

LA DOBLE REVANCHA DEL RAP GITANO

Antonio Méndez Rubio

(Publicado en *Cuadernos Gitanos* nº 3, noviembre 2008, pp. 36-44)

En su conocido y precioso libro *Memoria del flamenco* dice Félix Grande que el flamenco tiene que ver con una “venganza de los desposeídos” (1999: 140). Es una afirmación intempestiva, dura, conscientemente antirretórica, tenaz. De hecho, convoca la tenacidad y la intemperie de las músicas gitanas y, con ellas, de las culturas desprotegidas, subalternas, miradas casi siempre de reojo. Son los sonidos, las imágenes, las voces, las huellas invisibles. Y es que si mirar no nos asegura llegar a ver, mucha menos garantía de visión se puede tener cuando no se mira o se mira de reojo, o con un desdén no siempre descubierto ni asumido. No es que no veamos lo que es invisible, es que hay cosas que son invisibles porque no las vemos, porque no las queremos ver ni oír, porque no podemos, porque no sabemos. Y a veces es así, estamos ante ese límite de la percepción, porque eso mismo que tenemos delante nos confronta con ese límite, nos pone a prueba, nos lleva más lejos de lo que esperábamos.

En este sentido, en la invisibilidad de la música popular, y en concreto de la música gitana, puede haber escondido un desafío, un regalo. A propósito de lo visible y lo invisible escribe también Félix Grande (1999: 148): “En los cantes más sobrecogedores y primigenios el pueblo no es frecuentemente visible. Quiero decir: no son frecuentemente visibles la política, la revolución o las revueltas, los conflictos de clases, el combate que se abre pariendo el porvenir. Son visibles, sí, los desgarros individuales que llamamos angustia, lamento, terror, desesperanza”. Está claro: la dimensión política del cante, o de la música popular en general, no se inscribe sólo ni principalmente en los temas sino que traspasa todos los componentes del lenguaje musical, así como la forma que esa música tiene de ser vivida (cuerpo, ritmo, timbre, cadencia vocal, material instrumental...). En otras palabras, la política de la música popular (del blues al hip-hop, del flamenco a la salsa...) no tiene tanto que ver con lo que se dice como con la *raíz del decir*. Esto significa que una soleá de José Menese puede ser más políticamente crítica que cualquier otra de sus tonás más combativas, o que hasta las grabaciones más supuestamente patrióticas de La Paquera de Jerez en los años cincuenta pueden estar minando el españolismo de la letra mediante las heridas de

la pobreza, del dolor colectivo o de la experiencia como mujer, que marcan hasta las inflexiones de su voz o sus giros respiratorios. De todas formas, volviendo a la idea de Félix Grande, lo que nadie nos asegura es que la angustia o el dolor hayan de ser *per se individuales* mientras que la política o la lucha tuvieran que ser por definición *sociales*. Más bien debería repensarse hasta qué punto la lucha social es una cuestión *también* individual, y hasta qué punto el dolor o la soledad son *también* cuestiones sociales. Sólo así podremos comprender mejor la relación entre política e invisibilidad en las tradiciones multifacéticas y contradictorias de -por ejemplo- la música gitana.

Una dificultad añadida, desde luego, la plantea ese gigantesco mecanismo de producción de imágenes y amplificación de lo visible que son los *mass media*. Los medios masivos de comunicación adaptan el mundo a un proceso de hipervisibilidad o *pantallización de lo real* que, por una parte, abre como nunca los márgenes de la información y el entretenimiento mientras, por otra, delimita inercialmente una frontera indiscutida justamente entre lo real y lo no real, lo que no existe (y cómo) y lo que no existe (y por qué). La figura del gitano sigue ocupando aquí un lugar precario, estereotipado, la posición de Otro todavía marginal o directamente exótico. Por eso se ha señalado recientemente que, “en consecuencia, el tratamiento mediático de los asuntos gitanos acostumbra a ser tan poco considerado como suele serlo con el resto de grupos sociales que ni protestan, ni transmiten una sensación de avance e influencia” (Oleaque 2007: 20). Las tendencias a menudo inconscientes al insulto, el desprecio o la criminalización se vuelven así expansivas y, a causa de ello, quedan naturalizadas en el sentido común de la gente (que a su vez mantiene vivos prejuicios ancestrales y los ve reforzados por la dinámica de la cultura masiva).

La cultura gitana encarna así una especie de lugar inquietante, de cruce peligroso. Precisamente una señal de tráfico que advierte “CRUCE PELIGROSO” aparece fotografiada en la parte izquierda de la portada del disco *Aguantando el tirón* (2005) del grupo de rap gitano La Excepción. En algunas de las versiones promocionales de esta portada esa señal de peligro no aparece en la imagen. Es difícil aseverar por qué. Pero es más fácil confirmar al menos que ese mismo ir y venir de la señal, esa huella (entre)vista es un foco de sentido y de valor, autoconsciente, no anecdótico. Enmarcando el corro de los amigos, acompañando la alegría de la guitarra compartida tanto como el trabajo rutinario de los obreros en los caminos, esa advertencia de “Cruce Peligroso” se coloca sobre una valla provisional, sobre un límite en precario, dispuesto a ser tumbado, a ser sobrepasado.

Así pues, ¿no será entonces un cruce peligroso lo que la música gitana nos invita a contemplar y a atravesar? ¿y qué es entonces lo que aparece y desaparece ante nosotros cuando se habla de rap gitano? Hay una respuesta que dan los hechos. Es decir: en la gala de los Europe Music Awards de 2006, La Excepción recibe el prestigioso Premio MTV al mejor grupo español del año por delante de formaciones de presencia reconocida como La Oreja de Van Gogh o Macaco. Como diría la prensa en esos días, el grupo rapero de Pan Bendito se ha convertido en un “fenómeno de masas”. El rap gitano es, en fin, una música hipervisible. Pero hay quizá también una respuesta menos obvia, que encierra una nueva pregunta invisible. Quizá se podría rastrear esto último viendo por un momento qué marcas deja en esta música rap o hip-hop la tradición de la cultura gitana, y qué marcas deja en la cultura gitana la llegada de esta música juvenil y rebelde. Es como un cuchillo de doble filo. A lo mejor se podría entonces entender un poco más claramente por qué hablamos aquí de una revancha doble.

Una música expulsada

Tanto el flamenco como el hip-hop comparten la huella de una historia nómada. En tiempos de globalización, cuando las comunicaciones se generalizan y los desplazamientos son ley de vida, cobran un nuevo impulso los cruces menos previstos, más peligrosos: uno de esos cruces es el de tradiciones y formas culturales que van de un sitio a otro porque ésa es su señal histórica, porque es contradictoria con ellas mismas la idea de un anclaje territorial definitivo, de una propiedad de por vida, de un cierre identitario o excluyente. Esas formas culturales, esas músicas en este caso, atravesadas así por el nomadismo, la impropiedad y la apertura precaria de todos sus recursos... entran en una relación conflictiva con el orden existente, con el *statu quo*, que precisamente apoya su propio poder en los pilares de la localización disciplinaria, la posesión compulsiva y la falsa opulencia de bienes simbólicos y materiales. Hablamos entonces de músicas sin sitio, en tierra de nadie o fuera de lugar. Es importante retener esta idea para salir del posible engaño o *trompe l'oeil* que significa ver a veces representadas estas músicas en el escaparate del espectáculo mediático: la cultura masiva juega la baza de la apariencia democrática (el “todo cabe”) justamente para reproducir de una forma más ciega toda una serie de tendencias redundantes a la estandarización y el adormecimiento.

Podríamos hablar entonces de *músicas expulsadas*. Y esto al menos en un doble sentido: de una parte, por cuanto son inventadas y vividas por grupos sociales fuera-de-lugar, sin acceso a los núcleos de valor simbólico legitimados socialmente, o directamente expulsados de esos núcleos de significación delimitados por la opinión pública; de otra parte, por cuanto los códigos musicales populares tienden a ser menospreciados por la mirada académica o la *high culture*.

En el primer sentido, el rap gitano no puede entenderse al margen de la experiencia colectiva de la expulsión social, que arranca como mínimo del siglo XVII en España. 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 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. Sin embargo, como han demostrado los estudios históricos y antropológicos más atentos, lo más inquietante de este recorrido secular de discriminación es observar hasta qué punto esa discriminación se ha seguido dando por razones que quizá no tengan tanto que ver (o no sólo) con las políticas institucionales sino con las condiciones económicas de vida o con las reglas ideológicas y estructurales de la política estructural moderna (como la burocratización, la disciplina o el racismo). Una muestra reciente de lo primero la ofrece “Intro”/“El Otro” de La Excepción en *Aguantando el tirón* (2005) donde la condición de expulsados de la obra, del mundo del trabajo, se convierte en el lugar desde el que las canciones cobran sentido, y donde el destino social del joven gitano se cruza (peligrosamente) con el del parado o el inmigrante. Y una muestra clara de lo segundo, también de La Excepción, es el track “Jambo loco”, cuyo vídeo-clip refuerza la denuncia del sistema educativo, de las instituciones políticas y de la burocracia administrativa como medios de represión y, digamos así, de *expulsión*.

Como ha argumentado despacio Teresa San Román en *La diferencia inquietante* (1997), la tendencia institucional al asimilacionismo de la cultura gitana ha funcionado a menudo como una forma *light* de discriminación real. La normalización legal del gitano implica entonces un gesto ambivalente, que por una parte ayuda al gitano en sus

capacidades de supervivencia y libertad como ciudadano mientras, por otra, le empuja a abandonar algunas de sus condiciones de vida y de sentido más exteriores a la norma de la sociedad oficial. La modernidad implica así un espacio tenso de conflicto y negociación entre cultura gitana y cultura oficial, con un desgaste consecuente para las dos partes, pero lógicamente mayor para la parte más débil. A partir del período 1970-1980, cuando los jóvenes raperos de hoy estaban viniendo al mundo, las condiciones de supervivencia para los gitanos se están volviendo arduas y nuevamente asfixiantes. Así lo explica San Román (1997: 238): “aquella población mil veces expulsada, realojada, hacinada, (...) aquella población que de repente se ve expulsada de sus puestos de trabajo, que ve a sus antiguos amigos del barrio con una pancarta para que se vaya o para que sus hijos y nietos no vuelvan por la guardería; a aquella población se le dio trabajo y escuela y, con ello, hábitos de consumo y esperanza, pero muy pronto le sería arrebatado todo ello de nuevo, dejando sólo los deseos y la frustración. Ahora hay algunos que venden droga. Pero ¿qué quieren ustedes que vendan? ¿Bonos del Estado?”. Desde los submundos del rap gitano se ha aprendido de esta experiencia de las generaciones anteriores, se ha sabido comprender y reivindicar un lugar de vida que, viniendo de la pobreza, la marginación y la violencia, busque salir desde ahí a una nueva intemperie de encuentro y de abrazo. Cualquiera que oiga esas canciones, incluso y sobre todo en su inseguridad, en su ruido rebelde, confirmará este apunte y podrá empezar a valorarlo mejor de lo que se ha hecho hasta ahora.

Pero el hip-hop, como le ocurrió al flamenco o al jazz en sus primeros tiempos, es todavía expulsado del estatuto cultural o del canon musical. Y es así por su deuda con las formas de vida populares, subalternas, sometidas a una invisibilidad insidiosa. De modo que la persecución de la cultura gitana no admite sólo el significado contraéptico de aquel escalofriante disco del Lebrijano (*Persecución*, 1980) sino que afecta a los modos de hacer música y que la música tiene de interpretar el mundo y la vida en común. En la filosofía occidental, desde Platón hasta Adorno, pasando por Kant o por Rousseau, la música popular es asimilada a una posición jerárquicamente inferior, menos, dentro de un orden binario de prioridades que hemos interiorizado durante siglos: alto/bajo, alma/cuerpo, sublime/grotesco, civilizado/salvaje, profundidad/superficie, melodía/ritmo, escucha/baile... y así sucesivamente. Las músicas populares de raíz subalterna y crítica, como es en este caso el hip-hop, apuestan por el segundo término de estas oposiciones, señalan su valor olvidado, lo recrean e intensifican poniendo en crisis esa supuesta oposición jerárquica, haciendo saltar por los

aires la barra que supuestamente separa un elemento de otro. Pongamos por caso la oposición serio/risible (en los términos de Platón *spoudè* y *paidia*): la risa no se deja manejar como arma de autoridad o de poder, más bien, como demuestran las tradiciones carnalescas, como una herramienta de provocación y de lucha libertaria. ¿Se puede oír al Langui o al Gitano Antón sin atender al valor provocativo de la guasa, a lo que ellos mismos han llamado “rap cahondo”? Y esa guasa ¿le quita valor cultural o político a su discurso? Sería como despreciar el cine de Woody Allen o la poesía de Gonzalo Rojas por no ser todo lo serio que se debería con los temas más serios y respetables que pueda imaginarse. ¿Qué implica titular un disco, como la maqueta autoproducida en 2008 por Panbeninthehead, *Almika con el Risión*?

De hecho, puede que con este cuestionamiento de la oposición alto/bajo esté trabajando sutil pero eficazmente el trabajo de La Shica. La puesta en escena y la concepción del disco *Trabajito de chinos* (2008) hacen de La Shica (Elsa Rovayo) un punto de encuentro entre hip-hop, flamenco, copla y danza contemporánea que es tan nuevo como inquietante, tan imprevisto como seductor. No es casual que su primer single se titulara “Zíngara rapera”. La Shica esgrime una poética del placer y del deseo que impulsa (y es impulsado por) su reivindicación del lugar dañado de la mujer gitana, como se ve sin rodeos en su versión de “María de la O” (“qué desgrasiaíta, gitana, tú eres...”). La Shica reactiva así el trabajo creativo con el dolor que viene haciendo Martirio o de forma más festiva Amparanoia, al tiempo que toma una distancia firme con respecto a mestizajes hiphoperos más inofensivos como la propuesta representada por Las Niñas.

Pues bien, una reflexión simultánea a la sugerida sobre el valor crítico de lo bajo o de la risa debería trasladarse a otros componentes de la práctica musical popular, como la pregnancia de la voz, la corporalidad del intérprete y sus interacciones con la comunidad de oyentes, la potencia transgresora del baile, la hegemonía irrenunciable del ritmo, etc. Se da aquí una suerte de *política del cuerpo* (Washabaugh 2005: 34) que vuelve a unir los destinos del hip-hop y el flamenco, y a éstos con el blues o el rock... Y esa antipolítica es en todo momento consciente de su aterrizaje en las zonas de sombra, en los golpes bajos, en los sótanos de la conciencia colectiva: “soy barriobajero mero”... y así lo atestiguan los vulgarismos, el léxico caló, las desinencias y los giros expresivos contra todo *glamour*, corrosivos, imperdonables... y así hasta esa pieza estremecida que es “Hoy frescuni” (*¡Cata Cheli!*, 2003), donde la intemperie invernal y la pobreza familiar destilan un estribillo desesperado y resistente. El baile, o como

mínimo el movimiento y el desplazamiento del cuerpo, se convierte aquí en condición de libertad biopolítica, respiratoria, que acompaña el estigma de estar “marcao pa to la vida” por la expulsión de la República, y lo sobrelleva traduciéndolo al código de una convocatoria abierta, de la re-uniión –no en balde “Jambo loco” (*Aguantando el tirón*, 2006) se apoya en un sampler irresistible de Manhattan Transfer. La música hace así sitio para nuevos encuentros.

Otro lugar de encuentro

Lo que consigue el lenguaje sonoro del hip-hop: que el rap gitano no sea ante todo gitano sino rap, música compartida, lugar de encuentro. Igual que el flamenco “no pertenece en exclusiva a una comunidad o a otra” (Cobo 2007: 31) sino que, a partir de la experiencia gitana del sufrimiento y la alegría, se nutre de los cruces más peligrosos, así el hip-hop puede estar viviéndose como un espacio no exclusivista o esencialista (cultura de negros no de blancos, cultura de jóvenes no de adultos, cultura de chicos no de chicas, cultura suburbana no urbana...), sino como un espacio de inclusión, de apertura, como un espaciamiento en las formas de vida sin aire propias de nuestro mundo de hoy. Ahí ya radica buena dosis de su *política invisible*: en el ser un lenguaje de inclusión y no de exclusión dentro de una sociedad que normaliza y ordena la vida desde un régimen justamente de exclusión autoritaria, continua y no siempre explícita.

Está dicho de una forma abierta, directa, y ademásailable, en una canción de La Excepción como es “Nos late fuerte”: una base de guitarra flamenca se combina con coros *soul* para engarzar una especie de rumba automática arañada por el *scratch*. En ese espacio sonoro estallado se inscribe entonces la llamada al encuentro desde la precariedad y una humildad que se vuelve excesiva, es decir, transgresora (“razones han bastao / pa que me haya descalzao...”). A la manera de Walter Benjamin, podría hablarse aquí de cómo la música asume así la persistencia en una *tradición del peligro*, en el peligro de una tradición que se renueva y reabre utópicamente para formular la necesidad incesante de nuevos cruces. Estaba anticipado en “Oye compai” (así como en los *clips* tanto de “Oye compai” como de “Nos late fuerte”): “Yo soy asina y opino que hoy nuestro disquino tiene que ser escuchao por toda mi vecindad da igual cuál sea la raza si hay chuflo en la terraza y el rap es de los buenos tos querrán fumar...”. Esa apertura se topa pues con la urgencia de combatir estereotipos, ya sean cómicos (“nunca dije fragoneta, tampoco malacatón...”) o los clichés al uso del rap agresivo, fálico,

individualista (frontalmente desmontado en “Se muera la madre”). El supuesto carácter arrogante y opulento del rap se traduce así en un espacio de fragilidad y de caída, donde es sintomática la colaboración en “3 chaborros y un destino” con Kamikaze -el mejor representante de un rap rabiosamente “cuesta abajo”, insuficiente e incompleto, desde los tiempos sombríos de El Club de los Poetas Violentos.

Desde una óptica formal, esta necesidad de apertura y de encuentro se ve propiciada por un recurso compositivo vital para el hip-hop como es el bricolaje, su apuesta por la inestabilidad de los (des)arreglos (insertos, *skits*, sampleados, ruidos...), que ayuda sin descanso a concebir un mundo de sonidos donde lo distinto se da unido sin dejar de ser distinto. Esa tensión dialógica, a su vez, es reforzada por la dialéctica rítmica entre repetición y variación, y muy visiblemente por un uso plurilógico e interactivo del micro, que es huella de una pragmática comunitaria (propia de las músicas que vienen de trayectorias nómadas o de experiencias de esclavitud). Este juego productivo con las fisuras y los conflictos de la forma está en la médula del hip-hop como anticanon, como código descentrado y hemorrágico, como forma de resistencia y protesta, pero también de querer vivir las relaciones con el mundo y los otros desde nuevas posiciones de encuentro con lo(s) otro(s).

Por su parte, estas tácticas descentradas y comunitarias recuerdan concepciones de la acción sociocultural que vienen de las tradiciones libertarias –por ejemplo del anarquismo andaluz relacionado con el flamenco, entre otros, por Grande (1999: 319 y ss.). Se trataría de espacios de sentido de vocación antiautoritaria y, por qué no decirlo, antiestatalista, o como mínimo antipatriótica. Se habla a menudo de *rap español*, pero una mirada cuidadosa en este sentido pondría de relieve la insistencia de este rap por derribar los iconos institucionales e ideológicos más emblemáticos del españolismo. Así lo entiende sin ir más lejos el Gitano Antón, cuyas letras combinan una dureza crítica creciente con un acercamiento de la técnica vocal a la ruda estela de Kase.O con Violadores del Verso. El tema del Gitano Antón “Díaz de Vivar”, incluido en *Almika con el risión* (2008) extrema esta visión de España como historia de expulsión, de represión fascista, de consumismo y autoritarismo encubierto, como “madre que mató a sus hijos” o como “país del dolor” –por usar con esta última cita una expresión del poeta Antonio Gamoneda. La presunta frivolidad juvenil y escapista del hip-hop enseña entonces toda su potencia para reconocer la destrucción y para, al tiempo, impulsar la reconstrucción de una memoria de los muertos, de una vivencia subversiva del

extrarradio, de la extranjería en el sentido de subjetividades extra-territoriales, impertinentes o (de nuevo) fuera de lugar.

Esa interpelación comunitaria, autocrítica, fisurada, se enfrenta una y otra vez con el etiquetado masivo, con la obsesión mediática por el encasillamiento y la proliferación de modas. De ahí el desprecio por la televisión, la desconfianza hacia la prensa o la distancia crítica con respecto a la labor de los grandes medios de comunicación, que alcanza su tope más *raw* con “Amos chacho”, pero que es una constante en el ámbito del rap más combativo. Pero ese distanciamiento de la realidad mediática explica al mismo tiempo por qué el hip-hop más desafiante, como ocurre con *La Excepción*, desemboca en un pulso fuera de lugar, en un no-lugar o espaciamento invisible: está siempre fuera de sitio. Y aquí es preciso insistir en que ese fuera-de-lugar es todavía un lugar social: es de hecho el lugar que la sociedad prepara para quienes cuestionan sus convenciones y traspasan sus límites. Cuando estos jóvenes músicos declaran públicamente: “Cumplimos una labor social. No queremos convertirnos en unos pijos más...” (El Mundo 3/X/2006, p. 67) o “como los políticos lanzamos un mensaje, sólo que en chándal y playeras” (ABC-Madrid 360, p. 42)... se pone de manifiesto una autonconciencia biopolítica, una especie de lucha invisible, que sólo pasa inadvertida para los oídos que viven de su propia inercia o su propia falta de atención a lo que está pasando alrededor nuestro. ¿Hasta cuándo aguantarán amablemente cerrados nuestros oídos? ¿Hasta cuándo seguiremos creyendo que lo que vemos no es sólo una forma de la ceguera?

Antonio Méndez Rubio es poeta
y profesor titular de la Universidad de Valencia.

Referencias

- Cobo, E. (2007) “Gitanos y flamenco”. *Cuadernos Gitanos* 1, pp. 29-33.
Grande, F. (1999) *Memoria del flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
Oleaque, J. M. (2007) “La imagen de los gitanos en los medios de comunicación”. *Cuadernos Gitanos* 1, pp. 20-23.
San Román, T. (1997) *La diferencia inquietante (Viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos)*. Madrid: Siglo XXI.
Washabaugh, W. (2005) *Flamenco: Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.