

# Rock, subalternidad, nación

## El caso del *rock gitano* en la Transición Española

Antonio Méndez Rubio

Recibido: 03.05.2015 – Aceptado: 01.09.2015

### Titre / Title / Titolo

Rock, subalternité, nation. Le rock gitan dans la Transition espagnole  
 Rock, Subalternity, Nation. Gypsy Rock in Spanish transition to democracy  
 Rock, subordinazione, nazione. Il «rock gitano» nella transizione politica in Spagna

### Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En el contexto de la Transición Española emergen nuevas formas de música popular que mantienen una relación de conflicto ambivalente con la cultura oficial. Entre estas músicas destaca el llamado «rock gitano» que fue reconocido sobre todo a partir de los discos del grupo Pata Negra. Este artículo intenta poner bases analíticas y críticas para reconsiderar el rock gitano en la perspectiva más amplia de la relación histórica entre cultura gitana y estado español. El «rock gitano» se toma aquí como caso de referencia para entender cuestiones más amplias, relativas a identidad nacional, subalternidad y crítica cultural. Más específicamente, la cuestión gitana negocia con la cuestión nacional en términos de una interculturalidad que no solamente pone a dialogar tradiciones étnicas muy distintas, sino posiciones sociales antagónicas, que obstaculizan la reproducción de la hegemonía en un período políticamente decisivo. El carácter crítico del contexto histórico se resignifica también críticamente en los textos y canciones que son objeto de análisis.

Dans le contexte de la Transition Espagnole, apparaissent de nouvelles formes de musique populaire qui gardent une relation de conflit ambivalent avec la culture officielle. Parmi ces musiques se distingue «Le rock gitan», qui a été reconnue, surtout, grâce aux albums du groupe Pata Negra. Cet article essaye d'asseoir les bases d'une analyse critique dont l'objectif est de reconsidérer le rock gitan et le resituer dans une perspective plus ample de la relation historique entre la culture gitane et l'État espagnol. Le «rock gitan» est appréhendé, ici comme un exemple de référence pour saisir des enjeux plus profonds relatifs à l'identité nationale, la subordination et la critique culturelle. Plus précisément, la question gitane négocie avec la question nationale dans les termes d'une interculturalité qui, non seulement, fait dialoguer des traditions ethniques très différentes, mais aussi des positions sociales antagonistes qui entravent la reproduction de l'hégémonie dans une période politique décisive. La difficulté du contexte historique se resignifie, également, d'une manière critique dans les textes chansons qui font l'objet de l'analyse.

During the Spanish transition, new forms of popular music that were able to maintain an ambivalent relationship of conflict with the official culture were born. Among these, «gypsy rock» is one of the most renowned, especially after the albums by the band Pata Negra were issued. This article tries to set the analytical and critical basis to reconsider gypsy rock under the wider perspective of the historical relationship between gypsy culture and the Spanish state. «Gypsy rock» is used here as a reference to understand broader issues such as national identity, subordination and cultural criticism. The gypsy issue discusses the national identity issue in the context of interculturality, which not only relates very different ethnic traditions but also antagonistic social positions that challenge the hegemony in a politically delicate period. The critical element of the historical context is also resignified critically in the lyrics and songs that are being analysed in this article.

Nel contesto della Transizione spagnola emergono nuove forme di musica popolare che mantengono un rapporto di conflitto ambivalente con la cultura ufficiale. Fra queste musiche risalta il cosiddetto «rock gitano», riconducibile principalmente ai dischi del gruppo «Pata Negra». Quest'articolo cerca di porre le basi analitiche e critiche per riconsiderare il «rock gitano» in una prospettiva più ampia della relazione storica fra cultura gitana e stato spagnolo. Il «rock gitano» viene considerato come caso di riferimento per comprendere questioni più ampie, relative all'identità nazionale, subordinazione, e critica culturale. Più specificatamente, la questione gitana dialoga con la questione nazionale in termini di un'interculturalità che non solamente mette in dialogo tradizioni etniche molto diverse, ma anche posizioni sociali antagoniste, che ostacolano la riproduzione dell'egemonia in un periodo politicamente decisivo. Il carattere critico del contesto storico si carica di un nuovo significato anche a livello critico nei testi e nelle canzoni che sono oggetto dell'analisi.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Música popular, rock gitano, Estado, memoria, subalternidad

Musique populaire, rock gitan, État, mémoire, subalternité

Popular Music, Gipsy Rock, State, Memory, subalternity

Musica popolare, «rock gitano», Stato, memoria, subordinazione

## 1. La persistencia de la nación

«El olvido es mi patria vigilada y aún tuve un país más grande y desconocido». Este versículo de Antonio Gamoneda pertenece a su libro *Descripción de la mentira*, dado en 1977. Aquí, la referencia disociada a «mi patria» y a «un país» es índice de un trastorno experiencial, mundano: el país, lugar de pertenencia personal y colectiva, es sin embargo irreconocible, mientras que la patria, esa supuesta raíz de deuda inevitable, honda, ha traspasado los límites de la memoria para inscribirse en un espacio de perpetuidad en la carencia y el asedio. Como mínimo, esto insinúa que la leyenda del escepticismo y el desencanto que siguió a la Transición Española tiene, detrás suyo, dos componentes no siempre puestos sobre la mesa: uno, que las posibles causas de esa crisis (como por ejemplo la derrota de los proyectos de emancipación antiautoritaria) arraigan en un tiempo anterior a 1977, es decir, previo a esa transición propiamente dicha; dos, que en el origen de ese descontento no hay un simple desencanto o una mera desilusión, sino, como he sugerido, un trastorno traumático de los mecanismos aseguradores de identificación, reconocimiento y vida en común.

El olvido, como la muerte, es entonces un sitio para la libertad, quizá para la única libertad viable en un mundo cuya presencia asfixiante puede tener la misma duración que una vida entera. No es extraño que la muerte sea justamente el lugar de enunciación de la novela *Llamando a las puertas del cielo* (2007), que se abre también con un descarnado verso, esta vez de César Vallejo: «¡Cuidate, España, de tu propia España!». La novela de Antonio Ansón nombra la transición española como un paso en el aire, puntos suspensivos, donde la muerte se confunde con la posibilidad de cualquier nacimiento: «Así quedó la cosa. En el limbo de la identidad. Como los recién nacidos que se mueren sin bautizar dando vueltas en la negrura infinita ad aeterno» (*id.*: 195) O como recoge este otro pasaje, trabajado por la afirmación de su propio vacío: «¡bamos a tomar algo al pub, donde seguíamos escuchando música, pero sin pensar» (*id.*: 189). La referencia a la memoria musical, así, y ya desde su mismo

título, se convierte en eje vertebrador de la narración en *Llamando a las puertas del cielo*. La música actúa así como piedra angular en un gesto autorreflexivo que es a la vez un salto al vacío. Y, lo que es más decisivo, funciona así no sólo dentro de un relato específico y reciente sino dentro de la experiencia ambigua, intensa, de la sociedad en su vida cotidiana. Tal vez por esa razón la música ocupa esa posición estratégica en textos históricos muy anteriores. Pienso sin ir más lejos en el film de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra* (1971), donde, desde su primera secuencia, el triunfalismo del bando nacional y su «Cara al sol» se impone sobre el dolor común, la violencia sorda, y el crimen colectivo, señalando así cómo el trauma de la guerra ha ido dejando sus huellas no secretas en las canciones populares posteriores. El clamor insidioso de «¡Viva Franco!» y su eco necesario «¡Arriba España!», durante la inacabable posguerra española, se mostraría como una losa sobre el silencio empozado, desprotegido, de lo real.

Se entiende pues que, al llegar a mediados del decenio 1970, España pueda ser retratada como una nación neurótica en trance de autorreconocimiento después de casi medio siglo de despotismo político y de parálisis cultural. Y no sólo eso: en trance de recuperación imposible de un trauma sórdido y todavía silencioso. Al decir aquí *todavía* soy consciente de que deberían leerse al trasluz de este daño histórico, compartido, los conflictos que la españolidad genera todavía a propósito, por ejemplo, de la celebración anual del Día de la Hispanidad, cada 12 de octubre, día sintomáticamente denominado por la opinión pública como Fiesta Nacional. Sin ir más lejos, la edición del periódico *El Mundo* (12/10/07) calificaba en su primera página la situación bajo la advocación del término «bronca» en su titular más destacado, exacerbando con ello el precedente enfrentamiento entre los principales partidos políticos del país. En esa misma edición (*El Mundo*, 12/10/07, p. 4) el periodista Federico Jiménez Losantos se preguntaba: «Llevamos 30 años de democracia ejemplar. Y, sin embargo, los gérmenes de la disgregación y el desencuentro han anidado entre nosotros. ¿Qué nos ocurre?». Al mismo tiempo, el columnista Ignacio Camacho reivindicaba desde *ABC* (12/10/07,

p. 5) la necesidad de un patriotismo democrático en un artículo titulado «A mucha honra». En realidad, la coyuntura no es para menos: los portavoces del partido entonces mayoritario, PSOE, reclaman tranquilidad y tolerancia, el líder de la oposición difunde un vídeo en defensa del «orgullo español», mientras los alcaldes del PP leen un manifiesto público en honor de la bandera y el himno nacional... La crispación parece ir en aumento.

En la cuestión de la españolidad, la realidad parecería superar a la fantasía. Pero el recurso al himno nacional indica que ni la realidad ni la fantasía pueden prescindir de la música como recurso. Ya a primeros del mes de junio de 2007 el Partido Popular presentaba en el Congreso una iniciativa para que se ponga letra al himno español. Unos días antes, el Comité Olímpico Español manifestaba una proposición similar para que los deportistas puedan cantar el himno. El episodio, incluyendo dos sonoras propuestas de letra por parte de Joaquín Sabina (*El País*, 15/06/07), pasó por el presente político con más pena que gloria, incluyendo la revocación de textos ya propuestos en firme, pero que no lograban ningún tipo de consenso parlamentario de cara a su aprobación. Al parecer, la gente «vibraba» con el himno nacional, pero esa vibración era, sin letra, una vibración incompleta, un desperdicio de energía identitaria imperdonable, un tiro al aire, una salva carente de la cohesión y de la fuerza precisas. Claro que, muerto el perro, no se acabó la rabia: la primavera española de 2008 vivió la (entre festiva y convulsa) confirmación de que España sería representada en el próximo Festival de la Canción de Eurovisión (en Belgrado) por el personaje cómico Rodolfo Chikilicuatre, cuyo glorioso «Baila el Chikichiki» se convertiría en un hit popular de largo alcance, a pesar incluso de las reticencias de la mayoría de cadenas televisivas por darle cancha –dado que la canción había sido propuesta para votación popular por el *late-show* cómico de Andreu Buenafuente en una emisora de la competencia (La Sexta). A contracorriente de lamentos altisonantes y desesperadas llamadas a la responsabilidad, Rodolfo Chikilicuatre se convertía, con su infantil *reggaeton*, carnavalesco y bufo, en estrella mediática gracias al masivo apoyo democrático recibido a través de

la plataforma digital MySpace. Pablo Carbonell, entre otros muchos, lo celebraría al grito libertario de «¡Viva la chuffla!» (*El País*, 10/03/08). La revancha popular a décadas de españolidad impuesta y de memoria musical instrumentalizada no era del todo inofensiva.

De esta serie sintomática de anécdotas y acontecimientos recientes se pueden extraer dos elementos teóricos de fondo, cruciales para enmarcar una posible discusión sobre la relación entre música popular e identidad nacional aplicada a la cultura española contemporánea. Estos dos elementos para el debate son:

a/ La reflexión sobre la nación como construcción discursiva, en conflicto, contingente... a la vez que históricamente vinculada a la modernización y la industrialización capitalista (Gellner, 1983; Anderson, 1983) –fenómenos ambos que se aceleran en una dinámica de intensidad sin precedentes en España a partir de 1960. En este sentido, lo que Lauren Berlant llamaba «la anatomía de la fantasía nacional» (1991) se presenta como un proceso de interacción no sólo institucional sino también informal y cotidiana, es decir, como una dinámica compleja de reproducción cultural cuya inmediatez puede llegar incluso a volver invisible. Se ha planteado en estos términos:

Thus, if politics is the ground upon which the category of the nation was first proposed, culture was the terrain where it was elaborated, and in this sense nationality is best conceived as a complex, uneven, and unpredictable process, forged from an interaction of cultural coalescence and specific political intervention, which cannot be reduced to static criteria of language, territory, ethnicity, or culture (Eley & Suny, 1996: 8).

Cuestiones prioritarias desde el punto de vista de la agenda política oficial, como puede ser el punto sensible de la españolidad y la concepción del estado, así, admiten (y hasta exigen) ser afrontadas desde la óptica interpretativa de la crítica cultural –especialmente si el horizonte explicativo aspira a traspasar las fronteras de las nociones e intereses oficiales para adentrarse en una exploración tentativa de la experiencia popular.

b/ La política invisible de la música popular, que arraiga en las interacciones informales, corporales, co-

lectivas, no debería quedar al margen de cara a dilucidar las dinámicas, a menudo precarias, de articulación posible entre experiencia popular y política (y pensamiento) de estado. Por esta vía, la «política muscular de la metonimia musical» (Washabaugh, 2005: 38) promueve concepciones y percepciones de la alteridad que reformulan y renegocian continuamente la naturaleza de la *communitas*. Esta invisibilidad de la música popular para la sociología y la ciencia política implica, a su vez, una experiencia de desaparición y de imposibilidad que tiene que ver con un pulso utópico, también político, desde luego —o pre-político, como algunos preferirían decir. Como indicara entre otros Christopher Small (2006), la deuda de la música popular con las prácticas sociales y la cultura común es tan insoslayable y necesaria que sus repercusiones desbordarían utensilios explicativos demasiado rígidos (como ocurre en acepciones apriorísticas o inmanentistas de la conciencia, intención, texto...) para iluminar zonas de sombra, ángulos muertos, en el nexo entre cultura, estado y vida cotidiana.

El cruce crítico de estos dos factores, la condición cultural y cotidiana de las políticas identitarias (y sus límites) y el lugar táctico de la música popular en las interacciones políticas de una sociedad determinada, se ofrece como un punto de partida que puede ser productivo a la hora de abordar el momento crítico de la Transición Española a la democracia en el período que iría aproximadamente desde 1977 a 1987.

## 2. El rock gitano como frontera

En su número 66, ya en 1990, tras una extensa consulta a críticos especializados de música pop-rock, la prestigiosa revista *Rock de Lux* hizo público el nombramiento como Mejor Elepé de la Década de los Ochenta del disco *Blues de la frontera* (1987) de Pata Negra. Pata Negra tomaba así delantera, en la votación organizada por *Rock de Lux*, a discos tan importantes como *Cuatro rosas* (1984) de Gabinete Caligari, *La ley del desierto/La ley del mar* (1984) de Radio Futura, *Grandes éxitos* (1982) de Alaska y Pegamoides, *El ritmo del garage* (1983) de Loquillo y los Trogloditas o *¿Cuándo se come aquí?* (1982) de Siniestro Total. En este

sentido, no dejaba de ser llamativo que el centralismo propio del «proyecto de un *pop* nacional» (Labrador & Monasterio, 2006: 45) se amparara en un argumento de la revista como éste: «el rock más interesante de los 80 es el que se ha realizado en los márgenes, en la frontera con otros sonidos» (*Rock de Lux*, 66, p. 74). De alguna forma, es como si, al mismo tiempo, se definiera con fuerza el marco necesario de un valor *nacional* para el pop-rock y se justificara ese marco fronterizado en virtud del interés implícito por el cruce de fronteras hacia el encuentro con otros territorios sonoros. ¿Era sólo una contradicción entre el hacer (por ejemplo, el «hacer patria») y el decir (por ejemplo, el una vez más «decirse apátrida o nómada» de la cultura rockera)?

Lo cierto es que *Blues de la frontera* era el último elepé de Pata Negra con su formación completa, esto es, contando con la participación activa de los dos hermanos Rafael y Raimundo Amador. Pata Negra: un grupo pionero del llamado *rock gitano*, fraguado en los arrabales del barrio de Triana, en la Sevilla de los años sesenta, al olor de los nuevos polígonos industriales y las chabolas a la intemperie de una saga familiar de gitanos errantes, descreídos, callejeros. En su infancia y primera juventud, como era de esperar, los hermanos Amador no escapan al destino que les depara el mundo a la mayoría de gitanos por aquel entonces en España: venta ambulante, arte flamenco o droga. Cuando llegan a la adolescencia, las necesidades y las capacidades musicales de aquella «pandilla renegria» (Clemente, 1996: 34) desbordaban los límites del flamenco para adentrarse en las novedades selváticas del rock anglosajón, el blues o el jazz. No era un cruce aislado, sino que prolifera por momentos en otras grabaciones en las que los Amador están también implicados, como el disco de Los Montoya *Triana* (1976) o los discos realizados por Lole y Manuel a mediados de los setenta: *Nuevo día* (1975), *Pasaje del agua* (1976), *Lole y Manuel* (1977). Por otra parte, en *Nuevo día* se incluía «Todo es de color», un tema que aparecería en versión reducida dentro del disco del mismo año *El Patio* del conjunto Triana, pieza clave en la historia del nuevo *rock andaluz*... el bucle parecía imparable. A finales de los setenta, después de varios ensayos y formaciones, la aventura fronteriza de



Pata Negra está preparada para su *début* discográfico, que vendrá precisamente con el título Pata Negra de 1981.

En cuanto al *rock gitano*, era ya el título del disco que llevó a la fama a Las Grecas, editado durante la década anterior: *Gipsy Rock* (1974). El single de Las Grecas «Te estoy amando locamente» se había convertido en un *hit* masivo, que dio pie a una trayectoria intensa y singular entre 1974 y 1977. Las Grecas, producidas por CBS y apoyadas por las melodías de prestigiosos compositores como Felipe Campuzano, ponen así las bases en España, no tanto del *rock* como del *pop* gitano: un estilo de fusión aflamencada que estaba muy cerca de Lole y Manuel, de lo que luego sería la rumba de Los Chichos y Los Changuitos, y que tenía su precedente más claro en la rumba-pop de Los Payos, cuyo «María Isabel» había sido la canción del verano ya en 1969. A finales de los ochenta se produciría nada menos que el éxito internacional del conjunto, de residencia francesa, Gipsy Kings. Y un poco antes, en 1983, llegaría hasta el XXVIII Festival de la Canción de Eurovisión en Múnich, como representante de España, la inolvidable y sobrecogedora cantaora Remedios Amaya. Remedios Amaya apretó la voz y bailó descalza, acompañada por una orquesta sinfónica y un escenario televisivo de cartón-piedra, la desconcertante pieza de sintomático nombre «Quién maneja mi barca». Los discos de Remedios Amaya *Luna nueva* (1983) y *Sede en mi piel* (1984) eran dos trabajos cercanos al rock flamenco. Nacida de hecho en Triana, en Sevilla. Y apodada La Camarona de Triana por ser una de las cantantes preferidas de Camarón de la Isla y haber colaborado en más de una ocasión con él. Como habían colaborado con Camarón, en concreto en su estremecedor disco de fusión experimental *La leyenda del tiempo* (1979), músicos como Veneno o Raimundo Amador... que a su vez colaborarían entre sí, junto con Martirio, para el lanzamiento de *Veneno* en 1977... Y así sucesivamente.

*Blues de la frontera* empieza de hecho con una apuesta que había sido clave en *La leyenda del tiempo* de Camarón: musicar referencias líricas y trágicas a Federico García Lorca, en este caso con «Bodas de sangre», para luego incluir el homenaje a pecho descubierto «Camarón». Muy difícil no recordar entonces el punto de encuentro

con Camarón en 1979. En aquel disco de 1979 aparecía ya una especie de bulería desviada con el título «Homenaje a Federico», además de confluencias sin precio entre rock progresivo y canción popular («La Tarara») y, cómo no señalarlo, esa rumba con letra de Kiko Veneno, que se convertiría en un clásico popular del porvenir titulada «Volando voy», donde el nomadismo y la transgresión de las fronteras empieza por una problematización del propio canon flamenco y de la tradición musical gitana más autorizada para, desde ahí, articular una crítica envolvente y liberadora del principio de *identidad* (incluida por supuesto la viabilidad de una identidad étnica o nacional). Pero volviendo al disco de Pata Negra en 1987, *Blues de la frontera* se constituía como espacio de encuentro sonoro (especialmente a nivel instrumental) de la tradición gitana y la tradición afronorteamericana y caribeña. El blues, el reggae o el funky entran en una relación horizontal con el eje flamenco y la cadencia rock. A la vez, cuando este disco se compara con los anteriores de Pata Negra, se tiene la sensación de encontrarnos ante una suerte de cristalización de la forma: mayor nitidez vocal y de estilo, peso canónico de la grabación en estudio, mayor virtuosismo de las guitarras y complejidad acústica... En otras palabras, esa cristalización de la forma da a entender la latencia, que el tiempo confirmaría, de una poética en crisis, de un agotamiento creativo ya quizá inevitable después de una década de innovación y aventura en un terreno precario y desprotegido. La canción «Pasa la vida», en *Blues de la frontera*, que llegaría a sintonía televisiva, relata una entrega incondicional al paso del tiempo y una aceptación del olvido que volvía el mensaje mucho más amable que aquellas socarronas ventosidades que punteaban la apertura de *Guitarras callejeras* (editado en 1985 pero grabado en 1979).

En realidad, la crudeza del *blues* llegaba más lejos, de una forma más perturbadora, en aquel cutre minielepé original de 1979 titulado *Guitarras callejeras*. El hecho de haber sido grabado por un simple magnetofón confiere al disco una crudeza *hardcore*, una especie de suciedad que, desde el ángulo de la producción musical, refuerza e impulsa la poética de crudeza esgrimida por Pata Negra. De alguna forma, la precariedad del azar se ins-

taura en las canciones como fisura (de lo) real. Esa subalternidad sórdida y a la vez atravesada por la ternura se condensa como en ningún sitio en la canción «Ratitas divinas», compuesta por Kiko Veneno, y ejecutada de forma estremecedora desde el momento en que esa canción afronta el cruce entre la invisibilidad social del subalterno («entre tanta gente / por el día casi no se os ve») y el descenso a los pozos de una subjetividad dañada («Ratas, yo os comprendo / porque sei de mi parte chung»). Otra forma de situar la condición *raw* de *Guitarras callejeras* es atendiendo justamente a su deuda con el *blues*. Deuda que está en la concepción popular de la música popular, compartida por la experiencia gitana y la experiencia negra, como salida precaria de la desesperación común a través de la precariedad de sonidos inframelódicos y una voz que encarna su dolor en clave de soledad, de pobreza, pero también de un placer que nace del propio cantar y del propio escuchar. En este sentido, es interesante retener en el caso de Pata Negra, como en las raíces del *blues*, que la corporalidad de la música desborda cualquier tematización, cualquier reducción (como diría Derrida) logofonocéntrica, ya que

el impacto de las letras cantadas se desprendió muy pronto más de los tratamientos vocales que se les aplicaban que de su(s) significado(s). Se ha insistido suficientemente en el hecho de que la *manera*, en música popular negra, es tan importante (si no más) como el *tema*. Y donde más se percibe este fenómeno es en el terreno vocal, ya que el expresionismo de los instrumentos se acopla en general al de la voz. El timbre gutural de John Lee Hooker o de Howlin' Wolf basta para que una estrofa se llene de un poder de sugestión que no aparece sobre el papel (Bas-Rabérin, 1983: 51-52).

El estudio del blues gitano de Pata Negra, de su lugar cultural y social, en fin, no puede limitarse a sus contenidos verbales, aunque sólo sea por la importancia que en toda su discografía tuvieron las piezas instrumentales, y sobre todo por la interacción no sintética de instrumentos, letras y voces en un entorno (musical y social) descarnado e intempestivo. Incluso, como ha reconocido Raimundo Amador (en Clemente, 1996: 47-48), esa tensión expresiva se lleva hasta los detalles menos apreciables para el oído inexperto:

Lo que pasa es que los flamencos estiran un poco menos la cuerda, un cuarto de tono o menos, un quebraillo. Pero nosotros a la guitarra flamenca la estiramos como si fuera una eléctrica, como los bluesmen, que se llevan la prima hasta arriba del todo. Y eso te hace unas rejillas en las yemas de los dedos... mira... es muy jodido, pero suena que te cagas.

Así, el dolor de la música, del cuerpo que hace música, se convierte en el punto de unión entre géneros aparentemente distantes como el *r'n'blues* y el flamenco, al tiempo que se deja entender como piedra de toque de una *performance* que nace de condiciones de pobreza y asfixia social. Desde esta perspectiva pueden escucharse, o volverse a escuchar, las canciones de Pata Negra desde su primer disco editado bajo el mismo título Pata Negra (1981) hasta ese punto de inflexión y declive que era *Blues de la frontera* (1987) pasando por el imparable *Rock gitano* (1982) y por la maqueta aplazada que fue *Guitarras callejeras* (1985). Pata Negra implica una irrupción de subalternidad gozosa en la cultura común que recuerda otras huellas de esa misma emergencia, como es el caso de la música de Goran Bregovic o el cine de Emir Kusturica. Dicha irrupción crítica parece arrojar arena en el anhelo europeísta y tramposamente identitario, que parecería entrar en una marcha indetenible en la última década del siglo XX. En el caso de Pata Negra este pulso desestabilizador pasa por diversos momentos, todos ellos cargados de densidad significativa, como es el caso del descrédito del sistema comercial en la música popular-subalterna («Los Managers»), el relato intrahistórico del trapicheo con la droga y sus infiernos («Rock del Cayetano»), el cruce de memoria popular y memoria histórica («Compañero del alma»), la alegría de un encuentro sin rumbo («Las Vegas») o, y por encima de todo, una deriva experimental y de cruce entre formas líricas, instrumentales y vocales que no había llegado tan lejos en España.

Este último sintagma («en España») reenmarca, cómo no, el pulso musical del rock gitano en el ámbito sociohistórico de un estado-nación. No obstante, y a la vez, esto mismo replantea la necesidad de considerar la relación inestable entre cultura gitana e identidad nacional. Abrir la perspectiva analítica de esta forma ayudaría a comprender cómo se gestiona la cuestión de la

españolidad y sus límites en el período 1977-1987, de manera que el celebrado acceso de la cultura española a una democracia de masas y a una postmodernidad autocomplaciente pueda releerse a la luz de los conflictos y tensiones irresueltas que ese mismo proceso incorporó como rastros de un pasado colectivo no demasiado tranquilo, y como pruebas imposibles de un futuro no demasiado tranquilizador.

La historia de los gitanos, a partir de su éxodo desde el noroeste de la India hacia los años 1000-1100, está marcada por su diseminación por Europa durante el siglo XIV. Una hipótesis histórica (San Román, 1997) los relaciona todavía con una casta inferior de la India o uno de sus pueblos *pariah*. Lo más claro es que su historia se gesta mediante la enrancia en grupos pequeños que se reconocían procedentes de Egipto («egipcianos» o «egiptanos»). Además de su aspecto extraño y miserable, de su dedicación a la música festiva, a adivinar el porvenir en la palma de la mano, a pequeños hurtos y a trabajos fugaces e imprevisibles, el hecho de que se reconocieran cristianos peregrinos les hizo, por lo general, ser bien acogidos, como así sucedió en la España del siglo XV. Pero la Dieta de Augsburgo en 1500 y poco antes la Pragmática de los Reyes Católicos (1499) pondrían fin a su buena estrella, como ya había pasado en la recién nacida España con judíos y musulmanes. La expulsión de los gitanos entronca con las nuevas necesidades de normalización y disciplina propias de una sociedad que se prepara para una modernidad quizá inminente. De modo que las necesidades de una pujante política estatal-nacional (unida a sus marcas ideológicas de sedentarismo, sometimiento y productividad) justifican sin ambages la expulsión.

A mediados del siglo XVI los gitanos han sido ya expulsados de España, el Sacro Imperio, Francia, Inglaterra e incluso Pío X los ha despedido de Roma. A la expulsión territorial seguiría durante el siglo XVI una persecución jurídica y moral que facilitaría el terreno para la tendencia asimilacionista del XVIII, cuando todavía eran más que frecuentes los vaivenes entre persecución, hostigamiento y presidio. Con cierta perspectiva histórica se puede decir entonces que

el objetivo de eliminación social y cultural es una constante que se inicia a su llegada, cuando se tolera su presencia porque se supone su pronta desaparición, y que permanece revistiendo muchas formas que van del presidio a la asimilación nacionalista (San Román, 1997: 6).

En otras palabras, se puede afirmar que el proyecto moderno de política étnica, en lo que respecta al caso de los gitanos en España y Europa, se basa en un cierto respeto físico, de inspiración ilustrada, combinado con la represión autoritaria en casos de desorden público y, lo que es más decisivo aquí, con una integración bajo amenaza, una «asimilación nacionalista» que inicia un nuevo período histórico (la modernidad) en el que todavía nos hallaríamos inscritos. El ascenso de la xenofobia y los estereotipos con la cultura moderna sería un índice de esta tendencia a la persecución y la incorporación.

### 3. Un conflicto con raíces

La cultura moderna se convierte en un contexto propicio para la *communis opinio* como medio de dominación. Esta dominación o discriminación se manifiesta en los estereotipos de forma ambivalente, como una oscilación continua entre rechazo y atracción, entre condena y seducción. En los términos de Charnon-Deutsch en su excelente estudio *The Spanish Gypsy (The History of a European Obsession)* se dice:

The Gypsy as symbol of unconventionality, freedom of movement, religious belief, and unstructured language perpetuates the hope that life exists beyond the urban-industrial environment, but behind the portrait burks the fear of contamination and regression (...) The result is a predilection for stereotypical images that both express and buffer fears and validate and threaten selfhood. The stereotype insists on difference, but, like the fetish, signals a desire for sameness (Charnon-Deutsch, 2004: 242).

Siguiendo a Charnon-Deutsch (*id.*: 10), la «obsesión europea», así como la «obsesión española», por la figura exótica y ambivalente del gitano no puede deslindarse de la latencia de ciertos mitos de superioridad racial que forman parte de una ideología nacional, que a su vez actúan como medio para justificar la dominación de ciertos

grupos sociales sobre otros. En la literatura española, se encuentran algunas primeras alusiones racializantes ya en *La Celestina* (1499) y luego en obras como *Comedia llamada Aurelia* (1564) o *Guzmán de Alfarache* (1599), pero se trata de leves asociaciones con el mundo de la adivinación, los bandoleros, el baile y el cante. Incluso se da una cierta reflexividad y apertura de miras en *La gitanilla* (1613) de Miguel de Cervantes. El teatro de Lope de Vega mostraría una cierta intensificación discriminatoria en *El nacimiento de Cristo* (1604) o *Arenal de Sevilla* (1618). En efecto, con la época de ocaso histórico y socioeconómico que fue el reinado de Felipe III, la tendencia a identificar al gitano con una alteridad antimoderna y antisocial se hará fuerte en los discursos de los arbitristas (o consejeros de estado) a lo largo del siglo XVII como Fray Melchor de Huélamo, Manuel Fernández de Córdoba, Martín del Río o Sancho de Moncada, quienes definen al gitano como un problema para una nación emergente que necesitaba chivos expiatorios. En su *Restauración política de España* (1619) Sancho de Moncada escenifica una demonización moralizante y autoritaria del pueblo gitano dentro de su capítulo ocho, titulado «Expulsión de los gitanos», e inspirado en una secuencia apabullante de referencias bíblicas. El problema, de hecho, como bien detalla Charnon-Deutsch, arranca desde el Antiguo Testamento, atraviesa el Romanticismo francés (Sue, Hugo, Dumas padre...) y alcanza hasta el orientalismo contemporáneo. Como sabemos desde E. Said (1990), considerar la problemática orientalista nos obliga a pensar la cultura como medio de dominación, y a ensanchar la perspectiva, más allá de la españolidad estricta, hacia una consideración de las líneas de fuerza que atraviesan el imperialismo moderno. Asimismo, cómo no, este elemento orientalista nos invita a pensar también sus límites, sus desafíos (MacKenzie, 1995: 10) y sus dimensiones de resistencia o descentramiento no siempre visibles.

Episodio crucial en este recorrido es sin duda la representación idealizante de la mujer gitana en la adaptación operística de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) realizada, con un éxito sin precedentes, por Georges Bizet en 1875. A escala internacional, *Carmen* ocuparía el lugar por excelencia de identificación entre

los estereotipos orientalistas y el mito de una españolidad misteriosa y atávica. Esto es, el espacio textual de *Carmen* se constituiría vertiginosamente en sitio de convergencia máxima en la tendencia histórica a asimilar al otro-subalterno como medio de fortificación de una identidad nacional en conflicto:

Diez años después de su turbulento estreno en París, la ópera se había hecho con un sitio irrevocable y privilegiado en el repertorio operístico estándar, y su éxito no dejó de extenderse por el mundo entero, canonizando así el cliché de la españolada a escala global con un grado inédito de respetabilidad y reconocimiento internacional. Los diferentes niveles que activa el espectáculo operístico (música, canto, danza, vestuario y escenografía) establecieron en la imaginación popular la iconización o tipificación de la gitana española, inseparable de la construcción romántica de España como cuerpo femenino exótico y seductor, oscuro objeto de deseo y repudia (Fernández, 2007: 50).

Tanto la ópera de Bizet como el relato de Mérimée (originalmente publicado por la *Revue des Deux Mondes*) demarcan su intervención simbólica en el ámbito de la alta cultura, para a partir de ahí expandir su efecto en el imaginario popular. Un siglo más tarde, en la España de mediados de 1970, la fusión entre flamenco, blues y rock haría un recorrido en cierto modo inverso, de abajo arriba, al menos hasta el punto de alcanzar importantes cuotas de reconocimiento masivo. Sólo que quizá ese carácter inverso del recorrido no sea anecdótico y ayude a leer de distinta forma los vínculos entre cultura popular y pensamiento de estado, que en un caso resultan vínculos de encaje funcional, mientras que en el segundo caso mantienen un resto de conflictividad por lo menos latente. Aunque sea decirlo de forma muy esquemática: en *Carmen* la cultura gitana es objeto de deseo, mientras que en *Guitarras callejeras* es sujeto de discurso.

En la historia cultural española los gitanos destacan como objeto estético dotado de alcance crítico o polémico, desde Cervantes hasta Manuel de Falla o Federico García Lorca, o simplemente fetichizado (o más bien fetichizada, la mujer gitana) como emblema de belleza y exotismo seductor, como ocurre en la pintura de Julio Romero de Torres. Y el interés antropológico y cultural por la cultura gitana se acrecentaría a mediados del siglo



XX con una fuerza muy notoria. Esta cercanía reflexiva y artística rebrotaría de hecho en la atmósfera revuelta de la Transición a la democracia, como en la fatalista trilogía fílmica de Carlos Saura (*Bodas de sangre*, 1981; *Carmen*, 1983; *Amor brujo*, 1986) o en la novela rebelde *El barranco de los gitanos* (1984) de F. Robles.

Aun así, volviendo a la historia social contemporánea, las turbulencias económicas y políticas de finales del siglo XIX y principios del XX implican nuevos movimientos y convulsiones, pero siempre dentro de los parámetros del progreso civilizatorio y de la normalización cultural que la modernidad exige. En España, un claro ejemplo de esta situación es el contexto de la guerra civil en torno a 1930, cuando los conflictos sociales se extreman y las dinámicas de convivencia muestran sus lados menos reconocibles en la inercia cotidiana. No es raro que, dentro de una larga tendencia histórica a la asimilación nacionalista, la receptividad apareciera sobre todo del lado de espacios y grupos revolucionarios, especialmente sensibles a la necesidad de una lucha anticapitalista y antiestatal:

La guerra, para muchos gitanos, significó la corroboración de la pésima opinión que tenían de los payos. Algunos fueron anarquistas, y un gitano muchos años después me comentaba que eran los únicos que «no miraban entonces mal a los gitanos», los únicos que tenían en sus ideas algún rincón para ellos. Pocos llegaron a alistarse (San Román, 1997: 213).

En España, entre 1950 y 1970, el desarrollismo y las concentraciones urbanas dan lugar a la época de los grandes asentamientos suburbanos en precario, como era en Barcelona el poblado de La Perona, de en torno a cuatro mil habitantes. La crisis económica de mediados de los setenta genera desconfianza, desolación y racismo, en una palabra, un ambiente de ahogo que se haría algo más respirable en la segunda mitad de los ochenta —«pero fue un paso efímero de la esperanza» (San Román, 1997: 177). Los hacinamientos en chabolas, los desalojos policiales, el racismo motivado económicamente... hacen de la experiencia gitana a partir de 1970 un espacio de represión, ilegalidad y falta de aire. De la expulsión estatal, cinco siglos atrás, se pasa por momentos a una tendencia micro a la expulsión vecinal por parte de los payos

de clase obrera que, aunque a un nivel laboral y económico más elevado, reclaman trabajo, dotaciones para su entorno urbano, seguridad callejera. El rock gitano era, en suma, una exigencia de los tiempos, una necesidad libertaria de cambio más que una frivolidad subcultural.

## Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- ANSÓN, Antonio (2007), *Llamando a las puertas del cielo*, Madrid: Artemisa.
- BAS-RABÉRIN, Phillipe (1983), *Blues moderno*, Madrid: Júcar.
- BERLANT, Laurent (1991), *The Anatomy of National Fantasy*, Chicago: University of Chicago Press.
- CLEMENTE, Luis (1996), *Rock gitano: Raimundo Amador y Pata Negra*, Valencia: La Máscara.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2004), *The Spanish Gypsy (The History of a European Obsession)*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- ELEY, Geoff & SUNY, Ronald Grigor (1996), «Introduction», *Becoming National (A Reader)*, New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 3-37.
- FERNÁNDEZ, Gloria (2007), *Las representaciones de Carmen en el cine norteamericano*, Valencia: Universitat de València.
- GELLNER, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- LABRADOR, Germán & MONASTERIO, Agustina (2006), «Canciones para después de una dictadura», *El Rapto de Europa*, 9, pp. 35-48.
- MACKENZIE, John (1995), *Orientalism (History, Theory and the Arts)*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- SAID, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
- SAN ROMÁN, Teresa (1997), *La diferencia inquietante (Viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos)*, Madrid: Siglo XXI.
- SMALL, Christopher (2006), *Música, sociedad, educación*, Madrid: Alianza.
- WASHABAUGH, William (2005), *Flamenco (Pasión, política y cultura popular)*, Barcelona: Paidós.