

ENCUENTROS Y DESACUERDOS ENTRE LA RUMBA CATALANA Y EL FLAMENCO

MARÍA JESÚS CASTRO

El presente artículo¹ desarrolla los aspectos formales de la rumba catalana, con el criterio de encontrar los puntos en común y divergentes respecto al flamenco y al folclore que singularizan dicha manifestación musical; demostrar la singularidad musical de la rumba catalana en relación al flamenco y al folclore requiere de un análisis tanto de su evolución histórica como de los parámetros principales del modelo de rumba en lo instrumental, en el baile y en lo vocal.

La bibliografía existente sobre la rumba catalana es bastante limitada y se basa en la reiteración de unos pocos datos que, en su conjunto, lleva a una observación: la mayor parte del material basan sus afirmaciones en las mismas fuentes y, en consecuencia, llegan a conclusiones similares. Esta uniformidad de opiniones es producto tanto de la falta de fuentes como por el método de investigación, básicamente historicista. Asimismo, la repetición de las premisas difundidas por los mismos rumberos, que forman parte del imaginario colectivo, contribuye a dicha homogeneización, ya que la mayoría de escritores son investigadores no-especializados que no contrastan sus fuentes y, en consecuencia, se da por válido artículos que forman parte más del ámbito periodístico que del científico.

Entre las premisas que se difunden en la bibliografía al uso se encuentran la afirmación del origen flamenco de la rumba catalana, junto a la identificación de la rumba como música etnicitaria vinculada exclusivamente a un territorio concreto, Cataluña. La imprecisión de ambas teorías favorece la construcción del constructo "rumba catalana" que se perpetúa no sólo en el ámbito artístico sino también en su investigación y requiere de una deconstrucción para evidenciar sus significaciones.

1. EL ORIGEN FLAMENCO DE LA RUMBA CATALANA

Efectivamente, si observamos los textos se observa una confusión generalizada entre el repertorio flamenco y el rumbero que se produce de una manera continuada: se describe el proceso evolutivo que configuró la rumba como la confluencia de un doble origen, por un lado la influencia afroamericana, en concreto por las rumbas cubanas que trajeron los combos tropicales y por otro la influencia flamenca, específicamente del cante flamenco.

Estas teorías contemplan la creación de la rumba mediante la recreación de manifestaciones musicales foráneas a la expresión catalana y que fueron adoptadas por un colectivo marginal a la sociedad mayoritaria como eran los *kalós* catalanes. Este discurso en torno a los orígenes inevitablemente genera ciertas ambigüedades, especialmente en relación a los orígenes de la rumba en base a la manifestación vocal del flamenco.

Según Formentor, cuya influencia del discurso de Gato Pérez es evidente, la rumba es "una fusión de cantes levantino-andaluces de aire liviano y las claves básicas de la música afrocubana. Sus señas antropométricas, ritmo de 4/4, patrones de son y guaracha. Su vestuario instrumental, bongós, güiro, guitarra española, amén de voces y palmas, al que con el tiempo irían incorporándose timbales, congas, pequeñas percusiones, piano, vientos, bajo eléctrico y teclados electrónicos"².

¹ Las teorías principales de este artículo se basan en nuestra tesis doctoral: *La rumba catalana y el flamenco como marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona*. Universitat de Barcelona, octubre 2010.

² Míngus B. FORMENTOR, "El guadiana de la Rumba catalana", en *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm. 9 otoño 1988. Cit. URL: <http://www.calarumba.com/castellano/articulos.asp?id=19>

El interés por la rumba y los *kalós* catalanes que emprendieron diversos investigadores principalmente desde la Antropología no representó un cambio significativo respecto a los primigenios teóricos y las teorías sobre los orígenes de la rumba, ya que se mantuvo el relato del desarrollo histórico de los estilos flamencos en Cataluña en un estadio de pre-rumba favorecedor de su posterior eclosión³. La opinión de estos autores sobre las bases etnomusicales de la rumba catalana se basa en la interpretación de que la experiencia musical de los *kalós* catalanes era tradicionalmente flamenca, en especial cantaores de los estilos levantinos que fueron los que flamenquizaron los ritmos caribeños.

Esta interpretación ha sido reiterada en las diversas investigaciones posteriores sobre la rumba y se basa en la afirmación de la fusión de los ritmos caribeños y el flamenco gitano andaluz, numerando una diversidad de estilos que abarcan tanto los cantes de Levante, de métrica libre, o la rumba flamenca, de ritmo binario.

Recientemente antropólogos como Marfà redundan en estas afirmaciones "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"⁴. En el discurso de dicho investigador es recurrente las referencias a la similitud entre flamenco y rumba: "la instrumentación básica respeta la combinación flamenca casi sagrada de guitarras, cante y palmas", "El bagaje musical de los *kalós* catalanes era básicamente flamenco, aunque probablemente no fuera el más canónico, sino los llamados 'cantes de Levante' o 'cantes mineros', llegados a Cataluña con los trabajadores procedentes de Almería, Murcia y Valencia en plena industrialización", "De hecho, la rumba contagiaría rápidamente al resto de palos flamencos arrumbándolos, como pasó con el garrotín leridano".

El texto de Marfà, como la mayoría de los textos escritos sobre los orígenes de la rumba en base a un tratamiento vocal, está lleno de imprecisiones conceptuales: el desarrollo vocal que realizan los *kalós* catalanes y, por extensión, los rumberos payos y gitanos no se puede calificar de "cante"; los fandangos aflamencados, que es a lo que se refiere el texto al nombrar a los "cantes de Levante", son cantes que se pusieron de moda en toda España, no exclusivamente en ámbitos gitanos y flamencos, y los palos flamencos en su mayor parte no se han "arrumbado", es decir, no han recibido ninguna influencia de la rumba, al contrario ha sido la rumba la que ha ido produciendo variantes en base al modelo principal.

Otros autores reducen el ámbito de influencia de todo el flamenco en la rumba a un estilo en particular, la rumba flamenca: en relación al origen de la rumba "Surgida de la fusión de la rumba flamenca de los gitanos con el son cubano el intento revolucionó el panorama musical del país" y, asimismo, se mantienen las indeterminaciones flamencológicas: "El flamenco se desarrolla en España durante siglos y es a partir de la llegada del vinilo cuando se empieza a documentar sonoramente. Alejado de la música comercial –como el jazz– no es hasta los años 60s que se descubre su comercialidad. Es con la aparición de uno de sus derivados que todo empieza a funcionar"⁵.

El escaso rigor documental e histórico que evidencian estas citas sólo se justifica por la voluntad por parte de los autores de dignificar la rumba al querer emplazarla en una categoría "superior", contraria a la opinión compartida por la Flamencología de que la rumba es un estilo menor que ha "desnaturalizado" el repertorio "auténtico" flamenco.

³ Véase las primeras publicaciones al respecto: Albert ÀLVAREZ, David IGLESIAS, Joan Anton SÀNCHEZ, *La rumba catalana: un pensament alegre que es balla*. Barcelona: Trabajo de investigación sobre el patrimonio etnológico catalán. 1994. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana; *Sabor de rumba. Identitat social i cultural dels gitanos catalans*. 1995. Lleida: Editors Pagès.

⁴ Martí MARFÀ I CASTÁN, "¿Muerta o de parranda? Auge, caída y nuevo esplendor de la Rumba Catalana", en *Revista Minerva*. 2008. Cit. URL: <http://www.calarumba.com/castellano/articulos.asp?id=21>

⁵ Txarly BROWN, "Flamenco mullet sound". Cit. URL: <http://www.calarumba.com/castellano/articulos.asp?id=18>

Frente a estas teorías que hacen derivar a la rumba de los cantos flamencos se halla un planteamiento expuesto por Pauner en el que propone la aportación instrumental de la guitarra en la creación de la rumba:

“Es del contacto que se produce entre los ritmos afrocubanos de los músicos de estos combos y las guitarras de los gitanos catalanes, sobretodo en las fiestas posteriores a estos conciertos, que surge la rumba catalana.”⁶

La aportación de Pauner es significativa respecto al resto de artículos ya que atribuye a la guitarra, es decir a la instrumentación y no a lo vocal, la identidad de la rumba, teoría defendida por nosotros ya que refuerza el carácter festivo y rítmico característico del constructo rumba:

“Así pues, la rumba catalana tiene una dimensión lúdica y festiva innegable desde el mismo momento de su nacimiento. La técnica del ventilador, que refuerza la parte rítmica, permite que en cualquier momento y en cualquier lugar se pueda desencadenar una fiesta con sólo una guitarra. Y esta dimensión festiva también se traduce habitualmente en una letras alegres, picantes y con dobles sentidos, con una utilización reiterada de onomatopeyas y con muchas repeticiones de frases.”

Efectivamente, ningún flamencólogo puede dar por válidas las teorías que derivan a la rumba del flamenco vocal, sí en cambio son más factibles las influencias instrumentales mediante las cuales los guitarristas pudieron haber fusionado músicas emergentes.

El insuficiente rigor científico de las teorías al uso sobre los orígenes de la rumba demuestra la escasa voluntad de contrastar las fuentes transmitidas desde Gato Pérez hasta hoy día, dejadez intelectual justificable en muchos de los textos vistos ya que responden más a una política de ventas de mercado que a una investigación objetiva. Sin embargo, la reiteración de esas mismas teorías por parte de investigadores pertenecientes al ámbito científico perjudica la expansión del conocimiento al otorgar categoría científica a lo que forma parte del imaginario popular.

En consecuencia, la exposición de los rasgos musicales del modelo de rumba deja en evidencia la imprecisión de estas afirmaciones y el proceso evolutivo que la rumba desarrolló en Cataluña, según nuestra teoría, se debe a una adaptación de los elementos formales existentes en la sociedad musical catalana y a la creación de elementos propios derivados de la identidad musical gitana.

Esta adaptación-creación la realizaron los *kalós* catalanes en los ámbitos privados y públicos catalanes y la posterior profesionalización que dio lugar a la rumba catalana se llevó a cabo especialmente gracias a guitarristas profesionales gitanos flamencos que, de una manera u otra, se introdujeron en el ámbito cultural del *kaló* catalán.

ELEMENTOS FORMALES DE LA RUMBA EN LA SOCIEDAD CATALANA SEGÚN LO INSTRUMENTAL, LA DANZA Y LO VOCAL

La bibliografía musical reciente destaca que el panorama musical catalán a finales del siglo XIX no se distinguía del resto de España y de los países europeos, pese a que la construcción de una conciencia nacionalista favoreció unos intereses culturales e identitarios determinados a partir de unos valores socio-históricos vinculados con una tradición de origen rural:

“Así la habanera podría ser interpretada como una alternativa en este sentido, especialmente por el hecho de haberse originado en un contexto específico y marcado por unas circunstancias peculiares que ponen en consideración un estrecho vínculo de la isla de Cuba, no solamente con España, sino también con Cataluña, en el sentido que casi había llegado a ser una auténtica colonia catalana. En todo caso,

⁶ Cita traducida del catalán. Miquel PAUNER, “Història de la rumba catalana”, mayo 2005. Cit. URL: <http://www.calarumba.com/castellano/articulos.asp?id=7>

si podemos considerar la habanera como un género musical catalán, contrariamente a lo que se estilaba hoy día, sus letras se escribían siempre en castellano, ya que así era costumbre en la época.”⁷

La característica principal del modelo de rumba, según sus parámetros musicales, es el desarrollo del patrón de la habanera⁸, célula o matriz rítmica que se introdujo en la Península Ibérica desde Cuba y llegó a popularizarse en el siglo XIX. Este patrón rítmico en Cataluña se cultivó con especial dedicación en aquellas poblaciones que tenían contactos comerciales con Cuba, como Barcelona, Calella de Palafrugell, Palamós, Reus, Vilanova y la Geltrú y Sitges⁹.

La popularidad de la habanera, no como estilo principal sino como modelo rítmico, es constatada sobre todo gracias al teatro musical y a la zarzuela¹⁰ y, en general, formaba parte del ambiente musical catalán en ambientes como tabernas y asimismo en los coros y los orfeones, manifestaciones musicales que los guitarristas clásicos catalanes, como José Ferrer, Miguel Más y Bargalló o Antonio Alba, recrearon habitualmente.

En consecuencia, la influencia afroamericana en el modelo de rumba no se debe sólo a la asistencia de los *kalós* catalanes de los barrios barceloneses a los locales y salas de fiestas donde actuaban los combos tropicales¹¹, sino que estas expresiones musicales de influencia afroamericana formaban parte de la musicalidad catalana desde mediados del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, la música latina se incorporó a las manifestaciones musicales de Barcelona a mediados del siglo XX con boleros, sambas y salsas, estilos representativos de una aculturación musical afrolatina.

La adopción de los *kalós* catalanes de las manifestaciones musicales populares de Cataluña confirma la creación de un modelo musical propio alejado del foco andaluz, manifestaciones que conformaron las significaciones diferenciales de la rumba contenidas en las transformaciones que se realizaron en las distintas sociedades, la catalana y la andaluza, pese a que comparten un mismo origen cubano en la configuración de algunos estilos de su repertorio.

Por su parte y respecto a la marginalidad de los *kalós* catalanes, la integración de los gitanos catalanes en la sociedad catalana es constatada desde diferentes ámbitos que, en general, resaltan la adaptación de los *kalós* a la vida nocturna de la ciudad y a la vida musical barcelonesa, citas que evidencian la condición de elemento activo de los *kalós* catalanes en la construcción de la identidad catalana, no como grupo marginal:

“[gitanos] de Hostafrancs –sedentarizados alrededor del matadero y enriquecidos por el tráfico de caballos- y de Gràcia, y asimismo, lo mejor de la calle de la Cera [...] iban extremadamente bien vestidos a las mejores salas de fiesta de la ciudad

⁷ Cita traducida del catalán. Enric PUIG GIRALT, “Pop, Rock i altres gèneres mediàtics a la Catalunya del segle XX” en Francesc Bonastre y Francesc Cortés (ed.), *Història crítica de la Música Catalana*, pp. 385-421. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

⁸ La base musical de la matriz de la habanera se define por ser una matriz binaria cuyo origen se encuentra en la adaptación de la contradanza europea, en ritmo de seis por ocho (6/8), compás binario con subdivisión ternaria, que llevó a cabo un proceso de binarización, es decir, se convirtió en un ritmo de dos por cuatro (2/4).

⁹ “La industria del corcho y la explotación salinera, con la consecuente importación de tabaco y azúcar es [...] la que tuvo un contacto más continuado con Cuba, y por ende en las zonas donde se desarrolló esta industria es precisamente donde ha calado de forma más profunda la práctica de la canción habanera. Zonas como la levantina y la catalana principalmente, con sus centros en Torreveija y en Palafrugell en las provincias de Alicante y Tarragona [Barcelona] respectivamente.” Faustino NÚÑEZ, “La vuelta” en *La música entre Cuba y España*, 1998. Madrid: Fundación Autor.

¹⁰ “En el siglo XIX, las zarzuelas difícilmente habrían tenido éxito si no incluían una seguidilla, un minuet, un rondón, una guajira, una farruca, un fandango, una gavota, una redova, una jota, una habanera (bajo este nombre o bien el de americana, tango o contradanza), una marcha, una jota, un chotis, un pasodoble, un vals, una barcarola, una polca y una mazurca, entre otras especialidades” Cita traducida del catalán. Xavier FEBRÉS, “L’habanera” en *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. VII, 2001. Barcelona: Edicions 62.

¹¹ Como las grandes orquestas de Azpiazu, Ernesto Lecuona y Armando Oréfiche que actuaron a principios de los años treinta y promocionaron la rumba junto a la conga por el extranjero. Cfr. Isabelle LEYMARIE, *La música latinoamericana. Ritmos y danzas de un continente*. 1996. Barcelona: Ediciones B.

y, a menudo, los músicos cubanos los acompañaban para seguir la fiesta en sus casas.”¹²

Asimismo, consta la concurrencia de los *kalós* a los espectáculos flamencos de la Ciudad Condal en las décadas veinte y treinta del siglo XX, como relata el escritor Sebastià Gasch al describir al público que llenaban las salas barcelonesas en donde los *kalós* catalanes ocupaban las butacas y se distanciaban de los *kalós* castellanos, de condición más humilde, que se instalaban en el gallinero:

“Rostros, bronce y aceituna, de un perfil purísimo. Cabellos brillantes de un negro azulado. Ojos del verde más oscuro... Están todos, los gitanos. Brutos, andrajosos, siniestros, los del Somorrostro se agitan, nerviosos, arriba. Bigotes rizados, pañuelo de seda al cuello, brillantes en la corbata y en los dedos, los de Sants fuman unos puros como templos en las butacas. Están todos, los gitanos.”¹³

Lo instrumental

El acompañamiento instrumental de la melodía vocal es el principal indicativo que confirma la existencia de una musicalidad guitarrística relevante en la sociedad catalana, tanto en el ámbito culto como en el folclórico, semejante al resto de la Península Ibérica. Este carácter popular de la guitarra en el conjunto del territorio español ha sido constatado por numerosos tratadistas¹⁴ y ayudó a configurar el constructo de la guitarra como “icono nacional” español¹⁵.

La constatación de la importancia de la guitarra en Cataluña y específicamente en Barcelona confirma la premisa de la representatividad que este instrumento tuvo en las expresiones musicales catalanas, ya que la guitarra no era un instrumento ajeno a la organología de Cataluña pese a que la significación que se le atribuyó fuese andaluza¹⁶. En consecuencia, la guitarra ha adquirido una identidad andalucista y españolista, creada por el Romanticismo, fomentada por los nacionalismos españoles y adoptada por el *Nacionalisme Català*, que la ha excluido de la investigación organológica del instrumental popular catalán y ha influenciado a su vez la proyección de la guitarra clásica en Cataluña, ya que este instrumento es contemplado desde el ámbito clásico como un instrumento limitado por la falta de posibilidades de proyección solista en un conjunto instrumental.

Por ello la adopción de la guitarra por parte de los *kalós* catalanes como instrumento principal no corresponde a una imitación de los guitarristas flamencos no-catalanes, como se argumenta en los discursos al uso, sino que se corresponde con una aceptación de los *kalós* de las manifestaciones y usos instrumentales de la sociedad receptora, es decir, de la sociedad catalana a modo de préstamo cultural.

Por su parte, la conservación de elementos propios que configuran la gitaneidad musical se circunscribe a la intensidad rítmica que se realiza en la ejecución instrumental propiciada por el uso de una técnica particular que confiere identidad al modelo de rumba. Esta técnica instrumental es conocida como el “ventilador”. Tradicionalmente se conocen distintos tipos de “ventilador” y todos ellos sólo son utilizados para tocar rumba catalana, ya que no es un mecanismo que ejerciten otros guitarristas ni los flamencos ni los guitarristas acompañantes de la música popular.

¹² Marcos ORDÓÑEZ, *Gato Pérez*, 1987. Barcelona: Júcar. Los Juglares.

¹³ Francisco HIDALGO GÓMEZ, *Sebastià Gasch: el Flamenco y Barcelona*, 1998. Barcelona: Ediciones Carena.

¹⁴ “la difusión de la guitarra por casi todas las tierras de España es sabida y probada” Cit. Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ, *El folklore musical. Historia de la música española*. Vol. 7, 1997. Madrid: Alianza Música.

¹⁵ Max Peter BAUMANN, “The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization”, *The World of music* 42 (3), 2000.

¹⁶ Las visiones partidistas y politizadas de la cultura catalana se extienden al instrumental catalán de modo similar a las interpretaciones de la música folclórica y es el resultado de la selección por parte de los teóricos de aquellas manifestaciones musicales alejadas del ideario catalanista.

El autoaprendizaje de los guitarristas *kalós* catalanes desarrolla unas técnicas guitarristas básicas que se sustentan en la ejecución y en el uso de mecanismos de la mano derecha con una mayor incidencia en el uso de rasgueos, combinados con los golpes en la tapa armónica y casi ningún uso de arpeggios, picados o trémolos característicos de la guitarra flamenca, mientras que con la mano izquierda realizan progresiones armónicas básicas. Sin embargo, pese a esta singularidad técnica de la rumba catalana, el acompañamiento guitarrístico de la rumba es descrito en los términos del acompañamiento guitarrístico flamenco, al atribuir a la técnica de rasqueo conocida como "ventilador" una significación originaria flamenca según un toque flamenco¹⁷.

Según se ha expuesto, la técnica instrumental de la *bajañí* como acompañamiento de la rumba hace uso, sobre todo, de un rasqueo específico con el que lleva a cabo un seguimiento instrumental de la melodía y el ritmo y no realiza falsetas como pasajes esencialmente melódico-armónico de variantes del tema característico, por lo que la función guitarrística en el conjunto instrumental rumbero es la de acompañamiento de lo vocal y acentuación rítmica de los patrones de acentuación regulares de la música¹⁸.

A modo de conclusión, el acompañamiento guitarrístico de la rumba forma parte de la musicalidad que se desarrollaba en la música catalana popular al configurarse la guitarra como instrumento principal, ya que las técnicas utilizadas se corresponden con las peculiaridades de la guitarra en Cataluña y su significación originaria se vincula al tipo de acompañamiento popular.

La singularidad del "ventilador" otorga una identidad gitano catalana a la manifestación musical de la rumba pero es distante del ámbito flamenco, ya que dicha modalidad de rasqueo no forma parte de la técnica guitarrística flamenca con lo que la denominación de ésta como "toque" perpetúa la significación confusa del constructo.

La creación de este tipo de rasqueo particular, como manifestación de la singularidad gitana, otorga a la rumba catalana una configuración estilista gracias a la función que algunos guitarristas *kalós* flamencos tuvieron en la conformación de los rasgos principales así como la particularidad de la creatividad *rromaní*.

La danza

El baile de la rumba presenta unas características peculiares concretizadas por su origen afroamericano, al definir unas particularidades comunes a la mayoría de sus variantes que se sintetizan en una interpretación mediante una carga sensual y erotizada muy acentuada así como una ejecución a través de movimientos de convulsión/torsión.

La rumba y el garrotín flamencos son bailes coreográficos que se introducen en el repertorio de los bailes flamencos como estilos "menores" que utilizan los movimientos de convulsión y de contorsión característicos de las danzas de origen afroamericano y cuya ejecución requiere de recursos de parodia como corresponde a bailes de "entretenimiento".

Por el contrario, el baile en las sociedades europeas en general y en la sociedad catalana en particular presenta unas características diferenciadas y distintivas que se definen por su sobriedad y austeridad en los movimientos.

Al contrario de la rumba teatral y flamenca, el baile de la rumba catalana no presenta movimientos eróticos acentuados por lo que se encuentra más cercano a la expresividad de las danzas catalanas con movimientos más sobrios y austeros, y a su vez son estilos que no presentan una coreografía definida pues habitualmente no se reproducen en

¹⁷ "La innovación técnica que caracteriza la rumba catalana, como señalábamos anteriormente, queda determinada por la llamada 'guitarra ventilador'. Así, esta particular forma de 'toque', y todos los elementos percusivos utilizados en lo que a partir de ahora llamaremos rumba catalana básica, sintetizarían la esencial y vertiginosa polirritmia de esta expresión musical". Cit. Álvarez/Iglesias/Sánchez, 1995.

¹⁸ Los patrones de acentuación de la rumba, fuerte-débil, son los característicos del compás binario (2/4) y mantienen el criterio de los estilos no-cíclicos que derivan de concepciones musicales occidentales, a diferencia del flamenco que se construye de una manera cíclica al modo oriental.

escenarios teatrales sino que forman parte de la arbitrariedad de las comunidades que realizan su ejecución, como los *kalós* catalanes.

Lo vocal

Por último, los rasgos vocales característicos de la rumba catalana confirman su afinidad con estructuras de la canción popular y su distanciamiento con el cante flamenco.

Efectivamente, la forma estrófica característica de la rumba, es decir, la repetición de una melodía de varios versos cada una con diferentes textos, es una particularidad común que comparte con las canciones europeas, tanto folclóricas como populares. Esta estructura, independientemente de la lírica, se mantiene con la adecuación en el ordenamiento de las estrofas en versos de siete u ocho sílabas principalmente y con un sistema de rimas que configura unidad a la estructura global¹⁹.

La rumba como canción estrófica presenta la adaptación de la métrica literaria al ritmo musical y el tipo de canción que define a la rumba es el binario con dos elementos constitutivos, la copla o estrofa y el estribillo. La alternancia de la copla y el estribillo es lo que imprime carácter a lo vocal así como la expresión melódica y rítmica que se produce en la combinación de las frases. Esta forma monódica dialogada de tipo binario coexiste junto a otras estructuras a modo de recitativos más propias de las rumbas lentas en las que sólo se aprecia un elemento constitutivo o copla.

Asimismo, la rumba catalana se corresponde con el prototipo de canción popular europea que se caracteriza por el uso de modos mayores y menores, canciones melódicas y silábicas y de estructura simétrica con carácter muy armónico y de carácter diatónico, es decir, una preponderancia de los intervalos de segundas mayores y menores y de intervalos originados por segundas añadidas²⁰.

Por su parte, la estructura de la expresión vocal se caracteriza por la alternancia entre solista y coro, antifonalmente, cuyo origen se otorga a la música afrocubana pero que también se encuentra en la música popular española.

Estas características formales en ocasiones quedan un tanto desfiguradas por las interpretaciones que realizan especialmente los cantantes *kalós* catalanes quienes llevan a cabo un uso de la voz distintivo por medio de unas técnicas expresivas vocales que aportan un estilo ornamentado y melismático más propio de manifestaciones musicales con influencias orientales.

Por otro lado, las letras elaboradas por los artistas *kalós* no presentan una mayor dificultad y se evidencian elaboraciones más complejas según el grado de instrucción de los actores sociales. La temática de las letras de las rumbas cantadas por los *kalós* catalanes hacen referencia a su cultura, en especial a celebraciones como las bodas, muchas veces cantadas en *kaló*. A diferencia de la música *rromaní*, la rumba expresa júbilo, al contrario de la nostalgia de aquella, pese a que algunas letras pueden hacer alusión a las vicisitudes y la marginalidad de los *kalós*.

En general, la lírica de la rumba catalana son canciones de amor, humorísticas, burlescas e irónicas con temática diversa, algunas de ellas vinculadas a su identidad y, en especial, a la ciudad de Barcelona.

En definitiva, algunas características en la forma melódica de la rumba no se diferencian de las peculiaridades de la música europea: canción estrófica, regularidad en los patrones de acentuación de la música con un único patrón métrico (isométrico) y un

¹⁹ La rumba presenta una capacidad de transformación gracias a su métrica que facilita la adaptación en un continuo proceso de modelización de cualquier melodía popular a sus parámetros musicales y genera una variedad estrófica que en muchas ocasiones alejan su estructura de las formas clásicas.

²⁰ Cfr. Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ, *El folklore musical, Historia de la música española*. Vol. 7, 1997. Madrid: Alianza Música.

carácter diatónico. Otras, sin embargo, evidencian sus influencias afroamericanas, como la forma antifonal, así como sus influencias orientales agitanadas, especialmente mediante el uso vocal de melismas como recursos orientalizantes que, junto al uso del ventilador, confieren ese estilo "aflamencado" que muchos observadores destacan.

ENCUENTROS Y DESACUERDOS

Las principales modificaciones que diferencian los modelos distintos de rumba, la catalana y la flamenca, se basan tanto en su estructura formal como en sus parámetros musicales.

Las características de la rumba catalana, según lo expuesto, presentan unos rasgos principales: una estructura formal que se corresponde con una forma estrófica de carácter binario con la alternancia de copla y estribillo, el ordenamiento de las estrofas en versos de siete u ocho sílabas, una forma melódica vocal de tipo tonal y silábico y un uso idiomático, indistinto, en catalán y castellano.

Según su análisis musical, la métrica corresponde al ritmo binario y un uso de la armonía tradicional, en modo mayor y menor.

Estas características se oponen a las particularidades principales que definen los cantes flamencos²¹ y, en particular, a la rumba flamenca: la melodía vocal se define por ser cantes modales de carácter melismático, con un uso de microtonalismos, así como el uso idiomático del castellano, preferentemente el andaluz.

La estructura melódica mantiene la forma binaria pero modifica el carácter responsorial original y singulariza su estructura al adaptarse a las peculiaridades del cante: el estribillo interpretado por el coro es incorporado por el cantaor a la estructura formal monódica del cante flamenco. Y según los parámetros musicales de la rumba flamenca, ésta destaca por la utilización armónica del modo flamenco o cadencia andaluza y guitarrísticamente, el alto nivel técnico de los guitarristas flamencos les aproxima más a la guitarra clásica que a la guitarra folclórica o popular, no sólo por los recursos técnicos sino también por el desarrollo armónico y compositivo.

Por el contrario, los elementos comunes a la rumba catalana y la rumba flamenca se basan formalmente en que comparten un mismo contexto social festivo y un acompañamiento instrumental similar, el guitarrístico, acompañamiento rítmico que es compartido por un igual por la rumba flamenca y la rumba catalana, aunque se observa una mayor elaboración y perfeccionamiento en el acompañamiento guitarrístico de la rumba flamenca que en la rumba de los *kalós* catalanes.

A pesar de la evidencia de estos encuentros y desacuerdos entre el repertorio flamenco y el rumbero, se continua reafirmando el origen flamenco de la rumba catalana haciendo uso de términos como el "aflamencamiento" de la rumba y el uso de los *kalós* catalanes al cantar "flamenco".

Sin embargo, el análisis del significado que se atribuye al término "aflamencado" denota una referencia a la ejecución de los intérpretes *kalós* catalanes del repertorio gitano catalán mediante la utilización de unos recursos vocales determinados derivados de los gitanos flamencos, ya que ni instrumentalmente utilizan recursos ni técnicas flamencas, ni formalmente la rumba sigue los patrones internos de los cantes flamencos.

De igual forma y en relación a los recursos y técnicas vocales, cantar "flamenco" o hacer uso del "deje flamenco" por parte de un rumbero se corresponde técnicamente con el uso exclusivo de algunos finales melismáticos en los versos, desconociendo el conjunto de

²¹ Para ampliar aspectos históricos y musicales sobre el flamenco, ver María Jesús CASTRO, "El flamenc a Catalunya, València i Balears" en *Història de la música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. VII, 2001. Barcelona: Edicions 62; *Historia musical del flamenco*, 2007. Barcelona: Editorial Casa Beethoven; URL: <http://www.maestroflamenco.com>

recursos flamencos de los que se nutre el cantaor al interpretar los cantes, como quejío, jipío y ayeo, en cuanto a técnicas vocales y diferentes sonidos como glosolalias o babeos, entre otros.

Por lo tanto, si tenemos en cuenta las características principales de las manifestaciones musicales gitano catalanas en las que destaca la técnica vocal, el acompañamiento guitarrístico y el uso lingüístico, llegamos a la conclusión de que "lo flamenco" entre los *kalós* catalanes es más un constructo que una singularidad, ya que no reúne casi ningún elemento principal para ello.

El uso del constructo "flamenco" entre los *kalós* catalanes corresponde a un deseo de legitimar socialmente la música ejecutada por ellos y, a su vez, otorgarse una cierta superioridad en relación a los grupos de rumba catalana payos o no-gitanos, a modo de beneficio simbólico, que pueda derivar en la obtención de un mayor beneficio económico: "ser flamenco" es sinónimo de "ser gitano", es decir, que por ser gitano se tiene la capacidad de poder hacer flamenco y establecer un vínculo cultural con o *baśalipnasqo rromanipen* del *rromano them*²².

En conclusión, el análisis de las distintas categorías que hacen uso los *kalós* catalanes evidencia que cuando se designan a sí mismos como flamencos su significación equivale a "ser flamencos", no a "tocar flamenco", ya que el término de "flamenco" equivale a gitano, a auténtico y a musical; es en ese sentido que los *kalós* catalanes utilizan la categoría de "flamenco" pues musicalmente saben distinguir perfectamente un repertorio de otro.

2. LA IDENTIDAD CATALANA DE LA RUMBA

La segunda premisa que de una forma reiterada se está difundiendo con vehemencia es la identificación de la rumba como música etnicitaria vinculada exclusivamente con el territorio de Cataluña. Según su etimología, la rumba catalana define a la rumba que se crea y elabora en Cataluña específicamente aquella que realizaron los *kalós* catalanes desde su inicio y que se diferenciaba del resto de variantes del modelo rumba al aglutinar propuestas distintivas bajo un mismo referente socio-cultural. Sin embargo, una deconstrucción de sus procesos identitarios creados históricamente contradice dicha afirmación.

En un primer periodo la identidad de la rumba catalana se vinculó con el flamenco como rumba lúdica no contestataria con un patrón rítmico muy acentuado para bailar muy alejado de referentes territoriales, como se evidencia en la indeterminación existente sobre la denominación de dicha manifestación musical que se contempla desde su origen: en la discografía grabada por los rumberos *kalós* catalanes se hace referencia a "Rumba", "Rumbas gitanas", "Flamenco gitano", "Rumbas pop", "Flamenco pop", "Rumbas flamencas", "Combo flamenco", "Flamenco disotheque (rumbas)" o directamente con el nombre del artista ya consagrado, como "Peret y sus gitanos", pero en ningún caso con la denominación de "Rumba catalana". A finales de la década de los setenta aparecen "Los rumberos catalanes" en un primer título que aglutina el binomio de rumba y catalán aunque no es hasta la década del 2000 que surge un grupo con denominación de origen "Patriarcas de la Rumba Catalana".

Asimismo, los registros sonoros de mediados de los años sesenta registraron las rumbas de los cantaores flamencos con una terminología de "rumba flamenca", "rumba gitana" o el más común "rumba", por lo que existía una denominación común entre los dos repertorios. Esta imprecisión identitaria de la rumba facilitó el fenómeno de transposición del etiquetaje entre "rumba" y "flamenco" pese a que la rumba hecha en Cataluña

²² Términos en *rromanés* según definición del gitanólogo y traductor Carlos Muñoz.
o baśalipnasqo rromanipen = la gitaneidad de la música (o musical)
o rromano them = el mundo o pueblo gitano

responde más al patrón de música popular urbana fuertemente influenciada por los patrones mercantiles y mediáticos que a una música etnicitaria.

En este sentido, la rumba hecha en Cataluña en sus inicios se vinculó con la música urbana, como música comunitaria distanciada de términos esencialistas y referentes territoriales, cuya significación residió en los nexos que se establecen entre población distante entre sí mediante una funcionalidad común.

La rumba creada en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta fue desarrollada específicamente por los *kalós* catalanes, no en términos esencialistas, pues hubieron *kalós* que participaron en la creación pero que vinieron de ámbitos foráneos no-catalanes, como el Pescaïlla o los Amaya, sino en términos territoriales, ya que fueron los *kalós* que vivían en el centro urbano de Barcelona quienes iniciaron y desarrollaron su proceso evolutivo.

Esta rumba emergente se convirtió en producto de consumo y, a su vez, en un signo de relevancia social para el colectivo *kaló* catalán quienes configuraron la rumba elaborada en Cataluña como un producto *massmediático* promocionado por las discográficas al adoptar la hibridación musical como referente principal. En consecuencia, su proceso evolutivo está en consonancia con la evolución mercantil: en ocasiones se inscribe en la llamada rumba pop, con Peret o Chacho, otras veces en la rumba-rock, con Los Amaya, o en la rumba salsa, con Estrellas de Gracia y Sabor de Gràcia.

El segundo proceso en la construcción identitaria de la rumba se llevó a cabo mediante la conversión desde una música popular urbana mercantil a una música etnicitaria. El proceso de adopción de la rumba realizada en Cataluña como música urbana requiere de una identificación social de la principal comunidad étnica que la configura, es decir, los *kalós* catalanes, mediante una visibilidad social que los distancie de los *kalós* flamencos no-catalanes. Es por ello que el proceso etnicitario de la rumba tuvo como factor principal la distinción identitaria de sus principales agentes activos, los *kalós* catalanes.

En consecuencia, el reconocimiento identitario inicial del colectivo *kaló* catalán va a dar lugar al posterior resurgimiento etnicitario de la rumba catalana y, a su vez, a la identificación de la rumba como manifestación musical de los *kalós* catalanes.

Este surgimiento identitario de la rumba catalana no tuvo lugar hasta que hubo un reconocimiento de los *kalós* catalanes como creadores de la rumba catalana y no fue hasta la década de los ochenta, en el período en que Peret se retira del mundo del espectáculo, cuando un payo, Javier Patricio Pérez "Gato Pérez", otorgó a la rumba una identidad catalana e inició una oficialidad mediática del discurso identitario de los *kalós* catalanes mediante la música:

"Si los yanquis tienen el rock y los negros el blues, si los andaluces tienen el flamenco y los jamaicanos el reggae, si los cubanos tienen el son y los colombianos la cumbia, el ritmo por excelencia de Barcelona es la rumba."²³

La influencia de Gato en la rumba gitano-catalana se materializa en varios aspectos: la denominación de la técnica guitarrística de los *kalós* catalanes como "ventilador", nombre con el que bautizó una de sus canciones y cuya letra especifica dicho proceso técnico, así como la introducción de elementos afrocaribeños en la rumba del barrio de Gràcia, principalmente según algunos autores como Txarly Brown.

Sin embargo, su mayor aportación radica en la categorización identitaria de la rumba mediante una conceptualización gitana catalana y barcelonesa.

Gato Pérez estableció los discursos necesarios para configurar los vínculos definitivos entre *kaló* catalán y rumba catalana y entre la Barcelona urbana y la rumba catalana, distanciando definitivamente a los *kalós* catalanes del resto de subgrupos *kalós* al construir su identidad mediante la manifestación musical de la rumba.

Asimismo, la atribución de autenticidad de la rumba catalana pronunciada por Gato Pérez inició el despegue para el reconocimiento institucional, aunque fuese sólo a nivel mediático, de la rumba catalana como música de Cataluña que tuvo como acto

²³ Cit. Txarly BROWN en libreto de *Achilifunk. Gipsy Soul 1969-1979*, 2007, Lovemonk Discos.

emblemático la actuación de Peret junto a Los Manolos en los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992.

El discurso iniciado por Gato inauguró la dialéctica Gràcia-La Cera sobre el origen de la rumba catalana, mientras que para unos la creación se realizó en la calle de la Cera en el barrio del Portal, concretamente en el bar "El Salchichón" como centro neurálgico de la gitanería del barrio, y se personificó con guitarristas como L'Orelles, el Toqui y el Gitonet, para otros fue en el barrio de Gràcia de Barcelona con la dinastía de los "Pescaïllas" donde se configuró la rumba catalana.

Gato Pérez reinventó el discurso sobre los orígenes de la rumba que casi todos los investigadores *a posteriori* van a reproducir:

"Aprendí esta historia de la boca de un gitano desterrado de Murcia, que se había llevado a la Barceloneta el garrotín (canto folklórico aflamencado de origen galaico-asturiano) y los tanguillos, y me dijeron que había fundado una dinastía de guitarristas llamados los 'Pescadillas', que habían cruzado el flamenco levantino con la música cubana, gracias a los marineros del Caribe que recalaban en la 'Planxeta del Port' de la Barceloneta, y que en el 'Charco de la Pava' de la calle de los Escudellers, 'El Legañas' y los 'Pescadillas' dejaron fecundar sus guitarras del güiro y el bongó, y que esta mezcla la llamaban rumba catalana, y que Carmen Amaya, del Somorrostro, la paseó por todo el planeta"²⁴

A los modelos musicales gitano catalanes anteriores a la década de los ochenta del siglo XX se les designó una conceptualización derivada del flamenco y sólo a partir de esas fechas con el surgimiento de la rumba gitano catalana como principal marcador cultural se inició una categoría musical propia del *kaló* catalán diferenciada del sistema musical flamenco de origen andaluz.

En la actualidad, asistimos a un tercer proceso en la construcción identitaria de la rumba que viene marcado por un mayor uso en lo simbólico que en lo comercial, en la que el referente territorial se configura como el principal marcador frente al étnico o el económico: la rumba catalana quiere ser la rumba de Cataluña, construcción identitaria fácilmente manipulable por los nacionalismos políticos ya que refuerza el constructo de la rumba como música nacionalista.

La aproximación de la investigación sobre la rumba beneficiada por la administración catalana favorece un proteccionismo reduccionista que destaca unos rasgos identitarios esencialistas vinculados con una territorialidad y una identidad, la catalana, y niega la reelaboración y la modificación que se produce en estado continuo como consecuencia de las oscilaciones del mercado musical y la tendencia de las sociedades actuales hacia lo universal.

La designación de la rumba catalana como "música tradicional catalana"²⁵ se orienta en este sentido, ya que requiere de unos parámetros necesarios para cumplir los requisitos de autenticidad y de antigüedad: el intérprete ha de ser catalán (gitano o no), ha de cantarse en catalán y se ha de grabar en Cataluña, entre otros. Esta denominación implica considerar a dicha manifestación musical como un marcador de identidad de la sociedad catalana en su conjunto, bajo una visión localista y homogénea que no contempla la diversidad cultural y es contraria al carácter multicultural de las sociedades actuales con sus consecuentes dinámicas culturales, ya que sólo algunas de las manifestaciones musicales de la cultura catalana se relacionan con la rumba.

²⁴ Cit. Álvarez/Iglesias/Sánchez, 1995, pp. 44.

²⁵ El 2 de octubre de 2009 en el plenario del Ayuntamiento de Barcelona se aprobó una declaración institucional a favor de la rumba catalana y un reconocimiento de su valor social y cultural; el 7 de octubre el consejo plenario del distrito de Gràcia de Barcelona ratificó la declaración, y se están realizando trámites para que llegue la iniciativa al Parlamento de Cataluña. Cfr. URL: <http://www.forcat.org/catala/noticies/LAjuntament-de-Barcelona-i-el-Districte-de-Gra.html>

En este sentido, la identificación de los catalanes con la rumba se produce especialmente mediante un apoyo institucional²⁶ lo que reduce la participación de la rumba catalana del carácter transcultural y la multiplicidad musical de la sociedad catalana.

El actual estado identitario de la rumba catalana inicia un nuevo proceso vinculado a los cambios políticos que en la actualidad se están produciendo en Cataluña y en los que se ha de observar el papel que dicha manifestación musical puede tener en la construcción de nuevas identidades nacionales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El inicio de una Rumbalogía o ciencia que estudie la manifestación musical de la rumba en todas sus expresiones tiene la posibilidad de replantearse su metodología debido al estadio incipiente en el que se encuentra.

Esta metodología tendría que distanciarse tanto del folclore como del flamenco, ámbitos a los cuales no pertenece y a los que no debería aproximarse ya que éstos siempre sitúan a la rumba en una posición inferior: para los folcloristas es una música urbana alejada de los parámetros musicales de los cantos rurales y para la Flamencología es un estilo menor que no requiere una mayor atención por lo que no contempla la singularidad de la rumba catalana.

La rumba ha de encontrar sus propios senderos musicales y generar su propio proyecto a partir de lo que no es pero especialmente a partir de lo que es, sin ahogarse en discursos esencialistas que pueden beneficiar al mercado mediático pero que acotan el campo artístico y el científico al negar la variabilidad transcultural de las manifestaciones musicales actuales.

²⁶ Véase la elección de la rumba ‘Ella tiene poder’ en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 como una manipulación política del evento, manipulación constatada en actos más recientes como en la celebración del Día Internacional del Pueblo Gitano el 8 de abril 2009 en Montjuïc.