

## PREFACIO

«¡Esto parece Cuba!» fue la exclamación que pude cazar al vuelo en el curso de una conversación entre dos jóvenes españoles que, mojito en mano, observaban a un grupo de cubanos y cubanas bailar en un concurrido local de ocio nocturno de Barcelona. Aquella noche el disc-jockey estaba pinchando el disco más reciente de *La Charanga Habanera*, una de las agrupaciones más populares de la músicaailable cubana, cuyo último éxito por aquel entonces cantaba a la popularidad de lo cubano y apelaba al orgullo de los nacidos en la isla.<sup>1</sup> Cada vez que sonaba el coro de la canción a través de los potentes altavoces de la sala —«Soy cubano, soy popular / Eso nadie me lo quita / eso nadie me lo va a quitar»—, la mayoría de los cubanos y las cubanas presentes agitaban los brazos en el aire en un gesto que les significaba sobre el resto de las personas que abarrotaban el local aquella noche. En una esquina de la pista de baile, a los pies del escenario donde minutos antes había actuado una orquesta de músicos cubanos, dos mujeres y un hombre cubanos se sofocaban al ritmo de la música, alentados por otro de los estribillos de la canción: «Sí, yo soy tu charanga famosa / la que tú hiciste popular / la que te tiene en el goza-goza». Las mujeres meneaban las caderas frenéticamente mordiéndose la lengua con intención, y bajaban y subían sus cuerpos como empujadas por un resorte cada vez que la percusión marcaba un cambio de ritmo en la música. El hombre, por su parte, se limitaba a dejarse hacer cuando una de ellas —o las dos al tiempo— se pegaban a él y simulaban practicar lo más parecido a un coito. A su alrededor otras pa-

---

<sup>1</sup> «Soy cubano, soy popular», en David Calzado y su Charanga Habanera. 2004. *Soy Cubano, Soy Popular*. Egrem.

rejas, cubanas y no cubanas, ensayaban vueltas y pasos de baile al son de la música. «¡Sí, sí! ¡Igual, igual!», respondió el otro joven ante la afirmación de su amigo de que aquello se parecía a Cuba, dando a continuación un trago largo a la copa que sostenía entre sus manos.

Lo que para aquellos dos chicos españoles que observaban con atención cuanto sucedía a su alrededor *parecía* Cuba, para muchos de los cubanos presentes esa noche, como cada domingo, en aquel lugar, *era* Cuba, su particular trozo de Cuba en Barcelona. Una isla —la de esta Cuba en la diáspora— que, para una parte significativa del colectivo cubano, toma cuerpo en distintos espacios de ocio de la ciudad a través de su participación en prácticas y acciones expresivas mediadas por la música.

Este trabajo explora precisamente este «ser» de la experiencia migratoria cubana desde el prisma de la cultura expresiva, y lo hace a través de tres estudios centrados en otros tantos lugares de encuentro, donde los cubanos y las cubanas se congregan a bailar, escuchar música y socializar con otros compatriotas y con miembros de la sociedad de acogida y de otros grupos inmigrados.

El libro es un acercamiento etnográfico al estudio de las prácticas musicales de la población cubana afincada en la ciudad de Barcelona. En concreto, analiza la importancia de la música en la producción de espacios sociales de relación en el contexto de la sociedad de acogida, al tiempo que destaca el papel que juegan las prácticas musicales en la creación y mantenimiento de un sentido de pertenencia en situaciones de desplazamiento producto de la migración. Para una parte del colectivo cubano de Barcelona, la música constituye un importante espacio material y simbólico de encuentro e identificación. Por un lado, su participación activa en prácticas musicales de diversa índole posibilita el fortalecimiento de lazos intra e intergrupales, facilitando su visibilidad en tanto colectivo social. Por el otro, la música opera como un recurso para la acción y la agencia, que se pone de manifiesto en la apropiación y resignificación de ciertos espacios urbanos de la ciudad.

Esta investigación aporta una mirada distinta a la realidad migratoria en España, al poner el foco en la cultura expresiva diaspórica y, en particular, en la música. A pesar de la importancia de la cultura expresiva como recurso que permite a los individuos y grupos desplazados (migrantes, exiliados, refugiados, etc.) dar sentido a su experiencia del mundo lejos del lugar de origen, este aspecto apenas ha sido tenido en cuenta por los trabajos que, desde las ciencias sociales, se han acercado al fenómeno de la inmigración en nuestro país. La música es quizás una de las

prácticas expresivas más comunes y cotidianas a través de las cuales los migrantes representan, viven y experimentan la nueva realidad que habitan. En el caso de un colectivo pequeño, disperso y fragmentado como el cubano —que parece no existir como tal ni en las estadísticas oficiales ni en la abundante producción académica sobre la inmigración en España—, el estudio de sus prácticas musicales resulta especialmente pertinente puesto que permite visibilizar una comunidad que resulta inexistente para otro tipo de análisis.

Este libro tiene su origen en el trabajo de investigación realizado para la elaboración de mi tesis doctoral. Los materiales que presento y analizo fueron obtenidos a partir del trabajo de campo etnográfico que llevé a cabo, entre el otoño de 2003 y el invierno de 2006, en diversos espacios públicos y semipúblicos de reunión frecuentados por miembros de la diáspora cubana en Barcelona. El acercamiento al objeto y a los sujetos de estudio fue etnográfico, entendiendo la etnografía «no solo como una manera de mirar el mundo sino también como una forma de estar en él como un participante activo» (Ellis 2004: 26).<sup>2</sup> La observación reflexiva de mi propio desempeño en el campo me hizo entender pronto que el tipo de espacios y prácticas sociales que me interesaba estudiar no respondían a corsés metodológicos excesivamente rígidos. «Espacios privilegiados de sociabilidad» (Steiner, en Conord 1999: 85), catalizadores de encuentros y relaciones entre desconocidos, los espacios semipúblicos —tales como bares, restaurantes y locales de ocio nocturnos— constituyen una tipología particular dentro de la amplia gama de espacios sociales de relación que nos ofrece la ciudad. Ocupan un lugar intermedio entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, el anonimato y el reconocimiento social. Fundados sobre el derecho de admisión, estos espacios crean sentidos de comunidad y de pertenencia de duración variable y, en este sentido, su naturaleza inestable plantea problemas hermenéuticos que requieren un posicionamiento metodológico abierto.

Para esta investigación adopté la «observación participante» como la principal estrategia metodológica. En la línea de lo expresado por Aull Davies, entiendo la «observación participante» como «un *cluster* de técnicas entre las que el investigador escoge aquellas más apropiadas para una situación dada» (Davies 1999: 71), y no como un método de investigación unitario.<sup>3</sup> La entrevista, la observación in situ, las conversaciones

---

<sup>2</sup> Salvo que se indique lo contrario, las traducciones de citas originales escritas en idiomas distintos al español son obra del autor.

<sup>3</sup> ¿Observar o participar? Esta parece ser la disyuntiva de un dilema que, con frecuencia, hemos de abordar los etnógrafos cuando hacemos del trabajo de campo etnográfico nuestro

más informales, la participación, los registros audiovisuales o la recogida y análisis de materiales documentales fueron algunas de las técnicas que empleé en función de las necesidades que se me iban presentando sobre el terreno. A medida que me fui convirtiendo en usuario habitual y comencé a relacionarme con otras personas, cubanas y no cubanas que, al igual que yo, acudían con asiduidad a estos lugares, mi posición como etnógrafo se vio confrontada en innumerables ocasiones con la necesidad de asumir otros roles impuestos desde afuera (Sánchez Fuarros 2008a). El «campo» pronto adquirió sentido como un *horizonte de relaciones* más que como un simple escenario delimitado espacio-temporalmente; como un espacio, en definitiva, de experiencias compartidas entre el investigador y lo investigado (Kisliuk 1997: 29) en el que, como afirma Amanda Coffey, «los etnógrafos no son forasteros que miran de fuera hacia dentro, sino *insiders* reflexivos que negocian roles y subjetividades mirando de dentro hacia afuera» (Coffey 1999: 41).

Mi relación con el objeto de estudio también estuvo mediada por circunstancias personales. Antes de comenzar la investigación, viví un año en la ciudad de La Habana, donde pude profundizar en el estudio de la percusión cubana. Además de proporcionarme un conocimiento de primera mano de las condiciones de vida en la isla, esta experiencia me permitiría en el curso de la investigación relacionarme con los participantes desde un lugar distinto, desde una experiencia musical compartida. Por otro lado, al año de comenzar el trabajo de campo mi pareja, una mujer cubana a la que había conocido en una de mis estancias en Cuba, se instaló en Barcelona. Su socialización en los ambientes cubanos de la ciudad corrió, en cierto modo, paralela a mi inmersión en esta misma escena. A través de ella entablé contacto con algunas personas cubanas —personas que formaban parte ya de nuestro círculo de amistades— que me permitieron adentrarme en la esfera más íntima y privada de la experiencia migratoria cubana. Cuando vida y trabajo comparten un mismo espacio, las fronteras entre «uno mismo» y el «otro» se van difuminando (Kisliuk 1997: 23). Así, en algunas situaciones los límites que separaban

---

principal instrumento de investigación. En este sentido, los manuales proporcionan distintos puntos de vista sobre el tema (cf. Hammersley y Atkinson 1995; Loflands y Loflands 1999; Bernard 1998). Casi todos ellos dedican largos capítulos a tratar el asunto de la implicación (deseable) del investigador en el campo desde diversas ópticas y perspectivas. Otros textos abordan estas cuestiones críticamente en el contexto de las nuevas formas de entender la etnografía (cf. Davies 1999; Coffey 1999). Dentro de la etnomusicología, algunas obras de referencia sobre las particularidades del trabajo de campo etnomusicológico son la compilación de Bartz y Cooley (1997) o el número especial del *British Journal of Ethnomusicology*, editado también por Timothy Cooley (2003).

el ámbito profesional del personal terminaron por desdibujarse, lo que nos habla de la dificultad de mantener separados «el espacio personal y subjetivo del espacio teóricamente objetivo de la identidad profesional» (Coffey 1999: 41). Lo difuso de estos límites, permitió plantear cuestiones metodológicas y de análisis que pienso enriquecieron el proceso de investigación y el resultado final del mismo.

El libro está compuesto por tres estudios de caso, precedidos de un capítulo introductorio. Se trata de tres viñetas etnográficas de otros tantos espacios de reunión cubanos —un restaurante, un local dedicado al baile y un centro cívico—, que nos permitirán explorar distintas maneras en que la música estimula la creación y actualización de un sentido de comunidad en la diáspora.

El primer capítulo comienza situando la migración cubana hacia España y Cataluña en el contexto más general de los vínculos que han marcado la relación entre ambos países. El concepto de «generación diaspórica» (Berg 2011) me servirá para describir los distintos grupos que conforman la heterogénea diáspora cubana en España. En el caso concreto de la población cubana de Barcelona veremos que se trata de un colectivo que no forma una «comunidad» de límites precisos, sino que, por el contrario, constituye un grupo disperso, fragmentado y poco cohesionado. Esto no quiere decir que estas personas no mantengan lazos entre sí. Veremos cómo la música juega un papel determinante en la creación de un sentido de comunidad entre la fragmentada diáspora cubana. Esta relación entre prácticas musicales y comunidad será abordado desde dos ángulos distintos. En primer lugar, me referiré a la existencia de un imaginario musical de lo cubano en la sociedad catalana que ha proyectado, desde afuera, una imagen de la diáspora cubana como una «comunidad» de límites precisos. En segundo lugar, hablaré de una comunidad cubana potencial, comunidad posible que solo adquiere existencia cuando se actualiza a través de diversas prácticas sociales y culturales mediadas por la música en distintos espacios de ocio de la ciudad. Asimismo, me referiré a unas «rutas sociales del *cubaneo*» en Barcelona, que dan cuenta de un itinerario espacial donde la música posibilita unas maneras de estar «en cubano» sobre las que se construye este sentido de comunidad.

El primero de los estudios de caso se centra en un pequeño restaurante cubano llamado La Paladar del Son, escenario cada domingo de unas «descargas» musicales que atraen a una clientela mayoritariamente cubana. Este ejemplo me servirá para explorar la relación entre cultura expresiva y memoria en la creación de un sentido de comunidad en situaciones

de desplazamiento producto de la migración. Veremos cómo la decoración del local, los platos que se ofrecen en la carta, los olores y aromas de la comida y la música ponen en acción una compleja dinámica de la memoria que, desde la emoción, posibilita el vínculo en la diáspora. Con el segundo estudio veremos cómo un local de ocio polivalente, el Habana-Barcelona, se transforma en ese «trozo de Cuba en Barcelona» que pregonaba la publicidad del mismo. Esta transformación se hace posible de dos maneras. En primer lugar, la música conecta ambos lugares —La Habana y Barcelona— en tiempo presente, mediante una selección musical en la que prima la músicaailable que se está escuchando en esos momentos en la isla. En segundo lugar, los cubanos han convertido el Habana-Barcelona en su principal lugar de reunión y centro de las «rutas sociales del *cubaneó*». Esta combinación de música y baile cubanos en un ambiente cosmopolita me permitirá analizar a lo largo de este capítulo cómo ciertos estilos musicales, encarnados en unas formas de bailar concretas, permiten la actualización de un sentido de pertenencia que se construye en y desde el reconocimiento y la diferencia. El tercer y último estudio de caso se refiere a una experiencia musical pionera en el seno de la diáspora cubana en Barcelona: la celebración, en el espacio neutro de un centro cívico, de una serie de encuentros musicales en torno a la rumba y otras músicas afro-cubanas conocidos como el «Domingo de la rumba». Por un lado, veremos cómo una forma expresiva tradicional como la rumba es transplantada y recreada en la diáspora y cómo, además, en este viaje recupera viejos significados y adquiere otros nuevos. En este caso, me interesa destacar cómo la rumba del centro cívico actualiza un sentido de comunidad amplio e inclusivo que ha sido tradicionalmente asociado a este género musical. Por otro lado, este ejemplo ilustra de qué manera la sociedad de acogida condiciona y restringe ciertas prácticas y formas de sociabilidad mediadas por la música y permite explorar la capacidad de agencia de los sujetos diaspóricos.

Además de un viaje intelectual, la realización de este trabajo de investigación que ahora se materializa en este libro ha sido también una etapa de intenso crecimiento personal. Ambas cosas se las debo a las muchas personas e instituciones que, a lo largo de estos años, se han cruzado en mi camino. A todos ellos quisiera expresar aquí mi gratitud, comenzando por los verdaderos protagonistas de este trabajo, los hombres y mujeres cubanas que lo han hecho posible. En particular me gustaría agradecer a Pedro Cano, Arturo Gooding, Jorge Camagüey, Carlitín, Quelmys Vázquez, Elsa Rivero, Pancho Colón, Simón de Bodegas Raím, «El Negri» y Jorge La Suerte, por la gentileza con la que atendieron a mis preguntas.

Muy especialmente quisiera agradecer a Daniel Fernández y a su familia por permitirme ser testigo de muchos momentos importantes de su vida en Barcelona.

Una beca de Formación del Profesorado Universitario (AP2002-0142) del Ministerio de Educación y Ciencia me permitió dedicarme a tiempo completo a la tarea de recoger la información sobre el terreno, analizarla y redactar la tesis doctoral sobre la que se basa este libro. Mi agradecimiento al personal de la Institució Milà i Fontanals del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), donde me incorporé como becario en la primavera del año 2003, por hacerme sentir como en casa desde el primer día. Mención especial merecen mis directores de tesis, Josep Martí (CSIC) y Gemma Orobitg (Universitat de Barcelona), que me proporcionaron el apoyo material y el estímulo intelectual que hizo posible que esta travesía llegara a buen puerto. También quiero agradecer a Silvia Martínez, Cristina Larrea, Francisco Cruces, Rubén López Cano y Enrique Cámara por sus comentarios en la defensa de mi tesis doctoral y el aliento para continuar en la senda de la investigación.

Otra beca, esta vez posdoctoral, de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia del Gobierno de Portugal me permitió disponer a partir de 2011 del tiempo necesario para terminar de escribir este libro. Agradezco a los investigadores y personal del Instituto de Etnomusicología (INET-MD) de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa y, en especial a su directora, la profesora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, la cálida acogida y el estimulante entorno de trabajo.

Una parte de las ideas expuestas en este libro han sido presentadas en congresos y reuniones científicas nacionales e internacionales, donde he tenido posibilidad de discutir las y recibir críticas y comentarios que sin duda han enriquecido el resultado final del trabajo. Una estancia de investigación en el departamento de música de la Universidad de Texas (Austin) en el otoño de 2004 me sirvió para pensar y afinar cuestiones metodológicas. Mi agradecimiento a Gerard Béhague (1937-2005) por su generosidad y a mis colegas estudiantes de doctorado por ser unos excelentes anfitriones. También me gustaría agradecer a Henry Stobart su invitación a participar en el año 2009 en uno de los seminarios organizados en The Institute of Latin American Studies (Londres) donde pude presentar los resultados de mi investigación y recibir un *feedback* constructivo. La tesis que vertebra este libro fue defendida, discutida y repensada a partir de mi participación en el «Foro interdisciplinario de doctorandos» dentro del «Programa de Dinámicas Interculturales» de la Fundación



CIDOB (Barcelona). Mi gratitud a Yago Mellado, Yolanda Onghena y al resto de compañer@s por hacer posible un espacio de debate tan necesario como rico.

Este libro no hubiera sido posible sin el tesón de Carmen Ortiz y Lluís Calvo, directora y secretario de la colección Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, respectivamente. Les agradezco la confianza depositada en el proyecto en momentos de incertidumbre como los actuales, así como el apoyo mostrado a lo largo del proceso editorial. Quiero agradecer también a los dos evaluadores anónimos por los comentarios y sugerencias al texto original y a Javier Pujalte por su cuidadoso trabajo de edición.

Gerardo de Cremona se materializó misteriosamente un día primaveral de 2005 y, desde entonces, no ha dejado de inspirarme y sorprenderme. Su sabiduría enciclopédica, sentido de la historia y manejo de los tiempos han sido de gran ayuda para dar forma a este trabajo. En su momento me aseguró que desaparecería después de cumplida la misión, pero aún hoy se deja ver de vez en cuando.

Bianka Pires y Andrea Avaria fueron dos apoyos importantes durante la realización de este trabajo de investigación. Con la primera compartí departamento y despacho, así como las frustraciones y safticciones de esa carrera de fondo en solitario que es realizar una tesis doctoral. A la segunda le debo sobre todo el comprender, a través de su ejemplo, que la investigación social ha de ser también compromiso. No me puedo olvidar tampoco de Alba Marina González e Isabel Llano, cuyos trabajos y conversaciones frecuentes sobre la escena musical latina en Barcelona han sido motivo de inspiración. Un proyecto de investigación en paralelo a mi tesis doctoral sobre los sonidos de la ciudad me unió a Noel García, Miguel Alonso, Claire Giui y Anna Juan, y desde entonces se han convertido ya en parte de esa familia que uno escoge entre extraños.

Fernando Salmón me animó a realizar una tesis doctoral al terminar mis estudios de licenciatura. Desde entonces ha estado siempre cerca, indicándome con mimo los senderos que conducen hasta los claros del bosque. Tengo que agradecerle su energía y generosidad infinitas, así como su natural positivo. Nuestra amistad me hace ser mejor persona.

Para el final dejo lo más importante. Todo este periplo no hubiera sido posible sin contar con el apoyo y la comprensión de mi familia. A mis padres, a mi hermano y a mi mujer mi más profundo agradecimiento.