limit the meaning of Basque music, and that is why we have selected the wider definition from all the presented ones. Even though we refuse to determinate what makes a song or an artist Basque (or any other place identity), and leaving aside other musical communication dimensions that we have not analysed –such as sounds, instruments and styles (Sánchez Ekiza, 2009)– the analysis of these 301 songs suggests that the lyrics may present some common characteristics.

As it happens, we have identified five aspects in the lyrics that seem to be part of what it is understood as Basque music. In other words, to be defined as Basque. First, the language; second, the transmission of Basque national perspective; third, the location of songs’ stories or references to local or national places; fourth, the *Basque topics*; and fifth, the reflection, beyond the main topics, of Basque traditional or popular culture and the use of its symbolism. The following image presents a summary of this idea:

42. Image: Characteristics of what *Basque* music could mean



Regarding language, we have already stated that there is a clear relationship between Euskara and local music, exactly as it happens between Sicilian dialect and the place-identity of local music from the biggest island of the Mediterranean sea (Sottile, 2013). The analysis shows the important role Basque language plays in the transmission of discourse and identity. As we have seen, there are few songs that explicitly promote the defence and use of Euskara on the lyrics, what has been a surprised as, repeating what Fermin Muguruza stated, “each year there are new songs” for its promotion (Fermin Muguruza in Del Amo Castro, 2019b, p. 201). Yet, the fact of writing and singing in Basque itself fosters symbolically the language:

Euskal pop musika orobat edo gehienbat euskaraz egiten al da? Euskararen suspertzea eta erabiltzea funtsezkotzat jotzen duen etnogenesi prozesu baten erdi-erdian sortzen da pop musikaren fenomeno eta -gorabehera askorekin- hizkuntzak zeregin berezia izanzen du horren garapenean (Larrinaga Arza, 2016, p. 272)⁶⁶.

It is true that this sample is partly representative of Basque society, as *Gaztea's* auditors are Basque speakers –at least passive users (J. Etxeberria, personal communication, 15 December 2020)– in a region where 55% of population ignores the language (Eusko Jaurlaritza (Hizkuntza Politikarako Sailburuordetza) et al., 2019). Furthermore, the speakers and journalists from the radio try to play songs in Basque because of the corporative compromise with the language (J. Lamarka, personal communication, 30 November 2021; O. Vega, personal communication, 3 February 2021). Withal, as being some of the most famous songs from their period, it is important

⁶⁶ Translation: “Is Basque pop music usually created in Euskara? In the middle of an ethnogenesis process that considers the promotion and use of Euskera essential, the pop music phenomenon is created and the language of pop music – with ups and downs - will have a special role in its development”.

DISCUSSION | What does Basque mean in Basque pop?

to consider the amount of songs in Basque our sample has and how songs in this language are particularly attached to Basque culture's imaginary.

Secondly, national perspective, as Folkestad said about nations without state exemplifying with the Basque Country (2002), is important in these songs. Beyond the 12 songs whose main point is the independence of the territory, the idea of the nation is also manifested in other lyrics in a more subtle way. For instance, Gatibu's "Euritan dantzan" develops the idea of the Basque Country as a nation without even mentioning it due to the fact of equating towns and cities from different provinces: Ustaritze in Lapurdi, Gasteiz –the capital of the Basque Autonomous Community– in Araba, Santurtzi in Bizkaia, and Iruñea in Nafarroa. Hence, the use of local places helps in the transmission of Basque identity and its perception by the audience. Furthermore, in this case it seems that the choice of municipalities is not random since two of the locations are out of the autonomous community –and therefore, out of what officially is considered as the Basque Country.

Larrinaga Arza said that Basque popular music has been closely tied to the territory's reality (2014). As a matter of fact, it is not only the national perspective that matters here, but also what we have denominated the *Basque themes*, that is to say, events, movements, causes and other topics that belong to the place. We must consider, namely, messages in defence of prisoners, for the promotion of Basque language, or for the denunciation of censorship against Basque media as *Egin*'s shutting down in "Egina" by Etzakit.

Lastly, we have the fifth characteristic: references to Basque culture and its symbolism. The use of vocabulary from ancient mythology, the mention of traditional instruments, and the reference of famous creators or the fact of paraphrasing their works are evidence of artists' knowledge and an emotional bond to Basque culture. Those words make the listener locate automatically a song in a place and a time that they know. We can think of the *batzoki* in Doctor Deseo's "La chica del batzoki" or the *txosnak* in Emon's "Txosneroak", but also to the mention of Mikel Laboa in Ken Zazpi's "Haizea".

We are not suggesting that the musicians or songs that fulfil none of the above-mentioned characteristics cannot be considered as Basque. Moreover, we defend that place identities should not be defined by someone else. But what we can do is to set out why some artists may not be considered as part of this reality. Always having in mind the analysed songs, the union of some of those five characteristics, emphasising the use of Basque language, looks like the key to be part of the Basque reality.

In a matter of fact, and to answer to the rhetorical question by Joseina Etxeberria on the interview made by Ion Andoni del Amo "why is Barricada according to people Basque culture and La Oreja

DISCUSSION | What does Basque mean in Basque pop?

de Van Gogh is not? Because the first ones are Basque nationalists and the others are not? (Joseina Etxeberria in Del Amo Castro, 2019b, pp. 261–262) and the comments he made during our interview (personal communication, 15 December 2020), La Oreja de Van Gogh would not fulfil any of the five aspects. Even though San Sebastian appears in some of their songs, explicitly or implicitly (as in “20 de enero” with local festivities’ date) they never sing in Basque, and there is no mention to the Basque Country, no song in Euskera, and no Basque cultural symbology. Our previous research about the band’s discography also leads to the conclusion that their place-identity is multiple, but goes from the local to the statal (Spain) and the international one, with no traces of Basque elements (Landa González, 2022a), conclusion that Pablo Benegas attributed to the cultural influence they had in their youth (personal communication, 12 July 2022).

In this way, this may be the reason why bands or songs may have been left outside of the Basque culture and identity paradigm, beyond the fact of just not being Basque nationalist, stating publicly a global anti-nationalist ideology, or denouncing ETA’s violence (that goes on the other way of Basque popular music as the omission in the sample suggests). From our empiric research, it may also be the case of Platero y tú, Alex Ubago, or Mikel Erentxun, for instance. The first two gather none of the above-mentioned characteristics and, besides that, Erentxun relates his *close* local identity to Madrid, going against the main current.

CHAPTER 7

CONCLUSIONS

Ta azkenean erori nintzen ni. Ta azkenean
ero hori nintzen ni.
(Er(h)ori, Izaro)

*In the end, I fell. In the end,
I was the mad one.*

7. CONCLUSIONS

In the last chapter of the dissertation, we have gathered the most important aspects of this research. First, we will go back to the methodology to look over the objectives and state the answer to the research questions. In the second part of this chapter, we will underline the limitations of the work to accept, as an exercise of self-criticism, that we are aware of what is missing on our work or what could have been approached in a different way. Last, but not least, we will talk about the research lines that this thesis has opened, suggesting different themes that could be worked on in the future to complete our analysis.

7.1 General conclusions

In this first section of the conclusions, as we already mentioned, we are going to focus on answering to the research questions and the specific objectives, although it has already been explained on chapter 5. The analysis of the sample shows that there is a variety of messages, as it is logical due to the number of songs that form it and, additionally, the range of the period. This sample has plenty of problematics that affect Basque society, rather be personal or social.

On the following pages, we will focus on summing up the most relevant ideas from our analysis, addressing them to our general research question: what has Basque popular music communicated from 1990 to 2019? As specified at the methodology, that question opens to three others. First, what content does prevail? Second, what discourses have been developed through that content? And third, what symbolism is transmitted?

We have divided this section in three subsections according to the above-mentioned questions, and, thus, depending on the level of the communication: content, perspective, and symbols. In this way, we will first bring up the general themes of the songs; then, we will underline which are the ways of understanding or addressing those topics; and finally, we will recap on the main symbols that are used to communicate those determinate matters.

7.1.1 What content does prevail in Basque popular music?

As we have seen in both the results and the discussion, Basque commercial music has covered a wide range of themes over the past three decades. The most common theme is that of romantic-affective relationships, with stories about new romances, break-ups, and sexual encounters. Romantic affairs make up 39% of the sample. Then, with 25%, we have self-conflicts or issues,

CONCLUSIONS | General conclusions

where the narrator talks about their fears, dreams, and doubts. We can therefore see that the personal perspective predominates in the mainstream panorama of the Basque Country.

Social and political issues are also relevant, although they do not constitute a majority. Denunciations and proclamations each account for 15% of the songs analysed. Both may be similar, but the construction of the theme makes the difference. While the former fight against injustice, usually through anger, criticising policies, politics and politicians, the latter focus on demanding freedom or human rights. They may also address institutions, but the approach is different, as the messages take the form of a proposal that goes beyond criticism.

Finally, there are tributes, both individual and collective, but they are few: 2% and 4% respectively. In total, 67% of the songs have personal themes, while the remaining 33% are lyrics that convey messages from a social perspective, so that individual values are largely predominant in Basque popular music. As a result, it seems to have distanced itself from previous historical movements, especially Basque radical rock, in which songs had a high political content.

There is a wide range of specific themes that Basque pop addresses: the suffering of a separation from a loved partner or lover, the denunciation of the dispersion of Basque prisoners, the defence of Euskara, the proclamation of Basque Country's independence, and so on. But it is not only the diversity that interests us. Gender, territory, and language have been the main variables for analysis, and the correlation between the content and each of them is different.

Regarding gender, the personal perspective predominates in songs sung by both men and women, but the proportion is 62% in songs sung by male artists, while it rises to 85% in women's songs. In addition, lyrics about romantic-affective relationships account for 39% of men's songs, but 55% of women's songs. Although this theme is the most common for both sexes, the analysis suggests that it is even more common for women.

The territory is also interesting. While personal views predominate in Bizkaia and Gipuzkoa, there is a similar proportion in songs by artists from Araba, and a greater proportion of social issues rather than personal ones in Nafarroa. Moreover, it seems that the tendency to convey messages regarding the predominance of romantic-affective stories comes from Gipuzkoa. However, it should be noted that there are more songs from the latter region.

In terms of language, we can also see some interesting results. Like the general trend, the main theme in both Basque and Spanish songs is relationships, followed by personal conflicts. However, while 35% of Basque songs are about relationships, the number comes up to 50% in Spanish. Moreover, the majority of denunciations and proclamations come from the Basque language.

Finally, the evolution of the two perspectives and the themes is also relevant. The personal perspective predominates in all five-year periods, but it has its lower rate in the first one, between 1990 and 1994. This may be related to the political and social perspective of RRV, which began to decline over time due to new values, new music genres and globalisation. However, it is interesting to note that the tendency of the personal view is increasing during these decades until 2010-2014. On the contrary, from 2015 to 2019 it decreases slightly, and, in addition, the theme of personal conflicts overcomes romantic-affective relationships.

All in all, it should be noted that most of the songs are sung by men who come from Gipuzkoa in Basque. This is in stark contrast to the theme of romantic-affective relationships, which is mostly sung by women, also from Gipuzkoa, but in Spanish. There is a logical reason for this: La Oreja de Van Gogh contains 21 songs in the sample. It is therefore essential not only to analyse the songs, but also to know exactly who the artists are and to place the results in their context. This is the only way to understand the discrepancy between the prevailing trend in discourses about affective relationships and the overall reality of the sample.

7.1.2 What discourses have been developed in Basque popular music?

Apart from being the main variables, gender, territory, and language have been the centre of our research since we have brought up the discourses the content covers on those three issues.

In general terms, gender issues agree with the theories we have shown on the theoretical framework. Both genders are stereotyped in lots of songs; women are defined as weak and dependent, whereas men are strong saviours. Yet, in songs sung by both gender performers are also new ideas that break the patriarchal canons, for example there are some songs where female characters are empowered and free subjects who enjoy sexual encounters. Some of these songs which break with stereotypes come since the 90s, but it is true that they are more common in the last years.

A matter included in gender issues is romantic-affective relationships, which are also often stereotyped. This is due to the fact that most covered relationships are heterosexual and both the female and the male characters match with the above-mentioned characteristics. The topic of relationships decreases from 2000-2004 to 2015-2019, and it is curious that the period with most dependant relationships is the one with less transmitted loving emotions or feelings. And, finally, although it looked like the tendency of addressing healthy relationships was increasing, the general decrease of the topic makes decrease all kinds of love emotions and relationships. Nevertheless, all this makes us understand it was accurate to call the topic *romantic-affective*

relationships and not *love songs* or *love stories* as it is usually done, since the analysis proves that talking more about relationships does not necessarily involve love.

Place identity, as we have seen, is also a relevant aspect of popular music. Local places as towns, cities, or natural geographic sites are the predominant ones, being either explicit mentions or implicit locations. Afterwards, references to the Basque Country come. In fact, the songs put-together create a dichotomy: it is *us versus others*, being, *grosso modo*, the local and the national (understanding the nation as the Basque Country) the close ones, the *us*. The European and international, and even the Spanish⁶⁷, belong to *the others*.

In this sense, it is quite clear that the main place identity is the Basque one, which is constructed in different ways. The first one may be the politic way, which includes the proclamation of self-determination and the condemn of dispersion. The second one may be the cultural position, creating a national perspective through historical events (the battle of Amaiur), traditional places (batzoki, txosnak), and so on.

There are two final aspects to note. On the one hand, we have seen a correlation between Basque nationalism and language. Mentions or references to location at places from the Basque Country or to cultural or political elements are more usual in songs sung in Euskara. On the other hand, place identity is decreasing and on the last five-year period there is no mention of neither the Basque Country nor international or Spanish places. This makes us think about the normalisation of society and its resulting decrease of independence claiming, and about the global trends.

Finally, it is time to bring up positions about language. Even though a great majority of songs are in Basque, something unexpected is the low number of songs whose topic is Basque language's promotion. Yet, there is a clear active defence of the national language in songs that have other main theme that is done in an indirect way. It is through the references of musicians and writers that have had an important role in the development of the language that the analysed songs keep on the cultural transmission of Basque language. As there are just five songs with this topic, we are unable to analyse neither the language's evolution neither its correlation with territories.

7.1.3 What symbology uses Basque popular music?

As we have seen, symbology is an essential element of cultural transmission in popular music. Words that *a priori* may seem meaningless may actually help to develop a certain kind of message. We have categorised some symbols into humanity and life, which include parts of the

⁶⁷ We would like to note that, as said previously, we have not related the nation-state issue to France since there is just one song from Northern Basque Country and none in French.

CONCLUSIONS | Limitations of our work

body, well-being, and death. For example, the mention of a part of a woman's body may seem random, but when sung by a man and accompanied by messages about the freedom and *fire* of a male character, this part of a woman's body acquires a symbolism of sexual desire and, moreover, of the sexualisation of women.

Although many of the symbols are general, when the songs are understood as a whole and placed in their context, these literary devices generally acquire a function in the construction of Basque place identity. For example, there is a close relationship between the mountains and the Basque countryside, so we can think of the Basque mountain range or the Pyrenees. The same goes for the sea, which could be linked to the Basque fishing and maritime tradition. These messages are usually sung in Basque because, as we have seen, there is a link between language and place identity.

The Basque language is not the only source from which these artists draw. The most obvious examples are the symbols of *Le Petit Prince*, *Do the right thing* or *Nuovo Cinema Paradiso*. Nevertheless, ideas and knowledge from the Basque collective imaginary are by far the most common. In fact, setting the stories in familiar places (either specific or general), mentioning local politicians and issues, or even paraphrasing famous writers or singers, help develop a Basque cultural identity that probably listeners from other territories could not interpret according to the artists' intentions.

7.2 Limitations of our work

On the following paragraphs, and before arriving to the final part of the dissertation, we need to declare the limitations this dissertation has in different aspects: the method, the range of the sample, and the author-singer issue (above all from the gender perspective).

In academia, it is more and more often using technology to identify concepts in a large sample, such as algorithms or Music Emotion Recognition (MER) models (Ali eta Peynircioğlu, 2006; Matsumoto eta Sasayama, 2018; Su eta Fung, 2013; D. Yang eta Lee, 2009; J. Yang, 2021). But on this thesis, we have not used it due to two factors. First, this sample is formed by songs in different languages, which may already be an issue. But, in addition, Basque is an agglutinative language, therefore, the search of a single word may not work because of the derivatives. And second, and most important, because the aim of this research was not to identify several words or the emotionality that accompanies them. We wanted to reveal the topics, the discourses, and the symbols that these songs use relating them to gender, territory, and languages and always considering the context. But not just the socio-political context of the Basque Country or the

CONCLUSIONS | Limitations of our work

artists, also the proper context of the analysed verses. That is why we have done this research from a qualitative and humanistic perspective.

Simon Frith criticised content analysis' work for treating "lyrics too simply" and giving no account "of their actual performance or their musical setting" (Frith, 2007b, 212. or.). In this sense, we must underline and accept again, as we have already stated, that this work is based on interpretations of songs. Nonetheless, in order to make this interpretation, we have designed a method ad hoc for the reality of the sample based on important authors on the qualitative methodology (Glaser eta Strauss, 2010; Krippendorff, 1990, 2013; Zapata-Barrero eta Sánchez Montijano, 2011), adapting it to the *poeticity* of music. In addition, we have also taken into consideration the context of the songs, and some explanations done by their creators. Consequently, we consider the results adequate to get to know better the messages Basque popular music sent to society during these last thirty years.

On the other hand, we have some limitations in the sample's range. Even though the number of songs ($n=301$) is big enough to have a general idea of how Basque popular music has evolved and what has transmitted through the last decades, it is just a small part of the hundreds of songs that have made it to the hits' lists of *Gaztea*, and, of course, even more of the ones that have been published per year in the Basque Country between 1990 and 2019.

This means that we have only considered a part of the Basque popular music spectrum from those decades, because from the songs that entered the lists of *Gaztea* or have been the most listened ones, not all of them have been analysed on this thesis. In a matter of fact, the selection criteria of the radio itself has evolved from 1990 to 2019. So, when we say that, for instance, songs in Basque popular music transmit more ideas through symbols in 2015-2019 than in 1990-1994 it is also due to the music style that entered the *Gaztea* lists in each period. In fact, in the first years of the sample we can see, as we already stated, songs that somehow belong to the Basque Radical Rock movement, and little by little, the presence of those artists gets lower. The results might or might not have been different if the body of analysis had been broader.

Besides the number of songs and their style, geographically speaking the sample presents some matter too, as it is very focused on the Southern Basque Country. This is due to the low number of songs from Northern Basque Country on the list ($n=1$). Truly, this minimum ratio corresponds to the low number of songs from Iparralde that make it to *Gaztea*'s lists.

Regarding musical communication, we need to consider again that lyrics has been the only communication dimension. We have explained from the very beginning that the empirical part of the dissertation was just focused on the musical words. This means that we have put all the other communication dimensions aside. Because of that, it is obvious that we are not considering some

CONCLUSIONS | Limitations of our work

aspects that also code the message of a song and which, as a result, can also influence the interpretation done by listeners and the return to society.

Stone, paraphrasing Frith from a 1996 quote, underlines the importance of not separating the lyrics from the musical materialisation, because, we would be forgetting about paralinguistic elements that accompany the musical text and which, according to her, are essential for the transmission of a song's meaning: voice, rhythm, phonetic patterns, and so on (2018).

The final aspect is the author-performer paradigm, related to the role of the sender on the communication process that we have considered: the singer. The fact of considering just the singer and not the whole band or the song's author may bring some limitations to the analysis.

Regarding the gender perspective, we have taken into consideration just the singers' sex: male, female, mixed. The first issue is that it is a binary perspective and we have not applied an intersectional feminism by approaching issues as race or LGTBIQ+ values. In fact, we have made assumptions of the artist's sexual identity without asking for each one's felt one. The second one is that we have also shown that women's presence has been growing little by little until the last five-year period, where they participate in nearly half of the songs from the sample. Yet, they may have participated as singers, but the reality of some bands is that, even though the singer is a woman, the rest of the band are men. It is precisely the case of Zea Mays and La Oreja de Van Gogh. We cannot, as a consequence, state that women's participation has increased in all the roles of the music industry of the Basque Country, but, at least, it is increased in the role of the singers and in the mainstream panorama.

Related to this, it is also important to admit that we have not considered the author of the songs. We know that some of the artists are singer-songwriters, and that, in consequence, they usually write their own songs, namely Izaro. However, it is not all of them, and, besides, we have included bands as La Oreja de Van Gogh in the "female" variable without confirming the identity of the author of the lyrics. This means that, even though we analyse their lyrics as if the sender was a woman (rather Amaia Montero or Leire Martínez), the author may have been a man (Xabi San Martín or Pablo Benegas). In fact, Laura Viñuela Suárez states that the performer of a song is an intermediary between the author and the listener (2004). Besides, Alison Stone believes that "the common-sense response to such cases is that the lyricist and not the vocalist determines the meaning, which preserves the assumption that lyrics state the meaning of songs" (2018, p. 215).

As a result, we must admit that considering the performer as the message sender is not utterly accurate when talking about a songs' meaning. But, again, we need to remember that it is not the absolute truth or significance that we were looking for through the analysis.

7.3 Future research lines

This dissertation has opened a new research line, considering Basque popular music as an academic field that can be analysed from an interdisciplinary approach. Emphasising musical communication, this dissertation has allowed us to understand Basque pop's social engagement by analysing the lyrics. Of course, it could have not been possible without applying the gender, territory, and language perspectives.

The very same topic could be addressed from different inputs and, as a result, the research done here could be completed by different lines:

- 1) Music genres. As we said in the methodology chapter, a first exercise has been done in this work when categorising the sample by music styles, but due to the research questions and objectives this line has had to be abandoned. Thus, keeping the variable of music genres to the analysis to compare which the main messages and trends are depending on the song being rock, metal, *trikipop*, and so on. This could help to figure out if what Frith stated in 1987's "Why do songs have words?" can also be seen in Basque popular music or not. That is, if there is a great difference between pop's "propaganda" (Frith, 2007b, 213. or.), with more banal messages focusing on love, and the rock singer-songwriter's "poetry" (2007b, 225. or.).
- 2) Other communication dimensions. Completing the communication analysis with other communication dimensions of the very same songs, such as the chord family, the mayor or minor notes, the melody, or the instruments. But also, i. e., the videoclip. In this way, it could be understood if these songs communicate a coherent message through the different dimensions or not; that is to say, if the musical aspect and the textual aspect of the songs agree, are harmonious.
- 3) Artists' and listeners' points of view. Following the intention-interpretation issue, it would be enlightening to make a study with artists and listeners of these songs to lay on the table the actual relation between the artists' intention when writing or singing a song and the listeners' interpretation when receiving the message. It would not only help to see the differences, but also the way artists understand their own creations.
- 4) Following time-periods. Making the same exercise that is been done in this dissertation through the same method on the following decades to confirm or reject the hypothesis that are mentioned: the trend to coming back to the 90s on the social perspective, less romantic stories, and less toxic-dependence ways of understanding love; the gradual

disappearance of precise locations and territory affirmation... or if the period 2015-2019 it is just an exception on the rule that predominates the precedent years.

- 5) New territories. The comparison of this results to the messages and discourses of popular music from other territories in the same period. For instance, to make the analysis with songs from Northern Basque Country – which has been left outside the analysis corpus due to the selection criteria –, or from other territories of the Spanish State. In this way, it could be confirmed which from all the results of this analysis correspond just to Basque identities and which are common to popular music in general independently from the place of creation.
- 6) Intersectional feminism. As we mentioned, we are aware that, in this work, we have developed a binary view of feminist values. Therefore, we consider it would be an interesting exercise to approach perspectives as race, origin, LGTBIQ+ values, and so on to have a wider panorama of gender identities in Basque popular music.

Last thoughts

We do not want to end this document without some final thoughts. Before anything else, it is important to talk about the three variables chosen for the theoretical framework and the analysis: gender, territory, and language. Laura Viñuela Suárez says in her book that popular music and gender studies are closely related, because popular music has suffered from so many stereotypes, as have women (2004). At this point, we think it would be fair to add territory and language to this *group* of discriminated topics –and above all, the people who are part of them. At first, the choice seemed arbitrary, just three variables that are part of identities and that could be meaningful in the reality of Basque music. Now, however, we can see that it was no accident.

As with popular music, as with female musicians and singer-songwriters, musicians from the Basque Country have been discriminated against and discredited for using the Basque language or simply for having strong political convictions and attitudes. It is therefore fair to say that all popular music, women, Basque people and the Basque language have been judged, discredited, and stereotyped throughout history. It may have happened in different ways and for different reasons, but our point is that it makes perfect sense to bring them together.

We invite the reader to do an exercise following intersectional feminism, applied to the reality of our thesis. Let us think of a song. In which musical genre would we place it? Is it sung by a man or a woman? Where does the artist come from or live? What language is it sung in? All these

CONCLUSIONS | Last thoughts

questions can help us to think about double discrimination. Can we imagine what it would be like if it was a pop song sung by a woman from a nation without a state, usually singing in a minority language? Well, it is at least an important thing to think about when we talk about musical communication and musical identities.

At the same time, we have to bring back one of the concepts we used at the beginning: magic. In spite of discrimination and barriers, in spite of the *I-you formula* and the intention-interpretation paradigm, music has the power to create something, either to make us fight or to make us dance, to make us cry or to make us laugh. The effect can change depending on the listener, the moment, the space, or the mood. And if that is not magical enough, we encourage everyone to listen to the songs in our sample and let them enter your ears, your heart, and your mind.

