

Hardcore eszena(k) Gipuzkoan. Zarata, identitate-eraikuntzaren osagai berezitu bezala

Jon Markel Ormazabal Gaztañaga

Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

jmarkel88@gmail.com

Hitz gakoak: zarata, musika, hardcorea, eszena, identitatea.

Laburpena: Zarata desiratzen ez den soinua da, baina batez ere, onartezintasuna edo arauen haustura adierazten dituen irizpen sozial bat da. Gaitzespena eragiten du eta beti da besteena. “Soinu-politizatua” esaten dio Xabier Erkizia (Galarraga, 2014) soinu ikerlariak; zarata, eta musika horren barne, bestearen soinua deskribatzeko erabiltzen dugun adjektibo bat baita, eta politizatua da, bere erabilerarekin bestearekiko harremanean mailaketak ezartzen ditugulako. Musikaren testuinguruan, baina, norberarena ere izan daiteke zarata, eta haustura jarrera baten adierazpen gisa funtzionatuko du orduan. Hala da, bederen, hardcore deritzon musikari dagokionez; inguruan eratzen dituen eszenetako lagunen identitate-eraikuntzetan osagai bereizgarri bilakatzeraino.

Xabier Erkizia soinu-ikerlari eta artistarentzat, soinua, musika eta zarata definitzean, soinua da hiruren izendatzaile komuna (Galarraga, 2014). Soinua energia-uhin bat da. Ohikoan, objektu baten bibrazioek eragindako uhinek entzumen sisteman sortzen diguten ezein kitzikadura izendatzeko erabiltzen da. Ingurune jakin batean sortzen diren soinuek ingurune horri buruzko informazioa ematen diguten heinean, soinuak gizakiaren ingurumen-esperientzian laguntzen du. Musika soinu antolatua da, Erkiziaren hitzetan “soinuaren adierazpen humano bat”, inguruan entzuten dugun horri gizakiak ematen dion erantzuna. Zarata ere soinua da, baina “nahi ez den soinua” edo “desiratzen ez den soinua”. Erkiziak “soinu politizatua” esango dio. Zarata, eta musika horren barne, bestearen soinua deskribatzeko erabiltzen dugun adjektibo bat da; eta politizatzen dugu, bestearekiko harremanean mailaketak ezartzeko erabiltzen dugulako. Zaratak beharrezkoa du *beste*a. Negatiboa da, gaitzespena eragiten du, beti da besteena. Musikaren testuinguruan, baina, norberarena ere izan daiteke zarata. Haustura bat da irudika-

Ankulegi 22, 2018, 27-42

Fecha de recepción: 30-04-2018 / Fecha de aceptación: 11-12-2018

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2018

tuko du orduan, jarrera hartze bat: “nik zarata egiten dut honen kontra” (Galarraga, 2014).

Artikulu honek, soinua, musika, eta bereziki, zarata honela endelegatzeak iradokituta, *Ankulegi XXI. Jardunaldietarako*¹ presatu genuen komunikazioa garatu bide du. Aldi berean, ondorengo gogoetek 2015-17 ikasturteetan ondutako azterlana² dute oinarri; zehatzean, aipatu ikerketaren ondorioetako batean sakontzeko parada zaigu: esan nahi baita, hardcore deritzon musika eta zarataren arteko harremanean, hain zuzen ere. Izenburuak agertzen duen legez, zarata, hardcore eszena eratzen duten lagunen identitate-erakuntzan osagai berezitua dela agertuko dugu. Horretarako, helduleku zai-gun ikerlaneko landa-lana baliatu dugu, zeinetan ondorengo teknikak erabili genituen: behaketa parte-hartzailea, elkarrizketa sakonak eta dokumentazio lana.

Azterlanaren geografiak eta metodologiak

Azterlanaren xedea, besteak beste, musika garaikideak norbanakoaren nahiz talde identitateetan nola eragiten duen aztertzea izan da. Musika eta identitatearen arteko harremanaz ari dela, Simon Frith (2003) musikologoak zera oroitaraziko du:

Lo que hace que la música sea especial —especial para la identidad— es que define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así, la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras —el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones— y definir lugares; en clubes, escenarios y *raves*, mientras la escuchamos con auriculares, por la radio o en la sala de conciertos, solo estamos donde la música nos lleva (2003: 213).

Musika identitate eraikuntza prozesuen osagai indartsua dela ohartuko dugu. Norbanakoa identitate jakin batez jabetzea ahalbideratzen du, baita norbanakoa talde sozial ezberdinetan egokitzen lagundu ere. Bada, Frithen (2001) irudiko, prozesu bikoitz hau musika mota ezberdinak aztertuz ulertu ahal da. Izan ere, musika mota bakoitzak identitate eredu propioa eratuko du, eta emozioak artikulatzeko moduak ere ezberdinak izango dira (2001: 430). Horiek horrela, hardcore deritzon musika motari eta beronek Gipuzkoako lurralde historikoan hartzen dituen formei erreparatu diegu³.

Metodologiari dagokionez, bestalde, hiru izan ziren erabilitako teknika nagusiak. Gipuzkoako hardcore eszenako sei partaide elkarrizketatu genituen, horietatik bi emakumezkoak eta gizonezkoak beste laurak, eta 25 eta 50 urte artekoak guziak⁴. Behaketa

¹ *Ankulegi XXI. Jardunaldia*: ‘Soinuak, zaratak, musikak: antropologia eta sonoritatea’. Donostian, 2018ko martxoaren 9an.

² UPV/EHUko Gizarte Antropologia Masterrean 2016-17 ikasturtean Aitzpea Leizaola irakaslearen zuzendaritzapean aurkeztutako ikerlana: “Hardcore eszena(k) Gipuzkoan. XXI. mendeko sokamuturraren arrastoan. Musika eta kultura popularren harremanetatik eratorritako erresistentzia-praktikak”.

³ Hardcore musika gure azterlanaren muga geografiko eta sozialetik landa (ere) sortu eta birsortzen dela agerikoa da. Honenbestez, musikak eratzen duen edo musikarekin eratzen den marko orokor-globala aintzat hartu ezean, herren egingo luke gureak bezala berdin ezein ikerketak. Ikuskera honen oinarrian, baina, musika mota jakin batera eta eremu geografiko zehatz batera aurrindu dugu entzumena, errealtateen eta kultur bizitzaren konplexutasuna atzemateko jardunbide egokiena delakoan.

⁴ Elkarrizketak 2016ko ekaina eta 2017ko maiatza artean egin ziren. Talde elkarrizketarako hiruko-

lana, bere aldetik, hiru gertakari nagusiren itzulian garatu zen: “Hots bat! Elkartasun Jaialdi Antiespezista”⁵, “Kaos y Lentejas-Di-listak eta Anabasa”⁶ eta “Defenestre Fest, Soli DIY Festival”⁷. Azkenik, ikerketa objektuaren ezaugarri eta bilakaera hobeto ulertzen lagundu digun dokumentazio lana egin genuen, baita musikaren teoria antropologikotik abiatuta, ikerketaren aurretiazko lanean bildu informazioa ondorioztatzen lagundu zigun bibliografia ikerlana ere. Bestelako dokumentazioari dagokionez, azterketa be-

taldea metodologia erabili genuen eta banakako bi elkarrizketa sakonetan, berriz, gidoi ez egituratuak. Diskurtsoen ekarria beste bi elkarrizketa egituratuekin osatu genuen. Profilen hautaketa egiteko elkarrizketatu bakoitzak eskaini ahal zigun askotariko begirada edo ulerkeraren lehenetsi zen. Elkarrizketatu bat beraren esperientzia ez zen eremu bakarrean agortzen; aktibista edo militante soziopolitikoak, musikaria, programatzailea, edo musika ekoizlearen ezaugarriak, besteak beste, nahasian eta elkarren osagarri agertzen zituzten. Aldi berean, aztergaia lekutu dugun geografian koordenadak aintzat hartzeko, elkarrizketatuen bizilekua edo esperientzia bizituaren (ezagutza artean) eragin eremua erreparatu genuen, baita ikerketa objektuaren izaera diakronikoa aintzat hartze aldera belaualdia edo adinaren aldagaia ere.

⁵ Jaialdia Donostiako Antigua auzoko Txantxarreka gaztetxean ospatu zen bi egunez, 2016ko abenduaren 9an eta 10ean, eta behaketa jaialdiko lehen egunera, arratsalde eta gauera, mugatu genuen.

⁶ Usurbilgo herrian antolatutako jaialdiaren hirugarren edizioa, 2016ko abenduaren 17an. 2014 urteaz gero ospatzen den jaialdiak egun osoko egitaraua du, eta gure behaketa goizean eta eguerdian zehar programatuta zeuden ekitaldietara mugatu genuen.

⁷ Zarauzko Putzuzulo gaztetxean antolatutako jaialdiaren zazpigarren edizioa, 2017ko otsailaren 4an. Euskal Herriko geografietatik landa ere erreferentzia den jaialdia, Amurrio (Araba) herriko La Kuadra baserri okupatuko lagunen ekarriarekin sortu zen, 2010ean, baina urte berean eta kasik ospakizunekin batera hustu eta eraitsi zuten zutenez baserria, hurrengo edizio guztiak Putzuzulo gaztetxean egin dira, etenik gabe.

reziki, aldizkari, fanzine eta ikus-entzuneako materialean gauzatu zen.

Jarraian aurkezten diren gogoetak, beraz, analisi teoriko eta enpirikoekin ondutakoak dira, Musikaren Antropologiak eskaintzen digun marko epistemologikoaren baitan, landa-lanean egindako elkarrizketa zenbaiten txatalak egokitu ditugula.

Soinuaren zerak eta manerak: musikak eta zaratak

Betierekoa da soinua. Ezin diogu entzuteari utzi, Pascal Quignardek (1996) *La Haine de la musique* liburuan dioen bezala, be-larriek ez baitute betazalik. Haatik, entzutearen nolakotasunak bestelako errepika bat dira. Kultura guziek soinua antolatzea lortu dute, eta melodiak, erritmoak eta kantuak, hots, musika(k), sortu. Soinuaren erabilera, finean, gizakiaren funtsezko aktibitate izan da, eta da. Ez alferrik, gizakiak oinarriko identitate-osagaia aurkitu du soinuan, eta musika komunikazio tresna oinarrikoan bilakatu. Hala dela eta, Jaime Hormigosen (2010) aburuz, musikaren bidez identitatea nola sortzen den ulertzeko premiazkoa izango da egitate musikalak, komunikazio bitarteko bezala, kulturaren baitan jokatzen duen papera aztertzea.

Zarata, esan dugu, desiratzen ez den soinua da. Ohikoan, zarata esaten diogu pertsonen jarduna edo elkarren arteko komunikazioa eragozten duen ezein soinuri. Hedaduraz, beste erabilera batzuk ere baditu, eta musikan, esaterako, “egituratik ateratzen den soinua da”⁸ zarata. *Soinu ez-musikala* ere

⁸ “Zarata” [2016ko apirilaren 13a], Wikipedia, entziklopedia askea. [sarean] <<https://eu.wikipedia.org/wiki/Zarata>> [2018ko martxoaren 8an berreskuratua].

esango zaio, bi biak, musika eta zarata, kontrakotasunean diren edo elkar baliogabetzen duten egitatetzat aurkeztuz. Halarik ere, zaratari erreferentzia egiten dioten musika adibideak nonahi aurkitu ahal dira. Izan ere, musika eta zarataren arteko banaketa subjektiboa bezain soziala eta politikoa da aldi berean, edo Jean-Jacques Nattiez (1987) musikologo frantziarrak adierazi legez:

La frontière entre musique et bruit est toujours culturellement définie, ce qui implique qu'au sein d'une même société, elle ne passe pas au même endroit, donc qu'il y ait rarement consensus (1987: 75).

Musika edo egitate musikala unibertsala dela esan beharrik ez dago; aitzitik, etnomusikologiak nahiz musikaren antropologiak musika kontzeptuaren ez-unibertsaltasuna nabarmendu dute (Alan. P. Merriam, 1964; Bruno Nettl, 1983; Philip Tagg, 2002), eta musika ulertu, erabili, esperimentatu edo definitzeko kulturak bezainbat manera daukela agertu. Soinua kulturaren garraibide izan da antzinakotik. Hormigosek (2010) azaltzen duenez, soinua eta norbanakoaren artean jazotzen diren elkarrekintzak, aurre-ikasitako erantzunen, jarraibide pertsonalen eta kultur eredu ondoriora dira. Bizitza-erperientzian eragin diguten, eta kultur bagean egokitu ditugun kantu eta melodiak, esaterako, ideia, esanahi, balio eta funtzio jakin batzuen adierazle dira, eta hauek, aldi berean, soinua eta berau ekoitzi dituen kultur-ehundura estuki erlazionatuko dituzte. Gizarteak, izatez, funtzioaren arabera antolatzen ditu soinuak, eta musikaren funtzio guztiak ere gizarteak determinatuak egongo dira (2010: 92). Bestela esanda, kultur eredu jakin batek musika-egitura jakin bat sortuko du, eta honenbestez, zein soinu egokitzen

den egitura eta zein ateratzen, eta beraz, zer den musika eta zer zarata, gizartearen erabakimen izango da.

Musika egitate soziala da eta berau ulertzeko, beraz, beharrezkoa izango da garai eta kultura ezberdinetan atxiki dituen erabilera eta funtzioen analisisa egitea. Analisisa, endemas, egitate musikala eta berau sortu duen nahiz interpretatu(ko) duen gizartearen arteko harremanetik/harremanean soilik izango da posible (Hormigos, 2010: 92). Musika ikerlariarentzat, alabaina, musika ekintza sozial bezala ulerturik, hartzailearen aktibitatearen mende aurkitzen den fenomeno subjektiboa da. Darabilen definizioaren arabera, kultura subjektibitate modura aurkitzen dugun lekua da identitate kulturala, eta hain zuzen ere, soinuak diskurtsoaren gainean sortutako identitate kulturalak betetzen du esanguraz musika (2010: 94-95). Musika zein formatan jasotzen dugun, batera edo bestera ulertuko dugu musika horren gaztigua edo mezua, eta hau moldatua izan daiteke eszenaratze edo entzunaldi bakoitzarekin. Moldaketa hauek, bestalde, aldaketa sozialen erritmora jazoko dira gehienetan; nahiz eta aldaketa sozialen erritmoetan ere eragin ahalko duten, ikusiko dugun bezala.

Munduko soinuak izendatu beharrez

Mundua irakurri eta ulertu ahal izateko izendatzen dugu inguruan duguna. Ulermena antolatzeke, berriz, sailkapen sistemak erabiltzen ditugu. Berdin egiten dugu musikarekin ere. Musika mota ezberdinen izendapenak kategoria deskribatzaileak dira, eta kategoria hauek baliatzen ditugu musikaren mundua, eta bertatik mundua bera, ulertzeko saiatzeko.

Zerbait ez baduzu nonbait kokatzen, ezin-
go duzu jaso ezer berririk. Gogoratzen naiz
sukaldari bati entzun niola, uste dut Aduriz
zela, hark esaten zuen "zuk sortu dezakezu
zerbait oso berria plater batean, baina plater
hori jatera doanak ez baldin badauka aurre-
erreferentziarik, zerbait berez lotzen diona
berak dakien horrekin, dena baldin bada be-
rria, ezingo du jaten duen hori ulertu" [...].
Beti behar duzu ezagutzen duzun horren
erreferentzia bat. Taldea nondik datorren
eta entzuleak zer aurkituko duen azaltzeko
modu bat ere bada (Hodei, 2017-04-11).

Abesti bat kategoria baten baitan sailka-
tzeak beste kantu batzuekin konparatzea
egiten du posible, eta honela, baita abestia
bera baloratu ahal izatea ere. Finean, ka-
tegoria batek antzemate edo ezaguera eta
ulermenerako irizpideak eskaintzen ditu.
Musika mota, generoa edo, besteak beste,
estiloa, izendapenek baino zehaztasun han-
diagoa duelakoan, azterlanean kategoria-es-
tilistikoa erabili da. Musika popular moder-
noaren testuinguruan, Franco Fabbri (1981)
Italiako musika popularraren ikertzaileak
emandakoa kontsideratzen da "genero" kon-
zeptuaren lehen definizioa. Musikologia
historikoak ordu arte erabilitako definizio-
ak ez bezala, Fabbri (2006) adieraziko du
generoaren zehaztapena berau sortu duen
ingurune sozialean emango den negoziazio
baten emaitza dela. Negoziatio horren par-
te lirakeke, bai soinuarekin erlazionatutako
alderdiak, baina baita egitate musikalean
nahasten diren norbanakoen esperientzie-
tatik azaleratutako alderdiak ere. Definizio
honek, beraz, musikaren edo musika ezber-
dinen izaera soziala azpimarratzeaz gain,
auzi performatiboa ere gehituko du lengoia
musikalaren analisisan.

Gizarteak funtzioaren arabera antolatzen
ditu soinuak eta musika sailkatzeko arauak

ere ezberdinak izango dira kulturaren ara-
bera. Arau hauek antolatzen dituzte, hain
zuzen ere, sorkuntza eta entzute prozesuak.
Norbanakoa, beraz, abiapuntu edo baldin-
tza zehatz hauetatik jarriko da harremanetan
musikarekin.

Musika zaletasunak eta kategoria estilistikoa

Frithek (1998) musikak sailkatzeko moduak
aztertzen ditu *Performing Rites* lanean, eta Fa-
bbriren (2006) melodia berean, kategoria-es-
tilistikoa baten definizioak bi maila dituela
azalduko du: soinu(zko) materialaren maila
eta soinu hori bere egingo duen entzulegoa-
ren maila. Ruth Finnegan (1989) antropolo-
goaren lana helduleku duela, musika sailka-
tzeko entzulegoan zer/nola eragin nahi duen
erreparatzea proposatzen du, eta sailkapen
honek, komunitate(aren) ikuskera berezitua
duen proposamen ideologiko bezala ulertuko
du musika-kategoria. Izan ere, Derryn jai-
tako ikerlariarentzat, interes musikala zehatz
bat izateak gustu horri esanahia ematen dio-
ten harremanen multzoan barneratzea dakar.
Musika mota bat edo bestea nahiago izatea,
kategoria bakoitzeko entzule ideala definitzen
duen gustuen-komunitate baten barne egotea
edo sentitzea da, eta definizio hau ideologikoa
izango da, musika-kategoria bakoitzak ter-
mino zehatz batzuen arabera definituko baitu
bere burua (Finnegan, 1989).

Gustuak edo zaletasunak, baina, testuin-
guruak determinatuak daude. Musikaren za-
letasunetik ezartzen ditugun harremanak ere,
harreman hauek eraiki dituen edo posible egi-
ten dituen testuinguru sozialak baldintzatuko
ditu. Ion Andoni del Amorentzat (2016), ho-
nela, gizartearen emandako aldaketek, aldake-
ta teknologikoak edo logika komertzialaren

hedapenak kasu, musikaren esangura soziala antzaldatu dute, “desde su carácter de elemento de construcción identitaria hacia una socialidad comunicativa” (2016: 290). Ikerlariaren iritziko, “sozialitate komunikatiboak” ezaugarritutako testuinguruan kategoria estilistikoak ez du hainbeste axola, garrantzitsuagoa izango baita musika ezaguna izatea. Aitzitik, Frithek (2001) ohartaraziko duenez, musika popularrean gustuak edo zaletasunak ez dira sozialki eraikitako identitateen ondorio soilak, identitateei forma ere ematen diete gustuek (2001: 434). Musikaren ahalera hau erraz atzeman daiteke belaunaldien arteko harremanetan. Ezberdintasunaren hautematea da identitate-prozesuen oinarrizko egikaria, eta aurrekoaz ezberdinduko duen identitateak bilatuko ditu belaunaldi berriak. Diferentziaren bilaketa horrek eragin zuzena izango du belaunaldiko norbanakoen gustu musikalen konfigurazioan. Hala bada, gure izaerarekin bat datorrelako musika guk aukeratzen dugula uste badugu ere, Xabier Erkiziaren irudiko “musikak aukeratzen gaitu gu, musika horrek gure aurrekoekiko haustura suposatzen duelako. Ondorioz, musikak aukeratzen gaituenean, guk hura besarkatzen dugu, aipatu haustura hori indartzeko eta performatzeko” (Galarraga, 2014). Berezi nahi horretan balioren ber kontaketa bat atzeman daiteke. Izan ere, gazteari txatarra eta ezaina dakiok aurrekoen musika, eta aurrekoentzat gazteak entzuten duen musika beti zarata izan da.

El jarecore no es cosa de payos

Leloa pintaketa batean irakurri genuen, Beasaingo Melmak gatzetxeko komunitan⁹.

⁹ Landa lanean ari ginela, Estricalla eta Inoren Ero Ni taldeen kontzertuan parte hartu genuen, 2014ko

Payo, halaxe esaten diote ijitoek ijito herriko kide ez denari. Txantxazkoa irudi lukeen pintaketak gure arreta irabazi zuen, hardcorea, musikaren kategoria-estilistiko soil bat baino gehiago izan daitekeela iradokitzen duelakoan.

Musikaren kategoria-estilistikoak komunitate-ulerkera propioa duten proposamen ideologiko bezala definitu ditugu. Adierazpeneko mekanismoak dira, eta definizio honek elkar lotzen ditu musika eta bere garapena ahalbideratzen dituen markoak. Endemas, musikaren ingurune soziala aldatzean, kategoria-estilistiko batek bere soinu esperientziatik zentzumen mundu berri bat nola eraikitzen duen ulertzeko aukera ere eskaintzen du kategoria honela endelegatzeak. Gizartea eta musikaren kategoria estilistikoak elkar eraginean aldatzen dira, baina ez beti erritmo berean, kategoriak marko sozial ezberdinekin gurutzaketan ber definituko direlarik (Fouce, 2006). Musika mota batzuk aurretiaz existitzen ziren praktiken antzemate eta kodifikatze gisa funtzionatuko dute, eta beste zenbaitzuk, berriz, aurretiazko kategorien “kontrara” sortu eta, hauen eraldaketa eraginez, azpi-kategorietan artikulatuko dira. Punk musika, esaterako, aurretiazko praktiken kontrara sortutako musika kontsideratzen da, eta leku komuna da hardcore musika punkaren mutaziotzat hartzea.

Mutazioaren ideia Josu Larrinagaren (2013) doktore tesitik egokitu dugu, eta antropologia kognitiboaren eta Dan Sperberren ekarria ditu helduleku. Ulertzeko gogoaren errepresentazioak nola bilakatzen diren publiko, eta horiek nola sartzen diren gogoan, errepresentazioen epistemolo-

azaroaren 22an. Aurretik, arratsaldean, “Capitalismo es crisis. Apuntes sobre el actual estado de malestar” izenburuko hitzaldia burutu zen.

gia egin behar dela proposatzen du ikerlari frantziarrak. Kultur errepresentazioak parte batean publikoak direnez, "kulturalki oparora eta heterogeneoa izan daitekeen giro batean murgiltzen dira; hain zuzen ere, eboluzio genetikoan mutazioak gertatzen diren giro analogoan, alegia" (Larrinaga, 2016: 244). Larrinagak azaltzen duenez, zabalkunde globala eta hedabideen ugaltzea tarteko, gaur egun kultur errepresentazio publikoak gero eta metatuago dagoen giro batean gertatzen dira, mutazioak gertatzea errazagoa delarik (2016: 245).

Hortaz, ez da harritzekoa musikak egun inoizko fisionomia heterogeneoena agertzea. Kontsumoaren gizarteak eta masa-hedabideek sustaturiko gustuen metamorfosi etengabeak (Hormigos eta Martín, 2004: 264) ezberdintasunaren eta berritasunaren bilaketa bulkatzen du, sormena eta musika kreazioa areagotuz. Baina musika motak ugari-tzearekin batera, musikak gizartearekin duen harremana konplexuago egingo da, kategoria estilistikoak marko sozial ugariagoekin zehartuko eta nahasiko baitira. Gurutzaketa hauen ondorioa da, adibidez, hastapenetan protesta musikatzat hartu zena gaur jolas-keria soilerako musika kontsideratua izatea. Dick Hebdigek (1979: 84) espezifikotasuna eta koiunturaren arteko tentsio gisa definitu ditu halako jazoerak. Izan ere, azpi-kulturek bezala berdin kategoria-estilistikoek, une bereizgarri bat adierazten dute, baldintza edo egoera berezi baten multzoari emandako erantzun berezi bat, hain zuzen ere. Hartara, hardcorearen sorreraz galdetuta, honela dio Xavi Cervantes musika kazetariak:

Aldi berean Los Angelesen, New Yorken, Washingtonen, Londresen... sortu zen fenomenoaren izan zela uste dut. Entzutera emateko beharra zeukaten, zarata eta abiadura autoa-

firmazio tresnak bezala erabiltzekoa, ezkortasun sozialak, kulturalak eta, batez ere, indibidualak baldintzatutako testuinguru batean (Lenore, 2003).

Hardcorea punkaren soinu-ezaugarri kementsuenen mutazioa litzateke: punkak baino denbora eta konpas edo neurri bizkorragoak, eta bateria erritmo azkar eta oldarkorragoak erabiliko ditu; distortsio-soinuek anplifikaturiko eta bizkor exekutututako gitarra lineak; baxuak, ohikoan, gitarraren nota bera egiten du, eskala gabe, aldizka zortzidun-ak erabiliz; ahotsa kasik garrasi betean, azkarra; eta abestiak laburrak. Hau da, soinu(zko) materialaren mailari erreparatzen badiogu, abiadura, soinu zikina eta oihuak, hots, *zarata* dira hardcore soinuaren-ezaugarria estilistiko nagusiak. Soinu hori bere egingo duen entzulegoaren mailari dagokionean, berriz, hardcore abestien letra edo hitzetan salaketa eta kritika soziala izango dira nagusi, eta punkak ez bezala, jarrera aktiboa eta baikorra agertuko dute talde eta musikariek; baita irekitasun handiagoa ere, funtzionatzeko modua auto-ekoizpenarekin lotuko delarik.

Joxi Ubeda kazetaria hainbat musika taldetan aritua da, *Tortura Sistematika*, *Bukaera* edo *Zipatone*, besteak beste. Berea da *BAP!! bai, ederki* (Ubeda, 2006) liburua, Euskal Herriko hardcorearen aitzindari diren *BAP!!* andoaindarrei buruzko lana hain zuzen. Euskal Herriko hardcorearen hastapenetako lokatzetan ibilia, orduko musika erreferentziaz ari dela ondorengoa dio:

"Baina talde horien musika baino gehiago, jarrera estimatzen genuen. Hitzetan zein elkarrizketetan esaten zutenarekin ados geunden (sistemaren, agintarien, armadaren, poliziaen, sexismoaren, matxismoaren, desarrollismoaren eta zapalkuntza eta injustizia

ororen aurkako ideiak), eta etxe hutsen okupazioaren aldeko taldeekiko eta beste herri mugimendu batzuekiko zuten atxikimendua txalagarria iruditzen zitzaigun.” (2006: 34)

Gutxi dira egun, hardcorea bezala, kategoriaren ezaugarriez aritzean alderdi musikalak baino “alderdi ideologikoak” nabarmen azpimarratuko dituzten musikak. Soinu berezitua duen musika bat baino, hardcorea gehiago lotzen da *jarrera* batekin. Okene Abrego *Inoren Ero Ni* musika taldeko abeslariak, eta aurrez *BAP!!* taldean aritutakoak, honela azaltzen zuen elkarrizketa batean:

Punkaren altzoan hazitakoa naiz ni. Gero punk hitz hori ez dut gehiegi erabili izan, hustua zegoelako, eta hardcorea esaten nuen, *do it yourself* pentsamendu horrekin jarraitzeko. 51 urte ditut, baina niretzat funtsean hori da, nahi duguna egiteko askatasun hori. Jarrera bat da, musika egiteko eran, baina baita non eta nola jotzen dugun ere. Diskoak nola egiten ditugun. Batera hartzen ditugu erabaki guztiak. Bat gara. Eta hori lotzen dut hardcorearekin (Erostarbe, 2017).

Musikaren ekoizpen bideekin eta musika beraren eszenaratzearekin lotzen duen jarrera aitatzen du Okenek. Hau da, ikerketa objektuaren definizioaren erdigunean “erabilera-aldagaia” paratzen du, ikergaiaren pentagraman hardcore musikaren ingurumariak egokituz. Hala dela eta, azterlana “eszena” kontzeptuarekin eztabaidan jarri genuen.

Backstage: eszena-kontzeptuaren atzealdeak

Iragan mendeko 40ko hamarkadan, dagoneko, Chicago hiriko jazz musikariei erreferentzia egiteko erabiliko da eszena; haatik,

mende erdia igaroko da kontzeptua, Will Strawen (1991) eskutik, musika ikerketen pentagraman egokitzen has dadin¹⁰. Kultur ikerlaria kexu agertuko da, musika komunitateak ikertzeko ordu arte erabilitako erraminta teoriko eta metodologikoen, azpi-kultura kontzeptuak esaterako, osaera egonkorreko taldeak soilik hartzen zituztelako aintzat (1991: 373). Hari berari tiraka, Bennett eta Petersonek (2004) eszena kontzeptua defendatuko dute azpi-kulturaren ordean; izan ere, Bennettek argudiatuko duenez:

Supone que todas las acciones de los participantes están dirigidas por unos estándares subculturales, mientras que el concepto de escena no hace esas presunciones [...], algunos de los sujetos que estén en el centro de una escena pueden vivir esa vida completamente pero, de acuerdo con el contexto de la modernidad tardía en el que las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables [...], muchos participantes, a menudo, se

¹⁰ Eszena kontzeptuaren eztabaida akademiko eta eratzailera, azken hamarkadetan musikaren esanahi sozialaz jardun duen eztabaida teoriko zabalago baten baitan aurrintzen da. II. Mundu Gerraren ondoren kulturaren ikerkuntzan itzuli teoriko eta metodologikoa gertatuko da. Kultura popularrak lehenbizi izango dira, eta hauen ikertzeko The Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) sortuko dute Birminghameko unibertsitatean (Stuart Hall eta Tony Jefferson [1976]; John Clarke [1981]; edo Dick Hebdige [1979]). Klase soziala kultur analisisen erdigunean egokituko da eta azpi-kultura kontzeptuak ere orduan egingo du agerpena. 90ko hamarkadan, berriz, postsubcultural etiketapean ondutako marko teorikoen (Richard Bennett, 1999; Sarah Thornton, 1996; edo David Muggleton, 2000) forma kultural berrien agerpenean jarriko dute arreta, eta kontsumoak klase soziala ordezkatzeko du. Ordu arte azpi-kulturen parte izatearekin lotu balio berberak edo antzekoak garatzeko aukera eman ei zien orain kontsumoak aurrekari sozial ezberdinak zituzten gazteei.

pondrán y se quitarán la identidad de la escena (2004: 3).

Straw (1991), Bennett eta Petersonen (2004) lanekin batera, Sarah Cohen (1999) ikerlariaren ekarria nabarmentzen da. Liverpool hiriko rock musika ikertzean, Cohenek eszenaren definizio orokor bat emango du:

«Se refiere a un grupo de gente que tiene algo en común, como el compartir una actividad o un gusto musical. El término se aplica más a menudo a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos relacionados con la producción y el consumo de determinados géneros y estilos musicales» (Cohen, 1999: 239).

Bestela esanda, beste talde batzuetatik ezberdinduko dituen zaletasun partekatua abiapuntu, musikaren kategoria-estilistiko jakin baten ekoizpen eta kontsumoarekin erlazionatutako pertsona talde, erakunde, egoera eta gertakariak osatuko dute eszena bat (Bennet eta Peterson, 2004: 1). Cohenek (1999) harago egingo du, eta zera gehituko: eszenarekin harremanetan dauden musikariek, entzuleek eta musika enpresariak, sare, lagun-talde eta presio-talde ezberdinak erazten dituzte, eta hauek, aldi berean, musika mota, klase sozial, aurkakotasun eta bestelako elementuek banandurik egongo dira (1999: 241). Gizarte garaikideotan, baina, gustuen metamorfosi etengabea sustatuko da, eta honek, aldi berean, musikaren kategoria-estilistiko berrien asmakuntza hauspotuko du. Halaber, kategoria-estilistiko bakoitzaren baitan ere aniztasuna dakusagu. Musika motak bezala, musika mota jakinen zaleak ere gero eta errazago nahastuko dira, eta honek, ezinbestean eragingo die musika eszenei. Iker Barandiaran (2013) kazetari eta musika kritikariaren hitzetan: “Gutxi dira

estilo jakin bati lotutako eszenak [...] oso zaila da gaur egun musika estilo bat (edo batzuk) kokagune zehatz bati lotzea, eta batasun horrek ekarri dezakeen aberastasuna galdu egiten da” (2013: 26). Aldaketei egokitu beharrez, irekiera bat izan dute eszena guziek. Hardcore musika eta eszena ez dira salbuespena.

Hardcore eszena desberdinak egon daitezke Gipuzkoan. Badaude *old-school* hardcorearen zaleak eta badaude crust-punkaren inguruan mugitzen direnak, bakoitzak zirkuitu eta mugimendu paralelo askorekin. Bi adibide dira, honen —eszenaren— ertzak adierazteko (Jon, 2017-04-30).

Soinu-estetikari soilik erreparatzen badiogu, ukazina da hardcore musika leku ugari eta askotarikoetan esperimentatu, sortu eta birsortzen dela Gipuzkoan, egun. Ez beste ezein musika baino gehiago, baina ez eta gutxiago ere. Aitzitik, soinu-estetika ez beste ezaugarriari erreparatuz, are agerikoa goa da kategoria-estilistiko bakoitzaren baitan eszena bat baino gehiago aurkitzen ahal direla.

Orain, hardcorea egiteko modu batekin lotzen badugu, Gipuzkoan toki gutxitan daukagun bezalako sare bat daukagula nabarmendu beharko genuke [...]. Gaztetxe eta areto autogestionatuetan oinarrituz, baina baita taberna edo bestelako ekintza pribatuen bidez sortutako ekimenak, kolektiboak eta abar luze bat aipatu beharko genituzke, nolabait identitate kolektibo askatzaile bati eusten diotenak. Merkatuaren logikatik at musikak oso toki gutxitan izango du Gipuzkoan bezainbesteko espaziorik (Jon, 2017-04-30).

Abesti bat, modelo ideal gisa funtzionatzen duten bere kategoria-estilistiko bereko beste abesti batzuen erkaketan definitzen

da, eta aldi berean, kategoria-estilistiko bat beste kategoria batzuekin diferentzian, kontraktasunean definituko da (Fouce, 2006). Areago eta gehiago, joera hau kategoria beraren baitan ere antzemango da. Honela, ikerketa objektutzat hartu eszenan, diferentzia edo ezberdintasuna “alternatiboa vs komertziala” dikotomiak markatuko du nagusiki. Edo zehatzago, soinu-estetikan baino, praxian jarriko da arreta, eta honela, merkatu-logikaren araberrako praktikak eta merkatu-logikatik at dauden praktikak ezberdinduko dira.

Jende asko hardcorean zebilen (estiloa) gus-tatzen zitzaizkela, nahiz eta ez aritu mobida politikoetan. Eta musikatik gerturatu da mo-bida horietara, baina arrakasta apur bat lortu dutenean, desagertu egin dira. Guk, hemen, izan ditugu gure eszenan talde pilo bat kontsideratzen genituenak, hardcore, alternati-bo eta ez dakit zer. Baina hor zeuden estilo bat konpartitzen genuelako, baina ez filoso-fia. Aukera izan duten unean ez dute beren kritikotasun hori eduki, adibidez, “ostras, hontara ya ez dugu egingo saltoa” esateko eta “iruditzen zaigulako beste ereduarekin kon-trajarrian ari garela”. Denborak eta jardunak egiten dute norberaren lekua, ez hainbeste estiloek (Hodei, 2017-04-11)

Azterlanean zehar egindako elkarrizke-tetan ohartu dugunez, eszenako aktoreei zaila dakie hardcore etiketaren ingurumarian asmatu eta eratu diren musiken arteko diferentzia estetikoak antzematea. Haatik, soinu-estetikaren araberrako etiketatzea edo definitzea ez da kezkarako motibo. Espazio edota denbora tarte batean bizi izandakoak testuinguru batean errutzen gaitu; testuin-guruak, halaber, eragin zuzena izango du espazio eta denbora horretan entzungo du-gun musikan, eta, beraz, baita identitate eraikuntza prozesuetan ere. Hardcore mu-

sika entzutea garrantzia handikoa da akto-reen identitate bizituan, baina hauek ez dute beste kategoria-estilistikoekiko itxitura edo ukazio jarrerarik agertuko, baldin eta “egi-teko moduak” partekatzen badira beti ere.

Musikak identitate prozesuetan duen era-gina ezingo da musika batekiko zaletasune-tik soilik ulertu. Gustu musikalarekin bate-ra, generoaren edo klasearen aldagaiak, esa-terako, eragin nabarmena dute eszena baten eraketan, eta ondorioz, baita eszena nahiz eszenako partaideen identitateen eraikun-tzan ere. Hain da horrela, ezen gustuaz bes-telako aldagaiak aintzat ez hartzea, moder-nitate berantiarreko gizarteetan identitateak erabat hautazkoak direla esatearen pareko den. Joseba Azkarraga (2011) soziologoaren hitzak orriotan apailatuz, “denek ezin dute edozer, edozein unetan eskuratu; de-nak ezin dira noznahi nonahi nornahi izan” (2011: 125). Aktorearen borondate soila ez da nahikoa, boterea beti dago identitateen eraikuntzan. Gizartean oro har ematen diren desjabetze logikek¹¹ alderik alde zeharkatzen dute musikaren eremua, eta honela, musika-ren kategoria-estilistiko baten baitan ere, botere-harremanak, asimetriak eta ezberdin-tasunak aurkituko ditugu.

Gure iritziko, merkatu-logikaren heda-penak izandako azelerazioak eszena kon-tzeptua bera ere lehertu egin du. Kapitalis-moaren kontraesanei entzungor ondutako eszena kontzeptua orokorregia zaigu egungo musikaren errealitateak azaltzeko, laburra eta herrena aldi berean. Musikaren katego-ria-estilistiko baten ingurumarian eszena

¹¹ Kapitala eta (ekonomiaren alorreko) ekoizpen bi-deen jabe direnez gero, klase batzuek kultur kapitala eta berau bir-sortu eta hedatzeko baliabide gehiago izango dituzte eskura; baita baliabide hauen banake-taren gaineko erabaki ahalmena ere (Amezaga, 1994).

bat baino gehiago eratu daitezke. Eszenak dira, pluralean. Azterlanean plural ezkutua erabiltzeko hautua egin dugu, (k) alegia. Ez, baina, eszenaren eredu-idealak eratu eta musika bertatik irakurtzeko —ezinezkoa irudi duguna, bestetik—, ezberdintasun batzuk agerikoak dien arren, eszena edo musika errealtateen artean banalerroa lausoa eta mugikorra dela adierazteko baizik. Hardcore musikaren inguruan zaleak mugitzen eta biltzen dituen espazio bat badago, eta espazio horri *zirkuitu* esango diogu. Zirkuituak, kasu honetan Gipuzkoako hardcore zirkuituak, lekutasuna eta zaletasuna ditu ezaugarri. Zirkuitoaren barnean, ostera, musika eszena ezberdinak aurkitzen ditugu. Bestela esanda, zirkuitoa eszena ezberdinek osatzen dute. Eszena hauek soinu-estetikaz bestelako ezaugarrien arabera ezberdinduko dira, eta elkarren kontrakotasunean ere agertuko hauek batzuk.

Esan bezala, Gipuzkoan leku ugari eta askotarikoetan entzun daiteke hardcore musika; berau bizitzeko manierak, ordea, arras ezberdinak, are kontrajarriak ere, izango dira batean edo bestean. Eszenaren teoriak musika mota jakin batekiko gustu komuna era kolektiboan partekatzea dute abiapuntu, eta zaletasun honen inguruan sortuko diren azpiegiturekin eratuko da eszena jakin bat. Musikari eta musikazaleekin batera, beraz, musika ekoizle edo enpresariak behar dira. Azterlanean zehar egindako elkarrizketetan, ordea, ez da enpresa edo ekoizle profesionalaren aipamenik ageri, elkarrizketatzaileak hala behartua izan ez bada, bederen. Aitzitik, “antolatzaile” erabiliko da “musika enpresaria” ordean; eta ikuslea edo zalea beharrean, maiz, “parte-hartzailea”. Izan ere, sortze beretik egin dute elkarren eskutik hardcoreak eta DIY edo “zuk zeuk egin” pentsamenduak; eta enpresaren logikatik urrun ez eze,

logika honekin kontrakotasunean ere agertzen da pentsamendu hau.

Autogestioa, musikaren merkantilizazioaren kontrako aldarria, lotura afektiboen eta komunitatearen garrantzia eta, azken finean, nolabaiteko jarrera matxino eta transgresore bat eta etengabeko galdeketa eta bilatze amaigabea, ez dira, berez, hautu estetiko bati zertan lotutako gauzak (Jon, 2017-04-30)

Aipagai izan ditugun “alderdi ideologikoak” edo jarrerari lotutako ezaugarriak ez dira hardcore musikaren eksklusibitatea. Musika definitzerako orduan, esan gabe doa, “erabileraren aldagaiak” soinu-estetikaren arabera zedarritu daitezkeen ezberdintasunez harago eragiten du. Aztergai izan dugun hardcore eszenaren eraketak, ordea, eszena kontzeptuaren ohiko definizioaz nabarmen ezberdina den ezaugarria agertzen du. Aipatutako musikari/parte-hartzaile/antolatzaile hirukoari lotuta, eszenaren berezitasun behinena hiru osagai hauen arteko harremanaren edo elkarrekintzaren nolakotasunean aurkitzen da.

Hiru elementu beharrezkoak direla uste dut: antolatzaileak, ikusleak eta musikariak. Eta nik uste hardcoreak duen onena dela hiru paper horiek nahastu egiten direla [...]. Nik, antolatzaile bezala, talde bat ekartzen badut gaztetxera, eta aldi berean talde horretako kideak ere antolatze lanetan aritzen badira, gauzak errazago doaz. Musikaria baldin banaiz eta musikaria den edo izan den batengana zuzentzen banaiz, gauzak errazago doaz. Zergatik? Ulertzen zaituelako, eta badaki non dauden antolatzailearen mugak, eta badaki non dauden musikariaren txorakeriak, eta musikariak badaki non dauden antolatzailearen mugak, eta horrela. Hardcorearen eszenan hori da onena, antolatzaileak direla musikariak, musikariak dira ikusleak... Hain eszena txikia izateak hori ekartzen du

eta horrek aberastasun handia ekartzen dio (Hodei, 2017-04-11).

Zarata handia denean, zarata bera bakarrik handi

Eszenaren ezaugarri edo berezitasun honek, berau aberasteaz gain, erakargarria eta gertukoa egiten du. Eszena posible egiten duten lagunen arteko elkarrekintza edo elkarlana, bestalde, elkartasunean oinarrituko da, eta parte-hartzea, berriz, kidesunean. Ezaugarri hauek hardcore eszena eskura dagoen kultur-gertakari egiten dute, gertukoa, eta honenbestez, erakargarria praxi politiko eraldatzailearentzat. Bada, azterlanean ondorioztatu eta artikulu honetan nabarmendu nahi izan dugunez, hardcore eszenaren beste bereizgarrietako bat “zarata” genuke.

Ohikoan, kontraktasunean diren eta elkar baliogabetzen duten egitatetzat aurkezten zaizkigu musika eta zarata. Musika-erantzak tonurik gabeko soinua ei da zarata, sarkorra eta samina, zehaztugabea, nahaspilatua edo kontrolik gabea. Esana dugu, *soinu ez-musikala* adiera ere erabiliko da musikan zarata deskribatzeko, eta halarik ere, eten-gabe egingo diote erreferentzia elkarri musikak eta zaratak. Luigi Russolok (1916) iragan mende hasieran idatzi manifestu futuristak *L'arte dei rumori* zuen izenburu; Jacques Attalik (1995[1977]), bere aldetik, musika eta kapitalismoaren arteko harremana azaldu zuen *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* izeneko liburuan; eta Alex Rossek (2007), esaterako *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century* tituluarekin bataiatu bere lana. Paradoxikoa ere bai baita; izan ere, zarata giza ahotsaren osagai garrantzitsua da, baita musika tresna guztien osagaia ere. Hainbesteko errepika du

zaratak musikan, ezen musika edo kategoria estilistiko multzo bati izena ere jartzen dion, *noise musika* delakoari, hain zuzen ere. Areago, zarataren errepika edo itzala musikaren eremu guztietan atzemango da kasik. *Zarata MondoSonoro* aldizkaria, eta *Zarata* fanzinea; Zarata Fest-Musika Bitxien eta Antzekoen Jaialdia; edo Azken Zarata Mungia Rock Elkarteak, gertuko lau adibide besterik ez dira. Bada, hardcore musikaren ingurumarietara gerturatu ahala are nabarmenagoak eta ugariagoak izango dira erreferentziak. Gipuzkoako lurraldeaz ari garela, hitzaren erabilera ohartzeko, Tolosan sortutako *Ruido de Rabia* (1985-1994) musika taldea, *Noisean Behin* (Ttanttakun 107.2 FM) irratsaioa, *ZarataZarautz*¹² proiektua, edo *Tapoifet*¹³, *Eten-gabeko Zarata*¹⁴ eta *Zarata arratsak Lakaxitan* (Irun) jaialdiak aipatzen ahal dira. Alegia, hitzaren erabilerak ez dio soinu-estetikari soilik egingo erreferentzia; musika taldeen, irratsaioen edo jaialdien izenetan ere aurki-

¹² Zaratazarautz 2006. urtean sortu zen, Putzuzulo gaztetxea okupatu zen garai berean. Herriko musika talde ezberdinen elkarlanetik jaiotako proiektua da, eta batez ere, hardcorea eta gertuko musika egiten duten taldeak biltzen ditu. Kontzertu ugari antolatzeaz gain, Arraio Irrati Librean proiektuaren izen bereko irratsaioa, eta kolektiboko taldeen berri ematen duen webgunea kudeatzen dute. Eta hau guziaz, “zuk zeuk egin” pentsamenduaren oinarrian.

¹³ Tapoifest 2012az geroztik Bergarako Gaztetxean ospatzen den hardcore musika eta kulturaren jaialdia da. Txapa Irratiko Jar itzazu tapoiak, mesedez irratsaioa, eta kolektiboko taldeen berri ematen duen webgunea kudeatzen dute.

¹⁴ Etengabeko Zarata Buenawista Proleleckziom's musika elkarteak 2003az geroztik Larratxo Kultur Etxean (Altza-Donostia) antolatzen duen jaialdia da. Antolatzaile baten hitzetan: “Es un festival de música extrema, lo que mucha gente en un alarde de imaginación llama ruido. Es una sesión prácticamente sin pausas porque todo se hace muy seguido. Entre grupo y grupo apenas hay 10 minutos, de ahí el descriptivo nombre de “Ruido sin descanso” (Etxeberria, 2004).

tuko dugu, berdin bestelako proiektuen izendapenetan ere.

Gizarte batek zaratarekin ezartzen dituen harremanek eragin zuzena izango dute gizarte horretako kideen portaeretan. Zarata jua-mendu edo irizpen bat da, irizpen soziala, eta Paul Hegartyk (2007) *Noise/Music: A History* lanean darabilen deskripzioarekin bat, onartezintasunean, arauen hausturan eta indarke-riarekiko izuan oinarritzen da. Horratik esaten dio “soinu politizatua” Erkiziak. Ohikoan negatiboa da eta beharrezkoa du *bestea*, zarata beti baita besteena. Bestearen soinua deskribatzeko adjektibo gisa erabiltzen denean, esaterako, nabarmen politizatzen dela adierazten du soinua ikerlariak. Adjektibo bezala mailaketak ezartzen baititu bestearekiko harremanean. Eta mailaketa hauek sozialak izango dira, oinarrian gizarteak onartzen edo onartzen ez duena ageri baita. Haatik, musikaren testuinguruan norberarena ere izan daiteke zarata. Belaunaldien arteko bereizi beharraz aritzean esan bezala, zarata adjektiboa erabiliko duen beste ezein bereizketa saiakeran ere agerikoa izango da balioen ber kontaketa bat. Belaunaldi berriaren musikak, aurrekoekiko haustura eragin edo irudikatuko du, eta zarata, haustura horrek errekeritzen duen jarrera-hartzearekin lotuko da: “nik zarata egiten dut honen kontra”. Erkiziak (Galarraga, 2014) dion bezala, zarata beti da zer edo zeren kontra.

Ondorioak, edo belarrietarako tapoiak

Artikulu honek helduleku izan duen azterlanaren ondorioetako batean sakontzeko parada eskaini digu. Hardcore musika eta zarataren arteko harremana bistaratu genuen orduko hartan, eta aldi berean, zarata, hard-

core eszena eratzen duten lagunen identitate-erakuntzan osagai berezitua zela ondorioztatu. Bada, aipatu ondorioaren sakontzetik ondorioztatu dugu:

Baga. “Zarata” hitzak eszenaren identifikagarri funtzionatzen du; nahiz eta gaur egunean adierak musikaren eremu zabala-goak barne-biltzen dituen, oraindik orain estu lotzen da hardcore musikaren soinu ezaugarriekin, eta identifikazio honen ondorioz, “zarata” hitza eta esanahia eszenako lagunen identitate prozesuetan osagai bilakatu da.

Guri ere esaten ziguten, “jo, beti gauza bera egiten duzue, zarata”. Konfiantzarekin eta hazita aurkitzen zarenean, orduan esaten duzu: “ba bai, nik egiten dut hori, zarata alegia”, eta lematzat hartzen duzu [...]. Dena firmatzen genuen Zaratazarautz izenarekin, bazen gure identitatea adierazteko modu bat, indartzeko modu bat: gu ez gera Zarautzen egiten den beste musika hori bezalakoa... (Hodei, 2017-04-11).

Biga. Areago, “zarata” esangurak efektu biderkatzailea izan du eszenarentzat. Izan ere, ez dira gutxi hardcore musikaren mutazioek sortutako kategoria edo azpi-kategoria zenbaitekin batera, soinua-estetika ezberdina izanagatik ere “egiteko modua” konpartitzen duten, eta zarata izendapenaren baitan eroso egokitu diren bestelako musikak. Aitzitik, belaunaldi berriek eszenarekin dituzten harremanak aztertzean, aurkako joerak ere agertuko dira.

Zer gertatzen da? Zaratak tentagarria izatea uzten dion momentuan gure kontra ere etorri dela. Gaztetxean kontzerturik dagoen galdetu eta, baietz, zarata kontzertua dagoela erantzutean, gero eta maizago aditzen duzu “ba orduan ez noa”. Joe, zarata kontzertua deitzen diogu, baina finean underground

kontzertu bat dela adierazi nahi dugu, zeren, agian, ariko direnak jazzero batzuk dira, edo jazz-punk egiten duen talde bat. Puntu horretara heltzen zarenean, atzera egiten hasten zara. Orduan, “zarata deitzen diogu baina ez gera hainbeste zarata” esango dugu, eta izango gera, rock, hard-rock, punk-rock edo ez dakit zer. Orduan hasten zara beste termino batzuk erabiltzen, hasten zara irekitzen. Irekitzeko beharra ez duzunean itxi egiten zara eta termino erradikalenak ere balioko ditu. Hori nekeza egiten hasten denean, ba berriak erabiltzen hasten zara (Hodei, 2017-04-11).

Higa. Joera batak zein besteak eszenan ezberdin eragingo badute ere, antzeko emaitza izan dezakete. Gertakari hauek, musika eta soinu ezberdinak eszenako jatorrizko soinuekin nahastu eta elkar eraginez, eszenari aukera eta egoera berriak irekiko dizkio. Zenbateraino ireki eszena, zenbateraino atxiki bestelako kategoria-estilistikoen modak edo joerak, eta zenbateraino itxi, zenbateraino gotortu eszenaren-tasuna. Konbinazioan dago iraunkortasunaren sekretua, baina berdin asimilazioaren sekretua ere. Raül Fernandez *Refree* musikariak berriki adierazi duen bezala: “Edozein generok, biziko bada, tradizioa ortodoxiaz zainduko duen norbait behar du, baita deseraiki eta beste leku batera eramango duen norbait ere” (Herrero, 2018).

Laga. Irekierak, eszena bat lausotu edo aberastu egin dezake. Identitateak ere halako itxiera eta irekieren eraginpean egiten dira. Honela, musikaren kategoria estilistiko batean esperimentatzen denak eragin zuzena izan dezake beste kategoria edota

testuinguru batean ematen diren esperientzietan. Eta alderantziz. Haatik, eta Mari Luz Estebanek (2012) euskaldun izatea egun nola haragitzen den azaltzeko erabili argumentu zenbaitekin bat etorritz, joera postmoderno nagusiek adieraziko dutenaren kontra, identitate eratzaile diren esperientziak, nahiz identitatea bera, ez dira derrigorrean modu zatikatuan ulertu behar. Estebanen hitzak komenentziara bihurtuz, ondorengo diogu: Musikak leku fisikoak eta harreman mota ezberdinak erlazionatzeko eta zedarritzeko balio du, eta musika ezberdinak partitura berean nahastean, kategoria baten mugak gainditu ditzakeen denbora eta espazioaren pentagrama trinkoak sortu daitezke. Endemas, espazio, denbora eta musikaren kategoria-estilistiko ezberdinetatik igarotzeak efektu elkar elikatzailea eta biltzailea ere izan dezake.

Herriko irrati librean egiten dudan irratisaioan orotariko musika jartzen dut, tartean baita kumbia eta Latinoamerikako musika dezente ere. Atentzioa deitu izan dit, nola tradizio hardcoreta duen jendeak ere, saioa entzun ondoren, gehien azpimarratzen dizkidaten taldeak horiexek izan ohi diren, eta nola, era berean, halako talde bat herrian izan genuenean, sekulako dantza festa sortu zen (Jon, 2017-04-30).

Identitate musikal jakin batek, beraz, ez du zertan zatikagarria izan. Zabalgarria ere izan daiteke, “eta identitate(ar)en zabalpenak kultur mugak zedarritu eta aldi berean gainditu egingo lituzke” (Esteban, 2012: 123).

Bibliografía

- AMEZAGA ALBIZU, Josu (1994) *Herri kultura: euskal kultura eta kultura popularrak*, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- ATTALI, Jacques (1995[1977]) *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI Editores.
- AZKARRAGA, Joseba (2011) «Identitatea aro globalean. Euskal begiratu bat», in P. I. GÜELL; M. CORTINA I ORIOL, *Recuperando la radicalidad. Un encuentro en torno al análisis político crítico. Las emancipaciones nacionales*, Barcelona, Hacer Editorial, II partea, 9. kap., 113-134.
- BARANDIARAN, Iker (2013) «Hardcore-Crust zirkuituak gogor dirau Gipuzkoan», *Argia*, irailaren 15a, 26-29.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. (2004) *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press.
- CLARKE, John (1981) *The Skinheads and the Study of Youth Cultures*, Department of Cultural Studies University of Birmingham, Stencilled Occasional Papers.
- COHEN, Sarah (1999) *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford, Clarendon; Oxford University Press.
- DEL AMO, Ion Andoni (2016) *Party & borroka. Jóvenes, música(s) y conflicto(s) en Euskal Herria*, Tafalla, Txalaparta.
- EROSTARBE, Gorka (2017) «Erritmoa da jolasa», *Berria*, martxoaren 3^a.
- ESTEBAN, Mari Luz (2012) «Euskal antropologiaren jauzi kontzeptualak eta euskal kulturaren haragitasunak», *Ankulegi*, 16: 111-125.
- ETXEBERRIA, Juan Luis (2004/10/01) «Etengabeko zarata: la máquina imparable», *Diario Vasco*, urriaren 1a.
- FABBRI, Franco (2006) «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», in *VII Congreso IASPM-AL. 'Música popular: cuerpo y escena en la América Latina'*, La Habana.
- (1981) «A Theory of Musical Genres: Two Applications», *Musica/Realtà*, 4. zb.
- FINNEGAN, Ruth (1989) *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Wesleyan University Press.
- FOUCE, Héctor (2006) «Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido», *ECOPÓS*, 9 (1): 199-209.
- FRITH Simon (2003) «Música e identidad», in S. HALL; P. DU GAY (komp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires; Madrid, Amorrortu, 181-213.
- (2001) «Hacia una estética de la música popular» in F. CRUCES *et al.* (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, 413-435.
- (1998) *Performing rites. On the value of popular music*, Cambridge, MS, Harvard University Press, 75-98.
- GALARRAGA, Ana (2014) «Harrigarria da zenbat ikerketa egin diren soinuaz, eta zer gutxi entzuteaz», *Elbuyar Zientzia eta Teknologia*, 306. zb.: 28-33.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (ed.) (2014 [1976]) *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- HEBDIGE, Dick (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge Taylor; Francis Group.
- HEGARTY, Paul (2007) *Noise/Music: A History*, London, Continuum International Publishing Group.
- HERRERO, Javier (2018) «Raül Fernández, Refree: Para que un género viva alguien debe deconstruirlo», *Agencia Efe*, otsailaren 19a.
- HORMIGOS RUIZ, Jaime (2010) «Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido», *Comunicar*, 17 (34): 91-98.

- HORMIGOS, Jaime; MARTÍN CABELLO, Antonio (2004) «La construcción de la identidad juvenil a través de la música», *RES*, 4: 259-270.
- LARRINAGA ARZA, Josu (2016) *Euskal musika kosmikoak. Euskal musika popularra gizartearen isla eta aldatzaile*, Baga-biga.
- (2013) *Ttakun eta Scratch. Euskal pop musikaren hotsak. Nazio identitatearen birdefinizioak eta disidentzia kulturalak euskal gizartearen eraldaketan*, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- LENORE, Víctor (2003) *Hardcorea: nihilismoaren putzutik ibes egin zuen punka*, Entzun.
- MERRIAM, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*, Chicago, Northwestern University Press.
- MUGGLETON, David (2000) *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, New York, Oxford.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987) *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois.
- NETTI, B. (1983) *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*, Urbana, University of Illinois Press.
- QUIGNARD, Pascal (1996) *La Haine de la musique*, Paris, Éditions Calmann-Lévy.
- ROSS, Alex (2007) «El ruido eterno. Escuchar al siglo xx a través de su música», Barcelona, Seix Barral.
- RUSSOLO, Luigi (1916) *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia.
- STRAW, Will. (1991) «Systems of articulation, logics of change: Scenes and communities in popular music», *Cultural Studies*, 5 (3): 361-375.
- TAGG, P. (2002) *Towards a Definition of 'Music'*, University of Liverpool, Institute of Popular Music.
- THORNTON, Sarah (1996) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- UBEDA, Joxi (2006) *BAP!! bai, ederki*, Bosgarren Haria bild., Soralue, Paper Hotsak.

Palabras clave: ruido, música, hardcore, escena, identidad.

Resumen: El ruido es el sonido que no se desea, pero sobre todo es un dictamen social que indica la inaceptabilidad o ruptura de las normas. Produce rechazo y siempre es de otros. El investigador sonoro Xabier Erkizia (Galarraga, 2014) lo define como «ruido politizado», puesto que *ruido*, y la música como parte de él, es un adjetivo que utilizamos para describir el sonido del otro y está politizado, ya que mediante su uso establecemos graduaciones en la relación con el otro. Ahora bien, en el contexto de la música, el ruido también puede ser el de cada uno, y entonces funcionará como expresión de una actitud de ruptura. Es así en lo que respecta a la música denominada *hardcore*. Se convierte en un componente diferenciador de los procesos de construcción de la identidad de las personas que participan en las escenas que dicha música crea a su alrededor.

Keywords: noise, music, hardcore, scene, identity.

Abstract: Noise is a non-desired sound, but, above all, it is a social judgment that expresses disapproval or the breaking of rules. It causes rejection and is always what others produce. The sound researcher Xabier Erkizia (Galarraga, 2014) terms it as a politicised sound. Noise is an adjective that we use to describe the sound of the other, and it is politicised because with its use we establish hierarchies in our relations with others. In the context of music, however, noise can also be from each person, and will thus work as an attitude of rupture. At least, this is the case when it comes to hardcore music, so much so that it becomes a differentiating factor in processes constructing the identity of the people who participate in local music scenes.