



¿muerta o de par randa? auge, caída y nuevo esplendor de la rumba catalana

MARTÍ MARFÀ I CASTÁN

FOTOGRAFÍA COLITA

Peret en el Bar de las Cañas, Barcelona, 1963

Pocos géneros musicales han pasado por tantas vicisitudes y altibajos como la rumba catalana. Tantas veces despreciada, y otras tantas reivindicada, su proyección y su influencia sobre la música popular en España es mucho más amplia de lo que a primera vista parece. Sólo recientemente ha empezado la rumba catalana a suscitar el interés de musicólogos, historiadores o antropólogos, como Martí Marfà i Castán, investigador vinculado a la Universidad de Barcelona y al Institut Català d'Antropologia, que rastrea en este artículo la historia del género y su relación con las comunidades de gitanos catalanes.

De unos años a esta parte la etiqueta «rumba» se ha vuelto a poner de moda. Un creciente número de artistas y bandas reivindican con orgullo su apodo rumbero, añadiendo a la receta de su potaje musical este nuevo ingrediente, a menudo acompañado de adjetivos que ahuyentan las críticas de los más puristas: bastarda, turbia, mezclada, calorra, fusión, canalla... Esta fiebre por las cadencias ligeramente aflamencadas, las voces roncas y afónicas, la guitarra «ventilador» y el cajón, las percusiones con reminiscencias cubanas, los ritmos bailables y festivos, y el llamado «gitaneo», parece haber fraguado como fórmula de éxito entre amplios sectores de un público mayoritariamente joven. Algunos abanderados de esta «movida» —si puede llamársela así— citan a Peret como referente, pero este artista gitano catalán es sólo la punta de un iceberg musical que se zambulle en la historia del siglo xx. Peret fue el encargado de liderar en los años sesenta la eclosión comercial de lo que se dio a conocer como «rumba catalana». Las raíces musicológicas del fenómeno remiten al flamenco por un lado y a Cuba por el otro; su contexto sociológico cabe buscarlo entre algunas familias gitanas asentadas en Cataluña, que gozan de una posición social y económica relativamente acomodada.

HIJA BASTARDA DE CUBA Y EL FLAMENCO

La rumba catalana nació navegando ya entre dos aguas —con permiso del Paco de Lucía más rumbero—, es decir entre dos tradiciones musicales más o menos canónicas: la flamenca y la afrocubana. Para ambas es una especie de hija bastarda, desobediente e incómoda, que los expertos de una y otra tradición tienden a apartar de sus consideraciones de ortodoxia. Para los musicólogos cubanos es un derivado —con la connotación de pérdida de pureza original—, producto de la exportación; para los flamencólogos es un cante menor, alejado del tronco más *jondo*. En consecuencia, no dispone de una historiografía específica ni de estudios rigurosos, a diferencia de otras modalidades, cantes y estilos pertenecientes a los núcleos «esenciales» de tales tradiciones.

Para situarnos musicalmente no está de más apuntar las principales características que definen la rumba catalana, al menos en su formato clásico. Rítmicamente descansa sobre la base del compás binario de 2/4 o 4/4 —incluso algunos apuntan hacia el 2/2 o compás partido, que también correspondería a muchos patrones afrocubanos—. La armonía tonal predomina sobre la modal aunque la cadencia flamenca está también presente. En cuanto a los patrones



Manolo Caracol, Madrid, 1969

armónicos, encontramos una combinación del modo mayor tan explotado en el pop-rock (I-IV-V₇), el modo menor alterado propio de la música afrocubana (Imin-IVmin-V₇) y la cadencia flamenca o modo dórico-flamenco, a menudo llamado modo frigio español (IVmin-III-II-I). La 7^a en el grado dominante y la 6^a/13^a en el tónico son también muy recurrentes en las primeras rumbas, siendo esta última tensión un elemento muy característico.

La instrumentación básica respeta la combinación flamenca casi sagrada de guitarras, cante y palmas, aunque con el añadido muy temprano de percusiones cubanas: bongó, congas, campana, timbales, güiro... Con el tiempo y bajo las continuas influencias afrocaribeñas (mambo, salsa), la lista de instrumentos se ampliará con piano, bajo, sintetizadores y, sobre todo, más percusiones. La guitarra no sólo dibuja la armonía sino que apunta el patrón rítmico mediante una nueva técnica bautizada por Gato Pérez a finales de los setenta con el nombre de «ventilador». Este rasgado semipercutivo o «rayado» constituye la principal innovación de la rumba catalana y, junto con las palmas, condensa de algún modo el universo polirrítmico cubano. La originalidad de esta técnica guitarrística hará que el debate sobre los fundadores del género gire a menudo en torno a la identificación del inventor del «ventilador».

La alegría y la ironía predominan en los contenidos líricos, que heredan de su filiación cubana el cante antifónico, tan propio del son montuno, basado en un juego de preguntas y respuestas entre el cantante solista y el coro:

Solista: «A mi amigo El Chocolate le pagaron su salario turué»

Coro: «No estaba muerto, estaba de parranda»

Solista: «Que no, que no estaba muerto, que estaba tomando caña»

Coro: «No estaba muerto, estaba de parranda»

Este tipo de estructuras y contenidos aparecen vinculados a ambientes festivos, donde la música es practicada de forma colectiva por todo el grupo.

Además de ser un patrón de composición, la rumba funciona también como esquema de interpretación y adaptación. En efecto, la plasticidad de su fórmula rítmica, y especialmente del «ventilador», le ha permitido acoger temas procedentes de otros géneros hasta el punto de que las llamadas «versiones por rumba» han sido un recurso habitual en la historia del género, conformando una parte muy importante del repertorio rumbero e incluso algunos de sus grandes éxitos: «El muerto vivo» y «El gitano Antón» por Peret, «Saramonga» por El Pescadilla o «All my loving» por Los Manolos.

UN CÚMULO DE CIRCUNSTANCIAS

La rumba catalana se inscribe en una tradición básicamente oral, si exceptuamos lo que tienen de documento histórico los discos y las crónicas periodísticas, por lo que no es tarea fácil reconstruir sus orígenes y evolución. Aunque no sea empezar por el principio, es útil tomar como punto de partida la gran eclosión rumbera de la Barcelona de los sesenta. Este exitoso lanzamiento comercial, capitaneado por Peret, dio a conocer al mundo un combinado musical que llevaba ya tiempo en la coctelera. Su salida a la luz pública resultó de un complejo cúmulo de circunstancias históricas y sociales que las diferentes versiones disponibles han acentuado en una u otra dirección

La rumba catalana nació navegando entre dos tradiciones musicales más o menos canónicas: la flamenca y la afrocubana. Para ambas es una especie de hija bastarda, desobediente e incómoda.

en función de sus perspectivas e intereses.

Desde finales del siglo XIX llegan a España unos ritmos procedentes de Cuba que llevan el nombre de «rumbas», muy distintos de las llamadas «rumbas afrocubanas», asociadas a los negros y sus fiestas callejeras. Los músicos de clase media cubanos —y más tarde también los

estadounidenses— toman algunos elementos festivos de estas despreciadas «rumbas de negros», así como de la guaracha y del son, y las incorporan a una orquestación europea, estilizándolas al gusto de los blancos. Estas rumbas estilizadas o adaptadas son las que desembarcan con las mercancías procedentes de la última colonia española, con los indios retornados a la península, y con los artistas y toreros que «cruzan el charco» con cierta frecuencia, como es el caso de Pepe el de la Matrona. A principios del siglo XX, coincidiendo con el triunfo de los cantes ligeros —fandangos y cantes de ida y vuelta—, las rumbas adaptadas se incorporan al ámbito flamenco y se tiñen de éste. El historiador Manel Ponsa afirma haber documentado en Lleida ritmos arrumbados del cambio de siglo como parte de un repertorio flamenco gitano leridano. Muchos gitanos catalanes atribuyen a sus antepasados la práctica de la rumba anterior a Peret, definiéndola como «una rumba más... flamenca».

En los años treinta y cuarenta, son los propios músicos cubanos quienes pasean sus rumbas por toda Europa proyectados desde EE UU como una nueva moda de masas. Machín y su «Manisero» marcaron el comienzo de lo que se conoció como «rumba craze» o «locura de la rumba», el gran éxito comercial internacional de un conjunto de estilos diversos (rumba, son, danzón, guaguancó) interpretados por estos combos tropicales bajo el genérico nombre de «rumba», que en los cincuenta serían relevados por el mambo de Tito Puente. Con excepción del lapso de la Guerra Civil, Barcelona fue escala obligada en estas giras; orquestas como Lecuona Cuban Boys y Rumbavana actuaron en las salas de fiesta de la ciudad, frecuentadas por gitanos adinerados de los barrios de Gracia, El Portal y Hostafrancs. Los calós eran fervientes admiradores de estos músicos y de los ritmos calientes que traían consigo y, poco a poco, fueron aprendiéndolos e integrándolos a sus prácticas musicales.

El bagaje musical de los gitanos catalanes era básicamente flamenco, aunque probablemente no fuera el más canónico, sino los llamados «cantes de Levante» o «cantes mineros» (taranta, minera, cartagenera...), llegados a Cataluña con los trabajadores procedentes de Almería, Murcia y Valencia en plena industrialización. Aparentemente, había también cierta tradición de cantes de ida y vuelta, es decir, cantes que llegaban —o volvían— de las colonias insuflados con múltiples influencias (africana, hispana, americana...) y se incorporaban al terreno flamenco, como la habanera, la guajira, la colombiana, el tanguillo, el garrotín o esas primeras rumbas aflamencadas antes mencionadas. Hay incluso quien describe la rumba como derivación del tanguillo catalán y, aunque tal filiación no se puede afirmar con rotundidad, parece cierto que el sur-

gimimiento y el éxito de aquélla tiene que encuadrarse en una tendencia histórica de aceleración de los tempos y de creciente popularidad de los cantes más festivos y alegres. De hecho, la rumba contagiaría rápidamente al resto de palos flamencos arrumbándolos, como pasó con el garrotín leridano. En definitiva, los ritmos afrocubanos traídos por las orquestas tropicales encontraron en estos cantes de ida y vuelta, repletos

La controversia se desata a la hora de señalar a los protagonistas de la creación de la rumba catalana. Para algunos, la responsabilidad recae sobre la familia González, «Los Pescadilla», gitanos de orígenes murcianos afincados en Barcelona.



Lola Flores en su casa, Madrid, 1982

ya de reminiscencias americanas, una buena base sobre la que apoyarse con facilidad.

LA CONTRAVERSIA DE LOS PADRES FUNDADORES

Con menor o mayor énfasis, todo el mundo reconoce las circunstancias hasta aquí descritas y su influencia en el surgimiento de la rumba catalana. La controversia se desata a la hora de señalar a los protagonistas de tal gesta. Para algunos, la responsabilidad recae sobre la familia González, «Los Pescadilla», gitanos de orígenes murcianos afincados en Barcelona. Alrededor de la década de los cuarenta, Antonio padre, después conocido en los tablaos madrileños como «El Legaños», y su hijo Antonio «El Pescadilla», que años más tarde se casaría con Lola Flores, se dieron a conocer como guitarristas en tablaos y locales del centro de la ciudad. El padre había escuchado de los marineros que recalaban en la playa de la Barceloneta ritmos caribeños que intentaba combinar con su flamenco

Son los años del desarrollismo franquista, de la apertura internacional del régimen, de la promoción turística y la superación económica de la posguerra; la rumba se convierte en la banda sonora de una España que quiere venderse al mundo como un entorno de sol y playa.

levantino; sus hijos Antonio «El Pescadilla» y Joan «El Polla» elaboraron la propuesta y el patrón rítmico del «ventilador». Después se trasladarían a Madrid, donde el padre se uniría al cuadro de Caracol y los hijos formarían diversos grupos de aires latinoamericanos.

Otras teorías apuntan hacia dos o tres gitanos guitarristas del barrio del Portal: L'Orelles, El Toqui y El Gitanet, que habrían dado al flamenco y a la rumba flamenca un ritmo diferente sobre los años cuarenta, actuando en salas de la ciudad y en fiestas privadas de los gitanos. Según esta versión, El Pescadilla y Peret serían discípulos aventajados de estos protorrumberos. Hay otras versiones que atribuyen a Peret la originalidad del género, ya que lo desarrolla y le da el impulso definitivo a finales de los cincuenta. En cualquier caso, parece que el ambiente de los años cuarenta, con orquestas tropicales actuando y unos gitanos adinerados que se podían permitir el lujo de asistir a tales actuaciones, era propicio para nuevos cruces y síntesis musicales. Parece también que las fiestas solían continuar en casa de los calós, con una suerte de *jam sessions* a las que se invitaba a los músicos cubanos, dándose un intercambio de primera mano hasta entonces inédito. Hay anécdotas casi míticas sobre estas fiestas que explican la creación del ventilador como fruto del intento de algún padre fundador —pueden escucharse las mismas anécdotas con diferentes protagonistas— de congeniar su rasgado de guitarra con la percusión cubana.

Otro foco de posible protagonismo es el Somorrostro, un barrio de barracas al noreste de la ciudad de Barcelona que fue literalmente borrado del mapa —y de la memoria— en 1966. Habitada por casi 20.000 personas en su mayoría gitanas, la barriada vio nacer a la célebre Carmen Amaya y a su padre, Francisco Amaya «El Chino», conocido guitarrista que amenizó junto con otros vecinos incontables juergas en la Ciudad Condal. No sería de extrañar que estos artistas se cruzaran en los tablaos con los gitanos catalanes y se diera algún tipo de trasvase de prácticas musicales en ambos sentidos. Su influencia en la creación de la rumba es una hipótesis del todo plausible a la espera de ser explorada más a fondo.

En cualquier caso, las diferentes versiones y las vivas discusiones que suscitan no sólo son síntomas del vacío historiográfico en torno a la rumba catalana, sino también de la imposibilidad de personalizar y fechar el nacimiento de este género musical. Como apunta Josep Tort para el caso del garrotín leridano, «no lo inventó nadie de golpe y porrazo, bajo los efectos de una revelación sobrenatural», y otro tanto cabría decir sobre la rumba. Como cualquier producción cultural popular, la rumba es fruto de un largo proceso de creación colectiva en el que algunas personas juegan un papel protagonista por haber sido capaces de sintetizar, aglutinar y proyectar hacia el público payo las pulsiones creativas de su colectividad. Los vínculos sociales y de parentesco entre los gitanos catalanes de diferentes barrios y ciudades habrían permitido la rápida difusión de estas nuevas tendencias e innovaciones, propiciando los contextos para esta creación colectiva.

UNA TRAYECTORIA INTERMITENTE

El caldo que se va cocinando durante los años cuarenta y cincuenta no llega a rebosar y, a pesar de algunas actuaciones en los locales del casco antiguo de la ciudad, la rumba queda confinada a los ambientes estrictamente gitanos de juergas y bodas. El joven Peret, como tantos otros de su generación, se impregna de los ritmos rumberos que suenan en sus barrios y debuta discográficamente en 1957 con un primer LP que no tiene demasiada repercusión. Hubo que esperar hasta su aparición en el film de Rovira Beleta *Los Tarantos*, de 1963, y la posterior grabación de cuatro singles para que Peret saltara a la fama, iniciando una escalada sin precedentes en el mundo del flamenco. Sus arreglos pop, con temas de corta duración, grabables y comercializables, no sólo estandarizan el género sino que consiguen acercarlo al gran público payo. Son los años del desarrollismo franquista, de la apertura internacional del régimen, de la

promoción turística y la superación económica de la posguerra; la rumba se convierte en la banda sonora de una España que quiere venderse al mundo como un entorno de sol y playa; los rumberos amenizan las fiestas de las élites del país, contratados en discotecas de alto copete como Bocaccio.

Una oleada de artistas catalanes, gitanos pero también payos, ahondan en el filón abierto por Peret, que forma triunvirato con el pianista Chacho y con El Pescadilla que, ya casado con Lola Flores e instalado en Madrid, aprovecha sus visitas a Barcelona para grabar algunos discos rumberos. Son gente como Ramonet, El Noi, Moncho, Teresiya, Chango, El Payo Juan Manuel o Lo Parrano en Lleida. Durante la primera mitad de los setenta alcanzan el éxito Los Amaya y Rumba Tres, que comparten la primera línea con Peret.

A mediados de los setenta la suerte cambia para los rumberos catalanes. La crisis económica trae consigo una fuerte recesión de la industria discográfica, agravada por el traslado del epicentro musical de Barcelona a Madrid. A la luz de la exitosa combinación de flamenco y rock progresivo de Las Grecas, en la capital española surgen las bandas del llamado «sonido del Caño Roto» —Los Chorros, Los Chichos o Los Chunguitos, entre otros—, que practican una rumba-pop eléctrica y «carcelaria» cercana al rock urbano pero también a la rumba catalana, de la cual toman algunos elementos. Junto al dictador se pretende enterrar también las producciones artísticas y culturales asociadas al franquismo; la preferencia por los sonidos pop-rock anglosajones y el éxito de la Nova Cançó en Cataluña arrinconan estilos como la rumba, calificados de horterada folclórica y españolista.

A este panorama se añade un cierto estancamiento creativo y la moda del sintetizador de los ochenta, que desprestigia y ridiculiza aún más un género que vuelve a refugiarse en los barrios gitanos. Los artistas retoman sus negocios de venta, Peret se retira al culto evangélico y talentos como Chango o su hermano Sisquetó ven limi-

Paco de Lucía, Costa Bra va, Girona, 1969



Junto al dictador se pretende enterrar también las producciones artísticas y culturales asociadas al franquismo; la preferencia por los sonidos pop-rock anglosajones y el éxito de la Nova Cançó en Cataluña arrinconan estilos como la rumba.

tado su alcance. Solamente a finales de los setenta, un payo de origen argentino, Javier «Gato» Pérez, se interesa por la rumba y encabeza una tímida recuperación que arrastra a algunos jóvenes del barrio de Gracia, que forman Salsa Gitana primero, y Estrellas de Gracia después. El Gato Pérez conecta con la movida musical paya de la ciudad —la «onda layetana»—, aporta líricas que elevan la categoría poética del género y dignifica la rumba de cara a los sectores «progres» que le habían dado la espalda desde la Transición. En el aspecto estrictamente musical, insufla el género con una nueva dosis de ritmos afrocaribeños, que consolidarán sus jóvenes seguidores rumberos con patrones e instrumentación salseros, en conexión con este estilo salido del Nueva York de los setenta.

La recuperación culmina en los noventa, con el retorno de Peret a los escenarios y la brillante irrupción de Los Manolos, en la estela del éxito internacional de los franceses Gypsy Kings. La Barcelona olímpica, gobernada por los socialistas, ve en la rumba un producto local que puede promocionarse como bandera de una ciudad que quiere recuperar la proyección turística de antaño. Este impulso, muy espectacular aunque poco duradero, anima a algunos grupos como Ai Ai Ai o Sabor de Gracia, discípulos del Gato Pérez.

Sin embargo, la falta de proyectos estables y de respaldo institucional hace recular otra vez un género que en cierta ocasión el periodista Mingus B. Formentor comparó con el río Guadiana, que aparece y desaparece a lo largo de su curso. Solamente las bandas payas de la llamada «escena mestiza» parecen haber recogido la rumba en un intento de dotar su estilo pretendidamente poliédrico y universalista de un elemento autóctono. Mientras tanto, los pocos calós catalanes que se dedican a la música y no están recogidos en el culto evangélico cantando para Dios, trabajan para un público y un mercado estrictamente gitanos que se ciñen al circuito de bodas y juergas. Sus estilos tienden más hacia la salsa y el latin jazz que hacia la rumba clásica de Peret y sus coetáneos, y la guitarra y el ventilador brillan cada vez más por su ausencia.

LA ÉLITE CALÓ

En esta historia hay unos protagonistas que no pueden dejarse de lado y que no siempre han gozado del reconocimiento que merecían: los gitanos catalanes, término que puede llevar a equívocos a quien lo entienda parafraseando la fórmula de Jordi Pujol según la cual «es (gitano) catalán todo aquel (gitano) que vive y trabaja en Cataluña». En efecto, si nos atenemos al uso que hacen los actores sociales en cuestión, el concepto tiene un alcance más restringido y se refiere únicamente a ciertos grupos de gitanos que habitan en las principales ciudades catalanas y valencianas, así como en Mallorca y algunas ciudades del sur de Francia como Perpignan, Montpellier o Arles.

Los calós catalanes son un conjunto de familias más o menos emparentadas entre sí que ostentan cierto estatus social y económico y constituyen una especie de élite entre los gitanos. Mayormente son catalanoparlantes, sedentarios, con niveles de instrucción notables y trabajan por cuenta propia en negocios relacionados con el comercio. Estas comunidades reivindican su asentamiento histórico en Barcelona, Lleida y otros núcleos de población. A comienzos del siglo xx ya fueron retratados por artistas modernistas como el escritor Juli Vallmitjana o el pintor Isidre Nonell en la capital catalana, y su presencia en esta ciudad parece datar de antes del siglo xviii.



Carmen Amaya bailando en el Somorrostro, *Los Tarantos*, 1963

Mientras el hambre y la escasez atormentaban a la mayoría de la población, estos grupos de gitanos se ganaban la vida con la compraventa de productos de primera necesidad, muy preciados en la posguerra, llegando en muchos casos a enriquecerse. Acostumbrados a explotar oportunidades económicas marginales y a desarrollar estrategias ocupacionales flexibles y múltiples, los gitanos catalanes supieron ahondar en la brecha que la coyuntura económico-política dejaba abierta, lo que les catapultó socialmente y les permitió emular las prácticas de ciertas élites como la asistencia a locales de ocio nocturno de Barcelona, frecuentados por las orquestas tropicales del *rumba craze*, donde aprendieron los ritmos afro-cubanos que fecundaron sus guitarras flamencas y dieron a luz a la rumba catalana.

Con el lanzamiento comercial de los sesenta, los gitanos catalanes se convertirían prácticamente en artistas residentes en las discotecas y salas de baile más prestigiosas. Su rol como músicos y artistas no era nuevo para ellos; a partir del interés de los románticos por el flamenco, se generalizó entre los artistas payos y los aristócratas la práctica de contratar cuadros de gitanos para amenizar fiestas privadas, por lo que las comunidades gitanas llevaban desde principios de siglo nutriendo de guitarristas, cantantes, palmeros y bailarines los tablaos y locales flamencos que proliferaban en toda España.

LA RUMBA COMO SÍNTESIS CULTURAL

Así pues, ni la relación de los gitanos con la música ni el papel de ésta como vehículo en las interacciones con los payos constituyen ninguna novedad. En el caso de la rumba catalana, el reconocimiento social que cosecha el género en momentos concretos de su trayectoria lo convierten en un puntal para las configuraciones identitarias de los gitanos catalanes durante la segunda mitad del siglo xx. Uno de los pocos trabajos académicos —por no decir el único— que explora el fenómeno de la rumba va precisamente en esta dirección. Se trata de la investigación de los antropólogos Albert Álvarez, David Iglesias y Joan-Anton Sánchez sobre el histórico barrio de El Portal de Barcelona, plasmada en el libro *Sabor de rumba*, con la que estamos en deuda por las líneas que siguen.

La identidad distintiva que proclaman los gitanos catalanes descansa sobre una doble oposición que los diferencia de los gitanos no catalanes y de los payos. Sus estrategias culturales como grupo minoritario en una sociedad urbana industrial se balancean entre dos polos: la resistencia y la asimilación. La histórica interacción con la sociedad mayoritaria paya los ha conducido a adoptar estrategias productivas y formas organizativas que, aparentemente, se alejan de los sistemas específicamente gitanos, pero, al mismo tiempo, han reelaborado códigos y rasgos culturales distintivos como la rumba. A través de esta práctica musical consiguen una sín-

tesis a medio camino entre el flamenco gitano «tradicional» y los ritmos afrocubanos popularizados como moda de masas, símbolo del equilibrio entre asimilación y resistencia. Pero también elevan como bandera este dispositivo cultural que recrea la distancia simbólica frente a gitanos no catalanes y payos. Además, la rumba catalana es un elemento que permite a los gitanos catalanes proyectarse hacia los demás y hacia sí mismos en términos positivos y que abre o refuerza una vía de interacción con la sociedad paya mayoritaria, no sólo porque en la producción discográfica y la interpretación musical participan payos, sino porque los formatos de canción pop que inaugura Peret tienen un claro propósito de llegar al gran público. Finalmente, la rumba también desempeña su papel en ciertas transformaciones que tienen lugar en el seno de las comunidades, como es el caso de la extensión del culto evangélico pentecostal de la Iglesia de Filadelfia, al que muchos artistas gitanos se convirtieron en torno a los años ochenta. En sus ceremonias religiosas, los patrones musicales y rituales de la rumba están presentes y operan de forma estructuralmente similar a como lo hacen en las juergas rumberas, remplazando el «olé» por el «amén» y sustituyendo las referencias a las fiestas nocturnas y la vida mundana por alabanzas a Dios y proclamas de una vida acorde con los mandamientos bíblicos.

RESONANCIAS RUMBERAS

Pero más allá de las funciones que cumple la rumba entre los gitanos catalanes, sería interesante concluir este acercamiento al fenómeno con las reverberaciones que ha ido provocando a lo largo de sus salidas guadianescas a la luz del gran público. La influencia de la rumba catalana en diferentes ámbitos y géneros de la música española no es en absoluto desdeñable. Ya en los sesenta, algunos artistas de la canción española y la copla darían un giro rumbero a su repertorio; es el caso de Argentina Coral, El Pety, Enrique Vargas «El Príncipe Gitano» y Dolores Vargas «La Terremoto». Igual que muchos gitanos catalanes con dotes musicales, artistas de toda España se suben al carro de la rumba como la extremeña Magdalena Montáñez «La Marelu» o el sevillano Manuel Vargas «Bambino». Hay otros, como Moncho, que debutan en su carrera musical cantando o tocando rumbas para después derivar hacia otros géneros. El impacto de aquella «bomba gitana» —nombre con el que inicialmente también se bautizó a la rumba catalana— fue tal, que parte importante de la escena musical española quedó tintada de frenéticos ventiladores y ritmos afrocaribeños.

En cuanto a la rumba flamenca cargada de pop y guitarras eléctricas que surgió en Madrid con el sonido del Caño Roto, hay quien ha querido alejarla de la rumba catalana más «genuina», trazando una línea de filiación que la vincula con la canción española y el rock urbano. Desde luego, esa asociación existe y las letras sobre los suburbios marginales y sus problemáticas nada tienen que ver con la alegría festiva de las rumbas catalanas, pero no se puede obviar ciertas conexiones y la adopción de fórmulas de éxito similares. En definitiva, el sonido del «Caño Roto» no es sino una nueva derivación de la rumba flamenca que siguió al surgimiento de la rumba catalana, la cual, según algunos, puede a su vez considerarse una derivación de la rumba flamenca.

Por su lado, los impulsores del llamado «nuevo flamenco» tampoco dudaron en tirar de la rumba como opción comercial y popular. Durante la segunda mitad de los setenta saltaron al mercado discográfico figuras como Paco de Lucía, Veneno, Manzanita o el mismo Camarón, abriéndose camino con rumbas de éxito como «Entre dos aguas» o «Volando voy». También el séquito de grupos y artistas herederos de esta tendencia —Pata Negra o Ketama, entre otros— han recurrido a la rumba a lo largo de sus carreras.

En definitiva, el impacto de la rumba en el panorama musical español y catalán ha sido más importante de lo que a primera vista pudiera parecer. Actualmente tenemos ejemplos de esta impregnación sutil tan dispares como la escena del pop latino y los circuitos de música tradicional catalana: desde el consolidado Alejandro Sanz hasta el joven David Bisbal, los representantes del pop latino incluyen rumbas o ritmos arrumbados en sus discos, mientras, en un plano completamente diferente, las bandas e instituciones relacionadas con la recuperación y difusión de la música tradicional catalana han incorporado sin demasiados complejos la rumba catalana en sus repertorios e iniciativas. Muchos grupos de la escena musical catalana recurren a la rumba para dar un toque sabroso a la vez que autóctono a sus trabajos, llegando incluso a convertirla en componente clave de su fórmula de éxito, como sucedió con Dusminguet y su «cumbia catalana», bautizada por algunos como «rumbia».

¿LA NUEVA RUMBA?

Desde el cambio de siglo, aparece en Barcelona el llamado «efecto Manu Chao», a raíz de la instalación de este artista hispanofrancés en la ciudad. A su alrededor han germinado una serie de bandas mayoritariamente formadas por jóvenes payos que definen su música como la banda sonora de una Barcelona mestiza, canalla y multicolor. En la rumba parecen descubrir un componente híbrido a la vez que local y original, que aporta cierta seña de identidad a su fusión sonora. Los declaradamente rumberos, como Ojos de Brujo, Gertrudis, La Sinfónica de Gavà, Muchachito Bombo Infierno, Jaleo Real, Rauxa, La Pegatina o Pantanito, tienen homólogos en otras partes de España, como Mártires del Compás, Los Delinquentes o incluso la propuesta más comercial de Melendi. Todos ellos beben de las diferentes modalidades rumberas que se han ido desarrollando en los últimos cincuenta años, desde los éxitos rumberos catalanes de Peret y Gato Pérez, que aún hoy siguen teniendo un fuerte influjo en una parte importante de la escena musical, hasta el flamenco más arrumbado de Manzanita y Kiko Veneno, pasando por las rumbas pop de Los Chunguitos.

Los que parecen haberse emancipado con más énfasis son los jóvenes artistas gitanos. Exceptuando bandas decididamente rumberas como Sabor de Gracia, los retornados Ai Ai Ai o los Patriarcas de la Rumba, con propuestas dirigidas en parte al público payo, las nuevas promesas calós apuestan más por ritmos y cadencias salseiras. La escisión del flamenco que emprendieron sus ascendientes abriéndose a los ritmos afrocubanos, reforzada después por el Gato Pérez y sus jóvenes seguidores, parece haberse consolidado rompiendo definitivamente el equilibrio en favor de lo salsero. En cualquier caso, estas últimas consideraciones remiten a una situación tremendamente actual y a una investigación aún en marcha. Los caminos que tomarán finalmente las prácticas musicales de los gitanos catalanes están todavía por definir o, al menos, por interpretar.

© Martí Marfà i Castán, 2008. Artículo publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

CABARET CÍRCULO RAMBLA, RUMBLE, RUMBA

22.12.08

PARTICIPANTES LOS DELINQUENTES • DJ TXARNEGO (FAMILIA RÚSTICA) • CANÍBALA
MUCHACHITO BOMBO INFIERNO • JALEO REAL • PANTANITO

ORGANIZAN INSTITUTO RAMÓN LLULL • CBA