

REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS  
COMISION DE ALAVA



**APORTACION PARA UNA  
HISTORIA CRITICA DE LA  
NUEVA CANCION VASCA**

**Gorka Knörr Borrás**

**EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA  
ARABAKO BATZORDEA**



*Don Gorka Knörr Borrás presentó su Trabajo*

# Aportación para una historia crítica de la Nueva Canción Vasca

*octubre de 1971 en la sede de la Sociedad Bascongada de los Amigos del País, presidió el*

*El trabajo versó sobre "Aportación para una Historia Crítica de la Nueva Canción Vasca" y estuvo ilustrado por un Concierto del cantautor Gorka Knörr acompañado a la guitarra acústica por José Dorronsoro, a la guitarra española por Jesús Miguel Etxeja, al piano por Natxo Knörr y el bajo por Charly de Pablo.*

*El Presidente de la Comisión de Aísa de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, impuso la medalla de la Sociedad al nuevo Socio de Número señor Knörr Borrás.*



**Don Gorka Knörr Borrás presentó su Trabajo de Ingreso como Socio de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País el 15 de octubre de 1982. El acto tuvo lugar en la sede de la Sociedad, Palacio Escoriaza Esquibel. Presentó al nuevo Socio de Número don Sabin Salaberri Urcelai.**

**El trabajo versó sobre «Aportación para una Historia Crítica de la Nueva Canción Vasca» y estuvo ilustrado por un Concierto del cantautor Gorka Knörr acompañado a la guitarra acústica por José Dorronsoro, a la guitarra española por Jesús Miguel Etayo, al piano por Natxo Hnörr y al bajo por Charly de Pablo.**

**El Presidente de la Comisión de Alava de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, impuso la medalla de la Sociedad al nuevo Socio de Número señor Knörr Borrás.**



Mi propósito es hablar hoy acerca del nacimiento y desarrollo de lo que se ha dado en llamar «Nueva Canción Vasca», intentando hacer también algunas aportaciones críticas.

Si bien pudiera parecer normal el que un acto de las características del que hoy nos congrega aquí justifique el que un cantante hable del tema que nos ocupa, lo que ya no debería ser tan normal es que a lo largo de estos años uno se haya dedicado permanentemente a ejercer como biógrafo y crítico del movimiento en el que ha participado; y no porque no pudiera ejercer esa labor, sino porque hemos sido dos cantantes —Xabier Lete y yo mismo— los que más hemos escrito de estos temas. Quizás debería haber dicho los que casi exclusivamente hemos escrito sobre la Nueva Canción Vasca. Quede de momento esta reflexión, pues entraremos en sus causas en otro lugar de esta exposición.

Cuando se produce mi primer contacto con la canción en euskera, allá por 1969, durante un recital en el Colegio Mayor Universitario del Instituto Químico de Sarriá en Barcelona, este importante fenómeno social tenía ya una trayectoria de, al menos, 7 años. Para mí, aquél recital fue una vivencia vibrante e importante, algo que me ha hecho siempre subrayar la canción como elemento de conocimiento, comunicación y, en definitiva, de impulsor de la conciencia colectiva.

He contado muchas veces cómo, al salir de aquél recital, yo prometí a Lurdes Iriondo que aprendería nuestra lengua en 1 año, cosa que, por cierto, cumplí a rajatabla; y cómo, también, aquél recital —José Angel Irigarai presentando, Xabier Lete cantando sus primeras poesías, y Lurdes interpretando con aquel su característico dramatismo estrofas de las guerras carlistas («gerra hau irabazteko lau probintziak...») — impulsó mi curiosidad y mi sed por las cosas del País. Lo demás, aprender el euskera —siempre con una canción apuntada en la parte superior de la hoja del block—, asistir a charlas, escribir, colaborar en las más variopintas iniciativas, seguir a «Ez dok amairu» por un sinnúmero de pueblos, comenzar a rasguear la guitarra, empezar a componer las primeras canciones y, en definitiva, encontrarme

un buen día dando un recital a muy pocos metros de aquí, en el salón de la Excursionista Manuel Iradier, en la calle Pintorería, un lluvioso día de Febrero de 1971, vino rodando, poco a poco.

Pero no es mi propósito contarles a ustedes mi vida, sino más bien la de un movimiento que, como he dicho antes, había comenzado años antes de que yo lo conociera, y bastantes más antes de que yo me incorporara a él. De manera que me propongo ahora contarles la historia de ese movimiento que, de cualquier forma, es contarles un poco mi vida misma. A la hora de establecer el punto de partida de un fenómeno social, se suelen dar dos constantes: la descripción de las condiciones objetivas que están en la raíz del fenómeno y la descripción, asimismo, de los pioneros. Y todo esto precisa que pase algún tiempo para que con la suficiente perspectiva, se pueda llegar a hablar incluso de la existencia de ese fenómeno con carácter singularizado, y no como algo coyuntural o pasajero. Normalmente, y en este caso también, los comienzos son siempre difusos, hasta cierto punto «inexplicables», hasta que un análisis a posteriori revela la existencia de determinadas condiciones que han hecho posible la afloración de acontecimientos sociales. Yo dejé escrito hace ya bastante tiempo —aunque leído ahora pueda parecer algo así como descubrir las Américas— que el hombre que vemos en un escenario acompañado de una guitarra, no es sino la expresión de toda una serie de condiciones que se esconden tras la realidad fotográfica que se ofrece a nuestra vista.

Sobre la constante que suponen los pioneros, no considero que haya que extenderse. Ellos son los primeros en aparecer, de la manera más insospechada, y de su formación, características y contacto con otras realidades y otros movimientos sociales, políticos y culturales, depende en gran medida el desarrollo posterior de los acontecimientos.

Sobre estos dos ejes, está claro que en los comienzos de la canción vasca en euskera existen unas condiciones objetivas internas en el País, unas influencias claras de carácter externo y unos hombres que permitieron que algo que comenzaba tímidamente allá al arrancar los 60 —primer disco de Michel Labeguerie en 1961, primer recital de Laboa, 1963—, acabara convirtiéndose en un fenómeno de gran alcance social.

Empecemos por éstos últimos, porque de esa manera no olvidaremos citar al hombre —fallecido hace escaso tiempo— que trabajó durante años para que en este País se cantara en euskera, si bien su trabajo, como les ha sucedido a otros muchos, no tuvo en su momento el deseable eco social. Ese hombre se llamaba Nemesio Etxaniz. Yo lo conocí bastante bien, cuando iba a entregar sus trabajos a la redacción de la revista «Zeruko Argia», en la c/Okendo de Donostia. Alto, vestido con aquella sotana que se me antojaba interminable, tocado con su inseparable txapela, Don Nemesio siempre me pareció pertenecer a una generación de hombres irrepetibles.

Tenaces, incansables, siempre dispuestos para el trabajo y de una bondad que nos avergonzaba.

Don Nemesio, que hasta su muerte siempre se distinguió por su actividad apologista del euskera, pensó que una de las formas de extender su uso era el que la gente aprendiera y cantara canciones en él, y para ello se dedicó a escribirlas y a traducir al euskera muchas de las que estaban de moda. Posiblemente alguno de ustedes haya conocido hasta algún «Cha-cha-chá» que otro. Con aquellas canciones editó su «Kanta kantari».

Hay quienes dudan sobre la verdadera influencia de Etxaniz en lo que después fue la Nueva Canción Vasca. Indudablemente, Don Nemesio no obtuvo en su día un gran eco popular, el que merecía su empeño; encontró muchas limitaciones que otros, años más tarde, no encontrarían. Es evidente que quienes irrumpieron en el terreno de la cultura en los 60 y los 70 encontraron unas condiciones mucho más maduras para el desarrollo de su trabajo, incluso hasta sellos discográficos. Pero Etxaniz comienza a trabajar mucho antes, a finales de los 40, con el recuerdo de los horrores de la guerra y de la represión sangrienta a la vuelta de la esquina; no se dieron, en consecuencia, las condiciones para que su trabajo tuviera la necesaria difusión y para que tuviera el suficiente eco en la sociedad vasca.

No obstante, Etxaniz tuvo su influencia. Entre las primeras canciones que aprende Lurdes Iriondo, figuran algunas de las del «Kanta kantari», y yo he oído contar a Xabier Lete cómo en la casa de sus tíos en Oyarzun empezó a familiarizarse con algunas de esas canciones, que se cantaban en la casa, en familia. De manera que la semilla de Etxaniz dió su fruto, aunque modesto, y es de justicia reseñarlo.

Años más tarde aparecía súbitamente en escena Michel Labeguerie, médico de la bella localidad labortana de Kanbo, y que puede ser considerado como el precursor de los cantantes modernos en euskera. A diferencia de lo sucedido con Etxaniz, cuyo trabajo queda aislado de la mayoría del contexto social, la aparición de Labeguerie resulta un verdadero «boom» y su conexión con todo lo que vendría después es evidente. Su primer disco, editado en Iparralde, alcanza una verdadera popularidad (aunque aquí pasara de mano en mano) y las canciones en él contenidas, la mayoría con letra de Larzabal se extienden por todo Euskadi. ¿Quién no recuerda, por ejemplo, su «Haurtxo haurtxoa»?

Porqué el éxito de Labeguerie? Podrían aventurarse algunas respuestas. En primer lugar, es la primera vez que se cantan en euskera, y siguiendo unos moldes contemporáneos, temas políticos y, si bien de una manera, simplificada, como corresponde al medio utilizado, el problema nacional vasco, todo ello con una gran carga sentimental. Esto, en un ambiente político recalentado y en un momento en el que entre la juventud se comenzaban a suscitar algunas inquietudes, supuso un gran impacto.

Pero, por muchas condiciones que se dieran en ese momento, ese impacto no se habría producido si Labeguerie no hubiera acertado de pleno, como lo hizo, con su estilo; de poco vale un mensaje si no se acierta en la forma de comunicarlo. Y Labeguerie tuvo ese acierto; seguramente de una manera bastante intuitiva, pero lo tuvo. Una guitarra, un estilo llano, unas melodías originales más que aceptables, los textos de Larzabal, y un País receptivo en el que se empezaban a producir las primeras detenciones de militantes de aquella mutación del movimiento cultural «Ekin», que fue Euskadi ta Askatasuna, así como de gente de Euzko Gaztedi.

El impacto que supone Labeguerie dará su fruto de una manera casi insospechada. Es algo así como la escena de los corredores que esperan oír el pistoletazo de salida para echar a correr. Surgen los primeros solistas; al médico de Kanbo le siguen personajes variopintos, generalmente engagés en la música a nivel aficionado, y algunos de ellos incluso habiendo participado en concursos. Un desconocido relojero de Orio llamado Benito Lertxundi; un estudiante de médico donostiarra que hasta entonces había estado bebiendo en la fuente de la canción sudamericana, —Yupanki sobre todo—; Mikel Laboa; una chica que mata las horas de la convalecencia de su enfermedad aprendiendo guitarra y canciones de Lekuona y Etxaniz («Noches de Moscú», «No tengo edad»...) y que antes había estudiado Opera, Lurdes Iriondo; José Antonio Villar...

Partiendo de su admiración por Labeguerie, cada uno a su aire, improvisando desde su propia personalidad y de su propio gusto para cantar, un puñado de personas, sin saberlo, está poniendo los comienzos de lo que será «Ez dok amairu».

El trabajo de estos primeros cantantes tuvo su primer soporte en una sociedad en la que se estaban operando unos cambios sociales respecto a los años anteriores bastante notables. La vida estaba cambiando, y alrededor de Donostia, por ejemplo: existía un movimiento teatral en euskera bastante dinámico —«Jarrai»—; se celebran ya las primeras «kultur asteak», o semanas culturales; hay ya un movimiento político más vivo, sin olvidar el predicamento obtenido en ciertos ambientes por las teorías del frente cultural de la ETA de entonces. Sin embargo, la aparición de estos primeros cantantes es todavía recibida con bastante sorpresa y hasta de una manera un tanto escéptica por la gente. Una cosa era el disco de Labeguerie, con su aureola de clandestinidad (Labeguerie no cantaba en público) y otra muy distinta el que aquellos tipos subieran a un escenario y comenzaran a cantar en euskera como si tal cosa.

De otro lado, no fueron simplemente todas estas condiciones internas las que posibilitaron la aparición de la canción en euskera.

\* \* \*

Un inciso antes de seguir. Es evidente que cuando hablo de «canción en euskera» me refiero al fenómeno de la N. C. Vasca, si bien es verdad que en principio

es una denominación un tanto excluyente y que puede dejar fuera otros estilos muy importantes. La música culta en general y la coral en particular han conocido importantes aportaciones y tuvieron, en su origen, similares raíces a las que hoy nos ocupan al hablar de la N. C. Vasca. Yo creo que se puede decir, a grandes rasgos, que esos tipos de música, expresados en euskera, nacen de la conciencia de la sociedad de nuestros abuelos. Es decir, si en tiempos de N. Etxaniz se trataba de tornar un «No tengo edad» de Gigliola Chinquetti por «Gaztetxo naiz», entonces fue el traducir al euskera piezas de música culta o llevar a los moldes de la polifonía nuestras viejas canciones. Y no debemos olvidar, que entonces y ahora, detrás de todo ello, además de la conciencia colectiva de pertenencia a un pueblo diferenciado, había, ante todo, la tradición de un pueblo que canta. No olvidemos la etimología de la palabra «tradición», es decir, «trans» y «ducere». A lo largo de su historia. Y un pueblo que, como tantos otros, perderá en sus núcleos urbanos la tradición oral musical, continuada hasta nuestros días, en parte, por los bersolaris, con la llegada de la revolución industrial y que busca la sustitución de la historia cantada de la rudimentaria vida del campo, recogida en nuestros Cancioneros, por la presencia del euskera en las manifestaciones musicales actuales.

Sirva todo esto para hacer justicia a otras nuevas Canciones que en su día fueron, si bien sin las connotaciones de nuestro movimiento contemporáneo, que, paradójicamente, bebe más en las raíces de la tradición, y se mueve entre los moldes modernos de la música y los modos de nuestros antepasados. Es la constante referencia de nuestros cantantes al cancionero tradicional una de las características fundamentales de su trabajo; ello tiene mucho que ver con la circunstancia de un País con su personalidad más amenazada, en el que nuestros primeros cantantes deciden beber en los cancioneros, intentando buscar en ellos la forma de hacer de nuestros antepasados y empaparse de ella.

\* \* \*

Pero volvamos a las fuentes externas. En primer lugar, hay que citar la influencia de la canción «folk» americana. En los primeros años no era demasiado conocida en España, pero ya se sabrá de su existencia; se conocía a Pete Seeger, a Woody Guthrie, su forma de hacer, basada en la tradición popular y expresada de una manera simple, con el soporte del banjo y la guitarra o, más tarde, el impacto de la canción folk norteamericana se acrecentaría al aparecer Bob Dylan, Joan Baez y otros.

Además, el hecho de que ésta hornada de cantantes norteamericanos apareciera comprometida con los acontecimientos políticos de su país —guerra de Vietnan, revuelta universitaria, igualdad de derechos de los negros— acrecentó su impacto, hasta el punto de ser considerada como modelo.

Por otro lado, también tiene su influencia la canción sudamericana, sobre todo Yupanki —queda dicho que Laboa empezó cantando sus canciones—, Violeta Parra, etc.

La canción francesa —quizás la precursora de muchos movimientos, puesto que la canción literaria francesa arranca de la postguerra, en la frontera de los 40 y los 50— también dejó su impronta en los precursores de la N. C. Vasca. Los discos de Jacques Brel, Jean Ferrat, Leó Ferré y, aunque de una manera más minoritaria, de Georges Brassens, fueron material de estudio de los primeros cantantes y de letristas, como Joan Mari Lekuona. Se puede decir, que la canción literaria francesa —que influyó quizás de una manera casi total en la Nova Cançó catalana— ejercía en nuestros cantantes el doble encanto de ser una canción con un modo de expresión totalmente asimilable y que daba mucha importancia al texto, y, por otro lado, tenía unos tintes claramente inconformistas que acentuaban su encanto en una sociedad dispuesta a la rebeldía.

Por último, la canción vasca siguió un modelo muy próximo y que, por razones obvias, va a ser estimado de una manera especial: la Nova Cançó catalana. Es indudable que la familiaridad de los problemas de la canción catalana influyó de una manera determinante en la aceptación del modelo de la Nova Cançó que llegó a convertirse en el verdadero modelo inspirador para los cantantes vascos.

No hay que olvidar, a la hora de referirse a la influencia de la Nova Cançó, que varios de los integrantes de «Ez dok amairu» estuvieron ligados a Catalunya. Dos de los precursores, José A. Irigarai y Mikel Laboa, completaron allí sus estudios de medicina; posteriormente, la corriente de amistad entre los representantes de — como dijo alguien— dos pueblos que padecen la misma enfermedad, se traduciría en intercambios que posibilitaron una gira de Raimon y Guillermina Motta en mayo del 67 (la que inspiraría a Raimon su célebre «Al País Basc», así como la actuación en Barcelona de B. Lertxundi, J. Lekuona y Mikel Laboa. Este último había sido, por los motivos antedichos, el puente de comunicación entre el movimiento «Setze jutges» y los primeros cantantes vascos que algo más tarde se coordinarían para formar «Ez dok amairu». Laboa había actuado ya para entonces en varias ocasiones en la célebre «Cova del drac».

\* \* \*

Me perdonarán otro inciso, que creo que es importante. A menudo se ha dado la impresión, a través de los medios de comunicación, —cosa que, por otra parte, no es de extrañar, si examinamos las secciones musicales de los distintos medios y el tratamiento de la música en general—, de que la canción en euskera fue un fenómeno fugaz, a caballo entre los últimos años del franquismo y los primeros de la transición. Creo que lo poco que he contado hasta ahora puede romper en parte ese cliché. Pero

no en su totalidad. Hay gente que cree que eso es así porque entonces se produjeron festivales multitudinarios; pero no reparan en lo que sucedió antes y lo que ha sucedido después. La nueva canción en euskera ocupó entonces un lugar desmesurado en la sociedad vasca, cuando por sus principios inspiradores, por su desarrollo formal, por su propio contenido, y por el porcentaje de vascoparlantes. Está destinada a ocupar un espacio minoritario en comparación con lo que comúnmente se conoce como canción comercial. Yo creo que los que nos dedicamos a ésto tenemos muy asumido este planteamiento; otra cosa es que tal como están planteadas las estructuras actuales, sobre todo en cuanto a la comercialización de la música y a los medios de comunicación se refiere, el desequilibrio sea mucho mayor y alcance extremos casi insoportables. Y de esto no solamente se resiente la canción moderna en euskera; quienes viven en el mundo de la música clásica podrían decir prácticamente lo mismo.

Todo ésto hace que haya existido una cierta opinión general, una determinada conceptualización de la N. C. vasca como una canción de resistencia, tildándola de fenómeno coyuntural, pasajero. Esto es en mi opinión radicalmente injusto, y, además, argumento fácilmente utilizable por los papanatas cuyo oficio no es otro que el de leer como loritos los prospectos de propaganda de los discos «de moda» (es decir, de los que hay que poner de moda).

Hay que decir bien alto que este argumento no se sostiene. No hay regímenes autoritarios en EE. UU., cuando canta Pete Seeger, o en Francia, cuando canta Jean Ferrat, o en Occitania, cuando empiezan a cantar Martí o Patric. Hay algo común a todos ellos, y es una determinada manera de entender la canción, que entronca con la tradición popular; en España, la falta de libertades imprimió más fuerza a movimientos como el catalán o el vasco, pero es evidente que no hay canción sin artistas que canten y, en definitiva, de una manera o de otra, con mayor o menor aceptación, hubiéramos terminado conociendo estos movimientos que, —no lo olvidemos tampoco— tienen la singularidad de constituirse en baluartes de la defensa de las lenguas en sus respectivas nacionalidades, hecho que, de alguna forma, acabaría saliendo a flote. Ejemplos más o menos cercanos también los tenemos, y seguramente más conexos a nuestra realidad de lo que comúnmente se cree. En mi opinión la eclosión de movimientos como el de la canción bretona, la alsaciana, etc., tienen una raíz común a la nuestra. Antes he hablado de las condiciones internas del País, pero está claro que éstas están íntimamente ligadas a acontecimientos de carácter más general, es decir no es sólo la maduración de procesos internos al País Vasco, sino también las revueltas estudiantiles USA, el Mayo del 68 francés, etc., que desembocaron, entre otras cosas, en una potenciación de lo que se ha dado en llamar, con distintos nombres (de texto, literaria, etc...) «la nueva canción».

De hecho, por ejemplo fue el Mayo del 68 el que propició que en los ambientes de la progesía universitaria francesa se comenzara a hablar de los pueblos y lenguas

oprimidas. De repente, sin solución de continuidad, aparecerán en escena Herbert Maracse y los ideólogos del más variopinto pelaje, compartiendo mesas redondas con autonomistas catalanes, bretones, occitanos, etc...; el libro de Robert Lafont «La revolution regionaliste» publicado en 1967, alcanzaría notoriedad tras su exposición en el anfiteatro de la Universidad de Toulouse rebosante de un público joven y entusiasta. De esta manera, los incipientes movimientos de canciones nacionales encontraron de repente un elemento amplificador en su desarrollo que se seguirá produciendo después de una manera sosegada y sostenida.

\* \* \*

Ha sido este un segundo inciso para poner las cosas en su sitio en cuanto a lo que, en definitiva, pensamos nosotros los cantantes sobre la dimensionalidad de nuestra canción en la sociedad. De cualquier manera, ésto es algo que les trae sin cuidado a quienes controlan los medios de comunicación, como más tarde tendré ocasión de señalar. No existe una correlación entre nuestro trabajo —y el de otros músicos— y su reseña en los medios. Mis músicos y yo hemos podido recorrer este año más de una cincuenta de localidades y tocará a alguna millonésima de línea la reseña de cada festival, por no hablar ya de lo que sucede en Televisión. De manera que no se debe sorprender nadie si hay quienes piensan que la canción en euskera fue aquéllo que pasó en el 76 y 77. He creído necesario hacer esta aclaración, al igual que la que he hecho antes, queriendo hacer justicia a la tradición de música en euskera en distintos estilos, para —si lo quieren así— hacer algunas acotaciones contra la anticrítica, dentro de ésto que quiere ser una aportación a una historia crítica. Más adelante me ocuparé de mi propia visión del movimiento y sus problemas, así como de la autocrítica personal y colectiva.

\* \* \*

Volviendo al hilo de la cuestión, y una vez establecidos los orígenes del movimiento de la Nueva Canción Vasca, se plantea ahora el cómo seguir su desarrollo. Voy a intentar ser lo más sintético posible, evitando la excesiva cronología y referencias a las decenas de personas y grupos que se han sucedido hasta nuestros días. Así que también tendré que pedir disculpas por si observan que en determinados momentos tienen ustedes la impresión de que hay casillas sin rellenar.

Voy a describir cuatro grandes fases, deteniéndome en lo más característico de todas ellas.

En primer lugar, los comienzos, un tanto voluntaristas, a partir de 1965. Los integrantes de este movimiento todavía inmaduro, comienzan a reunirse en otoño de aquel año; el leit motiv es el de plantear el dotar a este naciente movimiento de una

coherencia interna, hacer que se coordine todo aquello que hasta entonces no eran sino iniciativas individuales: ¿porqué no trabajar en común, porqué no formar un grupo y potenciarlo colectivamente?

Así nace «Ez dok amairu», integrado por los Laboa, Lertxundi, Lurdes Iriondo, Julen Lekuona, José Antonio Villar, José Angel Irigarai, los txalapartaris hermanos Arza... Un poco más tarde se incorporarán el grupo «Oskarbi», Xabier Lete (poeta que proviene del teatro) y otros.

Por otra parte, el grupo estaba relacionado con gente de otras parcelas. A través de Jorge de Oteiza y el pintor Sistiaga, existían relaciones con el grupo «Gaur», que aglutinaba a pintores y escultores.

Oteiza fue, en gran parte, el principal impulsor de «Ez dok amairu». Incluso el nombre del grupo fue idea suya. Desde un principio fue el primero en impulsar la idea del grupo y el que contagió su entusiasmo a los demás.

Es claro, sin embargo, que el desarrollo de la idea de Oteiza era bien diferente en su concepción. De hecho, Oteiza abandonó muy pronto «Ez dok amairu» y siguió buscando por otras vías la realización de su soñado «frente cultural», que aunque tenía verdaderas concomitancias, hasta terminológicas con el frente cultural de Euskadi ta Askatasuna, lo cierto es que, según lo planteaba Oteiza, era algo mucho más amplio que el mero brazo sectorial de una organización política. Oteiza pretendía integrar al mundo cultural vasco, impulsar lo que él llamaba la investigación estética, para poder obtener unas normas originales de expresión y llegar a plasmar todo ello en algo parecido a lo que, aunque de un modo bien diferente, fueron los «Topaketak» de Pamplona en 1972. Es decir, integrar a la gente que trabajaba en la cultura vasca, presentando un gran espectáculo: músicos, cantantes, bersolaris, poetas, dantzaris, artistas plásticos...

Aunque la idea de Oteiza no se llegó a plasmar nunca —como su nunca conseguido Instituto de Investigación Estética y otras tantas cosas— ahí quedó «Ez dok amairu», movimiento al que periódicamente prestaba su colaboración y su apoyo.

Los objetivos de «Ez dok amairu», ya en marcha, fueron, a grandes rasgos:

- a) **Cultivar la canción tradicional:** recuperarla y darla a conocer, en una forma simple, volviendo al primitivo estilo. Para ello, era preciso estudiar los cancioneros, contemplando la canción tradicional en su contexto social e histórico, y no solamente desde el punto de vista meramente estético. Este trabajo se hizo, y se hizo con la intención de recuperar en lo posible las formas de expresión de nuestros mayores.

- b) **Crear una nueva canción:** original, de alguna manera testimonial, que recogiera la problemática actual; pero no con un sentido meramente funcional o coyuntural, sino combinándolo con los diferentes gustos estéticos y sensibilidad y vivencias personales, buscando la continuidad.

Desde el punto de vista del modo de trabajar, se pensó desde un principio en desarrollar las relaciones con el público y el huir de planteamientos minoritarios y criptoculturales. Este es un matiz importante, porque ya desde los primeros momentos comenzó la pugna con quienes pensaban en la canción como un medio directo de resistencia que no debía entrar en los canales de comunicación del sistema. Este es un planteamiento que les resultará a Uds. familiar, y no voy a insistir en él, solamente constatar que fue motivo de tirantez desde el principio con ciertos grupos, los mismos que, por ejemplo, negaban a los cantantes el derecho a la profesionalización.

Como corolario a esta primera fase, hay que decir también que, además del inicial grupo guipuzcoano que se aglutina alrededor de «Ez dok amairu», empiezan a surgir cantantes y grupos en Bizkaia e Iparralde.

En cuanto a la respuesta del público en esta primera fase, habría que decir que fue buena, en líneas generales, aunque bastante acrítica; con comienzos duros (llegar a haber más gente en el escenario que en el patio de butacas), con un público entregado, identificado con lo que se pretendía, aunque excesivamente proclive al aplauso, a pesar de la pobreza estética de los primeros festivales. Por otro lado, y a pesar de los grupos que antes he citado, se puede decir que en esta primera fase la canción, como movimiento, es un bloque compacto. Rupturas de tipo estético e ideológico vendrían más tarde.

La segunda fase, que abarcaría hasta la desaparición de Franco, está marcada por varias características y acontecimientos: la agudización (reflejo en suma, del País) de las diferencias ideológicas, que provocan la ruptura, no, en un principio, de «Ez dok amairu», sino de éste con otros grupos y personas, que optan por una línea funcionalista y de criptoresistencia; la agudización de las trabas administrativas, in crescendo, desde 1967; el continuo debate sobre la «canción de contenido» y, por otro lado, buscar la continuidad del movimiento y no trucar la relación con el público; el zénit de «Ez dok amairu» en 1970, con el espectáculo «Baga, biga, higa», que dejaría el camino abierto a otros hechos en Iparralde («Zazpiribai», «Laboraria»,...); aparición de una segunda generación de cantantes que dinamiza todavía más el movimiento; la desaparición de «Ez dok amairu», a finales de 1971, por diferencias ideológicas y personales internas, etc...

Efectivamente, son muchas cosas para intentar condensarlas y comentarlas en pocas palabras; un análisis a fondo, con todas sus implicaciones, excedería, a buen seguro, de los límites de su paciencia. Sin embargo, creo que se puede decir que el que hablemos de «muchas cosas» revela, en el fondo, el propio dinamismo, a veces

un tanto alocado, como fueron aquellos tiempos, del fenómeno, dentro del cual se reflejaban, por otra parte, las diferencias de pensamiento y de todo orden que existían en el País, dando al traste con el inicial ambiente de «hermandad», por no hablar también de las ansias de control de la canción por parte de diferentes grupos ideológicos.

Dos palabras sobre las trabas administrativas, sobre la censura, que, por cierto, hay que decir que resultaba perjudicial a corto plazo, pero que las cañas se tornaban lanzas a la larga, como sucedió, por ejemplo, con la masiva prohibición de cantantes y bersolaris por Oltra Moltó (imitado muy pronto en Vizcaya) en Guipúzcoa a partir de finales de 1968, y que propició las reuniones en grupo de los forzosamente parados cantantes de «Ez dok amairu», que presentarían, una vez ya vueltas las posibilidades de cantar, su memorable «Baga, biga, higa...».

La censura existía hasta 1967 sobre el papel, pero no se aplicaba en demasía. Fue Felipe Ugarte, a la sazón al frente de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo, quien la implantó con todo su rigor, obligando a presentar todas las canciones, que eran selladas y numeradas, siendo posteriormente archivadas en una carpeta con todo el «curriculum vitae» de los cantantes. (1)

Por lo demás, la censura era caprichosa lo mismo se cebaba en una que en varias personas, que se dejaba cantar, pero restringiendo al máximo el número de canciones autorizadas. (2)

Pudiera entonces surgir la pregunta de porqué precisamente en la última fase del franquismo se empezaron a autorizar decenas y decenas de recitales, cuando lo «normal» hubiera sido lo contrario. Tengo al respecto una opinión que puede no ser compartida por muchos. Por un lado, yo creo que la propia maquinaria del sistema estaba algo desbordada, pero creo también que se dió una tregua a la canción y que se autorizó de una manera consciente, lo cual no es contradictorio con que de vez en cuando hubiera llamadas al orden, multas y prohibiciones. Pero, en definitiva, mi opinión es que se permitió organizar los festivales, de la misma manera que el régimen emprendió, sobre todo en los últimos años, una maniobra de gran alcance,

- (1) El «celo» de Felipe Ugarte propició una sabrosa anécdota. Cuando la secretaria de «Ez dok amairu» se personó en la Delegación de Información y Turismo de San Sebastián para presentar nuevas canciones de Benito Lertxundi, se encontró con la sorpresa de que «ese señor ya se ha muerto». Lo que en realidad había fallecido una persona con el mismo nombre y apellido. Los diligentes funcionarios habían archivado la carpeta del «fallecido» cantante, incluyendo en ella la esquila del mismo.
- (2) Esta limitación llegó a tal extremo, que fueron muchas las ocasiones en que diferentes cantantes se llegaron a encontrar con una sola canción a interpretar y, en algún caso, ninguna. Recuerdo, especialmente, un festival en Lekeritio que tuvo que ser suspendido, porque entre cuatro cantantes solamente sumábamos tres canciones a interpretar.

propiciando un determinado movimiento laboral que descargaba la mala imagen de la dictadura en la figura empresarial, del mismo modo, también, en que se permitieron tantas reuniones en iglesias... En todos los casos, además de conseguir algún que otro objetivo un tanto sibilino, la gente se mantenía alejada de las calles, obsesión de los gobernantes franquistas e incluso postfranquistas.

Otra característica de aquella citada segunda fase es la consolidación de los circuitos organizativos en los pueblos y la pujanza de las llamadas «semanas culturales».

La tercera fase, que situaremos —ya casi va a hacer honor a su denominación— en la transición democrática, será —como antes sucedió con el binomio censura/mayor trabajo de «Ez dok amairu»— un periodo marcado por factores negativos, pero que, a la postre, sirvieron de nuevo de acicate para una mayor superación por parte de los cantantes.

Posiblemente resulte muy fácil para algunos juzgar, a veces duramente, la canción en euskera en la época de la transición; es verdad que vivíamos tiempos de confusión, y que en muchos casos la canción resultó devaluada. Se nos dirá que algunos no tuvimos la energía suficiente para evitar que nuestro trabajo no se situase en un segundo plano, cediendo el primero a la instrumentalización política —que no hay que confundir con el contenido político más o menos manifiesto de los textos, como lo pueden tener hoy mismo—.

A quienes son propensos a juzgar a la ligera este episodio de nuestra historia, yo les diría que las cosas se ven de otra manera con el paso del tiempo. A los árboles que entonces nos impedían ver el bosque, hay que sumar la enorme presión que se ejercía sobre muchos de nosotros. Y yo, particularmente, siempre he sido una persona con grandes dificultades para decir «no» a determinadas cosas (un festival en malas condiciones infraestructurales, económicas, etc...). Vamos, la presa ideal para un vendedor de libros. (Espero que no haya muchos entre la audiencia). En todo caso, a toro pasado, creo que no haría/haríamos un montón de cosas que entonces acepté/aceptamos como buenas.

Curiosamente, ya para 1977, en pleno bullicio festivalero, se produce una reacción por parte de los cantantes, en defensa de sus condiciones profesionales, acompañada de una generalizada preocupación por avanzar y dar pasos cualitativos en el trabajo de cada uno. Fracasaré la experiencia de un organismo «sindical» —digámoslo así— como «Agerki», pero se producirá un gran avance desde el punto de vista artístico. Los cantantes empiezan a experimentar en la línea de los recitales en solitario —no siempre posibles—, acompañados, en muchos casos, de sus propios grupos de músicos. Creo que entre 1977 y 1979 se escribieron, desde el punto de vista artístico, varias de las páginas más importantes de la historia de la canción moderna

en euskera, que contrastan con la cada día más evidente colonización y estandarización musical servida por todos los medios. Aquellas aportaciones sirvieron para paliar la temprana retirada de Lete y las voluntarias reclusiones de Laboa y Benito Lertxundi. Este último irrumpirá de nuevo con fuerza a partir de 1979.

La cuarta y última fase, que abarcaría del 79 hasta nuestros días, arranca de un año que quizás ahora no lo recuerden muchos, pero que fue tremendamente conflictivo y que sembró la confusión, el desánimo y hasta una cierta sensación de guerra larvada en Euskadi. El País se divide profundamente, y quienes teníamos que andar de pueblo en pueblo lo palpábamos a diario. Por solo citar un ejemplo, ¿cuántas sociedades populares, encargadas en otro tiempo de programas actividades culturales de todo tipo, se desmembran? Yo recuerdo ese periodo bastante bien, porque nunca he sentido como entonces tan profundamente lo que puede llegar a ser la desmotivación para ir a cantar a un lugar cualquiera; y lo recuerdo bastante bien, porque fui testigo de acontecimientos que me llevaron a la retirada durante casi un año, aunque seguí cantando de una manera esporádica. En este periodo se produciría, por otra parte, retiradas notables —reseñemos la del prometedor cantante zeanuritarra Gontzal Mendibil—, y los que siguen el camino —se producen algunas altas, sobre todo alrededor del sello «Xoxoa», como la del casi vitoriano Ruper Ordorika— abordan la canción despojándola de ligazones políticas directas y basándola cada vez más en algo tan elemental, pero que tanto faltó antes, como es la letrificación sobre experiencias personales o el cultivo de la temática amorosa, del estilo irónico, etc...

Esta fase, que abarca hasta nuestros días y que está muy poco fundamentada en lo que podríamos llamar cantantes «históricos» y sí, por el contrario, en gente muy joven, ha alcanzado niveles de calidad francamente notables, aunque no haya tenido una repercusión de carácter mayoritario, y ello haya llevado —a veces de una manera un tanto interesada— a hablar de la «crisis de la canción».

Yo, particularmente, no creo demasiado en esa crisis. Por muchas razones.

En primer lugar, no debemos caer en el espejismo antes señalado de la sobredimensionalidad de este fenómeno. La canción moderna en euskera no ha sido, no es y probablemente no lo será por bastante tiempo un fenómeno a medir por el volumen de los festivales masivos del 76, por parejas razones a las que hoy no saltan al campo los capitanes del Athletic y la Real con la ikurriña en la mano.

En segundo lugar, es verdad que hay un retroceso en toda la actividad cultural, y no solamente, de una manera específica, en la canción. Esto es algo innegable y motivo para una honda reflexión para todos. Es, por otra parte, incuestionable, desde mi punto de vista, revela que vivimos en un País que se ha asomado al postfranquismo sin aportar una estética nueva. De alguna manera, todos funcionamos con esquemas estéticos gastados, cuando no caducos; tenemos que reflexionar

sobre nosotros mismos y echar a andar de nuevo. No resulte ahora que, con instrumentos en nuestras manos, no seamos capaces de ello. De manera que, en este aspecto, un cierto reconocimiento de la crisis, aunque una esperanza en una reacción de orden general que nos alcance y nos salpique a todos.

En tercer lugar, seamos conscientes de nuestras limitaciones, de las trabas propias y ajenas. Hemos elegido cantar en la lengua de, escasamente, la cuarta parte del País, con vascoparlantes en su mayoría de áreas campesinas. No hace falta que me extienda en consideraciones sobre ello.

De trabas ajenas, algo he insinuado antes cuando he hablado de un enorme desequilibrio que soportan determinados tipos de música, frente al montaje comercial. Hoy se vende la misma música desde Nueva York hasta los países del Este y, por poner tan solo un ejemplo, las canciones que se van a oír durante una semana en una cadena de alcance estatal con más de una cincuenta de emisoras, se deciden en una reunión de despacho. De esa manera se determina lo que la gente va a oír, en programas que alcanzan audiencias de hasta siete millones de personas en un momento. Si a ésto sumamos la marginación televisiva, con ejemplos recientes como el de un locutor muy conocido que desechó un programa de canción en euskera, «porque es una lengua que hablan 4 y entienden 3...».

Frente a todo ésto, yo confío en los músicos y los cantantes del País. De la misma manera que confío en las nuevas vías, que se han abierto para andarlas. Soy profundamente enemigo del proteccionismo cultural, como lo soy, en razón de profesión y visión liberal de la vida, del proteccionismo en otros campos, que nunca debe ser confundido con la ayuda. El apoyo institucional en experiencias como «Herriz herri» es importante, como lo será, sin duda, la radiotelevisión institucional vasca, que deberá jugar un importante papel en combatir de alguna manera el desequilibrio que hoy existe y del que hemos hablado. Confío, aunque a veces uno no las tiene todas consigo, que la sensibilidad demostrada por muchas personas, a lo largo de muchos años, y desde los más diferentes medios, se traduzca en logros positivos en este terreno, una vez que esas personas han accedido a estamentos institucionales. Confío en que algún día alumbré una nueva estética, que nos ayude a superar nuestro muchas veces puesto de manifiesto ombligismo, cuando no falso folklorismo, por no hablar de esos deshumanizantes modos que nos tratan de vender como «jatorras», y que se traducen en propiciar, por ejemplo, «rallies de poteo» o «concursos de eructos».

Y confío, por último, en esas personas que son más compañeros de oficio, que, a lo largo de veinte años, han sorteado tantas dificultades, el que un comando te desaloje de una iglesia en la que estás cantando, o el soportar los ataques más desme-

didos y desleales desde todas las posiciones ideológicas imaginables (3), el salir a la carrera de una plaza perseguido por un grupo de inmigrantes al grito de «aquí se canta en español», etc..., no significa el suficiente peso frente al otro plato de la balanza, en el que se sitúan los centenares de experiencias vividas en contacto con la gente en aulas colegiales, en plazas desangeladas lloviendo a mares, tocando encima de carros de labranza o en magníficos teatros, o luchando a brazo partido contra la endiablada sonoridad de nuestros benditos frontones. Y, a un nivel personal, creo que tengo una deuda contraída para compensar la enorme gratificación que han representado para mí las múltiples vivencias dentro y fuera del País y el orgullo de haber llevado por los lugares más insospechados el nombre de mi País y de mi ciudad, Gasteiz, deuda que se acrecienta con el honor que hoy se me dispensa y que, si a algo me obliga, es a trabajar desde mi puesto, siguiendo la divisa de los primeros Amigos del País. Muchas gracias. Como decimos en euskera «Ongi esanak onartu, eta gaizki esanak, berriz, barkatu». Mila esker.

---

(3) La reseña de incidentes de este tipo sería interminable. He/hemos sido blanco de ataques de muy distinto signo; los grupos que vivían en la órbita del «frente cultural» te perseguían por culturalistas. Por el contrario, al grito de «Oskorri, Oskorri» éramos insultados en un pueblo guipuzcoano, y se nos conminaba a no cantar «temas chauvinistas». Pero quizás la crisis política de 1979, que he señalado antes, produjo un nuevo flujo de iras entre sectores de refugiados. Así, mi grupo y yo tuvimos que huir tras un recital en Hazparne —nobleza obliga, avisados por un refugiado amigo—, no pudiendo evitar desperfectos en un coche.