

**EL NACIONALISMO VASCO:
MITOS, CONMEMORACIONES
Y LUGARES DE LA MEMORIA**

Javier Ugarte (coord.)

Música y funerales en el nacionalismo vasco radical*

JESÚS CASQUETE

*Dpto. de Derecho Constitucional e Historia de la Teoría Política
EHU/UPV*

MÚSICA, POLÍTICA SIMBÓLICA Y EMOCIONES

CADA cultura política se afana por forjar un universo simbólico propio que sirva a sus miembros para identificarse con el grupo, a la vez que para delimitar las fronteras con el mundo exterior. Es así que los símbolos sirven como marcadores de fronteras y resultan un elemento indispensable para fomentar un sentido de la identidad colectiva, de formar un «nosotros» distinto al «ellos». Habida cuenta de su valor integrador, pues, la tarea de creación simbólica se puede calificar de cualquier forma menos de baladí.

Sin alejarnos de la esfera política, cualquier objeto, acontecimiento histórico, personaje, fecha, lugar, edificio o acto gestual que sirva de vehículo a una concepción y transmita un mensaje que trascienda al objeto representacional es un símbolo en potencia. Así pues, la capacidad de vincular una imagen con una idea y de comunicar significados es uno de los rasgos definitorios del símbolo. Por expresarlo en otros términos, los símbolos son mensajes codificados, esto es, portadores de sentido, que adquieren su significado último en una matriz cultural determinada, de modo que cuanto más difundido esté el símbolo, más amplia será la comunidad con acceso a su(s) código(s) de significado¹.

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Diccionario de símbolos del nacionalismo vasco» financiado por la UPV/EHU (Ref. 05/05). El autor desea dejar constancia de su agradecimiento a sus compañeros de proyecto, J. L. de la Granja y S. de Pablo, así como al personal del Archivo Histórico del Nacionalismo Vasco (Artea, Bizkaia).

¹ Refiriéndose al significado de la camisa parda, un testigo de excepción del ascenso al poder en Alemania del nacionalsocialismo, el periodista catalán Eugenio Xammar, afirmaba en 1932 que «una camisa de un determinado color equivale, por así decirlo, a todo un programa» (E. Xammar, *Crónicas desde Berlín (1930-1936)*, Barcelona, 2005, pág. 74). Ofrecía así una magnífica caracterización de lo que es y representa un símbolo en el ámbito político: un programa.

Además de su propiedad relacional, la política simbólica conlleva una gestión de las emociones. El recurso a los símbolos incorpora una inversión emotiva tanto por parte de los partícipes de una trama de sentido determinada como de la opinión pública que asiste a la utilización del símbolo. Así pues, junto a su capacidad para condensar ideologías y a su función de argamasa identitaria, otro de los rasgos de los símbolos es su capacidad para desencadenar emociones. De ahí que uno de los cometidos tanto de los activistas políticos como de las autoridades sea el de promover mediante la utilización de símbolos, de forma implícita o explícita, el clima emotivo que favorezca a sus intereses, así como sortear aquellas emociones a ellos perniciosas. En este sentido, los líderes de un movimiento sociopolítico serán tales en la medida que se muestren capaces de transformar una situación de impotencia, miedo, desesperanza en el futuro o vergüenza colectiva en otra presidida por la efervescencia colectiva, la esperanza, la adhesión y el compromiso generalizado con las tareas requeridas para superar el momento crítico. En tal empeño, uno de los recursos a su disposición pasa por apelar a los símbolos que son patrimonio de una cultura política determinada, vale decir, por la manipulación de los símbolos en un sentido acorde con sus objetivos². La política de la identidad en general, con sus apelaciones al substrato emocional tanto o más que a la razón, y el nacionalismo en tanto que caso específico de dicha política, constituyen hoy en día uno de los principales semilleros de la política simbólica.

Distintos símbolos evocan diferentes emociones con una intensidad que está en función de que las comunidades de sentido disfruten o no del acceso a los códigos interpretativos de dichos símbolos. Así, un símbolo de la barbarie moderna tan complejo y denso como Auschwitz no resuena y encuentra el mismo eco en Alemania y Polonia que, pongamos por caso, en España o México; no significa lo mismo para detractores del nacionalsocialismo (entre quienes despierta emociones de rabia, vergüenza, culpa) que para los neonazis (nostalgia, solidaridad, orgullo, entusiasmo). Y Auschwitz en tanto que símbolo no despierta las mismas emociones que, por ejemplo —por recurrir a otro lugar de la memoria

² Sobre los símbolos en los movimientos sociopolíticos, consúltese: J. M. Jasper, *The Art of Moral Protest*, Chicago, 1997 y «The Emotions of Protest», en J. Goodwin y J. M. Jasper, *The Social Movements Reader*, Blackwell, 2003; R. Aminzade y D. McAdam, «Emotions and Contentious Politics», en R. Aminzade *et al.*, *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*, Cambridge, 2001; J. Goodwin, J.M. Jasper y F. Polletta (eds.), *Passionate Politics: Emotions and Social Movements*, Chicago, 2001.

relacionado con el sentimiento de culpa, en este caso de la alemana—, el acto de arrodillamiento protagonizado por el canciller alemán Willy Brandt en 1970 en Varsovia ante el monumento a los héroes de la rebelión del gueto judío de aquella ciudad durante la Segunda Guerra Mundial.

Los rituales son actos colectivos sobrecargados de símbolos en los que un grupo social escenifica una acción de acuerdo con una secuencia relativamente formal, repetitiva y predecible³. En cierto sentido, el símbolo es la unidad más pequeña del ritual. Sin símbolos que condensen los mensajes y significados de una ideología el ritual se difuminaría hasta confundirse con un acto rutinario socialmente estructurado como es, por ejemplo, el acto de limpiarse los dientes después de cada comida. Los rituales, por el contrario, recuerdan a los participantes su compromiso moral básico con el grupo, refuerzan su sentido de *esprit de corps* y desencadenan emociones de mayor o menor intensidad.

A menudo la música figura como uno de los ingredientes de los actos rituales. Interpretada de forma coordinada por los participantes en el acto ritual o simplemente dejándose arrullar por sus acordes, la música desempeña un papel vital a la hora de crear y recrear una atmósfera emotiva al servicio de los objetivos del colectivo social que la interpreta. Y ello con independencia de su orientación ideológica. Movimientos sociales con una agenda progresista que han aspirado a hacer efectivo el ideal de igualdad de y en la ciudadanía, como el obrero y el movimiento por los derechos civiles de la minoría afroamericana en EEUU, así como otros movimientos de protesta que sacudieron a varios países occidentales durante la década de 1960, han hecho uso extensivo de la música, en ocasiones como desencadenante, siempre como catalizador de un clima de excitación colectiva capaz de despertar emociones funcionales a los objetivos del movimiento. Canciones como «La Internacional» para el movimiento obrero⁴ o «We shall

³ Acerca de los rituales en los movimientos sociales, véase J. Casquete, *El poder de la calle. Ensayos sobre acción colectiva*, Madrid, 2006.

⁴ Pocas fotografías, «imágenes a hurtadillas» que diría Cartier-Bresson, han captado la realidad más profunda de las emociones que la serie tomada por el fotógrafo Robert Capa en Barcelona en Octubre de 1938 con motivo de la despedida a las Brigadas Internacionales. En dichas instantáneas se aprecia a los brigadistas, puño en alto, entonando La Internacional en momentos cargados de una enorme emotividad. Sus rostros hablan el lenguaje de la decepción y la impotencia por verse obligados a abandonar su participación en la contienda civil española. Ver: R. Whelan (ed.), *Robert Capa. The Definitive Collection*, Phaidon, 2001, págs. 208-209.

overcome» y «There's a great day coming» para el movimiento por los derechos civiles, o cantantes como Woody Guthrie con su «máquina de matar fascistas» (es decir, su guitarra) y sus epígonos (Pete Seeger, Phil Ochs, Joan Baez,...) en el caso de los movimientos estudiantil y pacifista en EEUU, resultaron todos ellos claves a la hora de comprender las pulsiones emocionales que dichos movimientos fueron capaces de espolear, y en especial la generación de entusiasmo y fe en un futuro más justo⁵. No obstante, la activación de emociones mediante la música no es una actividad que esté abierta a un solo lado del espectro ideológico. El franquismo con el «Cara al sol», el fascismo italiano con «Giovinezza», el nacional-socialismo con «Horst Wessel Lied», «Deutschlandslied» o «Brüder, zur Sonne, zur Freiheit» y el estalinismo con «La Internacional» son ejemplos de religiones políticas que han hecho un uso profuso de la música para estimular en sus audiencias masivas el clima emocional adecuado a sus propósitos⁶. Además de canciones o cantantes identificados con una ideología o movimiento determinado, existen lugares de la memoria de carácter musical capaces de despertar sentimientos de comunión e identificación grupal en todo un país, por encima de ideologías y clases sociales. Los himnos nacionales, como «La Marsellesa» o el Himno Nacional Alemán, encajan en ocasiones dentro de esta categoría⁷.

⁵ Acerca del vínculo entre música y movimientos sociales: A. D. Morris, *The Origins of the Civil Rights Movement*, Nueva York, 1984; R. Eyerman y A. Jamison, *Music and Social Movements*, Cambridge, 1998.

⁶ Una de las escasas referencias acerca del papel que ha jugado la música en el desarrollo, difusión y supervivencia de la subcultura violenta del panorama *skin-head* de extrema derecha es el artículo de J.M. Cotter, «Sounds of Hate: White Power Rock and Roll and the Neo-Nazi Skinhead Subculture», *Terrorism and Political Violence*, 11, 2, Verano 1999, págs. 111-140.

El país con un panorama neonazi más dinámico y rico (a la vez que amenazador, en la calle y en las urnas) es Alemania. La música constituye uno de sus principales canales de transmisión de una visión según la cual la filiación étnica determina el valor del ser humano. Una interminable lista de canciones prohibidas son coreadas por los nostálgicos del nacionalsocialismo en sus actos privados, y cantantes como Frank Rennicke o el grupo *Landser* se han visto elevados a la categoría de iconos de quienes odian a inmigrantes, judíos, izquierdistas y todo aquél que desentone en el jardín arido soñado. Hasta septiembre de 2005 los servicios secretos alemanes habían identificado más de 100 conciertos neonazis; en 2003 fueron un total de 119 y, al año siguiente 137 (*Tagesspiegel*, 24-10-2005).

⁷ P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. Vol.1*, Paris, 1997; E. François y H. Schulze (eds.), *Deutsche Erinnerungsorte. Vol. 3*, Munich, 2001.

LA MÚSICA EN LA LITURGIA FUNERARIA DEL NACIONALISMO VASCO RADICAL

En lo que sigue nos centramos en la utilización de la música durante los actos de homenaje póstumo a militantes del nacionalismo vasco radical (NVR, en adelante) encuadrados en sus ramas civil o militar. A partir de las crónicas de las despedidas que la subcomunidad nacionalista radical tributa a los héroes-mártires caídos por la «libertad de Euskal Herria» en las circunstancias más variopintas (víctimas de fuerzas parapoliciales, en enfrentamientos con las fuerzas de seguridad, como consecuencia de la manipulación de artefactos explosivos o de un accidente de tráfico, suicidados en prisión, etc.), indagaremos en la densidad simbólica de sus actos públicos, convencidos como estamos de que sus escenificaciones rituales constituyen ocasiones impagables para adentrarse en el universo social y cultural de este actor del escenario sociopolítico vasco. Ahondar en su discurso contribuye sin duda a un mejor conocimiento de su naturaleza; profundizar en sus prácticas sociales y en el bosque simbólico que las rodea complementa y enriquece el análisis de su retórica hasta extremos a los que el análisis discursivo se muestra incapaz de llegar.

Los actos públicos a que nos referimos son —por seguir la terminología de Durkheim en este extremo— de carácter «piacular», es decir, actos de duelo frente a una pérdida individual hondamente sentida en el seno de su comunidad de referencia⁸. El luto expresado colectivamente en el ritual funerario viene acompañado de una serie de emociones reactivas —por ej., rabia, impotencia, desprotección, indignación, ...— provocadas por la pérdida de un miembro relevante del grupo. La copresencia física de una multitud de participantes en torno a un mismo motivo, en nuestro caso el funeral, tiene como uno de sus fines pretendidos transformar la desesperación y dolor inicial por la pérdida producida en sentimientos que sirvan para reforzar el vínculo social —por ejemplo, consuelo mutuo, esperanza, orgullo, desafío, unidad y compromiso con la «causa».

En total estaríamos refiriéndonos a alrededor de 160 rituales funerarios durante el período comprendido entre 1968 y 2005. Todos los rituales de homenaje que les tributa el NVR giran alrededor de héroes-mártires definidos como *gudaris*⁹. Podemos clasificar del si-

⁸ E. Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, Oxford, 2001 [1912], Libro 3, Cap. 5.

⁹ La única monografía existente sobre los rituales funerarios en el NVR, *Los fu-*

guiente modo a los protagonistas de los actos piaculares: 1) un total de setenta miembros de ETA fallecidos en distintas circunstancias (enfrentamientos con fuerzas del orden, explosión de artefactos, etc.); 2) tres concejales y un parlamentario de Herri Batasuna víctimas de la «guerra sucia» y, por último, 3) un dirigente suicidado de la misma formación política¹⁰. A estas cifras habría que añadir las 66 víctimas de organizaciones parapoliciales o ultraderechistas en suelo vasco de que da cuenta la «Ponencia Víctimas de la Violencia» del Parlamento Vasco (Noviembre 2000), los trece presos fallecidos durante su encarcelamiento y los seis detenidos muertos en dependencias policiales o inmediatamente después de su paso por comisaría¹¹.

Tres son las piezas musicales que resuenan periódica y recurrentemente en los funerales por los héroes-mártires del NVR: el *Eusko Gudariak*, el *Agur Jaunak* y *Guernica, marcha fúnebre vasca* de Pablo Sorozábal. En el caso de las dos primeras, no se trata en sen-

nerales en el nacionalismo radical vasco, de Begoña Aretxaga (1988), ofrece una interpretación antropológica de los actos religiosos y de homenaje a etarras fallecidos en variopintas circunstancias. La autora se fija en dimensiones tales como el papel desempeñado por la mujer o la secuencia del ritual. Nuestra aproximación, en cambio, se centrará en los rituales laicos bajo el prisma de la ambientación musical que envuelve al ritual piacular.

¹⁰ Estos datos se han obtenido a partir de los 61 etarras muertos hasta enero de 1999 que recogen J.L. Barbería y P. Unzueta (*Cómo hemos llegado a esto. La crisis vasca*, Madrid, 2003, pág. 304), y procediendo a continuación a su actualización con las muertes de miembros de ETA fallecidos desde entonces, que son: José Luis Geresta (suicidado el 20-3-1999), Patxi Rementeria, Ekain Ruíz, Urko Gerrika-goitia y Zigor Aranbarri (7-8-2000), Hodei Galarraga y Egoitz Gurrutxaga (24-9-2002) —estos seis últimos fallecidos a consecuencia de la explosión de los artefactos que transportaban y/o manipulaban—; Arkaitz Otazua (muerto en enfrentamiento con la Ertzaintza, 14-9-2003) e Imanol Gómez (fallecido en accidente de coche en el curso de una persecución policial en Francia, 20-7-2005). Por otra parte, los representantes de Herri Batasuna asesinados son: Tomás Alba, concejal donostiarra asesinado en Astigarraga el 28 de septiembre de 1979; Mikel Arregi, concejal en la localidad navarra de Lakunza muerto en un control de la Guardia Civil el 11 de noviembre de 1979; Santiago Brouard, concejal de la capital vizcaína asesinado por el GAL el 20 de noviembre de 1984 y, por último, Josu Muguruza, diputado en el Parlamento de Madrid asesinado por un grupo ultraderechista el 20 de noviembre de 1989. El dirigente suicidado es Eugenio Aranburu, en 1997.

¹¹ Ormazabal se refiere a nueve presos fallecidos en prisión hasta finales de 2003. Dichos datos habría que completarlos con el fallecimiento de la presa Oihane Errazkin, quien se suicidó en la cárcel francesa de Fleury-Merogis el 8 de Julio de 2004; de José Ángel Alzuguren, ahorcado en la cárcel de Soria el 31 de Octubre de 2005; de Igor Angulo, aparecido muerto en su celda en Cuenca el 27 de Febrero de 2006, y de Roberto Sáinz, fallecido tras sufrir un infarto en el presidio de Aranjuez cuatro días más tarde de que se suicidase Angulo.

tido estricto de piezas funerarias, pero su uso recurrente en este tipo de circunstancias nos invita a abordarlas desde este punto de vista. A continuación pasamos sin más preámbulos al estudio del origen, significado y funciones, así como a los posibles usos paradójicos de cada una de estas composiciones musicales.

Eusko Gudariak

La canción conocida como *Eusko Gudariak* es uno de los símbolos más frecuentados de toda la rica constelación simbólica del NVR. El proceso de Burgos, celebrado en diciembre de 1970, fue el momento histórico que marcó decisivamente la popularización de esta melodía. Mario Onaindia, el último encausado de ETA en prestar declaración en la causa, finalizó su intervención un miércoles 9 de diciembre declarándose prisionero de guerra, acogéndose al Convenio de Ginebra de 1949 y lanzando un estruendoso «¡Gora Euskadi Askatuta!» Acto seguido, comenzó a entonar el canto del *Eusko Gudariak*, ahora ya secundado por sus otros quince compañeros y el público asistente ante el tribunal franquista que los juzgaba en Consejo de Guerra, el mismo tribunal que los habría de sentenciar poco después a un total de 9 penas de muerte (tres de los procesados acumularon dos penas de muerte cada uno) y de 519 años de prisión. El 31 de diciembre de ese mismo año Franco conmutó las penas de muerte¹².

Con el paso del tiempo, su uso se ha convertido en norma obligada de los rituales manifestantes escenificados por el nacionalismo radical con una frecuencia sin parangón en el contexto occidental, pero resulta asimismo un ingrediente inexcusable de sus rituales funerarios¹³. En efecto, el canto colectivo del *Eusko Gudariak* pone indefectiblemente el punto final a los rituales protagonizados por el NVR. Aunque, tal y como comprobaremos en breve, el origen de la letra haya que buscarlo más bien en el nacionalismo moderado, hoy en día el uso de este símbolo es prácticamente privativo del espec-

¹² El decurso de los acontecimientos durante el proceso de Burgos en pluma de sus protagonistas puede leerse en: Mario Onaindia, *El precio de la libertad. Memorias (1948-1977)*, Madrid, 2001; Eduardo Uriarte, *Mirando atrás. De las filas de ETA a las listas del PSE*, Madrid, 2005.

¹³ Consúltense: J. Casquete, *El poder de la calle. Ensayos sobre acción colectiva*, Madrid, 2006; J. Casquete, «The Powers of Demonstrations», *Social Movement Studies*, 2006 (en prensa); J. Casquete, «Protest Rituals and Uncivil Communities», *Totalitarian Movements and Political Religions*, 2006 (en prensa).

tro radical en lo que constituye un magnífico ejemplo de *vampirismo simbólico*, esto es, de la apropiación por parte de un actor sociopolítico de un símbolo —en nuestro caso de una canción— que tiene su origen en otro actor y contexto histórico¹⁴. Entonados al unísono por una multitud, los acordes de esta melodía patriótica desempeñan un papel estelar en todo ritual funerario del NVR y marcan, junto con las intervenciones hagiográficas de los oradores, uno de los momentos más emotivos de todo el ceremonial.

Ésta es su letra en la grafía actual:

Eusko gudariak gara
Euskadi askatzeko
Gerturik daukagu odola
Bere aldez emateko.
Irrintzi bat entzun da
Mendi tontorrean
Goazen gudari danok
Ikurrinan atzean

(Somos soldados vascos
Para liberar Euskadi
Tenemos presta la sangre
Para derramarla por ella.

Se escucha un grito de guerra
Desde la cima del monte
Acudamos soldados todos
Tras la ikurriña)

Un excelente punto de partida para trazar el origen de la canción es el artículo que en 1947 publicó al respecto una pluma anónima en el número 5 de *Alderdi*, boletín interno del Partido Nacionalista Vasco (PNV), publicado en Bayona. Llevaba por título «El himno de los gudarís», y en él se ofrecía una explicación acerca de la autoría de la letra de la canción. Según dicha interpretación, se encontraba

¹⁴ El vampirismo simbólico era una práctica habitual de las religiones políticas. Así, con Goebbels como máximo artífice, el movimiento nacionalsocialista se apropió de símbolos del comunismo tales como la hoz y el martillo, el color rojo o el 1.º de Mayo. Ver: H. Hartwig, «Plaketten zum 1. Mai 1934-1939. Herkunft und Funktion von Bildsymbolen im Faschismus», *Ästhetik und Kommunikation* 26, 1976, págs. 56-60; J. Casquete y I. Grastorf, «'Die Schlacht um die Strasse': Die 1. Mai-Demonstration der NPD in der 'Reichhauptstadt'», en D. Rucht (ed.), *Berlin, 1. Mai 2002. Politische Demonstrationsrituale*, Opladen, 2003.

un grupo de nacionalistas congregados en San Miguel de Aralar (Navarra) «departiendo como siempre sobre las cosas del nacionalismo y de la Patria», cuando vieron aproximarse cantando a un grupo de *mendigoxales* (montañeros) bilbaínos que acudían en peregrinaje a la morada del patrón del partido. Al parecer, en una etapa anterior de su periplo por tierras navarras dichos montañeros habían visitado Elizondo, en el valle del Baztán. De allí «traían prendida en el alma» una melodía «nacida sin duda en la caña de un pastor y transmitida más tarde por un txistu anónimo». El relator describe la melodía como «alegre y viril: tenía aire de marcha montañera o de himno». Los congregados convinieron en que había que añadir una letra a la música. Y quién mejor para desempeñar dicha tarea que el allí presente R. P. Manuel de Arriandiaga. El claretiano redactó *in situ* una estrofa que, de inmediato, «un coro nutrido y bien armonioso —eran vascos— dio al aire». La letra atribuida a Arriandiaga reza del modo siguiente:

Abestu, euzkotarrak, bai, abestu gogoz,
 Aberriari opaz, oyu eta santzoz.
 Aberrija dogu Ama laztan ori:
 Semiak gauz eta zintzo abestu Amari

(Cantad, vascos, cantad gustosos,
 ofreciendo el canto a la patria con muestras de alegría.
 La patria es nuestra madre querida:
 Aquí tienes a tus hijos, cantemos lealmente a la madre)

Con posterioridad —continúa nuestro anónimo autor, aunque sin aportar referencia temporal alguna— el poeta Esteban Urkiaga, *Lauaxeta*, le habría puesto la «letra guerrera» con que se habría popularizado. Sería la siguiente, la misma recogida más arriba solo que en *euskalki* (dialecto) vizcaíno:

Euzko-gudariak gara, Euzkadi azkatzeko;
 Gerturik gagoz odola bere aldez emoteko.
 I?intzi bat entzunda mendi-tonto?ian:
 Guazen gudari danak iku?inan atzian.

Desgraciadamente, prosigue el autor, en el momento de la publicación del artículo en 1947 ninguno de los dos autores a los que se atribuían las diferentes letras del *Eusko Gudariak* se encontraba entre los vivos para corroborar o matizar su interpretación: «vivieron por la Patria, cayeron en ella y fueron a Dios». La frase final del ar-

título, en tono profético y a la postre certero, aventuraba que «el himno perdurará, entonado por las multitudes vascas, en honor de la Patria, en guerra o en paz»¹⁵.

Cuando el citado boletín de *Alderdi* llega a manos de José María Gárate, su sorpresa fue mayúscula. Nacido en 1902, en el momento de leer el artículo Gárate ya acumulaba a sus espaldas una dilatada trayectoria de militancia en el campo nacionalista. Se enroló siendo apenas un niño en las filas de Juventud Vasca de Bilbao (fundada en 1904), la misma organización nacionalista guardiana de las esencias sabinianas de la que un día de Navidad de 1930 resultó elegido secretario y, dos años más tarde, vicepresidente. Entre abril de 1933 y julio de 1935 fue miembro del Euzkadi Buru Batzar del PNV representando a Bizkaia y, una vez concluida la contienda civil y ya en el exilio, miembro fundador de la Junta Extraterritorial de Caracas¹⁶. Precisamente desde su exilio venezolano remite una extensa misiva a la dirección de su partido en el barrio de Beyris, en Bayona¹⁷. En su escrito fechado el 8 de febrero de 1948 Gárate puntualiza la interpretación del origen del *Eusko Gudariak* ofrecida por nuestro autor desconocido. En concreto, se muestra expresamente conforme con la versión ofrecida en todos los pormenores menos en uno, en modo alguno menor: el relativo a la autoría de la letra. La siguiente es su versión en 1948.

Gárate se refiere en su misiva a cierta ocasión —se sobreentiende por el contexto de la epístola que en Bilbao— en la que un grupo de Juventud Vasca entonaba la melodía baztanesa con la letra compuesta por Arriandiaga. Fue entonces cuando un integrante del grupo allí presente, el bilbaíno Julián Ariño, propuso al resto la creación de otra letra «más viril, más guerrera»: «A los dos días —prosigue la cronología de Gárate— le hacía entrega a Ariño de la composición que más tarde fue adoptado como Himno de los gudarís». Así pues, el propio Gárate habría sido el autor del Himno al soldado vasco. Además de su testimonio personal, prosigue, hay un argumento a su juicio definitivo para refutar la autoría de Lauaxeta: resulta impensable, incluso insultante a su buen nombre y mejor reputación, que la redacción de la letra del *Eusko Gudariak* hubiese

¹⁵ «El himno de los gudarís», *Alderdi* 5, 1947.

¹⁶ I. Camino y L. de Guezala, *Juventud y nacionalismo vasco, Bilbao (1901-1937)*, Bilbao, Fundación Sabino Arana, 1991, págs. 112, 120 y 181; S. de Pablo, L. Mees y J.A. Rodríguez Ranz, *El péndulo patriótico, Historia del Nacionalismo Vasco, I: 1895-1936*, Barcelona, Crítica, 1999, Anexo 2, págs. 292-294.

¹⁷ Archivo Histórico del Nacionalismo Vasco, KAP/929-2.

salido de la pluma de un poeta con un dominio de la lengua tan exquisito como era el de Lauaxeta. Conmoverlo a la vez que honrado porque una composición propia pudiese hacerse pasar por obra del gran poeta vizcaíno fusilado por las tropas franquistas en 1937, Gárate desautoriza todo intento de atribuírsela, por la sencilla razón de que Lauaxeta no hubiese incurrido en el error gramatical presente al final de la última estrofa, donde el sufijo «-n» expresivo de lugar aplicado a «ikurriñan» viene regido por el verbo de movimiento «joan» («ír») en su declinación de la primera persona del plural de imperativo («goazen»). Gárate reconoce con humildad: «error de esta naturaleza únicamente lo comete un principiante en los estudios del euzkera, como a la sazón era el autor del Himno»¹⁸. O sea, un error suyo fruto de su dominio precario del idioma. Con posterioridad Gárate admitió en distintas ocasiones su limitado conocimiento del euskera en el momento de redactar la letra del *Eusko Gudariak*: «Yo, entonces, estaba aprendiendo el euskera y cometí varias faltas de gramática gordas»¹⁹; «estaba estudiando euskera y no sabía mucho»²⁰. Sin embargo, en realidad la letra de la segunda estrofa a que hace referencia Gárate es correcta. Se trata de una licencia estilística corriente en el uso oral del idioma que resulta de la contracción del genitivo «ikurriña(re)n», «de la ikurriña»²¹.

Pese a haber sancionado anteriormente la versión ofrecida por el cronista de *Alderdi* en todos los extremos excepto en el relativo a la autoría de la segunda letra, de la «guerrera», en declaraciones posteriores José María Gárate incurre en contradicciones manifiestas con su versión original de 1948, algunas de ellas no menores. Así, en su misiva a la central del PNV hace referencia a los jóvenes bilbaínos que habían regresado impactados de Aralar tras escuchar

¹⁸ El hecho de que Gárate mencione expresamente la segunda estrofa de la letra del *Eusko Gudariak* en la carta dirigida a su partido vendría a desmentir otra interpretación ampliamente extendida hasta la fecha de hoy según la cual la segunda estrofa completa («Irrintzi bat entzun da...») sería un añadido posterior a 1932, una vez iniciada la contienda, obra de Alejandro Lizaso Eizmendi, txistulari de la banda de Rentería y capitán de ametralladoras del batallón Itxarkundia. En realidad, A. Lizaso fue el arreglista de la música, no el autor de la segunda estrofa. Véase *Deia*, 11-6-1977, pág. 3. Una música, por cierto, que según J.L. Ansorena no tendría origen en el valle navarro del Baztán, sino en Aramayona (Álava), donde la recogió el musicólogo R.M. de Azkue. Se trataría de la música de la canción *Atzo Bilbon nengoen* («Procedencia de algunas melodías populares vascas», *Txistulari* 179, Julio-Septiembre 1999, pág. 8).

¹⁹ *Cambio* 16, núm. 309, 13-11-1977, pág. 96.

²⁰ *Txistulari* 94, 2.º trimestre 1978, pág. 18.

²¹ Agradezco esta observación a Pruden Gartzia.

una melodía baztanesa «llena de añoranza melancólica y virilidad». Esta melodía «era entonada, primero, por el grupo que *nos* la trajo a Bilbao, y, prontamente, por otros varios grupos que admiraban la belleza de la dulce y valiente melodía» (énfasis, J. C.)²². El uso en la redacción del pronombre personal en forma del dativo «nos» muestra inequívocamente que, en su primera versión, Gárate no se incluía a sí mismo entre los expedicionarios a Aralar. Sin embargo, en versiones muy posteriores, datadas a finales de 1970 y mediados de 1980, sostiene sin asomo de duda que él se contaba en el grupo efectivamente presente en Aralar. Ahora la narrativa discurre del modo siguiente. Corría el año 1932 cuando, participando de una excursión de jóvenes jeltzales a Aralar, «a la bajada *oïmos* [sujeto, primera persona del plural. Énfasis: J. C.] una tonadilla que *nos* [dativo, primera persona del plural. *Ibid.*] gustó mucho y alguien opinó que había que ponerle una letra patriótica. Por la noche escribí los versos, y al día siguiente los llevé al local de la Juventud Vasca»²³. El casi medio siglo de distancia que media entre el momento en que redacta los versos y las explicaciones que ofrece sobre su origen parecen hacer mella cuando de lo que se trata es de acceder a un conocimiento cabal y fiel al transcurso de los acontecimientos. Su descripción de los acontecimientos se ajustan como un guante a los requisitos de lo que Shoemaker ha caracterizado como «cuasirrecuerdo»: primero, el recuerdo vago de haber tenido una experiencia y, segundo, la certeza de que alguien efectivamente la tuvo²⁴.

En un primer momento, según él mismo reconoce, la nueva letra fue acogida con frialdad por sus correligionarios de la Juventud Vasca de Bilbao²⁵. Tan escaso fue el entusiasmo que mostraron que la canción parecía estar condenada al olvido. Hasta que un buen día de 1936, recién comenzada la conflagración civil y cuatro años después de haber compuesto el himno, Gárate asistió atónito en las in-

²² Archivo Histórico del Nacionalismo Vasco, KAP / 929-2. Énfasis, J.C.

²³ *Cambio 16* núm. 309, 13-11-1977. Apréciase además que en el relato de 1948 habla de dos días, no de uno, entre el momento en que surge la idea de redactar un texto patriótico y el momento de su entrega. Nótese asimismo que entre la «tonadilla» baztanesa y el himno al soldado vasco de Gárate no figura en lugar alguno «la bella composición euzkerika» del «gran euzkerálogo [*sic*], R.P. Arriandiaga» a que se refería en su nota aclaratoria dirigida a la dirección del PNV en 1948, composición que ahora es silenciada por completo.

²⁴ Citado en M. Cruz, *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona: 2005: 42.

²⁵ *Txistulari* 94, 2.º trimestre 1978, pág. 18; *Euzkadi* 133, 12 de abril 1984, pág. 26.

²⁶ Camino y Guezala, *Juventud y...*, pág. 182.

mediaciones del Hotel Carlton de Bilbao a la interpretación de su versión de la canción en boca de unos gudarís que se dirigían al frente. «Anda, si ésta es mi letra», pensó mientras la escuchaba²⁶. Se trataba de gudarís de la compañía Kortabarria, reclutada por el PNV y formada en la segunda mitad de agosto de 1936. Según un oficial anónimo de dicha compañía, el capitán al mando, Bediaga, escuchó en una ocasión a un par de gudarís cantar el *Eusko Gudariak*. Tanto le agradó la canción que propuso fuera adoptada como marcha de la compañía. Tras copiar la letra en el encerado, la compañía al completo la hizo suya²⁷. Después de todo la versión que Gárate creía relegada al fracaso no había caído en saco roto.

Todo parece indicar que J. M. Gárate era un melómano consumado. Desde muy joven cultivó el gusto por la música, bien fuese entonando en el ámbito familiar junto con sus seis hermanos algún tema de la época con motivo de una efemérides, bien participando en el coro de Juventud Vasca o, más tarde, colaborando con el orfeón Euskertia. «Con 14 años —rememora nuestro protagonista— aita [su padre] sólo nos permitía salir de casa para asistir a la ópera. Para nosotros era todo un acontecimiento ya que, como era verano cuando las compañías presentaban sus obras en Bilbao, llegábamos a la casa de Algorta, donde pasábamos el verano, a las tres de la madrugada»²⁸. Hay que recordar que en aquél entonces la música, como el teatro, era un canal privilegiado para la difusión de los valores y cosmovisión nacionalistas.

Resulta improbable que a alguien con una probada afición por la música y además dirigente de una de las organizaciones sectoriales de mayor solera y peso específico en el nacionalismo vasco, como era la Juventud Vasca de Bilbao, se le pasase por alto la publicación a mediados de 1932 del libro de canciones *Euzko-Abestijak*, editado por la asociación cultural Euzkeltzale-Bazkuna de Bilbao por encargo de la propia Juventud Vasca²⁹. Cuando menos ninguna de las

²⁷ «Más sobre el Euzko Gudariak», *Euzkadi* 53, 8-12-1977, pág. 3.

²⁸ *Euzkadi* núm. 133, 12-04-1984, pág. 26.

²⁹ El libro con las canciones no está datado. Sin embargo, la publicación bimensual nacionalista *Euzkerea* recoge en su número VIII del 15 de agosto de 1932 un anuncio a página completa de Juventud Vasca de Bilbao en el que se ofrece un listado con todas las publicaciones, insignias, placas, bustos y oleografías puestos a la venta por la organización juvenil. En dicho número figura el libro *Euzko-Abestijak*, con un total de 136 cantos y un precio de venta de 50 céntimos. Es la primera ocasión que dicho listado, que acompañaba a cada número de la revista, recoge la publicación citada. De ahí que nos inclinemos a datar el libro de canciones a mediados de 1932.

publicaciones de este tenor aparecidas con anterioridad se le había pasado desapercibida. Al contrario, Gárate recuerda otros libros con canciones editados por Juventud Vasca y confiesa sin ocultar su orgullo que «nos las sabíamos todas»³⁰.

El *Euzko-Abestijak* era una compilación de piezas tradicionales y de composiciones contemporáneas, pero no de piezas originales escritas para la ocasión. Muchas de ellas eran obra de autores de la época. Del total de 136 canciones de distintos géneros que lo integran (himnos, canciones patrióticas, de amor, religiosas, navideñas, de cuna, ...) hay una que nos interesa sobremanera destacar. Nos referimos a la pieza titulada «Gaizka-Daigun» (*Salvémosla*), firmada por Altuna. Se trata de Joseba Altuna Aldasoro (Bilbao, 1888-1971), bilbaíno habitual de las publicaciones nacionalistas de la época, sobre todo en su faceta de traductor y lingüista. Reza del siguiente modo:

Euzko
Euzkota?ak gara
Ta mate-dogu
Abe?ija,
Geu-Abe?ija.
Euzko
Euzkota?ak gara
Ta mate-dogu
Abe?ija.
Gerturik gagoz geu
Bere aldez emoteko
Daukogun odol gustija
Geure zanetako odola.
¡Aupa, aupa, mutilak!
¡Gorald� daigun Euzkadi
Azkatasuna emonaz berai!
—
Geuk gura dogu anayak eka?i
Abe?ijaren aldera
Geuk bia? dogu gaizkatu Euzkadi.
¡Gaizka-daigun, ba!

(Vascos, vascos somos
Y amamos a la Patria
A nuestra Patria
Vascos, vascos somos

³⁰ Camino y Guezala, *Juventud y...*, pág. 180.

Y amamos a la Patria
Estamos prestos
A sacrificar por ella
Toda la sangre que tenemos
Toda la sangre de nuestras venas
¡Ánimo, ánimo muchachos!
¡Honremos a Euskadi
dándole la libertad!

—
Ansiamos atraer a nuestros hermanos
A la Patria
Mañana salvaremos a la Patria
¡Salvémosla pues!)

Gárate y Altuna: coetáneos, paisanos, activos ambos en los círculos culturales y políticos del nacionalismo³¹... ¿Sería demasiado forzado especular con la hipótesis de que a la altura de 1932 J. M. Gárate estaba familiarizado con el poema-canción de J. Altuna, y que se inspiró en ella para componer la primera estrofa del himno al soldado vasco? La alusión de notable semejanza formal a la disposición a sacrificar la sangre por la patria, presente tanto en la primera estrofa del *Gaizka-Daigun* como en los dos últimos versos de la primera estrofa del *Eusko Gudariak*, apoyaría una interpretación en este sentido.

Desde la década de 1970, es costumbre en las concentraciones y manifestaciones protagonizadas por el NVR, y no solo en las de naturaleza funeraria, finalizar el acto con la interpretación del *Eusko Gudariak* con el puño cerrado y elevado por encima de las cabezas. Su uso público se ha convertido en patrimonio casi exclusivo del nacionalismo radical, aun cuando fuese un miembro destacado del PNV quien puso letra a la melodía y una compañía del mismo partido la que elevó la canción a la categoría de himno durante la Guerra Civil. Un símbolo del que podemos levantar acta de que ha sido definitivamente vampirizado por un actor sociopolítico, el NVR, ajeno a su invención y primeros usos. Sólo ocasionalmente ha escenificado el PNV de cara a la opinión pública el canto del *Eusko Gudariak* en reuniones de sus militantes y simpatizantes. Quizás la más presente en el imaginario colectivo sea la protagonizada en diciembre de 2003 por el entonces presidente del Euzkadi Buru Bat-

³¹ Además de asiduo en las revistas culturales ligadas al nacionalismo, Altuna había sido elegido vocal de la Juventud Vasca de Bilbao en 1912. Camino y Guezala, *Juventud y...*, pág. 43.

zar, Xabier Arzallus, en las escalinatas del Tribunal Superior Vasco en Bilbao con motivo del procesamiento de la mesa del Parlamento Vasco con su presidente Juan María Atutxa a la cabeza. El eco mediático de la noticia ilustra hasta qué punto una canción que formaba parte del patrimonio simbólico del PNV era interpretado en la opinión pública como un acercamiento a las tesis del nacionalismo radical. Otra instancia en la que el PNV escenificó (aunque con discreción) el canto del *Eusko Gudariak* fue el homenaje al ertzaina y militante jeltzale Gotzon Doral en el cementerio de Irún con ocasión del décimo aniversario de su asesinato por ETA el 4 de marzo de 1996. En suma, un símbolo en origen privativo del PNV había dejado de serlo en ejercicio por su apropiación por parte del NVR.

Por último, no deja de encerrar cierto aire de contradicción el intentar hacer compatible un símbolo patriótico que airea la disposición martirial a sacrificar la sangre por la patria, con otro símbolo, el puño cerrado, movimiento gestual utilizado históricamente por la clase obrera organizada para acompañar el canto conjunto de *La Internacional*, canto que ensalza la solidaridad de clase por encima de las fronteras nacionales. En este sentido, se podría hablar de la combinación de ambos símbolos, puño en alto y canción patriótica, como de una *imagen-oximoron*, es decir, como una imagen que intenta conciliar símbolos que evocan mensajes de avenencia forzada, por no decir que esencialmente contradictoria.

Agur Jaunak

El *Agur Jaunak* es una melodía popular de uso ampliamente extendido en el folclore vasco. La letra que la acompaña dice así:

Agur jaunak!, Jaunak agur!
 Agur t'erdi...
 Jaungoikoak eginak gire
 Zuek eta bai gu ere...
 Agur jaunak! Agur!
 Agur t'erdi, hemen gire...
 Agur jaunak!

Es decir:

¡Saludos señores! ¡Señores saludos!
 Saludos...
 Estamos hechos por Dios
 Vosotros y nosotros también...

¡Saludos señores! ¡Saludos!
Saludos, estamos aquí...
¡Saludos señores!

Según una versión ampliamente extendida acerca de su origen, letra y música procederían del País Vasco-francés³². El artífice de su difusión y popularización habría sido el escritor y músico donostiarra Antonio Peña y Goñi, quien a su vez se la habría oído cantar en 1892 a un pelotari de Oihartzun (Gipuzkoa) llamado Manuel Lekuona, *Urtxalle*. Con posterioridad, Ignacio Pérez-Arregui y el Padre Donosti se encargaron de su arreglo musical para que sirviese de saludo oficial en recepciones públicas ofrecidas por las autoridades. Su primera interpretación pública tuvo lugar el 1 de agosto de 1918 a cargo de los clarineros de la Diputación de Guipúzcoa durante la procesión de San Ignacio de Loyola, en Azpeitia. Exactamente un mes más tarde sonaron de nuevo sus acordes con ocasión de la celebración del I Congreso de Estudios Vascos en Oñate, ahora ante las máximas autoridades civiles y eclesiásticas del País Vasco y Navarra, además del rey Alfonso XIII³³. Aunque las interpretaciones acerca del origen de la letra coinciden en apuntar al pelotari guipuzcoano como su «importador» del País Vascofrancés, no hay acuerdo a la hora de referirse al contexto que dio pie a su utilización original. En tanto que quien se esconde tras el pseudónimo de «un Viejo Vitoriano» defiende que la canción la interpretaban los vascofranceses que acompañaban a los *pelotaris* guipuzcoanos hasta la frontera a modo de despedida, el folclorista y musicólogo J. L. Ansorena sostiene que se trataba de un canto de recibimiento

³² Sin embargo, el musicólogo Ansorena recoge el siguiente testimonio que le hizo llegar por carta en 1983 el diplomático José Miguel de Azaola: «A propósito del *Agur Jaunak*, voy a contarle lo que me ocurrió en Viena en 1955. Estaba yo cenando en el restorán [sic] que ocupa la bodega del antiguo palacio imperial, cuando el tocador de cítara, que amenizaba la velada, se puso a interpretar una melodía idéntica a la de esa canción. Cuando terminó de hacerlo, me acerqué a él y le pregunté cuál era el origen de aquella música. Me dijo no poder precisarlo, pero que se trataba de una antiquísima melodía popular vienesa. Yo le tararé el *Agur Jaunak*, diciéndole que se trata de una canción vasca; y él me dijo: efectivamente, es lo mismo». J.L. Ansorena, «Procedencia de algunas melodías populares vascas», *Txistulari* 179, Julio-Septiembre de 1995, pág. 10.

³³ Se puede rastrear el origen del *Agur Jaunak* de forma pormenorizada en los siguientes artículos: I. López Mendizábal, «Sobre el 'Agur Jaunak'», *Txistulari* 6, Abril-Mayo-Junio 1956, págs. 1-2; Un Viejo Vitoriano, «La pequeña historia del 'Agur Jaunak'», *Txistulari* 52, Octubre-Noviembre-Diciembre 1967, págs. 13-15; J.L. Ansorena, «El 'Agur Jaunak' nació en Rentería», *Txistulari* 102, Abril-Mayo-Junio 1980, págs. 15-17.

que llegó a oídos de Urtxalle por vez primera cuando, encontrándose con otros pelotaris en una posada en Saint-Jean-Pied-de-Port, se les acercó un mozo «extendiendo la mano con ademán entre imperioso y suplicante», probablemente como antesala a un desafío de pelota. Podría ser que sus usos contemporáneos no sean sino un reflejo de esta ambigüedad en las interpretaciones de su origen, puesto que la canción se interpreta hoy lo mismo en actos de recibimiento, en su uso saludador típico de actos institucionales, que en funerales, en su significado de despedida. La polisemia del término «agur» invitaría a ambos usos, pues en euskera significa tanto «hola» o «saludos» como «adiós»³⁴.

Una vez trazado su origen, no nos sorprenderá que la canción no figure en ninguna de las dos recopilaciones más exhaustivas del cancionero tradicional vasco. No aparece ni en la publicada por Azkue entre 1921 y 1925, que incluye un total de 1.001 canciones, ni en un anexo a otra obra suya publicado aparecida en 1947. Tampoco hay rastro alguno de ella en el cancionero elaborado compilado por su coetáneo P. Donosti, con un total de, con 1.124 entradas, seguramente porque el capuchino sabía mejor que nadie que la canción, aun cuando popular, no era ni mucho menos de origen ancestral. Se trataba de una tradición inventada cuyos artífices principales habían sido Peña y Goñi, Pérez-Arregui y el propio P. Donosti³⁵.

El *Agur Jaunak* ha sido profusamente utilizado en los rituales funerarios del NVR desde los años de la transición española a la democracia hasta el día de hoy. Al contrario de lo que ocurre con el *Eusko Gudariak*, en el imaginario colectivo no se produce identificación necesaria alguna entre canción y NVR. También a diferencia del *Eusko Gudariak*, cuya interpretación en los rituales manifestantes y funerarios del NVR incorpora siempre de forma indisociable letra y música, el *Agur Jaunak*, es interpretado a menudo sin acompañamiento alguno de letra, únicamente la melodía.

A continuación, y a partir de los homenajes de despedida públicos a cuatro de sus militantes, indagaremos en el empleo de esta

³⁴ Fórmula de saludo o de despedida. 1.— Saludos, adiós; 2.— Saludo, salutación, adiós; 3.— veneración, respeto; 4.— estrofa de saludo y despedida que hace el *bertsolarí*; 5.— reverencia, saludo (baile); 6.— Salve (religioso). Todo ello significa *agur* (Miren Azkarate (zuz.), *Euskara-gastelania / Castellano-vasco. Hiztegia*, Usurbil 1996).

³⁵ Véase Resurrección María de Azkue, *Cancionero popular vasco* (2 Vols.), Bilbao, 1990; *Ibíd.*, *Euskalerraren Yakintza*, Vol. 4, Madrid, 1989; P. Donostia, *Obras completas del P. Donostia*, Vols. VI, VII y VIII, Donostia, 1994.

pieza-símbolo en los rituales funerarios de la subcomunidad nacionalista radical. Se trata de los actos funerales por el dirigente etarra José Miguel Beñaran, *Argala*, asesinado en 1978; por el pediatra y dirigente de Herri Batasuna Santiago Brouard, asesinado en 1984; por el también dirigente de Herri Batasuna y periodista Josu Muguruza, asesinado en Madrid en 1989, y por José Ángel Alzuguren, preso etarra que se suicidó en la cárcel de Soria en 2005. Podrían multiplicarse los ejemplos, pero consideramos los mencionados como suficientemente representativos de los usos de esta composición-símbolo por parte del NVR a lo largo de un amplio período de tiempo.

El 21 de diciembre de 1978, exactamente cinco años y un día después de (supuestamente) haber conectado los cables del explosivo que puso fin a la vida del presidente del gobierno español, el almirante Carrero Blanco, el dirigente etarra J.M. Beñaran, *Argala*, sufría un atentado mortal en la localidad vascofrancesa de Anglet. Una mano negra había colocado una bomba en los bajos de su coche. Le faltó tiempo al Batallón Vasco Español para reclamar la autoría de lo que tenía todas las trazas de responder a la bíblica ley del Talión. Durante el acto funeral con cuerpo presente el día 24, el acceso a la localidad natal de Argala, Arrigorriaga (Bizkaia), estuvo severamente restringido por la policía, pero al día siguiente, día de Navidad, una comitiva recorrió el camino entre la plaza y el cementerio. La marcha iba encabezada por sus hermanos, quienes portaban un estandarte de la Koordinadora Abertzale Sozialista —KAS—, seguidos por una multitud en silencio. Las crónicas de la época revelan que se cantó el *Eusko Gudariak* y, a petición de una mujer, también el *Agur Jaunak*³⁶.

Una de las personas que obtuvo permiso de las autoridades para atravesar el cerco policial y que portó el féretro de Argala por las calles de Arrigorriaga hasta la iglesia fue Santiago Brouard, dirigente de Herri Batasuna y presidente de HASI (Partido Socialista Revolucionario Popular). Seis años más tarde, el 20 de noviembre de 1984 (en sí misma una fecha-símbolo, puesto que coincide con los aniversarios de la muerte de José Antonio Primo de Rivera y de Franco), Brouard correría la misma suerte a manos de un comando paramilitar de los Grupos Antiterroristas de Liberación —GAL— cuando se encontraba en su consulta bilbaína. Dos días después, en el curso de los multitudinarios actos de homenaje y despedida celebrados en la ciudad de la que llegara a ser teniente-alcalde, la

³⁶ *Egin*, 27-12-1978, pág. 6.

banda de txistularis del ayuntamiento de Bilbao interpretó los sones del *Agur Jaunak*. Avanzada la jornada, y una vez llegado el féretro a su localidad natal de Lekeitio (Bizkaia), el coro infantil de la localidad Itsas Soinua entonó (ahora con letra) el *Agur Jaunak* mientras el féretro era introducido en la iglesia³⁷.

Entonar una canción con reminiscencias inequívocamente religiosas («estamos hechos por Dios/ vosotros y nosotros también») no deja de ser una singular manera de dar el último adiós a quien fuera el presidente de un partido político, HASI, que, escasamente un año antes del asesinato de su líder, aprobaba en su congreso una Ponencia de Estatutos en la que se definía a sí mismo como la vanguardia organizada de los trabajadores vascos y optaba por organizarse de acuerdo con los principios del centralismo democrático³⁸. Resulta sorprendente despedir públicamente con un cántico de resonancias cristianas tan manifiestas al líder de un partido inspirado en el marxismo revolucionario, ideología que, desde que Marx declarara en una de las tesis sobre Feuerbach que «la religión es el opio del pueblo,» no se ha distinguido, al menos en sus corrientes principales, por una convivencia armónica con otras interpretaciones religiosas del mundo, tampoco con el cristianismo³⁹.

Asimismo, en los actos de despedida a Josu Muguruza, redactor jefe del diario Egin y parlamentario electo de Herri Batasuna en el Congreso de los Diputados, sonaron los acordes de la canción-símbolo que nos ocupa. Asesinado en un hotel madrileño el 20 de noviembre de 1989, la comunidad nacionalista radical le tributó inmediatamente después un homenaje público en Bilbao, la ciudad donde nació y creció. Las crónicas periodísticas de la jornada no mencionan que sonasen los acordes del *Agur Jaunak* durante el homenaje popular tributado en las calles de la capital vizcaína. Sin embargo, sí que se dejaron oír mientras un reducido grupo de familiares y correligionarios trasladaba el féretro a las dependencias del incinera-

³⁷ *El País*, 23-11-1984, pág. 13; *Egin*, 23-11-1984, págs. 5 y última; *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 23-11-1985, pág. 14.

³⁸ HASI, *II. Biltzarra*, Septiembre de 1983, págs. 136 y sigs.; Ver asimismo la entrevista a Brouard recogida en *Egin*, 23-11-1984, págs. 16-17.

³⁹ Los países del socialismo real y sus campañas de secularización forzosa constituyen una buena prueba histórica, no tanto de la incompatibilidad intrínseca entre la religión cristiana y la religión política del marxismo (ejemplificada en los regímenes del bloque soviético), cuanto de los problemas que en la práctica ha habido para conciliar ambas interpretaciones del mundo. Como prueba de esta conciliación problemática de la que hablamos, baste recordar que en los países comunistas el único lugar oficialmente reservado para la religión eran los museos del ateísmo. Ver: J. Casanova, *Public Religions in the Modern World*, Chicago, 1994, pág. 24.

dor en el cementerio de Derio. La interpretación corrió entonces a cargo de la Banda Municipal de Música de Bilbao. Sus cenizas serían aventadas el domingo siguiente en la localidad navarra de Amaiur. Por su extraordinaria densidad simbólica, merece la pena detenerse en la descripción de la escenificación de la última despedida a Muguruza. La elección de la ubicación es de por sí harto expresiva. En Amaiur tuvo lugar en 1522 una batalla entre 100 y 200 defensores navarros contra las tropas de Carlos I, en un intento postrero por recuperar la independencia de Navarra perdida unos años antes, en 1512, tras la conquista y posterior anexión a Castilla. Amaiur es leído hoy en día por el NVR como un símbolo de la lucha por la independencia del País Vasco. En 1922 se erigió un monolito en el emplazamiento donde siglos antes había un castillo. En una de sus caras se lee: «Napar askatasunaren alde Amayurko echarrian borroka egin zuten gizonai. Betiko argia. 1522» («A los hombres que en el castillo de Maya pelearon en pro de la independencia de Navarra. Luz perpetua. 1522»). Precisamente al pie del monolito, en la cara con la inscripción mencionada en euskera, y tras escuchar los sonos de una *txalaparta* (instrumento de música tradicional vasco) y de bailar un *aurreku* (baile) de honor, la compañera de Josu Muguruza extrajo de una *kutxa* (cofre) de madera las cenizas con los restos de Muguruza y las depositó sobre una *ikurriña*. Lo hizo en un total de siete ocasiones, cada una de ellas simbolizando un *herrialde* (territorio) del País Vasco. Las cenizas fueron inmediatamente después arrojadas al viento a los sonos del *Agur Jaunak*⁴⁰.

Como último ejemplo que ilustra el uso del *Agur Jaunak* en los rituales funerarios del NVR mencionaremos el caso del preso etarra José Ángel Alzuguren⁴¹. Sus exequias tuvieron lugar en el bosque simbólico habitual que rodea los actos funerarios de la subcomunidad nacionalista vasca: *ikurriñas*, banderas de Navarra (éstas sólo aparecen, lógicamente, cuando los actos de homenaje transcurren en aquél territorio), baile de un *aurreku*, pasillo de honor para dar entrada al cortejo fúnebre, canto del *Eusko Gudariak*... Tampoco faltó la interpretación del *Agur Jaunak*. Inmediatamente después del oficio funeral los asistentes fueron abandonando ordenadamente la iglesia mientras sus notas brotaban del órgano parroquial. Flanqueados por un tupido pasillo de enseñas vascas y navarras, los allí congregados

⁴⁰ *Egin*, 27-11-1989, págs. 1 y 4; *Punto y Hora de Euskal Herria* 560, 30-11 / 14-12, págs. 60-61.

⁴¹ Los datos que recogemos a continuación están espigados en el diario *Gara* de los días comprendidos entre el 1 y 6 de noviembre de 2005.

se encaminaron acto seguido al cementerio precedidos por el féretro y un sexteto de txistularis y atabaleros. Una vez depositado el ataúd en su nicho, los presentes arrojaron flores y puñados de tierra al interior de la tumba. En ese preciso instante, un txistulari empezó a interpretar en solitario el *Agur Jaunak*, al mismo tiempo que varias decenas de personas ponían letra a la melodía. Como de costumbre, el canto del *Eusko Gudariak* puso el colofón al acto piacular.

Como fue el caso de los actos de homenaje y funerales tributados a Santi Brouard 21 años antes, sorprende la utilización una letra de marcado carácter religioso en un entorno laico y de corte marxista. En el caso de Brouard no cabe duda de ello, pues era presidente de un partido político de esa confesión. Pero también en el caso de Altzuguren el hecho de que en un acto público posterior sonase *La Internacional* en su memoria invita a pensar que él también suscribía de una u otra forma la ideología marxista (según sus allegados, había aprendido la canción-símbolo de la clase obrera a la vez que el *Eusko Gudariak* en su primera salida a los Pirineos).

Guernica. Marcha Fúnebre Vasca

Guernica. Marcha Fúnebre Vasca es una composición para *txistu* y trompa obra de Pablo Sorozábal (San Sebastián, 1897-Madrid, 1988) que data de 1966. A diferencia del *Eusko Gudariak* y el *Agur Jaunak*, que gozan de una amplia difusión, sus acordes resultan irreconocibles para la inmensa mayoría de la población en el País Vasco.

Su interpretación en el curso de los actos funerarios del NVR resulta más difícil de rastrear que en los casos del *Eusko Gudariak* y el *Agur Jaunak*. Ello se debe a que su desconocimiento la hace pasar desapercibida incluso a los más avezados periodistas de medios de comunicación afines al nacionalismo radical, que no siempre reconocen en sus crónicas la presencia de este elemento creador y envolvente de emociones. Es posible asimismo que su uso sea más esporádico, aunque solo sea porque la interpretación precisa de una pequeña banda de música o, en su defecto, de la instalación de un equipo de megafonía. Además, se trata de una pieza relativamente larga que ve difuminarse la capacidad condensatoria de ideologías que se espera de los símbolos políticos⁴².

⁴² La versión interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid con la Coral Andra Mari (CD Elkarlanean, KD-491, 1998) tiene una duración algo superior a los seis minutos.

En todo caso, resulta un elemento simbólico, si no recurrente, al menos sí habitual en los rituales funerarios del movimiento socio-político que nos ocupa. Sus ecos resonaron desde la megafonía instalada en el coche que abría la comitiva de Santiago Brouard en Bilbao, así como desde la instalada en los postes y farolas de su localidad natal de Lekeitio. Apenas un año antes de su asesinato, el mismo Brouard fue uno de los encargados en enero de 1984 de portar mar adentro a bordo de una barca las cenizas del etarra Mikel Goikoetxea, *Txapela*, asesinado por el GAL. La viuda de Goikoetxea dejó bien claro el significado que adquiriría la Marcha para ella: la Marcha Fúnebre «no es para monjes, ni sacerdotes, sino para gudarís»⁴³. También se dejaron oír sus acordes en el funeral de Domingo Iturbe, *Txomin*, que tuvo lugar en su villa natal de Mondragón (Gipuzkoa) el 8 de marzo de 1987. La multitudinaria manifestación de duelo acompañó hasta el camposanto al féretro con sus restos a hombros de familiares, miembros de la Mesa Nacional de Herri Batasuna y concejales de la formación abertzale en la villa cerrajera al ritmo de la Marcha de Sorozábal. Allí se le dedicó una oración y se cantó conjuntamente el *Eusko Gudariak*. Años más tarde, también sonó en Markina durante los oficios funerales por Patxi Rementería, uno de los cuatro etarras fallecidos en Bilbao el 7 de agosto de 2000 al estallarles los 25 kilogramos de dinamita que portaban. Otro ejemplo en que el NVR ha recurrido a la Marcha de Sorozábal en sus rituales «piaculares» fue el funeral de José Ángel Alzuguren el 2 de noviembre de 2005, cuando los acordes de una marcha fúnebre (la crónica del diario *Gara* de dicha fecha no menciona cuál, pero nos inclinamos a pensar que se trata de la de Sorozábal) resonaron desde la megafonía instalada en la plaza del ayuntamiento. Por último, los acordes de la marcha de Sorozábal se dejaron oír en la localidad vizcaína de Santurtzi en el marco de los actos de homenaje organizados para despedir al preso etarra Igor Angulo el 1 de marzo de 2006, suicidado en la prisión de Cuenca dos días antes.

Antes hemos visto que en el caso del *Agur Jaunak* se produce a menudo una disociación entre la música y la letra, de manera que se interpreta la primera sin ponerle la letra de marcada impronta religiosa (aunque también hemos visto que pueden ir juntas, por ejemplo en los funerales de Brouard y Alzuguren). Ahora queremos detenernos en otro modo de disociación, aquél entre los usos de una obra (musical, en este caso) y la personalidad de su autor.

⁴³ Citado en P. Woodworth, *Guerra sucia, manos limpias. ETA, el GAL y la democracia española*, Crítica, 2002, pág. 85.

Si hubiésemos de atender a, y en consecuencia respetar, la voluntad del iconoclasta compositor de la *Marcha Fúnebre*, no cabe duda de que los acordes de su Marcha nunca se dejarían escuchar en el contexto en que lo utiliza el NVR. Alguien como Sorozábal, antimilitarista confeso, individualista anarcoide de la escuela barrojiana («me gustaría ser uno de los *'txapelaundi* del Bidasoa' y cuanto [*sic*] menos, mejor») ⁴⁴, que recela de las patrias hasta el desprecio más indisimulado («No necesito ninguna patria, ninguna bandera. Para mí las banderas son un trapo colgado de un palo»; «El concepto de patria es una burrada»; «No soy vasco ni madrileño, soy un ser humano... no tengo patria ni quiero tenerla») ⁴⁵ y ridiculiza y menosprecia de manera inmisericorde a los mártires-patriotas («todos los que mueren por ideales patrióticos me parecen unos desgraciados, unos infelices... ¿Morir? Ni por una patria ni por la otra. Morir por nadie») ⁴⁶ no presenta el perfil de alguien para quien el valor patriótico figure en su plantilla de valores. ¡Cuanto más para que una creación suya figure de manera estelar en el ritual mortuorio de los gudaris caídos en combate y recubiertos por una ikurriña!

MÚSICA Y FUSIÓN DEL INDIVIDUO EN EL GRUPO

El recurso a las tres composiciones musicales que hemos repasado durante los rituales funerarios del NVR cumple dos funciones principales. Por un lado, sirve de polo de identificación grupal y fomenta un sentido de comunión colectiva. A este respecto, y en la medida que el uso público del *Eusko Gudariak* se ha ido restringiendo con el paso de los años a la constelación del nacionalismo radical, se podría afirmar que la citada canción se ha convertido en un símbolo privativo suyo, un marcador de fronteras grupales que

⁴⁴ Entrevista realizada en 1985 y disponible en la página web de la Asociación de Txistularis, www.txistulari.com/musikariak/sorozabal/entrevista.htm. Fecha de consulta: 18 de Noviembre de 2005. Por otra parte, en *El árbol de la ciencia*, la novela más autobiográfica de Pío Baroja, el escritor donostiarra pone en boca de su protagonista, el doctor Andrés Hurtado, una máxima que bien podría suscribir el propio Sorozábal por cuanto denota una vocación expresa por sacudirse las lealtades comunitarias no consentidas: «cada hombre es una estrella con su órbita independiente» (*La raza*, Tusquets, Barcelona, pág. 533).

⁴⁵ La primera cita en: *Punto y Hora*, 29-12-1977 / 4-01-1978, pág. 22; las dos restantes en Asociación de Txistularis, www.txistulari.com/musikariak/sorozabal/entrevista.htm.

⁴⁶ *Punto y Hora de Euskal Herria*, núm. 29 12-1977 / 4-01-1978, pág. 22.

resulta funcional a la hora de fomentar su sentido de la identidad colectiva. Por el contrario, ni el *Agur Jaunak* ni la *Marcha Fúnebre* de Sorozábal cumplen esta función de manera inequívoca, puesto que ninguna de estas composiciones ha sido monopolizada por el NVR hasta convertirlas en patrimonio de uso exclusivo. En el primero de los casos, el *Agur Jaunak*, porque existen otros actores (por ej., autoridades) y contextos de utilización (por ej., actos de recibimiento, funerales religiosos) que han puesto límite a la voracidad simbólica de la subcomunidad nacionalista radical. En el segundo caso, porque la *Marcha* es una composición contemporánea de limitado arraigo popular y, en todo caso, demasiado extensa como para convertirse en un símbolo condensador de todo un programa político.

Sin embargo, en lo que sí coinciden las tres piezas musicales aquí examinadas es en que ayudan a crear entre los participantes en los rituales funerarios un clima emocional que refuerza su sentido de pertenencia a la subcomunidad nacionalista radical. Todas ellas contribuyen a que el dolor inicial por la pérdida de un ser sentido como próximo (según la lógica de que «era nosotros») se transforme en sentimientos de unidad y fe en un futuro triunfal. La música no es, desde luego, el único factor que en un contexto funerario facilita la transición desde el sentimiento de dolor al de orgullo de pertenencia al grupo. La copresencia física y la visualización de una multitud congregada alrededor del gudari-mártir muerto, así como los discursos hagiográficos pronunciados en un momento u otro del acto piacular, son todos ellos factores a tomar en consideración cuando de lo que se trata es de reforzar el vínculo comunitario ante una pérdida hondamente sentida en la comunidad. Lo que hemos pretendido mostrar es que sin el acompañamiento musical en las ceremonias de afirmación que son los rituales funerarios del NVR, la tarea de fundir, de disolver incluso, el «yo» en el «nosotros» no resultaría igual de efectiva.