



TRANS 21-22 (2018)
ARTÍCULOS / ARTICLES

El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al *cuerpo biorrumbero* de la Transición

Ramón López Castellano (Deakin University, Melbourne, Australia)

Resumen

Este artículo indaga en los cambios producidos en el flamenco “pop” en España del tardofranquismo a la transición y cómo tales cambios se manifiestan en dos modos de expresión artística popular (*nacionalflamenquismo* y rumba suburbial o vallecana) que interactúan de forma radicalmente diferente con la sociedad y el poder en ambos momentos históricos. En la segunda parte del estudio se desarrolla la noción de la rumba vallecana como “música transicional” y por ende instrumental para la superación del legado social e identitario de la dictadura franquista.

Palabras clave

Rumba vallecana, nacionalflamenquismo, flamenco “pop”, música transicional, Los Chichos.

Fecha de recepción: junio 2018

Fecha de aceptación: diciembre 2018

Fecha de publicación: junio 2019

Abstract

This article traces the changes in Spanish “pop” flamenco from late Francoism to the Transition to democracy. It researches how these changes crystallise in two different modes of popular artistic expression (*nacionalflamenquismo* and *suburbia* or *vallecana rumba*) that interact in vastly different ways with society and power at large in both historical moments. The second part of this study develops the notion of “Transitional Music” applied to rumba vallecana to explain the instrumental role rumba played in order to overcome the social and identity legacy of Francoism.

Keywords

Suburbia rumba, *nacionalflamenquismo*, “pop” flamenco, transitional music, Los Chichos.

Received: June 2018

Acceptance Date: December 2018

Release Date: June 2019

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al *cuerpo biorrumbero* de la Transición

Ramón López Castellano (Deakin University, Melbourne, Australia)

A finales de los años setenta un espíritu nuevo y peligroso recorre España: por las estrechas carreteras del desarrollismo un SEAT 124 de dudosa procedencia avanza a escape conducido por unos jovencísimos *macarras* mientras que en el radiocasete atruena la música de Los Chichos. Las buenas gentes criadas en el seno del franquismo se apartan atemorizadas al paso del motor anarquizante y suburbial. Esta escena, que podría ser tomada de cualquier película *quinqui*, pertenece al imaginario colectivo de la Transición y representa algo más profundo y complejo que el mero reflejo de una realidad socio-económica e histórica determinada. Esta escena desvela, de hecho, un patrón identitario inédito que se ofrece a la juventud de la época. En lo que concierne a la música popular del momento histórico, Los Chichos junto con Los Chunguitos y otros grupos de la llamada rumba vallecana o suburbial, no solamente crean “la banda sonora de la marginalidad” (Rodríguez Closa 2013: 180), sino que ejercen una influencia manifiesta en las mutaciones del tejido social de la Transición. En las dos décadas que van de los años sesenta a los ochenta se producen una serie de cambios radicales en la sociedad española, tanto en un sentido socio-económico y político como en la forma en que los españoles se perciben, se entienden y se conducen. No en vano, Rosa Montero afirma que “en veinte años hemos experimentado de forma concentrada lo que para otras naciones ha sido un siglo de cambio social” (1995: 315).¹ Como contribución a la literatura que trata de cartografiar este cambio vertiginoso, el presente escrito analiza el tránsito del fenómeno cultural conocido como *nacionalflamenquismo* a la rumba vallecana, dos formas populares de expresión musical y de construcción identitaria tan vinculadas como antitéticas. El discurso del flamenco “pop” es síntoma de dos momentos y procesos históricos consecutivos y opuestos que encarnan de un lado el esplendor y de otro la descomposición del franquismo sociológico, con canto de cisne vertebrador de por medio, 1973, año de la Crisis del petróleo y en el que aparecen los primeros singles de la rumba vallecana. Este género fue a la postre instrumental en la superación de la impronta social que casi 40 años de franquismo dejaron en España. La bien merecida atención académica y mediática que el fenómeno socio-cultural de la Movida ha recibido y la dramática ruptura con el pasado que ésta supuso, han oscurecido, cuando no negado, la trascendencia de otros fenómenos musicales y artísticos paralelos o incluso anteriores para la superación de la herencia social de la dictadura. Para avalar la importancia del rol de la rumba como uno de tales movimientos desarrollo la noción de este género como música transicional (concepto inspirado en la idea de minoridad tal como lo plantean Deleuze y Guattari) que opone un “cuerpo biorrumbero” identitario al “cuerpo biopolítico” social heredado del régimen. Y para llegar a tal desarrollo comienzo con la elucidación de la íntima alianza entre economía, política y música popular en la España tardofranquista.

¹ En el original: “In twenty years we have experienced in concentrated form what for other nations has been a century of social change.”

El nacionalflamenquismo: animando el “cuerpo biopolítico” del franquismo.

Rebobinemos hasta el año 1957. El ministro de la presidencia, almirante Luis Carrero Blanco, en vista del desastroso resultado de las veleidades autárquicas de posguerra y de la incompetencia manifiesta de los sucesivos gobiernos ultranacionalistas, propicia un cambio de timón que otorga la gestión económica a un grupo de tecnócratas del Opus Dei. El resultado, una apertura y liberalización económica que alumbra lo que se ha dado en llamar “el milagro español”. Entre el 1960 y el 1974 la renta per cápita se triplica debido a un enorme crecimiento económico solo superado por Japón (De Riquer 1995: 262). Comienza así el periodo conocido como *desarrollismo*, una época de formidable impulso productivo y mercantil y tímidas reformas sociales y que fue tanto un evento económico como una actitud mental en la sociedad (Longhurst 2000: 20). En los quince años del “milagro” España pasa, como analiza Borja De Riquer, de ser un país agrario y atrasado en la periferia del capitalismo a ser una nación industrializada con un desarrollado sector de servicios e integrada en la economía global (1995: 259). A pesar de las tremendas injusticias e incongruencias que el súbito crecimiento acarrea (el lado oscuro del *desarrollismo* al cual volveré más tarde) este periodo da a luz al nacimiento y la consolidación de la clase media española. El SEAT 600, cuya producción en Barcelona del 1957 al 1973 acompaña la vida del *desarrollismo*, es con sus 800000 unidades vendidas símbolo y vehículo del progreso de la sociedad española y el advenimiento de esta incipiente clase media. Esta nueva clase, con una asumida ética liberal de trabajo y esfuerzo, se distanciaba por fin de la posguerra en su pequeño utilitario hacia las doradas costas de una sociedad mesocratizada, adocenada y satisfecha con los “25 años de Paz” que los propagandistas del régimen vendían. Como escribió Manuel Vázquez Montalbán el mítico 600 permitió a los españoles “alejarse de su pasado e iniciar una excursión de fin de semana de la que aún no han vuelto” (en Del Arco 2007).

El progreso socioeconómico, empero, no viene solo a lomos de un 600, es decir, de la producción industrial y el consumo interno. El turismo y el sector servicios se consagra como la fuente más estable de divisas para España en las décadas siguientes: solamente en el lapso desarrollista se da una quintuplicación de los visitantes extranjeros de 6 a 30 millones (De Riquer 1995: 260). El slogan “Spain is Different”, ampliamente usado a partir de 1957 (Pack 2006: 68), se convierte en mantra que asume la manifestación cultural de la “españolada” como propia y deseable. La “españolada” como marbete aglutinador de ciertas tendencias populares (fundamentalmente identificadas con un “gitanismo” idealizado) tiene su origen en el afán orientalista de los viajeros románticos que buscaban en el exótico atraso decimonónico peninsular una cartografía donde ensoñar sus afanes idealizadores. De forma concurrente, la “españolada” conlleva asimismo un silenciamiento de la diversidad cultural peninsular que queda subordinada a una peculiar lectura simplificadora del folclore gitano/andaluz. Como sostiene José Luis Navarrete, el género se manifiesta como sinécdoque “donde se toma la parte por el todo, es decir, Sevilla por Andalucía, y ésta por España” (2003: 11), con el consiguiente proceso de imposición cultural homogeneizadora. Ambos procesos identitarios de exotización para el exterior y aglutinación en el interior no pasaron inadvertidos a los mandarines del tardofranquismo cuando asumieron y potenciaron la “españolada”, eso sí, convenientemente revisada “de acuerdo con los paradigmas ideológicos y estéticos del (...) régimen” (Benet y Sánchez 2013: 572). De esta adaptación surge lo que Álvarez Caballero (1992) bautizó con tremendo acierto y no poca zumba como *nacionalflamenquismo*. Éste es fruto del matrimonio de intereses políticos e identitarios nacionales con la expresión artística y es resultado de la intersección de la ideología nacionalista del régimen, la necesidad económica y las relaciones públicas internacionales. El nacionalflamenquismo florece en los años 60 y primeros 70 pero sus espurios orígenes y procedimientos discursivos e

institucionales se pueden leer ya en uno de los hitos del cine español: *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, de Luis García Berlanga (1953). La película ironiza sin demasiada sutileza sobre cómo el Plan Mashall pasa de largo por el país a pesar de todo el esfuerzo zamero y la voluntad inocente de la gente por venderse al “amigo americano”. Villar del Río, pueblo soriano, se ve sometido, por decisión de los poderes fácticos, a un proceso de re-construcción como simulacro de un “andalucismo” ya devenido “typical Spanish”, una identidad artificial que homogeniza la comunidad y que de puertas afuera se entiende como un producto exótico venal. El régimen, acosado por los fracasos sociales y económicos de la autarquía, se abre al proceso de re-imaginar la comunidad en el sentido ya clásico del que hablaba Benedict Anderson: el de la creación de una serie de tecnologías y discursos específicos que facilitaran un espacio identitario común para que los ciudadanos se entendieran como copartícipes de un cuerpo de tradiciones y costumbres socio-políticas y culturales (1983). La consecuencia de más profundo calado de tal proceso de re-imaginación impuesto desde el régimen, y que se alía con el despegue económico desarrollista, es la consagración del nacionalcatolicismo como matriz identitaria homogénea en la incipiente clase media española. Asistimos así al parto de lo que Germán Labrador ha dado en llamar el *cuerpo biopolítico del franquismo*, el resultado de un “modo de somatizar el régimen”, es decir, “la in-corporación de la dictadura en lo más propio del ser” (Labrador 2017: 45) de la clase media española. Este cuerpo biopolítico, cosido a retazos de discursos, instituciones y tecnologías de identificación social e individual cristaliza en el “franquismo sociológico”, teorizado entre otros por Amando de Miguel o Manuel Vázquez Montalbán, como modelo social instaurado en las últimas dos décadas de la dictadura y que sobrevive al régimen en mayor o menor medida. Como resumió José Luis Aranguren “el franquismo, de ser originalmente un sistema político, se convirtió en forma de vida de los españoles” (1976: 214). Los niños de la postguerra se verán, así, fagocitados en su identidad por la impronta cultural, social e identitaria del régimen.

Si hay una la estética artística popular que define y anima el cuerpo biopolítico del franquismo, esa es la del nacionalflamenquismo. Esta forma expresiva popular utiliza lo flamenco/gitano para alimentar el estereotipo “typical Spanish” que populariza el folclore andaluz desactivado ideológicamente y reconvertido en una plétora de clichés devenidos supuesta manifestación central de la identidad nacional y como tal, imbuidos de una serie de valores propagandísticos que el régimen apetece y promueve: tradicionalismo, religiosidad supersticiosa, “españolidad” artística y étnica, apoliticidad, así como una moralidad tremendamente infantilizada y ritualizada. Aplaudido literalmente por el propio Franco,² en su lado más kitsch el simulacro nacionalflamenquista utiliza a los folclóricos como bufones política y moralmente rentables, ya que proveen de “pan y circo” a la población local y satisfacen el afán exótico del turista. Para la construcción del nacionalflamenquismo como heredero renovado ideológica y estéticamente de la españolada es necesaria una nueva re-inscripción del gitano como figura central de la identidad española. La paradoja radica, por supuesto, en el hecho de que esta centralidad simbólica enmascara a duras penas una marginalidad y una alteridad sociales radicales y muy reales. La histórica ambigüedad ideológica maleable de la construcción de los gitanos en España (Colmeiro 2002: 130) así como su efectiva posición de marginalidad social (el gitano era un pueblo incapaz de producir un discurso público propio por los cauces tradicionales como son la prensa o la política en sentido estricto) otorga al franquismo la posibilidad de manipular el discurso identitario que el arte flamenco/gitano va a divulgar durante el nacionalflamenquismo. El régimen difunde y fomenta este

² De acuerdo con Paola Otaola “es bien conocido el gusto de Franco por la copla y la canción española que contribuía a reforzar el sentimiento nacional español. Cada año, en la conmemoración del 18 de Julio, las estrellas del momento como Conchita Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, Antonio Amaya, Antonio Molina etc. eran invitadas a interpretar las canciones favoritas del Generalísimo” (2015: 33).

discurso a través de producciones cinematográficas, publicaciones periódicas, la radio y eventualmente la televisión, dando preferencia a las expresiones folclóricas de artistas como Antonio Molina, Juanito Valderrama, Angelillo, Lola Flores, Manolo Escobar y más tarde fabricando niños prodigio como Joselito o Marisol. Estas figuras popularísimas (y en su mayor parte dotadas de una inmensa valía artística, todo sea dicho) se convierten en agentes-objeto de consumo pop “total” al servicio del régimen, siendo lanzadas al estrellato tanto en la música como en el cine y en los medios de comunicación,³ todo ello en ocasiones a pesar de sus propias inclinaciones ideológicas como es el caso de Antonio Molina o Marisol/Pepa Flores. El simulacro identitario nacionalflamenquista no atenta, por supuesto, contra los principios rectores del nacionalcatolicismo, sino que abraza los nuevos tiempos de bonanza como medio privilegiado para su propia continuidad: “la España de siempre, pero desarrollada, que ya no era triste, sino alegre, soleada y feliz. Una España nueva, pero fiel a sus principios” (Benet y Sánchez 2013: 580).⁴ Esta tensión que se supone bien resuelta entre modernización y conservadurismo se expresa en ocasiones de forma explícita en los textos musicales. Manolo Escobar, artista cañí de enorme popularidad, lo deja meridianamente claro en “Moderno pero español” para la banda sonora de *En un lugar de la Manga* (1970):

Señores, yo soy un hombre / del siglo veinte, pero español / que es tanto como reírse / del mundo entero menos de Dios / Me gusta oír la campana / de mi parroquia arrebatá / pero a mí también me gusta / cantar un ritmo yeyé / y hasta protestar si algo no está bien.

Por supuesto, lejos de ser expresión de protesta, el nacionalflamenquismo se erige como la banda sonora del franquismo sociológico y tecnología de creación identitaria privilegiada del cuerpo biopolítico del régimen, hasta el punto que la censura, tan ocupada con otras manifestaciones culturales populares, da carta blanca a lo folclórico. Así, por ejemplo, en 1969 la versión rumbera a cargo de la arrebatada Maruja Garrido de “Ché Camino”, cuya letra es un himno revolucionario al Che Guevara del poeta argentino Alfredo de Robertis, pasa desapercibida al celoso oído censor.

Dentro de este flamenco pop convertido en tradición “kitsch” (Machin 2013: 114) ocupará un lugar destacado la rumba con los apelativos “flamenca, catalana o pop” a la que en los revueltos

³ Para dar una idea de la popularidad de estos nombres, valga mencionar algunos datos tomados casi al azar. Manolo Escobar recibió 40 discos de oro durante su carrera gracias a éxitos que forman parte del acervo cultural popular español como las rumbas “El Porompompero” (1960) y “Mi carro” (1969). El LP *Y viva España* (1973) vendió seis millones de copias, diez con reediciones y fue el álbum más vendido de la historia de la música de España desde su publicación en 1973 hasta 1992 (Otaola 2015: 42-43). Escobar asimismo participó en unos 20 filmes, a menudo de la mano de otras estrellas pop como Concha Velasco. Caso similar fue el de Lola Flores, gitana rumbera y matriarca del clan artístico de los Flores a la que en 1951 la productora española Suevia Films captó como parte de su deseo de crear un star-system español y con capacidad de expandirse hacia América. Lola firmó un contrato en directo ante las cámaras y en exclusiva por dos años y una enorme cantidad de dinero que comprendía teatro, cine, televisión, una gira por América. De la gira americana de la artista procede la celeberrima crítica publicada en *The New York Times* que rezaba: “Lola Flores, una artista española, no canta ni baila, pero no se la pierdan” (Rodríguez y García 2013: 15-16). La artista, conocida como “la Lola de España”, participó en 40 películas y grabó innumerables singles y álbumes tocando todos los palos ligeros del flamenco y la copla. Para terminar este brevísimo muestrario de la popularidad de estos artistas, en el apartado de los niños prodigio cabe decir que Marisol, estrella infantil y adolescente de la música y el cine, llegó a tener su propia muñeca en el mercado, mientras que Joselito, “El pequeño ruseñor”, cantaba en los E.E.U.U. en el mítico Show de Ed Sullivan en 1960 para 55 millones de espectadores poco antes de ser recibido en audiencia privada por el papa Juan XXIII (Collell 2017).

⁴ Ni que decir tiene que una minoría, por lo general educada, no está en absoluto de acuerdo. Entre otros muchos críticos, Max Aub en uno de sus viajes de vuelta del exilio mexicano comentaba “Solo borracho puede uno no darse cuenta de esa algarabía fabricada, vinos falseados, música adulterada, comida recalentada....Me da pena, algo de vergüenza. Lo peor es que esta imbecilidad, montada para forasteros, la veo practicada con naturalidad—y gusto—por los nacionales. Puro mariachi” (1995: 433, 434).

sesenta se le añade una nueva función homogeneizadora, la de “preservar a la población de la peligrosidad del rock y del pop anglosajón y norteamericano” que empezaban a entrar en las emisoras de radio locales (Rodríguez Closa 2013: 13). La rumba, cante “de ida y vuelta”, profundamente mestizo y festero, sintetiza influencias de palos ligeros del flamenco (tangos, tanguillos de Cádiz, bulerías, etc.) y la impronta afro-caribeña (fundamentalmente la guaracha). A partir de mediados de los cincuenta y principalmente desde los barrios de “ámbito festivo y familiar gitano” barceloneses (Rodríguez Closa 2013: 9) surgen una serie de artistas de gran popularidad e influencia, que pasarán, en ocasiones a su pesar, a engrosar la nómina nacionalflamenquista. Nos referimos a excelentes y originalísimos músicos como El Pescaílla, Peret, Chacho, Dolores Vargas, Argentina Coral, la citada Maruja Garrido, El Noi, etc. Con una estética a caballo entre el “kitsch” al “pop” y siempre atenta a influencias sonoras comerciales del momento (bossa, rumba cubana, pop anglosajón, francés e italiano), la rumba catalana/pop contribuye con sus temáticas y modos expresivos a cimentar el lado más luminoso del nacionalflamenquismo. Una música popular y vitalista que narra historias de cristos, toreros, gitanas y bandoleros, amoríos pasionales heredados de la copla y una cierta picaresca costumbrista, que solo recurre a la inmediatez social de forma lúdica y alegórica. Ocasionalmente, y como tributo a pagar al progreso y la abertura del tardofranquismo, se da alguna velada crítica social o insinuación sexual invariablemente disfrazadas de chascarrillo y tópico inocuos. La acendrada “españolidad” es, siempre, condición *sine qua non*.

Hacia finales del nacionalflamenquismo, es decir, el primer lustro de la década de los setenta lo flamenco pop, rumba incluida, se considera por el régimen un aliado desactivado ideológicamente, efectivo y deseable como manifestación cultural nacional y exportable. La expresión nacionalflamenquista, mayoritaria, homogeneizadora y fomentada desde el poder se convierte en los estertores del régimen en la voz del “cuerpo residual, fantasmático” (Labrador 2017: 45) del franquismo. Un cuerpo residual que a lomos de la felicidad de clase que otorga el SEAT 600 y con la música de Lola Flores o Manolo Escobar insertada en el imaginario identitario colectivo amenaza con sobrevivir al propio Franco.

El cuerpo biorrumbero de la Transición: haciendo un puente.

En el 2006, tres décadas después de la eclosión de la rumba suburbial, Toni (o Tony) el Gitano, uno de sus pioneros, cantaba en “Soy un yonki”, “tiro por la calle abajo, con un 124 / Me coge la *pestañí* con tres kilos de caballo”. La mítica del SEAT 124 como vehículo de la Transición es comparable a la del 600 como símbolo del desarrollismo. En 1977 se estrena *Perros Callejeros* de José Antonio de la Loma, hito del cine quinquí, subgénero íntimamente ligado a la rumba, y una película que vieron en cine casi dos millones de espectadores (Alfeo 2011: 8). Durante los créditos de apertura del film se nos muestra de forma detallada, casi “didáctica” a unos *gitanillos* haciéndole un puente a un 124 para acto seguido dedicarse a robar bolsos a espeluznadas señoras mediante el procedimiento del tirón. Con el cadáver del Caudillo recién enterrado y la Constitución aun sin aprobar el cuerpo biopolítico del franquismo recibe un inesperado shock: un cortocircuito que es a la vez un puente, como el que el delincuente juvenil “el Torete” y sus secuaces le acaban de hacer al 124. Algo ha pasado en un lustro fundamental para la comprensión de la sociedad española contemporánea, ese periodo que va desde principios a finales de los setenta, de Joselito, “El pequeño ruiseñor” al Torete, el macarra juvenil, del españolito medio que sueña con comprar su primer 600 al delincuente imberbe que roba un 124.

Entre 1955 y 1975, debido al efecto llamada del desarrollismo, seis millones de españoles emigraron del campo a la ciudad, en su gran mayoría a Madrid y Barcelona (De Riquer 1995: 263)

tratando de huir de la pobreza y el atraso. El grueso de esta emigración estaba compuesto por clases trabajadoras rurales, en su mayoría no cualificadas, atraídas por la promesa de trabajo en la industria o los servicios. Este aluvión humano se asentó y creció de forma desordenada en los extrarradios, dando lugar a poblados chabolistas que carecían de los más mínimos servicios de educación, sanidad y ocio. A pesar de los intentos por parte de las administraciones de ordenar la situación de estos barrios (Planes de Urgencia social y las UVA) nos encontramos en una situación de masificación suburbial y lo que se ha dado en llamar “clabolismo vertical” (Del Val 2011: 77). Proliferan barrios como La Mina o Montcada en Barcelona, Entrevías, Puente de Vallecas o San Blas en Madrid u Otxarkoaga en Bilbao. La primera generación de jóvenes de estos suburbios crece en un descampado tanto real como metafórico. Real en tanto en cuanto el descampado es espacio desolado y vacío periférico, “paramos urbanos, no-lugares” (Alfeo 2011: 1) que se convierte en frontera real que separa y divide a las barriadas de la ciudad. Este espacio es paradójico ya que de un lado muestra en su desolado abandono las carencias e injusticias con que la sociedad margina a una parte de su juventud, mientras que de otro se convierte en lugar privilegiado de reunión, libertad y ocio, “un terreno ‘desterritorializado’ en el que las estructuras normativas no operan” (Matos 2015: 100). Metafóricamente el descampado es un espacio subalterno sociocultural habitado por jóvenes a los que les han sustraído sus raíces identitarias rurales (los han “descampado”), cuya pérdida no ha sido compensada por una respuesta educativa, institucional y/o laboral remotamente eficaz. El descampado es por tanto zona liminal en todos los sentidos, un “espacio de tránsito entre lo urbano y lo rural” (Alfeo 2011: 11) y una zona radicalmente al margen, marginal. La marginación de toda índole comienza a vivir una época notoria en 1973, año en que el SEAT 600 deja de producirse, como una premonición de la muerte del motor desarrollista. La Crisis del Petróleo del mismo año y la consiguiente recesión que acarrea entre otras calamidades un enorme aumento del desempleo, ponen en evidencia las fallas del sistema y exponen la cara oculta del progreso: las doradas puertas de la clase media no estaban abiertas para todos. Mucho menos para los jóvenes suburbanos y menos aún para los gitanos, último eslabón de una población proletaria y subproletaria que no encuentra un futuro viable dentro de la sociedad del desarrollismo. La mayoría de estos barrios sin futuro (y sin pasado) pronto cristalizaron en focos de marginalidad, drogadicción y crimen. A finales de la década de los 70 el consumo de heroína se convierte en pandemia (Usó 1996: 330) mientras que la delincuencia en general aumenta un 106% desde 1976 hasta 1982 (Cuesta 2015: 20). Al tiempo que se produce el desenmascaramiento del “milagro económico” del franquismo el simulacro identitario del nacionalflamenquismo se resquebraja, cediendo el paso a un nuevo movimiento cultural popular que contribuye a la liberación de las energías del lado oscuro del progreso. 1973, el año de la defenestración del desarrollismo, es también el año en que aparecen los primeros grupos de la rumba vallecana/gitana: Los Chichos, Los Chunguitos y Las Grecas. De la música gitano/flamenca popular de los barrios marginales nace una nueva voz para la creación identidades “a la contra” que fabula las éticas y las estéticas de una generación y que, junto con un tipo de cine de corte social marginal (al que suele servir de banda sonora), será en parte responsable del “devenir quinquí” (Labrador 2017: 421) de la clase proletaria y subproletaria transicional.

La subcultura urbana “quinqui”, es un fenómeno de la Transición que desborda la denotación del quinqui tradicional para convertirse en una parte tan malquista como esencial en la narrativa de esta época histórica (Whittaker 2017: 154). El quinqui original, quincallero ambulante perteneciente a un grupo social marginal sin etnicidad ni folclore específicos propios, deja de ser una categorización social estable y se torna indeterminado horizonte identitario formado por una serie de tecnologías de expresión y afirmación de un yo marginal “a la contra” en el cual confluyen unas posiciones éticas y estéticas particulares. La expresión cultural del fenómeno quinqui más

manifiesta y estudiada es la del subgénero cinematográfico homónimo, que incluye una serie de películas controvertidas de vocación cuasi documental y propósito social, didáctico y *voyerista*, que narraron las arrebatadas y hedonistas andanzas de quinquis generalmente reales y que gozaron de gran popularidad de público aunque no de crítica.⁵ Pasto del interés morboso de medios de comunicación, los actores de más renombre, en numerosas ocasiones no profesionales y provenientes del subproletariado suburbial, se convirtieron en “quinqui stars”, encarnaciones de una figura mítica que “rezumaba erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo” (Cuesta 2015: 25). Muchas de estas “estrellas” se consumieron rápidamente precisamente debido al estilo de vida que simbolizaban. En cualquier caso, el fenómeno supuso una reificación del quinqui como producto, pero también una revolución identitaria evidente. Para Germán Labrador, las “masculinidades exacerbadas” que el quinqui teatraliza en el cine constituyen una “subalternidad heroica” que, eventualmente supone “una profunda redefinición de la masculinidad como subjetividad en la transición” (2015: 39-40). Sin embargo, a pesar de la voluntad social y didáctica, el cine quinqui imponía un modo de expresión al joven no-desencantado desde el exterior. Directores cultos y de clase media como José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia o Carlos Saura construían una visión estetizada del fenómeno que fluctuaba entre el neorrealismo y la explotación. En cualquier caso, el quinqui nunca tuvo el poder y control sobre su avatar cinematográfico. Será la rumba suburbial, manifestación cultural precedente y coetánea la que venga a paliar esta deficiencia, convirtiéndose en voz propia de la juventud marginada. Este subgénero musical nace de un grupo étnico/social que, aun no siendo en puridad necesariamente quinqui, se confunde en ocasiones con éste hasta el punto de la sinonimia: los gitanos suburbanos. Si bien gitano/quinqui designan a priori diferentes realidades sociales, ambas comunidades han compartido tradicionalmente espacios, ocupaciones, costumbres e incluso lenguaje (los quinquis adoptaron parte del caló), todo lo cual ha conducido a un claro proceso de hibridación e identificación. En la representación del quinqui en el cine se da un alto grado de interseccionalidad. Los filmes “construyen al quinqui como un sujeto masculino pobre, hipersexualizado y de una raza inferior”, es decir, gitano o ‘agitanado’ (Martín-Cabrera 2015: 118). El epítome lo constituyen filmes como la serie de *Perros Callejeros* y *Yo, el Vaquilla*, que narran las correrías del peligroso y mediático delincuente Juan Moreno Cuenca, “El Vaquilla”. Fue éste un “medio gitano” cuya familia migró al infame Campo de la Bota en las afueras de Barcelona, y que, con autobiografía en libro incluida, se convirtió en el quinqui por antonomasia de la Transición, tanto en la ficción como en los medios, y “ejemplo perfecto de origen familiar híbrido payo-gitano, racialmente impuro” (Martín-Cabrera 2015: 121-2). Las nociones de lo quinqui y lo impuro expresadas a través de la ‘gitanidad’ serán fundamentales en el desarrollo de la rumba vallecana, en la cual el propio “Vaquilla” se convierte en (anti)héroe de algunas de las más famosas composiciones, particularmente en el LP *Yo, el Vaquilla* que Los Chichos publicaron en 1985. En cualquier caso, el “estatuto ontológico inestable” del quinqui, el cual aparece “en el espacio límite de la otredad y la diferencia, en los márgenes del archivo” (Florido 2015: xxi) lo convierte en espacio identitario liminal y fértil “fuera del orden productivo y de los derechos civiles” (Matos 2015: 96) en el cual las letras y las estéticas de la rumba pueden imaginar un nuevo modo de ser social e individual.

En las postrimerías del régimen la comunidad gitana se hallaba, de hecho, en una posición idónea para constituirse en la voz de origen para la narrativa de la nueva juventud suburbial. Las condiciones socioeconómicas, la criminalización y el racismo imperantes, hacían de los gitanos a

⁵ De la enorme popularidad del género dan fe los millones de espectadores en salas de cine. Cabe destacar, por ejemplo, *Perros callejeros* de José Antonio De la Loma (1977): 1.813.732 espectadores; *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura (1980): 1.049.029; *El pico* de Eloy De la Iglesia (1983): 996.032; entre otros filmes (Alfeo y González 2011: 8).

finales de los setenta un grupo culturalmente segregado y doblemente marginado, como etnia y como clase. José Cazorla resumía la situación en 1976 con la frase “la identidad étnica del gitano ha sido y es considerada en España como un estigma social” (1976: 28). Pero es esta misma situación la que explica que la etnia romaní fuera, en parte, ajena a la construcción del cuerpo biopolítico del Franquismo. Este había encontrado un campo fecundo social en las clases medias que tenían acceso a los servicios y las prebendas que el sistema proveía que actuaban como tecnologías de cimentación identitaria. Estas, junto con la juventud proletaria y trabajadora politizada, son las clases donde, por cierto, nacerá el fenómeno del “desencanto” a finales de los setenta y que se da como respuesta al fin de las utopías y las esperanzas políticas y vitales de ciertos jóvenes de la (pre)transición (Vilarós 1998; Roca 1999). Este desencanto, germen de La Movida, está íntimamente asociado a un posicionamiento de *una* juventud (informada, trabajadora, socialmente adaptada, políticamente involucrada) con respecto al “cuerpo residual, fantasmático” del franquismo o, en este caso, el anti-franquismo. Este “espíritu” por el cual ellos, en mayor o menor medida, ya sea por aceptación o rechazo, están poseídos. La comunidad gitana, sin embargo, había sido en parte impermeable al desarrollo del bio-poder franquista. El cuerpo social romaní, a pesar de la tremenda violencia estatal sobre él ejercida, no había sido inscrito identitariamente de la misma forma ni la misma intensidad por parte del régimen. La esencialidad criminal irrecuperable (Rothea 2014) que el régimen suponía al gitano, junto con la incongruente utilización de éste por el nacionalflamenquismo implicaron que, en la práctica, los guetos gitanos se mantuvieran alejados de los tentáculos adoctrinadores de la dictadura. La propia marginalización y carencia en la que las comunidades florecen les otorga cierta defensa ante los discursos franquistas y sus instituciones. Por poner un ejemplo de esta paradójica situación, si aceptamos con Labrador que “la educación religiosa” en las escuelas fue “la verdadera policía política del régimen” (2017: 204) podemos entender mejor la importancia en esta discusión del hecho de que al final de los sesenta “el 90% de los ‘gitanillos’ no habían cursado la escuela primaria.” (Rothea 2014: 9). A principios de los setenta, por tanto, nos encontramos con una población suburbial gitana parcialmente ajena a la inscripción identitaria del régimen simbólico franquista que de otro lado crece en una situación de cierta libertad con respecto a sus propias tradiciones. Esta juventud “des-campada” que antes comentábamos y a la que el éxodo a las grandes ciudades ha liberado parcialmente de las rígidas ataduras del tejido social tradicional gitano, como se refleja en la autobiografía de Juan J. Moreno Cuenca, alias “el Vaquilla” (1985). A principios de los setenta esta juventud, a falta de educación formal y política *strictu sensu*, se encuentra heredera de una forma de expresión, la música gitano/aflamencada, la rumba, que les es tradicional y que cuenta, gracias al nacionalflamenquismo aún imperante, con el beneplácito del régimen y la ceguera de la censura. A partir del 1973 el nacionalflamenquismo, mayoritario y hegemónico se va a “minorizar” y mutar en la “rumba vallecana” algo muy diferente, original, marginal y peligroso. Lo flamenco popular pasa de ser la banda sonora del cuerpo biopolítico del franquismo a cortocircuitar este sistema y convertirse en el cuerpo biorrumbero de la transición, es decir, un movimiento estético que provee posibilidades éticas e identitarias inéditas y contra-hegemónicas a millones de jóvenes subproletarios. Como veremos a continuación, los grupos de la rumba vallecana van a crear una serie de narrativas y estéticas que devienen nuevas mitologías suburbanas y que, desde la autoridad de clase y etnia que su realidad les confiere, van a contribuir a la apertura nuevas posiciones de empoderamiento identitario tanto individual como grupal para la juventud (sub)proletaria transicional. Esto hace que se pueda considerar el fenómeno como música efectivamente transicional.

La rumba vallecana, música transicional

La rumba vallecana, designación general en la que incluyo subgéneros y etiquetas en ocasiones dispares como la rumba suburbial, carcelaria, taleguera, gitana, fusión, quinquí, el sonido gypsy rock y caño roto, entre otros, trasciende su mera existencia como música popular. Este género opera dentro de la cultura española de los años setenta y ochenta como una música que doy en llamar *transicional*, es decir, una música popular, no canónica, que se da en unas circunstancias de transformación social y que funciona como música “menor”. Este último adjetivo no responde a una valoración estética peyorativa, sino que, siguiendo a Deleuze y Guattari, designa una forma cultural novedosa que contiene en su propia expresión y dinámicas de expansión el germen de un cambio identitario y político *lato sensu*.

Consideraciones estéticas y compositivas aparte, cuando establezco la naturaleza de la rumba como popular, me refiero fundamentalmente a su lugar de producción entendido como *locus* de la enunciación y al discurso identitario implícito o explícito del sujeto enunciativo en las canciones. La “zona cero” de la rumba vallecana es el barrio madrileño de Vallecas y alrededores desarrollados como poblados de absorción para migrantes del desarrollismo. Si bien el género no es exclusivo de Madrid, cuna y ejemplo paradigmático es el Pozo del Tío Raimundo, en el distrito Puente de Vallecas, poblado chabolista devenido barriada suburbial en los años setenta en el que crecieron los integrantes de Los Chichos y Los Chunguitos. El Pozo, junto con La Celsa, Pan Bendito, Caño Roto (de donde son originarios Los Chorbos), representa a comienzos de los setenta un espacio liminal – una “tierra de nadie” (Urrutia 2007: 91) – y un *milieu* social donde la identidad se manifiesta como una “idiosincrasia mestiza de barriada” (Alfeo 2011: 5). En este espacio idiosincrático confluyen los emigrantes, fundamentalmente (sub)proletariado extremeño y andaluz, tanto “payo” como “gitano”. Unos y otros traerán la cultura flamenca como bagaje cultural propio (Los Chunguitos, por ejemplo, son sobrinos del notable cantaor pacense Porrina de Badajoz) y contribuyen a que Madrid se constituya como la capital flamenca de la década de los setenta (Grimaldos 2015: 200). Con el folclore musical sureño llega asimismo el espíritu canallesco, bohemio y anarquizante que acompaña a cierto mundo flamenco, ese rebelde “ethos consustantivo” (Ibid., 62) que encuentra en la rumba vehículo expresivo. Paralelamente, desde el flamenco “puro” que en este momento surge de la capital, llega un espíritu izquierdista contestatario (cantaores “por derecho” como José Menese, Enrique Morente, El Cabrero, etc.) cuyo sentir se manifiesta en las Peñas flamencas de Vallecas, una de las cuales era abiertamente comunista, (Ibid., 239). A pesar de la obvia indiferencia habitual de los rumberos por la política *strictu sensu* – como dice Labrador, no es tiempo de partidos, “sino de bandas, bandas de música o bandas de atracadores de bancos y, a veces, de ambas cosas” (Ibid., 226) – el sentimiento contestatario de crítica social va a formar parte del discurso flamenco que les llega a los rumberos desde el lado purista del arte. De la misma forma, este medio cultural se desarrolla en una situación, como ya se ha comentado extensamente, de pobreza, marginalidad y falta de recursos donde a partir de finales de la década la heroína y otras drogas ilícitas, la prostitución y la delincuencia pasan a formar parte de la vida cotidiana del barrio. Desde el centro de esta idiosincrasia barriobajera y subversiva se desarrolla el sujeto cuya voz lírica encarna el ensamblaje discursivo y vivencial de la rumba. Esta voz está llamada a poblar el descampado literal y metafórico del suburbio con un discurso cuyo máximo valor identitario y legitimador es la autenticidad, tanto de clase como de etnia y barrio, una autenticidad al margen (cuando no decididamente a la contra) de la realidad, de los valores y de las aspiraciones del franquismo sociológico: es la rasgada voz que escupe a la cara del posible oyente “soy un perro callejero / y me cago en tó tus muertos” en la canción de Los Chunguitos “Soy un perro callejero” (1979). Se debe añadir que el discurso de la autenticidad y la verdad es un discurso que nada tiene

que ver con el de la “pureza” flamenca gitana, ortodoxa y conservadora, que el “mairenismo” defiende desde mediados de los años cincuenta (Machin 2013: 125). De hecho, el joven suburbial que ha crecido en el flamenco de sus mayores, ha sido lo suficientemente desarraigado como para abrirse a las influencias de otras expresiones musicales, tendiendo hacia una hibridación y una “impureza” manifiestas. La nueva voz de la autenticidad identitaria a través de una expresión novedosa e hibridada va a funcionar como oposición al simulacro identitario de la rumba pop y la canción flamenca del nacionalflamenquismo. Frente a los valores mesocráticos que éste irradiaba, la rumba vallecana crea una serie de discursos que dan voz y forma a una “subalternidad heroica” disidente y anárquica que acompaña (y dirige) las andanzas del antihéroe quinquí, sea éste cinematográfico o real.⁶

Como música transicional, la rumba es una música no canónica. A pesar de su enorme éxito comercial (solamente Los Chichos han vendido 22 millones de discos y 20 millones de casetes en su carrera sin tempranas operaciones promocionales ni figurar usualmente en listas de ventas) la rumba continúa sin formar parte del canon de la música popular española. Muy al contrario, ha sido y es una música despreciada, ridiculizada e incluso temida. Como comenta Luis Troquel,

mientras muchos espantaban abuelas con el lema ‘sexo, drogas y rock’n’roll’, desde el verdadero lado salvaje Chichos y Chunguitos infundían bastante más que respeto. Y no precisamente por su música que no ha sido respetada ni valorada con justicia hasta muchos años después (2004: 33).

Clase, etnia y éxito comercial parecen colocar a las bandas de la rumba vallecana en una posición que se podría describir como para-canónica (Del Val et al.: 2014). Es precisamente esta posición al margen del canon la que permite a la rumba mantener un estatus subalterno y contrario a discursos hegemónicos, pudiendo así funcionar como vector de cambio político.

En cuanto al momento de transición histórica, no creo necesario subrayar en el hecho de que la rumba vallecana nace en un periodo de profundos cambios socio-económicos, políticos y discursivos. Como ha señalado García Peinazo “la transición se convierte en un periodo histórico privilegiado para la negociación de ideologías divergentes en torno a la música” (2013: 9). Ya hemos visto que el año 1973, en el cual aparece el primer single de Los Chichos, representa el zenit y el declive del desarrollismo: la Crisis del petróleo, el asesinato de Luis Carrero Blanco, la obvia decadencia física del dictador, la cierta relajación de costumbres traídas por el propio desarrollismo, los ecos de las revoluciones sociales post mayo del 68, etc, crean un clima general de cambio y abren resquicios por los que nuevas configuraciones estéticas e identitarias tenderán a fluir y a formarse. Es en este clima de cambio donde la música rumbera se desarrolla como música “menor”.

Como ya se ha referido, la noción de música menor no hace referencia a aspectos canónicos, de popularidad o juicios de calidad estética. Adapto este concepto del trabajo de Deleuze y Guattari *Kafka. Por una literatura menor*, en el cual los pensadores franceses caracterizan ésta como una expresión estética que está afectada por un elevado cociente de desterritorialización o renovación de formas expresivas establecidas. Es por esto que lo menor constituye un ensamblaje de enunciación novedoso que a su vez contiene la potencialidad de una dimensión política y colectiva al abrir nuevas posibilidades del ser (1986: 16-17). Ronald Bogue resume las características de lo menor de la siguiente forma: “la literatura menor: (i) experimenta con el lenguaje; (ii) trata el mundo como una red de relaciones de poder; y (iii) abre la posibilidad para la aparición de una gente nueva”

⁶ Como leemos en del Val (2017) o Urrutia (2007) la rumba suburbial no fue la única música del suburbio, sino que convivía más o menos pacíficamente con otros estilos, principalmente el “rock urbano” o “macarra”, trasunto “payo” del quinquí mestizo-gitano.

(2005: 114).⁷ La noción de minoridad aplicada a la rumba resulta pertinente para explicar cómo se produce la mutación del discurso homogeneizador, dirigido y “mayoritario” del nacionalflamenquismo hacia la rumba suburbial, partiendo de una desterritorialización del discurso nacionalflamenquista, y en especial, de la rumba pop gitano/catalana. En el plano de la expresión musical esta desterritorialización se plasma en un proceso de experimentación e hibridismo mediante el cual se introducen estilos, melodías, ritmos e instrumentos que habían sido tradicionalmente vedados a lo flamenco. Con un compás generalmente más pausado que el precedente catalán/pop, la rumba vallecana hace acopio de nuevas tecnologías y nuevas músicas y las mezcla sin complejos con la tradición para crear algo novedoso y rompedor con influencias del rock, el soul “Philadelphia”, el funk y la *blaxploitation*. Todo ello se manifiesta en el uso de bajos eléctricos jazzísticos, teclados sinfónicos y Hammond, guitarras eléctricas, distorsionadas con pedales *wah wah* y *fuzz*, sofisticados arreglos de cuerda, uso de vientos, y todo ello mezclado con el temperamento suburbial y las voces típicamente gitanas y afillás. El producto aparece como algo original y fresco, una expresión que busca la experimentación sobre la música que animaba el amojamado corazón del tardofranquismo y que abre nuevas formas de “uso” musical: con su estilo agresivo y original pero inconfundiblemente suburbial y gitano la rumba vallecana arrasa en nuevos espacios de socialización y ocio juvenil como son las discotecas y billares del barrio. Con todo, y teniendo en cuenta la obvia importancia de la innovación musical de la rumba vallecana, su mayor valía para algunos críticos se halla en las letras: “su gran hallazgo consiste en incorporar a su estilo musical toda la trágica realidad que está ocurriendo a su alrededor y les afecta también a ellos mismos” (Urrutia 2007: 100). La minoridad literaria rumbera, en efecto, se manifiesta precisamente en las fábulas de realidad que narran en sus canciones. Las letras hacen bandera de la “verdad” experiencial que socava y galvaniza el simulacro del cliché lírico nacionalflamenquista y a menudo relatan “la dura realidad de la vida del barrio, es decir, el desempleo, la drogadicción, la delincuencia y un sentimiento general de alienación y marginación (Manuel 1999: 61).⁸ Las composiciones no son simple reflejo de una realidad social sino que abren espacios para la mediación, la negociación y la construcción identitaria personal y colectiva. Las letras, siendo como son nacidas en un tiempo y una realidad institucional y discursiva determinadas, tienden hacia una nueva forma narrativa heroica, efectiva y vívida que fabula las andanzas de héroes marginales, “canallas” bohemios de barrio, o simples gentes forzadas a vivir (y disfrutar) la vida desde la marginalidad (y la belleza) del suburbio. De una forma prácticamente inédita en el nacionalflamenquismo, la voz parte de una posición de orgullo de clase y etnia que en ocasiones se convierte incluso en arrogancia y provocación. El idealismo telúrico de raza de Camarón y su “Soy gitano” encuentra aquí un precedente suburbial mucho más a pie de calle en el anti-heroe rumbero que se legitima como modelo ético y estético a seguir. José Luis de Carlos, productor de las Grecas y El Luis entre otros, fue el principal artífice del “Sonido caño roto” que lanzó a Los Chorbos. Al pie de la carátula del seminal álbum de la banda, que recoge en primer plano el hierático rostro de los cuatro gitanos de pelo largo bajo el nombre del grupo escrito en sangre, se lee el lema “Poder Gitano”. Si bien es muy probable que de Carlos intentara simplemente obtener beneficio económico de la cierta popularización del “Black Power”, creando un émulo patrio (de hecho, Los Chorbos estaban muy influenciados por Isaac Hayes y la música “blaxploitation” tan cercana al movimiento político afroamericano), es cierto que “poder gitano” describe muy a las claras el proceso de empoderamiento que la rumba estaba contribuyendo a abrir. Volviendo a las letras, son éstas

⁷ En el original, “Minor literature: (i) experiments with language; (ii) treats the world as a network of power relations; and (iii) opens possibilities for a people to come”.

⁸ En el original, “the harsh realities of barrio life, i.e., unemployment, drug addiction, delinquency, and a general sense of alienation and marginalization”.

verdaderos romances populares que hablan de relaciones, de sexo, de billares y coches robados, de la complejidad del cambio en los roles del género, de la marginación y el orgullo, de la delincuencia, las drogas, la cárcel, del hedonismo de una juventud sin futuro, todo ello desde la autoridad que les otorga su autenticidad de clase y raza. Y todo ello bajo el paraguas de invisibilidad censora heredado del nacionalflamenquismo. Resulta asombroso que en el 1974, y con un régimen censor aun activísimo, Los Chichos hicieran en su primer L.P. *Ni más ni menos* abiertamente apología de las drogas (“La Cachimba”), del deseo de libertad de los presidiarios (“Quiero ser libre”) o del asesinato de un *soplón* parcialmente narrado en caló o romaní peninsular (“La historia de Juan Castillo”). Y de paso, vendieron cientos de miles de discos.

Temas principales de la rumba vallecana (en muchos casos entrelazados en una misma canción) y algunos de sus mayores éxitos son:

- afirmación orgullosa aunque ambivalente de la *gitanidad* y sus valores como modo de vida alternativo, subalterno y auténtico, si bien fuertemente estigmatizado: entre otros muchos ejemplos, los LPs *Cosas gitanas* de Toni el Gitano; *Yo, el vaquilla* de Los Chichos; y *Vive gitano* de Los Chunguitos. En ocasiones se da la reivindicación de unidad y justicia para el gitano como en “Pueblo gitano” de Los Chorbos.
- temática “social” en sentido estricto: la marginalidad, el desempleo, falta de oportunidades: “Por buscar una salida” de Los Chichos; “Vagando por ahí” de Los Chunguitos.
- delincuencia, crimen, prostitución: “Historia de Juan Castillo”, “Amor de compra y venta”, de Los Chichos; “Soy un perro callejero” de Los Chunguitos; “Sr. Juez” de El Pelos.
- la libertad, la cárcel: “Quiero ser libre”, “Si tu pudieras estar conmigo” de los Chichos; “No quiero barrotes” de Tony el Gitano.
- hagiografías quinquis, romances de bandoleros y antihéroes de barrio: “El Vaquilla”, de los Chichos; “Soy un perro callejero” de los Chunguitos; “Al Torete” de Bordón 4.
- drogas como *pharmakon*, es decir, medicina placentera y socializante (véase “La Cachimba” de Los Chichos; “La mandanga” de El Fary; “La Grifa” de El Pelos; “Pásamelo” de los Chunguitos) o bien como destructor veneno social e individual (“Donde vas” de Los Chichos; “Heroína” de Los Calis; “Maldita droga” de Tony el Gitano; “Grifa” del Payo Juan Manuel).
- nuevas formas de relaciones amorosas generalmente apasionadas y arrebatadas fuera del marco del matrimonio, la familia tradicional y las costumbres predicadas por el nacionalcatolicismo: “Te vas, me dejas”, “Ni más ni menos”, “Esto sí que tiene guasa” de los Chichos; “Achilipú” de Las Grecas; “Me quedo contigo”, “Con cualquiera te enrollas” de Los Chunguitos; “Caramba carambita” de Los Marismeños. La violencia de género potencial o real imperante es también reflejada en temas como “Mala ruina tengas” de Los Chichos o en “Me ha puesto los cuernos” de Los Chunguitos.
- relacionado con el anterior, problematización de los roles de género (“Orgullo” de Las Grecas), en ocasiones de forma interseccional con la etnicidad como en “La Paya” de los Chunguitos.
- el *carpe diem*, el goce de la vida ligado a prácticas demonizadas por el régimen, como es el uso de drogas, la vida bohemia de la noche, el sexo sin ataduras, etc.: “Que tendrá Marbella” de Los Chichos; “Yo soy un hombre de la noche” de El Pelos.

Las letras de muchas de estas canciones se convirtieron en auténticos himnos del extrarradio y, como parte de la literatura transicional, en técnicas de construcción político/identitaria por su capacidad de modificar la vida nombrando modos alternativos del ser en un momento en que “la estética es la ética del futuro” (Monzó y Puig, en Labrador 2017: 455). La chulería, la arrogancia y la novedad del aspecto personal en las maneras, actitudes y atavíos de los rumberos culminan, en fin, la desterritorialización de la expresión nacionalflamenquista y serán también clave en la creación de la nueva enunciación colectiva en la cual ética y estética se confunden. Es en este punto cuando el pop deviene política en un tiempo histórico en que un concierto de Rolling Stones era un acto político mientras que “lo de Suárez, un lavado de cara del régimen” (Labrador 2017: 71). Esta expresión *po(p)lítica* fundamentalmente crea y difunde una serie de “tecnologías del yo” que se hacen disponibles al receptor. Estas técnicas “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos” (Foucault 2008: 48). La rumba vallecana ofrece un “cuerpo biorrumbero”, un corpus de tecnologías o herramientas simbólicas para construir subjetividades subalternas y a la contra del cuerpo biopolítico del franquismo. Como un virus, la rumba, partiendo de células marginales, se expande a través de las tiendas de discos, de los expositores de casetes de las gasolineras y los mercadillos, de las discotecas y verbenas del barrio, para infectar este cuerpo residual franquista desde las clases (sub)proletarias del suburbio. Germán Labrador califica al quinquí como uno de los tentáculos de la “hidra democrática”, un monstruo civil que amenaza la mesocracia del franquismo sociológico y que está formada por una “alianza anti-productivista” de disidentes de la sociedad capitalista (Labrador 2017: 523). Este monstruo civil tiene, por supuesto, su lado monstruoso poco o nada abierto a idealizaciones. Con todo, lo que este escrito intenta resaltar es el hecho de que gracias en parte a la rumba vallecana, una legión de devenires quinquís individuales marginales encuentran un nuevo cuerpo identitario biorrumbero desde el que resistir y combatir con orgullo y desprecio el legado de un sistema que nunca los había tenido en cuenta, y de paso, contribuir a la superación del franquismo sociológico por parte de la sociedad española en general.

En “Towards an Aesthetic of Popular Music” Simon Frith (1987: 133-151) analiza las cuatro funciones sociales de la música popular: nos permite responder cuestiones de identidad dentro de una sociedad; nos ayuda a negociar las relaciones entre nuestra vida emocional pública y privada; nos ayuda a organizar y a definir el momento histórico en que vivimos; es algo que poseemos como nuestro. La rumba vallecana, como música popular, provee estos mecanismos al “devenir quinquí” de la Transición situándose en un campo de acción social al margen del fenómeno del “desencanto” de las clases medias y obreras blancas y la ‘progresía’ intelectualizada en el periodo transicional. Y es en el metafórico descampado transicional, el suburbio periférico, en el no-espacio libre donde los edificios del franquismo sociológico nunca cimentaron, donde el peso de la tradición y la familia rural o gitana se difumina y donde corre el viento de la liberación individual exhalada con el último aliento del régimen, donde el cuerpo biorrumbero florece en libertad para plantar la semilla de la verdadera Transición, que no consiste sino en la subversión del legado espiritual del régimen. Se podrá argumentar que la ética impulsada por la estética “menor” de la rumba tuvo consecuencias sociales e individuales traumáticas. De hecho, cientos de miles de jóvenes en el periodo transicional, sucumbiendo en parte a las fabulas quinquís de “alegres bandoleros”, como cantaban Los Chichos, terminaron cayendo víctimas de la heroína, la prostitución, la delincuencia de la que formaron parte (que creó un clima de verdadero pánico social) de la subsiguiente represión estatal, etc., convirtiéndose en una “auténtica generación perdida” (Otero Carvajal 2010: 10).⁹ Perdida

⁹ No es posible saber con certeza hasta qué punto la rumba suburbial fue responsable de la propagación de

literalmente: Labrador analiza cómo con frecuencia el “devenir quinquí” termina convirtiéndose en “identidad necropolítica” (2017: 57) aludiendo al hecho terrorífico de que, como ha analizado Del Val, “a finales de los años 90 había más españoles vivos nacidos en la década de los 40 que en los 50”, debido a que la “generación de la transición no vivió los efectos de la posguerra, ni sufrió epidemias virulentas pero fue diezmada por las llamadas ‘enfermedades sociales’: sobredosis, enfermedades ligadas al consumo de drogas y el SIDA.” (Del Val 2011: 87). En cualquier caso, cuando en 1978 un grupo adolescentes de clase media-alta vuelven de su fin de semana en Londres con discos de Bowie y los Sex Pistols bajo el brazo para inventarse la Movida y poner los clavos en el ataúd de la herencia social del régimen, la rumba vallecana había ya plantado una semilla de anarquía y rebeldía marginal y ácrata que había herido de muerte desde la base de la sociedad el cuerpo biopolítico del franquismo.

BIBLIOGRAFIA

- Alfeo, Juan Carlos; González, Beatriz. 2011. "La ciudad periférica: Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición." *Icono 14* 8: 1-22, <http://www.icono14.net>. [Fecha de consulta: 25 de Febrero de 2016].
- Álvarez Caballero, Ángel. 1992. "Del nacionalflamenquismo al renacimiento." En *Los intelectuales ante el flamenco*, ed. J. Malpartida, 109-120. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Aranguren, José Luis y López Pina, Antonio. 1976. *La cultura política en la España de Franco*. Madrid: Taurus.
- Aub, Max. 1995. *La gallina ciega : diario español*. Barcelona: Alba.
- Bogue, Ronald. 2005. "The Minor." En *Gilles Deleuze. Key Concepts*, ed. Charles J. Stivale. Chesham: Acumen.
- Cazorla Pérez, José. 1976. "Minorías marginadas en España: el caso de los gitanos." *Revista española de la opinión pública* 45:25-36.
- Colléll, Jaume. "Entrevista a Joselito: Respeto Al Niño Que Fui." *La Vanguardia* 2017. Print.
- Colmeiro, José. 2002. "Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain." *Comparative Literature* 54 (2):127-144.
- Cuesta, Amanda. 2015. "Los quinquis del barrio." En *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, eds. J. Florido Berrocal; L. Martín-Cabrera; E. Matos-Martín y R. Robles Valencia, R., 3-26. Granada: Comares.
- De Riquer I Permanyer, Borja. 1995. "Social and Economic Change in a Climate of Political Immobilism " En *Spanish Cultural Studies*, ed. Jo Labanyi and Helen Graham, 259-271. Oxford: OUP.
- Del Arco, Serafi. 2007. "El coche que puso a España sobre ruedas." *El País*, 3 Jun. https://elpais.com/diario/2007/06/03/economia/1180821602_850215.html. [Fecha de consulta: 12 de Marzo de 2018].
- del Val Ripollés, Fernán. 2011. "Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la

comportamientos antisociales y criminales. Tampoco se deben pasar por alto las letras que hacen apología de las drogas duras, la violencia contra la mujer o la homofobia, entre otros males sociales. No se debe olvidar, como señala Amanda Cuesta, que El Vaquilla, el “alegre bandolero” que mitificaban Los Chichos, era un peligroso delincuente que, entre otros delitos, había atropellado a una mujer hasta la muerte enfrente de su familia (2015: 15).

transición española." *Revista de estudios de juventud* 95: 74-91.

_____. 2017. *Rockeros Insurgentes, Modernos Complacientes: Un Análisis Sociológico Del Rock En La Transición (1975-1985)*. Madrid: Fundación SGAE.

del Val Ripollés, Fernán; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín. 2014. "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 145 (1):147-180.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota.

Florido, J. et al. 2015. "Introducción." En *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, eds. J. Florido Berrocal; L. Martín-Cabrera; E. Matos-Martín y R. Robles Valencia, ix-xxv. Granada: Comares.

Foucault, Michel. 2008. *Tecnologías del yo*. Buenos Aires: Paidós.

Frith, Simon. 1987. *Music & Society: The Politics of Consumption, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Grimaldos, Antonio. 2015. *Historia Social del Flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.

Labrador Méndez, Germán. 2015. "La Habitación del Quinquí. Subalternidad, biopolítica y memorias contrahegemónicas, a propósito de las culturas juveniles de la transición española." En *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, eds. J. Florido Berrocal; L. Martín-Cabrera; E. Matos-Martín y R. Robles Valencia, 27-65. Granada: Comares.

_____. 2017. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.

Longhurst, Alex. 2000. "Culture and Development: the Impact of 1060s 'desarrollismo'." En *Contemporary Spanish Cultural Studies*, eds. Ed Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, 17-28. London: Arnold.

Machin-Autenrieth, Matthew. 2013. *Andalucía flamenca: Music, Regionalism and Identity in Southern Spain*. Cardiff: Cardiff University.

Manuel, Peter. 1999. "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex." *Ethnomusicology* no. 33 (1):47-65.

Matos-Martín, Eduardo. 2015. "Entre la exclusión y la inclusión: cultura quinquí y los años 80 en Navajeros de Eloy de la Iglesia." En *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquí en la Transición española*, eds. J. Florido Berrocal; L. Martín-Cabrera; E. Matos-Martín y R. Robles Valencia, 91-108. Granada: Comares.

Montero, Rosa. 1995. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change." En *Spanish Cultural Studies*, ed. Helen Graham and Jo Labanyi, 315-320. Oxford: OUP.

Moreno Cuenca, Juan José. 1985. *Yo, el Vaquilla*. Barcelona: Seix Barral.

Navarrete Cardero, José Luis. 2003. "La Españolada y Sevilla." *Cuadernos de Eihceroa* 4: 9-66.

Otaola González, Paloma. 2015. "Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar." *DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 7: 33-52.

Otero Carvajal, Luis Enrique. 2010. "Madrid, de capital a metrópoli." En *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el S. XX.*, 10-34. Madrid: Museo de Historia de Madrid.

Pack, Sasha. 2006. *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. London: Palgrave Macmillan.

Peinazo, Diego García. 2013. "Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana

en el contexto electoral de la España postfranquista." *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*:1-21.

Roca, José Manuel. 1999. *El lienzo de Penélope. España y la desazón constituyente (1812-1978)*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Rodríguez Agraso, Aida y García Ramos, María José. "Lola Flores 90 Años De Su Nacimiento." *Alboreá. Revista del Instituto Andaluz del Flamenco* Abril-Junio (2013): 10-20. Print.

Rodríguez Closa, Carlos. 2013. *Achilibook. Biografía gráfica de la Rumba en España 1961-1995*. Lleida: Milenio.

Rothea, Xavier. 2014. "Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975." *Revista andaluza de antropología* 7: 7-22.

Sánchez-Biosca, Vicente y Benet, Vicente. 2013. "La españolada en el cine." En *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX* eds. Javier Moreno y Xosé Manoel Núñez Seixas, 560-591. Barcelona: RBA.

Troquel, Luis. 2004. "Flamenco pop, pop flamenco". *Rockdelux especial* 223. *20 Años de Rockdelux*, 33-35.

Urrutia Valenzuela, Alberto. 2007. "La música en el barrio como elemento de afirmación identitaria (El ejemplo de Vallecas)." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* no. LXII (1):85-110.

Usó, Juan Carlos. 1996. *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*. Madrid: Taurus.

Vilarós, Teresa. 1998. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Whittaker, Tom. 2017. "Sonorous Flesh: The Visual and Aural Erotics of Skin in Eloy De La Iglesia's Quinqui Films." *Spanish Erotic Cinema*. Ed. Fouz-Hernández, Santiago. Edinburgh: Edinburgh University Press.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES

¡Bienvenido, Mister Marshall! 1953. Dir. Luis García Berlanga. Edici.

Bordón 4. 1980. *Al Torete*. EMI.

El Fary. 1979. *La mandanga*. Movieplay.

El Payo Juan Manuel. 1984. "Grifa". *A ti taxista español*. Olympos.

El Pelos. 1985. "La Grifa". *Mis rumbas*. Diamante.

El Pelos. 1985. "Soy un hombre de la noche". *Mis rumbas*. Diamante.

El Pelos. 1985. "Sr. Juez". *Mis rumbas*. Diamante.

Las Grecas. 1974. "Achilipu". *Gipsy Rock*. CBS.

Las Grecas. 1974. "Orgullo". *Gipsy Rock*. CBS.

Los Calis. 1986. "Heroína". ... *De la alegría*. Fonomusic.

Los Chichos. 1973. "Si tú pudieras estar conmigo". *Quiero ser libre*. Philips.

Los Chichos. 1973. *Quiero ser libre*. Philips.

Los Chichos. 1974. "Historia de Juan Castillo". *Te vas, me dejas*. Philips.

Los Chichos. 1974. "La Cachimba". *Ni más ni menos*. Philips.

Los Chichos. 1974. *Ni más ni menos*. Philips.

Los Chichos. 1974. *Te vas me dejas*. Philips.

Los Chichos. 1975. *Eso sí que tiene guasa*. Philips.

Los Chichos. 1978. *Mala ruina tengas*. Philips.

Los Chichos. 1978. *Qué tendrá Marbella*. Philips.

Los Chichos. 1980. "Dónde vas". *Ni tú ni yo*. Philips.

Los Chichos. 1980. *Amor de compra y venta*. Philips.

Los Chichos. 1984. *Por buscar una salida*. Philips.

Los Chichos. 1985. *Yo, "el Vaquilla"*. Philips.

- Los Chorbos. 1978. *Pueblo gitano*. CBS.
- Los Chunguitos. 1978. *Vive gitano*. Odeon.
- Los Chunguitos. 1979. "La paya". *Limosna de amor*. EMI.
- Los Chunguitos. 1979. *Soy un perro callejero*. Odeon.
- Los Chunguitos. 1980. "Con cualquiera te enrollas". *Pa ti pa tu primo*. Odeon.
- Los Chunguitos. 1980. "Me ha puesto los cuernos". *Pa ti pa tu primo*. Odeon.
- Los Chunguitos. 1981. "Pásamelo". *Sangre Caliente*. Odeon.
- Los Chunguitos. 1984. *Vagando por ahí*. Odeon.
- Los Marismeños. 1973. *Caramba carambita*. Hispavox.
- Manolo Escobar. 1960. *El Porompompero*. Belter.
- Manolo Escobar. 1969. *Mi carro*. Belter.
- Manolo Escobar. 1970. *Moderno pero español*. Belter.
- Manolo Escobar. 1973. *Y viva España*. Belter.
- Maruja Garrido. 1969. *Che Camino*. Belter
- Perros Callejeros*. 1977. Dir. José Antonio de la Loma. DVD-5. Tripictures.
- Toni el Gitano. 1978. *Cosas Gitanas*. Columbia.
- Toni el Gitano. 2006. "Soy un yonki". *Caña dulce*. Mediterráneo Music Latino.
- Tony el Gitano. 1978. *No quiero barrotos*. Columbia.
- Tony el Gitano. 1988. "Maldita droga". *Libre*. Zafiro.

Ramón López Castellano es profesor titular en el programa de español de la universidad de Deakin, Australia. Ha trabajado en poesía, traducción literaria y estudios de cine. En la actualidad escribe sobre música, sociedad y cultura popular españolas.

Cita recomendada

López Castellano, Ramón. 2018. "El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al *cuero biorrumbero* de la Transición". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES