

La música en el barrio como elemento de afirmación identitaria (El ejemplo de Vallecas)

ALBERTO URRUTIA VALENZUELA

RESUMEN

El barrio de Vallecas posee unas particularidades sociológicas y culturales que le han conferido una fuerte identidad y singularidad. Desde el punto de vista cultural, dos géneros musicales, el flamenco y el rock han contribuido a formar esas señas de identidad, ya desde que se registraron los primeros movimientos inmigratorios a principios del siglo xx. En su mayoría procedentes del Sur de España, los inmigrantes trajeron con ellos el flamenco, que cultivaron y difundieron, lo que les ayudó en gran medida a combatir el sentimiento de desarraigo inherente a su situación. Por el contrario, los hijos de estos emigrantes, ya nacidos en el barrio, rechazaron en buena parte la música que escuchaban su padres para afirmarse generacionalmente a través del rock, estilo musical que adoptaron como medio de expresión y de participación social.

Palabras clave: Barrio, Vallecas (Madrid), Música, Flamenco, Rock, Identidad.

SUMMARY

A number of cultural and sociological features give the neighborhood of Vallecas a strong identity and personality. From a cultural perspective, two musical genres, flamenco and rock-and-roll, greatly contributed to this idiosyncrasy ever since immigrants from other parts of Spain started to settle in large numbers in the district in the early 1900s. Coming most of them from Andalusia, the first waves of immigrants brought with them flamenco, which they developed and spread, thereby helping them cope with their sense of having been uprooted from their home towns and villages because of their migration. By contrast, the children of these immigrants, born in Vallecas, rejected this music that their parents would play and listened to, embracing rock-and-roll instead. For them, rock-and-roll became a new basis on which to assert the identity of their own generation as well as a means for socially expressing themselves and participating in the larger society.

Key words: Neighborhood, Vallecas (Madrid), Music, Flamenco, Rock-and-roll, Identity.

Antes de comenzar, quiero reconocer aquí la valiosísima ayuda que he encontrado en el capítulo dedicado al flamenco y al rock, del libro *Cultura en Vallecas 1950-2005. La creación compartida*, escrito con gran brillantez por mi colega Jorge López Núñez (2007: 161-178) que me ha servido de guía y base documental para redactar este texto. Asimismo, quiero agradecer a Paloma Cirujano el trabajo previo de documentación que efectuó sobre estos temas, con destino a la redacción del mismo libro, del que por igual me he nutrido abundantemente.

En torno al ejemplo de Vallecas como lugar y marco absolutamente representativo de la función del barrio en la articulación de las identidades urbanas, esta importancia llega, en el caso de la música, a ser trascendental. Sin que pueda aportar aquí cuantificaciones ni estadísticas surgidas de un estudio de campo, sí me atrevo a conjeturar que la actividad musical que se ha registrado en Vallecas en las últimas cuatro décadas es de las mayores que se puedan dar en los barrios de todas las ciudades de España, aunque sin llegar a la existente en el de Santiago de Jerez, que, como es sabido, es la zona de Europa que registra el mayor número de habitantes dedicados al arte musical, principalmente, cantaores, tocares y bailaores de flamenco.

No es de extrañar esta fundamental presencia de la música en un barrio como Vallecas, si tenemos en cuenta la singularidad de sus características, particularmente su proceso de búsqueda de una identidad propia, en un contexto asimismo tan peculiar como es el de la España de los últimos cincuenta años, inmersa en procesos de evolución económica y sociopolítica muy singulares.

Previamente al desarrollo de estas consideraciones, es preciso recurrir a varios instrumentos de análisis que nos pueden suministrar los más recientes estudios de la antropología musical, ciencia que también ha arrojado importantes cambios de enfoque y metodología en los últimos tiempos, en orden a detectar la creciente importancia que se otorga a la música, así como su funcionalidad como factor de cohesión, y por lo tanto, profundamente identitario, de las comunidades humanas.

Es preciso ahora exponer una amalgamada y por fuerza simplificada síntesis de las investigaciones y conclusiones de dos de los más importantes estudiosos renovadores de la reciente la antropología musical, John Blacking y Ruth Finnegan. Coinciden éstos, sin haber llegado a tener una evidencia absoluta, en el reconocimiento del papel vital que la música desempeña en el desarrollo y la experiencia de los seres humanos de todas las culturas. Esto se ha podido demostrar en diversos estudios de campo realizados entre algunos pueblos indígenas sobre la percepción de los sentidos humanos. En varias de las comunidades analizadas, la percepción acús-

tico-musical figura en el primer lugar de importancia, antes incluso que el lenguaje oral o que la percepción visual, como elemento necesario para el desarrollo individual y social. (Finnegan 2002). Las hipótesis que en este sentido arrojan estos estudios no están, ni mucho menos, cerradas y es posible que, en los próximos años, estas teorías sobre la música como necesidad primera del ser humano, tan sólo superada en un orden prioritario por las de comer y procrear, puedan ser validadas, al menos en buena parte, también en las sociedades urbanas contemporáneas. Este nuevo enfoque inutiliza la tradicional visión de la antropología musical que concebía la música como una actividad cultural más, si bien de innegable importancia, pero separada como objeto central de estudio de la antropología general. Preocupada por factores tales como las relaciones de poder y de clase, los procesos de socialización, la productividad económica, etc., la antropología general ha de tener seriamente en cuenta a la música a partir de ahora, si quiere analizar con éxito todas estas importantes cuestiones en las que el hecho musical juega un papel central como elemento incardinado e inseparable de muchas de las facetas fundamentales de la actividad humana. En una enumeración de las variadas funciones que la música desempeña en el logro de la plenitud de los individuos y las sociedades (Merriam 2001: 275) encontraríamos una utilidad tecnológica y económica, de goce estético, de entretenimiento, de comunicación, de representación simbólica, de relación con el universo (es el caso de la música religiosa), de respuesta física, de refuerzo a la conformidad de la normas sociales y de contribución a la relación social. Esta nueva línea de investigación está siendo posible gracias a la revisión que estos científicos han efectuado de los conceptos tradicionales de antropología y etnografía musicales que eran habitualmente aplicados tan sólo a la investigación de los pueblos indígenas de numerosas partes del mundo o a los primeros estadios de desarrollo de la civilización occidental y a su folklore. Se daba así por descontado que el fenómeno de la música en Occidente y su estudio pertenecían al campo específico de la musicología y a la atención que ésta presta a los aspectos meramente técnicos y estilísticos; en la creencia fuertemente arraigada (Finnegan 2002) de que en la sociedad actual la música es una actividad estructurada, que realiza una elite cualificada profesionalmente —los artistas— y que su concreción tiene lugar en forma de “obra”, ya sean canciones en el caso de la música popular, o sinfonías, conciertos y otras formas musicales propias de la culta. Se entiende asimismo que el “oyente” de la música en nuestra civilización, forma parte de un grupo cualificado y especializado en la percepción de los diferentes tipos y que este nivel de participación pasiva puede ser suficiente para reconocerse dentro de un grupo particular excluyente de los demás.

Frente a esos conceptos tradicionales, la antropología musical contemporánea propone lo que en definitiva es una “horizontalización” del estudio de la música, de todas las músicas y en todas las civilizaciones, de tal modo que pueda ser aplicada de manera universal y llegue a rastrear la verdadera trascendencia del hecho musical en las comunidades humanas, tanto en el plano individual, como social. Esta visión horizontal presupone contemplar la música como un hecho social en el que la casi totalidad de los miembros de una comunidad pueden participar, bien como practicantes u oyentes, sin tener en cuenta su categorización como valor artístico y sí su funcionalidad social. A partir de ahora, la música ya no puede ser considerada solamente como una manifestación cultural, sino que antropólogos como Blacking (2006: 29) llegan a conjeturar la posibilidad de que todo ser humano pueda ser considerado, antes que otra cosa, como un ser musical. Esta afirmación desmonta la también arraigada idea de que existen seres humanos insensibles a la música; de que hay personas dotadas para su ejecución y otras no; lo cual es cierto si aplicamos el mínimo común múltiplo de la música concebida tan sólo como habilidad para cuya práctica se requiere talento, y no el máximo común divisor de un concepto de la música entendida como necesidad esencial del ser humano. Ello se debe también en buena medida a que su tratamiento en Occidente da primacía al reconocimiento de la melodía y a la armonía sobre el elemento básico, conformador y originador de la música: el ritmo, que ya es música por sí mismo y expresa la relación fundamental del ser humano con el tiempo, lo cual no deja de ser la mayor simbolización de la existencia que pueda haber. El ritmo es música y no hay música sin ritmo; aunque éste fuera absolutamente asimétrico y cambiante, no por ello dejaría de seguir existiendo. Si hay ritmo, ya hay música. Y está demostrado que todo ser humano es capaz de reproducir los ritmos más elementales, de la misma manera que es capaz de articular el lenguaje hablado. Si atendemos a esta visión, resulta que cuando alguien hace palmas en un concierto para acompañar la interpretación del artista que se encuentra en el escenario, ya está haciendo música. Al dar sus palmadas esa persona está obteniendo una gratificación emocional, debida a la realización de ese acto que le produce placer, y asimismo, obtiene también beneficio de su relación con el contexto en el que se está produciendo; en este caso, la comunión que establece con el resto de los asistentes al concierto que, a su vez, están haciendo música. Resulta una obviedad reconocer también que la propia danza, en sí misma no es más que la ejecución de un ritmo musical efectuada por medio de parte o la totalidad del cuerpo.

Parece también tomar forma la idea de que, sobre todo en Occidente, las dotes musicales, y principalmente el llamado oído musical, más que

inexistente en personas que demuestran carecer de esta cualidad, se encuentra inhibido por complejas razones de interacción psico-social; fundamentalmente, el interés “real” y la cantidad de carga emocional que un individuo pueda depositar en el hecho musical. En otras culturas no se detectan entre los miembros de una comunidad las diferencias de aptitudes musicales en los individuos de manera tan acusada como en la nuestra, dado que el entorno social tiende a favorecer el ejercicio emocional de la música y no a inhibir su realización espontánea (Blacking 2006: 34).

En definitiva, y para finalizar estas consideraciones previas sobre la importancia de la música en lo específicamente humano, se puede decir, otra vez con palabras de John Blacking (2006: 157) que su función última es la de “promover una humanidad sonoramente organizada agudizando la conciencia humana”.

Nos gustaría proponer desde aquí a alguna instancia cultural que quisiera recoger el reto, la elaboración de un estudio “horizontal” de antropología musical en el barrio de Vallecas, según los criterios apuntados. Estamos seguros de que, dadas sus características, los resultados serían altamente positivos y dirían mucho en favor del aprecio por el hecho musical y la importancia que a la música conceden las gentes de Vallecas.

Durante todo el tiempo en que duró la elaboración del libro sobre la cultura en Vallecas (Cirujano Marín y Fernández Montes 2007), no he dejado de preguntarme por qué se ha registrado en este barrio una efervescencia tal de inquietudes socio-políticas y culturales, y también por qué los habitantes de Vallecas han sentido una necesidad tan fuerte de crearse una identidad propia, cosa que no ha ocurrido en otros barrios de Madrid, al menos de manera tan acentuada.

La respuesta puede encontrarse a partir de la lectura del libro *Vallecas historia de un lugar de Madrid*, en el que una de sus brillantes autoras, Teresa Elorriaga (2001: 244) revela el momento en que, en 1870 se traza un Plan Urbanístico de Ensanche de Madrid, cuya acometida se produce, sin embargo, tan sólo de manera parcial. Una de las primeras acciones que contempla este plan es el derribo de la cerca que rodeaba Madrid desde mediados del siglo XVII. Esto permite la recalificación de extensos terrenos de secano —no hay nada nuevo bajo el sol— y, por lo que respecta al Sureste de Madrid, la creación de los barrios del Puente, Doña Carlota y Picazo, cruzado ya el Arroyo Abroñigal por Pacífico. La fusión de estos barrios y de otros asentamientos menores da lugar a la creación del suburbio de Vallecas, que continuaba hasta Portazgo por el Este y llegaba hasta Entrevías por el Sur. Queda definido, de este modo, el espacio en el que, aproximadamente durante un siglo, primero de modo razonablemente gradual, y a manera de auténtico aluvión durante los años cincuenta y sesen-

ta del siglo pasado, tendrá lugar el asentamiento de toda una comunidad, formada por personas procedentes de toda España, pero mayoritariamente de La Mancha, Andalucía y Extremadura.

Lo primero que llama la atención ante este hecho es que, a este nuevo asentamiento urbano se le denomine como “El Puente de Vallecas”. El término “Puente” nos remite en su significación a un lugar de tránsito, que sirve para atravesar de una orilla a otra de un río, pero en el que, obviamente, nadie se queda a vivir. Metafóricamente hablando podría interpretarse como una “tierra de nadie” que alude en realidad a una amplia extensión de terreno, en principio perteneciente al municipio de Vallecas, pero ni siquiera nominalmente integrado en él de una manera completa. Desde el primer momento cabe distinguir entre Vallecas-Villa y el “Puente”, lo cual no ha ocurrido en otros lugares donde las villas han acabado por absorber y nominar a sus terrenos aledaños. Quiero, a este respecto, hacer memoria de mi propia infancia para evocar la imagen que a un niño, tal vez un tanto torpe, le sugería el hecho de que una persona de su entorno comentara que “mañana voy al Puente de Vallecas”. Recuerdo a propósito de ello que, inmediatamente, me surgió la evocación mental de un enorme puente, bajo el que se cobijaban hacinadas de cualquier manera multitud de personas. Por desgracia, esta imagen tenía algo que ver con la realidad. Tal vez la primera vez que pasé por el Puente de Vallecas y comprobé con mis propios ojos que se trataba de un barrio popular como otro cualquiera, no dejé de sentir una íntima decepción, preguntándome dónde estaría el famoso puente, del que no encontré ni rastro ni, por supuesto de las personas cobijadas debajo de él.

Parece advertirse de este modo y ya desde sus orígenes, un primer rasgo de identidad autónoma, que no se ha detectado, por ejemplo en Carabanchel donde, a lo sumo, se llegó a distinguir el “Alto” del “Bajo”, pero englobados ambos lugares dentro de la misma denominación de Carabanchel.

Evidentemente esta discriminación entre Puente y Villa de Vallecas, no resultaba favorecedora de una imagen identitaria positiva de quienes fueron allí a asentarse. La Villa nunca pudo, de hecho, asimilar como parte de sí misma a la comunidad que iba surgiendo poco a poco en sus antiguas tierras de labrantío, aunque, a efectos administrativos, sí formaran parte de su término municipal. Hay a mi modo de ver, un primer y fundamental rasgo discriminatorio y marginador en este hecho de la denominación del Puente de Vallecas de manera distinta a la del propio pueblo, sobre el que van a sumarse otros condicionamientos adversos que le van a conferir una imagen negativa en el resto de Madrid, de la que no se ha podido librar hasta hace apenas dos décadas, y que en cierta medida, si bien cada vez menor,

aun persiste. La historia de la lucha político-social y el surgimiento de un movimiento cultural que le dotase de señas de identidad propias, no es más que el esfuerzo de los habitantes de Vallecas por dar la vuelta a esta imagen y dignificar su situación, en lo que diríamos ahora que es un proceso por la obtención de la propia estima.

Hablando con extremada crudeza, esta “tierra de nadie” que, metafóricamente, puede ser el Puente de Vallecas, sólo podía llegar a ser habitada, desde una lógica del poder imperante, por “don nadies”. El definitivo impulso de desarrollo que cobra Madrid en los años cincuenta necesitaba, sobre todo en el sector de la construcción, de peones, de mano de obra barata y sin cualificación —sigue sin haber nada nuevo bajo el sol—. Y hubo una deliberada “vista gorda” por parte de las autoridades municipales para que, a todos los núcleos que formaban parte del suburbio del Puente, pudiera afluir un grueso inmigratorio que se asentara de cualquier modo y manera en aquellos lugares. Estas personas aprovechaban en muchos casos la noche para iniciar la construcción de sus chabolas que, a la mañana siguiente, aparecían habiendo cubierto aguas sus techos, con lo cual se imposibilitaba su demolición, según las ordenanzas urbanísticas entonces vigentes. Este método de asentamiento de aluvión, carente de la menor ordenación ni dotación urbanística, no dejaba de resultar favorable a los intereses de las administraciones locales que, de este modo, quedaban eximidas de la responsabilidad de proveer a los recién llegados de los servicios urbanos más elementales. Sobradamente conocido es el perfil social de quienes abordaban este proceso migratorio: braceros mayoritariamente procedentes del Sur de España, donde padecían durísimas condiciones de vida, sin cualificación laboral alguna y en estado de semianalfabetismo, avisados por familiares y paisanos de proposiciones de trabajo en Madrid, así como de lugares donde poder construir, con sus propias manos, sus viviendas. Resulta revelador también el dato del crecimiento de población de Vallecas, incluidas Villa y Puente, que en medio siglo pasan de contar ochenta mil habitantes, al medio millón que, *grosso modo*, se supone tiene en nuestros días.

Sin que se diera mayor motivo para ello ni se sepa que los niveles de delincuencia en Vallecas fueran sensiblemente superiores a los del resto de Madrid —hasta la irrupción del fenómeno de la droga en los años ochenta— el concepto que de los vallecanos se formó entre los habitantes de la capital fue completamente negativo. Retomo de nuevo la memoria de mi infancia para recordar dos de los insultos con que podíamos ofender, en plena rabieta, a otros niños con quienes nos peleábamos en un barrio madrileño de clase media: “judío” y “vallecano”. No hacíamos con estas ofensas más que registrar la opinión social dominante. Los vallecanos eran “chusma”, morralla, pobres e ignorantes, con quienes había que mantener todas

las prevenciones posibles, y pido perdón a los nacidos o residentes en ese barrio por aquella concepción del pasado de la que, por lo demás, tampoco me siento excesivamente responsable. Sobra significar con esto el grado de solidaridad social existente en la España de los años sesenta.

Cuando, en los cincuenta, la Villa y el Puente de Vallecas son incorporados a la capital como distrito, esta consideración marginal queda un tanto diluida en la generalidad de pasar a ser uno más de los barrios de Madrid. Pero Vallecas sigue siendo un “barrio bajo”; un suburbio, con toda la carga peyorativa que pueda tener esta palabra, que, convenientemente descontextualizada, carece en sí de significación negativa. Prueba de ello es que existen elegantísimos barrios situados en la zona baja de la ciudades —suburbios o *down towns*— en numerosas partes del mundo. Recientemente emigrados a un asentamiento carente de tradición y solera, de relativamente nueva formación dado que, como ha quedado dicho, la Villa de Vallecas, que sí poseía esta solera histórica, no pudo, o tal vez no quiso, hacer suyos desde un punto de vista identitario a los continuos contingentes de inmigración que se asentaron en el Puente, el sentimiento de desarraigo, además de los no fáciles problemas que les planteaba la lucha diaria por la vida y la búsqueda del sustento, era asimismo un grave riesgo que amenazaba a los recién llegados habitantes del Puente.

Es la conciencia de todos estos factores (deficientes condiciones de vida y desarraigo, baja autoestima y consideración negativa por parte de su entorno inmediato —el resto de Madrid—), lo que causa un malestar en los habitantes de Vallecas, sin el que probablemente no habría tenido lugar su lucha por la consecución de una identidad propia en la que afirmarse para afrontar tal conciencia de marginalidad. No deja de ser éste el esquema normal de cualquier proceso creativo, ya sea individual o social. La historia del arte y la cultura demuestran hasta la saciedad que, sin el sentimiento de dolor que produce una conciencia de inferioridad, marginalidad o pérdida en la realidad propia o ajena, resulta por lo menos dudoso que puedan generarse procesos creativos y más si estos son de naturaleza colectiva. Así surge el jazz en los barrios marginales de Nueva Orleans, sin la menor pretensión en un principio de alcanzar categoría artística alguna, o el flamenco, del que universalmente se destaca su génesis como propia de un pueblo que canta su desgarro y su amargura.

Es precisamente el flamenco la primera señal de identidad musical que se registra en Vallecas. Como relata Jorge López Núñez (2007: 161-178) en su estudio sobre el flamenco en Vallecas —que me hay servido de guía en este acercamiento a la música como elemento afirmador de la identidad vallecana—, su presencia y cultivo se detectan ya en los primeros años del siglo XX, no sólo ya por ser la música que traen los inmigrantes andaluces,

manchegos y extremeños durante los primeros y más restringidos flujos migratorios, sino porque, previamente, su condición de lugar de ocio y recreo tradicional de la clases populares de Madrid propició el surgimiento de merenderos, casas de comidas y otros lugares de esparcimiento que albergaron al cante, el baile y el toque flamencos. Los precios que estos lugares ofrecían eran más baratos que los de los establecimientos de la capital, lo que hizo posible que acudieran a ellos gentes de menor poder adquisitivo que no podían permitirse tales esparcimientos en la capital o en otros aledaños de la misma. Uno de estos locales, que llegará a cobrar gran celebridad y frecuentación, donde se celebraban juergas flamencas y sesiones de cante y baile, se encontraba situado entre el Arroyo Abroñigal y Méndez Álvaro; a él acudían señoritos con pocos posibles y otras gentes “de medio pelo” de todo Madrid, que podían dar así rienda suelta a la satisfacción de su afición favorita. Pero este trasvase flamenco de la capital a Vallecas se producía también, con frecuencia, en sentido inverso: muchos aficionados vallecacos asistían a los “tablaos” del centro de Madrid, principalmente situados en torno a la Plaza de Santa Ana, donde también solían actuar cantaores, bailaores y bailaoras, y palmeros de Vallecas. De la misma manera, era frecuente ver en las calles del centro de Madrid a numerosos chavalillos gitanos procedentes de los arrabales vallecacos, que se ponían a cantar y tocar en plena calle con la esperanza de obtener algún dinero de los transeúntes. Este hábito de los gitanos vallecacos —que, como luego veremos, contribuyen a crear el único género musical con características propiamente autóctonas, la Rumba vallecana— se ha perpetuado hasta casi nuestros días. Los propios *Chunguitos* cuentan cómo se vieron obligados para subsistir, a llevar a cabo esta modalidad de arte callejero en el centro de Madrid.

En la segunda década del siglo XX surge la primera figura del cante que da Vallecas: Angelillo. No nos interesa tanto relatar su trayectoria artística como destacar que su entrada en el mundo del espectáculo fue posible gracias a la existencia de una ya asentada afición flamenca en el Puente de Vallecas, particularmente en el barrio de Doña Carlota, de donde era originario, y aledaños. Este barrio de Doña Carlota fue el primero surgido en la zona del Puente, como consecuencia del mencionado Plan de ensanche diseñado en el último cuarto del siglo XIX; su creación respondía a una cierta ordenación urbanística, estando dotado, además, de las infraestructuras necesarias. Pudo de este modo establecerse allí una población poseedora de cierta cualificación laboral, así como un núcleo de pequeños comerciantes e industriales que dieron un cierto impulso económico a la zona. Ello hizo posible asimismo la creación de algunos lugares de ocio, entre ellos el famoso cine Goya, donde además de la exhibición de películas se celebra-

ban veladas de cante y baile flamencos, dando así satisfacción a los gustos de esta pequeña clase media aficionada a la copla y al cante. En este mismo cine Goya, y con finalidad benéfica, lo que también es revelador del cierto nivel de acomodamiento económico de los habitantes de la zona, tienen lugar concursos de jóvenes valores, generalmente surgidos en el barrio y con numerosos incondicionales en el mismo. El primero de estos concursos lo gana sin gran dificultad Angelillo, y le supone el trampolín desde el que se dispara a una importante carrera en España y América. Curiosamente, la condición de vallecano de Angelillo es subrayada en todos los lugares en los que actúa y también ha sido tenida a gala por él mismo. A lo largo de su carrera, Angelillo cumplió siempre un cierto papel de embajador de Vallecas. Un barrio que le apoyó en todo momento y para el que la figura de este artista supuso uno de sus primeros y más legítimos motivos de orgullo.

Así pues el flamenco es la primera y fundamental seña de identidad musical que se otorga Vallecas y, gracias a él, se olvida y evade de muchas de las contrariedades y dificultades de la vida cotidiana. Una seña de identidad traída de las tierras del Sur por sus inmigrantes, pero que, en cierta forma, también se hará genuina de Vallecas, donde el ejercicio de este género cobrará un cierto sello propio, y así será reconocido por el resto de lugares de España que conforman la comunidad flamenca.

Gracias a esta base de afición, puede continuar produciéndose y ensanchándose la tradicional conexión entre Vallecas y Madrid que ya venía de antiguo. Si surge en el barrio alguna incipiente figura del género, ha de ir inmediatamente a “confirmarse” en los colmaos y tablaos del centro y, de la misma manera, no hay artista notable del cante jondo que triunfe en Madrid o en Andalucía, que no sea requerido por esta base social de aficionados para actuar en locales vallecanos.

Con la llegada del primer aluvión migratorio en los años cincuenta tiene lugar el segundo momento importante de afirmación y extensión del flamenco: la creación de numerosas peñas, esparcidas por diversos puntos de la geografía vallecana, cuyo número supone aproximadamente la mitad de las peñas flamencas existentes en Madrid, lo que da idea de la importancia que se otorga en el barrio a esta música.

La peña flamenca como entidad social va, lógicamente, mucho más allá del simple contacto que se puede producir entre público y artista en un establecimiento convencional dedicado a actuaciones de flamenco. A estos lugares el espectador acude a escuchar una propuesta artística que pueda resultar de su agrado, pero en cuya confección no ha tenido participación alguna. Por el contrario, las actividades de las peñas son organizadas y posteriormente disfrutadas por los miembros de las mismas, lo que supone

un alto grado de implicación. La peña flamenca dota, además, de un fuerte sentimiento de pertenencia a sus socios, que puede resultar suficiente para compensar el desarraigo y la nostalgia a que se ven expuestos, ante el hecho de vivir lejos de la tierra que les vio nacer. La función del flamenco, la seña de identidad cultural fundamental de estas gentes, como mitigador del sentimiento de desarraigo que genera el éxodo migratorio, se muestra entonces como utilísima y altamente sanadora ante el dolor, personal y colectivo producido por tal contingencia. Resultaría imperdonable no mencionar entre estas peñas existentes en Vallecas la de Juanito Valderrama, desaparecida hace unos años, pero que tuvo una actividad realmente notable, girando siempre en torno a la admiración, o casi devoción, hacia una de las figuras flamencas que más tirón popular han tenido en la barriada vallecana. Las actuaciones de Valderrama en Vallecas supusieron auténticos acontecimientos de carácter popular que causaron una expectación inusitada.

Existen, además, otras peñas en funcionamiento de pujante actividad, como las de *Salako* en la Villa, *Los Cabales*, situada en el barrio de Entrevías y la de *El Duende*. La más antigua y reconocida es la peña *Fosforito*, que lleva existiendo desde 1966 y que viene desarrollando una labor ingente como escaparate de nuevas figuras flamencas surgidas en el barrio, así como de preservación de la pureza de los diversos cantes y palos. Estas peñas han servido asimismo para que pudieran mostrar su arte, a veces tan depurado o más que el de muchos profesionales, numerosos artistas aficionados del barrio.

También ha habido y hay múltiples ejemplos de enseñanza del arte flamenco en la zona; particularmente, del baile. La escuela de José Chávez, fundada a inicios de los años noventa, ha dado formación artística a muchos bailarines que hoy son profesionales encuadrados en numerosos tablaos flamencos y compañías profesionales de cante y baile. Candela Soto es una de las más reconocidas y cotizadas profesoras del baile flamenco que existen hoy día en España. Con una gran trayectoria profesional a sus espaldas —ha bailado con los mejores y para los mejores—, también impartió clases de baile flamenco en Vallecas; concretamente en los Centros culturales de Entrevías, El Pozo y Palomeras, para acabar fundando en el barrio su propia academia. Hoy día es profesora de baile de una de las más prestigiosas escuelas de España: la de la calle Amor de Dios. Hay que destacar asimismo la existencia en el barrio de Santa Eugenia de la escuela flamenca *Filigranas*, dirigida por Presentación Palacios que ha puesto en contacto con el baile flamenco a muchas chicas y chicos de la localidad, quienes han podido obtener así una valiosa formación artística.

Mencionado ya Angelillo, quien ha sido, sin duda, la principal figura que el barrio de Vallecas ha aportado a la música flamenca, y que, como hemos

CURSO DE FLAMENCO Y RADIO

DURACION 24 de Enero a
18 de Mayo de 1994

LUGAR Radio Vallekas
C/Puerto Alto 25

CONTENIDO EL FLAMENCO Y SU HISTORIA
COMUNICACION Y TECNICAS
RADIOFONICAS
PRACTICAS DE REALIZACION
Y LOCUCION

DIRECCION • D. Pepe Verdú
Técnicas Radiofónicas
• D Antonio Escribano
Flamenco y su historia

INSCRIPCIONES • Fed de entidades flamencas
de la C.A.M.
c/ Flay Luis de León, 13 Bajo
280012 Madrid
• Radio Vallekas Tlf. 477 23 32
c/Puerto Alto, 25
28018 Madrid

F.E.F.C.A.M.

RVK

CCAP Comunidad de Madrid

FIG. 1: Cartel de Radio Vallekas anunciando un *Curso de Flamenco y Radio*. 1994.
Archivo Radio Vallekas.

visto, poseía una identidad vallecana particularmente acentuada, hay que destacar también a otros importantes profesionales que se han hecho en los ambientes flamencos del barrio y han llegado a desarrollar brillantes carreras. Es el caso de Simón Serrano, abanderado del flamenco en Nueva York, en cuya *Carnegie Hall*, una de las salas de espectáculos más prestigiosas de las existentes en la “Gran manzana”, llegó a actuar durante tres años seguidos. Simón Serrano fue amigo personal de Franck Sinatra, para quien cantaba flamenco con frecuencia en el transcurso de veladas íntimas. En nuestros días son *Merenguito*, con importantes premios en certámenes dedicados al género, y *El Mami*, cantaor y tocaor respectivamente, los flamencos originarios de Vallecas que más brillan en el mundo del espectáculo.

Pero, como hemos apuntado ya anteriormente, en Vallecas existen muchos artistas flamencos aficionados, lo cual no quiere decir que su nivel de aptitud interpretativa para esta difícil especialidad no sea excelente. Simplemente, conciben el arte desde la sencillez de su vida cotidiana, y ello supone que no encuentren razón mayor para abandonar sus oficios y actividades profesionales, lo que les obligaría a un cambio en su forma de vida que, en muchas ocasiones, los propios interesados nos desean que ocurra, encontrándose muy a gusto lejos de los oropeles del triunfo. Se pueden mencionar entre éstos a Manuel Farnós, vecino del barrio de Doña Carlota, de gran prestigio en los ambientes del cante, a pesar de su voluntad “amateur”. El padre Rizos, sacerdote católico, es también un excelente cantaor vallecano que ha llegado a incorporar el flamenco a la liturgia católica con el beneplácito del Vaticano, lo que ha tenido excelentes resultados prácticos en cuanto al acercamiento de nuevos fieles. Luis Marín era otro gran cantaor nacido en Entrevías que, desgraciadamente, encontró la muerte en un accidente automovilístico cuando se esperaba lo mejor de él.

Resulta también llamativa la cantidad de estudiosos, críticos y divulgadores, amparados todos bajo la común denominación de flamencólogos, que ha dado Vallecas, lo que es una muestra del interés y el cariño que se dispensa en este barrio a todo lo que sea flamenco. En Vallecas, no sólo se hace cante, sino que también se piensa el cante, lo que le hace formar parte de una particular categoría de lugares de la geografía flamenca de España, claves a la hora de valorar la importancia de este género musical. Hay que destacar en este sentido los nombres de Antonio Corcobado, hijo de cantaores y fino crítico; Ricardo Librero, secretario de la Federación de peñas flamencas de Madrid que, como no podía ser de otro modo en cuanto a peso específico, es un cargo ostentado por un vallecano, quien ha realizado, además una importante labor de divulgación. Antonio Escribano, en fin, vallecano de pro, es autor del libro *Y Madrid se hizo flamenco* (1999), de indis-

pensable consulta para los aficionados; es reconocido, además, como una autoridad entre los estudiosos del flamenco que existen en España.

Y llegamos de este modo al momento crucial en el que Vallecas crea su propio género musical autóctono, si bien enmarcado dentro de la música flamenca. Nos encontramos ahora en los años ochenta, años vertiginosos de avances y retrocesos en el devenir sociológico y político de la historia de España. La libertad se está asentando, parece que de manera definitiva, por primera vez en la historia de nuestro país. Corren aires de renovación importantes también en la cultura y la música europeas. Acaba de surgir la Posmodernidad, que es la respuesta cultural con que responde la sociedad occidental ante la crisis de los ideales que supone el inminente desmoronamiento de los totalitarismos igualitarios de los países del Este. Se habla del fin de la Historia, y de que ya sólo cabe repetirla de mejor manera. En lo musical, se habla, asimismo, del agotamiento por consunción de la creatividad musical. Esta actitud supone la inmediata revisión de toda la producción musical generada en Europa desde la Segunda Guerra Mundial; fundamentalmente del Pop y del Rock and Roll. Todos los géneros, también el flamenco, se contagian de este afán revisionista que supone asimismo un juicio de valor sobre las obras que han superado el paso del tiempo tras esta criba, y las que no. Pero son también tiempos duros de recesión económica, paro y desorientación general en toda Europa. El "punk" clama a los cuatro vientos que ya no hay futuro para las nuevas generaciones. La heroína campa por sus respetos en barrios enteros de todos los países occidentales y miles de jóvenes caen atrapados en sus redes, después de comprobar que en la supuesta sociedad del bienestar no hay sitio para ellos.

Si extrapolamos todas estas circunstancias al barrio de Vallecas, el panorama que se puede observar resulta, sencillamente, desolador. Por imprevisto y arrasador, el fenómeno de la droga causa estragos entre los jóvenes de los sectores sociales más desamparados y con menos defensas. La delincuencia, indisolublemente asociada a la extensión de la heroína, crece en Vallecas de manera casi geométrica y, por desgracia, sí se dan razones objetivas en ese momento como para pensar que hay que ir con prevención, al menos para transitar por determinados lugares. El paro alcanza niveles impensados que desdican la razón última que llevó a trasladarse a este barrio a gentes venidas de toda España: la búsqueda de trabajo. El colectivo gitano de la zona, marginal siempre entre los marginales, es uno de los más afectados por este nuevo fenómeno y su juventud está siendo diezmada por la drogadicción. Las cárceles, en fin, comienzan a llenarse de chavales de barrio obligados a delinquir para costear su hábito.

Este triste terreno queda de esta manera suficientemente abonado para

que tres gitanos del Pozo del tío Raimundo que llevaban ya algunos años batallando en la música sin obtener grandes logros, tuvieran la capacidad receptiva y la sensibilidad suficientes para captar el dolor y el sobrecogimiento generados por esta durísima situación y transformarla en música. Había nacido la Rumba vallecana y sus creadores se hacían llamar *Los Chichos*.

Durante los años previos a este momento y actuando desde la más absoluta libertad, *Los Chichos* habían venido realizando un importante trabajo de adaptación de la Rumba catalana, otro subgénero nuevo de gran aceptación en las clases populares, a su particular idiosincrasia. La rumba catalana, creada por Antonio González *El Pescaílla* y otros gitanos del barrio de Gracia de Barcelona, ya es en sí un estimable género que aligera los palos más suaves del flamenco para darles un tratamiento rítmico mucho más dinámico, en sintonía con las propuestas de la música pop. Su gran

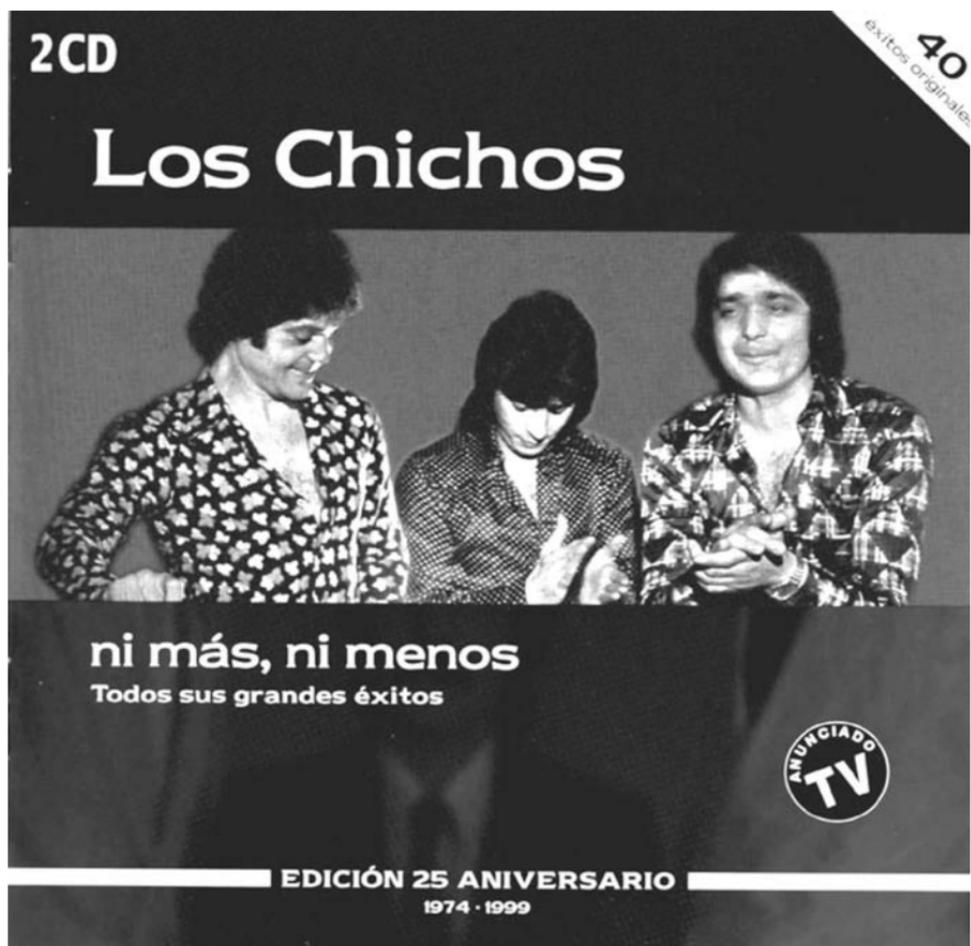


FIG. 2: Portada del CD conmemorativo de los 25 años de *Los Chichos*.

divulgador, en un momento en que la televisión ya era un elemento difusor de primera magnitud, fue Peret, quien entusiasmó a los públicos de todo tipo, especialmente a gitanos y “flamenquitos”, e hizo posible que muchos jóvenes se acercaran a esta tipo de música que, escuchada en su expresión más pura, les resultaba demasiado ardua de digerir por trascendente y difícil. Era el atractivo del famoso “ventilador” de Peret, que es como se llamaba la manera en que rasgueaba su guitarra. La aportación de *Los Chichos* consiste en dar una nueva vuelta de tuerca a la Rumba catalana, adaptándola a su compás, algo más lento, y a su idiosincrasia de gitanillos del Pozo del tío Raimundo. Pero 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. Parientes y amigos fallecidos por sobredosis, arrasamiento de las tradicionales señas de identidad y hábitos de vida de la cultura gitana por culpa de la heroína, miseria económica, delincuencia, paro y cárcel. Y, a pesar de todo ello, también sentimientos amorosos, amistad y romanticismo. El cóctel así elaborado es de efecto fulminante en todo Vallecas, que se rinde a *Los Chichos* antes de su difusión por el país. A partir de ese momento, las cintas de sus canciones comienzan a agotarse en las gasolineras de toda España, adquiridas por conductores de variada procedencia, sin que los medios de comunicación se hicieran eco aún de este nuevo fenómeno hasta que resultó inevitable. Era una música demasiado sincera y “canalla”, reveladora de una realidad social que, indudablemente, costó ser reconocida por el poder establecido. Pero la fuerza del caudal de la música de *Los Chichos* que, a su vez era la de todo un sector social que se veía reflejado en ella, rompió todas las compuertas y resistencias que se les presentaron. Esto no dejó de ser un paso de cierta importancia en la conquista de la libertad en España, entendiéndose que ésta no consistió sólo en la consecución de las libertades de voto y expresión, sino también en el reconocimiento de la realidad presente y de los modos, maneras y comportamientos de un importante sector social, si bien marginal, que encontró a través de la música de *Los Chichos*, un anhelado cauce de expresión. Las resistencias de los poderes fácticos a reconocer la apabullante realidad de que *Los Chichos* habían vendido en España la friolera de ocho millones de discos en el plazo de un lustro, tardaron también en vencerse. El reconocimiento llegó unos cuantos años después, con un acto celebrado en la Sociedad General de Autores. Se les hizo entrega allí de los innumerables discos de oro que les correspondían por este elevadísimo nivel de ventas, accesible a muy pocos artistas en nuestro país. Esta importante brecha abierta por *Los Chichos* que conjugaba raíz, modernidad y contenido social, con un sabor inequívocamente vallecano, fue aprovechada por otros dos importantes grupos del barrio, que aportaban unas señas

de identidad muy similares a las de los padres de la rumba vallecana. Algo más estilizados musicalmente y pertenecientes a una estirpe de artistas flamencos cuyo referente inmediato era su tío, el gran *Porrinas de Badajoz*, *Los Chunguitos* vendieron también millones de discos, tomando como base el mismo esquema de *Los Chichos*, pero añadiéndole creatividad y frescura, antes que limitándose a repetirlo. A su triunfo contribuyó en buena manera la existencia en los textos de sus canciones de elementos de carácter cinematográfico, sobre el duro mundo de la marginación y la delincuencia, que serían tomados como motivo argumental de algunas películas rodadas entonces. También fueron los autores de las bandas sonoras de films como *Deprisa deprisa* o *Perros callejeros*, que relataban las andanzas de prototipos de delincuentes juveniles entresacados de la realidad, cuando no procedentes de la realidad misma, como fue el caso de *El Vaquilla*. *Me quedo contigo* es una de las canciones más conmovedoras que, tal vez, se hayan escrito en la historia de la música española; se trata de una rumba de tiempo medio donde se reflejan los sentimientos amorosos de dos jóvenes delincuentes, protagonistas de la película *Deprisa deprisa*, de cuya banda sonora forma parte.

Los Calis, si bien en menor medida que los anteriores, fue otro grupo de similar factura que hizo de la rumba vallecana su razón de ser. Lo formaron tres vendedores ambulantes de fruta que, igualmente, lograron la atención del público vallecano y nacional, llegando a vender miles de discos, también a través de las gasolineras de toda España.

Para finalizar este tema de la rumba vallecana, hemos de referirnos a dos grupos femeninos cuya trayectoria ha dejado y está dejando importante huella en el panorama de la música española. *Las Grecas*, vallecanas de nacimiento, surgidas de los tablaos flamencos de Madrid, donde actuaban como palmeras, supusieron un importante aldabonazo en el surgimiento de lo que se llamó “Flamenco de fusión”. Su canción *Te estoy amando locamente* fue un importante éxito de ventas, con el que se demostró la validez comercial de la mezcla del flamenco con la música moderna. Dosificados estos dos ingredientes de manera sabia en esta canción y en otras que interpretaron, el resultado fue un estilo elegante y dotado de una finura musical que el paso del tiempo ha contribuido a realzar. Curiosamente algunos sectores de “entendidos” que, en el momento de su surgimiento les dieron la espalda, reconocen ahora en el estilo interpretativo de *Las Grecas* un talento que les ha llevado a elevarlas a la categoría de dúo “de culto”.

Independientemente de sus valores musicales, un tanto discutibles si tenemos en cuenta su carácter evidentemente comercial, el dúo *Azúcar Moreno*, formado por las hermanas pequeñas de *Los Chunguitos*, representan un curioso fenómeno digno de ser estudiado con cierto detenimiento,

por lo representativo de los tiempos actuales que suponen los valores que encarnan. Dos mujeres gitanas, lanzadas a la aventura de la música pop con rasgos flamencos, desafiando la tradición de sus mayores y cantando música alegre y desenfadada, no exenta de sensualidad y erotismo. Todo lo dicho nos lleva a la conclusión de que las hermanas pequeñas de *Los Chunguitos* viven en una atmósfera social bien distinta de las de sus hermanos mayores y ya no padecen los problemas que les atribularon a ellos. Son mujeres libres y liberadas en un mundo tradicionalmente machista y patriarcal como es el de la etnia gitana, resistencia que han acabado por vencer, aprovechando el hueco abierto por sus hermanos, pero entrando en él a su manera, sin prejuicios ni inhibiciones. Representan así a las nuevas generaciones de vallecanos, cuyas condiciones de vida son ya mucho más amables que la de sus predecesores, lo que les posibilita el disfrute de la vida, ha-

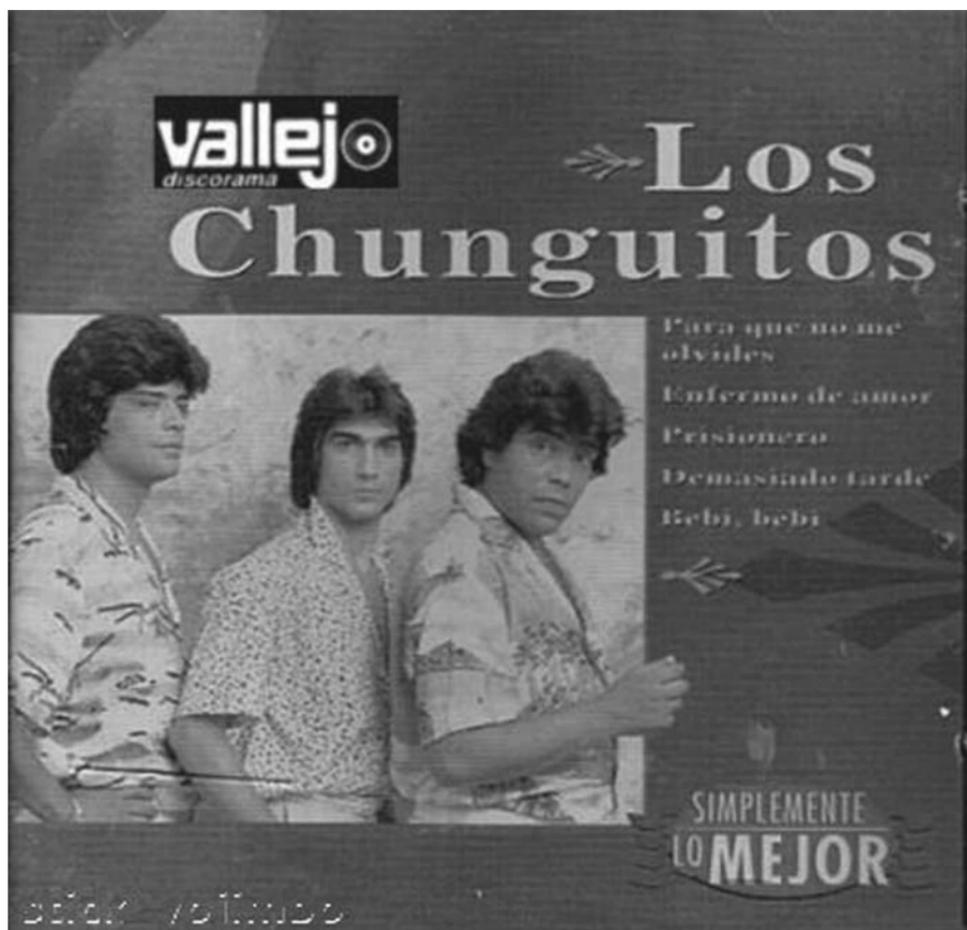


FIG. 3: Portada de CD de *Los Chunguitos*.

biendo desaparecido de ella, parece que de manera definitiva, la miseria y la marginalidad.

Y abordamos de este modo el otro género que supone la segunda gran seña de identidad musical de Vallecas: el rock. Resulta evidente valorar la enorme importancia que este estilo tiene en el lugar, atendiendo al hecho de que es el género, y hasta la forma de vida, que adopta la primera generación de vallecanos, nacidos y criados ya en el barrio, descendientes de las personas que llegaron en el tantas veces aquí mencionado aluvión migratorio de los años cincuenta y sesenta. Supone una ruptura generacional radical con la identidad musical a la que se aferraron sus padres, el flamenco y su forma más aligerada de la copla española, en un contexto social que hoy no dudaríamos en denominar como globalizador, y obviamente, no particularmente vallecano. El rock es un fenómeno musical rápidamente adoptado por grandes masas juveniles de todos los países, entre los que se extiende como reguero de pólvora, desde que Elvis Presley comenzara a contonearse de forma arrebatadora ante los “teen-agers” de su Memphis natal. La extensión del Rock and Roll supone, por primera vez en la historia, el paso al protagonismo de un nuevo grupo social que habrá de ser tomado muy en cuenta a partir de estos momentos: la juventud.

Aunque no se puede decir que, a partir del rock, Vallecas haya desarrollado un género musical adaptado a su idiosincrasia, como ocurrió en el caso de la rumba vallecana, sí es cierto que en este barrio se dieron las condiciones adecuadas para que arraigara de manera rapidísima y con gran fuerza entre sus pobladores más jóvenes. El rock es un género hecho por jóvenes de la clase obrera, para jóvenes de clase obrera (Cruces 1999). Coinciden en su conformación todos los ingredientes necesarios para satisfacer plenamente los gustos y aspiraciones de los jóvenes procedentes de esta extracción social: potencia sonora, estridencia, rechazo del poder instituido y rebeldía ante el mismo; sexualidad, provocación y un enorme sentido de participación colectiva que tiene lugar, sobre todo, durante la celebración de macroconciertos. A ello se une su conocida estética visual de chupas de cuero, camisetas y cabellos largos. No se pueden pedir más alicientes juntos para que una música y una estética puedan arraigar en un barrio como Vallecas, ya desde finales de los años sesenta. En este barrio, y en aquellos años, se llega a comprender como en ningún sitio la afirmación de la identidad juvenil a través del rock, que lleva a rechazar de plano la cultura musical de generaciones anteriores, que se encontraba asociada, para más inri, a la existencia de unas duras condiciones de vida que muchos de estos jóvenes aun padecieron durante su infancia. De este modo, al tomar el rock como bandera y forma de vida, los jóvenes vallecanos depositaban en él también una importante ansia de transformación social

de su entorno. La K final de la palabra rock es una de las “Kas” que logran a nivel popular la transformación ortográfica de la “C” de Vallecas en “K”.

Desde hace tres décadas, Vallecas es conocida de este modo como una tierra de rock, lo cual ha contribuido también a cambiar la sempiterna imagen de delincuencia y marginalidad, diluida ahora en esta nueva identidad rockera, común a otros muchos lugares de Occidente. Todo este proceso tiene lugar en un contexto general muy distinto al de las generaciones anteriores y gracias al protagonismo emergente de los medios de comunicación, fundamentalmente la televisión y la radio, a través de las que se difunde sin cesar la nueva música que quieren escuchar las generaciones más jóvenes.

Existe un momento previo a la irrupción del Rock en Vallecas, lleno de encanto y candor, situado a mediados de los años sesenta, en el que una discoteca vallecana se coloca a la vanguardia musical del país, haciendo bailar a jóvenes, no sólo vallecanos, si no también venidos de otros barrios de Madrid, con los últimos ritmos pop y “soul” recién llegados de Inglaterra y Estados Unidos. A estos bailes acudían los chicos vestidos de traje y corbata y las chicas atreviéndose a exhibir las primeras minifaldas, en un



FIG. 4: Julio Castejón en el centro cayéndose y Enrique Cajide a su izquierda, posteriormente cantante y batería del grupo *Asfalto*, junto con otros amigos, a la entrada del club “Los cinco amigos” (esquina de la calle Puerto de Balbarán, adyacente a la avenida de San Diego). Primavera de 1967. Foto cedida por Julio Castejón.

ambiente que, contemplado a años vista, se intuye como enternecedor y delicioso. Sólo la evocación del nombre de este lugar parece dar idea de lo que quiero decir; se llamaba “Los cinco amigos” y en él se comenzaba la sesión bailando “suelto”, a la espera de que comenzaran a poner los temas más lentos, para poder bailar entonces “agarrao” y llegar a tener de esta manera un más o menos leve contacto físico con alguien del sexo opuesto. Al parecer, más que una discoteca, y según relata el líder de los *Asfalto*, Julio Castejón, que vivió aquellos momentos, “Los cinco amigos” era un garaje dotado con dos vetustos altavoces y una iluminación lograda a base de unos pocos tubos fluorescentes. Un cineasta con sensibilidad haría con estos elementos una película que, bien realizada, resultaría un relato lleno de frescura sobre la historia inmediata de la España de aquellos años, en la que, de manera inconsciente, la gente joven estaba dando los primeros y balbuceantes pasos en pos de la libertad.

Pero Vallecas no es “pop”. Ni siquiera la *Movida madrileña* llegó a penetrar más allá del Puente de Vallecas. El pop es, identitariamente hablando, una música de jóvenes de clases medias (Cruces 1999), hecha por jóvenes de la clase media para jóvenes de la clase media. Algún grupo vallecano que intentó este camino, como *Topo* durante una breve etapa, no salió airoso del intento. Los contenidos y las formas de la música pop parecen resultar para la juventud vallecana un tanto remilgados y ternuristas. A este respecto nos contaba el dueño del pub Hebe, el punto de referencia imprescindible de la música joven en Vallecas, cómo en los inicios de su andadura se podía escuchar música de variados estilos incluido el pop, hasta que los clientes del local comenzaron a manifestar un rechazo explícito a las canciones de este género y a las que procedían de la *Movida*. Sencillamente, no iban con ellos.

El más importante grupo de rock que ha dado Vallecas, es también uno de los más veteranos que surgieron en el barrio y se llama *Asfalto*. Durante muchos años, *Asfalto* ha estado encaramado en la cúspide de una pirámide edificada sobre cientos de grupos formados por chavales del barrio. Exagerando un tanto, se podría decir que prácticamente en cada manzana de edificios de Vallecas se puede oír el sonido de unas guitarras eléctricas acompañadas del ritmo que marca la batería. Así empezaron también los *Asfalto* que, ya desde su primer disco, tal vez el más popular a nivel nacional, pareció encarnarse en ese grupo ideal de Vallecas del que aspiraban a formar parte la mayoría de los chavales del barrio. Canciones como *Capitán Trueno* o *Días de escuela* pueden escucharse aun con cierta facilidad por las emisoras de radio especializadas en música joven. Tras este éxito inicial, los miembros de *Asfalto* evolucionaron en la elaboración de su música hacia el llamado *Rock sinfónico*, que supone un amplio y muy libre desa-

rollo de los esquemas básicos del rock, a la manera en que lo hicieron los grandes grupos ingleses de esta especialidad como *Yes* o *Génesis*. A pesar de desmarcarse de esta manera, la música de *Asfalto* continuó siendo del gusto de la afición de toda España, que pudo escucharlos en el transcurso de las largas giras que efectuaron por toda la geografía nacional, por la que pasaron el nombre de Vallecas, contribuyendo ellos también a ofrecer de esta manera una imagen distinta del barrio del que procedían.

Al comienzo de su trayectoria, *Asfalto* conoce una escisión en sus filas que dará como resultado la creación de otro de los grandes grupos que ha dado Vallecas al mundo del rock: *Topo*; sin duda un grupo de gran calidad, al que la personalidad de la voz de su cantante Lele Laíña otorgó un sello inconfundible. Tenía *Topo* un estilo interpretativo que supo conectar también inmediatamente con la juventud vallecana, que mostró en seguida una fuerte identificación con su música y la sinceridad de sus mensajes. La descripción de la realidad cotidiana de Vallecas y la reivindicación social formaban buena parte de los contenidos de las canciones de *Topo*. Su presencia se hizo asimismo imprescindible en todos los macroconciertos de rock que se celebraban en España, cada vez en número más abundante y de mayor exigencia artística. Su LP *Marea negra* tiene ya lugar importante entre los clásicos del rock nacional.

En un subgénero del rock tan importante como el *Heavy metal*, surgido a mediados de los ochenta y que, finalmente acabó enseñoreándose de los escenarios de rock de todo el mundo, no podía faltar la aportación significativa de un grupo de Vallecas. Y resultó ser, nada menos que el grupo de *Heavy metal* más importante y vendedor de discos que ha dado nuestro país. Se trata, naturalmente, de *Obús*. El “Heavy” es un estilo musical que da primacía a la espectacularidad y los efectismos, tanto sonoros como visuales. Supone una estilización del rock que, sin dejar de lado sus características de dureza y estridencia –más bien al contrario–, atiende a criterios más estéticos que de contenido. Arrasador en Inglaterra y Estados Unidos, ocurre lo mismo con él en España, de la mano de este *Obús* vallecano que venderá cientos de miles de discos y llenará estadios allí donde toque. *Prepárate*, contenida en su primer disco, puede ser su canción más emblemática, situada en el inicio de una trayectoria meteórica en la que demuestran hacer música de gran calidad dentro de su género, pudiendo hacerse equiparables a los mejores grupos internacionales como *Saxon* o *Judas Priest*.

Otros grupos vallecanos de rock de variados subgéneros, como *Unión Pacific*, *Cucharada*, una divertida formación de corte surrealista, *Bella Bestia* o *Muro* fueron y son la avanzadilla de una auténtica legión de grupos surgidos en el barrio en los años ochenta y noventa que, si no alcanzaron

el estrellato, sí procuraron diversión a sí mismos y a sus colegas generacionales haciendo lo que les gustaba: rock & roll.

Paralelamente a la existencia de estos grupos, hay que destacar como fenómeno de gran importancia para el rock vallecano la celebración de grandes conciertos populares, de manera continuada y de cada vez mayor aceptación entre la gente joven. Los fecundos y críticos *Hijos del agobio*, un grupo de chavales del barrio de Entrevías, fueron los encargados de tomar la iniciativa en este sentido, creando a partir de 1976 el *Vallecas Rock*, celebración que, de tener lugar en un pequeño recinto, fue cobrando peso año tras año, hasta llegar a convertirse en una de los más importantes del país, teniendo lugar sus últimas ediciones en el estadio del Rayo Vallecano, bajo el auspicio del Ayuntamiento de Madrid, que entonces presidía el alcalde Tierno Galván, quien llegó a acudir personalmente a alguna de sus ediciones.

El festival *Palomeras Rock*, impulsado por diversos grupos juveniles y asociaciones culturales de tendencia libertaria, vino a recoger el testigo dejado por el *Vallecas Rock*, tratando de cumplir con el mismo objetivo de éste; ofrecer música en directo y de manera gratuita a la gran demanda juvenil existente en el barrio para este tipo de eventos. Paralelamente a la celebración de esos certámenes de rock que, hay que reconocer que no siempre transcurrieron en medio de la tranquilidad y el orden que hubieran sido deseables, tienen lugar numerosas actividades, generalmente relacionadas con las reivindicaciones sociales, el pacifismo o el ecologismo, que



FIG. 5: 7ª edición del festival Vallekas Rock. Foto cedida por Sixto Rodríguez Leal.

NINGUN SER HUMANO ES ILEGAL

12 PALOMERAS ROCK

O'JARBANZO NEGRO

SIN DIOS

MAMA LADILLA

ALCOHOL JAZZ

RIP KC

KONGESTION

SABADO
30
JUNIO



ENTRADA
GRATUITA

PARQUE DEL TORO. VALLEKAS

METRO : MIGUEL HERNANDEZ **BUSES: 54,143,144,142,58**

FIG. 6: Cartel anunciado la octava edición del festival Palomeras Rock.
Colección Matilde Fernández Montes.



FIG. 7: Actuación del grupo Caskarrabias en el pub Hebe (Puente de Vallecas).
XI-2005. Foto Alba Díaz Ardila.

pueden suponer un excelente compendio de las inquietudes y anhelos de la juventud vallecana de nuestros días.

Y en esta sanas inquietudes nos quedamos, sabedores de que nos han quedado por tocar algunos palos, como la importancia emergente de la música *Tecno*, el *Hip-hop* y el *Rap* entre las nuevas generaciones de Vallecas, que ya no son las del rock, o la importante labor musical llevada a cabo por el cantautor Luis Pastor, quien merece un estudio monográfico en exclusiva. La actividad musical que registra el presente de Vallecas, si bien no particularmente reveladora de su identidad, es cada vez mayor e interesa a más personas. Son innumerables las charangas, bandas de música, corales y otras diversas formaciones, donde los vallecánicos pueden realizar sus inquietudes musicales, y en las que los niños y los jóvenes se encuentran fuertemente involucrados, garantizando así la extensión y el futuro de la música en el barrio.

Nos despedimos evocando la imagen de un merendero vallecánico de los que existieron en esa “tierra de nadie” de la que hemos hablado, situada entre el barrio de Pacífico, aun en Madrid, y la histórica Villa de Vallecas. Vemos allí a una pareja que baila, con un ademán casi felliniano, un pasodoble, desentendida del tiempo y del espacio. Y es que, tal vez y, a pesar de lo malo vivido, el anhelo íntimo y último de aquellos que llegaron a Vallecas en busca de una vida mejor era el de bailar un pasodoble en una tarde tranquila de verano. Un pasodoble sin fin.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLACKING, JOHN. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- CIRUJANO MARÍN, PALOMA y MATILDE FERNÁNDEZ MONTES (dirs.). 2007. *Cultura en Vallecas 1950-2005. La creación compartida*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Villa de Vallecas.
- CRUCES, FRANCISCO. I-1999. “Con mucha marcha (El concierto pop-rock como contexto de participación)”, *Trans (Revista Transcultural de Música)* 4. <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm>
- FINNEGAN, RUTH. 2002. “¿Por qué estudiar la música? (Reflexiones de una antropóloga desde el campo)”. *Trans (Revista Transcultural de Música)* 6. <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm> Traducción de Francisco Cruces.
- ELORRIAGA, TERESA. 2001: “Vallecas de 1800 a 1950: un proceso de integración en la vida urbana madrileña”, en Matilde Fernández Montes (ed.), *Vallecas Historia de un lugar de Madrid: 237-319*. Madrid: CSIC-Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Villa de Vallecas.
- ESCRIBANO, ANTONIO. 1990. “*Y Madrid se hizo flamenco*”. Madrid: Avapiés.
- LÓPEZ NÚÑEZ, JORGE. 2007: “Entre el Flamenco y el Rock. Vallecas y Vallecas”, en Paloma Cirujano Marín y Matilde Fernández Montes (dirs.), *Cultura en Vallecas 1950-2005. La creación compartida* 161-178. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Junta Municipal de Villa de Vallecas.
- MERRIAN, P. ALAN. 2001. “Usos y funciones de la música” en *Las culturas musicales (Lecturas de Etnomusicología)*: 275-298. Madrid: Trotta.