

La Rumba De Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI

IVÁN CÉSAR MORALES FLORES

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Música popular cubana; rumba cubana; des/reterritorialización; diáspora cubana; escena musical madrileña.

Keywords: Cuban popular music; Cuban rumba; des/reterritorialization; Cuban diáspora; Madrid music scene.

Cita recomendada:

Morales, Iván César. 2019. "La Rumba De Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

LA RUMBA DE PEDRO PABLO: DES/RETerritorialización DE PRÁCTICAS FOLCLÓRICAS, TRADICIONALES Y POPULARES CUBANAS EN LA ESCENA MUSICAL MADRILEÑA DEL SIGLO XXI¹

Iván César Morales Flores

Resumen

Este artículo presenta una breve reflexión sobre el proyecto musical y bailable cubano La Rumba de Pedro Pablo, desarrollado en Madrid desde el año de su fundación (2010) hasta el presente. Para ello se dirige la atención a las dinámicas de desterritorialización y reterritorialización que articulan su discurso sonoro en el proceso de adaptación (negociación) a la escena musical madrileña de comienzos del último siglo. El objetivo es conocer los condicionantes que dan origen a este proyecto transterritorial en el contexto madrileño actual y, como interés fundamental, discernir el tratamiento des/reterritorializado que el mismo proporciona a la rumba cubana. La Rumba de Pedro Pablo nos enfrenta a un nuevo y revitalizado estadio de este género folclórico y popular de la isla caribeña, reconocido desde 2016 como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Rumba cubana en el Madrid del siglo XXI que re-significa sus códigos de partida en una creciente hibridación de géneros y estilos músico-bailables (son, timba, flamenco, jazz, rock, reggaetón...), como respuesta a las nuevas dinámicas de mercado y público que le ofrece la experiencia migratoria.

Palabras clave: Música popular cubana, rumba cubana, des/reterritorialización, diáspora cubana, escena musical madrileña.

Abstract

This article presents a brief reflection on the Cuban music and dance Project La Rumba of Pedro Pablo, developed in Madrid from the year of its founding (2010) to the present. To this end, attention is directed to the dynamics of deterritorialization and reterritorialization that articulate their sound discourse in

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: "Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)" HAR2015-64285-C2-1-P

the process of adaptation (negotiation) to the Madrid music scene of the beginning of the last century. The objective is to know the conditions that give rise to this transterritorial project in the current Madrid context and, as a fundamental interest, discern the de/reterritorialized treatment that it provides to the Cuban rumba. La Rumba de Pedro Pablo confronts us with a new and revitalized stage of this folkloric and popular genre of the Caribbean island, recognized since 2016 as Intangible Heritage of Humanity. Cuban Rumba in the 21st century Madrid that re-signifies its starting codes in a growing hybridization of genres and music-dance styles (son, timba, flamenco, jazz, rock, reggaeton...), in response to the new market and public dynamics offered by the migratory experience.

Keywords: Cuban popular music, Cuban rumba, des/reterritorialization, Cuban diáspora, Madrid music scene.

Introducción

La escena musical cubana en el Madrid del siglo XXI difiere, significativamente, de los años que marcaron el *boom* internacional de la música de la isla caribeña a partir del fenómeno comercial de la salsa cubana – conocida también como casino- y el son cubano. Tal como refleja la siguiente crónica periodística de 1996, apenas dos décadas atrás, la música cubana de aquellos años experimenta en Madrid uno de sus momentos de mayor esplendor:

Madrid está tropical, antillano y sabrosón en las postrimerías de este siglo. Muchos gatos se vuelven mulatos por la noche, se empapan de mojitos, se solazan con daikiris y adoban sus meneos con salsa caribeña. El fantasma de La Lupe recorre de madrugada los garitos del centro. Omara Portuondo ha destronado a Celia Gámez. Manolín, El Médico de la Salsa, imparte recetas calientes en el cuartel del Conde Duque. Compay Segundo y Sus Muchachos reparten a diario por nuestros bares el elixir de la longevidad marchosa. La Vieja Trova Santiaguera arrebató a los jóvenes. Gema y Pavel destapan en el foro el tarro de las esencias mestizas. Orquestas como Havana Conexion o Sociedad Latina provocan sudores sensuales en las salas de baile. (...) Poco a poco el virus ha ido calando hasta el punto de que ahora mismo no se concibe a esta ciudad sin los sones caribeños y afrocubanos (Cantalapiedra 1996).

En la actualidad, dicha escena musical transita por una diversidad de propuestas que marcan su singularidad desde una realidad diferente, heredera en gran medida de los ecos de aquel exitoso *boom* salsero internacional y el posterior fenómeno del Buena Vista Social Club².

Hay una Cuba siempre sonando en Madrid. Hay una Habana siempre por Madrid, con sus garitos orquestados de penumbra y sus mulatas locas de colores. Ocurrió un tiempo, años atrás, en que Madrid tenía una mecha más larga de locales cubanos, empezando o acabando por 'La Comercial Cubana', o 'La reina de Cuba', allá por la Plaza de Cuzco, donde venían a cantar, en directo, los soneros estelares de la isla, desde Carlos Manuel a Isaac Delgado. De aquello, sobrevive 'Azúcar', cerca de la estación de Atocha. Se fue ese tiempo de maravilla, y hoy el cubaneo resiste en la Puerta del Sol, con dos locales veteranos, pero vivísimos, 'La Negra Tomasa' y 'El Son' (Herrera 2015).

En efecto, el Madrid de los últimos años ofrece a la música y los músicos cubanos un circuito comercial de menor impacto y difusión (bares, restaurantes, cafés, club y pequeñas salas de presentación). Sin embargo, sus discursos se diversifican en reflejo de una mayor heterogeneidad de propuestas, géneros, estilos y, como consecuencia, apropiación/re-significación de sus competencias músico-culturales. Poco a poco, sus protagonistas, músicos de formación profesional surgidos principalmente de la emigración cubana de los años 90' ("Período Especial")³, se insertan en la activa vida musical madrileña.

Una de las propuestas que más ha llamado la atención dentro de ese singular escenario es La Rumba de Pedro Pablo. Proyecto cuyo elemento rector, tal como su nombre refiere, viene a ser la rumba cubana: género instrumental, vocal,ailable y festivo representativo de la tradición folclórica y músico-popular de la isla caribeña. Este hecho resulta de especial interés al tener en cuenta que, más que salsa cubana, timba o latín-jazz —géneros de

² Creada en la década de 1990 tras la grabación del álbum homónimo de la discográfica *World Circuit, Nonesuch*, con producción de Ry Cooder, la agrupación musical Buena Vista Social Club tuvo entre sus protagonistas a figuras de la talla de Máximo Francisco Repilado Muñoz (Compay Segundo), Gilberto Oviedo la Portilla (Papi Oviedo), Rubén González, Ibrahim Ferrer, Pío Leyva, Anga Díaz, Orlando "Cachaíto" López, Eliades Ochoa y Omara Portuondo.

³ El "Período Especial" tuvo lugar en Cuba a inicios de la década de 1990, a raíz del colapso de la antigua Unión Soviética (1991). Fue un período de profunda crisis económica y severo recrudecimiento de las condiciones de vida del pueblo de la isla. Una de sus consecuencias más inmediatas fue la salida masiva del país de miles de cubanos.

mayor popularidad en la proyección comercial de la música cubana en el escenario madrileño e internacional actual— la rumba representa una de las manifestaciones culturales más arraigadas a las vivencias y cosmovisiones de la sociedad cubana. Tanto es así que, recientemente (2016), la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) la reconoce como Patrimonio inmaterial de la Humanidad.

Del mismo modo que sucede con el resto de protagonistas de esta escena musical cubana de la migración, la trayectoria del proyecto La Rumba de Pedro Pablo viene marcada por la escisión identitaria, la “doble conciencia que oscila entre la asimilación y el retorno utópico a su lugar de origen, pero incorporándose a un circuito transnacional donde se encuentran en un intercambio constante de culturas e identidades” (Clifford 1999: 12); una propuesta que transita por “...redes de identificaciones transnacionales que engloban comunidades ‘imaginarias’ y ‘encontradas’ (Brah 2011: 227), sujeta, invariablemente, a continuas dinámicas de desterritorialización y reterritorialización. En palabras de García Canclini, dos procesos (des/reterritorialización) que refieren “la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (1989: 288).

A partir de lo anteriormente expuesto, el interés de este trabajo se dirige a problemáticas como conocer los condicionantes que dan origen al proyecto La Rumba de Pedro Pablo en la escena musical madrileña del presente siglo y, como cuestión fundamental, discernir el tratamiento discursivo que dicho proyecto proporciona a la rumba cubana como manifestación artística, festiva y músico-bailable des/reterritorializada.

1. Rumba cubana en la escena musical madrileña del siglo XXI

El proyecto La Rumba de Pedro Pablo surge en Madrid en el año 2010, seis años después de la llegada de su director y fundador, Pedro Pablo Rodríguez Mireles, a la capital española. Pedro Pablo, como habitualmente le llaman sus colegas en el medio profesional, llega a España tras una gira por Alemania, Austria y Holanda como integrante del grupo de Pío Leyva, músico del Buena Vista Social Club. Según su testimonio, “me quedé como se quedan

muchos músicos cubanos: terminé la gira y me quedé en Holanda. De ahí bajé en tren hasta Barcelona y, luego de un par de días, quizá una semana, llegué a Madrid” (2018). Ya en Madrid, lo esperan otros dos músicos de la migración cubana, compañeros de sus años de estudios musicales en la Escuela Nacional de Artes de La Habana (Dayan Abad y Enrique “Kiki” Ferrer), quienes, a su vez, habían participado en la composición y grabación de la banda sonora de la película *Habana Blues*⁴, y prometen a Pedro Pablo la posibilidad futura de incorporarlo al proyecto. Una vez lanzada la película (2005), con una acogida de alto nivel de popularidad en el ámbito cinematográfico y musical, Pedro Pablo se incorpora a la Habana Blues Band⁵, emprendiendo con ello su trayectoria profesional por España.

Con el tiempo, ya legalmente asentado en el país gracias al proceso de regularización de inmigrantes ilegales emprendido en 2005 por el gobierno de Rodríguez Zapatero, Pedro Pablo comparte esporádicamente la escena musical madrileña con destacados colegas de la isla, como Alain Pérez o Javier Massó (Caramelo), así como La Creativa Big Band, conocida agrupación de la Escuela de Música Creativa de Madrid. Paso a paso, “empecé a meterme en el mundo del jazz y a tocar en los sitios donde se hacía música cubana, buscándome la vida y comenzando a trabajar” (Rodríguez 2018). En poco más de un par de años, Rodríguez Mireles se impone en el ámbito musical madrileño como nuevo protagonista de la escena musical cubana de la migración, avalado por su excelente nivel profesional y calidad como improvisador de congas (tumbadoras) y tambores batá afrocubanos, fundamentalmente. Él mismo se define como un percusionista “todo-terreno”

⁴ *Habana Blues*, del director español Benito Zambrano, es uno de los largometrajes más populares sobre la temática de la emigración cubana que se han realizado en los últimos tiempos. Buena parte de su éxito se debe a la calidad de los músicos que en ella participan, algunos de los cuales eran desconocidos hasta entonces, y, por otra parte, al impacto que provoca la contemporaneidad de su propuesta sonora, fusión de rap, funk, rock y música cubana. Entre sus premios destacan: Goya 2005 (Mejor música original y Mejor montaje), Premios CEC 2005 (Mejor música), Premios ACE 2005 (Mejor actor y Mejor director), Premios de la Música 2005 (Mejor Álbum de Banda sonora de Obra Cinematográfica) y Premios Turia 2005 (Mejor película española).

⁵ Habana Blues Band es la agrupación que se crea en Madrid tras la grabación en La Habana de la banda sonora de la película *Habana Blues*, donde también participan músicos radicados en la isla, como Kelvis Ochoa, Equis Alfonso y Descemer Bueno. Tras el éxito de la película, la banda sonora de *Habana Blues* es editada por la discográfica española DRO Atlantic, con ventas de más de 40.000 copias; mientras que la *Habana Blues Band*, formada a partir de los músicos que participan en dicha banda sonora y otras nuevas incorporaciones de la migración cubana en Madrid, consiguió realizar una extensa gira de más de veinticinco conciertos por toda España durante casi dos años.

que acoge como referentes de sus inquietudes musicales figuras y agrupaciones cubanas de la envergadura de:

Mi maestro José Luis Quintana (Changuito); mi maestro de batás y música afrocubana Reynaldo Hernández (Naldo), hijo de “El Goyo”; Tata Güines; Miguel Angá; Giovanni Hidalgo; Muñequitos de Matanza; Yoruba Andabo; Clave y Guaguancó; Irakere; Los Van Van... (Ros 2013).

En su colaboración con otros músicos de la escena española, recorrida en apenas una década, destacan entre otros: Luz Casal, Emilio Aragón, Manu Tenorio y, los recientemente desaparecidos, Jerry González y el maestro Bebo Valdés, con quien Pedro Pablo grabó la banda sonora de la película *Chico y Rita* (2011), del director Fernando Trueba. Asimismo, cabe subrayar entre los antecedentes profesionales de este percusionista cubano de la migración, reconocido en la actualidad como artista insignia de la legendaria marca *Latin Percussion* (LP)⁶, su participación en la agrupación Rojitas y su Orquesta — conocido como “La voz de oro de Cuba”— y, durante dos años, su incorporación a la popular orquesta NG la Banda de José Luis Cortés (El Tosco), uno de los músicos más relevantes de la isla en las cuatro últimas décadas.

Es precisamente en uno de los lugares dedicados a la música cubana en Madrid, en este caso La Reina de Cuba, donde Pedro Pablo se topa con la posibilidad de hacer de “un poco de rumba y música afrocubana” su proyecto personal:

Ya yo llevaba tiempo aquí, no sé si tres o cuatro años, y ya tenía la necesidad esa de que en Cuba uno estaba rumbeando y tocando tambores, guaguancó, columbia y todos estos géneros de la música afrocubana que aquí no se hacían. No se hacían a nivel de espectáculo. A lo mejor sí se hacía a nivel de religión, en fiestas particulares..., pero ese no era mi objetivo. Lo mío era hacer un espectáculo cultural en torno a la música cubana y afrocubana. Fueron los dueños de La Reina de Cuba, también cubanos, los que me dieron la posibilidad de hacer por primera vez en Madrid algo con la música afrocubana (Rodríguez 2018).

⁶ Otras firmas nacionales e internacionales productoras de instrumentos de percusión que han incorporado a Pedro Pablo Mireles Rodríguez como artista de sus respectivas marcas son: *Gewadrum*s, *Gewaiberica*, *Promark*, *Music Distribucion*, *Remo* y *J.Leiva Percussion*.

Después de cinco meses de actividad en La Reina de Cuba, Pedro Pablo y los músicos cubanos congregados en torno a él⁷ se hacen de un sitio en el popular Café Berlín de la calle Jacometrezo, “[...] paraíso irreverente y comprometido con el rock, el folk, el jazz, el flamenco, el pop, el funk, el cabaré más descarado y la canción” (Ortega 2016). Es allí, en la antigua sede de uno de los locales de más historia en la vida musical nocturna de Madrid⁸, donde funda su proyecto La Rumba de Pedro Pablo; espectáculo de música y baile afrocubano que tiene lugar, a modo de peña, todos los domingos por la tarde.

La idea de la peña surge a raíz del éxito obtenido en La Reina de Cuba. Fueron sus dueños, una vez que dejó de existir La Reina..., los que alquilaron los domingos el antiguo Café Berlín para hacer la fiesta en la que ya se había convertido La Rumba de Pedro Pablo (Rodríguez 2018).

El espectáculo creado y dirigido por Pedro Pablo en el Café Berlín queda conformado en dos secciones, de poco más de tres horas de duración en su totalidad (de 7 de la tarde a 10 de la noche aproximadamente), separadas por un intermedio de quince minutos. La primera de ellas, con una hora y media de extensión, dedicada a las manifestaciones musicales y bailables de la cultura Yoruba de antecedente africano en Cuba; la segunda, de igual lapso de tiempo, a la rumba cubana, donde tienen lugar las diferentes manifestaciones músico-bailables que comprenden el llamado “complejo de la rumba”⁹ (yambú,

⁷ Vale mencionar entre otros integrantes que han contribuido en los casi diez años de existencia del proyecto músicos como: Dayan Abad (guitarra), Yelsy Heredia y Juan José Pestana Hernández (contrabajo), Dany Noel (bajo), Kiki Ferrer, Dany Morales y Hidelvis González (percusión) y Lázaro Armenteros, Ela Ruiz y Diana Chirino (voces). A ellos se unen los bailarines Yudeskia Llanes, Misladis Camagüey, Rafa Guardiola y Yanulka Ofaril.

⁸ Después de cuarenta años de actividad, el local del antiguo Café Berlín se localiza actualmente en el número 20 de la calle Costanilla de los Ángeles, sede de la histórica sala *We Rock* hasta 2016.

⁹ La teoría de los “complejos genéricos” se desarrolla dentro de la musicología cubana a partir de los trabajos de Argeliers León, uno de sus principales exponentes y fundadores. De sus numerosos textos, cabe destacar en este sentido, “Música folklórica cubana” (1964), libro reeditado posteriormente en sucesivas ocasiones como “Del canto y el tiempo” (1974 / 1981 / 1984 / 1987). En él, Argeliers expone los complejos genéricos del punto, la rumba, el danzón, el son y la canción como una forma de comprender, agrupar y relacionar la diversidad del hacer musical de la isla más allá de un rígido ordenamiento cronológico. Sin embargo, con el paso de los años, esta teoría ha sido objeto de críticas diversas que subrayan, entre otras cuestiones: “[...] la entronización de los complejos, sea moda o dogma, tiene su parte peligrosamente negativa para la investigación de la música popular cubana por una razón apenas perceptible, y es que enmascara la unidad fundamental de nuestra músicaailable y su esencial africanía a partir de nuevas raíces caribeñas comunes, al proceder a una compartimentación o

columbia y guaguancó). Así lo reconoce la bailarina profesional Yudeskia Llanes, contratada durante más de un año para el proyecto de Pedro Pablo y otrora miembro del afamado Conjunto Folklórico Nacional de Cuba:

Mientras la primera parte respondía a un carácter más escénico y visual, dedicada a la representación de los *Orishas* [deidades del sistema religioso caribeño de ascendencia Yoruba denominado Reglas de Osha y de Ifá o Santería], la segunda era más espontánea e interactiva, abierta a la improvisación característica de la rumba (2018).

Dado que el espectáculo se concibe como “muestra de la cultura musical cubana, con remarcado interés en las músicas y bailes de antecedentes africanos” (Rodríguez 2018), en él resulta habitual disfrutar de géneros populares de la isla, como el mozambique, el pilón y la conga, así como toques, cantos y bailes folclóricos de ascendencia Conga, Arará, Iyesá y Bantú (toque de yuka, makuta, palo y garabato). Sin embargo, no cabe duda de que sus momentos de máxima exaltación e interés son los vinculados a los diferentes números rumberos que congrega la segunda parte de su propuesta. Es precisamente aquí donde músicos y público asistente se entregan al carácter festivo y espontáneo que identifica la rumba cubana, compenetrándose con los códigos músico-gestuales de su particular *performance*. Es este, sin duda, uno de los rasgos que mayor interés despierta en su propuesta madrileña, dada la sistematicidad y permanencia que suscitan los marcos participativos en los que, inicialmente, se desarrolló a modo de peña rumbera. Téngase en cuenta que este modelo de actividad ha sido y es muy característico en el ámbito de la rumba cubana, tanto dentro de la isla como en su diáspora. Recordemos, solo por citar tres referentes significativos dentro del género, la Peña del Ambia, organizada durante más de treinta años en los jardines de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (La Habana) por el poeta y rumbero Eloy Machado; la Peña de la Rumba, localizada cada domingo desde 1990 en el popular y turístico Callejón de Hamel (La Habana), con participación de afamados conjuntos de rumba como Rumbatá, Clave y Guaguancó, Los Muñequitos de Matanzas y Rumba Morena, y, ya fuera de Cuba, la rumba que cada domingo de verano tiene lugar en el *Central Park* de New York desde

segmentación de la misma y de sus pilares fundamentales, que se convierten en mundos separados y autónomos, como *ghettos*” (Acosta 2002: 4).

principios de los años 60', vinculada —según algunos estudiosos— en sus antecedentes históricos a la figura del percusionista Chano Pozo¹⁰.

De acuerdo con esta tradición, Pedro Pablo adopta como estrategia de su propuesta rumbera des/reterritorializada los códigos propios de un espectáculo músico-bailable y festivo, así como los recursos de permanencia y fidelidad de público que le proporciona el modelo participativo de una peña. Esta concepción fue posible sostener desde el año 2010 hasta 2013, momento en el que cambia de dueños la sede madrileña del Café Berlín. Con posterioridad a estas fechas, sus presentaciones vienen desarrollándose en una dinámica temporal más espaciada (aproximadamente una vez al mes), por locales de referencia de la capital como la Sala Clamores, Bogui Jazz Club, AC Recoletos Jazz Club, Café Jazz Populart, Museo Antropológico de Madrid, entre otros. A ello se suman presentaciones en eventos nacionales e internacionales como el Festival de Percusión, Danza y Cultura Afrobrasileña Bahía-Madrid (2015); el 11 Festival Twiza, Tánger (2015); el 7th Festival Internacional de Guaguancó, Lloret de Mar (2016); el Festival Barrio Latino, San Lorenzo del Escorial (2018); y el Ciclo CubaCultura, Centro de Arte Harina de Otro Costal, Huelva (2018).

El público asistente a los espectáculos de La Rumba de Pedro Pablo es variado. Por una parte, acuden un buen número de cubanos perteneciente, en gran medida, a la comunidad migrante de la isla radicada en Madrid desde los años del "Período Especial"; por otra, lo hace un público principalmente español, venido de amigos y familiares de los cubanos asistentes o, simplemente, atraídos por la curiosidad. Lo cierto es que, "[...] por aquel entonces [refiriéndose a los comienzos del proyecto] el repertorio folclórico y de rumba cubana no tenía tanta fuerza o auge como ahora, donde muchos más españoles se acercan con un poco más de conocimiento" (Llanes 2018); algo que, sin duda, tiene que ver con el contacto entre la comunidad cubana de la migración y los madrileños¹¹.

¹⁰ "De la prehistoria de la actual rumba en el Parque Central, sin duda, cuando Chano Pozo llegó a Nueva York rumbeó entrando por Lenox al límite norte del perfecto rectángulo que es el Parque, entre el lapso continuado de la tibia primavera hasta el último y tolerable fresco otoño de 1947 y 1948. Solo guarachó en esos dos intervalos, medio año y medio vivió en la ciudad antes de morir, bueno si sus giras con Dizzy [Gillespie] se lo permitían. Ya era muy famoso" (Falcón 2016).

¹¹ Pese a sus altas y bajas tras la crisis iniciada en 2008, la cifra de cubanos que viven en España es de 49.174, de ellos 8.976 radican en Madrid, según datos oficiales del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) del 1 de enero de 2018. Véase

No olvidemos que la rumba es una de las formas de expresión más representativas de la historia musical y cultural cubana. Su origen tiene lugar a mediados del siglo XIX en las zonas portuarias y solares urbanos de las ciudades de La Habana y Matanzas. Su popularidad se enraíza en la condición de evento festivo, “generado por situaciones disímiles, sin carga ritual alguna, que logra reunir a un grupo de individuos y que en múltiples casos brota espontáneamente” (Eli y González 2003 [1989]: 53). En su interpretación musical intervienen voces, con su característica alternancia solista-coro, e instrumentos de percusión que van desde diversos utensilios de uso cotidiano como sillas, mesas, taburetes, cucharas, botellas o sartenes, hasta cajones de madera y/o tumbadoras. Estas últimas, empleadas habitualmente en grupos de dos o tres, constituyen en la actualidad el instrumento más representativo del género y se definen tímbrica y funcionalmente como salidor (registro grave y ritmos más estables), tres-dos (registro medio) y quinto (registro agudo y ritmos de mayor improvisación). A ellos se unen las claves y, por último, un catá o guagua, idiófono de madera que sostiene el patrón rítmico guía o cáscara.

La rumba cubana se nutre fundamentalmente de ritmos, cantos, instrumentos, palabras y gestos corporales de marcada ascendencia Yoruba, Congo, Carabalí y Dahomeyana, así como de cierta influencia narrativa del romancero español. En sus modalidades de yambú y guaguancó, el baile es interpretado en parejas, con gestos sensuales muy característicos en su *performance*. Este rasgo se hace más evidente en la modalidad de guaguancó, sin duda la más reconocida en el arquetipo de rumba cubana. En ella, a diferencia de la modalidad de yambú —modalidad más lenta de las tres—, el hombre y la mujer simulan un continuo ritual de atracción-repulsión, cuyo momento álgido se identifica con el llamado vacuano, gesto pélvico que el hombre hace a la mujer como muestra de posesión. Por su parte, la variante más rápida, columbia, la interpretan solo hombres, con coreografías de marcado virtuosismo, alardes acrobáticos y muestras efusiva de masculinidad, llegando incluso a hacer uso de cuchillos y machetes.

<http://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p04/provi/I0/&file=0ccaa002.px> (Consulta: 08 de febrero de 2019). Estos datos incluyen solamente los extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor, es decir, no incluye los que se encuentran de manera ilegal en el territorio, así como tampoco los ya nacionalizados. Se estima que la cifra total de cubanos que hoy viven en España podría rondar las 200.000.

Paradójicamente, la popularidad internacional de la rumba debe mucho al fenómeno comercial al que dio lugar su interacción con el mundo del cabaret, el espectáculo, la revista, el teatro bufo, el teatro lírico, el sainete o el cuplé (este último, especialmente en España, con las llamadas “cupletistas rumbistas” de las primeras décadas del siglo XX). Cabe mencionar, dentro de este ámbito, figuras de la talla de Consuelo Portella Audet, conocida como “La Bella Chelito” o “La Cristóbal Colón de la rumba antillana”; María la Cubana, identificada con el explosivo nombre de “el torbellino del trópico”; y Mirthe Warttlynk, popularizada como “la Josephine Baker de los escenarios madrileños” (Eli y Alfonso 1999: 82-83).

El estilo de aquella rumba escénica, que tuvo en el Teatro Alhambra de La Habana (1890-1935) uno de sus espacios germinales —con los personajes arquetipos del negro, el gallego y la mulata—, marcó significativas transformaciones con relación a las formas musicales y bailables originarias de la rumba. Su nueva proyección, iniciada por los propios músicos cubanos, minimizó significativamente la complejidad polirrítmica y rítmica-acental característica del género, haciendo del mismo un producto más asequible a la sensibilidad española e internacional (París, México, EE.UU.). Recordemos, por ejemplo, figuras como el catalán Javier Cugat, que popularizó el género *rhumba* o rumba de salón en EE.UU. a partir de 1930, o el cubano Antonio Machín, quien además de sobresalir en España por sus populares interpretaciones de boleros incluye en su repertorio un sinfín de canciones de estrato rumbero como “La Morita”, “Tumbaito”, “Tierra va a temblar” y “Ze Betún”.

En contraste con esta constelación rumbera internacional, la propuesta madrileña de Pedro Pablo despunta por el hecho mismo de no apartarse de los complejos referentes de la rumba cubana. Más que simplicidad y transparencia, en tanto recurso de fácil asimilación y aceptación de lo cubano fuera de Cuba, la suya es una rumba de continuas amalgamas, fragmentaciones y diálogos de componentes heterogéneos; una rumba que ofrece a sus espectadores la modernización y re-significación de los códigos músico-culturales del género desde su tradición más ancestral. Según sus palabras:

Al principio hice música afrocubana pura, pero pronto me di cuenta de que eso no caminaba mucho aquí en Madrid. Llegabas a un público interesado, pero no trascendías más allá. Entonces, empecé a fusionar un poco todo el tema de la música afrocubana con elementos de la música española y de otros lugares (2018).

Signada por la des/reterritorialización que conlleva el discurso creativo de todo sujeto migrante, la rumba de Pedro Pablo se abre a nuevas experiencias, en relación dialógica con los condicionantes que identifican la escena madrileña que él mismo afronta desde 2010. La diversidad de su público, parte cubano y parte español, fundamentalmente, le conmina a satisfacer expectativas de ordenes disímiles. De ahí que el componente central de su propuesta se articule sobre tres ejes preferentes: el ancestral de la rumba cubana, punto de partida de su discurso; el de la música folclórica, tradicional y popular bailable cubana, en tanto ámbito referencial recurrente de su discurso, y el de la música española, ámbito referencial de segundo orden. En palabras de Fabbri, acogiéndonos a su concepción de género musical, “una estratificación de códigos, cada uno de los cuales está en constante negociación y adaptación, y es reconocido y poseído [...] con distintos grados de competencia, y a veces en conflicto unos con otros” (2006: 13).

Esta realidad se hace visible, en primera instancia, desde la plantilla vocal-instrumental al que se acoge el proyecto de Pedro Pablo, integrado por voz solista, coro (realizado por los propios instrumentistas que intervienen), tres percusionistas, un tresero y un bajista. En este sentido, destacan, por una parte, los instrumentos representativos de la rumba cubana: conjunto de tumbadoras (congas), clave y catá. De otra parte, los instrumentos característicos de un ámbito extenso de la música cubana, entre los que sobresalen: conjunto de tambores batá, representativos de la música folclórica de ascendencia yoruba; el tres, el bajo, el contrabajo, los timbales (pailas cubanas), el chekeré y la campana (cencerro), característicos de la música tradicional y popular de la isla, fundamentalmente del son cubano; la guitarra eléctrica (interpretada por el mismo tresero), propia de la música moderna y, aunque esporádicamente, el saxofón, representativo de la jazz-band y géneros cubanos afines como el mambo y el cha-cha-chá. Por último, completan la

plantilla instrumental los cajones peruanos empleados habitualmente en el flamenco, simbiosis rumbera de un hacer musical hispanoamericano.

La estratificación e hibridación de códigos que muestra el discurso rumbero de este músico de la diáspora resulta altamente significativa en el contexto de su realización. En él, los códigos y patrones músico-gestuales de la rumba cubana constituyen su base fundamental. De ahí que, yambú, columbia y guaguancó se articulen indistintamente en la narrativa de su espectáculo, comenzando generalmente con la variante más lenta de las tres (yambú) y finalizando con la más rápida y virtuosa (columbia). El guaguancó congrega, sin embargo, los momentos de mayor improvisación y fusión de componentes sonoros, al tiempo que engloba los instantes de mayor entrega por parte del público en lo que se refiere al baile. Téngase en cuenta que no es lo mismo lo que muestra en sus bailes la pareja de bailarines profesionales que incluye el espectáculo, que el baile que logra desarrollar el público asistente, fundamentalmente el español. “Vienen a aprender y a pasar el rato”, según afirma la bailarina antes citada. “Y por supuesto, cuando voy a trabajar directamente con ellos lo que hago es centrarme en los pasos básicos y no en la complejidad característica del género” (2018).

Los ejemplos a destacar desde el punto de vista musical son numerosos en lo que respecta al alto nivel de hibridación. En ese sentido, resaltan fundamentalmente las versiones rumberas que hacen Pedro Pablo y sus músicos de temas tradicionales y populares de la isla. Entre estos: “Suavecito”, antológico son tradicional cubano de Ignacio Piñeiro, fundador del Septeto Nacional de Cuba, versionado aquí a modo de guaguancó-timba-chachachá; “El breve espacio en que no estás”, canción del fundador y representante de la Nueva Trova Cubana Pablo Milanés, en versión yambú-trova-son tradicional-salsa cubana; y “Ahora cómo te mantienes”, temaailable de Juan Formell, fundador de la popular orquesta cubana Van Van, versionado en el marco de correlaciones rumberas de Pedro Pablo como rumba-son tradicional-salsa cubana-reggaetón.

En algunos casos, la complejidad de hibridación que muestra el discurso en su articulación y fusión de géneros es notoriamente llamativa. Como ejemplo, sirva de referente el gráfico que se propone a continuación, basado en la versión del citado tema “Suavecito”:

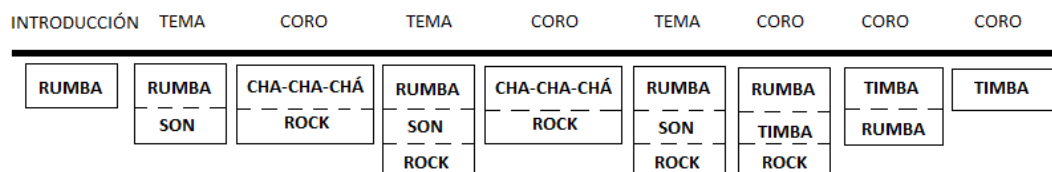


Gráfico 1: Diseño estructural del tema “Suavecito”, La Rumba de Pedro Pablo

Como se puede apreciar, el discurso predominante de esta pieza se acoge a la variante rumbera de guaguancó. Un guaguancó de alto nivel de complejidad rítmica que responde al llamado estilo *guarapachangueo*¹², de ahí su enriquecida, segmentada y conversacional polirritmia. A nivel estructural, dicha complejidad se advierte en la articulación yuxtapuesta y superpuesta de recursos musicales que van desde el empleo de comportamientos distintivos de la rumba tradicional de la isla (secciones: Introducción y Temas) hasta el uso de giros rítmico-acentuales y melódicos característicos de la actual timba cubana¹³ (secciones: Coros 3, 4 y 5). Entre estos dos extremos sobresalen las secciones cha-cha-chá que definen los Coros 1 y 2, matizadas por la sonoridad de estilo rock que intercala la guitarra eléctrica. Un paso más allá dentro de esta complejidad de hibridación la aporta el uso segmentado de giros rítmico-melódicos de estilo soneros del tres (secciones: Temas y Coros), cuyo comportamiento alude en ocasiones a la función melódica que en el formato de

¹² El *guarapachangueo* es un estilo de rumba popularizado en La Habana entre 1970 y 1980, caracterizado por un alto nivel de complejidad y conjunción de planos rítmicos. “Far from the standardized regularity of the drum rhythms [...] often sounds slightly random or unorganized to the untrained ear, yet presents a plethora of percussive synchronicities for those who understand the clave” (Frías 2010: 140). “Lejos de la regularidad estandarizada de los ritmos de tambor [...] suena a menudo ligeramente aleatorio o desorganizado para el oído no entrenado, pero presenta una plétora de sincronizaciones de percusión para quienes entienden la clave” (Frías 2010: 140).

¹³ La timba es el género por excelencia de la música popular bailable cubana de la década de 1990. Su complejidad y agresividad ha hecho que muchos estudiosos la definan indistintamente como hipersalsa, heavy salsa o funky cubano, en respuesta también a su alto potencial de experimentación, integración de sonoridades diversas y sobrecargada tensión climática. “En la timba, se producen interconexiones con variados elementos provenientes del son, la rumba, la salsa cubana y caribeña, vínculos con el jazz y se añade lo sentencioso del rap, el hip hop y más recientemente del reggaetón. Uno de los rasgos significativos es la forma de combinar las estructuras rítmico-acentuales que se realizan entre la percusión, el contrabajo, el piano y los estribillos. En la salsa, generalmente suelen hacerse fijas y marcadamente reiteradas. En el son cubano contemporáneo las estructuras son cada vez más abiertas y continuamente cambiantes; mientras que en la timba se produce una fragmentación y segmentación extrema” (Eli 2005). Véanse, entre otros, González y Casanella (2002); Froelicher (2005) y López Cano (2007).

Charanga u Orquesta Típica Cubana¹⁴ cumplen los violines. Asimismo, destaca el uso del bajo como recurso alusivo al son cubano y, por otra parte, el característico lalaleo (o diana) con que el cantante solista suele iniciar o levantar el canto en la rumba tradicional (sección: Introducción).

Un dato a destacar dentro de esta trama discursiva es la función climática que aquí cumplen los coros finales de la pieza, con un tratamiento musical que, progresivamente, se define por el virtuosismo y desparpajo de la mencionada timba cubana. En ellos destaca, como elemento sustancial, la dinámica de improvisación que se establece entre el cantante solista y el coro, cuyos textos denotan la permanencia de léxicos y personajes arquetipos de la jerga cubana de los años 90' ("Período Especial") y su peculiar idiosincrasia, gracejo y doble sentido:

Coro (3)

Coro: Suavecito pa' aquí, suavecito pa' allá.

Solista: En un solo ladrillito vamos, Mami, a guarachar.

Coro: Suavecito pa' aquí, suavecito pa' allá.

Solista: Y es que con tanto movimiento te me vas a desmayar [...]

Coro (5):

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'.

Solista: Hay que pagar un derecho para entrar al cañaveral.

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'.

Solista: Cuidado al coger la caña que te coge el mayoral.

Coro: Si tú quieres la caña por la madrugá'. Pórtate bien, te voy a dar [...]

A pesar de la distancia geografía y temporal que separa La Habana de la década de 1990 del Madrid actual, el tratamiento que aquí se hace del texto persiste en el uso de códigos y fórmulas lexicales representativas del imaginario musical y popular bailable cubano de aquellos pretéritos años. Aunque en menor medida —debido, lógicamente, a su des/reterritorialización—

¹⁴ La Charanga u Orquesta Típica Cubana es un tipo de agrupación de mediados del siglo XX que incluye una sección de cuerdas de tres o cuatro violines, flauta, piano, bajo, sección de percusión (pailas, güiro, tumbadoras y claves) y dos o tres cantantes. Su repertorio suele incluir géneros como la guaracha, el bolero, el son y la canción. Con el paso de los años, este tipo de agrupación, heredera de las Orquestas Típicas o de viento y las Charangas Francesas del XIX, deviene en modelo de agrupaciones de amplia popularidad en la Isla: Orquesta Arcaño y sus Maravillas (fundada en 1937); La Orquesta Aragón (1939); La Orquesta de Enrique Jorrín (1954), ampliamente conocida por sus cha-cha-chás, y Elio Revé y su Charangón (1956). A ellas se unen desde una concepción sonora mucho más moderna: Los Van Van (1969), dirigida por el afamado Juan Formell, y David Calzado y La Charanga Habanera (1988), considerada "un verdadero escándalo sonoro que transgredía los modelos comunes de las orquestas cubanas" (Eli 2005).

el texto se hace eco del habla de los sectores más populares de La Habana, con términos que a no pocos dan imagen de vulgaridad, chabacanería, marginalidad, racialidad e incluso machismo. Este tratamiento resulta difícil de asimilar si no tenemos en cuenta que:

Recursos tradicionales como la jocosidad, el choteo, el doble sentido, la ironía, la sátira, la parodia y la hipérbole se utilizaron [en la música popularailable cubana de los años 90'] para abordar temas de aguda connotación social y manifestar la voluntad autoral de censurar y denunciar hechos mediante la mordacidad, la burla solapada pero irreverente o rodeada de una atmósfera que transmite sus intenciones, tanto o más que el texto mismo (Casarella 2013: 154).

Entender el medio participativo en el que se desarrolla la rumba madrileña de Pedro Pablo, desde estos presupuestos, resulta crucial. En efecto, es este un espacio cuyo público y agentes de comercialización condicionan en gran medida el tipo de música a consumir. Aquí, la demanda se inclina hacia la música de esa Cuba que no solo Pedro Pablo y sus músicos de la diáspora de los años 90' dejan atrás, sino también buena parte del público concurrente. A ello se une, por otra parte, el interés que, tanto el público español como extranjero asistente, muestra en torno al imaginario o tópico cubano de sensualidad, disfrute y festividad que engloba la *performance* de la música popularailable de la isla. De manera que el significado de las letras que aquí se exponen no debe interpretarse simplemente a partir de las palabras o frases que las conforman, sino desde el entramado de códigos que intervienen en el desarrollo de su espectáculo rumbero. De acuerdo con los presupuestos de género musical de Frith: "[...] no está determinado por la forma o el estilo del texto sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la *performance* (1998, en Guerrero 2012)".

La Rumba de Pedro Pablo adopta, como otra de sus principales estrategias de negociación y adaptación a la escena musical madrileña, la versión en rumba de una serie de clásicos de la música tradicional y popular española. Cabe mencionar, entre otras, "Pena penita pena", "Porompompero" y "La bien pagá", esta última en una atrayente versión guaguancó-son tradicional cubano que, como mínimo, subvierte significativamente los códigos musicales y

de contenido textual que distinguen la popular copla compuesta por los letristas y compositores Ramón Perelló y Juan Mostazo en el Madrid de los años 30'. En su versión rumbera transterritorial, "La bien pagá" que nos propone Pedro Pablo también nos habla en su texto de amor y desengaño pero, esta vez, enriquecida desde esa suerte de poética amorosa popular que distingue el sustrato léxico e idiosincrático de la músicaailable cubana. Véase como ejemplo el contenido de su texto en el momento climático o coro (alternancia solista-coro):

Coro: Bien pagá, bien pagá, bien pagá fuiste mujer.
Solista: Ya yo no te quiero, ya yo tengo a otra,
otra mulatona, que me sabe querer. ¡Bien pagá!
[...]
Solista: ¡Eh!, dame un besito, un beso en la boca.
Oye, Mamacita, que te lo voy a pagar. ¡Bien pagá!
[...]
Coro: Bien pagá, bien pagá, bien pagá fuiste mujer.
Solista: Mira cómo dice el coro, Mamacita. Escucha bien, Mamá.
Coro: Bien pagá, fuiste mujer.
Solista: Y a la hora que me llames, yo no me molesto, Mamá.

A nivel musical, tal como se aprecia en el gráfico que se incluye a continuación (Gráfico 2), sobresale una concepción estructural de clara ascendencia sonera, dejando sus momentos de mayor apogeo y tensión climática para las secciones de Coro. A diferencia del ejemplo antes analizado, aquí coexisten en todo momento los rasgos musicales característicos del guaguancó, en este caso de estilo más tradicional, y el son cubano. Una coexistencia que, por momentos, raya en una relación híbrida punzante y compleja entre estos dos géneros de la música tradicional y popular de la isla. Los elementos musicales distintivos de la rumba se identifican, por una parte, en los toques rítmicos reiterados que ejecuta el catá a modo de clave o patrón guía, así como en el desarrollo polirrítmico de los dos conjuntos de tumbadoras que aquí se incluyen, el segundo de ellos con uso de un cajón de rumba cubana. Estos dos comportamientos se mantienen tanto en las secciones de Tema como de Coro, donde, además de lo referido con anterioridad, destaca también el empleo de una textura coral de claro estilo rumbero (con doblaje de voces por 4^{as} y 3^{as} paralelas). Por otra parte, los elementos distintivos del son

se nos revelan en las progresivas ejecuciones de tumbao¹⁵ que realiza el tres como instrumento rítmico-melódico. Su tratamiento insinuante y sugestivo define las secciones del Tema, dada la relación dialogante que el mismo establece con la base rítmica de guaguancó que aquí prevalece. Sin embargo, en las secciones de Coro, su comportamiento deviene en patrón de estabilidad y cohesión del discurso, ya que en ellas es el son el género preponderante. El bajo sincopado o sonero que interpreta el *baby bass* en las secciones de Coro, y los distintivos toques de pailas, caja china y el cencerro, refuerzan por su parte las secciones climáticas de tipo son.

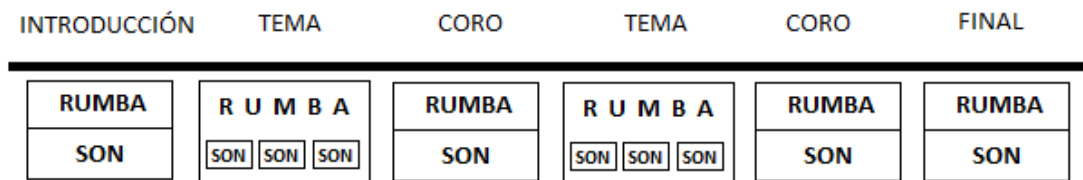


Gráfico 2: Diseño estructural del tema “Bien pagá”, La Rumba de Pedro Pablo

Otro ejemplo significativo dentro de ese campo de negociación y re-significación de códigos rumberos y españoles es el que ofrece la pieza titulada “Con tres cajones”. En ella se funden con logrado equilibrio giros melódicos del universo sonoro flamenco y el son cubano (uso del característico tumbao), junto a palmas españolas, bajos sincopados soneros, clave rítmica de guaguancó y tres cajones, tal como su sugerente nombre indica. La singular amalgama de ritmos cubanos y sonoridad flamenca que evidencia el tratamiento de los tres cajones constituye el núcleo gravitacional de la pieza, rasgo al que se suma, junto al resto de los instrumentos, un marcado sentido de improvisación que fluctúa entre lo propiamente sonero, lo jazzístico (latin-jazz), la timba y el flamenco más próximo al estilo internacionalmente popularizado por Paco de Lucía. Es esta, tal como reza una de las

¹⁵ Danilo Orozco hace referencia al término tumbao como “modelo o patrón básico y fundamental —en instrumentos [melódicos] como el tres, bajos, teclados— que dan el carácter y propician sutiles interrelaciones en muchas músicas de son, y se extienden a otras interconectadas” (2000: 9). Por su parte, Daymí Alegría, discípula de Orozco, define el término como “un patrón relativamente conciso de carácter reiterativo”, que “toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos”, que, a su vez “funcionan a partir de numerosas posibilidades de realización y no de paradigmas únicos” (2006: 113).

improvisaciones del cantante solista, “La rumba que te traigo de Cuba, de La Habana, para que bailen los españoles”. Una rumba, en efecto, que evoca con recurrencia el imaginario sonoro y popular de aquella Habana del “Período Especial” (años 90’) referida aquí, a modo de cita, en uno de los coros de timba que por entonces popularizó la agrupación NG La banda: “¡ole con ole, arroz con frijole’ [y cerveza Hatuey]!”. Y, por otra parte, esta vez desde el referente español, la alusión que este mismo coro hace a una de las interjecciones más características de la cultura española: ¡Olé! u ¡ole!

Epílogo

En su dinámica des/re-territorializada, La Rumba de Pedro Pablo conquista con éxito la escena musical madrileña en sus casi dos lustros de existencia, desde su gestación en los enclaves del Café Berlín en el año 2010. Su interacción con una nueva comunidad y, por ende, normas, dinámicas comerciales y competencias receptoras diferentes a las de su ámbito de partida, conducen a negociar nuevas estratificaciones y adaptaciones en su discurso rumbero. Rumba cubana en el Madrid del siglo XXI que re-significa, desde la experiencia migratoria, sus códigos de partida en un dialógico y punzante cruce de géneros, estilos y códigos músico-bailables de referencia cubana y española, principalmente.

Su espectáculo festivo, a medio camino entre el género de carácter abierto y espontáneo de la rumba originaria y la concepción organizada de un “concierto” músico-bailable, proporciona una velada participativa de alto contenido cultural y disfrute colectivo entre cubanos de la migración y españoles nativos. Juntos, comparten por igual esa especie de “comunidad imaginada” cubana en la que deviene el espectáculo rumbero y folclórico de Pedro Pablo, ya fuera desde la-búsqueda o el goce de referentes identitarios de una vida dejada atrás, o desde el disfrute y el descubrimiento de una cultura músico-bailable de manifiesta vivacidad, sensualidad y riqueza sonora.

Desde Madrid, la rumba que ofrecen Pedro Pablo y sus músicos constata una vez más la ductilidad de un género festivo cubano que, históricamente, se define por la mezcla y fusión de elementos culturales heterogéneos, aunque principalmente de ascendencia africana. La suya es una propuesta que se suma con acierto a esa dinámica de hibridación que, ya sea desde Cuba como

desde fuera de sus fronteras territoriales, expone la rumba contemporánea de la mano de agrupaciones y artistas como Irakere, Los Papines, Orishas, Yoruba Andabo, Habana Abierta, Interactivo, X Alfonso, Free Hole Negro, Telmary Diaz, Okilakua, entre otros. Una rumba convulsa y plagada de fusiones musicales (yoruba, bantú, son, bolero, cha-cha-chá, conga, mambo, salsa cubana, timba, jazz, rock, funk, rap, hip hop, *reggaeton*, flow, flamenco) que, como mínimo, nos enfrenta a un nuevo y revitalizado estadio de este género patrimonial cubano y transterritorial.

Referencias bibliográficas

Acosta, Leonardo. 2002. "De los complejos genéricos y otras cuestiones". *Clave, Revista Cubana de Música* 4(3): 2-13.

Alegría, Daymí. 2006. "Timba y tumbao, junto y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual música popular bailable cubana". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* 11: 133-143.

Brah, Avtar. 2011. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: editorial Traficantes de Sueños, Mapas.

Cantalapiedra, Ricardo. 1996. "Caribe aquí". *El País*, 7 de julio https://elpais.com/diario/1996/07/07/madrid/836738663_850215.html [Consulta: 07 de enero de 2019].

Casanella, Liliana. 2013. *La música popular bailable cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana: Cidmuc.

Clifford, James. 1999. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Eli, Victoria y Alonso, M^a de los Ángeles. 1999. *La música entre Cuba y España [Tradición e innovación]*. Madrid: Fundación Autor.

Eli, Victoria y Gómez, Zoila. 2003. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y educación.

Eli, Victoria. 2005. "La música bailable de Cuba: del son a la timba ¿ruptura o continuidad?". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/166/la-musica-bailable-de-cuba-del-son-a-la-timba-ruptura-o-continuidad#ref7> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

Fabbri, Franco. 2006. "Tipos. Categoría y géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Traducción de Marta García Quiñones. http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: 09 de febrero de 2019].

Falcón Paradí, Arístides. 2016. "Rumba en el Parque Central". *Academia de la Historia de Cuba en el Exilio* <http://academiahistoriacubaexilio.blogspot.com/2016/10/rumba-en-el-parque-central.html> [Consulta: 22 de enero de 2019].

Frías, Johnny. 2010. "The Routes of Rumba (review)". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 31(1): 139-143.

Froelicher, Patrick. 2005. "¡Somos Cubanos! Timba cubana and the construction of national identity in Cuban popular music". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/167/somos-cubanos-timba-cubana-and-the-construction-of-national-identity-in-cuban-popular-music> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo

Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16 <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n> [Consulta: 16 de febrero de 2019].

González Bello, Neris y Casanella, Liliana. 2002. "La timba cubana, un intergénero contemporáneo". *Clave. Revista Cubana de Música* 4(1): 2-9.

Herrera, Ángel Antonio. 2015. "Madrid, en otra salsa. Dos locales en la Puerta de Sol ofrecen el mejor sabor cubano". *ABC*, 24 de enero <https://www.abc.es/madrid/gente-estilo/20150124/abcp-madrid-otra-salsa-20150123.html> [Consulta: 21 de enero de 2019].

López Cano, Rubén. 2007. "El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la timba cubana". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 28(1): 24-67.

Llanes, Yudeskia. 2018. Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, 21 de diciembre, Madrid. Inédita.

Mireles Rodríguez, Pedro Pablo. 2018. Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, 20 de octubre, Madrid. Inédita.

Orozco, Danilo. 2000. *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de Son y No son*. La Habana: Ojalá

Ortega Dolz, Patricia. 2016. "El mítico Café Berlín sucumbe a la especulación inmobiliaria". *El País*, 4 de enero https://elpais.com/ccaa/2016/01/03/madrid/1451850794_001010.html [Consulta: 29 de enero de 2019].

Ros "Wally", Asensio. 2013. "Pedro Pablo Rodríguez Mireles. La percusión por dentro". *Magazine Batería Percusión. La revista de batería y percusión*, 30 de marzo <http://www.bateriapercusion.com/pedro-pablo-rodriguez/> [Consulta: 23 de febrero de 2019].