

Celebrar la nostalgia cantando: música, memoria y la producción de un sentido de pertenencia en la diáspora cubana de Barcelona

Iñigo Sánchez Fuarros

Universidade Nova de Lisboa

ifuarros@gmail.com

Palabras clave: música, memoria, sentidos, comunidad, diáspora cubana.

Resumen: Este artículo explora el papel de la música en la producción de un sentido de comunidad en la diáspora cubana de Barcelona. A través de un acercamiento etnográfico a un pequeño restaurante cubano, que funciona como lugar de encuentro para la población cubana afincada en dicha ciudad, analizo la capacidad de la música para movilizar memorias individuales y colectivas que potencian el sentimiento de identificación y pertenencia de su clientela cubana. Frente a otro tipo de acercamientos centrados estrictamente en lo musical, este trabajo argumenta sobre la necesidad de incorporar al análisis etnomusicológico el contexto multisensorial en el que la música se interpreta. Solo así será posible dar cuenta del poder de esta para evocar, desde la emoción, memorias del lugar de origen con especial eficacia e intensidad en contextos de desplazamiento producto de la migración.

«El sentimiento nostálgico [...] habla de sabores, olores, ruidos, sexos, todos los sentidos que nos implican más en los territorios del cuerpo que en los dominios del alma» (De la Nuez, 1998: 149).

Introducción

La música constituye un importante espacio material y simbólico de encuentro e identificación en situaciones de desplazamiento producto de la migración (Baily y Collyer, 2006; Toyne y

Ankulegi 22, 2018, 59-74

Fecha de recepción: 15-04-2018 / Fecha de aceptación: 08-11-2018

ISSN: 1138-347-X © Ankulegi, 2018

Dueck, 2011; Hemelek y Reyes, 2007; Clausen *et al.*, 2009). Mientras algunos autores destacan la importancia de la música para la existencia misma de los grupos diaspóricos como formaciones sociales (Turino y Lea, 2004), otros, por su parte, subrayan la capacidad de esta como “tejido conectivo” (Whitley, Bennet y Hawkins, 2004: 4). Tal como el etnomusicólogo Mark Slobin (1994: 243) observó en un texto ya clásico para los estudios sobre el tema, «la música vincula el lugar de origen y el nuevo hogar a través de una tupida red de sonidos», y esta circulación de músicas y sonoridades «de ida y vuelta» permite a los grupos desplazados establecer una conexión instantánea con tiempos y lugares dejados atrás.

Para las personas de origen cubano afincadas en la ciudad de Barcelona, la participación en prácticas musicales de diversa índole contribuye, además, a la producción de espacios sociales de relación en los que dar sentido a su experiencia migratoria en el contexto a veces hostil de la sociedad de acogida. El flujo migratorio entre Cuba y España no es un fenómeno reciente. Por el contrario, posee una larga historia que se sustenta en los estrechos vínculos históricos y afectivos que unen ambos países (véanse López Sala, 2003; Berg, 2007). No obstante, será a partir de la caída del bloque socialista y la profunda crisis económica que padeció Cuba a comienzos de los años noventa cuando estos flujos se intensificarán. Entre los años 2003 y 2010, período durante el que realicé trabajo de campo entre la población cubana de Barcelona, el número de residentes de origen cubano en su área metropolitana no llegaba a cinco mil personas (Ajuntament de Barcelona, 2011), la mayoría de las cuales habían llegado entre finales de la década de los noventa y comienzos del 2000. Se trataba de un grupo heterogéneo, poco nu-

meroso, invisible, fragmentado y disperso. La falta de un tejido asociativo propio, su mayor facilidad para integrarse en la sociedad de acogida, el escaso peso de las redes familiares en el proceso migratorio y su escasa visibilidad en el espacio público hacía difícil pensar en la existencia de una «comunidad cubana» como tal, o al menos no en el sentido tradicional del concepto de *comunidad* (Sánchez Fuarros, 2012).

La ausencia de estructuras comunitarias no impidió la creación y mantenimiento de redes informales de relación. Así, las prácticas musicales jugaron un papel decisivo en la creación de un sentido colectivo de identificación y pertenencia dentro de la fragmentada diáspora cubana. En un trabajo anterior argumenté cómo los espacios semipúblicos de reunión, como bares, restaurantes y locales de baile —donde la música funcionaba como un elemento catalizador de la sociabilidad (Holt y Carsten, 2013)—, permitieron a los cubanos constituirse en una comunidad «potencial» que se actualizaba a través de su participación en diversas prácticas sociales y culturales mediadas por la música (Sánchez Fuarros, 2012). Esta comunidad potencial se materializó a través de una serie de itinerarios fijos y superpuestos que conectaban entre sí distintos lugares de ocio cubanos de la ciudad de Barcelona y que denominé «rutas sociales del cubano» (2012: 51-55).

Este artículo analiza uno de los locales que formaban parte de esa ruta —un restaurante cubano llamado La Paladar del Son— con el objetivo de explorar de qué forma la música participa en la creación de una memoria compartida y cómo esta memoria se articula en la producción de un sentido de pertenencia para la clientela cubana que lo frecuenta. Argumento que un análisis centrado estrictamente en lo musical no es suficiente para compren-

der de qué forma la música contribuye a movilizar memorias individuales y colectivas en espacios de sociabilidad musical, sino que es necesario incorporar la experiencia procedente del resto de los sentidos —vista, tacto, gusto, olfato, etc.— para entender mejor los complejos juegos de la memoria que se ponen en acción en estos espacios de la diáspora (Brah, 1994).

La Paladar del Son

La Paladar del Son es un pequeño restaurante cubano situado en los bajos de un viejo edificio del barrio de Gracia de Barcelona. Su fachada amarilla, de amplias cristaleras decoradas con ribetes verdes y algo deslucida por el paso del tiempo, destaca sobre el gris de los edificios colindantes, cuya arquitectura recuerda por momentos a ciertas partes de La Habana. La impronta exterior del local está marcada por dos grandes ventanales decorados con figuras de mulatas bailando, negros tocando el tambor, parejas de bailarines y palmas reales, que mantienen el interior confinado en sí mismo y ajeno a cuanto acontece fuera de él, ensimismado en su propio cronotopo.

El nombre de La Paladar del Son evoca los pequeños restaurantes familiares que proliferaron en las casas particulares cubanas a mediados de la década de 1990, durante el llamado «período especial». Conocidos popularmente como «paladares», estos negocios surgidos al calor de una tímida apertura a la iniciativa privada se hicieron muy populares entre los turistas de visita en la isla (véase Jackiewicz y Bolster, 2003). En ellos se ofrecía al visitante extranjero algo que los establecimientos convencionales no podían ofrecer: la posibilidad de salirse de los circuitos turísticos oficiales y adentrarse en un espacio habi-

tualmente vetado al turista —el salón de una casa particular— para disfrutar de una «comida cubana en estado puro» (Corral, 2008). De este modo, las paladares —en femenino— hicieron realidad la fantasía de todo turista de sumergirse, aunque fuera solo por el tiempo que durara la comida, en la Cuba «de verdad», esa que negocia con la retórica de todas sus contradicciones, miserias y esperanzas (Dopico, 2002).

A más de seis mil kilómetros de La Habana, la propuesta de La Paladar del Son conserva algo de la idiosincrasia que hizo célebres a las paladares cubanas. Al igual que aquellas, se trata de un pequeño negocio familiar, fundado por dos artistas cubanos emigrados a Barcelona en los años noventa, Elsa Rivero y Alberto Concepción, y regentado en el momento de mi trabajo de campo por Alberto y su marido, catalán, Alfonso Troyano. Además, La Paladar ofrece comida tradicional cubana sin pretensiones, en un ambiente cálido y acogedor, donde las personas que lo frecuentan aseguran sentirse «como en casa». Sin embargo, mientras que las paladares de la isla abren el espacio privado del hogar a la mirada del turista, aquí, en Barcelona, es el espacio semipúblico de un restaurante el que se abre a la clientela cubana como si fuera el hogar que dejaron atrás. La decoración, la comida, las dinámicas del lugar y su ambientación sonora contribuyen a (re)crear cada semana con eficacia ese espacio de lo privado-doméstico en un día de fiesta¹.

¹ No es casual que un lugar donde las relaciones sociales se tejen en torno a la mesa y la comida sea el espacio donde se reproducen unas dinámicas que reconocemos como propias del ámbito privado del hogar. Es precisamente alrededor de la mesa del comedor donde se crea una zona de intercambio público en el recinto privado de la casa, con base en unas formas de expresión especiales: arreglos, puestas de mesa, va-

Las músicas del sentimiento

«Voy a cantar algo del filin cubano»². Con estas palabras, Alberto Concepción presentó un bloque de canciones que interpretaría a dúo en compañía de Miguel Ángel Céspedes, un conocido cantante cubano afincado en Barcelona que hasta ese momento había amenizado en solitario la sobremesa: «Procuró olvidarte, / siguiendo la huella de un pájaro herido. / Procuró alejarme, / de aquellos lugares donde nos quisimos...»³. La interpretación de este clásico de la balada sentimental latinoamericana marcó el tono de una tarde de verano intimista cargada de interpretaciones apasionadas y constantes guiños a la amistad a cargo de dos viejos amigos que, un domingo más, compartían escenario y repertorio. «Éste es mi amigo —afirmaría Miguel Ángel—, más de veinte años juntos en el Tropicana». El repertorio escogido incluyó un puñado de canciones que no requerían presentación: las primeras notas de la melodía eran suficientes para que el público comenzara a tararearlas en voz baja.

El término *filin* al que se refería Alberto alude a un movimiento musical que surgió en Cuba en la década de los años cuarenta como reacción a la popularidad que adquirieron entonces los boleros y canciones sentimentales procedentes de México. Antes que un estilo



Ambiente de domingo en La Paladar del Son.
Foto: Iñigo Sánchez Fuarros.

o género musical con entidad propia, el filin se caracterizó por una forma particular de interpretar la canción romántica, resultado, por un lado, de la incorporación de influencias de músicas foráneas, como el *jazz*, el *blues* o la *chanson* francesa en la manera de «decir» y componer la canción y, por el otro, de la emancipación de las estructuras tradicionales del bolero y de la canción sentimental cubana⁴. Esta forma «de hacer música y de cantar» (Évora, 2004), que encuentra en la libertad del intérprete para dramatizar las letras y sus propios sentimientos su característica principal, distingue las «descargas» musicales de La Paladar del Son de la oferta musical de otros locales cubanos de la ciudad: el ambiente familiar, la proximidad entre intérprete y público o la familiaridad de los presentes

jillas, etc. (Fernández-Christlieb, 2004: 21). A través del comedor primero y del salón después, argumenta este investigador mexicano, el mundo entra a la casa. Con la creación de sitios de reunión, como cafés, teatros, etc., «con sus cuatro paredes cerradas, pero sus puertas y ventanas abiertas» (2004: 61), la casa sale definitivamente al mundo.

² *Filin*, versión españolizada del inglés *feeling*, ‘con sentimiento’.

³ *Procuró olvidarte*, de los compositores Manuel Alejandro y Ana Magdalena.

⁴ ¿Género musical o corriente musical? Parece no haber acuerdo entre los estudiosos acerca de si el filin es un estilo musical con entidad propia o más bien se trata de una cierta forma de interpretar un repertorio compuesto en su mayoría por canciones de temática amorosa. Para la musicóloga cubana Dora Ileana Torres, el filin es un estilo «resultante de una concepción integral de la canción cubana» (Torres, 1995: 326).

con los códigos musicales y paramusicales de este género musical hacen posible que el filin acontezca.

Bohemia, hedonista, burguesa, temperamental, popular, sentimental... Todas estas connotaciones asociadas a este movimiento musical que podríamos llamar «del sentimiento» se conjugan de diversas formas. A través del repertorio, el contenido de las letras, la forma de interpretar la canción y la puesta en escena se (re)crea, cada tarde de domingo, un espacio de la emoción que posibilita la vivencia y articulación de memorias individuales y colectivas.

Las letras apelan directamente a la emoción y al sentimiento. Clásicos, como *Allí*, de Pedro Flores, *Sabor a mí*, de Álvaro Carrillo o *Toda una vida*, de Osvaldo Farrés, remiten a las pasiones del enamoramiento o la experiencia del primer amor, mientras que temas habituales en el repertorio de los cantantes que pasan por La Paladar, como *Vete de mí* (Homero y Virgilio Expósito), *Procuró olvidarte* (Franco Simone) o *El breve espacio en que no estás* (Pablo Milanés) cantan a esos amores que se no olvidan jamás. Otras canciones, como *Amigas* o *Contigo aprendí*, ensalzan los valores de la amistad. Todas ellas hablan de sentimientos íntimos a través de unas letras ambivalentes que cantan las penas y los placeres del amor, la búsqueda de esa quimera que es la felicidad absoluta o la persecución de sueños y anhelos vitales; letras que, en el «espacio de la diáspora» (Brah, 1996) funcionan también como alegorías del desarraigo provocadas por la emigración. Las figuras del amado ausente o del amor no correspondido funcionan aquí como metonimias de esa patria lejana que, en ocasiones, se siente como pérdida.

De este modo, el repertorio musical apela a las emociones del público de La Paladar en un doble sentido. Por un lado, habla de

sentimientos íntimos a través de unas letras ambivalentes que pueden funcionar también como alegoría de la pérdida y el desarraigo que supone el hecho migratorio en sí. Por otro lado, evoca recuerdos nostálgicos del espacio íntimo de la casa abandonada, encarnada aquí en la figura de la familia que se dejó atrás, en el anhelo de la juventud o en ese dicho de que «todo tiempo pasado fue mejor».

Pero este ambiente de la emoción es producto también de la peculiar forma de interpretar este repertorio, lo que se conoce como «el decir de la canción» (Torres, 1995). De acuerdo con el musicólogo cubano Natalio Galán, «el *filin* era todo lo que el rencor deseaba en un extremo de dramatización, manera de poner a flote morbideces en las que la palabra o armonías no bastaban sin el gesto acompañándoles en el agravio» (Galán, 1983: 299-300).

Los cantantes no se limitan así a ejecutar la canción sin más, sino que, en su actuar, a través de gestos e inflexiones de la voz, en donde las letras «se enroscan, alargan la cola, retorciéndola hacia adelante y hacia atrás, haciéndola vibrar, a veces perezosamente en ondulaciones» (Zavala, 2000: 77), incorporan sus propios sentimientos en la dramatización del texto. En este contexto de la *performance*, los espectadores no adoptan una actitud pasiva limitándose a escuchar «oyendo», sino que la escucha activa implica necesariamente una conexión emocional entre intérprete y público para que este último pueda «sentir las mismas emociones, como si estuviera actuando» (2000: 299). En este sentido, ningún espacio mejor que La Paladar del Son, al tiempo «escenario total» y lugar propicio para dar rienda suelta a sentimientos reservados a contextos más íntimos y privados. Pero la emoción no solo se produce porque el público se sienta interpelado por el intérprete o establezca un

diálogo personal con las letras de las canciones. Las dinámicas de los afectos y la política de la memoria se conforma en La Paladar del Son desde una experiencia sensorial total.

Los referentes que excitan el sentimiento de identificación y pertenencia de la clientela cubana se convocan desde la memoria, pero una memoria que habla desde tiempos distintos. La propuesta musical hace gala de un repertorio de canción bolerística y filin que, más que recrear el tiempo real del auge de esas músicas en los años cuarenta y cincuenta, habla de un tiempo afectivo que coincide, por un lado, con el recuerdo de la casa al calor de la cual se escuchaban y aprendían estas canciones y, por otro, con memorias de juventud, puesto que muchas de esas melodías formaron parte de la educación sentimental de buena parte de la clientela del local. La decoración del local, (re)cargada de fotografías y recuerdos personales, nos habla de dos memorias, una memoria colectiva de una «Cuba del ayer» mitificada y la memoria personal del dueño del local. La comida ofertada apela, en cambio, a un tiempo presente, donde los sabores no intentan recrear platos de una cocina autóctona desconocida hoy para la población cubana, sino que insisten en la memoria de los sabores cotidianos de la empobrecida Cuba actual. De este modo, música, decoración y comida producen en La Paladar del Son un «lugar de memoria» (*lieux de memorie*) (Nora, 1989), en el que diferentes recuerdos de un tiempo pasado no unívoco, personal y colectivo convergen en la creación de un tejido de experiencias comunes que afianzan el sentimiento de comunidad en la diáspora.

La puesta en escena

La Paladar del Son ocupa un local de techos bajos y abovedados, paredes de piedra y ladrillo a la vista, vigas descubiertas y mobiliario rústico de madera. El rastro indeleble del humo, el polvo discretamente posado en las esquinas y un cierto desorden confieren al local esa pátina propia de los lugares vividos. La escasa luz que penetra del exterior, tamizada por unas grandes cristaleras tintadas, y la tenue iluminación interior proporcionan esa «calidez como de lana» que Fernández-Christlieb (2004: 58) identifica con los ambientes privado-domésticos.

Diversos autores han señalado como la materialidad de los lugares (su decoración, arquitectura y apariencia externa) influye de una forma determinante sobre la(s) experiencia(s) de los usuarios (Cuthill, 2007). Otros trabajos apuntan cómo la «experiencia de lugar» (*the experience of place*) resulta de la interacción entre el cuerpo, los sentidos y el propio entorno material (Degen, 2001). A través de los sentidos nos damos cuenta de las cualidades del lugar y de las relaciones espaciales que lo organizan. El espacio es, pues, *performativo* en un doble sentido: posibilita ciertas prácticas y experiencias de los sentidos y, al mismo tiempo, es producido (*performed*) a través de las acciones y las experiencias «sentidas» de los usuarios (Degen, 2001: 56).

Uno de los elementos que condiciona esta doble cualidad performativa del espacio es su puesta en escena, lo que, utilizando un símil teatral, podríamos denominar como la escenografía del lugar. A través de varios objetos que evocan imágenes de una Cuba del ayer, así como de numerosos recuerdos personales de su dueño, la decoración de La Paladar apela, por un lado, a una memoria histórica desde la que se construye el recuerdo del lugar de

origen y, por el otro, a una memoria personal que apela al pasado «vivido» de su clientela cubana⁵. Memoria colectiva y memoria personal que refieren a un pasado que no implica necesariamente ningún rigor ni cronológico ni factual⁶.

Lo primero que salta a la vista nada más entrar es una gran bandera cubana colgada del techo. La presencia de la enseña nacional es recurrente en los bares y restaurantes cubanos. A su lado, unos sombreros de yarey y un par de ristras de ajos secos forman una curiosa composición que refiere, de una forma velada, a los orígenes campesinos de su dueño⁷. Una serie enmarcada de billetes antiguos

de los tiempos de la república, junto con un mapa que muestra la división administrativa de Cuba antes de la revolución, cubre una de las paredes. En la otra, una reproducción de un grabado del siglo XVIII titulado *Panorámica de La Habana* en el que se aprecian los contornos nítidos de lo que hoy es una ciudad de límites difusos. Todos estos objetos apelan a los cánones estéticos de lo que se conoce como la Cuba del ayer, esa Cuba mítica e idealizada, fuera del tiempo de la historia, anclada en un tiempo pasado y reivindicada con ardor desde ciertas posiciones del exilio cubano y que invita a una mirada intensamente nostálgica a la isla. Uno de estos cuadros conserva incluso el sello de la tienda donde fue adquirido, un portal de Internet especializado en la venta de *memorabilia* de la Cuba prerrevolucionaria. Estos fetiches nostálgicos coexisten con otro tipo de objetos que revelan otros vínculos con Cuba que se conjugan en tiempo presente: mulatas de cerámica, como las que se pueden adquirir en cualquier mercadillo para turistas de la isla, objetos religiosos relacionados con la práctica de la santería, muñecas de trapo, tarjetas postales o fotografías.

A medida que nos movemos hacia el fondo del local, los recuerdos se tornan más personales y las alusiones genéricas a «lo cubano» dan paso a imágenes que nos hablan de otras geografías y de otras historias: geografías e historias con minúscula, encarnadas aquí en la trayectoria personal de Alberto Concepción y expuestas a la mirada pública a través de

⁵ Para Maurice Halbwachs (2004), la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, y la memoria individual o personal es un punto de vista sobre esta. La memoria de los distintos grupos está estructurada en marcos temporales y espaciales. Según Halbwachs, los marcos espaciales serían aquellos lugares donde se ha ido sedimentando la memoria del grupo, mientras que los marcos temporales estarían formados por todas aquellas fechas de festividades, aniversarios o conmemoraciones que funcionan como puntos de referencia para el grupo. Frente a esta idea de la memoria como pasado vivido, la historia aparece como mero recuento de los hechos que han ocupado un lugar en una memoria «oficial». Por su parte, Pierre Nora distingue entre una «memoria verdadera, que toma forma en lo concreto, en los espacios, los gestos, las imágenes o los objetos» (Nora, 1989: 9) y una memoria «transformada a su paso por la historia», asimilable a la noción de historia recién mencionada (1989: 13).

⁶ Para una reflexión teórica sobre las dimensiones del tiempo social y sus formas, véase Valencia García (2007).

⁷ Alberto Concepción nació en un pueblecito de la provincia de Camagüey, en el interior de la isla. En los discursos identitarios tanto en Cuba como en la diáspora es habitual el uso de metáforas que remiten al mundo rural como emblema de la nación cubana. Para la primera generación de exiliados, la figura del

campesino representa la imagen de un pasado no contaminado, al tiempo que encarna los valores propios de las raíces. En Cuba, este tipo de imaginaria entronca con aquellos discursos que, en los últimos tiempos, se esfuerzan por revalorizar «el pasado sobre el futuro» (De la Nuez, 2006: 19). Para una discusión sobre esta problemática, véase Duany (2000).

una serie de fotografías que bien podrían ser exhibidas en el salón de casa o formar parte de las páginas del álbum familiar.

Sentarse en cualquiera de las mesas del fondo y levantar la vista invita así a la especulación. Observando detenidamente las fotografías resulta inevitable no preguntarse sobre la historia de su protagonista, sobre ese bailarín y coreógrafo devenido cocinero, camarero y propietario de un restaurante cubano en Barcelona. Las fotografías «incorporan historias en sí mismas [...], pero a la vez provocan que se generen narrativas orales al mostrarlas y al hablar más tarde de ellas» (Sánchez-Carretero, 2005: 213). Esta doble dimensión narrativa de la fotografía a la que se refiere Sánchez-Carretero se pone de manifiesto en la trastienda de este lugar, que recuerda al salón de una casa empapelado de recuerdos. Enmarcadas en diferentes tamaños y estilos, estas instantáneas nos muestran retazos de la vida de Alberto tanto en Cuba como en Barcelona.

La materialidad del local integra así elementos diversos cuyo común denominador es la evocación de un tiempo pasado. Por un lado, aquellos objetos que nos hablan de una memoria histórica encarnada en esos afiches que evocan una Cuba del ayer. Por el otro, los recuerdos personales de Alberto que adornan el local nos hablarían de una memoria de vida, cercana no tanto a ese pasado aprendido como a la historia vivida y que, siguiendo la terminología propuesta por Maurice Halbwachs (2004), podríamos denominar «autobiográfica» o «personal».

Por todo ello, el entorno material del local no puede ser leído como simple añoranza por la cultural capitalista «años cincuenta», sino más bien como una añoranza que lo abarca todo, «incluido el período comunista que se integra perfectamente a ese pasado que ya queda como el mundo que fue» (De la Nuez,



Imagen del fondo del local.
Foto: Iñigo Sánchez Fuarros

1998)⁸. En este sentido, las fotografías ofrecen al espectador un relato visual del viaje que trajo a Alberto de su Cuba natal hasta este rincón del barrio de Gracia en Barcelona. Como todo ejercicio de la memoria, la reconstrucción de esta trayectoria está sometida a las dinámicas del olvido y del recuerdo, y tan interesante resulta lo que se muestra como lo que se oculta⁹. No obstante, para el argumento que quiero desarrollar aquí lo relevante no es tanto si la historia que nos cuentan estas fotografías es fiel a los hechos tal y como estos sucedieron, sino si resulta verosímil a ojos del observador. Las imágenes que nos muestran a un Alberto igual de feliz tras la

⁸ En un ensayo posterior, Iván de la Nuez (2006) plantea un lúcido análisis de cómo buena parte del imaginario de la Cuba revolucionaria se ha construido, paradójicamente, a partir de imágenes, músicas y referencias de la época prerrevolucionaria.

⁹ Todorov nos recuerda que la memoria no se opone al olvido: «La memoria es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados» (Todorov, 2000: 15-16). Este autor entiende la memoria como la interacción entre lo que denomina la supresión (el olvido) y la conservación (el recuerdo).

barra de su negocio en Barcelona que como estrella de cabaret en su Cuba natal funcionan como hilo conductor no de una vida rota por la experiencia migratoria, sino de una vida «posible» continuada por encima de los avatares propios de la condición diaspórica de su protagonista. Este relato iconográfico no solo es aceptado por los clientes cubanos como auténtico, sino que permite una identificación tanto con su vida de ahora como con esa otra vida que dejó atrás, por mucho que los cubanos que lean la narrativa visual expuesta en las paredes de La Paladar del Son ni regenten con éxito un negocio propio, ni hayan sido artistas de cabaret¹⁰.

El paladar

La capacidad de la comida para «movilizar emociones profundas» (Appadurai, 1981: 494) adquiere una dimensión especial en contextos de desplazamiento producto de la migración. Los alimentos, la forma de cocinarlos o la manera de consumirlos catalizan poderosos vínculos materiales y simbólicos con el lugar de origen. Además, la comida funciona como un elemento aglutinador del grupo en la medida en que contribuye a perfilar la línea que separa el «nosotros» de los «otros» (Gibson, 2007: 15). Germann Molz destaca el papel de la comida en las prácticas de «crear hogar» (Germann Molz, 2007: 82), mientras que Gibson habla también de la cultura culinaria como

¹⁰ «Las varias remembranzas, imágenes y asociaciones empotradas en los objetos cuentan “relatos espaciales”, es decir, historias que, según De Certau, “nos sirven como medio de transporte colectivo” [...], los objetos contribuyen a la creación y difusión de conciencia que incorpora conocimientos de lugares dispersos, tenga uno o no vivencias propias en ellos» (Boruchoff, 1999: 512).

«morada» (*a site of dwelling*) (Gibson 2007: 15). Eurídice Cardona (2003), por su parte, ilustra este extremo en su trabajo sobre la comunidad cubana de Nueva Gales del Sur (Australia) y concluye que la cultura culinaria que trajeron consigo de Cuba les permitió preservar unas señas de identidad propias frente a otros colectivos hispanos de la zona. Para las segundas generaciones de inmigrantes, «los restaurantes, panaderías o colmados vienen a ser (los sustitutos de) el lugar de origen» (Knauer, 2001).

Para la clientela cubana, comer en La Paladar representa lo más parecido a hacerlo en su propia casa. Los sabores y aromas de la comida contribuyen, junto con el decorado y la música, a crear ese «aura» familiar que se respira en su interior¹¹. Para la clientela no cubana, por el contrario, sentarse en una de sus mesas permite un viaje vicario a la isla a través del paladar. En palabras de un crítico gastronómico, «será bueno, malo, mejor o peor; pero [La Paladar del Son] es absolutamente auténtico» (Valle, 2005)¹².

¹¹ Maffesoli define el aura como «el movimiento complejo de una atmósfera producido por lugares y actividades, que les confiere un color y un aroma únicos» (en Cuthill, 2007: 66).

¹² Para Germann Molz (2007: 77), las prácticas de turismo culinario siempre deben ser analizadas en contexto: quién está comiendo, quién está dando de comer, cuál es el contexto cultural del consumo y qué clases de relaciones de poder se dan en torno a la mesa. En este sentido, lo «exótico» solo puede ser considerado como tal en relación con aquello de lo que es diferente. Desde esta perspectiva, no todos los comensales no cubanos que acuden a La Paladar del Son pueden ser considerados como «turistas culinarios», ya que entre ellos encontramos parejas de personas cubanas y gente para quien la comida cubana o estar comiendo con cubanos forma parte de su cotidiano. En cambio, las guías gastronómicas y de ocio potencian esa otra imagen de La Paladar como un lugar exótico.

Los domingos, la actividad en los fogones comienza temprano. Mientras Alberto y Marta, la cocinera, asan una pierna de cerdo en el horno, ablandan los frijoles, adoban la carne y preparan los sofritos y el arroz, Alfonso revisa el libro de reservas y se afana en dejar las mesas listas para cuando empiecen a llegar los primeros clientes. Apenas una quincena de mesas, pegadas las unas a las otras, con capacidad para unos cuarenta comensales en total, ocupan la superficie del local. Los domingos se sirve un solo turno de comida, y quienes acuden a comer no suelen abandonar las mesas hasta el final de la tarde. La popularidad de las «descargas» musicales y la limitada capacidad del restaurante hacen imprescindible reservar mesa. Daniel y su familia son uno de esos clientes que siempre tienen mesa reservada. Para esta familia cubana, vecina del barrio de Gracia, La Paladar del Son es la prolongación natural de su cocina y comedor. Juntos o por separado acuden varias veces al mes a comer, casi siempre en domingo. Asimismo, siempre que hay algún acontecimiento relevante que celebrar citan a sus allegados en este lugar.

La comida que se sirve en La Paladar del Son no es muy distinta de la que se consume en cualquier hogar cubano hoy en día. Así como las imágenes que decoran el local muestran un pasado sin presente, la comida no recrea una cocina del ayer, sino que, al contrario, apela a sabores cotidianos que proporcionan a la clientela cubana una continuidad gustativa y olfativa con el hogar que se dejó atrás¹³.

¹³ En un texto clásico sobre la nostalgia, Fred Davis nos recuerda que el material de la experiencia nostálgica es el pasado, pero no un pasado cualquiera, sino aquel que ha sido personalmente experimentado, y no el recogido por las crónicas o los libros de historia. «¿Puede uno sentir nostalgia de las Cruzadas»,

Entre las especialidades de la carta figuran platos tan populares como el arroz con grí, el picadillo a la habanera, los tostones y las «mariquitas», la yuca con mojo, las masas de cerdo fritas, la ensalada de aguacate, la ropa vieja, la pierna de puerco asada o las frituras de malanga. No figuran platos rescatados del olvido tras décadas de escasez en las despensas cubanas, en una suerte de *revival* gastronómico que practican algunos restaurantes cubanos de la diáspora. Los platos ofrecidos encarnan los valores de calidez, intimidad o toque personal asociados a los espacios domésticos y privados de comer. Platos que, a tenor de los comentarios que se pueden escuchar entre la clientela cubana del lugar, se mantienen fieles a los sabores de allá. La añoranza, podría de-

se pregunta Davis (1977: 416). Este autor se pregunta también sobre lo que hace distinto al sentimiento nostálgico de otros estados subjetivos orientados hacia el pasado, como el recuerdo o la reminiscencia. Para Davis, el pasado que es objeto de la nostalgia está infundido de sentimientos (positivos) de belleza, satisfacción, goce, felicidad, amor, etc. En palabras suyas, «el estado de ánimo nostálgico es aquel cuya tendencia consiste en envolver todo lo que ha sido doloroso y poco atractivo del pasado en una suerte de aura benigna, borrosa y compensadora» (1977: 418). Por otro lado, este pasado placentero y dulce adquiere su carga emocional a partir de su oposición con unas circunstancias presentes que son sentidas, invariablemente, como crudas, desalentadoras, insatisfactorias, etc. En cuanto a la relación entre nostalgia e identidad, este autor destaca cómo la nostalgia está implicada de una forma importante en las continuidades y discontinuidades que experimentamos en el sentido de nosotros mismos (*self*). Las fuentes del sentimiento nostálgico, afirma Davis, hay que buscarlas en las amenazas a la continuidad de nuestras identidades. Y añade: «En la búsqueda colectiva de una identidad [...] la mirada nostálgica vuelve la vista atrás antes que mirar al futuro, busca lo familiar antes que lo novedoso, la certidumbre sobre el descubrimiento» (1977: 422).

cirse, en este restaurante del barrio barcelonés de Gracia posee un sabor característico, tiene su propia sazón.

La Paladar del Son como escenario total

«Sí, sí. Probando. Uno, dos... Buenas tardes y bienvenidos a La Paladar de Son». Con esta fórmula, Alberto da paso, cada tarde de domingo, a la actuación musical. Tras una indicación a la pianista, comienzan a sonar las primeras notas del tema que abrirá la tarde: «Era ya la madrugada / cuando se escuchó una voz / desde el fondo de la noche / que melodiosa cantó...».

Las descargas musicales comienzan con temas pausados¹⁴: algún que otro bolero, canciones románticas, algo de filin y una canción másailable para terminar. Las canciones, conocidas por la clientela del local, se suceden la una detrás de la otra sin pausa tejiendo una red musical que, desde la memoria y la emoción, vincula a la clientela cubana del local.

La creación de esta atmósfera de familiaridad y confianza es posible gracias a la proxémica del lugar. Las reducidas dimensiones del restaurante y la abigarrada disposición del mobiliario hacen que las interacciones entre público e intérpretes se produzcan dentro de lo que Edward T. Hall describió como «distancia íntima» (Hall, 1973: 143). La falta de espacio, el roce físico, el calor, los olores cor-



Descarga musical en La Paladar del Son.
Foto: Iñigo Sánchez Fuarros.

porales a sudor y perfume, la escasa ventilación o el humo del tabaco, por no hablar del tono elevado de las conversaciones y la algarabía propia de un ambiente de celebración, contribuyen a crear una atmósfera recargada. Por otra parte, la integración del escenario en el local hace que la cercanía entre intérpretes y público no sea solo una cuestión afectiva, sino un simple asunto de distancias: los artistas se encuentran, como quien dice, al alcance de la mano. Canciones, público y espacio interactúan, de este modo, en un clima de proximidad que hace que las distinciones entre los que están arriba o abajo del escenario, delante o detrás de la barra o entre público e intérpretes desaparezcan a medida que avanza la tarde.

Para la teoría dramaturgica, el «espacio escénico» es el lugar en el que la acción teatral se desarrolla, si bien teóricos como Adolphe Appia (1921) han utilizado este concepto para referirse a un espacio mucho más amplio que englobaría también las relaciones actor/público y espectador/espectáculo. Como muestra la siguiente fotografía (figura 3), el espacio escénico de las descargas musicales lo abarca todo: el escenario se integra en el bar, en la misma medida en que el bar se integra «como» escenario dentro de esa función que se representa

¹⁴ En Cuba, el término *descarga* posee una doble acepción: por un lado, la descarga como una *performance* musical de improvisaciones libres sobre estructuras de la música cubana (ya sean melódicas, rítmicas o armónicas) y, por el otro, la descarga como sinónimo de una reunión informal «donde la música, el ambiente y el humor son el motivo conductor de las celebraciones» (Alfonso, 1999).

cada domingo. En este sentido es en el que hablo de «escenario total» para hacer referencia a la manera en que música, público y espacio interactúan entre sí.

Los mecanismos mediante los cuales este espacio se convierte en ese escenario total son diversos. Por un lado, las reducidas dimensiones del escenario obligan a que los músicos se tengan que ubicar a veces en los huecos que quedan libres entre las mesas. En esos casos, el escenario se extiende de forma natural entre el público situado a sus pies, de modo que la música sale literalmente de ellos. En ocasiones, el público se incorpora como parte activa de la actuación musical tocando pequeños instrumentos de percusión: güiros, claves, chequerés, maracas y campanos repartidos por Alberto, acompañan en manos expertas o inexpertas, a tiempo o a destiempo, el «tumbao» del piano. No es tan importante saber tocar el instrumento o seguir bien el ritmo de la canción como tener la voluntad de participar activamente en la música.

Pero no solo las mesas que rodean al escenario se integran en ese escenario total en que se convierte el local. La barra del bar funciona durante buena parte de la tarde como un segundo escenario desde el que Alberto Concepción, parapetado junto a los controles de una pequeña mesa de mezclas, con una copa cerca y un cenicero a mano, canta a dúo con quien esa tarde estuviera sobre el escenario. Alberto da la réplica en la segunda voz, apoya en los coros o toma la iniciativa en la interpretación, sin que por ello se detenga el trájín tras la barra. Los camareros continúan con su labor y la clientela habitual tampoco se extraña ante un hecho que, por el contrario, sí que llama la atención a quienes acuden a este lugar por primera vez, especialmente si no son cubanos. Desde la barra, la comunicación entre el o la cantante y Alberto se resuelve a tra-

vés del contacto visual, y los aspavientos del cuerpo o el gesto de la mano funcionan como guías en la interpretación.

La presencia física de la barra no es, pues, impedimento para que los cantantes de uno y otro lado se enreden en interpretaciones apasionadas. En ocasiones, la propia barra puede funcionar como escenario. Es lo que ocurrió una tarde de julio, cuando la cantante Telma Rojo aprovechó el bolero *Mucho corazón* para coquetear desde el escenario con un cantante y compatriota que se encontraba apostado en la barra como un cliente más. «Yo para querer/ no necesito una razón...», comenzaba diciendo la canción. En una interpretación bastante libre de la letra, y, sin perder la mirada de su interlocutor en ningún momento, Telma aprovechó la letra original del bolero *Mucho corazón* para tejer un ficticio juego de seducción entre ella y un supuesto pretendiente a base de intercalar frases pícaras e interpelaciones que buscaban poner en un compromiso al sujeto interpelado y dotar de un nuevo sentido al significado de la canción. Así, por ejemplo, parafraseando la letra original, el exceso de peso de la cantante no parecía ser un obstáculo para que fuera deseada por su «pretendiente»: «Me sobra mucho, / lo que me sobran son kilos, / pero también corazón.

Conclusión

«Vamos a terminar con el himno de Cuba». Son casi las ocho de la tarde y la cantante Leonor Zayas presenta de esta manera el tema con el que pondrá el punto y final a su actuación. En lugar de la melodía marcial de *La bayamesa* —el himno nacional de Cuba—, lo que suena son los acordes de la *Guantanamera*, el popular tema de Joséito Fernández. Reconocido al instante por los presentes, se forma

una algarabía repentina. La gente se levanta de las mesas y se pone a bailar, cantar y batir palmas: brazos en alto, cuerpos contoneándose «en un ladrillito», sin apenas moverse del sitio, interjecciones del tipo «¡agua!» o «¡aché!» y gestos de complicidad entre parejas que se abrazan. Marta, la cocinera, ha salido al pasillo y los camareros que están tras la barra del bar tampoco permanecen ajenos al jolgorio final, sino que cantan y bailan como cualquiera de los presentes.

Cada domingo, antes de que termine la velada musical, se repite un pequeño ritual: en su papel de anfitrión, Alberto agarra el micrófono y se dirige a los presentes, que, puestos ya de pie, celebran el fin de la tarde. Comienza pidiendo un fuerte aplauso para los músicos, si hay algún invitado especial esa tarde entre la clientela lo saluda públicamente y, a renglón seguido, presenta a la cocinera y a los camareros —la Marta, la Juani, el Alfonso...—, quienes saludan desde detrás de la barra adquiriendo una relevancia escénica como hicieran antes los músicos. Con este gesto, Alberto reconoce públicamente su

contribución a la creación de ese espacio de la emoción que son las tardes de domingo en La Paladar del Son. A renglón seguido, termina despidiéndose de todos los presentes hasta el domingo siguiente, no sin antes recordar que «esta [La Paladar] es su casa».

El ofrecimiento que hace Alberto Concepción no es apenas retórico. La población cubana que vive en Barcelona no tiene una «casa» propia. La transformación de un espacio semipúblico como en un escenario total que, desde la emoción, potencia la vivencia de una memoria compartida que sirve a su vez para alimentar una ilusión de comunidad entre la clientela cubana que lo frecuenta. Este artículo ha intentado mostrar cómo un análisis del contexto multisensorial en el que la música se interpreta, es decir, un análisis que incorpore además de lo sonoro la dimensión visual, del gusto, del olfato, del tacto y del movimiento, puede ser especialmente fructífero para entender mejor los mecanismos a través de los cuales la música contribuye, desde la emoción, a la creación de un sentido de comunidad y pertenencia entre la diáspora cubana de Barcelona.

Bibliografía

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2011) *Anuari estadístic de la ciutat de Barcelona 2010*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- ALFONSO, María Teresa (1999) «Descarga», in E. CASARES RODICIO (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- APPIA, Adolphe (1921) *L'oeuvre d'art vivant*, Paris, Atar.
- BAILY, John; Michael COLLYER (2006) «Introduction: Music and Migration», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32 (2): 167-182.
- BERG, Mette Lousie (2007) «Memory, Politics and Diaspora: Cubans in Spain», in A. O'REILLY HERRERA (ed.) *Cuba: Idea of a Nation Displaced*, Nueva York, SUNY Press, 15-34.
- BORUCHOFF, Judith A. (1999) «Equipaje cultural: objetos, identidad y transnacionalismo en Guerrero y Chicago», in G. MUMMERT (ed.) *Fronteras fragmentadas*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 499-518.
- BRAH, Avtar (1996) *The Cartographies of Diaspora*, Londres, Routledge.
- CARDONA, Euridice Charon (2003) «Yellow Cassavas, Purple Bananas», *Humanities Research*, 10: 149-157.
- CLAUSEN, Bernd *et al.* (eds.) (2009) *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- CORRAL, Almudena (2008) «Paladar cubano», *El País*, 12 de mayo [en línea] <https://elviajero.elpais.com/elviajero/2008/05/12/actualidad/1210584845_850215.html>.
- CUTHILL, Viv (2007) «Consuming Harrogate. Performing Betty's Café and Revolution Vodka Bar», *Space and Culture*, 10: 64-76.
- DAVIS, Fred (1977) «Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave», *Journal of Popular Culture*, 11 (2): 414-422.
- DE LA NUEZ, Iván —. (2006) *Fantasia roja*, Barcelona, Debate.
- (1998) *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Casiopea.
- DEGEN, Monica (2001) «Sensed Appearances. Sensing the Performance of Place», *Space and Culture*, 11-12: 52-69.
- DOPICO, Ana María (2002) «Picturing Havana. History, Vision and Scramble for Cuba», *Nepantia: Views from the South*, 3: 451-493.
- DUANY, Jorge (2000) «Reconstructing Cubanness. Changing Discourses of National Identity on the Island and in the diaspora during the Twentieth Century», in D. FERNÁNDEZ; M. CÁMARA BETANCOURT (eds.) *Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of National Identity*, Gainesville, University Press of Florida, 17-42.
- ÉVORA, Tony (2004) «Una manera llamada 'filin'», *Cubaencuentro*, 3 de septiembre [en línea] <<http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20041018/dc407bc18494f17ce921ee1bd433217e/1.html>>.
- (2001) «¿Un revival del bolero?», *Encuentro de la Cultura Cubana*, 20: 81-89.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo (2004) *El Espíritu de la calle: psicología política de la cultura cotidiana*, Barcelona, Anthropos.
- GALÁN, Natalio (1983) *Cuba y sus sones*, Valencia, Pretextos.
- GEMANN MOLZ, Jennie (2007) «Eating Diference. The Cosmopolitan Mobilities of Culinary Tourism», *Space and Culture*, 10: 77-93.
- GIBSON, Sarah (2007) «Food Mobilities. Traveling, Dwelling and Eating Cultures», *Space and Culture*, 10: 421.
- HALBWACHS, Maurice (2004) *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- HALL, Edward T. (1973) *La dimensión oculta. Un enfoque antropológico del uso del espacio*, Madrid, Instituto de Estudios y Administración Local.
- HEMETEK, Ursula; Adelaida REYES (eds.) (2007) *Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology*, Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- JACKIEWICZ, Edward L.; BOLSTER, Todd (2003) «The Working World of the Paladar: The Production of Contradictory Space during Cuba's Period of Fragmentation», *Professional Geographer*, 55: 372-382.
- KNAUER, Lisa Maya (2001) «Eating in Cuban», in A. LAO-MONTES; A. DÁVILA (eds.) *Mambo Montage: The Latinization of New York*, Nueva York, Columbia University Press, 425-447.
- LÓPEZ SALA, Ana María (2003) «La constitución de los flujos migratorios en España: historia de un tránsito inacabado», *Tribuna Americana*, 4: 22-39.
- NORA, Pierre (1989) «Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26: 7-24.
- SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina (2005) «'Desde Madrid con amor'. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas», in C. ORTIZ GARCÍA; C. SÁNCHEZ-CARRETERO (eds.) *Maneras de mirar: Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 211-228.
- SÁNCHEZ FUARROS, Iñigo (2012) *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana*, Madrid, CSIC.
- SLOBIN, Mark (1994) «Music in Diaspora: The View from Euro-América», *Diaspora*, 3: 243-252.
- TODOROV, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- TORRES, Dora Ileana (1995) «Apuntes sobre el feeling», in R. GIRÓ (ed.) *Panorama de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 312-333.
- TOYNBEE, Jason; DUECK, Byron (eds.) (2011) *Migrating Music*, New York, Routledge.
- TURINO, Thomas; LEA, James (eds.) (2004) *Identity and the Arts in Diaspora Communities*, Warren, MI, Harmonie Park Press.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe (2007) *Entre cronos y kairós : las formas del tiempo sociohistórico*, México, Anthropos.
- VALLE, Alberto (2005) *La Paladar del Son. Descarga y sabor* [en línea] <<http://www.salirenbarcelona.com>>.
- WHITELEY, Sheila, et al. (2004) *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot, Ashgate.
- ZAVALA, Iris (2000) *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Celeste.

Hitz gakoak: musika, memoria, zentzumenak, komunitatea, kubatar diaspora.

Laburpena: Artikulu honek ikertzen du Bartzelonako kubatar diasporetan musikak duen papera komunitate-zentzu bat sortzen. Horretarako, bertan bizi diren kubatarrek topagune gisa erabiltzen duten jatetxe txiki baten hurbilketa etnografikoa egin dut. Zehazki, bezero kubatarrengan musikak banakoen zein talde oroimenak eragiteko duen gaitasuna, egite horretan identifikazio eta partaidetza sentimenduak areagotuz, aztertu dut. Musikan soilik ardazturiko beste hurbilketa batzuen aurrean, lan honek musika interpretazioak duen testuinguru multisentoriala analisi etnomusikologikoari gehitzearen beharra aldarrikatzen du. Soilik horrela jabetu gaitzke musikak emozioen bitartez sorterriko oroimenak gogora ekartzeko duen ahalmenaz, zeinak eraginkortasun eta indar bereziarekin azaleratzen dituen migrazioen ondoriozko lekualdatze prozesuetan.

Keywords: music, memory, senses, community, Cuban diaspora.

Abstract: This article explores the role of music in the production of a sense of community among the Cuban diaspora in Barcelona. Through an ethnographic account of a small Cuban restaurant that functions as a gathering place for the Cuban population, I will analyse the capacity of music to mobilise individual and collective memories that, in turn, foster a sense of belonging and identification for its Cuban patrons. Against other approaches focused strictly on the musical, I argue about the need to incorporate into the analysis the multisensorial context in which music occurs. Thus, we will be able to account for the power of music to evoke, in situations of displacement as a result of migration, memories of the homeland with a particular force and efficacy.