

▪ PATRICK WILLIAMS

Una etnología de los gitanos, ¿es posible?

RESUMEN

Partiendo de la constatación de que los etnólogos no poseen un discurso sobre los gitanos en general, sino sobre ciertos gitanos en particular —aquellos que ellos han encontrado y que no se llaman a sí mismos “gitanos”—, este artículo propone una aproximación etnológica de la totalidad. Esta última, a partir del examen de un corpus de canciones que un grupo de familias manuches consideran como su expresión propia. Cierta número de procedimientos caracterizan la interpretación de este repertorio e instauran un desfase en relación con la norma encarnada por los no-gitanos (los *gadjé*), en el cual florece el sentimiento de singularidad manuche. No obstante, ninguno de los procedimientos evidenciados son específicos; éstos podrían encontrarse en otros grupos gitanos o simplemente en otros grupos humanos.

La conclusión que se impone es que la construcción de la singularidad gitana se apoya en procedimientos que aparecen como universales.

PALABRAS CLAVE: GITANOS, HISTORIA Y ETNOLOGÍA, RASGOS CULTURALES, MÚSICA POPULAR.

An ethnology of gypsies is it possible ?

ABSTRACT

Based on the observation that ethnologists do not have a discourse on gypsies in general, but on certain gypsies in particular - those that they have found and that do not call themselves "gypsies" - this article proposes an ethnological approach of the totality. This last one, from the examination of a corpus of songs that a group of manuches families consider like its own expression. A number of procedures characterize the interpretation of this repertoire and establish a lag in relation to the norm embodied by the non-gypsies (the *gadjé*), in which the feeling of Manuche singularity flourishes. However, none of the procedures evidenced are specific; These could be found in other gypsy groups or simply in other human groups.

The conclusion that is imposed is that the construction of the gypsy singularity is based on procedures that appear as universal.

KEYWORDS: GYPSIES, HISTORY AND ETHNOLOGY, CULTURAL SPECIFICITIES, POPULAR MUSIC.

Recepción: 30 de enero de 2016.

Autorización de publicación: 16 de febrero de 2016.

UNA ETNOLOGÍA DE LOS GITANOS, ¿ES POSIBLE?*

PATRICK WILLIAMS**

Desde mediados de la década de 1970, la etnología de los gitanos¹ produjo cierto número de monografías que tienen en común intentar mostrar de qué manera los *x* (nombre de la comunidad específicamente estudiada: *rom kalderash*, *slovensko roma*, *rom gabori*, *gadjkene manouches*, etc.) construyen su diferencia, tanto material como simbólica, en el seno de una sociedad. En efecto, el encuentro (el famoso encuentro etnográfico) se lleva a cabo con los *x*; es decir, con una comunidad particular, y no con los gitanos (*gitans*, *rom*, o cualquier otro término genérico), es decir, con la totalidad de ellos. El etnólogo, al estudiarlos, observa a los gitanos, pero ocurre que ellos no se llaman a sí mismos “gitanos”. De todas estas investigaciones surge una afirmación, a veces explícita pero la mayor parte de las veces implícita: el concepto de la totalidad no corresponde al de la realidad de los encuentros sociales. Dicho de otra manera: los gitanos no existen. Son una invención de las sociedades en las que viven, en este caso las sociedades europeas. Por otra parte, los trabajos que se interesan en la “imagen de los gitanos” nos enseñan más sobre los fantasmas de estas sociedades que sobre la realidad de aquellos a quienes se les atribuye esta etiqueta.

Al mismo tiempo, los historiadores escriben sobre la historia de los gitanos. Sus relatos se basan en el estudio de las relaciones existentes entre el o los grupos

* Este artículo se publicó por primera vez en francés en la revista *L'Homme, Revue Française D'anthropologie*, 2011, 197 (enero-marzo), 7-24. Por políticas de la *Revista de El Colegio de San Luis* este artículo no requirió ser dictaminado. Agradecemos a los editores las facilidades para su publicación en español. Traducido por Dorina Bonatti y cotejado por Neyra Alvarado Solís.

** Centro Nacional de Investigación Científica, Laboratorio de Antropología Urbana, Ivry-sur-Seine. Correo electrónico: patrick.williams@hotmail.fr

¹ En México, la palabra genérica *gitanos* correspondería a la francesa *tsiganes*; utilizamos el término *gitan* en francés para referir a los gitanos españoles (N. del T.).

así designados y los Estados; su fuente principal está constituida por textos administrativos: leyes, edictos, reglamentos, relaciones establecidas por funcionarios, decisiones legales, declaraciones oficiales, etc. Pero informan también sobre un cierto número de acontecimientos que con frecuencia se toman como consecuencia de estos textos —eventos que desencadenan discursos relativos a “los gitanos” y no a los x , aun cuando se trate de individuos pertenecientes a comunidades específicas afectadas por dichos eventos—. Un evento es algo eminentemente real: produce la existencia de quien, antes de que ocurriera el evento en cuestión, podía no haber sido sino un fantasma o un prejuicio. Al reflexionar sobre la naturaleza antropológica del evento, Alban Bensa y Éric Fassin evocan “la evidencia de su manifestación”.² La historia de los gitanos no es una ficción.

Tenemos pues, por un lado, a estudiosos que con base en el encuentro con individuos y en compartir momentos de vida, afirman: “los gitanos no existen”; por el otro, investigadores que habiendo explorado documentos de archivos y recopilado testimonios, afirman: “los gitanos existen”. Una y otra postura se apoyan sobre hechos comprobados, con esto quiero decir, que ninguna de las dos es ideológica o solamente ideológica. En lo tocante a los gitanos, ¿estamos entonces, frente a un conflicto entre etnología e historia? A modo de respuesta, se podría parafrasear a Claude Lévi-Strauss: todas las entidades sociales gitanas son históricas de la misma forma.³ Es posible escribir la historia de cada comunidad particular al igual que su etnología; pero, si la historia de la totalidad se revela plausible (múltiples trabajos dan fe de ello), no parece ser el caso de su etnología. Desde que hay encuentro, el concepto “los gitanos” se hace evanescente. El propósito de este artículo es intentar una etnología de la totalidad.

Antes de entrar en materia, podría ser de utilidad mencionar algunos cuestionamientos vigentes en los dos ámbitos involucrados.

Para la historia: a) con frecuencia la historia de los gitanos utiliza retrospectivamente los criterios contemporáneos de definición al identificar a sus héroes, y omite interrogarse sobre el contenido de los nombres que se emplean para designar a la entidad estudiada. Las sociedades renacentistas veían a quienes llamaban “bohemos” o “egipcios” de la misma manera como vemos nosotros a quienes llamamos hoy día “gitanos”, o “*roms*”, o “*gitans*” (Williams, 2004); b) existe una separación

² Véase “Less sciences sociales face à l'événement”, en Bensa, 2006, p. 189. Sobre este mismo tema, puede consultarse también *Terrain* (Qu'est-ce qu'un événement?), 2002, 38 (mars).

³ Véase “Toutes les sociétés sont historiques au même titre”, en *5ème. Conférence Marc Bloch*, publicada en *les Annales* (Lévi-Strauss, 1983).

entre los estudios que parten de una escala macrohistórica (Vaux de Foletier, 1970; Frazer, 1992; Liégeois, 2007) y los que lo hacen de una escala microhistórica como, por ejemplo, el estudio de una situación local en el marco de una breve secuencia temporal (Bordigoni, 2000; Delépine, 2007 y 2009; Robert, 2004).

Para la etnología: los etnólogos a menudo olvidan integrar en los panoramas de la vida de una colectividad que ellos componen, la profundidad histórica que permitiría comprender que las situaciones que se muestran en el presente son fruto de una concatenación particular de eventos; olvidan sobre todo que, estando ligadas a una coyuntura histórica, dichas situaciones no son perennes. Son raros los trabajos en antropología que toman en cuenta una larga secuencia histórica, como los de Alain Reyniers (1992) sobre los manuches de Francia y Bélgica y los de Martín Olivera (2007) sobre los *rom gabori* de Transilvania.

En este artículo, intentaré superar esta oposición entre etnología e historia, entre la comprensión de una comunidad singular y la de la totalidad, entre “los gitanos no existen” y “los gitanos existen”, y me propongo hacerlo conservando un procedimiento etnológico.

Creo que esto es posible si se considera un aspecto que durante mucho tiempo me pareció secundario en la definición de los grupos gitanos. Se trata de los rasgos culturales. Me explico: partiendo de la constatación de que en todas partes las “comunidades gitanas” se distinguen de la sociedad en medio de la cual las descubrimos —no obstante que el andamiaje cultural que sostiene y nutre esta diferencia aparece extremadamente variable de un grupo a otro, y varía de igual manera con el correr del tiempo en el seno de un mismo grupo—, me propongo distinguir entre el hecho de la diferencia (el desfase en relación con la norma social) y el contenido de la misma (los rasgos culturales que dan un color particular a este desfase). Entre la situación y el contenido, he dado prioridad a la situación (Williams, 1984, pp. 422-437). Al retomar una terminología prestada de los semiólogos, muy extendida en las ciencias sociales, haré una distinción entre el *significado* de la identidad gitana (es decir, el hecho de la diferencia) y su *significante* (es decir, los rasgos culturales que ésta manifiesta). Al respecto he escrito:

En todas partes y siempre, los gitanos son diferentes de aquellos con los que se encuentran, pero no lo son de la misma manera siempre y en todas partes; existe un vínculo entre la forma de vida y la personalidad de los no-gitanos y la forma de vida y la personalidad de los gitanos, que están en contacto unos con otros. Diríamos que el contenido de la diferencia, lo que se puede llamar la cultura de los gitanos, es un significante que no cesa de transformarse; el

significado es el hecho de la diferencia y se mantiene a través de las variaciones del significante [...]. El significado gitano no es sino diferencia; el significante, si se llevan las cosas al extremo, puede ser cualquier cosa. Es lo que permite que los gitanos sean uno de los blancos preferidos de los sueños y los fantasmas de los no-gitanos: ellos pueden acoger todos los significantes de la alteridad, todo lo que para el *gadjo*, el no-gitano, representa otra cosa más de lo que es, de lo que vive. En las artes, en la literatura, la representación del “gitano” cambia con las épocas, con los países, con las modas; es decir, con los *gadje* [...] (Williams, 1984, pp. 421-422).

LAS CANCIONES DE LOS MANUCHES DE PAU

Tomemos un ejemplo de objeto cultural: un repertorio de canciones recopiladas entre los manuches de la región de Pau, en los Pirineos de Francia. Este repertorio musical es de uso interno; es decir, se reserva para los momentos de fiesta compartidos por los manuches, aún cuando algunos músicos de esta comunidad (es el caso del violinista Guilic, a quien seguiremos más adelante) tocan algunas de estas piezas en las calles de la ciudad o en la terraza de los cafés. No fui yo quien recopiló este repertorio, sino un colega antropólogo y, en su momento, igualmente instructor: Jean-Luc Poueyto. En el marco de diferentes proyectos de valoración cultural dirigidos a los manuches de la región, ya se había hecho un libro de cocina, mismo que había alcanzado un gran éxito (Poueyto *et al.*, 1994). Este resultado se dio tanto entre el público manuche —las familias de los autores se encargaron de distribuirlo con amplitud entre ellos—, como entre el público no-gitano; se organizaron presentaciones en diversas asociaciones y librerías, e incluso obtuvo un premio de la FNAC. Por este motivo, Jean-Luc Poueyto y los jóvenes manuches que habían colaborado con él, tanto muchachos como muchachas, decidieron dar seguimiento a estos proyectos y fue la música la que se seleccionó. Yo estuve esporádicamente asociado con ellos. El objetivo consistía en organizar un concierto público y grabar un CD para ponerlo a la venta; tal empresa suponía la participación de un cierto número de adultos de renombre debido a su calidad como músicos, instrumentistas y cantantes, quienes aceptaron colaborar sin dificultad. Ninguno es profesional. Pronto surgió una discusión entre los participantes en relación con el disco: ¿debiera presentarse una grabación de “música manuche” tal como los *gadje* la concebían ya que la venta estaba destinada a ellos (o tal como los manuches creían que los *gadje* la imaginaban), con una mayoría de canciones originales en lengua manuche, o bien debieran de permanecer fieles a sí mismos y proponer lo

que se tocaba y se cantaba cuando los manuches de la región festejaban entre ellos, es decir, un repertorio que mezclara piezas de diferentes orígenes? Precisemos que estas familias utilizan la lengua manuche en sus intercambios cotidianos. Se escogió la segunda opción: mostrarse al exterior tal y como son entre ellos. Puede verse que estos “gitanos” estaban perfectamente conscientes de la doble dimensión de su identidad: una imagen para sí y otra para los demás.

El repertorio que los manuches de Pau consideran como suyo se compone mayoritariamente de exitosas piezas populares. Tomo en consideración el CD, *Músicos manouches en Béarn, Latcho Dives* (AÍACD 9906, 1999, distribución Scalen), que consta de 18 títulos entre los que se encuentran: cuatro canciones manuches, siete instrumentales y tres canciones que remiten a los espectáculos de música popular española de entreguerras, del periodo de la guerra civil y de los años inmediatamente posteriores (desde la década de 1930 hacia principios de la de 1950), piezas que se hicieron famosas con intérpretes como Carmen Sevilla, Lola Flores, Antonio Machin o la orquesta de Xavier Cugat, un swing (*Just A Gigolo*), dos composiciones originales para guitarra.⁴ Considero también dos casetes grabados durante la preparación del CD, mismos que Jean-Luc Poueyto me hizo llegar:

El primero no tiene título: contiene 19 piezas, de las cuales cinco son canciones populares francesas contemporáneas (dos de ellas de Charles Aznavour, Michel Legrand, Jacques Dutronc), de las llamadas “eternas” (*Les feuilles mortes* —*Las hojas muertas*—, de Joseph Kosma y Jacques Prévert), más una (*Les enfants de Bohème* —*Los niños de Bohemia*—) cuya autoría se atribuyen los manuches; cuatro canciones en manuche; tres canciones españolas antiguas; un canto religioso, y cinco instrumentales (valeses-swing y piezas para violín virtuoso al estilo de la música clásica y música gitana de Europa central, difíciles empero de identificar).

El segundo lleva por título *Guilic/Los cantantes de Pau*: consta de 23 títulos, de los cuales 11 son canciones e instrumentales del repertorio español o, en un sentido más amplio, piezas “típicas” antiguas; cinco canciones manuches (una es sin letra, *Raïza*, y requiere mucho talento de parte del violinista); cuatro swings y

⁴ Doy la lista de títulos que componen el CD con los créditos que aparecen en él, algunos son inexactos o están incompletos, como lo veremos: *Revue! Ven las campanas* (A. Machin), *Just a gigolo* (Casucci/Brammer), *Todo pasará* (E. Simon), *Kaj dja* (trad.), *Voyage au bout de l'enfer* (Jackie), *Pintor* (trad.), *Blumeli* (trad.), *Algún día* (A. Romero), *Valse à Guilic* (Guilic), *Caminiéro* (Gómez), *Chavo* (trad.), *Sabor a mí* (Carrillo), *Bésame mucho* (Velázquez), *Raisa* (trad.), *Amado mío* (Roberts/Fisher/Espinosa), *Solamente una vez* (A. Lara), *Virgen de amor* (Sevilla), *Retour au pays* (Jackie). Al momento de escribir, este CD está agotado; no obstante, basta con buscar *Musiciens Manouches en Béarn* para poder escucharlo en internet.

vales-swing; un instrumental llamado *Cántico gitano* y tres cantos religiosos que son originales (uno en francés, uno en manuche y uno en español);⁵ una canción popular francesa (es necesario agregar a Gérard Lenorman a la lista de los autores-compositores), y de nuevo *Les enfants de Bohème*, interpretada dos veces, de la cual no sabría decir si se trata de una composición manuche o de un préstamo de la música popular,⁶ y una composición para guitarra. Puede verse que la selección hecha para el CD pasó por alto las canciones populares francesas y no conservó más que un solo canto religioso (*Virgen de amor*) que puede estar, al mismo tiempo, vinculado con el repertorio español.

No entraré en un examen detallado de este repertorio; mi objetivo no es hacer aquí un análisis musical, sino la presentación del procedimiento que en mi opinión ilustra la posibilidad de una comprensión etnológica de la totalidad gitana. La manera en la que los músicos y cantantes manuches (entre los nueve participantes hay una sola mujer cuya voz se escucha en varias piezas) interpretan este repertorio, revela un cierto número de procedimientos que llevan a cabo una transformación más o menos pronunciada del material musical —transformación que constituye la base del sentimiento de apropiación del que forman parte los músicos y su público cuando ellos afirman que estas piezas constituyen su música propiamente (“*i mare gilia*”=“son nuestras canciones”; e incluso “son nuestras canciones de nosotros”)—. Veamos estos procedimientos.

Selección y conservación: entre el repertorio español que remite a las décadas de 1930, 1940 y 1950, y el repertorio francés que recuerda más bien a las décadas de 1960 y 1970 (a excepción de *Les feuilles mortes* —*Las hojas muertas*—, que es más antigua), las piezas populares escogidas han pasado de moda, y algunos de ellas ni siquiera tuvieron gran éxito entre el público. La preservación de un patrimonio no gitano por parte de los gitanos es algo bastante común; los *rom* de la campaña húngara gozan, por ejemplo, de la reputación de ser un verdadero conservatorio de cuentos populares locales, que se distinguen por la manera de contarlos (véase Bari, 1993; Vekardi, 1974 y 1985). “Preservar”, en un caso semejante, significa mantener vivo y activo aquello que ya no lo es en la sociedad —la especialidad de los buscadores de artesanías que practican el estañado o el dominio del utilaje

⁵ Jean-Luc Poueyto sugiere que la pieza que posee letra en francés, *Nôtre Dame des gadoues*, es un derivado de una canción de Michel Legrand, en tanto que los intérpretes manuches la reivindican como creación original; también es posible que la letra haya sido compuesta por sacerdotes de la abadía de Nôtre Dame des Gitans (Nuestra Señora de los Gitanos).

⁶ Esta pieza es conocida y cantada por otros *viajeros* aparte de los de la región de Pau y todos los que la interpretan la reivindican como creación original.

industrial es la “renovación” de todo material, tal como lo proclaman las tarjetitas publicitarias que distribuyen entre sus posibles clientes—.

Ornamentación, bordado, variación: cada intérprete la introduce a su manera. Apostemos que a los ojos de éstos, la apropiación que llevan a cabo es individual antes que colectiva. La facilidad con la que firman una pieza de la que todo el mundo sabe perfectamente que circula en toda la comunidad como, por ejemplo, la canción *Blumeli Blumela*, lo confirma. La dificultad que enfrentamos para atribuir los cantos religiosos señala la misma actitud. *Pintor*, que figura en el CD y en los dos casetes, en realidad se llama *Angelitos negros*, y es probablemente el éxito más grande de Antonio Machin; es obra del compositor mexicano Manuel Álvarez Rentería, conocido con el pseudónimo de “Maciste” quien, para la ocasión musicalizó la obra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco y se presentó en su edición original como una “canción morisca”.⁷ Cambiar el título de manera deliberada o simplemente porque el nuevo título es más espectacular o más fácil de recordar (aquí, la primera palabra de la canción) contribuye de hecho a la apropiación.

Simplificación: el violinista Guilic a menudo escoge parafrasear una melodía cuando ésta tiene pasajes técnicamente delicados de ejecutar; una figura característica de su manera de tocar consiste en eludir un rasgo difícil y agregar inmediatamente una corta variación virtuosa. La combinación, en apariencia paradójica, de la simplificación y la ornamentación, es frecuente y parece ser apreciada tanto por sus intérpretes como por su auditorio.

Selección (nuevamente), amalgama, desplazamiento: un tema de swing tocado como si fuera rumba, un lirismo “de violín gitano de Europa del Este” para una melodía de origen latino. Se trata de una operación de descontextualización/recontextualización identificada y descrita por Judith Okely.⁸ Acercar en el mismo repertorio piezas de muy diversas proveniencias contribuye a sacarlas de su ámbito original. Al mismo tiempo, existe algo que une los elementos tan dispares de este repertorio: todas las piezas remiten a la historia de esta comunidad, a veces mediante la evocación de uno de sus miembros —es el caso, por ejemplo, de la canción que los manuches llaman *Mais il parle aux oiseaux* (ignoro si se trata del título exacto de la canción de Gérard Lenorman) la cual, según Jean-Luc Poueyto, hace presente a un pariente del cantante, un “verdadero hombre de los bosques”,

⁷ Véase el CD, *Tributo al bolero mexicano. Antonio Machin canta México y sus compositores* (Caney CCD 804).

⁸ Judith Okely ha escrito: “La ideología de la sociedad dominante se ve destotalizada y la cosmología resintetizada resultante adquiere una nueva coherencia que tiene, quizá, un significado opuesto y que da acogida a los gitanos como grupo independiente” (1983, p. 77).

conocido por todos los manuches de la región— y más precisamente a los episodios de esta historia que la hacen singular en relación con los demás grupos familiares manuches. Para su creador e intérprete, las diferentes secuencias de las composiciones tocadas en solo con la guitarra, refieren a episodios precisos de la historia de su familia (Poueyto, 2011). Dicho de otra manera: esta unidad no es perceptible más que para los miembros de un círculo cercano. Es así que puede explicarse la importancia del repertorio “español” que remite directamente a los años en que los intérpretes que escuchamos o bien sus ancestros pasaron por ese país. Para los demás *gadjkenes manouches*, estas familias de Béarn son a menudo llamadas “manuches españoles”. Puede verse aquí que la actitud de los participantes de una sesión de canto a la vez ilustra y refuerza el sentimiento de pertenencia a la colectividad: todos saben a qué y a quién remite tal o tal pieza de música, pero nadie lo expresa públicamente, una connivencia muda que asegura la fraternidad. La única versión instrumental (violín y dos guitarras) de *Just a gigolo* que figura en el CD *Músicos manouches en Béarn* aparece como homenaje a un jefe de familia de la región de Pau que murió poco tiempo antes de efectuar la grabación (su interpretación de este éxito de Louis Prima, copiado de la más célebre versión del trompetista italonorteamericano de Nueva Orleans, sigue siendo famosa entre los manuches de los Pirineos ¡y puede ser que incluso en todo el suroeste!), aunque no se hace mención alguna de ello en el cuadernillo que acompaña al CD; el homenaje es evidente para los que saben y con eso basta.

Adecuación: puede parecer paradójico contar este aspecto en el listado de procedimientos que apoyan el sentimiento de apropiación. La versión que hacen Katia y Piton de la canción *Blumeli Blumela* es más apasionada y espectacular que todas las interpretaciones que he podido escuchar de parejas manouches, cuyas familias viven en las regiones de Limosín y Auvernia. Pero no es tanto este toque original lo que engendra la apropiación, sino la adecuación de la letra de la canción (aquí en manuche, otros intérpretes alternan una copla en manuche y una copla en francés: *Blumeli Blumela* se convierte en *Fleuréli Fleuréla*) en alusión a la situación de sus intérpretes: una pareja que se ama pero que, según la etiqueta que regula la expresión pública de los sentimientos en la sociedad a la que pertenece, no puede declarar este amor si no es por medio de una canción que, antes de que ellos se apoderen de ella, está a disposición de todos. Un gesto de personalización semejante puede ejercerse de la misma manera sobre una canción popular. Por ejemplo, esto pasa con *La Mama*, de Charles Aznavour: el sentimiento de adecuación y la apropiación se acomodan muy bien a la fidelidad a la letra (el intérprete de *La*

Mama la adopta sin siquiera modificar el texto escrito por Aznavour, como si se tratara de su propio grito del corazón) pero existe una sola diferencia: en donde el autor-compositor escribe “Y a même un oncle guitariste” [“Incluso hay un tío guitarrista”], Piton canta “Y a même *mon* oncle guitariste” [“Incluso está *mi* tío el guitarrista”]), lo que visto desde una cierta distancia (cada pareja de intérpretes da un color especial a *Blumeli Blumela*) no cambia la naturaleza original del elemento seleccionado (estándar americano, canción manuche, canción francesa). Las piezas musicales interpretadas en las sesiones de canto “entre sí” hacen presentes a los miembros de la comunidad de dos maneras: ya sea que las palabras de la canción evoquen de manera directa a una persona importante (como es el caso en *Mais il parle aux oiseaux*, y podría uno agregar “directa y *fortuitamente*”: las palabras no fueron escritas en especial para los manuches, ni en referencia a los manuches), ya sea que la persona en cuestión hizo de esta canción un emblema, al hacer una interpretación memorable (es el caso del doble de Louis Prima). Elisabeth Tauber describe una sesión de música y canciones completamente parecida a la que reunió a los manuche de Pau, en su obra dedicada a los *Sinti Estraixaria*, que viven entre Italia y Austria (véase Tauber, 2004, pp. 79-87, y 2006, pp. 94-102).

Ambivalencia, deslizamiento, confusión: Guilic, el violinista, tiene el arte de ubicar sus frases en la intersección de dos melodías. Pasa sin cesar de una a otra, dando la impresión de no seguir verdaderamente ninguna de ellas (de donde proviene la dificultad de identificar con precisión una de otra); podríamos llamar a este procedimiento el “equilibrio en la frontera”. De hecho, convendría distinguir entre, a) el procedimiento: el violín de Guilic navega entre dos melodías, y 2) el resultado: la impresión de “equilibrio en la frontera”.

Es posible identificar otras figuras: **lo inacabado** (el o los intérpretes toman una melodía tan conocida que la dejan en suspenso: para que el público la siga realmente o en su cabeza), **la paráfrasis lejana** (“eso se parece a, me recuerda a... ¡pero no recuerdo el nombre!”). A propósito de los músicos *rom* de Zeje Prâjini del noreste de Rumania, Victor A. Stoichitâ señala: “la melodía de ‘origen’ proviene de un repertorio de moda. Preservando ciertos aspectos, al tiempo que se borran las pistas de su reconocimiento, los músicos la dotan de un efecto, de alguna manera, ‘subliminal’: en principio, resulta familiar, actual, apreciada por la mayoría, apareciendo totalmente nueva” (2008, p. 189).

Y no olvidemos, simplemente, **la combinación:** de repertorios, de géneros e incluso de órdenes (lo profano y lo sagrado, la invención y la copia), de épocas y —es tan obvio, que podría correrse el riesgo de no mencionarla— de lenguas. El español,

el *manoché*, el francés,⁹ el inglés (aunque sea un inglés “yogurt”);¹⁰ pero tal combinación es propia de estos *manoches*, al menos es la manera en que ellos la entienden (no es excesivo considerar que representa su trayectoria histórica), y juega un papel en el proceso de apropiación.

Esta lista no pretende ser exhaustiva. Es probable que un examen de otros repertorios más allá del de los músicos *manuches* de Pau revelara procedimientos suplementarios. Es su adición y su combinación lo que engendra la transformación del material con el que trabajan y, como ya dijimos, otorga a los que lo ponen en escena un sentimiento de singularidad en el momento de descubrir el resultado: “nuestras canciones”. Separación (del patrimonio a quien este material le pertenecía originalmente) y apropiación (del material por parte del intérprete, de la comunidad de intérpretes, de la comunidad a la que sienten pertenecer) son, en consecuencia, concomitantes. Esta manera de instituir su singularidad une y aleja del grupo social que produjo el material originalmente: los gitanos nunca se emancipan del todo de los *gadje* con los que conviven o con quienes han convivido. Y existen, desde luego, grados en el proceso de apropiación —de ahí las querellas sin fin en relación con el flamenco, con la música instrumental popular húngara, etc.: “¡Es *gitan!*”, “No, ¡es andaluza!”, “¡Es gitana!”, “No, ¡es húngara!”—.

SINGULARIDAD-UNIVERSALIDAD

Ninguno de los procedimientos mencionados son específicos de los *manuches*. ¿Es posible que su combinación no lo sea? Éstos parecen, sin embargo, perfectamente universales, lo que no impide que la apropiación sea real, y no depende sólo de la afirmación subjetiva de los actores de la operación. Me permitiré una anotación personal, al escuchar de nuevo y después de algunos años las grabaciones realizadas por los *manuches* de Pau, yo mismo tuve la sensación de entrar casi de manera abusiva en la intimidad de este grupo.

⁹ Desde el aspecto de la restitución etnográfica, puede ser lamentable la ausencia de canciones francesas contemporáneas en este CD. He aquí la lista, tal y como figura en las hojas que acompañan a los casetes presentados anteriormente, acompañada del nombre del intérprete-creador: *J'aime les filles* (Jacques Dutronc), *J'habite seul avec Maman* (Charles Aznavour, pero el título exacto es *Comme ils disent*), *Les moulins de mon cœur* (Michel Legrand), *La Maman* (Charles Aznavour), *Mais il parle aux oiseaux* (Gérard Lenorman), *Notre-Dame des Gadoues* (?), *Les enfants de Bobème* (?).

¹⁰ Los músicos (pero quizá también otros) llaman “yogurt” a la simulación de un idioma que hace un cantante que no domina dicha lengua y que recurre a esto para simular que está hablando en el idioma en cuestión; en la mayoría de los casos, la lengua involucrada es el inglés.

Los procedimientos que he demostrado a partir del análisis del repertorio musical, podrían igualmente aplicarse al estudio de complejos culturales como los cuentos, la cocina, los ritos de paso (etc.), y también los modos de organización. En un artículo de Leonardo Piasere en el que compara las diversas terminologías gitanas de parentesco, tanto entre sí como con las de las sociedades por las que los gitanos han pasado, muestra la manera en que las comunidades gitanas, al seleccionar, enfatizar, suprimir y combinar, definen sistemas singulares en el interior de los sistemas no gitanos, en función de sus propios modos de organización (Piasere, 1994).

Como señalé antes, ninguno de estos procedimientos (selección, conservación, exageración, ornamentación, amalgama, adecuación, desplazamiento, etc.) es específico. Quizás una ventaja de esta aproximación sea que, más que establecer una ‘diferencia gitana’, si puede decirse así, eso es lo que practica todo el mundo. La etnología de los gitanos evidentemente ya se ha interesado por este proceso de separación-atarse de las culturas no-gitanas. Lo ha hecho mediante la noción de préstamo. Ahora bien, en este punto de mi análisis, esta noción parece un tanto burda. Conviene: 1) descomponer el proceso de préstamo en diversas operaciones más precisas (lo que he esbozado en relación con el repertorio de canciones), y 2) especificar este proceso teniendo en cuenta la situación de inmersión de los gitanos en las sociedades de las cuales se distinguen. Tomar prestado un rasgo cultural es introducir un carácter que va a dejar de considerarse extranjero (remitámonos a la demostración hecha por Judith Okely a la que he aludido). Un gesto semejante, en un punto preciso y a condición de que el elemento tomado en préstamo no sea (demasiado) transformado, borra o al menos atenúa la alteridad. Lo que yo llamo “separación-atarse” es más sutil: se trata de marcar la diferencia precisamente respecto de eso mismo que pertenece a aquellos de los cuales uno se hace diferente —un proceso que evidencia, a la vez, la pertenencia y la emancipación (¡y es quizá el éxito de tal operación lo que hace que la reputación de ladrones les venga bien a los gitanos!, y puede verse en ello una articulación entre totalidad, la imagen de “ladrones” de Epinal y la comunidad, proceso mediante el cual ésta construye su particularidad cultural, que es también una articulación entre estereotipo y realidad). Esta manera de instituir su singularidad —recordémoslo— a la vez separa del material original, es decir, de los *gadje* y une con este material, es decir, con los *gadje*. Los manuches de Pau se reconocen en un repertorio musical que fue en otro lado y en otro tiempo (muchos otros lados y tiempos), el que cautivaba a algunos *gadje*.

A la inversa de la investigación de los invariantes (¿es necesario remitir a las discusiones sobre “los invariantes”, como el origen, la lengua, la distinción entre lo puro y lo impuro..?), el procedimiento que propongo toma en cuenta la dinámica de la construcción identitaria. Ésta muestra como su capacidad de persistencia va de la mano con su capacidad de transformación. Permite, en consecuencia, comprender las variaciones de esta identidad. Por ejemplo que, según los lugares y las épocas, o los ámbitos que se consideren, los gitanos aparecen más o menos “aparte” en la sociedad en la que los encontramos. Y es posible entender que lo que marca aquí y en este momento la separación puede señalar en otras partes la pertenencia, y que según las coyunturas históricas y las estrategias de la vida cotidiana, los miembros de las sociedades instaladas y de las comunidades gitanas anteponen la familiaridad o bien la diferencia.

Es justamente a propósito de la dimensión universal de los procedimientos en los que se apoya la construcción de la identidad gitana que podría hacerse una crítica a mi enfoque: lo que demuestro aquí no explica en nada a los gitanos como tales; los mismos procesos de construcción de una diferencia podrían identificarse para cualquier grupo considerado como “minoritario” o “marginal”. Me parece posible responder a esta crítica de dos maneras:

1. Explicar el proceso de constitución de los rasgos culturales remite al carácter fundamental de la presencia gitana: nosotros no los encontramos más que inmersos en el seno de una sociedad y es en el contacto con el otro que se convierten en “gitanos”. Es exacto sostener que mediante este proceso los gitanos no se hacen “gitanos”, sino *gadjkene manouches*, *rom lovara*, *sinti piemontés*, *rom gabori*, etc. Pero recae en cada miembro de una comunidad encarnar a “los gitanos” a los ojos del exterior. Es decir, llevar sobre sus espaldas las imágenes y los prejuicios que las sociedades europeas han colgado a la etiqueta de “gitanos” (o *gitans*, *roms*, o “nómadas”, o...). Estas ideas que se hacen de los “gitanos” y la construcción identitaria de los *gadjkene manouches*, de los *rom lovara*, de los *sinti piemontés*, de los *rom gabori*, etc. dan cuerpo a estas fantasías. La historia singular de cada uno de estos grupos participa claramente en la “historia de los gitanos”, aun cuando ésta no agote su existencia con el correr de los años, y a veces se dé en propia defensa de sus miembros. Mi acercamiento se sitúa claramente en la articulación entre comunidad y totalidad, entre etnología e historia.
2. La segunda respuesta se apoya en tres afirmaciones:

- a) *Los rasgos culturales gitanos no se reducen a los rasgos prestados.* Existen también verdaderas invenciones. Las operaciones por medio de las cuales los *gadjkene manouches* del Macizo Central se separan de la sociedad (selección, abstención, suspensión, silencio) son universales; su resultado (el complejo ritual que rige para los manuches, la relación entre vivos y muertos es, más allá de esto, su relación con los otros) no es trivial (Williams, 1993). Lo mismo ocurre en relación con el canto (“el cante”)¹¹ y con los muertos en el caso de los gitanos de Jerez de la Frontera, en Andalucía, que describe Caterina Pasqualino (1995 y 1998). Igual en el caso de la relación con el dinero, el trabajo y la fecundidad en el caso de los *rom vlax* de Hungría, tal y como los presenta Michael Stewart (1987 y 1997). El análisis comparado de los diferentes sistemas de parentesco que hace Leonardo Piasere y al que ya me he referido antes subraya bien el enmarañamiento de factores surgidos de los procesos de separación y de los factores que testifican una creatividad original (Piasere, 1994). Por otra lado, mostré (Williams, 1983, y 1984, pp. 414-438) que en lo que respecta a la afirmación de la identidad, no se puede distinguir entre rasgos de origen hindú y rasgos prestados de otras regiones y poblaciones; todos ellos participan en el establecimiento de la diferencia en tal lugar y en tal momento.
- b) *La cultura no se reduce a los rasgos culturales.* Cuando roms y manuches afirman: “¡Yo, un rom/ un manuche lo reconoceré siempre!” (es decir, en cualquier circunstancia, implícitamente, incluso si quisiera disimular su identidad de rom o de manuche), es esta dimensión la que tienen presente en el espíritu. La cultura se imprime en los cuerpos, gobierna la gestualidad, las posturas, las maneras de hablar. Esta incorporación de la cultura señala, quizá con mayor fuerza que cualquier otra manifestación exterior, la pertenencia de los individuos a uno u otro grupo. Los sociólogos, siguiendo a Pierre Bourdieu, explican esta dimensión con la noción de *habitus*.
- c) *La identidad de un grupo humano no se reduce a su cultura.* El destino histórico, es decir, si se considera el presente, la situación política en el seno de un complejo social más vasto, dibuja el rostro de un determinado grupo. Se trata tanto de una identidad para los demás, como hacia sí

¹¹ La palabra en español es *canto*. Los gitanos de Jerez que presenta Caterina Pasqualino usan la palabra *cante*: para ellos, el canto es una palabra.

mismos. Para todos los grupos designados con el término “gitanos” (o cualquier otra designación semejante), sin importar qué tan diferentes puedan ser unos de otros, es en esta dimensión —la que, además de los rasgos culturales y la cultura incorporada, participa en la definición de la identidad— donde se introducen los clichés y los prejuicios que las sociedades por las que han pasado o a las que pertenecen hacen que ellos carguen. Es así como la colectividad se impone a las comunidades singulares e incluso al individuo. Verificamos en este caso que “la historia de los gitanos” es real y pesa sobre los *rom kalderash*, sobre los *gitans catalanes*, los *gadjkene manouches*, los *yenishes*, los *gabori*, etc., etc., y volvemos sobre un punto evocado al inicio de este ensayo: “recae en todo miembro de una comunidad encarnar a ‘los gitanos’ a los ojos del exterior”.

El procedimiento que he propuesto da cuenta de una situación que experimentan todas las comunidades llamadas “gitanas”: viven inmersas en una sociedad de la cual se distinguen —se ve uno tentado a afirmar: “en las cuales trabajan para distinguirse”—. Es en parte este último aspecto el que toma mi estudio y el que analiza. La inmersión es un carácter común; la separación es otro. Este enfoque toma así en cuenta la relación entre gitanos y no-gitanos, y su complejidad. Comprende la totalidad (nivel en el que se sitúa la historia) a partir de un examen aplicado a la comunidad o al grupo familiar (el nivel en el que se sitúa la etnología). No obstante, considera la totalidad sin reducir ni borrar la pluralidad y la diversidad de las comunidades. Fundado en una observación etnográfica, incluye al mismo tiempo una dimensión histórica. Describe y analiza los modos de constitución de los rasgos culturales que caracterizan a unas y otras comunidades, *rom*, *gitans*, *sinti*, *roma*, etc., y los modos de perpetuación en el seno de una sociedad: como los *slovensko roma* se hacen *slovensko roma*, como los manuches se hacen manuches. Estudiar el proceso común de separación-atarse permite establecer la totalidad gitana en términos etnológicos.

En el momento de concluir, me parece interesante llamar la atención sobre algo, inadvertido para mí, que ha revelado este análisis. Tiene que ver con los “gitanos”, pero aún más con nuestra disciplina, la etnología. La demostración y el análisis de la especificidad cultural son generalmente considerados como la especialidad de la etnología. El trabajo de campo permite descubrir que la especificidad de las comunidades gitanas es siempre contextual, provisional, relativa. Y he aquí que, cuando nos interesamos en la construcción de esta especificidad, actualizamos

procedimientos a los que calificamos de “universales”: cualquiera puede hacer lo que hacen los “gitanos” para convertirse en *rom kalderash*, *gadjkene manouches*, *rom gabori*, *slovensko roma*, etc. Me parece gratificante que un análisis de la construcción de la especificidad cultural de los gitanos muestra que éstos no hacen nada que no haga todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARI, K. (1993). La tradition du conte chez les Tsiganes hongrois. *Ethnies*, 15 (Terre d’asile, terre d’exil: l’Europe tsigane), 112-121.
- BENSA, A. (2006). *La Fin de l’exotisme. Essais d’anthropologie critique*. Toulouse, Francia: Anacharsis.
- BOURDIEU, P. (1972). *Esquisse d’une théorie de la pratique, précédé de trois études d’ethnologie kabyle*. París, Francia: Éditions Droz.
- BORDIGONI, M. (2000). Le paysan, le gitan et le trimard. *Le Monde Alpin et Rhodanien* (1-3), 223-242. halshs-00423628.
- DELÉPINE, S. (2007). *Quartiers tsiganes, L’habitat et le logement des Roms de Roumanie en question*. París, Francia: L’Harmattan (Aujourd’hui l’Europe).
- DELÉPINE, S. (2009). Du global au local et du groupe à l’individu: Approche de la diversité rom en milieu urbain, l’exemple de Buzau. *Etudes Tsiganes*, 38 (Roms de Roumanie, la diversité méconnue), 108-121.
- FRAZER, A. (1992). *The Gypsies*. Oxford, Reino Unido: Blackwell (The Peoples of Europe).
- LÉVI-STRAUSS, C. (1983). Histoire et ethnologie. *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 38(6), 1217-1231.
- LIÉGEOIS, J. P. (2007). *Roms en Europe*. Estrasburgo, Francia: Conseil de l’Europe.
- OKELY, J. (1983). *The Traveller-Gypsies*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- OLIVERA, M. (2007). “Romanes”, ou *L’intégration traditionnelle des Gabori de Transylvanie*. (Tesis doctoral). Université Paris X Nanterre, Francia.
- PASQUALINO, C. (1995). “Dire le chant. Anthropologie sociale des Gitans de Jerez-de-la-Frontera, Andalousie”. (Tesis doctoral). École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, Francia.
- PASQUALINO, C. (1998). *Dire le chant. Les Gitans flamencos d’Andalousie*. París, Francia: CNRS Éditions, Les Éditions de la Maison des Sciences de L’Homme (Chemins de l’ethnologie).

- PIASERE, L. (1994). Approche dénotationniste ou approche connotationniste? Les terminologies de parenté tsiganes. *Études Tsiganes*, 4 (Jeu, tours et manèges. Une ethnologie des Tsiganes), 183-208.
- PIASERE, L. (2010). *L'Ethnographe imparfait. Expérience et cognition en anthropologie*. Traducción del original italiano de Renato Dauthuille y Gilles Teissonnières. París, Francia: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Cahiers de L'Homme, 40).
- POUEYTO, J. L. (2011). *Manouches et mondes de l'écrit*. París, Francia: Karthala.
- POUEYTO, J. L. et al. (1994). *Latcho Xaben (cuisine tsigane)*. *Textes des Tsiganes de l'agglomération paloise*. Serres-Castet, Francia: Éditions de Faucompret.
- REYNIERS, A. (1992). *La Roue et la Pierre. Contribution anthropo-historique à la connaissance de la production sociale et économique des Tsiganes*. (Tesis doctoral). Université Paris V-Sorbonne Nouvelle, París, Francia.
- ROBERT, P. (2004). La migration des Sinté Piémontais en France au XIXe siècle. *Études Tsiganes, 18-19* (Histoires tsiganes. Hommage à François de Vaux de Foletier [1893-1988]), 29-51.
- STEWART, M. (1987). *Brothers in Song. The Persistence of Vlach Gypsy Identity and Community in Socialist Hungary*. Londres, Reino Unido: London School of Economic and Political Science.
- STEWART, M. (1997). *The Time of the Gypsies*. Boulder, Colorado, Estados Unidos: Westview Press.
- STOICHITĂ, V. A. (2006). *L'Art de la feinte. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. (Tesis doctoral). Université Paris X Nanterre, Francia.
- STOICHITĂ, V. A. (2008). *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Nanterre, Francia: Société d'Ethnologie (Hommes et Musiques, 5).
- TAUBER, E. (2004). "Non prenderai marito". *La fuga nuziale e il significato dei defunti fia i Sinti estraixaria*. (Tesis doctoral). Università di Firenze, Florencia, Italia.
- TAUBER, E. (2006). *Du wirst keinen Ehemann nehmen! Respekt, die Bedeutung der Toten und Fluchtheirat bei den Sinti Estraixaria*. Berlín, Alemania: Lit Verlag.
- VAUX DE FOLETIER, F. de (1970). *Mille ans d'histoire des Tsiganes*. París, Francia: Fayard (Les Grandes Études Historiques).
- VEKERDI, J. (1974). *A Cigány népmese. Le conte populaire tzigane*. Budapest, Hungría: Akadémiai Kiado.
- VEKERDI, J. (1985). *Cigány nyelvjárási népmesék. Gypsy Dialect Tales from Hungary*. 2 vols. Debrecen, Hungría: Université Lajos Kossuth (Folklor és Etnografia, 19).

- WILLIAMS, P. (1983). L'affirmation tzigane et la notion d'authenticité. *Études Tsiganes*, XXIX(4), 9-17.
- WILLIAMS, P. (1984). *Mariage tzigane. Une cérémonie de fiançailles chez les Rom de Paris*. Paris, Francia: L'Harmattan-SELAF (L'Europe de Tradition Orale, 4).
- WILLIAMS, P. (1993). *Nous, on n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches*. Paris, Francia: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme (Ethnologie de la France, 13).
- WILLIAMS, P. (1996). Ethnologie, déracinement et patrimoine: À propos de la formation des traits culturels tziganes. En Daniel Fabre (éd.). *L'Europe entre cultures et nations* (pp. 283-294). Paris, Francia: Éditions de la Maison des Sciences de L'Homme.
- WILLIAMS, P. (2004). "Or c'était des Tsiganes...". Utilisation des noms génériques, identification des Tsiganes et construction du récit historique dans les ouvrages de François de Vaux de Foletier. *Études Tsiganes*, 18-19 (Histoires tziganes. Hommage à François de Vaux de Foletier [1893-1988]), 195-210.