

études
tsiganes



Revue
trimestrielle
n°70-71

La musique populaire rom en Europe

Roma popular music in Europe

EL FLAMENCO Y LA IDENTIDAD MUSICAL DEL GITANO ESPAÑOL. PROCESOS DE ESTILIZACIÓN Y TRANSPOSICIÓN EN LA MÚSICA ETNICITARIA ESPAÑOLA

La música etnicitaria española por excelencia es el flamenco, si entendemos como etnicitario toda manifestación musical que representa a una identidad colectiva y que, a su vez, está en oposición con otras identidades musicales que no pertenecen a ella (Martí 1996). Y no hay nada más étnicamente español que el pueblo *caló*¹, pese al desconocimiento que se tiene sobre ellos en el conjunto de la sociedad española, y en especial el *gitano* de Andalucía, origen tanto de la creación de dicho género musical como de las construcciones creadas en torno a este.

Estado de la cuestión

En España no existe una ciencia de los gitanos o gitanología que contemple un marco teórico adecuado para su estudio interdisciplinar, a diferencia de las investigaciones en otros países europeos. Los *calós* españoles han sido objeto de estudio solo por parte de investigadores provenientes de diversas disciplinas científicas, como la lingüística (Adiego 2006), la historia (Sánchez 1977, Aguirre 2006), la antropología (Lagunas 2000), la etnomusicología (Leblon 1991, 2001), la sociología (San Román 1990) o la flamencología (Grande 1979, Barrios 1989), ciencia que desde mediados del siglo XX estudia el flamenco y ha sido especialmente importante para el desarrollo de una pseudogitanología, al convertirse en la principal fuente de referencia de las manifestaciones musicales de los *gitanos* de Andalucía.

Esta carencia de estudios de investigación españoles se vio compensada por el surgimiento de monografías etnográficas realizadas por antropólogos europeos y norteamericanos. En los años sesenta del siglo XX, las obras de Liégeois (1967) y de Jo Jones y Sitwell *et. al.* (1969) se centraron en los gitanos del Sacromonte de Granada, y en los setenta y ochenta, la obra de Quintana y Floyd (1972) llevó a cabo una descripción de la situación de los *calós* andaluces, y la de MacRitchie (1989) sobre los gitanos catalanes. En los noventa se publicaron importantes monografías sobre los gitanos de Madrid, con las obras de Gay y Blasco (1999) y la de Wang (1996) —que contiene una introducción de Frederik Barth y relata la autobiografía de El Tío Carlos— así como de otras localidades españolas, como el estudio de Kaprow (1991) en Zaragoza, una etnografía a caballo entre el relato novelesco y el etnográfico. Mientras que de los investigadores españoles fueron los flamencólogos quienes iniciaron las primeras monografías a mediados del siglo XX, con las obras de Ortiz de Villajos (1944) o Luna (1951) sobre los *calós* de Granada.

Ante la falta de una perspectiva teórica gitanológica, como hemos expuesto, y pese a que estas monografías aportaron información variada sobre las diferencias culturales entre los gitanos de Madrid, Zaragoza, Barcelona, Granada y otras ciudades andaluzas, hoy día continúa la tendencia de estandarizar a todo el colectivo *caló* español sin diferenciar los diversos subgrupos existentes, con sus peculiaridades internas y sus propias dinámicas identitarias, por lo que es necesario distinguir los subgrupos que se ocultan tras la amplia categoría de «*gitano español*».

La población gitana española

Los gitanos españoles configuran un grupo étnico homogéneo que comparten una misma organización cultural, unas tradiciones y unas costumbres locales, unidos por múltiples lazos de parentesco y matrimonio entre los distintos subgrupos de gitanos españoles, pese a vivir en distintas comunidades autónomas (San Román *ibídem*), por lo que, en general, son un colectivo más compacto que las minorías gitanas de otros países europeos (Fresno 1993).

Esta afirmación, sin embargo, no significa que los *calós* españoles sean una comunidad completamente homogénea, ya que, al igual que cualquier grupo étnico, presenta una heterogeneidad como fruto de los desiguales niveles de aculturación y de integración en la sociedad dominante.

Así, los subgrupos de gitanos españoles se distinguen entre sí, entre otras causas, como resultado de su sedentarización en las distintas comunidades autónomas que configuran el Estado español², según el proceso de aculturación que realiza la población emigrada al medio socio-cultural de acogida —entendiendo la aculturación como la pérdida de una parte de su contenido étnico— y el de su integración o inserción social, mediante las relaciones personales con los *gachós* y con las instituciones de la administración española (San Roman *ibídem*).

De esta manera, entre los factores que influyeron en la configuración de la diversidad de los subgrupos gitanos españoles, se encuentra el proceso de aculturación de la población emigrada a unas sociedades de acogida heterogéneas y, asimismo, la diferencia en sus orígenes, ya que no todos los *calós* de España llegaron al mismo tiempo y desde el mismo lugar. Está documentada en el año 1425 la entrada de la etnia *romaní* a la Península Ibérica desde Francia a través de la frontera pirenaica y, a pesar de que algunos *roma* de este primer grupo se instalaron en el sur, la mayoría ocuparon preferentemente las tierras del norte de España —donde recibieron el nombre de *egipcianos*— y se diferenciaron de los *grecianos* o *griegos* que llegaron por mar provenientes de Grecia y Albania —en una segunda oleada en la década de los ochenta del

mismo siglo—, desembarcando en los puertos del Levante español e instalándose en poblaciones como Sevilla, Cádiz y Málaga. En total, se estima que entraron entre mil y dos mil personas de etnia *romaní* a la Península Ibérica en la Edad Media (Aguirre *ibídem*).

A finales del siglo XVIII se constató un número aproximado de once mil gitanos. De este conjunto, un mayor número de *calós* se encontraban asentados en las gitanerías o barrios de gitanos de las principales ciudades de Andalucía, como en los barrios de Triana y San Juan de Sevilla, y en otras poblaciones cercanas sevillanas, gaditanas y de la zona oriental andaluza, siendo Cataluña la segunda región con cerca de un millar de gitanos, aproximadamente, y Murcia la tercera con unos cuatrocientos *calós*; la zona norte de la Península Ibérica casi no tuvo asentamientos de población gitana (Sánchez *ibídem*).

Ya en el siglo XX, la totalidad de *calós* españoles se cifra entre unas setecientas y ochocientas mil personas, cantidad que otorga a España ser el segundo país de la Unión Europea con mayor número de gitanos después de Rumanía. Este colectivo reside de manera desigual en las diecisiete comunidades autónomas españolas, la mayor parte de los gitanos españoles viven en Andalucía (un 52,8 % del total de la población gitana), Cataluña (9,8 %), Madrid (9 %), Valencia (7,5 %), Castilla-La Mancha (3,1 %) y Castilla-León (3,9 %); en el resto de comunidades oscila entre el 0 y el 2 % ³ (Laparra 2011).

A su vez, si vemos las provincias en las que se dividen las distintas comunidades autónomas, observamos que en su conjunto la distribución de los gitanos también es desigual. En Andalucía, por ejemplo, en la actualidad las provincias con un mayor número de población gitana son Granada, Sevilla, Almería y Málaga, le sigue Cádiz, y a distancia Córdoba, Jaén y Huelva; en la comunidad murciana, Murcia ciudad; en Extremadura, Badajoz; en la comunidad valenciana, las ciudades de Alicante y Valencia; en la comunidad madrileña, Madrid capital y en Cataluña, se concentran en Barcelona y en menor número en Tarragona y Lérida.

Por último, los asentamientos del colectivo *caló* en las ciudades también se realizan según una tipología diversa, desde las antiguas gitanerías o barrios de gitanos, en Sevilla, Jerez, Cádiz, Granada y Barcelona⁴, hasta la ocupación en barrios periféricos o en barrios integrados en los municipios y los centros urbanos. Emplazamientos de *calós* también han habido en el ámbito rural, entre otras, en poblaciones andaluzas de la comarca del Bajo Guadalquivir —en las que los gitanos han participado de los trabajos agrícolas en los cortijos, conviviendo en las gañanías⁵—, aunque la mecanización agraria y los cambios tecnológicos han provocado un desplazamiento de población hacia los extrarradios de las grandes ciudades.

Así, junto a la identidad nacional del *caló* español, las diferencias socio-históricas de las distintas comunidades autónomas, provincias, ciudades y barrios españoles, y también los diversos procesos de aculturación y de inserción social que han llevado a término los gitanos españoles en estos territorios, han posibilitado una variabilidad de propuestas heterogéneas en la construcción de su identidad étnica. Sin embargo, estas identidades tienen en común que se expresan mediante sus manifestaciones musicales aunque, por la misma diversidad expuesta, no todos los gitanos españoles hacen uso en dichas manifestaciones del flamenco —el principal género musical de la nación española—, ni todos utilizan el constructo «flamenco» para elaborar su imagen identitaria.

La identidad musical del pueblo *romaní*

Que los gitanos construyen su identidad a través de la música es una afirmación avalada por numerosos investigadores de distintos países y el dicho de Jean Soler, "Tu mets un ver, tu attrapes du poisson, tu mets de la musique, tu attrapes des Gitans" es tan ocurrente como cierto⁶.

Esta construcción identitaria *romaní* se produce de una manera dinámica —mediante la interacción entre *roma* y *no-roma*—, y cuya dialéctica busca conseguir un equilibrio entre los préstamos musicales adoptados de los *no-roma* y las aportaciones propias de los *roma*, ya que según Piasere: "Los Rom reconocen la 'continuidad cultural' de todos los Roma -como decimos nosotros- pero, ideológicamente, las 'distinciones de oposición' son para él fundamentales para la construcción de la continuidad cultural en sí misma" (1985: 77).

Los *gitanos* presentan unas pautas culturales similares entre sí en relación con su musicalidad, —según la función principal que la música tiene en la comunidad *romaní* como diacrítico cultural— y que configura la universalidad de la identidad musical *romaní*. De esta manera, entre los rasgos distintivos que caracterizan a todas las expresiones musicales *romanís* se encuentran: una singularidad vinculada a la interpretación de los estilos y relacionada con lo emocional —poder sugestivo provocador de una emotividad intensa en el auditorio—; el uso de las escalas y los modos orientales —sistema modal que abarca desde los *râga* hindús, los *dastgah* persas y los *mâqam* árabes y turcos hasta el modo flamenco característico de algunos palos o estilos flamencos⁷—; un orientalismo musical que se relaciona con lo vocal, ya que el canto ocupa un lugar primordial y las canciones gitanas se caracterizan por hacer uso de un lenguaje simbólico con un fuerte mensaje emocional —al priorizar la línea horizontal melódica adornada con diversos recursos vocales—; una rítmica acentuada —el gusto por la variación y el contraste rítmico lleva a hablar de una profusión rítmica—, junto a una regularidad métrica

que marca la preferencia por una acentuación sincopada, y, por último, un virtuosismo instrumental que se manifiesta con una diversidad organológica, preferentemente cordófonos pero también aerófonos y membranófonos (Castro 2013).

Estos rasgos musicales característicos *romanís* —el uso de una música modal, una orientalización musical, una rítmica acentuada y un particular virtuosismo instrumental— son los elementos que configuran la universalidad de la identidad musical del pueblo gitano —o *bašalipnasqoromanipen*—y provocan una dialéctica continua entre la expresión de la panethnicidad de la música *romaní* y la diferenciación de la música local, diversidad esta última que es el resultado de la reelaboración y transformación de los elementos prestados de las diferentes sociedades de acogida en las que se fueron asentando —como producto de las relaciones interétnicas entre *roma* y no-*roma* (Formoso 1986)—gracias a un proceso de aculturación y agitanamiento, en el sentido de modificar los elementos musicales existentes según los parámetros gitanos (Pettan 2000).

En conclusión, la identidad musical del pueblo *rom* se lleva a cabo, por un lado, por medio de las relaciones que se establecen con las manifestaciones musicales de las sociedades dominantes y, por otro, con la conservación de algunos elementos propios gitanos —a modo de una herencia musical— de forma similar a la manera como los gitanos construyen su identidad étnica mediante la articulación con la sociedad de acogida; equilibrio entre la integración cultural y la singularización propia de los *roma* que produce, como resultado, la variabilidad de las propuestas musicales de los diferentes subgrupos *romanís*.

La integración cultural y la singularidad musical de los *gitanos* andaluces. Los procesos de estilización en el nacimiento del flamenco

En el nacimiento del flamenco confluyeron las dos maneras principales que tiene el grupo étnico *romaní* de construir su identidad musical: por una parte, las reelaboraciones de los préstamos musicales de la sociedad de acogida y, por otra, las aportaciones propiamente gitanas, según sus rasgos distintivos. La gran concentración de *calós* en Andalucía —en relación con el resto de las comunidades—, la integración de los *gitanos* en los distintos pueblos y ciudades de la Baja Andalucía⁸ y las características culturales del sur de España —adecuadas para la creatividad y la musicalidad— son la respuesta al porqué el flamenco nació primero entre las familias gitanas andaluzas y no en ninguna otra región española.

Los préstamos musicales que los *calós* adoptaron de la sociedad mayoritaria —como fruto de las relaciones interétnicas *gitanos-gachó*— dieron lugar a intercambios culturales en los numerosos momentos musicales que se desarrollaban en la sociedad española de entonces, gracias a la capacidad de adaptación de los gitanos. Entre los siglos XVI y XVIII, fueron abundantes las referencias que relataban los bailes con los que las *calís* participaban en las procesiones religiosas del *Corpus Christi*; las mismas *gitanas*, algunas de ellas de gran fama y reputación, que acudían a sesiones privadas en las casas principales e influyentes, y los antiguos barrios gitanos también se convirtieron en lugares donde se celebraban danzas y fiestas nocturnas, a las que acudían nobles e hidalgos jóvenes españoles:

"Al caer la tarde acudían frecuentemente a las gitanerías individuos que diferían en extremo por su posición de los habitantes de aquellos lugares; aludo a los nobles e hidalgos españoles jóvenes y disolutos. Era ésta, por lo general, la hora del buen humor y de las fiestas, y los gitanos, varones y hembras, bailaban y cantaban a su modo bajo la sonrisa de la luna" (Borrow [1841] 1979: 42)

También en otros espacios festivos, como las ventas, y lugares escogidos por los *gitanos* que en algunos casos eran anunciados con carteles públicos. En estos espectáculos, los observadores —muchas veces extranjeros— destacaron sobre todo la función del maestro de ceremonias o *ciceroni*, organizador del evento, y los *calós* supieron aprovechar estas ocasiones para obtener beneficios mediante su relación con las clases sociales acomodadas y conseguir, de esa manera, alguna retribución económica, ya que:

Como artistas, eran diestros, avispados e intuitivos, pero no lo eran menos como comerciantes de su arte y de sus habilidades. Atentos a las demandas de su público, supieron hacerse del repertorio que éste gustaba contemplar. Así, desde el primer momento, aparecen en la escena del arte interpretando los mismos cantares y las mismas danzas que hacían sus convecinos, las que en cada época estaban más en boga.

(Navarro 2008: 80)

Este ambiente de intercambios y correspondencias musicales —entre *gitanos* y *gachós*— favorecieron unas relaciones productivas mercantilizadas, especialmente gracias al baile, con las que los *calós* se introdujeron en los espectáculos públicos y en el teatro musical del siglo XVIII y primera mitad del XIX —en las tonadillas, sainetes, entremeses y comedias— por medio de

los estereotipos creados en torno a lo gitano y lo español, como bien refleja esta tonadilla del año 1808:

Ay, que merengue tiene ese dengue/ ay, que jaleo tiene el meneo/ resuene el pandero
resuene la gresca,/ y viva y reviva nuestra gitanesca/ que es la sal de España y toda la tierra"⁹

(Núñez 2008: 448)

Entre los bailes del folclore español que los gitanos interpretaban como músicos profesionales estaban el zorongo, la tirana, las seguidillas, los romances o corridos, el fandango y otros de origen africano, como el dengue, que los gitanos bailaban según su propia interpretación. Posteriormente, a partir de mediados del siglo XIX, los gitanos realizaban actuaciones en los ensayos públicos de las academias de baile —en las que se bailaban los “bailes de gitanos” junto a los “bailes nacionales”¹⁰— y después en los cafés cantantes, formando parte de los elencos de los cuadros flamencos e interpretando ya un repertorio flamenco, no folclórico.

Este tipo de repertorio gitano —fruto de los préstamos adoptados a través de las relaciones interétnicas— se configuró principalmente con formas de baile mediante un continuo proceso de estilización de las formas populares, que propició el distanciamiento de las danzas de su uso exclusivamente folclórico y una adaptación posterior a los gustos del público urbano, gracias a los cambios sociales producidos por la industrialización y al imaginario creado por el Romanticismo —que supusieron una nueva valoración en positivo hacia las formas gitanas— y, a su vez, un beneficio económico para los gitanos.

La segunda característica que define la identidad musical del pueblo *romanó* —la conservación de algunos elementos propios *romanís* a modo de una herencia musical— se materializó entre los *calós* andaluces con la creación de un repertorio por parte de familias *calís* asentadas desde varias generaciones en distintas poblaciones entre Cádiz, Sevilla y Córdoba. Este repertorio inicial gitano dio lugar a la matriz del cante flamenco conocido como "cante hondo"¹¹, aproximadamente un centenar de cantes que emergieron a partir de la década de 1840, como la siguiriya de Frasco el Colorao, Curro Dulce o Paco la Luz y las soleares de La Serneta, Juaniquí, Paquirri o Enrique el Mellizo, entre muchas otras. (Lefranc 2000). Las poblaciones de Utrera, Lebrija, Marchena, Alcalá de Guadaíra y del barrio sevillano de Triana —en Sevilla— y de Cádiz ciudad, Los Puertos y Jerez —en Cádiz— fueron los lugares de creación de los primeros estilos de soleá, siguiriyas y tonás. Junto a estos cantes gitanos principales, en Cádiz surgió la otra matriz del cante gitano —esta vez festero— de las bulerías, alegrías, cantiñas, caracoles, mirabrás y romeras, así como los tangos y los tientos en Sevilla y Cádiz.

Posteriormente, los *calós* de Extremadura y Granada también elaboraron estilos flamencos —según los elementos musicales propios gitanos— derivados de estructuras de baile; los jaleos y los tangos extremeños por los *calós* de Badajoz, Cáceres, Mérida y Plasencia, y los tangos canasteros por los *gitanos* del Sacromonte de Granada.

Este nuevo sistema musical —el flamenco— se configuró desde el principio como un género delimitado por unas características formales propias relacionadas con el repertorio, la interpretación, lo vocal, lo instrumental, la armonía y la rítmica-métrica, según los parámetros musicales distintivos vistos que caracterizan a las expresiones musicales *romanís*, y que Leblon (1991) concretó por el uso del elemento rítmico de acompañamiento —comparable con otras tradiciones musicales romanís—, las secuencias rítmico-melódicas de doce tiempos —derivadas de los sistemas modales de la India— y una relación especial entre la melodía y la estructura métrica de la letra.

Efectivamente, el repertorio del cante flamenco aglutina diversos modelos principales o palos —con sus versiones y variantes correspondientes— cuyas características vocales se definen por ser cantes modales de carácter melismático, por el uso de microtonalismos y el empleo lingüístico del castellano —especialmente el andaluz con sus ceceos y seseos característicos¹²— así como sus peculiaridades instrumentales con el acompañamiento armónico mediante la guitarra, de manera preferente (Castro 2007).

En relación a la armonía flamenca, esta se caracteriza por la utilización del modo flamenco y de las tonalidades características del modo mayor y menor. El modo flamenco se configura al armonizar la escala dórica griega para el acompañamiento instrumental, ya que de los antiguos modos griegos se constituyó el fundamento de la escala básica utilizada en el flamenco —la escala dórica griega o su equivalente frigia gregoriana descendente— que corresponde a dos tetracordos con semitono entre la tercera y la cuarta nota descendente y son la escala habitual de algunos cantes gitanos, como la soleá y la siguiriya, entre otros (Granados 2004).

Por último, en cuanto a su rítmica-métrica, el repertorio flamenco se configura mediante unos patrones rítmicos recurrentes y se establece una diferenciación general entre cantes a compás —estilos cíclicos con una estructura métrica determinada— y aquellos considerados libres —sin estructura métrica concreta—. Entre los cantes a compás se encuentran los modelos de tangos y tientos —compases binarios y cuaternarios en ciclos de ocho tiempos—; los de soleá, alegrías, bulerías y fandangos rítmicos —compases ternarios en ciclos de doce tiempos—, y los de siguiriya, guajira y petenera —compás alterno o hemiolia en ciclos de cinco tiempos—. Por

su parte, los cantos libres hacen referencia a unos modelos de canto que carecen de estructuras métricas, como las tonás y los fandangos y sus derivados —malagueñas, granaínas, tarantas, etc.— aunque se pueda identificar un ritmo interno.

Estas estructuras y ciclos métricos se desarrollan junto a una combinación exuberante de polirritmias y polimetrías ejecutadas por todos los artistas flamencos —tocaos, bailaores, cantaores y palmeros¹³— que son quienes llevan a cabo las múltiples composiciones, según los distintos patrones rítmicos.

El conjunto de características musicales vistas, junto a unos condicionantes socio-históricos y culturales —vinculados con una cierta marginalidad— y una etnicidad acentuada, configuraron el flamenco como género musical a mediados del siglo XIX y, hoy día, dichas características se siguen manteniendo como identificativas del mismo, pese a que pueda variar algún parámetro musical debido a las nuevas aportaciones derivadas de las fusiones posmodernas del Posflamenco (Folch 2013).

Las construcciones étnicas identitarias: «flamenco», «gitano» y «gitanos flamencos»

El flamenco es un sistema musical y, a su vez, tiene un significado construido que determina una semántica del constructo «flamenco» variable en el tiempo, puesto que las distintas acepciones de «flamenco» han ido pasando por diferentes procesos de traslación —desde ser una denominación territorial y étnica hasta musical e identitaria— en los que el significado del término «flamenco» se ha ido desplazando de uno a otro hasta adoptar su sentido actual.

En las postrimerías del siglo XVI, las vinculaciones del Imperio español con los territorios del norte de Europa, bajo el reinado de Carlos I, introdujeron la primera acepción de «flamenco», según una denominación territorial. Etimológicamente, en español la palabra flamenco deriva del neerlandés "flaming", natural de Flandes, término con el que se conocía a los habitantes de los Países Bajos y describía, a su vez, a las personas de buena presencia, de tez coloreada o encarnada, según el modelo físico nórdico.

Sobre la traslación del término «flamenco», ya introducido en la lengua española, hacia el colectivo gitano, son diversas las teorías que describen dicho proceso: unas confirman una relación entre los cantores de Flandes —que el rey Carlos I llevó a su capilla cortesana en la capital madrileña— y los gitanos que cantaban —de esta manera «flamenco» se convirtió en un sinónimo de cantante—, mientras que otras teorías aseguran que dicha equivalencia se produjo como resultado de la confusión que hubo entre los lugareños, quienes no distinguieron a los

calós de los colonos alemanes, flamencos y suizos de las Nuevas Poblaciones —que se asentaron en Sierra Morena en el siglo XVIII—, al hablar todos ellos, gitanos y extranjeros, un idioma extraño para los andaluces (Ropero 1995) ya percibido por Borrow¹⁴:

El apelativo de flamencos con que al presente se les conoce [a los gitanos] en varias partes de España no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes.

(*ibídem*:19-20)

La teoría que nos parece más acertada —por describir la correspondencia citada en términos identitarios— es aquella que explica la relación del significado del constructo «flamenco» con el de «gitano» como el resultado de las relaciones étnicas, ya que el término flamenco sirvió para establecer fronteras entre los distintos subgrupos de gitanos españoles.

Un documento expedido por el rey Felipe III otorgó en el año 1626 a un conjunto de familias gitanas ciertos privilegios, como recompensa por haber estado luchando en los Tercios de Flandes durante la Guerra de los Ochenta años. Estas familias se asentaron voluntariamente en Alcalá La Real¹⁵ y se les autorizó a comerciaren mercados —al margen de las duras pragmáticas que se promulgaban contra las costumbres gitanas para conseguir su asimilación forzada — y son descritas como de "buena vida y trato" y con "un aspecto bueno" por lo que, al estar integrados y socializados, se diferenciaron del resto de población gitana de la época, objeto de todo tipo de discriminaciones. Los documentos de la época también aportan información sobre otras familias gitanas quienes, gracias a estos privilegios reales, se establecieron en distintas poblaciones de Andalucía —como en Triana, Sevilla— y consta que, hacia finales del siglo XVIII, los asentamientos de *gitanos* en la Baja Andalucía fueron los más numerosos y adaptados de todo el territorio andaluz, diferenciándose del resto de *calós* errantes y marginales (Leblon 1991).

En consecuencia, la identificación del término «flamenco» como sinónimo de gitano integrado y sedentario, es decir, con un carácter étnico diferencial, se llevó a cabo a partir del siglo XVII para denominar primero a algunos gitanos andaluces —los que vinieron de Flandes— y después a todos los *calós* de Andalucía, y no se aplicó a otros *calós* españoles que también se habían sedentarizado en fecha temprana pero no participaron en las guerras de la época, por ejemplo los gitanos catalanes a quienes no se les denominó como «flamencos» sino con el término francés

de *bomians*¹⁶, como reflejo de la asimilación que los gitanos realizaron de las tradiciones culturales de Andalucía y que transformó a la sociedad misma andaluza, ya que, según Leblon:

Ser flamenco, hoy, ya no es lo mismo que agitanarse; es hacer suya una cultura, una visión del mundo y un estilo de vida que no tendría ningún sentido si no se hubiese producido el encuentro histórico entre andaluces y gitanos.

(*ibídem*: 121)

La traslación del término étnico territorial «gitano flamenco andaluz» a una denominación musical se produjo al identificar el nuevo género musical —el flamenco—, que emergió a mediados del siglo XIX, con sus creadores, los gitanos de Andalucía. La acepción de «flamenco», de este modo, se adoptó como sinónimo de «gitano cantaor» —con un carácter étnico musical— y, a su vez, actuó como un potente marcador para diferenciar a los gitanos andaluces de los que no participaron en dicha creación, como el resto de los subgrupos de gitanos españoles y los *payos*.

Finalmente, la variabilidad semántica del término «flamenco» hace referencia a un último significado, desde un punto de vista *emic*¹⁷, al representar una forma de ser y de hacer —una manera de vivir— que remite a lo esencial de la identidad gitana y reafirma su especificidad cultural, el «ser gitano». En consecuencia, «ser flamenco» significa tener una forma de vida relacionada con la libertad —alejada de toda norma social— que vincula al gitano con su tradición cultural y con la identidad *romaní*, pese a haber perdido algunos rasgos culturales —como el uso del *romanés* y del *caló*, el nomadismo o la vinculación con la naturaleza— y, de esta manera, el «ser flamenco» acentúa el «ser gitano» al convertirse en un referente principal del contenido étnico y dar significado a su gitaneidad, al margen de su integración social.

Así, entre los gitanos españoles, son los *calós* de la Baja Andalucía los que se denominan con mayor frecuencia «flamencos» y «gitanos flamencos» —como sinónimo de gitano auténtico, flamenco y musical— y en la actualidad constituyen, según el guitarrista flamenco gaditano Pedro Peña:

Un colectivo formado por un contingente de unas ochocientas familias, integradas por músicos tradicionales, que venimos heredando de nuestros antepasados más remotos el cultivo y los secretos de una música singular que no tiene parangón con ninguna otra del

mundo. No solo el patrimonio de la misma, sino igualmente, la cultura que la nutre y la fundamenta.

(2012 : 56)

Los procesos de transposición en la identidad musical del gitano español

La imagen estereotipada del gitano español ha propiciado que al conjunto de las manifestaciones musicales de los *calós* españoles se les otorgue la significación de «flamenco» —al no diferenciar las especificidades identitarias y musicales locales—; arquetipos étnicos que se basaron en el gitanismo —entendido como el sistema de ideas que configuró el imaginario español y occidental de la imagen del gitano— y que, al nutrirse de personajes prototípicos extraídos de los tópicos romantizados andaluces, personificaron la imagen de lo español en Andalucía —lo andaluz gitano y no-gitano— y, de esta manera, universalizaron la imagen del *caló* español en el gitano andaluz.

Por lo tanto, el gitano andaluz en España es el que se ha categorizado como el «más auténtico» y el «más exótico» —el que más vinculación presenta con sus orígenes—y, mediante distintos procesos de transposición, este significante se ha desplazado a sus manifestaciones musicales, atribuyendo al flamenco ser la música gitana más «auténtica», puesto que contiene un mayor número de parámetros musicales que lo vinculan con la identidad musical *romaní*.

Así, respecto a las relaciones étnicas, por un lado, los gitanos andaluces han adoptado una macro identidad mediante el constructo «flamenco» con el que establecen las normas en las interacciones entre los distintos subgrupos de *calós* de España y, por otro, se han convertido en marca identitaria de lo español; doble apropiación identitaria del flamenco al adoptar como propia la identidad de todos los gitanos españoles y, también, de la nación española, lo que convierte al flamenco en símbolo del país y emblema de la identidad musical nacional.

En consecuencia, al igual que ocurre con el constructo «flamenco», el «ser flamenco» no solo hace referencia al género musical en sí mismo —a conocer el repertorio de los cantos, toques y bailes flamencos—, sino también a las diferentes construcciones sociales que hay en torno a este y que sirven para diferenciar entre sí a los *calós* españoles —de quienes practican el flamenco y quienes no— y, asimismo, a los gitanos de otros países —quienes desconocen el flamenco—.

Primero, porque con estas construcciones los gitanos españoles reivindican su gitaneidad —como supuesta cultura musical representativa—, ya que la referencia al «flamenco» es inherente a la definición de la identidad gitana y transmite un fuerte españolismo que lleva a cabo un

paralelismo entre el «ser flamenco» y el «ser gitano español». También «ser flamenco» es un sello de calidad que otorga autenticidad, pues el flamenco tiene una mayor valoración cultural en el mercado musical en relación con otras expresiones musicales gitanas españolas —como, por ejemplo, la rumba catalana que realizan los gitanos catalanes de Barcelona—, porque transmite, junto a la variabilidad musical, un gitanismo que atrae mediáticamente al potencial mercado de consumo (Castro 2013).

Sin embargo, hacer uso del constructo «ser flamenco» no significa necesariamente que las manifestaciones musicales que dichos gitanos realicen pertenezcan al repertorio flamenco, eso depende del subgrupo étnico que las ejecute, ya que no todos los *calós* españoles conocen los parámetros musicales característicos flamencos —por ejemplo, la armonía flamenca o los ciclos métricos distintivos—, por lo que se llega a la conclusión de que lo flamenco, entre algunos subgrupos de *calós* españoles, es más un constructo que una singularidad, puesto que no reúne casi ningún elemento principal para ello.

En consecuencia, la adopción del constructo «flamenco» como representación de la gitaneidad musical —y potenciador a su vez de la cultura tradicional gitana española— presenta diferentes grados en una escala variable según el uso del repertorio flamenco, independientemente del nivel de aculturación en integración de los distintos subgrupos gitanos españoles.

Principalmente, son los gitanos catalanes de Cataluña y los de Castilla-La Mancha y Castilla-León —y de otras comunidades autónomas periféricas— quienes más alejados están de conocer el repertorio flamenco, aunque hagan uso de los constructos «flamenco» y «ser flamenco» para reforzar su identidad musical; otros subgrupos de *calós* españoles, como los *gitanos* castellanos de Cataluña y los de Madrid o Valencia —la mayoría emigrados de otras comunidades autónomas, preferentemente de Andalucía—, conocen el repertorio flamenco en su conjunto y hacen uso de los constructos por igual; los gitanos de Extremadura están muy vinculados a los estilos flamencos de su territorio —que son los que les otorgan su identidad—, más que al resto del repertorio flamenco, mientras que los *calós* andaluces, especialmente los de Cádiz y Sevilla, son los que hacen un mayor uso de todo el repertorio flamenco y, a su vez, de sus construcciones identitarias, por lo que adoptan con una mayor intensidad las construcciones esencialistas del flamenco, aquellas que remiten al llamado cante jondo y a los sonidos negros¹⁸.

Como conclusión, las distintas categorías de que hacen uso el conjunto de los gitanos españoles, al denominar sus manifestaciones musicales como «flamenco», son muchas de las veces fruto de la adopción de una imagen étnica exotizada —que reproduce la imagen elaborada por el

gitanismo y los estereotipos románticos— con la que obtener beneficios económicos y simbólicos que les aleje de la imagen degradada u oculta que puedan tener a ojos de la sociedad dominante (Okely 1996). Cuando algunos subgrupos de *calós* se designan a sí mismos como flamencos, su significación equivale a ser gitanos, no a tocar o cantar flamenco, porque el término de «flamenco» equivale a gitano, a auténtico y a musical; es en ese sentido que una parte importante de los *calós* españoles utilizan la categoría de «flamenco», pues musicalmente saben distinguir perfectamente el repertorio flamenco del folclórico o del popular.

Conclusiones

El flamenco, por su singularidad y complejidad, es la expresión musical con mayor proyección y arraigo de la música etnicitaria española. La singularidad fue aportada desde el inicio por el pueblo gitano y su complejidad se fue configurando mediante el modelo simbiótico del flamenco pluriétnico —*calós* y *payos*— pues sin el gitano no hubiera existido el flamenco pero tampoco hubiera germinado en ningún otro lugar sin la fuente creativa de lo andaluz.

La identidad musical del gitano español, en especial del *caló* andaluz, se llevó a cabo, por un lado, mediante las reelaboraciones realizadas en distintos procesos de estilización de los préstamos musicales adoptados del folclore y del teatro musical español y, por otro, a través de la aportación musical propiamente gitana, según los parámetros comunes al pueblo *romaní*, y que se materializaron en la creación de unas estructuras sonoras singulares e irrepetibles que configuraron el flamenco.

Por su parte, el flamenco es indivisible de sus constructos, se nutre de ellos, de los arquetipos andalucistas, gitanistas y españolistas que han alimentado el negocio del flamenco desde sus inicios. Dichos constructos reproducen continuamente esa imagen étnica exotizada del flamenco que es promocionada por los artistas y empresarios para obtener mayores beneficios económicos y simbólicos, acentuando el aspecto agitanado de los artistas flamencos —sean gitanos o no—, los estereotipos románticos de libertad, la idea de la improvisación en la interpretación, la creencia de que es una música no fijada —espontánea— que se transmite exclusivamente por la oralidad a través de las familias, y el mantenimiento de la tradición, la pureza y la autenticidad.

No obstante, el flamenco ha evolucionado mucho en el siglo y medio de su existencia y aquellos constructos —anclados en el romanticismo— sirven más para la venta del producto comercial que para evidenciar su realidad, pues detrás de esa imagen agitanada, romántica y estereotipada

del flamenco se ocultan una gran cantidad de individualidades que diluyen el prototipo de gitano-andaluz-español, como reflejo de la identidad pluricultural que tiene hoy día el flamenco.

Esta pluralidad se manifiesta en las distintas procedencias de los artistas —cantaores, guitarristas y bailaores de todas las comunidades autónomas españolas, no sólo de Andalucía—; en los distintos orígenes étnicos —gitanos, *gachós* o mestizos—; en las distintas nacionalidades, —española o de otros países—; en la diversidad de los métodos de transmisión —no exclusivamente a través de la transmisión oral, sino también mediante métodos complementarios— como corresponde a una música de gran complejidad, y en la importancia de las fusiones —alejadas del tradicionalismo— que se han introducido desde hace tiempo en todas las manifestaciones flamencas de cante, baile y toque.

En definitiva, el gitano español, pese a compartir una cultura y una organización social común, no presenta un modo homogéneo de construcción de su identidad musical, sino una multiplicidad, variable según el subgrupo gitano y los discursos dominantes. De entre todos ellos, aquel subgrupo gitano que hace uso no solo de los constructos, sino también del repertorio flamenco para sus expresiones musicales, presenta una mayor identidad pluricultural musical, ya que es conocedor de la diversidad de las manifestaciones musicales españolas y tiene capacidad creativa y musical para poder transitar entre todas ellas. Desde el flamenco más tradicional —el cante hondo—, el flamenco fusión o el repertorio mixto flamenco hasta las formas folclóricas y populares, todas ellas formarán parte de su identidad, y los métodos diferenciales de construcción de la identidad musical gitana en sus autodefiniciones públicas son una muestra de esa capacidad de adaptación y de supervivencia tan característica del pueblo gitano español.

Bibliografía

- Adiego, Ignasi-Xavier. 2006. "George Borrow, Luis de Usóz y sus respectivos vocabularios gitanos" en *Revista de filología española*, Tomo 86, Fasc 1, pp. 7-30.
- Aguirre Felipe, Javier. 2006: *Historia de las itinerancias gitanas. De la India a Andalucía*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- Almendros,
- Barrios, Manuel. 1989: *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Barcelona: RC Editor.
- Borrow, George. [1841] 1979: *The Zincali or An Account of the Gypsies of Spain With an original collection of their Songs and Poetry (1836-1840)*. London: John Murray.
- Castro Martín, María Jesús. 2007: *Historia musical del flamenco*. Barcelona: Casa Beethoven.
- 2013: *La rumba catalana y el flamenco*. Los marcadores culturales de los *kalós* catalanes de Barcelona. Saarbrücken: Publicia.
- Folch, Enric. 2013: "At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop: The Case of Rumba" in *Made in Spain: Studies in Popular Music*
- Formoso, Bernard. 1986: *Tsiganes et sédentaires: La reproduction culturelle d'une société*. Paris: L'Harmattan.
- Fresno García, José Manuel. 2008. "La situation sociale de la communauté gitane d'Espagne", en *Ethnies*, nº 15 (1993).
- Gay y Blasco, Paloma. 1999: *Gypsies in Madrid: Sex, gender and the performance of identity*. New York: Berg.
- Granados, Manuel. 2004: *Armonía del flamenco. Aplicado a la guitarra flamenca*. Barcelona: Casa Beethoven Publicacions.
- Grande, Félix. 1979: *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- Jo Jones, Lee; Sitwell, Starkie; Steen, John. 1969: *The gypsies of Granada*. London: Athelney Books.
- Lagunas Arias, David. 2000. *Dentro de "dentro": Estudio antropológico y social de una comunidad de kalós catalanes*. Tesis de Doctorado, Jaén: Universidad de Jaén.
- Leblon, Bernard. 2001: *Los gitanos de España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- 1991: *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Ed. Cinterco.
- Kaprow, Miriam Lee. 1991: *Celebrating impermanence: Gypsies in a spanish city*. New York: Wadsworth Publishing.
- Laparra, Miguel (Coord.). 2011. *Diagnóstico social de la comunidad gitana en España. Un análisis contrastado de la Encuesta del CIS a Hogares de Población Gitana 2007*. Informes, estudios e investigación. Madrid: Ministerio de Sanidad, Política social e Igualdad.

- Lefranc, Pierre. [1995] 2000: *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Madrid: Catálogo de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Liégeois, Jean-Pierre. 1967: "Veillée gitane", *Études Tsiganes* nº3/1967, pp. 10-23.
- Luna, José Carlos de. 1951: *Gitanos de la Bética*, Madrid: EPESA.
- Martí i Pérez, Josep. 1996: "Música y etnicidad: una introducción a la problemática", en TRANS, *Revista Transcultural de música*, [URL: <http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika>]
- McRitchie, David. 1889: "The Gypsies of Catalonia" en *Journal of the Gypsy Lore Society*, I 3, pp. 35-45.
- Navarro García, José Luis. 2008: *Historia del baile flamenco*. Vol. I. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Núñez, Faustino. 2008: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ed. Carena.
- Okely, Judith. 1996: *Own or other culture*. London: Routledge.
- Ortiz de Villajos, Cándido. 1944: *Gitanos de Granada*, Granada: Ed. Andalucía.
- Peña, Pedro. 2012: *Los gitanos flamencos*. Jaén: Ed. Almuzara.
- Pettan, Svanibor. 2000: "Gypsies, music, and politics in the Balkans: a case study from Kosovo", Max Peter Baumann (ed.), *Music, language and literature of the roma and sinti*, pp. 263-292.
- Piasere, Leonardo. 1985: *Mare Roma. Catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tsigane*. Paris: Etudes et Documents Balkaniques et Méditerranéens 8.
- Quintana, Bertha y Gray Floyd, Lois. [1972]1985: *¡Qué gitano! Gypsies of Southern Spain*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Ropero Núñez, Miguel. 1995: "El término «flamenco»" In *Historia del flamenco*. José Luis Navarro y Miguel Ropero (dir.). Sevilla: Ediciones Tartessos, Vol. 1º, pp. 15-39.
- Sánchez, Mª Helena. 1977: *Los gitanos españoles*. Madrid: Castellote editor.
- San Román, Teresa. 1990: *Gitanos de Madrid y Barcelona. Ensayos sobre aculturación y etnicidad*. Barcelona: Publicacions d'Antropologia cultural UAB.
- Wang, Kirsten. 1996: *The story of Tío Carlos. The autobiography of a spanish gitano*. Frankfurt: Peter Lang.

Discografía

- Mairena, Antonio. 1959: *Antología del cante flamenco y cante gitano*. RCA.

VV.AA. 2000. *Cádiz, Arte y salero*. Emi-Odeón

VV.AA.1995: *Antología del cante gitano de nuestra tierra. De Manuel Torre a Antonio Mairena*. Caja de Ahorros de Jerez. Cinterco. BMG Ariola

VV.AA.1960. *Antología del Cante Flamenco*. Hispavox.

Blas Vega, José. 1982: *Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox.

Núñez, Faustino. 1998: *Todo el flamenco. Los palos de la A a la Z*. PolygramIbérica - Club Internacional del libro.

VV.AA. 2000. *El flamenco a través de la discografía. Historia y evolución 1895-1950*. Pasarela.

VV.AA. 1994. *Antología de guitarristas*. Arte Flamenco. Ed. Orbis.

Videografía

Rito y geografía del cante flamenco.(4 DVDs).1971-1973. Ed. BERG. Dir. Mario Gómez

Rito y geografía del toque flamenco(4 DVDs)

Rito y geografía del baile flamenco (10 DVDs).

Saura, Carlos. 1995. *Flamenco*.

Saura, Carlos. *Flamenco, flamenco*.

¹ En el texto se hace uso de términos en *caló* y español como sinónimos de gitano. El español y el *caló*, variante del *romanés* que hablaban los gitanos de España aunque, en la actualidad, la mayoría de los gitanos españoles sólo hablan castellano, se usan indistintamente al hacer referencia a los gitanos de España mientras que se han mantenido los términos en inglés al citar al resto de los gitanos europeos.

Así, en la lengua *caló* hacemos uso de los siguientes vocablos; *caló*: hombre gitano; *calí*: mujer gitana; *gachó*: hombre no-gitano; *gachí*: mujer no gitana. Para referirse al hombre no-gitano también se hace uso del término *payo* aunque tiene connotaciones peyorativas y no deriva del *caló*.

² La división territorial del estado español en diecisiete regiones o comunidades autónomas son el resultado de la pluralidad de influencias de los distintos pueblos que han ido ocupando el territorio español a lo largo de su historia y que, en una primera aproximación, se establece una diferencia entre las regiones situadas al norte o al sur del país.

³Las comunidades autónomas donde la presencia gitana es más residual son: Extremadura (2,3%), País Vasco (2,1 %), Murcia (1,9 %), Aragón (1,4%), Galicia (1,3%), Asturias (1,2 %), Navarra (1,1 %), Baleares (1,0 %), La Rioja (0,8%), Cantabria (0,4 %) y Canarias (0,2 %).

⁴ En Sevilla, el barrio de Triana; en Cádiz, el barrio de Santa María; en Jerez, los barrios de Santiago y San Miguel; en Granada, el Sacromonte, y en Barcelona, los gitanos catalanes han vivido en los barrios de Hostafrancs, Gràcia y el Raval.

⁵Las gañanías eran las viviendas habilitadas para los jornaleros que trabajaban en las faenas del campo en los cortijos andaluces y en las que se producían numerosos intercambios musicales intraétnicos, al convivir diferentes familias de gitanos de las poblaciones colindantes, así como, aunque con menor frecuencia, entre *calós* y *payos*.

⁶Jean Soler, gitano catalán del barrio del Vernet de la ciudad de Perpignan en Francia.

⁷"Palos" es el término que se utiliza en el vocabulario flamenco para referirse a los diferentes estilos del cante, tanto al modelo principal como a sus variantes y versiones. Por ejemplo, la soleá y la soleá de Alcalá son palos flamencos, aunque la primera haga referencia al modelo principal de soleá —según el esquema básico reconocido por la comunidad flamenca— y la segunda a una versión, con una línea melódica distintiva aunque un esquema rítmico-armónico idéntico al modelo de soleá.

⁸La Comunidad Autónoma de Andalucía agrupa sus provincias en la Baja Andalucía —Cádiz y Sevilla—, Andalucía Oriental —Almería, Jaén, Granada y Málaga— y Andalucía Occidental —Huelva y Córdoba—.

⁹El *merengue* es un dulce hecho con clara de huevo y azúcar; el *dengue* era un "baile de negros" que se bailaba en el repertorio teatral español, según los estereotipos afroamericanos, y que en numerosas ocasiones interpretaban las gitanas; *jaleo*, acción de animar y también un baile de la época; *meneo*, sustantivo del verbo menear, mover, y *pandero*, instrumento similar a un tambor.

¹⁰Los bailes de gitanos eran estilos más enérgicos, entre los que destacaba los zapateados, mientras que los bailes nacionales eran los bailes de palillos, de carácter andaluz, como las boleras, el jaleo o las seguidillas.

¹¹El término "cante hondo" o "cante jondo" hace referencia al grupo de cantes de origen gitano del conjunto del repertorio flamenco: tonás, siguiriya y soleá.

¹²Los aspectos fonéticos andaluces característicos del cante flamenco son el ceceo, que se produce cuando las sílabas *sa*, *se*, *si*, *so*, *su* se pronuncian como *z*, y el seseo, cuando las sílabas *za*, *ce*, *ci*, *zo*, *zu* se pronuncian como *s*.

¹³Tocaores o guitarristas; bailaores los que bailan; cantaores los que cantan y los palmeros son personas especialistas en hacer palmas con las manos, acentuando el compás y los contratiempos.

¹⁴George Borrow fue un escritor inglés que difundió la lectura de la Biblia entre el pueblo español y en su libro *The Zincali* (1841) narró las costumbres sobre la música, la lengua y la sociedad de los gitanos de Extremadura, Castilla la Mancha, Valencia y Andalucía.

¹⁵Alcalá La Real era parte del antiguo Reino de Granada y en la actualidad pertenece a la provincia de Jaén.

¹⁶Los gitanos llegaron a Barcelona a mediados del siglo XV desde el sur de Francia.

¹⁷El significado de flamenco como forma de vida es desde el punto de vista *emic*, el de los propios gitanos, mientras que el *etic*, es decir, aquel que se le atribuye desde fuera, otorga al término flamenco la significación de chulo, atrevido y fanfarrón.

¹⁸Se denomina sonidos negros a aquellos sonidos que se corresponden con notas no temperadas que provocan una emotividad más profunda al oyente y son de difícil catalogación en el sistema musical occidental, y según el cantaor Manuel Torre: "Todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende".