



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

EN TRÁNSITO: LA IDENTIDAD DEL MÚSICO LATINOAMERICANO
MIGRANTE EN LA *FESTA MAJOR* DEL BARRIO BARCELONÉS DE GRÀCIA.

Estudiante: Tealdo Latorre, Isidora María

Profesor Guía: Osorio Riveros, Hugo

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la
Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de
Licenciada en Artes
Barcelona 2025

Índice

1. Resumen
2. Introducción
3. Antecedentes
4. Problematización
 - 4.1 Objetivo General.
 - 4.2 Objetivos Específicos.
5. Marco Metodológico
 - 5.1. Enfoque de la investigación.
 - 5.2. Criterios de selección.
 - 5.3. Técnicas de recolección de datos.
6. Justificación
7. Marco Teórico.
 - 7.1. Sobre identidad y migración.
 - 7.2. La música popular.
 - 7.2.1. Música popular migrante.
 - 7.2.2. Música popular latinoamericana.
 - 7.2.3. El intercambio sonoro.
 - 7.3 La fiesta
 - 7.4. Estado del Arte

8. El barrio de Gràcia

8.1. Origen del Barrio y unificación a Barcelona.

8.2. Identidades del barrio

8.3. Sonoridades del barrio

9. La Festa Major de Gràcia

9.1. Origen y evolución

9.2. Valores culturales propios.

9.3. Espacios y elementos que identifican la celebración.

10. Músicos Latinoamericanos en la Festa Major de Gràcia

10.1. Participación de músicos latinoamericanos en la Festa Major de Gràcia

10.2. Vinculación con la cultura catalana.

10.3. Centre Artesà Tradicionari

10.4. Plaza del Sol /Plaza del Folk

10.5. Plaza Mujeres /Plaza Dones

11. Conclusiones

12. Bibliografía

13. Anexo

1. Resumen

El presente estudio analiza la reconstrucción identitaria de músicos latinoamericanos migrantes en la Festa Major de Gràcia, en el contexto de una Barcelona contemporánea marcada por diversos flujos migratorios. En un entorno fuertemente impactado por la gentrificación y el turismo excesivo, se busca entender qué lugar ocupa el migrante, o más bien, si el músico migrante latinoamericano logra hacerse un espacio entre tantos y tantas.

A partir de un enfoque cualitativo e interdisciplinario, se examinan las prácticas musicales y festivas como procesos de hibridación cultural, resistencia y negociación simbólica. Estas prácticas se abordan desde distintas aristas: el barrio de Gràcia, la Festa Major como evento y la participación de los músicos latinoamericanos en ella. La investigación articula los ejes de identidad migrante, música popular y fiesta para comprender la experiencia migrante en sus dimensiones individual, comunitaria e institucional.

Como una extensión práctica y creativa de esta investigación, se da espacio a la producción del disco “En tránsito”. Este proyecto artístico busca recoger y dar voz a los testimonios, problemáticas y emociones que atraviesan los músicos migrantes en su proceso de adaptación y búsqueda de pertenencia. A través de este disco, se pretende no solo visibilizar sus experiencias sino también contribuir a un diálogo cultural más amplio, que reconozca la diversidad y complejidad de la identidad migrante en Barcelona.

Palabras Clave: Identidad migrante, música popular, Festa Major de Gràcia, migración, hibridación cultural, integración social.

Aquest estudi analitza la reconstrucció identitària dels músics migrants llatinoamericans que participen a la Festa Major de Gràcia, en el context d'una Barcelona contemporània marcada per diversos fluxos migratoris. En un entorn fortament impactat per la gentrificació i el turisme excessiu, la recerca busca entendre quin lloc ocupa el migrant, o més aviat, si els músics migrants llatinoamericans aconsegueixen fer-se un espai entre tants i tantes.

A partir d'un enfocament qualitatiu i interdisciplinari, s'examinen les pràctiques musicals i festives com a processos d'hibridació cultural, resistència i negociació simbòlica. Aquestes pràctiques s'aborden des de diferents perspectives: el barri de Gràcia, la Festa Major com a esdeveniment i la participació dels músics llatinoamericans en aquesta. La investigació articula els eixos d'identitat migratòria, música popular i festa per comprendre l'experiència migratòria en les seves dimensions individual, comunitària i institucional.

Com a extensió pràctica i creativa d'aquesta recerca, es dona espai a la producció de l'àlbum "En trànsit". Aquest projecte artístic pretén recollir i donar veu als testimonis, problemàtiques i sentiments que travessen els músics migrants en el seu procés d'adaptació i cerca de pertinença. A través d'aquest àlbum, l'objectiu és no només visibilitzar les seves experiències sinó també contribuir a un diàleg cultural més ampli que reconegui la diversitat i complexitat de la identitat migratòria a Barcelona.

Paraules clau : Identitat migratòria, música popular, Festa Major de Gràcia, migració, hibridació cultural, integració social.

This study analyzes the identity reconstruction of Latin American migrant musicians participating in the Festa Major de Gràcia, within the context of contemporary Barcelona marked by diverse migratory flows. In a setting heavily impacted by gentrification and excessive tourism, the research seeks to understand the place occupied by migrants, or rather, whether Latin American migrant musicians manage to carve out a space among many others.

Using a qualitative and interdisciplinary approach, musical and festive practices are examined as processes of cultural hybridization, resistance, and symbolic negotiation. These practices are explored from different perspectives: the Gràcia neighborhood, the Festa Major event itself, and the participation of Latin American musicians in it. The study integrates the axes of migrant identity, popular music, and festival to understand the migrant experience on individual, community, and institutional levels.

As a practical and creative extension of this research, space is given to the production of the album "En tránsito." This artistic project aims to collect and give voice to the testimonies, challenges, and feelings experienced by migrant musicians in their process of adaptation and search for belonging. Through this album, the goal is not only to make their experiences visible but also to contribute to a broader cultural dialogue that recognizes the diversity and complexity of migrant identity in Barcelona.

Key Words: Migrant identity, popular music, Festa Major de Gràcia, migration, cultural hybridization, social integration.

2. Introducción

La ciudad de Barcelona ha sido, desde hace varias décadas, un punto de encuentro para personas que migran desde distintas partes del mundo. Entre sus *carrers* y *barris* conviven lenguas, memorias, tradiciones y trayectorias que transforman constantemente el tejido social, cultural y político de la ciudad. En este contexto, la migración latinoamericana ocupa un lugar particular: por un lado, comparte vínculos históricos con España; por otro, arrastra herencias coloniales y desigualdades estructurales que se manifiestan en el presente.

En esta escena multicultural, los músicos migrantes ocupan un rol muchas veces invisibilizado, pero profundamente significativo, no solo para la comunidad barcelonesa, sino también para su propio sentido de pertenencia dentro de la comunidad latina. La música, como territorio de memoria, identidad y resistencia, se convierte así en una herramienta para sostenerse, reclamar espacio y transformar realidades. En una ciudad donde convergen la gentrificación, el turismo excesivo, la defensa de la cultura catalana y la presencia de una diversidad creciente, los músicos migrantes enfrentan barreras simbólicas, económicas y estructurales que complejizan su integración.

En el ámbito de las fiestas populares de Barcelona y de la comunidad autónoma de Catalunya, la música latina aparece con frecuencia, ya sea para animar celebraciones o como una fuente de trabajo para músicos migrantes que comparten su arte. Sin embargo, surge la necesidad de preguntarnos: ¿qué lugar ocupa realmente la música latinoamericana, y quienes la interpretan, dentro del tejido cultural barcelonés? .En

este marco, la Festa Major de Gràcia, una celebración profundamente identitaria y reivindicativa de la cultura catalana, se nos presenta como un espacio fértil para interrogar estas dinámicas. Específicamente, nos preguntamos:

¿Cómo se reconstruye la identidad de los músicos latinoamericanos que participan en la Festa Major de Gràcia, y qué papel juega esta participación en su integración social y cultural dentro de la ciudad?

Esta pregunta no surge desde una distancia neutral, sino desde una vivencia situada. Como música migrante latinoamericana, he habitado muchas de las experiencias que aquí se analizan: el desarraigo, la reconstrucción de la identidad artística, la lucha por ser escuchada en un territorio nuevo. Esta implicación personal no limita el análisis; por el contrario, lo enriquece, permitiendo una mirada empática y crítica a la vez, que dialoga con otras voces y trayectorias.

La elección de la Festa Major de Gràcia como espacio de observación responde a su relevancia cultural y simbólica dentro de la ciudad de Barcelona. Esta fiesta, organizada por comisiones vecinales, se ha consolidado como un evento que celebra la identidad catalana y la vida comunitaria del barrio. Sin embargo, en los últimos años ha comenzado a abrirse a expresiones culturales migrantes, generando tensiones, transformaciones y nuevos sentidos.

La participación de músicos latinoamericanos en este tipo de fiestas populares permite observar procesos de negociación identitaria, de búsqueda de pertenencia, de visibilización y también de resistencia. Se trata de un espacio privilegiado para analizar cómo la cultura popular opera como escenario de integración, pero también como campo de disputa simbólica.

La presente investigación se sostiene sobre tres ejes teóricos fundamentales. En primer lugar, la identidad migrante, entendida como un proceso dinámico, conceptualizado inicialmente por Barth (1969), y posteriormente ampliado como fragmentado y relacional, a partir de los aportes sobre aculturación propuestos por Berry (2015) y sobre comunitarización, desarrollados por Weber (2012).

El segundo eje se refiere a la música popular, concebida no solo como una manifestación estética, sino también como una práctica social, política y de vínculo entre culturas, tal como lo plantean autores como Lidskog (2016) y Frith (2001).

En tercer lugar, encontramos la categoría de la fiesta, entendida como un espacio de representación simbólica, de construcción comunitaria y como escenario de tensión entre la tradición y el cambio, según los enfoques de Escobar (2003), Pablo (2001) y Flores (2006).

Desde estos marcos se analiza cómo los músicos migrantes negocian su lugar dentro de una fiesta que, al tiempo que exalta una identidad local (catalana), comienza también a ser atravesada por la diversidad de quienes actualmente habitan el barrio.

La metodología adoptada en esta investigación es de carácter cualitativo, ya que permite explorar en profundidad las experiencias, percepciones y trayectorias de los músicos migrantes desde una perspectiva situada y comprensiva. Como técnica principal de recolección de datos, se llevaron a cabo entrevistas en profundidad a músicos latinoamericanos que han participado en la Festa Major de Gràcia en distintos momentos entre los años 2024 y 2025. Estas entrevistas permitieron recoger relatos personales sobre su inserción en el contexto cultural barcelonés, sus procesos de adaptación y las tensiones que experimentan en su participación en la fiesta.

Asimismo, se utilizó la observación participante durante distintas instancias festivas, lo que permitió complementar la información obtenida con una mirada directa de las dinámicas de interacción entre músicos, comisiones de fiesta y público. La investigación se nutrió también del análisis de materiales audiovisuales (grabaciones, fotografías, registros de redes sociales), así como de una revisión bibliográfica de textos teóricos y estudios previos que abordan las categorías de identidad, migración, fiesta y música popular.

El objetivo general de este trabajo es analizar la transformación identitaria de los músicos latinoamericanos participantes en la Festa Major de Gràcia y examinar las implicancias de este proceso en su integración social y cultural en la ciudad de Barcelona. De este objetivo general se desprenden los siguientes objetivos específicos: describir las características socioculturales de los músicos latinoamericanos participantes; identificar y analizar las formas en que la música

popular funciona como herramienta de resistencia y expresión identitaria; examinar las tensiones y negociaciones entre identidades locales y foráneas en el contexto festivo; explorar el intercambio sonoro y cultural derivado del tránsito migratorio; y evaluar las implicancias de la transformación identitaria en los procesos de integración social y cultural de estos músicos en el entorno urbano.

La presente investigación se organiza en tres capítulos de análisis, en los cuales se desarrollan los hallazgos temáticos a partir de entrevistas, revisión bibliográfica y observación de presentaciones y dinámicas barriales. En primer lugar, se analiza el barrio de Gràcia como eje de la identidad catalana, abordando su origen, identidad y sonoridades. Posteriormente, se examina en profundidad la Festa Major de Gràcia como espacio legitimador de expresiones culturales y ejemplo de participación ciudadana. Finalmente, en el tercer capítulo, se aborda el estudio de los músicos latinoamericanos participantes en la festa, en diversos escenarios como la Plaza del Folk, Tradicionàrius y la Plaza Mujeres, tomando como base entrevistas y presentaciones para dar respuesta a los objetivos de la investigación.

Se presentan las conclusiones que sintetizan los aprendizajes, reflexiones críticas y proyecciones futuras, además de la descripción del disco "*En Tránsito*" como resultado artístico derivado de la investigación.

Esta tesis se sitúa, entonces, entre la teoría y la práctica, entre lo académico y lo sensible, entre el análisis y el arte. Parte de una experiencia personal que dialoga con otras, se expande y se transforma en conocimiento compartido. Entender la identidad

como un tránsito, y no como un punto fijo, permite abrazar la complejidad de lo migrante y reconocer que en el movimiento también hay raíz, territorio y pertenencia.

3. Antecedentes

Para contextualizar este estudio sobre la reconstrucción identitaria de músicos latinoamericanos en la Festa Major de Gràcia, es necesario abordar tres ejes conceptuales clave: la Festa Major de Gràcia como evento cultural emblemático, la noción de identidad migrante y la música popular como espacio de expresión e interacción cultural. Estos antecedentes permiten comprender las múltiples dimensiones en juego en el fenómeno migratorio y cultural que atraviesa la experiencia de los sujetos investigados.

En primera instancia, la Festa Major de Gràcia es una de las celebraciones más representativas tanto de Barcelona como de Catalunya, con una tradición que supera los dos siglos de historia. Celebrada anualmente en torno al 15 de agosto, esta festividad se caracteriza por su amplia y diversa programación cultural, la ornamentación detallada y creativa de las calles del barrio, así como por un arraigado espíritu comunitario que convoca a vecinos, visitantes y artistas. En sus orígenes, la Festa Major tuvo un claro propósito de fortalecimiento de la identidad y la reivindicación cultural del barrio de Gràcia, fungiendo como un espacio donde se articulaba el cuidado y la preservación de la cultura catalana local (Pablo, 2001).

Con el paso del tiempo, la Festa Major ha evolucionado considerablemente, pasando de una celebración estrictamente vecinal a un evento de gran proyección cultural y social. Actualmente, se configura como un espacio donde confluyen diversos

elementos: la resistencia comunitaria frente a procesos de transformación urbana, la expresión artística de variados colectivos y la disputa simbólica en torno a la identidad y pertenencia al barrio (Flores, 2006). Esta evolución refleja las tensiones propias de un contexto urbano globalizado, marcado por fenómenos como la gentrificación y el turismo masivo, que afectan directamente al tejido social y cultural de Gràcia.

De este modo, la Festa Major no solo mantiene sus valores culturales propios sino que se transforma en un escenario privilegiado para la visibilización de múltiples expresiones culturales, permitiendo analizar procesos complejos de inclusión, exclusión y construcción identitaria en una ciudad en constante cambio. La fiesta se presenta, entonces, como un espacio de negociación simbólica y política donde diferentes actores sociales interactúan y disputan sentidos de pertenencia, derechos culturales y el valor de lo local en la ciudad global.

En segundo lugar el concepto de identidad migrante , constituye un eje conceptual esencial para el presente estudio, pues permite comprender cómo los sujetos que atraviesan procesos de desplazamiento construyen y negocian su sentido de sí mismos en contextos nuevos y a menudo complejos. Esta noción de identidad se entiende, siguiendo a Barth (1969), como un proceso dinámico, situacional y en constante negociación, que se configura en la intersección entre las raíces culturales de origen y las nuevas realidades sociales y culturales del lugar de acogida.

Lejos de concebir la identidad como un atributo fijo o esencialista, el enfoque dinámico permite apreciar la hibridación cultural que surge del encuentro y diálogo entre distintas tradiciones, formas de vida y estructuras sociales (Canclini, 1990). En este proceso, las identidades migrantes no solo reproducen elementos culturales del pasado, sino que crean nuevas formas de pertenencia que desafían categorías identitarias tradicionales, cuestionan fronteras y abren posibilidades para la reinvencción social y cultural.

En el contexto de Barcelona, la construcción de la identidad migrante adquiere particular relevancia debido a la heterogeneidad y diversidad de los flujos migratorios contemporáneos, que se entrelazan con las dinámicas propias de una ciudad que experimenta procesos acelerados de gentrificación, turismo masivo y transformaciones socioeconómicas profundas. Estos factores generan tensiones significativas que afectan a las comunidades migrantes, limitando su acceso a recursos esenciales como vivienda y empleo, y condicionando sus posibilidades de integración y participación social.

Así, la identidad migrante en Barcelona se articula en un diálogo permanente con las nuevas condiciones urbanas y sociales que impactan en el sentido de pertenencia, desafiando la noción tradicional de identidad como algo estático y proponiendo en cambio un proceso dinámico, fragmentado y en tránsito.

Finalmente, la música popular es un elemento clave para comprender la experiencia cultural de los músicos latinoamericanos migrantes y su participación en la Festa

Major de Gràcia. Como fenómeno cultural, la música popular se encuentra profundamente enraizada en las prácticas cotidianas y comunitarias, desempeñando un papel fundamental en la expresión, construcción y negociación de identidades sociales (Frith, 2001).

En contextos migratorios, la música popular funciona como un espacio privilegiado de encuentro y diálogo intercultural. Según Bailey y Collier (2006), la música constituye un vehículo para el intercambio cultural entre identidades que crean, reproducen y consumen música, a la vez que se nutre de los procesos migratorios que alimentan la fusión de melodías, ritmos, timbres y lenguajes. Esta dinámica convierte a la música popular en un recurso cultural rico y complejo, que permite a los músicos y audiencias identificar y resignificar sus experiencias, a la vez que sirve como herramienta de resistencia y negociación simbólica frente a las dinámicas de integración social.

En el caso particular de los músicos latinoamericanos en Barcelona, la música popular actúa como un puente entre sus raíces culturales de origen y las nuevas formas de pertenencia que emergen en la diáspora. A través de la creación y la interpretación musical, estos músicos transitan entre distintos territorios culturales, generando procesos de hibridación que reflejan las tensiones y posibilidades propias de su experiencia migratoria. La música se vuelve entonces una plataforma para visibilizar problemáticas, expresar sentires y construir comunidad, contribuyendo a la ampliación de los sentidos de identidad y ciudadanía en contextos multiculturales.

4. Problematicación

La presente investigación se enmarca en el ámbito de la música popular latinoamericana y su relación identitaria con los músicos latinoamericanos, residentes en el barrio de Gracia, en la ciudad de Barcelona.

En un mundo que se identifica como migrante, las conexiones transnacionales y las redes globales, como también, las políticas de migración influyen en la consideración de nuevas condiciones para la creación de identidad. Entendiendo esta noción (identidad), como un concepto en movimiento. En palabras de Barth (1969), el cual fue uno de los primigenios en introducir a la comunidad científica, una idea dinámica de identidad, exponiendo que ésta se cimenta a través de procedimientos de intercambio con el medio adyacente, así por medio de procesos necesarios como el de inclusión y exclusión, es que se establecen límites entre los que pertenecen a un grupo determinado y los que son marginados. Barth plantea que, los elementos que representan la desigualdad no están conformados por un conglomerado de desigualdades objetivas sino, más bien por aquellas que los sujetos consideran como relevantes y emblemáticas. Desde este panorama, el sentimiento de pertenencia se muestra como un ente concebido por medio del enfrentamiento con identidades de diferentes grupos, que de la misma forma se encuentran en constante mutación. Por tanto, la noción de identidad no se manifiesta como una idea acrónica y rígida, si no, como un concepto permeado por el contexto y la temporalidad.

De este modo, la música continuará siendo una figura esencial para que, migrantes y refugiados desarrollen esta misma, en el nuevo ambiente que les rodea (Lidskog,

2016). De esta manera, la investigación pretende comprender el fenómeno, tanto social-político como artístico, que se genera en torno a la migración puesto que, según Lidskog, lo que todavía no está de manifiesto, es si la integración social interna separa a estas comunidades de la sociedad que les rodea, o estimula un intercambio de culturas. En este caso particular, en el ámbito de las fiestas del barrio barcelonés de Gràcia, las que se celebran en torno al 15 de agosto. Dicha celebración, opera frente a la despersonalización de las ciudades, el individualismo y el aislamiento de las personas, el crecimiento del comercio como entretenimiento, llenándonos de fantasías de consumo inagotables. En respuesta a todas estas conminaciones, el barrio con más voluntades que recursos se organiza y demuestra que hay maneras alternativas de entender la ciudad (Pablo,2002). Hoy por hoy, nos encontramos con una Barcelona explotada por el turismo, donde es más fácil encontrar un “piso” para hospedarse por dos días o por seis meses, que por seis años. En la cual, sus habitantes locales se encuentran al borde del hastío de los “guiris” (turistas, principalmente del norte de Europa), reclamando cada día la pertenencia de su ciudad. Es por esta razón, que la premura de “hacer barrio” se hace más urgente puesto que, la expansión turística de la ciudad se apodera cada vez más de los barrios. De esta manera, las fiestas de Gràcia apelan al compromiso de los vecinos a vecinos para con su barrio, a rescatar la cultura catalana y la integración con otras culturas que forman parte de la ciudad. Entendiendo el concepto de fiesta como una noción amplia, dinámica y profunda del espíritu de los pueblos. Así, la fiesta al poseer una naturaleza de reunión, socialización e integración social, suponiendo una

particular aptitud de unificar y mediar, que opera en diferentes niveles, por ejemplo, entre la naturaleza y la sociedad (Escobar,2003) específicamente, en el caso particular de nuestra investigación la mediación en la fiesta entre el sujeto local y el sujeto inmigrante. En este aspecto haremos referencia solo a los efectos que tiene esta tendencia mediadora en la fiesta del barrio de Gràcia (Barcelona), particularmente con las posibilidades con que dispone para la construcción de un espacio público, de alguna manera más integrativo para con la comunidad latinoamericana, propiamente los músicos latinoamericanos que luchan por abrirse camino en la fiesta catalana. Sin embargo, como señalaba anteriormente Escobar, la fiesta tiene como cometido fundamental la construcción del espacio público, por esto, la fiesta más que una manifestación de la sociedad constituida, ésta, o sea, la fiesta, es el factor de constitución de la misma.

La fiesta diseña de manera imaginaria las inmediaciones de lo colectivo y los vuelve a significar de manera representativa, en intervalos de tiempo regulares. Sobre el sentido profundo de esta universalidad imaginaria se impulsan acuerdos entre lo singular y lo comunitario, por una parte, entre los valores de los variados grupos y, por otra parte, vinculando a los participantes y a las fracciones de la sociedad en pro de contornos de significación que sobrepasan los intereses particulares y colectivos, el rito (la fiesta como ritual) revela la posibilidad de compartir un espacio, el del bien común, el de lo público.

La música conforma un significativo espacio, tanto material como simbólico de encuentro e identidad en contextos de tránsito, fruto de la emigración (Baily y

Collyer,2006). De esta forma algunos autores, subrayan la importancia de la música para la presencia de los grupos migrantes como configuraciones sociales. (Turino y Lea,2004), mientras que otros, destacan la competencia de esta como un “tejido colectivo” (Whiteley, Bennet y Hawkins,2004). En palabras del etnomusicólogo Mark Slobin, la música enlaza el hogar (origen) con el nuevo espacio, mediante una densa red de sonoridades, este movimiento de músicas y sonidos, que van y vuelven, concede a grupos desplazados erigir un nexo instantáneo con espacialidades y temporalidades que se han dejado atrás (Slobin,1994). Tanto la música como la diáspora, misma oscila perpetuamente en vibrante transformación, mediante la asimilación y evolución, desordenando las preestablecidas verdades, en relación con las culturas nacionales y étnicas desde los límites de estas culturas. La música, como el lenguaje, son ejemplos de solidaridad colectiva y de ascendencia común. (Gilroy,1993).

En este sentido, son las sonoridades latinoamericanas las que nos guiarán, en la búsqueda identitaria de la comunidad de músicos latinoamericanos. Buscaremos esclarecer, donde es que se alojan las sonoridades latinas en el contexto de la fiesta, que es lo que pretenden comunicar, que es lo que generan tanto en los residentes catalanes, como en los residentes migrantes, por último, indagaremos como la participación de los músicos latinoamericanos en la fiesta modifica el sentido de identidad de estos mismos.

4.1 Objetivo general

La finalidad de esta investigación es, comprender de qué manera la participación de los músicos latinoamericanos en la Festa Major de Gràcia, se encuentra vinculada con el sentido de identidad que desarrollan al habitar y desempeñarse en un territorio que nos es el de origen. A través del estudio de sus experiencias, aspiramos a entender cómo es que se construyen y reafirman sus lazos tanto culturales como personales, en un contexto festivo y, por cierto, foráneo como son las fiestas del barrio barcelonés de Gràcia, donde sus raíces y tradiciones se entrelazan con nuevas influencias sonoras. La presente investigación permitirá profundizar en los procesos de adaptación, resistencia y transformación que atraviesan estos músicos, al tiempo que su identidad latinoamericana se conserva o bien, se enfrenta un proceso de mutación, mientras se integran en un entorno diferente al de su origen.

4.2 Objetivos específicos

En relación con los objetivos específicos, en primer lugar, la investigación tiene como propósito, explorar cómo la participación de los músicos latinoamericanos, en la Festa Major de Gracia, afecta a su sentido de pertenencia e identidad latinoamericana, es decir, se busca esclarecer de qué manera su estatus migratorio influye en su participación y expresión artística en este contexto festivo, así como su interacción con la comunidad local y con otros artistas. En segundo lugar, busca visualizar los testimonios, vivencias y experiencias de los músicos afectados por las tribulaciones de la migración, con respecto a su quehacer artístico, específicamente, en el contexto

de la Festa Major de Gràcia, como se logra acceder a el programa de conciertos de la festividad y a la escena de musical local. Luego, pretende comprender cómo la música latinoamericana comulga con otras músicas del mundo en un estado de migración, y como se enriquece en sonoridades, líricas, colores, entre otros aspectos compositivos e interpretativos. En última instancia, tiene como objetivo, esclarecer y comprender como operan los músicos latinoamericanos en cuanto, a su relación con la fiesta de Gràcia y el barrio en general.

5. Marco Metodológico

5.1. Enfoque de la investigación

En cuanto a aspectos metodológicos, la investigación tendrá un enfoque cualitativo en artes, que advierte que el tema de estudio no es la regularidad del estado de la naturaleza, sino la mutabilidad de las formas representativas. El enfoque cualitativo en cuestión tiene la intención de cualificar, de determinar el sentido y el valor de dichas formas simbólicas (León,2018). Para esto, el paradigma cualitativo acude a procesos de razonamiento que se basan en la observación y la experimentación, para llegar a una conclusión general a partir de casos específicos y otros métodos que incluyen la mirada del investigador y de los participantes. (Haseman,2006).

5.2. Criterios de selección

Tomaremos como muestra de estudio la participación en los escenarios de la *Festa Major de Gràcia*, es decir, los conciertos en las diferentes instancias donde acontece la fiesta. Por otro lado, también tomamos a las personas, en este caso, la comunidad de músicos latinoamericanos que hayan participado en las fiestas.

En Barcelona la inmigración latinoamericana es inminente y la búsqueda de espacios para los músicos, dentro de la escena catalana, se transforma en un desafío complejo ya que, pareciera ser que, se le da prioridad a la música en catalán (idioma local) y a los músicos nativos. Sin embargo, existen comunidades de migrantes latinos, donde podemos encontrar este sentido de identidad, cómo espacios semipúblicos de

reunión, bares, restaurantes y locales de baile donde la música funcionaba como un elemento catalizador de la sociabilidad. (Sanchez,2018). En nuestro caso particular, los variados conciertos en la *Festa Major de Gràcia*, operan como vínculo entre los vecinos locales y los inmigrantes que residen en Barcelona. Puesto que, en palabras de Llano, la música es una significativa fuerza unificadora de identidades colectivas. En relación con los criterios de selección, la presente investigación se centra en analizar la participación de los músicos en las fiestas del barrio de Gracia (Barcelona). Por tanto, nos acotaremos a investigar a los músicos latinoamericanos, que han participado en las fiestas del barrio anteriormente nombrado y su afectación identitaria en su práctica artística.

5.3 Técnicas de recolección de datos.

Para este efecto se emprenderá la búsqueda y análisis de bibliografía relacionada con la migración, tanto en Barcelona en general como en el barrio de Gràcia en particular y la *Festa Major de Gràcia*. Ya que, es preciso indagar en los archivos que, nos remiten a la fiesta mayor, entonces esclarecer, cómo se origina, cuáles son sus valores y como elabora una conversación con la sociedad, con la contingencia social, como la inmigración y su inserción en la comunidad catalana.

Como instrumento de recolección de datos se utilizará la entrevista en profundidad, particularmente a músicos latinoamericanos que hayan participado en las fiestas de

Gràcia, para analizar sus testimonios y encontrar tanto puntos en común como disidentes en su experiencia como artistas migrantes, en la ciudad de Barcelona. Esta técnica nos permite comprender de mejor manera al entrevistado, ya que luego de reiterados encuentros, frente a frente, entre investigador y participante, logramos adentrarnos en su intimidad, lo cual nos permite comprender la singularidad de cada uno (Robles,2011).

También utilizaremos la etnografía como instrumento de recolección, de ahí que, esta técnica de investigación, que estaría determinada por la observación participante (Restrepo,2022). Por lo tanto, nos ayudará a entender la relación entre la participación de los músicos latinoamericanos participantes en la *Festa Major de Gràcia* y como su identidad latinoamericana migrante, está en constante evolución.

Conforme a lo dicho por Restrepo, la etnografía puede tener un, “encuadre metodológico”, lo cual estaría definido por la relevancia en la caracterización y las lecturas situadas. La etnografía, pretendería, por tanto, brindar una comprensión situada desde la exposición de algunos parámetros de la vida social, considerando las significaciones que se asociadas por los propios sujetos.

6. Justificación

La investigación se enmarca, en el ámbito de la música popular, en primera instancia, en torno al músico latinoamericano, como sujeto migrante. En segundo lugar, respecto a la identidad tanto individual, como social del sujeto migrante. Por último, en relación con el concepto de la fiesta, en profundidad. Todo lo anterior, en el contexto de la *Festa Major de Gràcia*, mejor conocidas como las fiestas de Gràcia, barrio icónico de la ciudad de Barcelona.

La música popular, como manifestación cultural, como comunicación y como fiesta, evidencia las emociones de los pueblos, independientemente del lugar en el que se encuentren. La música está en constante tránsito, de esta manera tendrá un fuerte vínculo con las migraciones, el cual es innegable, ya que, la música se encuentra reflejada en todos los pueblos, culturas y épocas de la humanidad, se traslada de un territorio a otro, tanto grande como pequeño, sobrepasando todas las fronteras. En este caso, la diáspora humana, ha dotado a la música de una fuerza especial y ha concedido fusiones sonoras, tanto rítmicas como líricas (Paniagua-Arguedas, 2017), formas literarias migrantes (como, por ejemplo, en el caso de la décima).

En relación con el estudio académico de la música popular, podríamos esclarecer que, ésta se ha visto limitada al suponer que, los sonidos deben de cierta forma “reflejar” o “representar” a las personas. La problemática reside en el problema analítico, que supone inquirir las conexiones desde la obra (canciones, partituras, ritmos, etc.), hasta los conglomerados sociales que la generan y la consumen

(Frith,1996). Por consiguiente, la música funciona como portadora de contenidos simbólicos cargados de perspectivas, sobre diversas expresiones socioeconómicas globales, en este caso la migración, posee un contenido reflexivo, que es competente a la hora de interpelar a los sujetos y aportar a la construcción de identidades (Green 2001), desempeñándose como un camino imprescindible para aprender a comprendernos como sujetos históricos.

La música popular se moderniza constantemente ya que, su correspondencia con la industria cultural, las comunicaciones, el sentir urbano y la tecnología, lugar desde el cual desenvuelve su competencia para expresar el presente, momento histórico esencial para el público juvenil que le da crédito y que, al crecer, la guarda como tesoro en su imaginario. La música popular constituye una parte central en la modernidad y en el concepto de progreso extendida por la gran ciudad. (Gonzalez,2013). También, aporta al producir y a socializar esta modernidad, mediante relaciones intergeneracionales, la incorporación de la otredad negra y mestiza a la cultura hegemónica blanca; por su condición cosmopolita, participativa y si se quiere democrática y por su aptitud para crear una sensibilidad en consonancia con la época.

La experiencia migratoria permanece como un viaje hacia la incertidumbre y lo desconocido. Luego, se vive como un nuevo empeño de conformación y reconocimiento del nuevo territorio, el cual es acompañado por la nostalgia, incerteza y la idealización consecuente del lugar abandonado, como también por la creatividad que repercute y reconoce su lugar, venciendo así el espacio, al variarlo como territorio

propio. El intermediario entre estas formas del espacio es el migrante, del cual, su viaje no es un mero movimiento físico espacial sino más bien, una vivencia angustiosa y creadora, quien se vuelve a definir en el tiempo, por la lógica relación entre memoria e imaginación. (Vergara,2013). Así, los escenarios se asocian con cierto estado psicológico vulnerable, producto del estrés y duelo de la migración como también, la incertidumbre de su papel en la sociedad, su rol laboral y con un gran riesgo a enfrentarse al racismo, xenofobia, deportación e infinitud de prejuicios (Achotegui, 2009).

Por lo tanto, lo anterior se ubica en una materialidad que se edifica en el discurso sobre un migrante que deja todo atrás, por buscar sus objetivos: mejorar su calidad de vida. De esta manera, el concepto de identidad se ve incluido en el contexto de la investigación de modo que, este sentido identitario se podría definir como un elemento activo, dialogante y ciertamente relacionado con el contexto, en cuanto que transcurre a partir de la comunicación, como también de diversos símbolos y que se desarrolla a través de relaciones sociales (Mach 2013).

En el contexto de la fiesta, en toda la generalidad del concepto, es decir, como juego, culto, representación, arte, celebración, rito, comunicación y como instancia de mediación (Escobar,2003). En este sentido Escobar plantea, una cartografía de la fiesta acudiendo al termino de “fiesta popular tradicional”, concluyendo con el concepto de “tradicional”, como una noción que tiene que ser reformulada y replanteada dependiendo de su contexto político y social. *Tradere*, la concepción de “Tradición”, trae en común algo de una historia anterior, que puede que no sea ni

centenaria ni milenaria sino más bien, la tradición considera un punto de base sobre el cual propulsar un proyecto futuro. (Escobar, 2003). Fundamentalmente, la fiesta se construye teniendo como punto de partida acciones y actuaciones que se realizan por una comunidad de manera no cotidiana, no obstante, está se ejerce de manera periódica y más o menos sistematizada. Estas mociones traen a la memoria situaciones que los participantes esperan. Por lo tanto, entre ellos comienza a transitar un inmenso simbolismo, una emotividad compartida y la noción de “nosotros” comienza a ser cada vez más latente, en cuanto se reafirman los lazos de integración social. Así, la fiesta mayor del barrio barcelonés de Gràcia, la que en 1997 se condecora, con un título honorífico otorgado por la Generalitat de Catalunya, como *“Fiesta Tradicional de interés Nacional”* (Pablo, 2002). Vale la pena destacar, que la fiesta mayor de Gràcia, es una celebración autogestionada, por las asociaciones de vecinas y vecinos de las diferentes calles, y que luego de toda esta organización, conforman una *“Fundación de las Fiestas de Gràcia”*, donde todos los dineros que recaudan a lo largo del año, en diferentes actividades son para el beneficio de la fiesta, entre otros apartados en cuanto a su organización (Stamile, 2009), busca cuidar, mostrar, celebrar y reivindicar la tradición catalana. De igual manera, pero en menor medida, se proporcionan espacios para comunidades foráneas las cuales, se adaptan, participan y conviven en el barrio con la población local. De este modo se integra como un “nosotros” a la comunidad multicultural del barrio (Liberona y Pagnotta, 2012)

Es por este motivo que se vuelve necesario, explorar acerca de cómo las comunidades foráneas, en este caso particular, migrantes participan, discuten, se adaptan y finalmente se integran a la comunidad catalana local. Puesto que, no centraremos en los músicos latinoamericanos participantes en la Fiesta Major de Gràcia, precisamos tanto esclarecer cual es el aporte a la comunidad latinoamericana, en relación con la pertenencia al territorio, a la nostalgia del hogar que dejan atrás y a la identificación con el nuevo espacio en el que habitan, así como se hace ineludible, indagar en cómo la fiesta y la música en particular contribuyen a la comunión de culturas, sonoridades, ritmos, líricas y temáticas que son a la vez comunes y totalmente disimiles.

7. Marco Teórico

Nuestro marco teórico comprenderá, en primera instancia, el concepto de identidad migrante, como una noción dinámica, la cual está en constante evolución. En segundo lugar, acotaremos ciertos conceptos en relación con la música popular y los relacionaremos con la migración. Lugo indagaremos en, la idea de fiesta, puesto que, es donde se engloban y convergen los demás conceptos que forman parte de la columna vertebral de la presente investigación. Para pasar, en última instancia, a revisar el estado del arte, el cual nos permitirá encontrar espacios, para lograr abrir nuestra investigación.

7.1 Sobre Identidad y migración.

La migración, es un tema de particular preocupación a nivel global, ya sea por la implicancia políticas, sociales, económicas, tanto como de derechos humanos (Molde-Anaya,2018). El territorio español, se encuentra dentro de los diez primeros destinos del mundo, para estas migraciones internacionales (OIM,2018), transformándose en un país multicultural que se podría comparar con las principales naciones del mundo una tradición receptora de migrantes, más extensa que España. No obstante, a esto, con la crisis económica actual, producto de la pandemia en 2020 Covid-19, la población migrante decreció considerablemente, en España continúa siendo comparativamente mayor la cantidad de gente que llega de países foráneos, que los que se van (INE, 2021).

En otro orden de cosas, las migraciones actuales se generan en un contexto capitalista, global y neoliberal (Souto García y Ambort, 2021), que facilita el incremento de desigualdades, originado por la desigual distribución de la riqueza a nivel global y las marcadas disparidades en las condiciones de vida entre distintos países, este fenómeno constituye el contexto económico, político y ético que sustenta los movimientos migratorios contemporáneos.

Es en este complejo contexto donde se produce el fenómeno de la aculturación, que, en palabras de Berry, se refiere a aquel proceso de mutación cultural y psicológica, como producto del contacto entre variados grupos culturales y sus actores (Berry, 2015). Aunque, esta noción se define como un suceso bidireccional, en otras palabras, que produce cambios en ambos colectivos, este concepto generalmente ha sido afrontado desde la mirada de los inmigrantes, lo que deja de manifiesto lo que se espera de este mismo, es decir, que sea el inmigrante quien se “aculture” e inicie un proceso de adaptación frente a la sociedad que lo recibe, reduciendo al mínimo el papel que juega ésta y sus individuos en este proceso.

La aculturación psicológica ha sido interpretada a lo largo del tiempo mediante diversos enfoques. Inicialmente, se propuso un modelo unidimensional que sugería que las personas migrantes transitaban completamente de una cultura de origen (A) a la cultura del grupo dominante (B). Posteriormente, surgieron modelos bidimensionales que consideran la coexistencia de dos factores: el deseo de los migrantes de integrarse a la cultura dominante y su interés en preservar su patrimonio cultural. Estos modelos también examinan cómo las preferencias de la población local

respecto a estas dinámicas influyen en las estrategias de adaptación adoptadas por ambas partes (Ramírez, 2017; Safdar y Van de Vijver, 2019).

Berry, desarrolla un modelo en el cual, identifica cuatro estrategias esenciales utilizadas por migrantes y autóctonos en procesos de aculturación. Estas estrategias son, en primer lugar, la *asimilación*, en la que los migrantes adoptan las normas, valores y comportamientos de la cultura mayoritaria, dejando de lado su cultura de origen. En segundo lugar, la estrategia de *integración*, donde se combinan elementos de la cultura dominante con la preservación de aspectos generalmente significativos de la cultura propia. Luego, considera la noción de *separación*, cuando los migrantes mantienen firmemente su cultura de origen, reduciendo al mínimo el contacto con la cultura predominante. Por último, la *marginación*, la cual se caracteriza por el abandono tanto de la cultura de origen, como de la cultura hegemónica, lo que va a implicar una desconexión cultural en ambas direcciones. (Berry,2015). Este enfoque bidimensional permite explorar las diversas maneras en que las personas enfrentan los desafíos de adaptarse a un nuevo entorno cultural, reflejando la interacción entre identidad personal y contexto sociocultural.

Según Berry, los autóctonos también manifiestan preferencias de aculturación similares a las identificadas en los migrantes. Entre estas se encuentran las siguientes: el "*melting pot*" o "*crisol de culturas*", donde los autóctonos favorecen que los grupos minoritarios se asimilen completamente; la segregación, que ocurre cuando los autóctonos impulsan la separación de estos grupos; la exclusión, que implica imponer el aislamiento o la marginación de las personas pertenecientes a

minorías; y el multiculturalismo, que representa la aceptación de la diversidad cultural como parte de la sociedad receptora. (Berry, 2015).

Sin embargo, desde una perspectiva más crítica, diversos autores cuestionan los modelos bidimensionales de aculturación. Se impugna la visión universalista presente en estas teorías, que consideran la aculturación como un proceso psicológico común para todos los grupos culturales, sin tener en cuenta las particularidades de las experiencias de migrantes y autóctonos, los diferentes contextos históricos de los grupos culturales y las relaciones de poder en las que se encuentran involucrados (Mansilla, C. S., Monferrer, M. C., & Blasco, F. J. S. ,2024). Así, en relación con las estrategias de integración de los músicos, se observa que la mayoría opta por mantener y fortalecer su identidad cultural de origen dentro de la sociedad receptora, mientras que una minoría elige adoptar más elementos culturales de la sociedad de acogida como parte de su proceso de integración.

En lo que se refiere a la relación entre identidad y migración, Weber aclara el término *comunitarización* como aquel vinculo social, el cual se origina en sentimientos personales, subjetivos, provenientes de tradiciones o afecciones, de los actores migrantes en relación, a su pertenencia a una comunidad propia (Weber,2012). En palabras del mismo autor, este proceso de *comunitarización* étnica es más complicado que otros de este mismo tipo debido a que, requiere diferentes etapas: por un lado, la concienciación de que la colectividad de los miembros persiste, el develar de la conciencia que se comparte, a causa del panorama de la vida

compartida y el enfoque de un accionar colectivo conforme de la misma toma de conciencia.

Así, cabe mencionar que el término de la vida en comunidad, por la distancia que el pueblo migrante tiene respecto a su país de origen, no conlleva el término de los lazos de pertenencia. (Liberona y Pagnotta,2012). Por otra parte, logramos indagar sobre los sentimientos relacionados con la percepción identitaria de los actores migrantes, es decir, en como los músicos latinoamericanos se perciben en relación con su identidad y su entorno. Si es que la identidad siempre es creada, vuelta a crear en un contexto determinado o incluso en un proceso, vale la pena preguntarnos, cuales son aquellos elementos determinantes que, estimulan y movilizan a los inmigrantes latinoamericano a percibirse como un grupo extranjero. (Liberona y Pagnotta,2012).

Algunos de estos elementos suelen estar ligados a factores sociales, culturales, políticos y económicos en el contexto de recepción. Incluyendo, en primer lugar, las diferencias culturales visibles, como lo son el idioma y los diferentes acentos. (Flores,2006) Si bien, el castellano es la lengua oficial de todo el territorio español y el idioma mayoritario en Latinoamérica, los acentos y las variantes lingüísticas (modismos) pueden marcar diferencias claras con los locales, especialmente en Cataluña, donde el catalán es otro idioma oficial el cual, se intenta proteger y reivindicar en toda ocasión, tanto ordinaria como extraordinaria. En pocos años, el uso del catalán se ha transformado de lengua prohibida (por la dictadura franquista) a ser la lengua cooficial, junto con el castellano en el territorio catalán, en la mayor parte del territorio. (IEC,2004). Este compromiso con el idioma refleja no solo una

defensa de su patrimonio cultural, sino también un esfuerzo por preservar la diversidad lingüística en un mundo cada vez más globalizado. Por otra parte, las costumbres y tradiciones de los pueblos que emigra en relación con que, pueden, acentuar la percepción de diferencia cuando estas no se alinean con las del territorio receptor (Facusse y Tham,2022). En palabras de Facusse y Tham, lo anterior mencionado, desencadena, en otros elementos, de carácter social y racial, relacionados con las diferentes formas de discriminación y prejuicios hacia el pueblo latinoamericano, estos pueden reforzar su identificación como grupo foráneo, especialmente cuando enfrentan rechazo o estigmatización. Otro de los componentes, que arrojan al inmigrante latinoamericano a identificarse como extranjero, es la falta de redes sociales locales, sobre todo en el comienzo de la diáspora, la dificultad para constituir conexiones con las comunidades locales podría eventualmente fomentar la tendencia a mantenerse dentro de círculos sociales pequeños, en la mayoría de los casos del mismo país o sector de procedencia. Volviendo a palabras de Lidskog, no es de manifiesto, si es que, la integración social interna provoca una división entre estas comunidades y la sociedad que las rodea, o si, en cambio, facilita un intercambio cultural. (Lidskog,2016). Luego nos encontramos con que las condiciones laborales y económicas son bastante precarias ya que, a la mayoría de los trabajos que son de más fácil acceso, son aquellos que requieren de poca calificación, lo que refuerza su percepción como extranjeros al limitar su integración en otras áreas sociales. Por lo antes mencionado, las barreras económicas son evidentes y pueden restringir la adhesión en otras áreas o grupos

sociales. Profundizando en el prejuicio de que el latinoamericano es un sujeto “poco educado”. Como último elemento, podemos decir que, la regulación migratoria juega un papel fundamental en la manera que los inmigrantes perciben su lugar dentro a la comunidad receptora, en este caso Barcelona. Las políticas migratorias, que en muchos casos dificultan o retrasan los procesos de regularización, debido especialmente a su densa burocracia, logran intensificar la sensación de marginalidad, haciendo que las personas en tránsito se vean a sí mismos como extranjeros o, expuesto de otra manera, en una posición periférica dentro del contexto social. Esto no solo afecta a su integración en la sociedad nueva, sino también al acceso a derechos fundamentales como la vivienda, empleo o salud, colaborando a la creación de barreras estructurales que limitan su inclusión en el medio en el que habitan. Asimismo, la estigmatización institucional refuerza esta aprehensión de exclusión, puesto que, las instituciones públicas tratan de manera diferenciada a los migrantes, ya sea por lo anteriormente mencionado, en relación con los procesos burocráticos excesivamente complejos o las actitudes discriminatorias como tal, se fortalece de esta manera el sentimiento de distanciamiento. A lo anterior tendríamos que adherir, como señalan varios autores, que, en el proceso discriminatorio confluyen diferentes factores de estigmatización, como el género, la edad, la clase social, además del origen propiamente cultural, lo que hace que este fenómeno exponga procesos interseccionales, o sea, que la forma de analizar estas evoluciones debe contemplar la interconexión y el mutuo modelamiento entre diferentes identidades.

7.2 La música popular

La música es una forma integrante de cultura, por tanto, es significativa para la génesis de la identidad tanto individual, como social. (Lindskog,2007).

La música popular es un concepto bastante amplio, que se hace alusión a aquellos géneros musicales destinados a una audiencia masiva, accesibles y orientada en el ámbito comercial, generalmente difundida por medios de comunicación masiva (Bembibre, 2012). En palabras de algunos autores, la música popular se distingue de la música "erudita" o "clásica" por su carácter accesible y su capacidad para conectar con grandes públicos a través de formas sencillas y digeribles, tanto en su música, como en su lírica. (Giro,2000) Esto hace que los géneros populares sean muy influenciados por las tendencias de consumo y las dinámicas del mercado (G. Canclini, 2005).

La música popular surge de la mezcla de diversas tradiciones musicales, y su desarrollo está marcado por la interacción de géneros como el jazz, el rock, el folclor el pop, entre otros. Estos géneros no solo han sido un vehículo de entretenimiento, sino también de construcción de identidades y representaciones culturales dentro de sociedades diversas. En este sentido, autores como Frith (1981) han destacado cómo la música popular no solo refleja la cultura de un pueblo, sino que también contribuye a moldear y a difundir modelos sociales y valores globales, especialmente a través de la globalización. De esta manera, la música popular se nutre de la fusión de diferentes melodías, ritmos, instrumentaciones, que provienen de tan diversos lugares como canciones existen. Referenciando a Frith, la música popular no es solamente el

vehículo por el cual se revela un acontecer social, un sentir o una pulsión, sino también es un ente que construye identidad.

7.2.1. Música popular migrante

Desde tiempos remotos los pueblos han migrado y con ellos sus costumbres, quehaceres, saberes y sonoridades. La música está en constante movimiento ya que, es un arte que se basa en la tensión y en el reposo, tanto armónicamente melódicamente como, rítmicamente, por lo que tiene importante relación con las migraciones, en todo lo que puede referenciar a la memoria de la humanidad (Paniagua-Arguedas,2017). La música es una parte constitutiva de la cultura y, por lo tanto, es fundamental para la formación de la identidad individual y social. (Lidskog,2016). Así mismo, la música popular muta, se transforma al moverse de un espacio a otro, según García Canclini, el cual aborda el concepto de hibridación cultural, como la combinación de elementos de distintas tradiciones culturales, que generan nuevas formas de simbólicas y prácticas. (Canclini,1990). En el caso de la música popular, a hibridación ocurre cuando diferentes estilos musicales, que confluyen en un lugar, interactúan con influencias externas, producto de la migración, el comercio, los medios de comunicación y la globalización. Por ejemplo, el vals peruano, es un estilo musical que se desarrolla a partir de la inclusión de las formas musicales europeas, como el vals vienés, en un contexto criollo, por otro lado, el

aporte de la cultura africana, especialmente en la percusión, principalmente el cajón peruano. El uso de síncope (figura rítmica), se integran al vals, nutriéndose de las pulsiones afro. Este género es un símbolo de cómo la hibridación refleja dinámicas sociales y culturales específicas.

Canclini argumenta que, la hibridación permite que la tradición se transforme sin desaparecer, integrándose en contextos modernos. En la música, esto se manifiesta en cómo los estilos tradicionales, o incluso del folclor (como el flamenco, la música andina, las zambas) se reinterpretan con elementos contemporáneos (como el jazz o la música electrónica). Esto es extrapolable a géneros musicales que han integrado formas de otros estilos que han migrado a sus territorios, como es el caso del bossa-nova en Brasil, tomando la samba como base tradicional brasileña, e integrando elementos del jazz que venía de Estados Unidos. Según Ruy Castro, Gil Gilberto logró reinterpretar el ritmo de la samba con una técnica de guitarra más suave y precisa, mientras que Tom Jobim integró armonías propias del jazz en sus composiciones. Esta fusión de samba y jazz crea una sonoridad íntima, elegante y moderna que caracteriza al Bossa Nova. (Castro,1990).

Por otro lado, en muchos casos la hibridación se transforma en un acto de resistencia, permitiendo que las comunidades migrantes reafirmen su identidad cultural al mismo tiempo que sea adaptan a nuevas realidades (Canclini,1990) La música aportará como medio para negociar estas tensiones y en muchos casos manifestar los desafíos, pesares, injusticias y sentires que vive el migrante en su cotidianidad.

7.2.2. Música popular Latinoamericana

Cuando nos referimos a la música popular latinoamericana, nos acercamos un territorio que me moviliza por la fuerza, energía y el dolor; un subcontinente marcado por la migración, tanto de las personas que han llegado al continente desde Europa y otros países del globo, como la que se ha tenido que mover a otros territorios, tanto por violencia armada, la pérdida, falta de oportunidades o incluso por pura supervivencia (Paniagua-Argedas,2017). La propia idea de América Latina se originó a partir de su relación de dependencia con el continente europeo, la que empezaba a reconocerse como una entidad unificada, al administrar una región que se consideraba racialmente distinta. Esta alteridad racial, marcada por un fuerte componente mestizo, emergía de procesos de simbiosis y transculturación impulsados desde los sectores subalternos (González,2013).

Como mencionamos anteriormente en relación con la hibridación cultural (Canclini,1990), la mixtura explosiva latinoamericana y una amalgama de emocionalidad se entretajan en su génesis y su forma de expresión. (Paniagua-Argedas,2017).

Tenemos basto conocimiento de que la música latinoamericana tiene componentes sonoros muy distintos de la música del resto del mundo. Es visceral y rica rítmicamente, pero también es triste, reflexiva y nostálgica. (González,2013)

La música popular latinoamericana, funciona de diferentes maneras y se puede utilizar diferentes ocasiones culturales, se transforma en risa y goce en la fiesta, en

plegaria para celebraciones religiosas, en nostalgia, llanto o incluso rabia, cuando describe la memoria, como también en grito contra la discriminación, entre muchos otros usos. (Paniagua-Arguedas).

Sin embargo, González expone, una problemática basada en la articulación de un pensamiento, que conforme un elemento significativo de nuestro aporte en lo que se conoce como, cultura universal. (González,2013), es decir, generar un pensamiento desde lo que proponen músicos, la industrial cultural y las audiencias. Este pensamiento que, nos permitiría acercarnos a América Latina desde su interior. A partir de sus “venas cerradas”, las que delimitan el compás, el pulso, por donde fluye la intimidad de su identidad dinámica y heterogénea.

La consolidación de la industria musical en América Latina tuvo lugar en la década de 1920, impulsada por la interacción de seis industrias culturales interconectadas. Entre las principales se encontraban: los espacios de baile y entretenimiento, que combinaban lugares tradicionales con nuevos ambientes cosmopolitas; la industria discográfica, establecida en la región desde principios de siglo; la radiodifusión, que surgía gracias a la labor de técnicos y artistas voluntarios; y un sistema artístico y de consumo desarrollado en Iberoamérica, basado en los espectáculos de variedades, las compañías de revista.(González,2013) A estas dinámicas, se sumaba el uso generalizado de la partitura y el cancionero, que integraba letra, música, imágenes y un discurso que transformaba el consumo de la canción popular y la incorporación del cine como referente sonoro de la época.

La música de tradición oral también se vio influida por estos cambios, favorecidos tanto por la migración rural, como por el desplazamiento ocasional de habitantes urbanos hacia localidades rurales y haciendas en la zona central de Chile. En el caso de Violeta Parra, la cual, con sus viajes, recopiló una parte importante del cancionero rural de Chile. Estos migrantes transportaban consigo medios, prácticas y hábitos de consumo que fomentaban la expansión de la industria musical en todo el territorio. Al regresar a la ciudad, introducían repertorios, géneros, danzas, estilos de interpretación y tradiciones folclóricas que se convertirían en la base para la creación de los símbolos sonoros nacionales.

De este modo, la música latinoamericana ha operado como música migrante desde su origen, recopilando sonoridades, canciones y caracteres de diferentes maneras, por todo el territorio e incorporándolos a sus cancioneros, construyendo su identidad y llevándosela consigo a todas partes.

7.2.3. Intercambio sonoro

Como hemos explicado, existe un exquisito intercambio de sonoridades y culturas en la música que logra que ésta sea un ente dinámico, híbrido y, por tanto, multicultural. En este afán de intercambio sonoro, Ochoa sostiene que, la escucha musical no debe entenderse simplemente como un acto pasivo o aislado, sino como una práctica activa

y continua de intercambio. La escucha, se convierte en un proceso interconectado con otras prácticas culturales y sociales, en el que la música circula, se adapta y se distribuye a través de una red dinámica de interacción. (Ochoa,2009) Este intercambio, no solo involucra la recepción de sonidos, sino que también está mediado por factores externos como los contextos sociales, las tecnologías disponibles y las prácticas de consumo. La escucha, entonces, no es solo la interpretación de sonidos, sino una acción que involucra tanto al oyente como al contexto en el que se inserta, produciendo y reproduciendo significados a través de un proceso colectivo.

La autora destaca que, la creación musical no debe verse como un acto único o individual, sino como parte de un entramado más amplio de interacciones. Esta perspectiva resalta cómo los momentos de creación y recepción musical están entrelazados en una serie de dinámicas culturales y sociales que definen tanto el proceso creativo como el significado de la música. Los músicos, al igual que los oyentes, se convierten en participantes activos en este flujo constante de intercambio sonoro, lo que contribuye a una comprensión más compleja de la música como una práctica cultural en constante transformación. Esta visión se complementa con estudios contemporáneos que exploran cómo las músicas populares, especialmente en contextos urbanos y globalizados, siguen estos patrones de circulación e hibridación sonora, donde cada acto musical se convierte en un punto de encuentro entre lo local, lo global y lo mediado tecnológicamente. (Benavente,2007).

7.3 La Fiesta

En la presente investigación nos basaremos en la noción de fiesta como la plantea Escobar, es decir, esencialmente como aquella que se conforma a partir de una serie de acciones que se realizan por una comunidad de forma no cotidiana, en otras palabras, extraordinaria, aunque de manera regular y más o menos codificada (Escobar,2003). El autor, atribuye al concepto de fiesta momentos cargados de simbolismo, nostalgia, comunidad, los cuales reafirman lazos de integración social, sin embargo, concluye que, existe una imposibilidad de establecer una definición concluyente del término y se encausa en tensionar diferentes versiones de la fiesta, que, en sus palabras, cada una de estas recopila momentos verdaderos del remite una con otra. En este apartado nos centraremos en tres versiones de la fiesta, según Escobar, en primer lugar, la fiesta como instancia de mediación, luego, la fiesta como arte y en última instancia, la fiesta como comunicación.

Con respecto a la fiesta como mediación, ésta supone una capacidad articuladora extraordinaria, debido al fuerte carácter de cohesión e integración social que trae consigo (Escobar,2003). La fiesta delimita en su imaginario los contornos de lo colectivo, promoviendo acuerdos entre lo privado y lo colectivo, conectando a los miembros de puntos disímiles de la sociedad en ámbitos que sobrepasan los intereses particulares. Construyendo de esta manera, el espacio público, que, según el autor, es uno de los fines esenciales de la fiesta. Así, a través de la reiteración de formas

remitentes a valores sociales y culturales, el clima de fiesta, esta cultiva la oposición de lo público y lo privado. Estos mismos factores colaboran a procesar las diferencias y hacer viable el “nosotros” como fundamento de la fiesta, el cual es puesto en escena. Citando a García, ordenar la diversidad, para dar visibilidad a los colectivos, no es el equivalente a un proceso en el que diversas prácticas o elementos dentro de una misma cultura tienden a converger, volviéndose más uniformes o semejantes, la negociación no produce homogeneidad más bien, organiza dando un nuevo significado a nociones sociales particulares. (García,1990) La fiesta juega un papel crucial en la reconfiguración del mapa social, ya que actúa como un espacio para su representación. Este proceso de reconfiguración se lleva a cabo mediante el uso de metáforas y condensaciones que justifican las nuevas posiciones, mientras abren la posibilidad de redefinirlas. De este modo, la escena festiva no solo desplaza, sino que también ofrece nuevas claves para entender y reinterpretar las relaciones sociales dentro de ese contexto (Escobar,2003).

En relación con la fiesta como arte, el especial ambiente que requiere la fiesta ritual, por ejemplo, para poder cuajar con lo social, ser capaz de expresarlo y nuevamente representarlo, se nutre del gozo colectivo y solemne del misterio religioso, pero también por la belleza que gira en torno a ella, todas las expresiones artísticas como, la música, las danzas, lo teatral, la poesía, las artes visuales, integran en la ceremonia contenidos sobrados de significado

El aura de la fiesta es tomada por el arte, para representar esa distancia, de autonomía, produciendo una experiencia estética que se coloca sobre sus objetos,

los cuales quedan investidos de belleza, homenajeados y diferentes. De esta manera no resulta muy difícil identificar estos elementos y considéralos como propios para las comunidades que participan. En palabras del autor, la fiesta constituye la figura del “arte total”, manifestada como esta antigua utopía de todo arte, puesto que convergen una cantidad exuberante de muestras artísticas interdisciplinarias. En el alarde de la fiesta se exponen las dos instancias de apertura para el desarrollo del arte, la aparición de formas sensibles (momento estético) y el encuentro con nuevos significados que vuelven más complejo comprender la realidad (momento poético) (Escobar,2003).

La fiesta se viste, se enciende de luces, atiborrada de músicas, exuberantes danzas y dramatizaciones llenas de simbolismos.

En última instancia la fiesta como comunicación se relaciona con ,el elevado nivel de información y significado transmitido por las festividades, intensifican los lazos colectivos y los estímulos sensibles que habilitan el espacio para la transferencia e ingreso de diversos mensajes, por medio de la experiencia colectiva y a través de recursos retóricos, que llevan a una comunicación más efectiva, de la representación, se estimula una situación propicia para asimilar los contenidos tanto sociales, ideológicos, como míticos y religiosos. De esta forma, también se vuelven a afirmar creencias del tipo común de los pueblos.

El autor Canos, manifiesta que las fiestas, nos proporcionan información de acuerdo con las realidades esenciales de cualquier cultura, pasando por elementos histórico y

ecológicos hasta los artísticos, expresivos, estéticos o religiosos, añadiendo a su vez, los económicos, sociales y políticos. (Canos,1982).

En este sentido, la fiesta no solo refleja el presente, sino que lo fortalece y lo manifiesta de manera vibrante y activa, convirtiéndose en un espacio donde los individuos y las comunidades se reafirman a través de los rituales, las costumbres y las expresiones culturales compartidas. Este tipo de celebración se convierte en un vehículo para transmitir y consolidar mensajes que, a menudo, son comunes a todos los miembros de la comunidad, ya sea en relación con valores, creencias o la identidad colectiva. A través de la participación en la festividad, los individuos se sienten conectados con algo más grande que ellos mismos, reafirmando no solo su identidad personal, sino también la identidad social y cultural del grupo al que pertenecen.

7.4. Estado del Arte

En relación con lo que se ha investigado sobre la cuestión hasta este punto, con respecto a la Festa *Major de Gràcia*, podemos señalar que, según Flores, que la interacción migrante tiene un impacto bastante significativo en la comunidad local, sobre todo en la misma comunidad de migrantes en el barrio de Gràcia, permitiendo a los residentes locales participar activamente en la construcción de una identidad urbana abierta y multicultural.

En el artículo presentado por Flores (2006) , se presenta un análisis psico cultural, sobre el proceso de participación en la *Festa Major de Gràcia*, ella señala que el objetivo principal de su investigación, fue comprender cómo los sujetos le donaban significado a su proceso participativo y se constituían como actores activos en el contexto festivo, en palabras de mercado las fiestas populares son entendidas como escenarios mediante los cuales, es posible analizar la participación e implicación y entender como los actores sociales se transforman en ciudadanos y ciudadanas que actúan, deciden y logran una pertenencia en las comunidades políticas y morales. Luego de un período de tres años de investigación, desarrollando trabajo de campo, reconstruye cuatro sujetos participativos, activo, heredero, elector e institucionalizado. Por otro lado, Jordi Pablo (2002), sugiere una mirada desde el origen de la *Festa*, considerando los orígenes de esta, los valores que representa, las dificultades que ha tenido que enfrentar, como, por ejemplo, la guerra civil española y sobre todo el valor

frente la despersonalización de las ciudades y la poca interacción cada vez más latente entre los vecinos y vecinas del barrio de Gràcia.

Como sugiere Escobar, la fiesta es una instancia de mediación donde diferentes identidades sociales convergen por un propósito común, identificándose con simbolismos, memorias y ritos, que convierten a una sociedad a veces dividida, en un momento de unión extraordinaria, que posee un carácter solidario, que converge en el bien común. (Escobar,2003).

Otra autora que abarca la Festa Major de Gràcia, desde la perspectiva de la Federación de la Festa Major, es Ana Moyano (2007), que hace un pequeño análisis etnográfico, relacionado con la participación de los vecinos a decorar sus calles, *“fer festamajor és decorar el carrer”*, es decir, hacer fiesta mayor es decorar las calles, dicho popular en el barrio de Gràcia, característica destacada en las fiestas de gracia, no solo por sus impresionantes instalaciones, sino también porque a lo largo de los años, según Moyano, han aportado como medio de comunicación de los acontecimientos sociales tanto del mismo barrio como temas de contingencia global, como el cambio climático, las guerras, la marginación, entre otros.

La participación de los músicos latinoamericanos en las Festa Major de Gràcia, representa una rica y compleja interacción entre sus tradiciones culturales de origen y el entorno local de Barcelona. Estas festividades no solo son un escenario de expresión artística, sino también un espacio de transformación donde se lleva a cabo una constante negociación de la identidad musical transnacional. En este contexto, los músicos no solo presentan su herencia cultural, sino que también la reconfiguran,

mezclando elementos de sus raíces latinoamericanas con las influencias de la cultura catalana y otros estilos globales.

Este tipo de interacción permite a los músicos desarrollar una doble función. Por un lado, las Festa Major de Gràcia actúan como espacios de celebración, donde los sonidos característicos de América Latina, como la salsa, la cumbia y el vallenato, no solo son exhibidos, sino también reinterpretados en diálogo con otras tradiciones musicales. Esto crea un marco donde los músicos pueden conectarse emocionalmente con las comunidades locales, al mismo tiempo que mantienen un vínculo con sus raíces culturales. Por otro lado, estas festividades se convierten en plataformas de resistencia cultural, ya que los músicos, a través de su arte, desafían la homogeneización cultural global, reafirmando su identidad y compartiéndola con audiencias diversas.

La música, en este sentido, opera como una herramienta fundamental para mantener y transformar las identidades. En el entorno globalizado y multicultural de Barcelona, los músicos migrantes encuentran en estas festividades un espacio donde pueden redefinir su identidad en respuesta a las influencias del nuevo entorno, sin perder de vista sus tradiciones. A través de la fusión de géneros y estilos, los artistas logran crear un puente entre lo local y lo global, enriqueciendo no solo la diversidad cultural de la Festa Major de Gràcia, sino también fortaleciendo su propio sentido de pertenencia e identidad.

Además, esta dinámica tiene un impacto significativo en la comunidad receptora. Los residentes locales, al interactuar con estos músicos y sus expresiones artísticas,

experimentan una ampliación de su horizonte cultural, lo que fomenta el diálogo intercultural y la creación de nuevas formas de identidad compartida. En este intercambio, la música se convierte en un lenguaje universal que trasciende las barreras culturales, promoviendo una convivencia más inclusiva y enriquecedora.

La identidad cultural de los músicos migrantes latinoamericanos en el contexto urbano, como la ciudad en que se efectúa la presente investigación, Barcelona, ha sido estudiada desde diferentes ángulos. Ochoa destaca que, la creación musical no debe verse como un acto único o individual, sino como parte de un entramado más amplio de interacciones. Esta perspectiva resalta cómo los momentos de creación y recepción musical están entrelazados en una serie de dinámicas culturales y sociales que definen tanto el proceso creativo como el significado de la música. Los músicos, al igual que los oyentes, se convierten en participantes activos en este flujo constante de intercambio sonoro, lo que contribuye a una comprensión más compleja de la música como una práctica cultural en constante transformación. Esta visión se complementa con estudios contemporáneos que exploran cómo las músicas populares, especialmente en contextos urbanos y globalizados, siguen estos patrones de circulación e hibridación sonora, donde cada acto musical se convierte en un punto de encuentro entre lo local, lo global y lo mediado tecnológicamente. (Ochoa,2009)

García Canclini, sigue en esta misma línea, explicando el concepto de hibridación cultural, en el cual, llevado al contexto musical, se encuentra en la fusión de las sonoridades tradicionales de sus países con los estilos musicales locales o globalizados, creando nuevas formas de expresión musical que no solo reflejan su

pasado, sino que también se adaptan a su nueva realidad en el contexto europeo (García Canclini,1990).

Este proceso de hibridación es clave en la construcción de la identidad musical migrante. La música, al fusionar elementos originarios y locales, actúa como estrategia de resistencia cultural frente a las expectativas hegemónicas del lugar de destino. Según González, los músicos migrantes adaptan sus prácticas musicales (Gonzalez,2010), pero también las reinterpretan, reconstruyendo su identidad.

Por otra parte, en relación con la música popular como vehículo migrante, Vega plantea el concepto de *mesomúsica* (Vega,1979), a la cual el autor se refiere como la “música de todos” ya que, es un tipo de sonoridades, que se encuentra en constante creación y evolución, generalmente de consumo regular a lo largo del tiempo y el espacio. (Vega,1979).

8. El Barrio de Gràcia

8.1. Origen del Barrio y unificación a Barcelona.

A finales del siglo XVI, concretamente en el año 1578, se inició la construcción de un monasterio de la orden de los capuchinos en el territorio que hoy corresponde al barrio de Gràcia. Más adelante, en el siglo XVII, específicamente en enero de 1626, se establecieron en dicho monasterio —donado por el conseller de la ciudad de Barcelona, Josep Dalmau— los carmelitas descalzos. Esta comunidad religiosa construyó allí su residencia en 1630 y, posteriormente, su iglesia en 1687. La especial veneración de estos monjes hacia San José dio lugar a que el convento fuera conocido popularmente como el de “Els Josepets”. No obstante, su advocación principal estaba dirigida a la Mare de Déu de Gràcia, hecho que influyó decisivamente en la denominación del núcleo urbano que se fue formando alrededor del monasterio (Sobrequés, 1996). El nombre "Gràcia" remite simbólicamente a la escena bíblica de la Anunciación, cuando el arcángel Gabriel anuncia a María que será la madre del Mesías; por ello, el escudo del barrio presenta un lirio blanco —símbolo de la pureza mariana— sobre un fondo azul (Lafarga, 1999).

Hacia mediados del siglo XIX, el espacio que actualmente ocupa el barrio de Gràcia se caracterizaba por su configuración mayoritariamente rural. Se trataba de un entorno agrícola donde predominaban casas de campo que explotaban un suelo fértil,

atravesado por caminos peatonales, torrentes y rieras que suministraban el agua necesaria para el cultivo. Estas tierras eran propiedad de familias con una posición destacada en la zona. Según Cassasas (1992), hacia el año 1820, la población estimada en este territorio ascendía a aproximadamente 2.500 habitantes.

Durante el siglo XIX, este pequeño asentamiento experimentó una transformación extraordinaria, que lo llevó a convertirse en una villa caracterizada por la presencia de artesanos, obreros y pequeños comerciantes, lo que marcó el comienzo de un proceso de urbanización y cambio económico profundo. Este fenómeno de transformación no fue aislado, sino que reflejó una serie de cambios sociales y económicos que se vivían en toda la región durante esa época.

En el año 1828, la población era relativamente pequeña, con tan solo 3.062 habitantes, la mayoría dedicados a labores rurales y agrícolas. No obstante, para el año 1875, en un lapso de apenas 47 años, la población se disparó a 61.935 habitantes. Este incremento tan vertiginoso de la población refleja el auge de la industrialización y la urbanización, que atrajo a nuevas personas a la zona en busca de empleo y mejores oportunidades económicas. El cambio, por tanto, no solo fue demográfico, sino también estructural y social, ya que el patrón de vida agrícola tradicional fue reemplazado por una economía más diversificada, en la que los oficios urbanos y el comercio pasaron a ocupar un lugar central.

De esta manera, la localidad dejó atrás su antiguo patronazgo agrícola y se sumergió en un proceso de transformación que la conectó más estrechamente con las dinámicas urbanas y comerciales de la época, tal como señala Pablo (2001). Esta mutación en la estructura de la población no solo cambió la identidad del lugar, sino que también influyó en su desarrollo económico y en las condiciones de vida de sus habitantes.

En las siguientes décadas (1830-1840), comenzaron a instalarse las primeras fábricas textiles en el barrio. Por lo cual, se hizo necesario generar soluciones habitacionales para la comunidad obrera, la que paulatinamente empezó a arribar a este centro así, comenzó la urbanización del espacio rural, con una extensa promoción de urbanización, entre 1850 y 1885 hubo específicamente ochenta y tres iniciativas que buscaban mejorar el barrio convirtiéndolo, en una zona urbana, con comercio local, contando con alrededor de 11 plazas (característica emblemática del barrio).

Las 83 promociones mencionadas fueron llevadas a cabo en función de las posibilidades económicas de los propietarios del terreno, lo que significa que no existió un diseño urbano unificado ni una planificación centralizada. En lugar de seguir un esquema general preestablecido, cada promoción se desarrolló según las necesidades y capacidades económicas de los involucrados en ese momento. Esto resultó en lo que hoy conocemos como una calle que, a pesar de su aparente continuidad, en realidad es el producto de la unión a lo largo del tiempo de diversas

iniciativas urbanísticas. Así, lo que podría parecer una vía urbana uniforme y organizada no es más que el reflejo de distintos proyectos que, por diversas circunstancias, fueron convergiendo.

Aunque las calles presentan una cierta ortogonalidad, lo que sugiere que en algunos casos hubo un intento de orden y simetría, no alcanzan la perfección estructural de otros planes urbanos más rigurosos. Un ejemplo claro de esto es el plan de Ildefons Cerdà para el Eixample de Barcelona, que fue diseñado con una clara intención de crear un patrón ortogonal perfectamente ordenado, con manzanas regulares y amplias avenidas que facilitaran la circulación y la ventilación. En comparación, las calles de esta zona, aunque también siguen un patrón rectilíneo en su mayoría, no tienen la coherencia y el rigor formal que caracterizan el diseño del Eixample. En lugar de una planificación global e integrada, lo que ocurrió fue una acumulación de intervenciones urbanísticas a lo largo del tiempo, dando lugar a una estructura más orgánica y menos estricta.

Este contraste pone de manifiesto cómo la urbanización puede ser el resultado de factores económicos y decisiones individuales, en lugar de una visión colectiva y planificada, como en el caso del Eixample, donde todo fue diseñado bajo un concepto común de orden y funcionalidad. (Mendizabal,2010).

Según Roca, la instalación de fábricas propició la aparición de un ambiente obrerista. En barrio de Gràcia se empezaban a crear diversas cooperativas obreras y asociaciones culturales de tinte progresista y nacionalista catalán, así como también ciertas asociaciones relacionadas con el movimiento obrero católico. Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XIX, se generaron una serie de revueltas contra los gobiernos conservadores, en favor de los progresistas. (Roca,1870).

Por desgracia, las comunidades progresistas y obreras se disiparon con el comienzo de la dictadura de Francisco Franco, al finalizar la guerra civil española (1936-1939). Aunque existía una fuerte represión cultural contra las identidades obreras y catalanistas presentes en gran parte de la población catalana, las asociaciones de origen católico lograron mantenerse activas, y en su seno comenzó a gestarse una valiosa forma de resistencia cultural y política frente a la España nacional-franquista.

El barrio de Gràcia se desarrolla como municipio independiente entre los años 1850 y 1897. Fue en este momento, que Gràcia se anexionó a Barcelona junto con la mayoría de los otros barrios colindantes al centro de la ciudad, entendiéndose el centro como Plaza Catalunya, el barrio de Gràcia había crecido exponencialmente alcanzando los 61.000 habitantes, constituyéndose como una suerte de pueblo con una identidad marcada por lo que en catalán se conoce como *menestral*, lo que hace referencia a una persona, la cual posee un oficio mecánico, en palabras de Mendizábal, aquellos sujetos que poseen un pequeño negocio para los habitantes de su barrio, los cuales desean bienestar, progreso, solidaridad, orden y colaboración,

que en asociaciones y clubes de todo tipo se encuentran con sus pares vecinos para disfrutar de la vida, atravesada por un sentir catalanista y transformador. La conciencia identitaria logró mantenerse viva durante el régimen franquista, expresándose en distintos aspectos de la vida cotidiana.

El ambiente identitario mencionado anteriormente se mantiene hasta la actualidad, Gràcia es uno de los pocos barrios que mantiene esta suerte de “vida de pueblo”, en la que se reivindica en cada esquina la cultura catalana, el comercio catalán y por supuesto, la apuesta cultural está ocupada casi en su totalidad por artistas catalanes. (Flores,2006).

Aunque, volviendo a Mendizábal, el autor afirma que esta identidad no se ve afectada por el franquismo, sin embargo, a finales de este mismo periodo la población que residía en el barrio ya era bastante mayor, aletargada, envejecida y ensimismada. A pesar de ello, en el quinquenio entre 1975 y 1980, hubo un cambio importante, en el barrio se dieron una serie de mutaciones demográficas, manteniendo su carácter identitario. En el periodo anteriormente mencionado, la población mayor comenzó a fallecer, y las casas en las que habitaban se vaciaron, puesto que los herederos ya vivían en otros lugares, en viviendas más nuevas y de mejor calidad. De esta forma, comenzó a llegar población joven, estudiantes, recién independizados, que, dadas las condiciones de las viviendas, el precio de los alquileres solía ser bastante bajo. Estos jóvenes no solo rehabilitaron las viviendas, sino que también, en palabras del autor, jóvenes con estudios

universitarios o estudiantes, se empezaron a generar nuevas apuestas tanto de ocio, como apuestas culturales en general. Entre las que se destacan *Cinema Verdi* y *Casablanca*, destacadas por su cine poco comercial, ofreciendo películas en sus versiones originales (sin doblaje), los teatros también se renovaron, con nuevas compañías, directores, actores, etc, como el *Teatre Lliure*, *Teatreneu* o la *Sala Beckett*, que se me mantienen hasta nuestros días. También cabe destacar la aparición de emblemáticos bares musicales en el barrio como *Heliogabal* o *KGB*. Todo este movimiento cultural , estuvo acompañado del surgimiento de librerías progresistas, por ejemplo, *Cap i cua*, la única que sobrevive hasta hoy, como también ateneos populares, nuevos comercios, tendencias de moda,etc.

Durante el período comprendido entre 1975 y 1980, el barrio de Gràcia atravesó un proceso de transformación que, no obstante, también implicó la persistencia de ciertas dinámicas previas. Las nuevas manifestaciones culturales —tales como la literatura, la música, el teatro, el cine, la gastronomía y el comercio de indumentaria— coexistieron con las formas tradicionales de sociabilidad asociadas a los centros católicos. Estos espacios, lejos de desaparecer, experimentaron un proceso de renovación que implicó la recuperación de los ideales democráticos y liberales característicos de la Segunda República (1931-1939). Esta articulación entre lo nuevo y lo tradicional se manifestó también en el mantenimiento del comercio de proximidad, particularmente en el ámbito de la alimentación. (Mendizabal,2010).

La anexión de Gràcia a Barcelona en 1897 marcó un antes y un después en su desarrollo urbano, pero no borró la fuerte identidad de barrio que se había gestado desde sus orígenes como núcleo independiente. A pesar de su incorporación oficial a la ciudad condal, Gràcia conservó una personalidad propia, caracterizada por una marcada vida de barrio, el dinamismo del pequeño comercio, el tejido asociativo, y una fuerte conciencia colectiva que se mantuvo viva a lo largo del tiempo. Su historia previa como municipio autónomo había generado un sentimiento de pertenencia arraigado, que se resistió a diluirse frente a las dinámicas centralizadoras de Barcelona.

Durante el siglo XX, y especialmente tras la Guerra Civil, Gràcia vivió una etapa de profundos cambios sociales y económicos, marcada por la represión franquista, el empobrecimiento de las clases populares y la censura sobre las expresiones culturales catalanas. A pesar de ello, el barrio siguió siendo un espacio de resistencia cotidiana, donde la vida comunitaria se expresaba en formas diversas: desde las asociaciones de vecinos hasta las fiestas mayores organizadas por los propios residentes. En este periodo, Gràcia se consolidó como un enclave de la clase trabajadora, muchas veces integrada por personas desplazadas o exiliadas dentro del propio país, que encontraron en el barrio un entorno de acogida, solidaridad y lucha compartida.

La resistencia no solo fue política o social, sino también simbólica y cultural. En tiempos en que la expresión libre estaba severamente restringida, los espacios cotidianos —las plazas, los mercados, los patios— se convirtieron en lugares de

transmisión de saberes, memorias e identidades. La Fiesta Mayor, por ejemplo, más allá de su componente lúdico, funcionó como un escenario de afirmación vecinal y de memoria colectiva, manteniendo vivas formas de organización horizontal y creatividad popular.

Este contexto de silencios forzados, supervivencia y transformación profunda de la vida cotidiana encuentra una poderosa representación en la novela *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda (1962), novela que abordaremos con mayor profundidad en el próximo apartado, como herramienta para comprender los procesos simbólicos de transformación identitaria en el barrio.

8.2. Identidades del barrio

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, la identidad del barrio de Gràcia parece perdurar a lo largo del tiempo, independientemente de las transformaciones políticas, administrativas o urbanísticas del territorio.

En palabras de Medizabal (2010), la identidad se manifiesta en distintas escalas geográficas, desde lo estrictamente local hasta lo supranacional, pero siempre en relación con la existencia del otro, de lo distinto. Aquello que distingue un lugar de otro, como el idioma, la gastronomía, las costumbres, las fotografías familiares, los relatos míticos, el paisaje, así como los vínculos sociales, económicos y políticos, contribuye a formar la identidad tanto individual como colectiva. Sin embargo, las personas no permanecen estáticas: envejecen, migran, se desplazan, realizan viajes

cotidianos o turísticos. Estos movimientos, tanto en el tiempo como en el espacio, hacen que el lugar de origen o de residencia ya no se perciba simplemente como un punto fijo, sino que adquiera una dimensión más amplia y dinámica, como “espacio de vida”. En este sentido, la identidad no puede entenderse como algo fijo, uniforme o definitivo, sino como un proceso en constante construcción, cambiante, múltiple y a menudo impredecible.

Desde esta perspectiva, Maalouf (2002) afirma que la identidad no está compuesta por compartimentos cerrados ni por múltiples identidades territoriales separadas, sino que cada persona posee una sola identidad, conformada por la suma de múltiples elementos que se combinan de manera única en cada individuo. Esta combinación es siempre singular y distinta, lo que explica la diversidad inherente a cada experiencia identitaria.

Volviendo a Mendizabal(2010), en las últimas décadas Gràcia ha adquirido un carácter marcadamente turístico, siendo descrito en numerosas guías y revistas como un “imperdible” de Barcelona. Esta creciente visibilidad no ha borrado, sin embargo, su fuerte personalidad barrial ni su vitalidad social. Gràcia continúa siendo un barrio con una intensa vida comunitaria, donde el espacio público se mantiene activamente habitado por sus residentes a través de prácticas cotidianas, encuentros informales, y una amplia red de asociaciones vecinales, culturales y sociales. Esta vitalidad, que se manifiesta tanto en su tejido comercial como en la organización de eventos como la Festa Major, ha contribuido a consolidar una identidad local resistente al paso del tiempo.

Si nos remontamos particularmente al tiempo de la posguerra española, Gràcia se configuró como un barrio habitado mayoritariamente por clases trabajadoras, muchas de ellas profundamente afectadas por el exilio interior, la represión franquista y la precariedad económica. La dictadura supuso un retroceso brutal en términos de libertades civiles y culturales. En el territorio catalán, en particular, la represión fue especialmente severa. La lengua catalana fue prohibida en el ámbito público y educativo, las instituciones culturales fueron desmanteladas, y cualquier forma de expresión que recordara la identidad catalana o los ideales republicanos fue silenciada de manera sistemática. (Mendizabal,2010)

En este contexto, Gràcia se convirtió en un espacio de resistencia simbólica y cotidiana. Aunque no siempre desde la confrontación explícita, los vecinos y vecinas del barrio mantuvieron vivas formas alternativas de organización, comunicación y pertenencia. Las relaciones comunitarias, las redes de solidaridad entre familias, y la continuidad de prácticas culturales como las fiestas populares o el asociacionismo vecinal, sirvieron como vehículos de memoria y de identidad frente a un régimen que buscaba uniformar y borrar toda diversidad.

A pesar de las restricciones, la vida cultural y social del barrio no se extinguió; por el contrario, se replegó hacia lo íntimo, hacia lo barrial, desarrollando mecanismos sutiles de preservación identitaria. La Festa Major de Gràcia, por ejemplo, adquirió una importancia aún mayor como espacio de encuentro y expresión comunitaria, donde, bajo la apariencia de una celebración lúdica, persistían elementos de una

identidad colectiva que se negaba a desaparecer. Así, la posguerra no solo dejó huellas de dolor y escasez, sino que también fortaleció ciertos lazos comunitarios que serían fundamentales para las transformaciones del barrio en las décadas siguientes.

Es en este contexto que la novela *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda (1962) ofrece una mirada profundamente íntima sobre la vida en Gràcia durante esos años. Aunque se trata de una obra literaria, su valor testimonial y emocional permite captar el pulso de un barrio marcado por el silencio, la transformación y la lucha por mantener una identidad propia frente a las imposiciones externas. La figura de Colometa, caminando por las calles estrechas de Gràcia, puede leerse como símbolo de un barrio que, pese a los embates históricos, conserva una memoria viva que hoy se reactualiza en expresiones comunitarias como la Festa Major.

La protagonista encarna muchos de los procesos de desarraigo y reconstrucción identitaria que atravesaron no solo a las mujeres, sino también al barrio en su conjunto. La figura de *Colometa*, atravesada por la pérdida, la adaptación y el intento de preservar su voz en un mundo que busca callarla se convierte en un espejo simbólico del alma del barrio en esa etapa oscura, pero también de su capacidad de renacer y reconfigurarse.

Desde la mirada de Nadim , *La plaça del Diamant* (1962) es una novela bastante estática, desde un punto de vista espacial, ya que toda la acción transcurre en Gràcia. Las primeras páginas se dedican a la *Festa Major de Gràcia*, los personajes viven en

la calle Montseny, frecuentan la calle Gran y la Rambla del Prat, y pasean por el parque Güell. Cuando llegan al límite de su barrio, en la esquina de la Diagonal con el paseo de Gràcia, dan la vuelta, aunque bastaría con dar solo unos pasos para cruzar al otro lado, al Eixample de los ricos (Nadim,2018).

“Ilegamos a la Diagonal-Paseo de Gràcia. Empezamos a rodear un montón de casas” (Rodoreda,1962, p.23).

El hecho de que los personajes no crucen la Diagonal —límite simbólico entre el Gràcia popular y el Eixample burgués— pone en evidencia las barreras invisibles que separan a las clases sociales y refuerza la idea de un espacio vivido por los "vencidos" de la historia. Solo salen de su barrio para ir a trabajar, cuando están al servicio de aquellos que son más ricos que ellos: el primer novio de Colometa, por ejemplo, trabaja en la cocina del sótano del famoso Hotel Colón.

Tal como se ha señalado, las terrazas en las que se reúnen los personajes, como Colometa y sus hijos, o los republicanos de *El pianista* de Vázquez Montalbán (1985), funcionan como lugares de resistencia simbólica, donde la memoria y la palabra sobreviven a pesar del silencio impuesto por la dictadura.

Estos lugares, para la gente común y corriente —artesanos, criadas y obreros— son también, en un contexto de posguerra, los lugares de los vencidos. Los republicanos aplastados por el franquismo se encuentran en las terrazas, espacios de resistencia

en los cuales la palabra puede ser libre, escapes donde los recuerdos de la guerra y el peso de la dictadura pueden olvidarse temporalmente.

En *La plaça del Diamant*, Mercè Rodoreda (1962) no solo retrata la vida de una mujer en la Barcelona de la posguerra, sino que también construye una representación simbólica del espacio urbano y sus límites sociales. La acción de la novela se sitúa casi exclusivamente en el barrio de Gràcia, lo cual refuerza una noción de identidad territorial anclada en lo cotidiano, en el barrio como refugio y como frontera.

Este uso del espacio urbano como contenedor de identidad colectiva se vuelve particularmente relevante al observar cómo los músicos migrantes latinoamericanos se insertan en el tejido social de Gràcia en la actualidad. Así como Rodoreda representaba una Gràcia atravesada por la pobreza, la represión y la marginalidad, hoy la Festa Major se convierte en un escenario en el que estos músicos también reivindican su pertenencia a través de la música y el uso del espacio público. Participar en la fiesta es una forma de “habitar” el barrio simbólicamente, de establecer vínculos con los vecinos, de resignificar las calles con sus propias memorias sonoras. Al igual que los personajes de Rodoreda, los músicos migrantes construyen su identidad en relación con el lugar que habitan, en una dinámica compleja entre arraigo, visibilidad y resistencia cultural.

Volviendo a la noción de identidad propuesta por Barth (1969), la cual se configura como un proceso dinámico y relacional, donde el sujeto reinterpreta su individualidad a partir del contacto con múltiples formas de vida. En este marco, la identidad no se presenta como una esencia inmutable, sino como una construcción permeada por el

tiempo, el espacio y el intercambio cultural. Este enfoque cobra especial relevancia al analizar las experiencias de músicos migrantes que han encontrado en el barrio de Gràcia un espacio de tránsito y resignificación personal.

Tal es el caso de José María Moure, músico chileno, multi instrumentista, compositor y doctor en música para cine, quien señala:

“En mi caso, la migración al barrio de Gràcia me ha marcado fuertemente, no solamente en mi práctica musical, sino en mi vida cotidiana... me ha permitido salir de mi zona de confort, buscar otras influencias y reafirmar otras con las que cargo desde mi país”. (J.M. Moure, comunicación personal, 22 mayo 2024)

Este testimonio ilustra cómo el acto de migrar no implica un simple traslado geográfico, sino un reacomodo identitario en el que se ponen en juego elementos del pasado y del presente. La experiencia que relata J.M. Moure revela que la migración al barrio de Gràcia no solo transformó su entorno físico, sino que también impactó de manera profunda en su identidad personal y artística. Su práctica musical se ve atravesada por una doble dimensión: por un lado, la apertura a nuevas influencias presentes en el contexto cultural del barrio, y por otro, la necesidad de reafirmar aquellas referencias identitarias que trae consigo desde su país de origen. Esto sugiere que la migración no es un proceso de sustitución cultural, sino de negociación constante entre lo que se incorpora y lo que se preserva. Además, al mencionar que salir de su zona de confort le permitió una búsqueda activa, el testimonio pone en

evidencia la agencia del sujeto migrante como protagonista en la construcción de nuevas formas de pertenencia y expresión artística. Así, la experiencia migratoria se configura como una vivencia transformadora que resignifica tanto la cotidianeidad como la producción cultural del individuo.

En esta misma línea, Fabián Durán, charanguista chileno y doctor en educación, reflexiona sobre el impacto que la migración ha tenido en su trayectoria vital y artística:

“La migración me ha afectado, en el sentido de que al migrar el ritmo que uno puede haber tenido en el lugar de origen se ve truncado, porque al migrar suceden otras situaciones que casi obligatoriamente implican detenerse un poco... además de adaptarte al entorno, crear redes, participar de los barrios, etc.”.

(F. Durán, comunicación personal, 10 junio 2024).

Su experiencia evidencia cómo el proceso migratorio conlleva una pausa necesaria para la reconfiguración del sentido de pertenencia, en la que se despliegan estrategias de inserción, adaptación y vinculación con el nuevo entorno. Al señalar que “el ritmo que uno puede haber tenido en el lugar de origen se ve truncado”, el testimonio pone en evidencia el carácter disruptivo de la migración, no solo en términos logísticos o materiales, sino también en relación con los procesos personales y profesionales del sujeto. La sensación de interrupción obliga a un replanteamiento del tiempo, de los objetivos y de la forma en que se habita el espacio. Esta detención forzada se convierte en una fase de transición que, lejos de ser pasiva, está llena de acciones fundamentales: adaptarse, observar, reconfigurar redes, e involucrarse

activamente en la vida barrial. Todo esto forma parte de un complejo proceso de reconstrucción de identidad, donde la participación en el entorno inmediato ,en este caso, los barrios, se vuelve clave para generar nuevos anclajes afectivos y culturales. De este modo, el testimonio no solo revela las dificultades de la migración, sino también la capacidad de los individuos para responder a esos desafíos mediante prácticas de resistencia, creatividad y construcción de comunidad.

En síntesis, el caso del barrio de Gràcia permite observar cómo la identidad territorial se constituye como un proceso dinámico, atravesado por factores históricos, sociales y culturales. Lejos de ser una construcción homogénea o estable, la identidad del barrio se articula a través de la interacción entre memorias colectivas, prácticas cotidianas y nuevas formas de habitar el espacio. La llegada de sujetos migrantes, en particular músicos latinoamericanos, no solo enriquece el panorama cultural local, sino que también pone en evidencia la capacidad del barrio para funcionar como un escenario de negociación simbólica, donde las pertenencias se reformulan y las identidades se reconstruyen en constante tránsito.

8.3. Sonoridades del barrio

Cuando indagamos en las sonoridades del barrio de Gràcia, es casi imposible no encontrarnos primeramente con la *“Rumba Catalana”*, este género musical que nace

en los barrios marginales entre ellos el de Gràcia, dice de una hibridación muy particular, entre los ritmos de *va y viene* entre España y Latinoamérica.

En palabras de Marfà i Castán (2008), la rumba catalana se desarrolló a partir del entrecruce de dos tradiciones musicales consolidadas: el flamenco y la música afrocubana. Sin embargo, en relación con ambas, se presenta como una forma marginal, difícil de encasillar, que escapa a las normas establecidas y que históricamente ha sido considerada una expresión transgresora o poco legítima dentro de sus genealogías musicales originales. La rumba catalana se desarrolló a partir del entrecruce de dos tradiciones musicales consolidadas: el flamenco y la música afrocubana. Sin embargo, en relación con ambas, se presenta como una forma marginal, difícil de encasillar, que escapa a las normas establecidas y que históricamente ha sido considerada una expresión transgresora o poco legítima dentro de sus genealogías musicales originales. Citando al autor, este género se consolida para ambos orígenes como “*una hija bastarda, desobediente e incómoda*” (Marfà i Castán, 2008).

El origen de la rumba catalana supone bastante debate, por una parte, Marfà i Castán señala que su génesis se atribuye a la familia González, conocida como "Los Pescadilla", una familia gitana de raíces murcianas establecida en Barcelona. El padre había sido influenciado por los marineros que llegaban a la playa de la Barceloneta, de quienes captó ritmos caribeños que luego trataba de fusionar con su formación flamenca levantina, así, sus hijos Antonio (“el Pescadilla” y Joan “El Polla”) compusieron el patrón rítmico en la guitarra característico de la rumba catalana “*e/*

ventilador”, que destaca como la base percutiva de este ritmo, junto al cajón, congas, entre otros instrumentos de percusión. Asimismo, el autor deja entrever que un grupo de guitarristas gitanos del barrio el Portal (barrio que se conoce hoy como el *Raval* y algunas calles del *Gótico*, cercanas a la calle peatonal *Portal del Àngel*), conocidos como *L’Orelles*, *El Toqui* y *El Gitanet* en la década de 1940, habrían aportado a la génesis de la rumba, comenzado a introducir un ritmo innovador al flamenco presentándose en fiestas privadas de la comunidad gitana en la ciudad.

Desde esta perspectiva, figuras emblemáticas como *El Pescadilla* y *Peret* serían considerados herederos directos de estos primeros rumberos. No obstante, otras versiones atribuyen a *Peret* la verdadera originalidad del género, ya que fue él quien, a finales de los años cincuenta, consolidó y proyectó definitivamente este estilo musical. En cualquier caso, el contexto cultural de los años cuarenta, marcado por la presencia de orquestas tropicales y por una burguesía gitana con capacidad económica para asistir a estos espectáculos, favoreció la emergencia de nuevas fusiones musicales. Estas dinámicas continuaban muchas veces en espacios domésticos de familias *calós*, donde se organizaban encuentros musicales informales con músicos cubanos invitados, propiciando un intercambio cultural directo y sin precedentes. (Marfà i Castán, 2008).

Según el autor, otro foco de una posible génesis del género es en el barrio de *Somorrostro*, una extensión de casetas bastante precarias construidas al noreste de Barcelona, borrado de la cartografía de la ciudad en 1966. Este extinto barrio, fue habitado por, alrededor de 20.000 personas mayoritariamente gitanas, viendo nacer

a la célebre bailaora y cantaora Carmen Amaya, como también a su padre el reconocido guitarrista flamenco Francisco “El Chino” Amaya, los cuales según Marfà i Castán, musicalizaron innumerables fiestas en la Ciudad Condal (Barcelona). El autor señala, que no sería extraño que estos personajes se cruzaran en los tablaos con los gitanos catalanes y que se generara algún tipo de intercambio sonoro entre ambos. En todo caso, las diversas hipótesis en cuanto al nacimiento de la rumba catalana no solo dan cuenta de un vacío desde el punto de vista historiográfico, sino más bien de aquella imposibilidad para individualizar y asignar una fecha de nacimiento a este género musical.

En lo que respecta al origen de la rumba, el autor finalmente sugiere que, como cualquier otra producción de origen popular, este estilo musical se construye producto de un extenso proceso de co-creación, donde los diversos actores juegan un papel específico, protagonista y por tanto fundamental para este. Estos personajes han tenido la capacidad de aglutinar, sintetizar y proyectar hacia el público *payo*, es decir, persona de no gitana, los impulsos creativos de su comunidad. Las relaciones y vínculos sociales de los gitanos catalanes de las diferentes zonas de Barcelona permitieron la activa difusión de estas nuevas e innovadoras sonoridades, favoreciendo los espacios para la creación colectiva. (Marfà i Castán, 2008).

El intercambio sonoro y la mezcla de influencias, presentes no solo en la música sino también en el conjunto de expresiones culturales barcelonesas, encuentran en la rumba catalana un ejemplo paradigmático. Este género, nacido del encuentro entre la tradición flamenca gitana catalana y los ritmos afrocubanos, nos invita a retomar el

concepto de hibridación cultural, tal como lo plantea Néstor García Canclini (1990). En su propuesta, la hibridación no es una simple yuxtaposición de elementos distintos, sino un proceso dinámico mediante el cual las culturas se entrelazan, dando lugar a nuevas formas de expresión que resignifican las tradiciones existentes. En este sentido, la rumba catalana no representa la desaparición o dilución de la identidad gitana, sino más bien una transformación creativa que refuerza su presencia en la ciudad. Lejos de desvanecerse, esta tradición se reconfigura, se adapta al contexto urbano y multicultural de Barcelona, y se proyecta como un signo distintivo de su identidad sonora. Como señala Canclini, hibridar es reinterpretar y renovar lo tradicional sin perder su esencia, permitiendo que las culturas sobrevivan a través del cambio, y no a pesar de él.

Asimismo, podemos entender la hibridación cultural, en este contexto (y en muchos otros) como una forma de resistencia cultural puesto que, permite a las comunidades migrantes y marginadas, mantener y reafirmar sus raíces identitarias mientras se adaptan a nuevas realidades sociales (Canclini, 1990). En este sentido, la comunidad gitana, la cual fue la principal cultora de la rumba catalana, logra expresar tensiones sociales, experiencias de exclusión y formas de habitar la ciudad desde los márgenes consolidando un lenguaje sonoro que tejía identidad y pertenencia. (Marfà i Castán, 2008).

Este lenguaje musical, más allá de su función estética, operaba como una forma de relato social, mediante la cual la comunidad construía una narrativa propia dentro del entramado urbano barcelonés. Así, la rumba catalana no solo se inscribe en una

tradición musical híbrida, sino que encarna una forma de habitar culturalmente la ciudad, desde una posición que históricamente ha sido relegada, pero que, a través del arte y la sonoridad, logra afirmar su existencia y reclamar su espacio.

Hoy, el barrio de Gràcia continúa siendo escenario de procesos de hibridación cultural, protagonizados por nuevas comunidades migrantes. Estas comunidades aportan al paisaje sonoro de Gràcia géneros como la cumbia, el rap, el folclore andino o el reguetón, que no solo conviven con lo local, sino que también se transforman al contacto con otras influencias. En festivales populares, ateneos, talleres comunitarios o encuentros informales en plazas, estas expresiones musicales emergen como formas de resistencia y comunicación. Así como la rumba catalana fue vehículo de afirmación gitana, hoy la música vuelve a ser el medio a través del cual se expresan los desafíos, las injusticias y los sentires de quienes, desde la experiencia migrante, rehacen su identidad en Gràcia.

Así a lo largo del barrio nos encontramos con diferentes espacios que privilegian el intercambio cultural.

El autor Iñigo Sánchez (2018), en su artículo "Celebrar la Nostalgia Cantando", nos invita a reflexionar sobre la experiencia vivida en un pequeño bar ubicado en el barrio de Gràcia, en Barcelona, conocido como *La Paladar del Son*. En este local, la música, la comida e incluso la decoración parecen evocar la esencia de Cuba, como si se tratara de una pequeña muestra de la isla en pleno corazón de la ciudad catalana. A pesar de que el establecimiento cultiva principalmente la cultura cubana, Sánchez

señala que el impacto de este espacio va más allá de la simple celebración de una tradición extranjera. Para las personas de origen cubano residentes en Barcelona, este bar se convierte en un punto de encuentro en el que la participación en diversas prácticas musicales no solo es una forma de disfrutar de la cultura de su tierra natal, sino también una manera de fortalecer los lazos dentro de la comunidad migrante.

El autor enfatiza que, a través de la música y otras expresiones culturales, se construyen nuevos entornos sociales de relación que juegan un papel fundamental en el proceso de adaptación y pertenencia. Estos espacios de interacción no solo permiten a los migrantes mantener viva la conexión con sus raíces, sino que también ofrecen una respuesta ante las dificultades de la experiencia migratoria, que en ocasiones puede ser compleja y desafiante, especialmente en un contexto social que a menudo se presenta como áspero o distante respecto a la sociedad de acogida. En este sentido, el espacio cultural de *La Paladar del Son* actúa como un refugio simbólico, un lugar donde se celebran las tradiciones, pero también donde se generan nuevas formas de interacción que aportan un sentido de comunidad y pertenencia.

Este fenómeno de conexión a través de la música y la cultura se puede entender mejor a través de la teoría de Slobin (1994), quien menciona que la música, a través de una intrincada red sonora, conecta el hogar de origen con el nuevo. Según Slobin, esta circulación de sonoridades que fluyen de un lugar a otro no solo refleja la continuidad de las tradiciones culturales, sino que también facilita la creación de puentes emocionales entre el pasado y el presente de los migrantes. A través de este proceso, los grupos migrantes no solo mantienen vivas sus raíces, sino que también

se adaptan y reconfiguran sus identidades en un nuevo contexto. En este sentido, la música no solo actúa como un medio de expresión, sino también como una herramienta poderosa para la creación de conexiones sociales y culturales, proporcionando un sentido de pertenencia que ayuda a los migrantes a dar sentido a su experiencia, y a su vez, a reconstruir su identidad en el nuevo entorno.

La circulación de estas sonoridades, que van y vienen entre el lugar de origen y el nuevo hogar, se convierte en un medio vital para que los migrantes encuentren formas de vincularse con los tiempos y los lugares que dejan atrás, al mismo tiempo que construyen nuevos lazos en su proceso de adaptación. La música, por tanto, no solo actúa como un recordatorio del hogar, sino que se convierte en una herramienta para la creación de nuevas formas de convivencia, de integración, y de identidad en la sociedad de acogida.

En el entramado sonoro del barrio de Gràcia, *Soda Acústic* emerge como un espacio clave donde la hibridación cultural se manifiesta de forma orgánica y cotidiana. A diferencia de locales que buscan recrear la experiencia cultural del país de origen, como *La Paladar del Son*, *Soda Acústic* se posiciona como un laboratorio musical, donde confluyen estéticas, repertorios y trayectorias diversas. Si bien es un local particularmente vinculado al jazz y sus múltiples vertientes, este género actúa como una plataforma flexible desde la cual se desarrollan diálogos sonoros con músicas latinoamericanas, africanas, mediterráneas y balcánicas. En sus noches de música en vivo, es común ver en escena a músicos migrantes de origen latinoamericano

compartir escenario con artistas locales o de otras procedencias, generando mezclas estilísticas que desdibujan las fronteras entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo local y lo global. Como señala Llano Camacho (2012), la música latina en contextos migratorios no solo cumple una función identitaria, sino que también posibilita procesos de hibridación, en los que se resignifican tanto los códigos musicales como los vínculos sociales. Este fenómeno puede leerse desde el marco conceptual de García Canclini (1990), quien entiende la hibridación como una forma de recomposición cultural que no reproduce pasivamente tradiciones, sino que las rearticula en contacto con otras prácticas. En este sentido, Soda Acústic no es solo un lugar de entretenimiento, sino también un nodo cultural donde se produce una reconfiguración activa del paisaje sonoro del barrio, alimentada por los flujos migratorios y el intercambio intercultural.

Finalmente, y de manera particularmente significativa al abordar el paisaje sonoro de Gràcia, la Festa Major se posiciona como uno de los eventos más relevantes del año, tanto por su magnitud como por su capacidad de condensar y proyectar las tensiones y transformaciones identitarias del barrio. Tradicionalmente concebida como una celebración profundamente ligada a la cultura catalana, la fiesta ha funcionado históricamente como un espacio de reivindicación de las tradiciones locales. Como señala Jordi Pablo (2002), estos festejos populares han sido un medio fundamental para reforzar los imaginarios identitarios catalanes, y la música ocupa un lugar central en esa construcción, destacando repertorios como la habanera, la sardana, la coral tradicional y también la rumba catalana, género nacido del cruce entre la cultura

gitana catalana y ritmos afrocaribeños. No obstante, el creciente carácter multicultural de Gràcia, alimentado por los flujos migratorios y la transformación urbana, ha provocado que la Festa Major se convierta también en un escenario donde convergen múltiples sonoridades del mundo, desde ritmos latinoamericanos hasta músicas africanas, balcánicas o del Medio Oriente. Esta coexistencia de lo tradicional y lo diverso resignifica la fiesta no solo como una conmemoración del pasado, sino como un reflejo del presente heterogéneo del barrio. Así, la Festa Major se transforma en una plataforma en la que se escuchan y visibilizan los procesos de hibridación cultural que atraviesan la vida cotidiana del vecindario, permitiendo que nuevas formas de pertenencia y expresión encuentren un lugar en el corazón festivo de Gràcia.

9. La Festa Major de Gràcia

9.1. Origen y evolución

Como señala el autor Jordi Pablo (2001, la Festa Major de Gràcia, es una fiesta relativamente joven por lo cual, no ha sido muy analizada bajo ningún punto de vista, es decir, desde la perspectiva sociológica, antropológica o incluso histórica. De esta manera no existe mucha bibliografía en relación con la festa, más que la que se relaciona con el desarrollo del barrio de Gràcia como tal.

Como se ha señalado anteriormente, durante el siglo XIX, el barrio de Gracia vivió una transformación excepcional. Pasó de ser un terreno rural para convertirse en una villa habitada principalmente por obreros, artesanos y pequeños comerciantes, lo que favoreció su desarrollo económico y social. Hacia 1875, la población de Gràcia creció casi 19 veces, alcanzando los 61.935 habitantes. Este notable aumento demográfico propició, a su vez, la consolidación de la Festa Major de Gràcia, que adquirió un gran alcance estético. Las calles del barrio se llenaron de decoraciones elaboradas, escenarios y tablaos, convirtiéndose en un reflejo del espíritu comunitario y de la identidad barrial, elementos que siguen siendo clave en la celebración hasta el día de hoy.

De esta manera, el autor comenta, que el patronazgo agrícola de Sant Isidre que se celebraba en torno al 15 de mayo, cambia su celebración hacia la virgen el 15 de agosto, dando el inicio a la festa. Aun así, existe una suerte de disputa entre quien

realmente es el patrón o patrona de la festa. Francesc Curet (1956) señala que, tras la destrucción del convento de Jesús en 1817, surge la idea de dedicar la festa la *Mara de Deu de Agost*, es decir, al día de la Asunción de la Virgen María. Por su parte el historiador Pere Duart (1930), señala un testimonio desde su infancia en el que señala que cada domingo después de la misa en el barrio se recolectaba dinero para dar inicio a la *festa major* en honor al patrono San Roque, que se celebra el 16 de agosto.

Citando a Pablo (2001), no es hasta fines del siglo XIX que se consolida la festividad, impulsada por una diversidad de entidades vinculadas al mundo obrero y al ocio popular, como los Ateneos o las asociaciones sociales vecinales dedicadas al baile y a la organización de actividades culturales.

Curet (1956) señala algunas de estas, como la entidad católica *Luïsos de Gràcia* (1855), la Cooperativa Teixidors de mà (1876), la Societat Econòmica Gracienc d'Amics del País (1882), el Círcol de Propietaris, l'Institut Obrer Gracienc, l'Ateneu Obrer, el Club excursionista de Gràcia, clubs como el Montclar i Helena, l'orfeó Gracienc, la coral Canigó, etc.. Estas agrupaciones, profundamente arraigadas en la vida cotidiana del barrio, desempeñaron un papel fundamental en la estructuración y formalización de la celebración, aportando recursos, espacios de reunión y una dimensión participativa que permitió fortalecer el tejido comunitario. La implicación activa de estos colectivos reflejaba no solo una voluntad festiva, sino también una

forma de expresión identitaria y de apropiación del espacio público por parte de las clases trabajadoras.

En el primer periodo del siglo XIX, es decir, entre 1820 y 1850, los actos centrales se enfocaban entorno a los bailes tradicionales, como el *Ball d'en Serralonga*, el *Uevant de taula*, el *Contrep és* o el *Ball de deu*. También se dedicaba a juegos de origen medieval, como los *Jocs de Sortija* a pie y a caballo. Luego, en el año 1850 con la declaración de Gràcia como “Villa” se hacen unas fiestas espectaculares donde se adorna por primera vez, la fachada del Ayuntamiento. (Pablo, 2001).

Sin embargo, Pablo (2001) acuña que, no es hasta la mitad del siglo XIX cuando la festa se define con las características que la distinguen hoy en día, los concursos de decoración de calles, las tiendas adornadas con diversas temáticas, así como agrupaciones que participan de la festividad que pertenecen a diferentes lugares de Cataluña, por ejemplo, los *Xiquets de ValssSJ*, una agrupación de *castellers*, los cuales a partir de 1877, se convierten en un invitado regular en el inicio de la festa. Los *castellers* son los integrantes de las *colles castelleres*, agrupaciones que construyen torres humanas llamadas *castells*, una tradición profundamente arraigada en la cultura catalana. Esta práctica se originó en el siglo XVIII en la localidad de Valls, en el Camp de Tarragona, y desde entonces se ha convertido en un símbolo de identidad colectiva en Cataluña. (Chumillas, 2005).

Chumillas, señala que las *colles castelleres* son agrupaciones notablemente diversas, integradas por personas de diferentes edades, condiciones sociales y contextos

culturales. Esta heterogeneidad no constituye un obstáculo, sino que, por el contrario, es uno de los pilares fundamentales de la práctica castellera, ya que todos los miembros son considerados iguales en valor y capacidad dentro del colectivo. Esta visión igualitaria resulta esencial para alcanzar el objetivo común de levantar un *castell*, una tarea que requiere la plena cooperación, confianza mutua y coordinación entre todos los participantes. Sin embargo, esta horizontalidad no excluye la existencia de una estructura organizativa eficaz y rigurosa, que ha permitido a las *colles* mantenerse activas y cohesionadas a lo largo de generaciones, transmitiendo conocimientos técnicos y valores comunitarios de manera sostenida en el tiempo. (Chumillas,2005).

Otra intervención que se realizó de forma esporádica en la calle Alzina fue la instalación de una figura conocida como el *Tarlà*, originaria de la provincia de Girona. Este personaje tradicional, inspirado en un bufón o acróbata popular, se caracteriza por su capacidad de girar sobre una barra horizontal suspendida entre dos puntos, lo que le da un aire festivo y juguetón. Se trata de una especie de volantín, un muñeco colorido que, mediante un mecanismo sencillo, da vueltas sobre sí mismo como si ejecutara acrobacias. En algunas ocasiones, como en la celebración de la fiesta del año 1873, esta figura fue utilizada como elemento decorativo en la calle, sumándose a las manifestaciones populares que embellecían y animaban el espacio urbano (Pablo, 1998).

Jordi Pablo (2001) retrata el período comprendido entre 1891-1920, como una etapa de apogeo de la festa, de crecimiento, consolidación y consolidación, tanto por parte

del barrio, como de los *festeros* y *festeras* como tal. Tanto creció la festa que incluso surgió la leyenda popular de que todas las calles de Gràcia se decoraban para estas fechas, dato poco comprobable según el autor, ya que no existía en ese momento un boletín oficial de la festa o la Federación de la Festa Major como se concibe hoy por hoy.

Al comienzo de este periodo se construyen entoldados nuevos como el que unía Passeig de Gracia con el barrio de Gràcia, contruidos por la asociación “La Antigua de la Amistat”, en el patio de la fábrica de chocolates *Juncosa*, o bien el entoldado de la calle Córsega con Passeig de Gràcia, construido por la *Banya Gracienc*, asociación republicana-federalista.

Por otra parte, se inician los concursos literarios de la Festa Major, promovidos por el Ateneu Gracienc, institución clave en la dinamización cultural del barrio durante el siglo XIX. Estos certámenes no solo fomentaban la producción literaria en catalán, sino que también contribuían a fortalecer la identidad cultural del territorio. Cabe destacar que el jurado de dichos concursos estaba presidido por Mossèn Cinto Verdaguer, sacerdote, poeta y figura central de la literatura catalana moderna. Verdaguer no solo alcanzó notoriedad por la calidad lírica y épica de su obra, sino también por su papel activo en la recuperación y dignificación de la lengua catalana como vehículo literario y cultural, en un momento clave del movimiento de la *Renaixença*. Su participación en estas instancias pone de relieve la voluntad del movimiento cultural de acercar la literatura al pueblo y consolidar un sentido compartido de identidad catalana. (Universitat Oberta de Catalunya, s/f)

En 1904, se organizan los *Jocs Florals*, por parte del *Casino Artesà*, los cuales alcanzaron una relevancia particular. Los Jocs Florals constituyen certámenes literarios centrados en la poesía en lengua catalana, cuya tradición se remonta a los *Jeux Floraux* medievales celebrados en Toulouse, en la región de Languedoc (Francia). Restablecidos en Barcelona en 1859, estos concursos se consolidaron como un instrumento clave en la reivindicación cultural de Cataluña, enmarcándose en el movimiento de la *Renaixença*. Las temáticas predominantes suelen girar en torno al amor, la patria y la religión, y el certamen adquirió desde sus inicios un fuerte carácter simbólico, vinculado tanto al romanticismo literario como al despertar del nacionalismo catalán. Su celebración no solo impulsó la producción poética en catalán, sino que también fortaleció la recuperación de la lengua como vehículo de cultura y expresión artística.

Los Jocs Florals desempeñaron un papel crucial como impulsores de la producción poética en catalán, al tiempo que se consolidaron como un espacio de gran relevancia social para la difusión de la literatura catalana. Su impacto fue tan significativo que, en muchas ocasiones, se ha llegado a interpretar su aparición como una consecuencia inevitable del movimiento de la *Renaixença*. (Freixes,s/f).

El movimiento conocido como la *Renaixença*, cuyo significado en español es "Renacimiento", fue una corriente cultural, literaria y lingüística que emergió en Cataluña durante el siglo XIX. Según explica Josep Mollà (2003), esta iniciativa se inscribe dentro del marco del Romanticismo europeo, y tuvo como objetivo central la

recuperación de la lengua catalana y la revalorización de su cultura, largamente marginadas en los siglos anteriores. La Renaixença no solo propuso un retorno a las raíces medievales catalanas, consideradas un símbolo de esplendor histórico, sino que también aspiró a reivindicar la identidad nacional catalana mediante la producción literaria en catalán y la reconstrucción de una conciencia cultural compartida.

Este resurgimiento cultural, como señala el historiador Josep Fontana (2005), constituyó una base esencial para el desarrollo del catalanismo político que comenzaría a consolidarse hacia finales del siglo XIX. En este contexto, la lengua catalana no solo fue recuperada como herramienta de expresión artística, sino que además fue revalorizada como lengua de prestigio y símbolo de identidad colectiva. Así, la Renaixença puede entenderse como un proceso clave en la formación de una conciencia nacional moderna en Cataluña, que articuló elementos culturales, lingüísticos y simbólicos para proyectarse más allá del ámbito literario y penetrar también en el terreno político.

Volviendo a los períodos más relevantes de la fiesta mencionados por Pablo (2001), entre los años 1921 y 1936, se eleva la idea de la decoración de calles a partir de 1920, pero según el autor, no es hasta 1935 que se tiene noticia de la existencia de algunas entidades que coordinaban dichas actividades. De esta manera, se da constancia de un “*Comité de Fires i Festes de Gràcia*”, el cual se encontraba promocionado por la Asociación de Industriales y Comerciales de Gràcia. Luego en el año 1936, se consagra la primera “*Federació de Commissions de Festes de la Ex-Vila de Gràcia*”, presidida por Fidel Paya. Desafortunadamente, el dinero reunido a

para la fiesta se tuvo que destinar a construir refugios antiaéreos, producto de la guerra civil. (Pablo,2001).

Según Flores (2006), durante el segundo tercio del siglo XIX los vecinos se aglomeraban en cooperativas, centros de recreación y gremios tanto políticos como religiosos. Estos organismos formaban parte de la fiesta haciéndose cargo de la organización de bailes y elaborando los programas de esta misma. Algunos nombres que señala la autora son: *Graci-Encina* en la calle Alzina; la sociedad *Antiga Amistat* (señalada con anterioridad), la sociedad la *Camelia*, la cual organizaba bailes en la plaza de Oriente, el centro familiar *Las Tres Gràcias*, que organizaba bailes en el salón Numancia, el *Centre Gracienc*, en la calle mayor de Gràcia que contrataba una orquesta, que era compuesta por profesores del Conservatori de Liceu. También existían otra sociedad con un tinte más político como *La Banya*, integrada por republicanos radicales o *La Margarita*.

Flores (2006) también señaló que, en el último tercio del siglo XIX, el resurgimiento cultural y la creación de centros católicos desempeñaron un papel fundamental en el impulso de numerosas agrupaciones, muchas de las cuales continúan activas en la actualidad, a organizar actividades durante los días de la fiesta mayor. Una de las pioneras en esta labor fue la *Corte Angélica de San Luis Gonzaga*, conocida hoy como *Lluïsos de Gràcia*, que ya en 1870 promovía representaciones teatrales. También se ofrecían conciertos a cargo del *Orfeó Montserrat*. La primera constancia escrita de la participación del *Orfeó Gracienc* en las celebraciones data del 15 de agosto de 1905. Otras entidades como el *Centre Moral i Instructiu* y el *Cercle Catòlic* de Gràcia también

desarrollaban festejos propios. En la década de 1930, el *Club Esperantista* se sumó a las actividades con la apertura de una exposición de postales en esperanto. Por otra parte, el Club Excursionista de Gràcia, era el que se preocupaba por recuperar la historia de la Vila, desde la década de 1930, organizando cada año para la fiesta, una exposición de temática graciense.

Algunos años más tarde, durante el periodo de la Guerra Civil Española (1936-1939), tanto el barrio de Gràcia como su emblemática Festa Major se vieron profundamente afectados por las consecuencias del conflicto. En un contexto nacional marcado por la pobreza, el desabastecimiento generalizado y la destrucción social, la celebración quedó interrumpida entre los años 1936 y 1938. La imposibilidad de organizar la fiesta no solo respondía a la falta de recursos materiales, sino también al fuerte impacto humano de la guerra: muchas personas habían muerto, otras estaban encarceladas o en el exilio, lo cual debilitó gravemente el tejido asociativo del barrio, elemento fundamental para la organización tradicional de la festividad. (Flores,2006)

A partir de 1939, con el fin de la guerra y el inicio del régimen franquista, la celebración de la fiesta mayor fue retomada, aunque en condiciones extremadamente precarias. Las calles comenzaron nuevamente a decorarse, esta vez con los escasos medios que los vecinos tenían a su disposición, y con una participación social mucho más limitada. La represión política y la censura también afectaron la expresión cultural y simbólica de la fiesta, que fue resignificada bajo el discurso nacionalcatólico del nuevo régimen.

Según apunta Flores (2006), durante esta etapa se produjo un incremento significativo de los actos religiosos dentro del programa festivo, como las meriendas multitudinarias dirigidas a los niños del barrio, promovidas por entidades de corte católico. Estas acciones respondían tanto a un objetivo asistencial como a un intento de control social a través de la religiosidad. Este panorama se encuentra reflejado de forma elocuente en la novela *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda (1962), donde la protagonista narra la dura realidad de la posguerra: el hambre cotidiana de sus hijos y la desesperación ante la escasez, hasta que logra acceder a asociaciones religiosas que ofrecían, al menos, un pan con aceite diario para los más pequeños. Este testimonio literario da cuenta del papel crucial que jugaron estas redes de caridad en un periodo de extrema precariedad.

Según Jordi Pablo (2001), tras el paréntesis provocado por la Guerra Civil española (1936-1939), la Festa Major de Gràcia se reanudó con rapidez. Las nuevas autoridades franquistas apoyaron estas celebraciones populares, viéndolas como un mecanismo útil para normalizar la vida social bajo el nuevo régimen. No obstante, esta recuperación se dio en un contexto de represión severa, especialmente lingüística: el uso del catalán estaba prohibido en actos públicos, como queda reflejado en los programas y publicaciones de la época, redactados exclusivamente en castellano.

En esos primeros años de posguerra, la necesidad de expresión colectiva de los vecinos se canalizó a través de los adornos callejeros. Algunos de estos montajes contenían una crítica velada a la situación política. Un ejemplo especialmente

recordado fue el de una calle decorada con harapos titulada "Ropa vieja", una alusión irónica a las "camisas viejas" de los falangistas, que generó notable agitación entre las autoridades.

A pesar del control político, la fiesta experimentó un notable crecimiento en participación. En 1942 se adornaron 70 calles y cinco plazas, lo que demuestra la fuerza del tejido comunitario. En 1950, la celebración adquirió un carácter especial al conmemorarse el centenario de la declaración de Gràcia como villa independiente, lo cual reforzó el sentimiento de identidad local.

Sin embargo, en las décadas siguientes se produjo un declive paulatino. Durante los años 60, el número de calles decoradas se redujo progresivamente: de unas 50 en los años 50, se pasó apenas a 20. Hacia 1977-78, tan solo entre cuatro y cinco calles participaban activamente, reflejando el desgaste generalizado del espíritu festivo en muchos barrios de Catalunya bajo el franquismo.

A finales de los años 70, con la legalización de las asociaciones vecinales y la llegada de la democracia, surgió un nuevo impulso. Colectivos de vecinos, músicos y actores empezaron a organizar espectáculos y bailes gratuitos en plazas como la de La Virreina, con un enfoque reivindicativo y solidario.

Desde 1980 hasta la actualidad, la fiesta ha vivido una etapa de recuperación de sus valores fundacionales. La autogestión de las comisiones de fiesta de cada calle, junto a la consolidación de la Federación que las agrupa y el apoyo institucional del Distrito

de Gràcia, han permitido mantener la competencia en los decorados, con una participación constante de al menos 20 calles por edición, y reafirmar la Festa Major como una manifestación viva de identidad, cultura y resistencia popular. (Pablo,2003).

Según Georgina Flores (2006), tras el paréntesis forzado de la Guerra Civil, la Festa Major de Gràcia fue retomada con prontitud, aunque en un contexto profundamente marcado por la represión franquista. Desde 1939, las calles volvieron a decorarse, aunque con recursos limitados y con una participación reducida debido a la pérdida de vidas humanas, los encarcelamientos y los exilios que habían debilitado el tejido asociativo del barrio.

En este contexto, Jordi Pablo comenta que, aunque estaba prohibido hablar catalán y las manifestaciones culturales eran vigiladas de cerca, la fiesta mayor sirvió de canal alternativo para expresiones que de otro modo habrían sido censuradas.

"Fue un pacto con el régimen, pero también una manera de colar sardanas o ideas que estaban totalmente prohibidas... incluso los presidentes de federación tenían que ser falangistas por definición, pero no todos lo eran por convicción, y eso permitía ciertos márgenes de protección"(Entrevista por Flores a J. Pablo, 2001).

Jordi Pablo es un investigador profundamente vinculado a la historia de la Festa Major de Gràcia, y uno de los principales responsables de la creación del Arxiu de la Festa Major de Gràcia, un fondo documental que recoge la memoria escrita, gráfica y oral

de esta emblemática celebración barcelonesa. Su labor ha sido clave para comprender no solo la evolución estética de la fiesta, sino también su dimensión política y social a lo largo del siglo XX.

En esta entrevista, Pablo reflexiona sobre el período de la posguerra y cómo el régimen franquista intentó instrumentalizar la Festa Major como herramienta de control ideológico. Señala que, aunque la dictadura permitió su celebración, lo hizo imponiendo una serie de condiciones que afectaron profundamente su esencia: la eliminación del catalán como lengua pública, la vigilancia sobre las comisiones organizadoras, y la censura de contenidos. Sin embargo, también destaca cómo los vecinos encontraron formas de sortear esas restricciones mediante decoraciones simbólicas y una participación comunitaria resiliente.

Pablo ofrece un enfoque que combina el análisis político con la observación etnográfica, reconociendo que la fiesta nunca dejó de ser un espacio de expresión popular. Aunque fue domesticada institucionalmente, mantuvo elementos de resistencia cultural, algo que con los años se hizo más evidente con la recuperación democrática y el surgimiento de nuevas formas de autogestión vecinal.

Volviendo a la evolución de la Festa Major. En 1943, se ofrecía una subvención oficial de 14.000 pesetas para todas las calles participantes, y se crearon dos tipos de premios: uno para decoraciones profesionales y otro para las realizadas por vecinos. Aun así, el número de calles adornadas fue disminuyendo drásticamente: de un centenar en el siglo XIX, se redujo a 70 en 1943 y a 46 en 1948. (Pablo,2001).

La festa sufrió una desconexión generacional producto de la posguerra, debido a la gran cantidad de jóvenes muertos, reclutados o exiliados. Sin embargo, con el paso del tiempo, algunos comenzaron a regresar y a implicarse nuevamente en la organización festiva. En la calle Llibertat, por ejemplo, se reutilizaron escombros para decorar la calle, demostrando la resiliencia y creatividad vecinal.

Camps, entrevistado por Flores en 2003, recuerda que:

“Los primeros años después de la guerra fueron muy difíciles para la fiesta mayor, pero a partir del ’45 empezó un auge importante... los vecinos organizaban rifas de pasteles y botellas de cava para financiarse”.

Aun así, la represión seguía presente. Los presidentes de las comisiones de las plazas más emblemáticas, como la del Sol o la del Diamant, eran impuestos por el régimen para evitar cualquier atisbo de politización.

“Estas plazas atraían a mucha gente, así que los presidentes eran designados por el gobierno para asegurarse de que estuvieran a favor del régimen”, comenta Camps.

En las calles, en cambio, el control era más discreto, aunque no inexistente:

“No se imponía al presidente, pero sí se vigilaba de cerca quiénes componían la comisión gestora, y se hacían informes para decidir si podían participar”, añade.

(Entrevista a Camps, por Flores, 2003)

En 1950, se celebró la "Festa Major del Centenari", en conmemoración de los cien años de independencia de la Vila de Gràcia. Sin embargo, el declive continuó: en 1951 solo una veintena de calles y seis plazas fueron decoradas.

Finalmente, en 1955, Gaspar Ribé i Carbó, con el apoyo de Joaquín Millán, fundó la "Federación de Comisiones y Asociaciones de la Fiesta Mayor de Gràcia", marcando un cambio significativo. Hasta ese momento, la fiesta era gestionada por una comisión designada directamente por el distrito. La creación de la federación permitió una mayor autogestión y sentó las bases para la recuperación de la fiesta en las décadas siguientes, las cuales persisten hasta el día de hoy.

A partir de finales de los años 70, coincidiendo con la transición democrática, la Festa Major de Gràcia entra en una nueva etapa de recuperación y resignificación colectiva. Como señala Bertha Flores (2006), este renacer se da en un contexto de apertura política, donde los vecinos y vecinas comienzan a reorganizarse con mayor libertad, aprovechando la legalización de las asociaciones vecinales, grupos de músicos y actores.

En estos años, aunque el número de calles decoradas había caído drásticamente — en 1977 y 1978 apenas se contaban entre cuatro y cinco calles—, la fiesta no desapareció. Por el contrario, se transformó en una plataforma para expresar nuevas formas de participación ciudadana, muchas veces con un carácter reivindicativo y solidario. En plazas como la de la Virreina, por ejemplo, se organizaron bailes

populares y espectáculos gratuitos impulsados por colectivos recién legalizados. (Flores,2006).

Este resurgimiento culminó con fuerza a partir de 1980. Como destaca Flores (2006), comienza entonces una etapa caracterizada por el reencuentro con los valores originarios de la fiesta: la autogestión, la participación vecinal, la creatividad y la competencia amistosa entre calles. Desde ese año y hasta principios del siglo XXI, la fiesta experimenta una consolidación sostenida. En las últimas décadas del siglo XX, el número de calles decoradas volvió a superar las 20 cada año, y se recuperó la implicación activa de las comisiones de fiestas en cada calle.

La creación de la Federació de Festes de Gràcia, que agrupa a todas las entidades participantes, permitió reforzar la coordinación y autonomía del evento. El soporte institucional del Distrito de Gràcia también contribuyó al fortalecimiento de la fiesta, sin restarle protagonismo a la gestión comunitaria que había sido, históricamente, el alma del evento.

A finales de los años 80 y principios de los 90, la estética del guarnecido en la Festa Major de Gràcia experimentó cambios significativos. Aunque se mantenía la costumbre de decorar las calles y plazas con temáticas concretas, los materiales comenzaron a diversificarse con la llegada del plástico y el uso creativo de objetos reciclados. Botellas, briks, cápsulas de café, hueveras o latas fueron transformados, gracias a la imaginación de los vecinos y vecinas, en flores, animales o elementos decorativos que hoy son parte esencial de la identidad de la fiesta. Este enfoque

sostenible y artístico ha perdurado hasta hoy como una característica distintiva del evento. Con la llegada del siglo XXI, uno de los hitos más importantes ha sido la celebración del Bicentenario entre 2017 y 2018, que impulsó una mirada hacia los orígenes de la fiesta, fomentando su estudio y patrimonio a través de exposiciones, publicaciones y actividades culturales. Actualmente, la Fiesta Mayor de Gràcia se mantiene como un modelo festivo basado en el tejido vecinal y asociativo, que busca preservar los lazos comunitarios mediante la cultura popular, haciendo énfasis en la inclusión, la lucha contra las violencias machistas y LGTBIfóbicas, la sostenibilidad y el trabajo en red entre colectivos (Fundació Festa Major de Gràcia, s.f.).

9.2. Valores culturales propios.

En relación con los valores culturales de la festa, Jordi Pablo (2001) destaca que el principal valor cultural de la Festa Major de Gràcia reside en la notable capacidad de los vecinos y vecinas para transformar el espacio cotidiano del barrio, en escenarios de múltiples imaginarios colectivos. Esta transformación no se limita únicamente a lo visual o estético, sino que implica un proceso profundo de resignificación del entorno urbano. Cada asociación de vecinos no solo adorna su calle, sino que la reinterpreta y la convierte, durante algunos días del año, en un espacio simbólico que refleja tanto inquietudes como sueños compartidos por la comunidad.

Pablo señala la importancia tanto del resultado final de estas escenografías, frecuentemente creativas, críticas, incluso provocadoras, como del proceso comunitario que las hace posibles. En ese proceso, el trabajo conjunto, la planificación, la convivencia y el civismo adquieren un papel central. El valor cultural, entonces, no radica únicamente en la estética del decorado, sino en el tejido social que se activa durante su construcción. Este proceso implica diálogo intergeneracional, acuerdos colectivos, distribución de tareas y un compromiso común que fortalece los lazos comunitarios y da sentido a la vida social del barrio.

Por tanto, Pablo subraya que el valor básico de la Festa Major de Gràcia es la aptitud de los vecinos y vecinas para construir, de forma anual, repetitiva y casi ritual, de expresión cultural que reconfiguran simbólicamente las calles en las que habitan. A través de esta práctica, se ofrece a la ciudad de Barcelona —y por extensión a toda Catalunya— una mirada crítica, natural y espontánea sobre la realidad, manifestada en forma de arte efímero y colectivo. Así, se crea un espacio de acceso libre y gratuito, donde la diversión, la creatividad y el encuentro vecinal se convierten en un acto de resistencia cultural y en un ejercicio de ciudadanía activa.

Finalmente, el autor advierte que sería reduccionista entender la Festa Major de Gràcia únicamente como un fenómeno antropológico o como una tradición local que debe ser conservada por motivos patrimoniales. Si bien es cierto que posee una dimensión histórica y simbólica que merece reconocimiento, Pablo (2001) argumenta que la Festa aspira a un tipo de reconocimiento más amplio y complejo, que no solo

valora su dimensión folclórica, sino también su fuerza innovadora, su impacto social y su potencial transformador del espacio público.

Cada año, la festa proyecta una imagen de Gràcia hacia el resto de Barcelona y de Catalunya, sirviendo como un modelo arquetípico de participación ciudadana, de creatividad popular y de apropiación del espacio urbano. Este valor no se encuentra exclusivamente en los adornos o en un evento concreto, sino en el conjunto articulado de elementos que componen la festa: la diversidad de propuestas, la calidad de los espacios resignificados, la participación masiva y la convivencia democrática. En palabras del autor, este fenómeno encarna un concepto de “ciudad” que es, a la vez, profundamente antiguo y radicalmente moderno: una ciudad construida desde abajo, desde la comunidad, y concebida como un espacio compartido de expresión cultural, diálogo social y celebración colectiva.

Otro valor cultural que podemos observar en la Festa Major de Gràcia es el fuerte sentido de pertenencia y de identidad local que se manifiesta en la manera en que los vecinos y vecinas del barrio se involucran con la fiesta. Este sentimiento se traduce en un profundo orgullo por su celebración, el cual no solo se expresa durante los días de fiesta, sino que se cultiva y se transmite de generación en generación. La Festa Major no es percibida simplemente como un evento anual, sino como una tradición esencial que da forma a la vida en el barrio, reforzando los lazos comunitarios y el vínculo afectivo con el territorio.

Un claro ejemplo de esto se encuentra en el video homenaje a los festeros y festeras de Gràcia, donde se entrevista a varios residentes que participan activamente en la organización y montaje de los guarnidos. Una de las preguntas más significativas que se les plantea es por qué deciden dedicar su tiempo de vacaciones a trabajar en la fiesta. La mayoría de las respuestas coinciden en una idea central: lo hacen por compromiso, porque sienten que la Festa Major es una parte inseparable de la vida en Gràcia. Expresan que no conciben el barrio sin su fiesta, y que colaborar en ella es una forma de honrar la historia, mantener viva la tradición y, sobre todo, fortalecer el sentido de comunidad.

En sus testimonios, muchos mencionan que participar en la Festa Major es una manera concreta de “fer barri”, una expresión profundamente catalana que alude a la capacidad de generar comunidad, de construir un barrio no solo como un espacio físico, sino como una red viva de relaciones humanas, solidaridad, memoria compartida y acción colectiva. Esta idea de “fer barri” convierte a la fiesta en una herramienta poderosa para mantener unida a la población, especialmente en un contexto urbano marcado por la globalización, el anonimato y la creciente turistificación de los barrios históricos.

Otra categoría interesante que emerge en el video homenaje a los festeros y festeras de Gràcia es la diversidad cultural de quienes participan en la organización y vivencia de la fiesta. No se trata únicamente de personas nacidas en Gràcia o incluso en España; el video recoge también los testimonios de vecinos y vecinas de otras partes

del mundo, como Carlos, originario de Venezuela, quien relata cómo, en lugar de regresar cada verano a su pueblo natal, prefiere quedarse en el barrio de Gràcia para colaborar en las fiestas. Carlos expresa que siente el barrio como propio, que se identifica con su gente, sus valores y su espíritu colectivo, lo cual revela cómo la Festa Major actúa como un potente mecanismo de integración y de construcción de una identidad compartida, más allá del origen geográfico. Este sentimiento de pertenencia no es exclusivo de él, ya que también aparecen en las video personas provenientes de otros países europeos, quienes encuentran en la fiesta una forma de vincularse con el lugar que habitan y de formar parte activa de su vida comunitaria (Homenaje a als festers i festeres, 2004).

Por otra parte, en el mismo video se plantea a los entrevistados una pregunta fundamental: *¿Qué es lo que los “atrapa” de la Festa Major?* Las respuestas son diversas, pero confluyen en aspectos profundamente humanos: la gente, la cercanía, el ambiente festivo, la posibilidad de convivir entre generaciones diferentes, todos trabajando juntos por un mismo propósito. Se destaca también la música como elemento identitario, en especial la rumba catalana, que actúa como una banda sonora afectiva de la fiesta, marcando el ritmo de los días y conectando emocionalmente a quienes participan, sean vecinos de toda la vida o recién llegados. En este sentido, la Festa Major de Gràcia se convierte en mucho más que una celebración popular; es un espacio donde se practica la inclusión, donde se fortalece el tejido vecinal a través de la participación colectiva y donde se construye comunidad en un contexto urbano muchas veces marcado por el anonimato y la fragmentación

social. Es, en definitiva, un acto de resistencia cultural y afectiva frente a la pérdida del sentido de pertenencia que caracteriza a muchos barrios de las grandes ciudades. A través de la fiesta, Gràcia reafirma su identidad diversa, solidaria y viva.

9.3. Espacios y elementos que identifican la celebración.

Según Jordi Pablo (2001), existen dos grandes elementos que caracterizan e identifican la festividad. Por un lado, encontramos el adornado de cada calle y plaza, como por otra parte, cada acto a lo largo de la semana en que tiene lugar esta festa. Comenzando por las decoraciones, el autor señala que las temáticas elegidas por las comisiones de vecinos son sumamente diversas, pero que pueden agruparse en tres grandes categorías según su orientación e intención comunicativa. Una de las más destacadas es la que aborda temáticas críticas o irónicas vinculadas a problemáticas de actualidad, a través de las cuales se busca fomentar una lectura reflexiva y socialmente comprometida del contexto en que vivimos. Este tipo de guarnidos no solo embellecen el espacio público, sino que lo transforman en un escenario de denuncia simbólica y de participación ciudadana activa, donde se expresan inquietudes, demandas y visiones del mundo por parte de los distintos colectivos implicados.

Un ejemplo representativo de esta categoría se puede encontrar en la decoración realizada por la calle Lluís Vives durante la edición de la Festa Major de Gràcia del

año 2024, titulada “Escull la mar” (“Escoge el mar”). Esta propuesta artística consistía en una instalación que invitaba a reflexionar profundamente sobre la situación actual de los océanos, poniendo en evidencia el impacto negativo de la acción humana sobre el medio marino. A través de materiales reciclados, esculturas de peces, redes y otros elementos visuales, se planteaba un recorrido simbólico que destacaba la degradación ambiental provocada por la contaminación, el consumo desmedido y el desecho irresponsable de residuos. Al mismo tiempo, se hacía un llamado urgente a la conciencia ecológica y a la necesidad de preservar la biodiversidad marina, presentando el mar como un espacio vital que necesita ser protegido por las generaciones presentes y futuras. Esta intervención no solo sensibilizaba al público sobre una problemática global, sino que también reforzaba el valor educativo y transformador de la fiesta (Fundació Festa Major de Gràcia, s/f).

En segunda instancia, el autor nombra las temáticas sobre espacios exóticos y encantados, relacionados con viajes, puestas en escena en escena de novelas, películas o cuentos. Señala que son frecuentes los espacios con temática oriental, como también de terror o ambientes estelares, etc.(Pablo,2001).

En el año 2023, la Calle de Jesús, deslumbró a la comunidad con su temática titulada “*Selva’m*”, un juego de palabras entre selva y salva’m (sálvame). La propuesta decorativa evocaba un ecosistema amazónico, caracterizado por una densa vegetación y una fauna de vivos colores, generando una experiencia inmersiva que transportaba al visitante a un paisaje tropical idealizado. Más allá de su función estética, la intervención perseguía un objetivo pedagógico y de sensibilización

ambiental, aludiendo a la creciente degradación de los entornos naturales y subrayando la necesidad de su preservación como parte del patrimonio ecológico global. (Fundació Festa Major de Gràcia, 2023). Otro ejemplo es el de la calle Mozart de 2024, con su temática "*MorzarZaki*", en homenaje al universo de las películas de Studio Ghibli por Hayao Miyazaki, galardonándose con el primer premio en aquel año. La decoración del Carrer de Mozart no solo rendía tributo al arte visual de Miyazaki, sino que también transmitía mensajes profundos presentes en sus obras cinematográficas, tales como el respeto por el medio ambiente, la crítica al belicismo y la reivindicación del empoderamiento femenino. Estas temáticas fueron expresadas mediante elementos simbólicos y artísticos integrados en el guarnido, los cuales promovían tanto la reflexión crítica como una experiencia estética enriquecedora.

En última instancia, Pablo (2001) expone como tercera categoría temática en las decoraciones de la Festa Major de Gràcia la representación histórica de Barcelona. Esta categoría se manifiesta a través de la recreación de edificios emblemáticos, la rememoración de fiestas anteriores y el homenaje a figuras populares del imaginario catalán. Un ejemplo destacado de esta línea temática fue el montaje presentado por el Carrer de Tordera durante la edición de 2023, bajo el título "Tordernisme". Esta propuesta rindió tributo al modernismo catalán, una corriente artística y arquitectónica profundamente enraizada en la identidad barcelonesa. La decoración de la calle se distinguió por su detallada reproducción de elementos arquitectónicos icónicos como las chimeneas ondulantes de La Pedrera o los vivos mosaicos *trencadís* del Parc Güell, ambos vinculados a la obra del reconocido arquitecto Antoni Gaudí. La

ambientación transformó el espacio urbano en un recorrido inmersivo por la Barcelona modernista de finales del siglo XIX y principios del XX, integrando no solo aspectos visuales y estéticos, sino también valores patrimoniales y culturales que permiten a los visitantes experimentar una conexión sensorial y afectiva con la historia urbana de la ciudad.

En palabras de Flores (2004), uno de los momentos esenciales y más importantes de la fiesta, es el concurso de calles decoradas. La Federación de la Festa Major, elabora unas bases para el concurso, que, según la autora, se basa principalmente en evitar la promoción comercial, como también asegurar que los constructores del decorado sean los vecinos del barrio.

Los criterios para valorar los adornos son variados, sin embargo, la autora los divide en cuatro. En primer lugar, se evalúan las portadas, es decir, la construcción de dos estructuras frontales en las entradas de la calle (entrada y salida). Luego el techo de la calle, ósea si es que esta está cubierta con algún adorno o no, generalmente se hace por medio de un alambrado o por medio de columnas que sujetan los adornos. En tercer lugar, la Federación, evalúa el conjunto en otras palabras, la coherencia entre las portadas, el techo y los elementos que se encuentran en el interior de la calle, como los escenarios y las demás decoraciones. En última instancia, se examina la iluminación, si bien la Federación proporciona la iluminación, se valora como es utilizada, es decir, como se utiliza creativamente lo que se le proporciona a cada calle (Flores,2004).

El material empleado en la elaboración de los guarnidos es sumamente diverso y flexible, permitiendo una amplia libertad creativa por parte de las comisiones de cada calle. No obstante, en las últimas décadas se ha observado una creciente preferencia por el uso de materiales reciclados y reutilizables, tendencia que no solo responde a criterios estéticos, sino también a una clara conciencia medioambiental. Esta decisión ha contribuido a dotar a la Festa Major de Gràcia de un carácter cada vez más sustentable y ecológico, posicionándola como un ejemplo de compromiso con la sostenibilidad dentro del contexto urbano. Al mismo tiempo, este enfoque ha generado un impacto positivo en la comunidad, fomentando prácticas responsables entre los vecinos y proyectando una imagen de coherencia ecológica que trasciende el barrio y se extiende a toda la ciudad de Barcelona. (Flores,2006)

Adentrándonos en el segundo gran elemento característico de la celebración, planteado por Jordi Pablo (1998), se destacan los diversos actos que se desarrollan a lo largo de la semana de Festa Major.

Cabe señalar que todo lo relacionado con la decoración de las calles ocurre en una etapa previa al inicio oficial de la festividad. En este sentido, Flores (2006) explica que el calendario festivo está cuidadosamente estructurado: cada asociación de fiestas, organizadas por calle, debe presentar su solicitud de participación antes del 31 de diciembre del año anterior. Posteriormente, el 25 de julio, coincidiendo con la festividad de Sant Jaume, se instala la bandera de Gràcia en el centro de cada una de las calles que participarán en la decoración. Este gesto simbólico marca el

compromiso de la calle con la celebración. Una vez finalizada la fiesta, la bandera es retirada, cerrando así el ciclo festivo anual (Flores, 2004).

Como afirman Pablo (2001), Flores (2004) y la Fundación de la Festa Major de Gràcia, la duración de la festividad se extiende, como mínimo, por siete días, iniciando tradicionalmente cada 15 de agosto. No obstante, el trabajo que sostiene esta celebración trasciende ampliamente el tiempo del evento en sí. Apenas finalizada la edición de un año, los vecinos y vecinas comienzan inmediatamente la preparación de la siguiente. Tal como indica Flores (2006), es en este periodo cuando se activan las primeras asambleas y reuniones, instancias fundamentales en las que se definen cuestiones organizativas clave: el número de participantes, la distribución de tareas, la elección de las temáticas para los guarnidos, entre otros aspectos logísticos y creativos.

La elaboración de la decoración implica una dedicación constante durante todo el año. Para ello, las comisiones de cada calle disponen de espacios específicos, que en muchos casos son cedidos solidariamente por los vecinos o gestionados mediante el alquiler de locales. En dichos espacios, festeros y festeras despliegan sus conocimientos técnicos, habilidades manuales y creatividad para dar forma a instalaciones que no solo embellecen el barrio, sino que expresan la identidad colectiva y el espíritu comunitario de Gràcia. Esta entrega sostenida en el tiempo evidencia el compromiso y la implicación afectiva de los habitantes con su entorno,

así como la capacidad de la fiesta para tejer vínculos intergeneracionales y fortalecer el tejido social local.

En relación con la programación de los eventos durante la semana de celebración, Pablo (2001) señala que estas actividades se han convertido en tradiciones consolidadas a lo largo del tiempo, configurando una estructura que se repite con variaciones mínimas cada año, como ocurre en muchas de las festes majors de Catalunya.

La festividad comienza oficialmente el 14 de agosto con el pregón, proclamado desde el balcón del antiguo ayuntamiento, cargo de una figura pública que mantiene algún tipo de vínculo significativo con el barrio de Gràcia. Acto seguido, tiene lugar la *traca*, una explosión festiva de petardos y cohetes que marca simbólicamente el final de los preparativos decorativos y anuncia el inicio de la celebración. Este evento, cargado de simbolismo, tiene lugar por la tarde y congrega a vecinos y visitantes en un ambiente de entusiasmo colectivo.

El 15 de agosto, día central de la fiesta, se inicia con las *matinades*, donde timbaleros y músicos recorren las calles del barrio al amanecer, despertando a los vecinos con música festiva como señal del comienzo de un día lleno de actividades. Esa misma mañana se celebra una misa solemne en la parroquia de Santa Maria, tras la cual tiene lugar el tradicional *cercavila* o pasacalle, donde desfilan los elementos más emblemáticos de la cultura popular catalana. Entre ellos destacan los *gegants* (figuras gigantes que representan personajes históricos o locales, manipuladas desde su

interior por una persona), los *diablers* (grupos que realizan espectáculos de fuego), los *bastoners* (bailarines que ejecutan danzas tradicionales con bastones) y, por supuesto, los *castellers*, torres humanas que simbolizan fuerza, equilibrio y trabajo en equipo.

Durante los días siguientes, uno de los actos más esperados es el homenaje a Sant Roc, considerado uno de los patronos del barrio.

Posteriormente, se lleva a cabo el concurso de calles adornadas, que tiene lugar en la plaza Rius i Taulet, donde un jurado premia las calles mejor decoradas, la mejor entrada, el uso de materiales reciclados, entre otras categorías. Este concurso no solo celebra la creatividad, sino también la dedicación comunitaria y la conciencia ecológica que ha ganado protagonismo en los últimos años.

El último día de la festa major está marcado por el *correfoc*, un espectáculo de fuego protagonizado por los *diablers* y figuras mitológicas como los dragones, que recorren las calles creando una atmósfera mágica y ancestral. Finalmente, se cierran las celebraciones con la lectura de versos satíricos, que, según Flores (2004), hacen alusión a diversos aspectos de la vida cotidiana del barrio, aportando un tono humorístico y reflexivo al cierre de la festividad.

Todo este entramado de actividades nos permite comprender que el concepto de “fer barri”, del que hablábamos anteriormente, se manifiesta no solo en los días de fiesta, sino también en el trabajo comunitario sostenido durante todo el año. La Festa Major

de Gràcia se convierte así en una expresión viva de compromiso social, de identidad compartida y de resistencia cultura. (Flores,2004)

Tanto Pablo (2001) como Flores (2004) destacan la relevancia de las actividades que se desarrollan en cada calle durante la Festa Major, las cuales pueden agruparse en tres grandes ámbitos. En primer lugar, se encuentran las comidas comunitarias, instancias en las que los vecinos comparten almuerzos y cenas preparados colectivamente, fortaleciendo así los vínculos sociales entre residentes. En segundo lugar, los bailes y conciertos ocupan un lugar central dentro de la programación. Muchas de las calles participantes instalan un escenario donde, a lo largo del día, se presentan diversas agrupaciones musicales, que abarcan tanto repertorios tradicionales como contemporáneos. Es precisamente en este espacio donde se hace visible la participación de músicos latinoamericanos, lo que da cuenta del valor de la inclusión cultural dentro de la fiesta. Finalmente, se organizan múltiples actividades lúdicas, como campeonatos deportivos, juegos de mesa y concursos de diversa índole, entre los que destacan competencias gastronómicas, como el tradicional concurso de paellas, y certámenes de dibujo, fotografía y literatura, entre otros.

10. Músicos Latinoamericanos en las fiestas

10.1. Participación de músicos latinoamericanos en las fiestas.

Para analizar la participación de los músicos latinoamericanos en la Festa Major de Gracia, nos anclaremos al concepto de sujeto y agente, acuñado Mouffe (1999). Esta autora sostiene que no se debe asumir al sujeto como una entidad clara, indivisible y racional que asigna significados uniformes a las realidades, partiendo de que es la única fuente de la acción. Flores (2006), en su artículo *La construcción discursiva de sujetos participativos en la fiesta mayor de Gracia, Barcelona* (2004), explica que, se ha podido acercar al sujeto como un todo, una pluralidad, que está condicionado por sus diferentes modalidades de este mismo, por las cuales se constituye dentro de diversas posiciones del discurso. Entre estas posiciones de sujeto, no existe un vínculo de forma previa, es por esta razón que no existe una posición del sujeto que sea rígida y definitiva, por tanto, la identidad social se construye parcialmente y nunca se asimila por completo.

El agente social se configura como la unión de diversas posiciones de sujeto, las cuales emergen de las múltiples relaciones sociales en las que participa. Estas posiciones no provienen de un único sistema coherente, sino que surgen dentro de discursos específicos que se conectan de manera provisional y no siempre estable.

(Mouffe, 1999).

La noción de agente social propuesta por Mouffe (1999), entendida como una articulación contingente de múltiples posiciones de sujeto, encuentra resonancia en la idea de “identidad dinámica” de Ernst Mach, quien plantea que el yo no es una esencia fija, sino una construcción en constante transformación a partir de la experiencia. Ambas perspectivas coinciden en rechazar una concepción esencialista del sujeto, reconociendo la fragmentación y la multiplicidad que lo constituyen. Esta visión también se entrecruza con la noción de hibridación cultural de García Canclini (1990), quien describe cómo las identidades culturales emergen de cruces, tensiones y negociaciones entre tradiciones, lenguajes y prácticas diversas. Desde estos enfoques, el sujeto (y por extensión la identidad) no es algo dado o estable, sino el resultado cambiante de múltiples relaciones sociales, simbólicas y culturales. Esta mirada resulta clave para comprender la experiencia de los músicos migrantes en contextos festivos como la Festa Major de Gràcia, donde sus identidades se reconfiguran constantemente a través de procesos de inserción, intercambio y resistencia cultural.

En relación con esto, la autora Bertha Flores (2004) considera que los sujetos participativos son diversos actores, constituidos por múltiples dimensiones, que se sitúan en diversas relaciones de poder y subordinación, aunque dichas posiciones no son fijas ni permanentes, ya que una misma persona puede ejercer dominio en un contexto y, al mismo tiempo, encontrarse en situación de subordinación en otro. La autora señala que, son los sujetos participativos los que otorgan el significado su

aporte en la fiesta, construyendo un entramado de colaboraciones, que tienen unas maneras, un calendario y una espacialidad determinada.

La autora comenta, que la categoría de sujeto participativo responde a una relectura de aquellos discursos declarados por las diversas figuras desde sus lugares en un campo que los invita a interactuar, como es la Festa Major de Gràcia. Se tiene que destacar que estos sujetos que participan no son limitados, sino que conviven en un dialogo entre ellos, o sea, se pueden solapar entre ellos, citar y vincularse, por medio de sus discursos de tal forma que, cada uno represente una perspectiva del mundo diferente y contradictoria.

Flores (2006) reconstruye cuatro tipos de sujetos participativos. Primero nombra al *sujeto participativo activo*, es aquel que decide, crea y que es arquitecto de su destino. Este sujeto es el que sostiene que el pueblo es el actor principal de la fiesta y que ha de apropiarse de ella, dejando de lado a el gobierno y las empresas, impulsando el discurso, de que la participación activa en la fiesta, como una manera de ser y construirse como ciudadanos, ejerciendo sus derechos desde lo cultural. Por ende, la participación en las actividades de la fiesta, tanto las previas como las posteriores, conlleva no solo el uso significativo del entorno donde residen sino también el tiempo, que dedican durante el año a la festa major.

No obstante, desde esta perspectiva se experimenta la contradicción generada por la sociedad liberal y de consumo: la dimensión económica. En la actualidad, el dominio lo ejerce el capital, ya que el dinero impone las reglas. Como consecuencia, las formas

tradicionales y comunitarias tienden a desvanecerse, y la fiesta escapa progresivamente del control de quienes la vivencian.

Luego la autora nombra al *sujeto participativo heredero*, el cual considera que participar es mantener la tradición. Las tradiciones con relación a la festa major, dicen de lealtades y fidelidades, así como de reivindicaciones de la cultura catalana, por lo cual el sujeto participativo heredero, siente la obligación de participar y sacrificarse por ello si es necesario. Para éste, la tradición es la columna vertebral de su identidad en las fiestas, le permite generar un entendimiento de si mismo, así los estos sujetos apelan a su lugar de nacimiento, a su historia familiar y del barrio para justificar su participación en la fiesta.

Como comenta el festero Héctor Llobet, patrón de la comisión de la calle Jesús, *“Participo de las fiestas, porque colaboro con el barrio y me siento acompañado al participar de una tradición”*. (Homenaje a los festers i festeras 2024, Festa Major de Gràcia)

Esta afirmación ejemplifica la figura del *sujeto participativo heredero*, aquel que no solo se involucra activamente en la organización de la fiesta, sino que lo hace desde un sentido de continuidad intergeneracional. En este caso, la participación no surge de una necesidad coyuntural, sino del reconocimiento de una memoria colectiva que se transmite y se vive como un deber simbólico hacia el barrio. El sujeto participativo heredero se constituye así en guardián de la tradición, en vínculo vivo entre el pasado

festivo y su proyección al futuro, sosteniendo la fiesta como un espacio de identidad compartida y resistencia cultural frente a los procesos de fragmentación urbana.

En tercer lugar, la autora nombra la categoría en relación con el *sujeto participativo elector*, el cual elige su estilo de vida y considera que la sociedad funciona bajo un contexto de elección. La autora expresa que, en la sociedad de consumo en la que vivimos, las opciones de ocio que elevan el consumo frente a otras formas de ocio como la festa, compiten de manera desigual, es decir, este tipo de sujeto puede replicar la lógica liberal al establecer una distinción entre lo individual y lo colectivo, entre lo íntimo y lo social. En este marco, la participación se configura como una acción voluntaria que exige un esfuerzo adicional, es decir, como algo que se suma a las actividades cotidianas. Se percibe, además, como una práctica guiada por la autonomía personal, entendida como una expresión del libre albedrío. (Flores,2006)

En última instancia se encuentra el *sujeto participativo institucionalizado*, es decir, el que asiste a las reuniones vecinales y cobra la subvención, la autora lo señala como un cliente de programas de gobiernos, gozando del “estado de bienestar” a través de estas subvenciones, construyendo un sujeto pasivo y manteniendo relaciones jerárquicas y hegemónicas entre el Estado y el ciudadano.

La participación de músicos latinoamericanos en la Festa Major de Gràcia puede pensarse desde múltiples dimensiones del sujeto participativo. Por una parte, estos músicos suelen encarnar al *sujeto participativo activo*, ya que su presencia en la fiesta no es producto de una tradición heredada, sino de una elección consciente de involucrarse en un evento comunitario que no les es originario. A través de su música,

contribuyen a la dinamización del espacio público y a la construcción simbólica de una identidad barrial plural, resignificando los límites de la pertenencia cultural. No obstante, su participación también exige atravesar barreras institucionales o programáticas que revelan los mecanismos de poder y selección dentro de la fiesta.

Como expresa el músico chileno José María Moure:

“Como todo en una nueva sociedad, hay que picar piedra e intentar sobre todo que te programen, eso es lo más difícil. Pero a nivel de público, la gente es muy abierta y le encantan las músicas de raíz en general”. (J.M. Moure, comunicación personal , Mayo 2025)

Esta afirmación evidencia que, si bien la recepción del público hacia las propuestas musicales de origen migrante suele ser positiva y abierta a la diversidad sonora, persisten obstáculos de carácter estructural que dificultan una inclusión plena y equitativa en el circuito oficial de la Festa Major de Gràcia. Dichas barreras no solo están relacionadas con aspectos logísticos o de programación, sino que remiten a dinámicas más profundas de poder cultural, visibilidad y validación institucional. En este sentido, el músico migrante no se limita a ocupar un rol pasivo o meramente decorativo dentro de la fiesta, sino que se posiciona activamente como un sujeto con agencia, que, a través de su presencia, su arte y su experiencia vital, interpela los marcos tradicionales de participación comunitaria.

Al hacerlo, este músico se convierte en un agente transformador que tensiona las categorías establecidas de lo legítimamente festivo y lo tradicionalmente

representativo. Su práctica artística no solo propone una ampliación del repertorio cultural, sino que también cuestiona las formas heredadas de pertenencia, aquellas que privilegian una identidad homogénea y arraigada en el territorio. De este modo, se revelan los límites del sujeto "heredero", aquel que participa por continuidad familiar o histórica, y del sujeto "institucionalizado", es decir, el que es reconocido por su trayectoria dentro de las normas formales de la fiesta. Frente a estos modelos, el músico migrante reclama un espacio legítimo desde su experiencia de desplazamiento y desde una práctica artística que encarna otras memorias, otras estéticas y otros modos de habitar lo festivo. Su participación, por tanto, no es solo un gesto de inclusión, sino una forma de reinscribir el sentido mismo de la fiesta como espacio de encuentro, disputa y resignificación cultural.

Por otra parte, Francisco Suarez, músico chileno, explica que los desafíos que se enfrentan no sólo se condicen con el contexto musical, sino que van mucho más allá.

“No tienes contactos en al principio todo se ha de hacer a pulso, no hay redes familiares, ni de conocidos que te faciliten las cosas... luego está el tema de lo cerrada que es a veces parte de la sociedad catalana, que, según situaciones, muestra un comportamiento un poco endogámico y de recelo a lo de afuera o a lo diferente”
(F.Suarez, comunicación personal, junio 2025).

Con esta afirmación Francisco, nos permite comprender que el cumulo de dificultades que se viven como migrante, no responden únicamente a las condiciones materiales, logísticas o incluso identitarias, ni no que se enmarcan en una estructura mucho mas amplia, donde la falta de redes tanto familiares como de amistades y colegas, es reducida o en la mayoría de los casos nula. El aislamiento y ciertas dificultades sociales de exclusión o desconfianza hacia lo foráneo dificultan los procesos de inserción en la vida cultural de los territorios.

el músico migrante debe abrirse camino en un entorno donde el capital social, las alianzas comunitarias y la legitimación suelen estar condicionadas por la pertenencia previa. Así, más allá del talento o la propuesta musical, lo que muchas veces está en juego es la posibilidad de ser reconocido como parte legítima de un tejido social que, aunque se presenta abierto y diverso, conserva en ocasiones mecanismos de cierre que refuerzan la figura del “otro” como provisional o periférica. De esta forma, la inserción en el circuito festivo se vuelve una lucha por el espacio, por la escucha y por el derecho a formar parte activa de la vida cultural del barrio.

Por otro lado, entendiendo que la *Fiesta Major de Gràcia*, es con todas sus letras una fiesta reivindicativa de la cultura catalana, nos adentramos en cómo esta se abre a otras culturas permitiendo que se vuelvan parte de su celebración y por ende parte de la ciudad. En relación con lo anterior, Jose María comenta:

“Creo que no es fácil, porque la fiesta es una fiesta de barrio que sigue siendo muy catalana y por lo tanto lo que se privilegia es esa cultura del barrio. Sin embargo, creo

que poco a poco se va entendiendo que Gracia es un barrio intercultural y diverso. Creo que hay que compartir con el barrio, hacerse parte de él y de a poco intentar formar parte de los espacios.” (J.M.Moure, comunicación persona , mayo, 2025)

Esta reflexión, plantea una tensión fundamental en el marco de la *Festa Major de Gràcia*: la convivencia entre la reivindicación de una identidad cultural local catalana, enraizada y simbólicamente resistente y la apertura progresiva hacia la diversidad que caracteriza al barrio en la actualidad. El hecho de que la fiesta sea reconocida como una celebración explícitamente vinculada a la cultura catalana implica que, históricamente, ha funcionado como un espacio de afirmación identitaria frente a procesos de homogeneización cultural o de centralismo estatal. Esta función reivindicativa le otorga una carga simbólica importante, pero también plantea desafíos en términos de inclusión.

La cita de José María da cuenta de ese punto intermedio en el que se encuentran muchos participantes migrantes o no catalanes por origen: “la fiesta sigue siendo muy catalana”, señala, reconociendo que la lógica de participación aún privilegia una forma de pertenencia arraigada y tradicional. Sin embargo, también advierte una transformación: “poco a poco se va entendiendo que Gràcia es un barrio intercultural y diverso”. Esta frase indica que el cambio no es inmediato ni automático, sino un proceso paulatino en el que los márgenes comienzan a negociar su lugar dentro de lo que históricamente ha sido el centro.

Su reflexión final,” hay que compartir con el barrio, hacerse parte de él y de a poco intentar formar parte de los espacios”, evidencia que la inclusión no es solo una cuestión de acceso formal, sino de construcción cotidiana de pertenencia. El sujeto migrante o recién llegado no accede directamente a los espacios festivos por derecho, sino que debe ganarse ese lugar a través del contacto, la presencia y la participación sostenida. Esto reafirma la idea de que la Fiesta no es solo un evento cultural, sino también un escenario donde se negocian constantemente los límites de la comunidad, de lo legítimo y de lo propio.

En este sentido, la *Festa Major* funciona como un espejo de los procesos sociales más amplios que atraviesan a la ciudad: por un lado, la voluntad de preservar una identidad cultural específica; por otro, la necesidad, y también la riqueza, de abrirse a nuevas formas de habitar y significar lo común. Aquí es pertinente recuperar la noción de hibridación cultural propuesta por García Canclini (1990), quien plantea que las culturas contemporáneas no se definen por la pureza ni la autenticidad esencialista, sino por el entrecruce constante de tradiciones, lenguajes y prácticas. Desde esta perspectiva, la participación de colectivos migrantes en la fiesta no amenaza la identidad catalana, sino que la revitaliza, la hace dialogar con lo nuevo y la inscribe en una lógica más compleja y contemporánea.

Por otra parte, desde la teoría política de Chantal Mouffe (1999), podemos interpretar este proceso como una forma de *disputa agonista*, donde diferentes grupos con trayectorias, memorias y posiciones sociales diversas— pugnan por ser reconocidos

como parte legítima del “nosotros”. En este marco, el reconocimiento no es un acto pasivo, sino una práctica política en la que el sujeto migrante tensiona los marcos tradicionales de pertenencia cuestiona las fronteras simbólicas de la comunidad y exige ser visto no como invitado o excepción, sino como co-constructor del espacio festivo y social. Así, la Fiesta no es solo un lugar de celebración, sino también un campo de disputa simbólica donde se redefine quién tiene derecho a representar, a ser escuchado y a formar parte.

Desde otra perspectiva, Francisco Suárez, al ser consultado sobre si la Festa Major permite a los músicos latinoamericanos intervenir y mostrar su identidad, comenta:

“Supongo que si pillan un grupo para hacer su rollo (latinoamericano) se lo respetan, pero la sensación que me da es que en las calles buscan más cosas fáciles para un público no especializado, es decir, pop, algo de soul, cosas así...”

(F.Suarez, comunicación personal, junio de 2025).

Suárez reconoce que existe cierta aceptación y tolerancia por parte de la comunidad catalana hacia la música latinoamericana y sus intérpretes. No obstante, señala que, dada la creciente presencia de público extranjero, predomina la demanda por propuestas musicales más “digeribles” y globales, como el pop o el soul. Esta situación evidencia una tensión creciente entre el carácter tradicional y comunitario de la fiesta, centrado en la reivindicación de la cultura catalana, y su dimensión como espectáculo global destinado al consumo masivo.

Así, la Festa Major de Gràcia se ve atravesada por una dualidad compleja: por un lado, busca preservar su esencia barrial, identitaria y participativa; por otro, se adapta, voluntaria o involuntariamente, a los gustos de un público heterogéneo, muchas veces marcado por el turismo y la globalización cultural. En este cruce, las expresiones musicales migrantes se insertan no solo como parte del paisaje sonoro de la ciudad, sino también como agentes que tensionan las lógicas de visibilidad, autenticidad y pertenencia.

10.2. Vinculación con la cultura catalana.

Como se ha señalado en los apartados anteriores, la *Festa Major de Gràcia* se caracteriza por ser una celebración en la que lo primordial es reivindicar y exaltar la cultura del barrio y, por ende, las tradiciones catalanas. A lo largo de la festa, toda la serie de actos, conciertos, intervenciones y pasacalles están alineados con esta idea, siendo la tradición catalana, y el catalán como lengua, la columna vertebral de esta celebración.

Jordi Pablo (2001) señala que la *Festa Major de Gràcia* se reinventa cada año sin perder su identidad comunitaria y profundamente participativa. Es en este punto donde las distintas culturas, cada vez más presentes, entablan una relación con el barrio y, por consiguiente, con la festa. En este sentido, es la relación participativa con el espacio habitado la que propicia un diálogo con la fiesta y con los nativos del

barrio, lo que amplía el espectro cultural y permite que estas expresiones se integren como parte de la cultura barrial.

Desde esta perspectiva, la participación activa de la comunidad latinoamericana y en este caso en particular, los músicos latinoamericanos, en la Festa Major puede interpretarse a través del concepto de aculturación, señalado en categorías anteriores entendido, como un proceso bidireccional mediante el cual grupos migrantes adoptan elementos culturales del grupo mayoritario para integrarse, sin necesariamente renunciar a su identidad de origen (Berry,1997). En el contexto de la Festa Major de Gràcia, este proceso se manifiesta cuando los músicos latinoamericanos integran ciertos códigos culturales catalanes, como la lengua, el respeto por las tradiciones o la lógica comunitaria. Esta sería una suerte de vía para acceder a los espacios festivos. Lejos de implicar una pérdida de autenticidad, esta aculturación opera como una estrategia de inserción simbólica, que a su vez permite visibilizar sus propias expresiones culturales dentro del marco de una celebración profundamente identitaria. Volviendo a Canclini (1990), los procesos de hibridación cultural, como lo es en este caso la relación latinoamericana con la festa, se articulan precisamente en estos espacios de cruce, donde los actores migrantes negocian y redefinen sus pertenencias a través de prácticas creativas. En este sentido, la aculturación no se da en términos de subordinación pasiva, sino como una herramienta para ampliar los márgenes de lo legítimo dentro de la fiesta, tensionando los límites de lo tradicional y de lo que se entiende como cultura barrial.

No obstante, el privilegio por “la catalanidad” es evidente, José María Moure expresa:

“En general hay un privilegio por las músicas catalanas o hechas por catalanes; esto a nivel de programación. Pero a nivel de audiencias es una música muy bien recibida y valorada.” (J.M, Moure, comunicación personal, Mayo,2025)

Esta afirmación pone de manifiesto que, si bien existe una apertura en las audiencias hacia expresiones culturales diversas, el acceso formal de los músicos latinoamericanos a los espacios programados sigue siendo desigual. En este sentido, la aculturación que practican muchos de estos artistas, es decir, la adopción de códigos locales como el idioma, la participación comunitaria o la estética sonora catalana, funciona como una vía para integrarse, pero no garantiza necesariamente un reconocimiento institucional. La tensión entre la tradición catalana y las expresiones globales convive así en un mismo espacio festivo, generando una paradoja: lo latinoamericano es bien recibido como espectáculo, pero no siempre validado como parte constitutiva del relato cultural del barrio. Esto refuerza la idea de que la inclusión no depende únicamente del deseo de participar, sino también de quién define los criterios de legitimidad dentro del espacio festivo.

Desde otro lugar, Francisco Suarez, comenta:

“....sé que la música afrocubana o derivada siempre tiene bastante éxito porque se baila” (F.Suarez, comunicación personal, Junio, 2025)

Así, este comentario revela cómo ciertos estilos musicales latinoamericanos logran insertarse con éxito en la *Festa Major* no necesariamente por su valor cultural o identitario, sino por su capacidad de generar una respuesta festiva en el público. La música afrocubana, por ejemplo, es percibida como accesible y atractiva porque promueve el baile, apelando a una dimensión lúdica que trasciende las barreras lingüísticas o culturales. En este sentido, se puede observar una forma de "traducción cultural" que facilita la aceptación de ciertas expresiones musicales dentro de un marco tradicionalmente catalán. Sin embargo, esta apertura también podría limitarse a aquellas manifestaciones que encajan con un imaginario globalizado de lo latino, donde el ritmo, la fiesta y el exotismo predominan por sobre la complejidad identitaria del músico migrante. Esto refuerza la tensión entre la celebración de lo tradicional y el espectáculo multicultural destinado al consumo turístico.

Por lo tanto, la vinculación con la cultura catalana se relaciona más bien con la participación activa de los músicos latinoamericanos en el contexto festivo. A nivel micro, se percibe más como una búsqueda individual por parte de estos agentes para encontrar y ocupar un espacio dentro de la fiesta, más que como una colaboración directa entre culturas. Sin embargo, a nivel macro, es decir, en la estructura global de la festa, sí se evidencia una cierta integración, ya que existen espacios, aunque limitados, que permiten la expresión de músicas latinoamericanas, generando así una forma de presencia e interacción cultural dentro del marco de la celebración catalana. Cabe señalar que esta participación no siempre se da a través de la interpretación de

músicas propias del repertorio latinoamericano, sino también a través de la inserción en proyectos musicales diversos. Tal es el caso de José María, quien participa en el grupo de pandereteiras gallegas *“Namorala”*, o Francisco, integrante de *“The Phunks”*, banda centrada en el funk y soul anglo. Esto da cuenta de una flexibilidad identitaria y artística que permite a estos músicos formar parte del entramado cultural de la Festa Major, aunque no siempre desde la representación explícita de su origen.

10.3. Centre Artesà Tradicionari

El Centre Artesà Tradicionari (CAT) se crea en 1993 por parte de la iniciativa de la TRAM, asociación cultural integrada principalmente por músicos y sujetos interesados en la visibilización de la cultura y por supuesto, de la música tradicional de Catalunya. El Ajuntament de Barcelona toma la iniciativa de proponer a dicha asociación, asumir el manejo de uno de los centros cívicos del barrio (en ese momento llamado “L,Art”), a lo que TRAM, contando con una vasta experiencia organizativa accede gozosamente. (Tradicionari s/f)

TRAM poseía una amplia experiencia en la organización de espacios culturales dedicados a la difusión y preservación de las expresiones musicales tradicionales, especialmente aquellas vinculadas a la cultura catalana. Uno de los proyectos más emblemáticos impulsados por esta organización es el Festival Tradicionari,

considerado, según Orriols (1999) como la principal manifestación de la música tradicional en los territorios de habla catalana. Este festival no solo ha funcionado como una plataforma para la visibilización de músicos y agrupaciones dedicadas a la recuperación y renovación del repertorio tradicional, sino que también ha consolidado un espacio de encuentro y reflexión sobre las prácticas culturales populares.

En una entrevista realizada por Orriols (1999) a Jordi Fàbregas, director y fundador del festival, se recoge información valiosa sobre los orígenes de esta iniciativa. Fàbregas señala que el Centre Artesà Tradicionàrius (CAT) ya existía en aquel entonces como centro cívico, bajo el nombre de “Artesà”, y que fue precisamente en este espacio donde comenzó a gestarse el proyecto del festival. Junto con el músico Eduard Casellas, Fàbregas se había dirigido previamente a la Generalitat de Catalunya en busca de apoyo económico e institucional para la organización del festival, pero la propuesta no obtuvo el respaldo esperado. Esta respuesta negativa, sin embargo, no detuvo el impulso de ambos músicos, quienes decidieron buscar alternativas dentro de la red de centros cívicos existentes en Barcelona.

Fue en este proceso de búsqueda que se encontraron con Pep Fornès, quien en ese momento era el director del centre cívic Artesà. Según relata Orriols (1999), Fornès no solo mostró una actitud receptiva, sino que también compartía profundamente los intereses culturales de los impulsores del proyecto. Músico tradicional, él mismo tocaba la gralla, un instrumento de viento madera característico de Cataluña, de

sonido agudo y penetrante, utilizado frecuentemente en festividades populares como los castells y correfocs, Fornès comprendía el valor simbólico y social de la música de raíz y se mostró entusiasta ante la posibilidad de convertir el centro en un espacio de promoción activa de la cultura popular catalana. (Orriols,1999)

Gracias a esta coincidencia de voluntades y visiones, se concretó la organización del primer encuentro de música de raíz catalana en el centre, en el año 1988. Este evento fundacional no solo marcó el inicio del Festival Tradicionàrius, sino que también sentó las bases para la creación de un espacio permanente dedicado a la música tradicional dentro del contexto urbano de Barcelona, el cual se consolidaría con el tiempo como una referencia clave para músicos, investigadores y amantes de la cultura popular. Desde entonces, el festival se celebra anualmente, convirtiéndose en un punto de encuentro imprescindible para la música de raíz tanto catalana como de otras culturas.

Orriols (1999) comenta que no es hasta el año 1993 cuando el centre cívic se especializa con el carácter específico de Tradicionàrius. En aquel momento, en Barcelona existían ya diversos centros cívicos repartidos por los barrios, concebidos como espacios comunitarios destinados a promover el desarrollo social a través de talleres de diversa índole: actividades lúdicas, artísticas, formativas, reflexivas, entre otras. Sin embargo, a partir de la década de los años noventa, algunos de estos centros comenzaron a adoptar una identidad más definida, orientándose hacia temáticas o enfoques culturales específicos.

En este contexto, Jordi Fàbregas vuelve a acercarse a la Generalitat de Catalunya con la intención de dar continuidad al proyecto del festival. A diferencia de la negativa inicial recibida en los años ochenta, en esta ocasión la respuesta institucional fue positiva: no solo se apoyó la continuidad del festival, sino que se le ofreció a Fàbregas la dirección del centro, lo que permitió consolidar el proyecto y dotarlo de una estructura estable. Fue entonces cuando el espacio adoptó oficialmente el nombre de Centre Artesà Tradicionàrius (CAT), en honor al festival que le dio origen, y bajo esa denominación ha funcionado hasta la actualidad como un centro de referencia en la música de raíz y la cultura popular catalana.

En el marco de esta labor de cultivo y promoción de la cultura catalana, el Centre Artesà Tradicionàrius (CAT) se ha consolidado como un espacio dinámico y multifuncional. Allí no solo se celebra anualmente el Festival Tradicionàrius, sino que también se desarrollan una amplia variedad de talleres de música, danza y otras expresiones artísticas tradicionales, generando un ecosistema vivo en el que conviven agrupaciones diversas. El CAT acoge actualmente a 584 alumnos en sus actividades formativas y recibe a aproximadamente 35.000 asistentes anuales entre conciertos y otros eventos culturales que se programan a lo largo del año.

Además, el centro gestiona la Escola Folk del Pirineu – Tallers d'Arsèguel, ubicada en la comarca de la Cerdanya. Esta escuela funciona en convenio con el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, permitiendo un intercambio formativo y

artístico continuo entre ambas instituciones, lo que refuerza el vínculo entre la tradición musical pirenaica y las dinámicas culturales urbanas del CAT.

Entre las agrupaciones vinculadas al centre, destacan colectivos como *KABUM*, grupo centrado en la percusión tradicional; la *Coral Lavanda*, orientada al canto colectivo; la *FORCAT* (Federació de Grups Amateurs de Teatre de Catalunya), *Fomento a la Rumba Catalana*; y el grupo *Trescant*, entre otras formaciones que encuentran en el CAT un espacio de ensayo, formación y difusión. (Tradicionarius s/f).

No obstante, con el paso del tiempo, el espectro musical del Tradicionàrius se ha ido ampliando progresivamente hacia otras músicas tradicionales, principalmente europeas, como agrupaciones francesas, italianas y de otros países del continente, pero también hacia músicas de raíz latinoamericana. En este sentido, el festival ha contado con la participación de destacadas figuras como la cantautora colombiana Marta Gómez, la chilena Pascuala Ilabaca, la brasileña Dora Morelenbaum, el chileno Manuel García y el cubano Carlos Varela.

Este proceso de apertura se ha visto potenciado gracias al vínculo estrecho que el Tradicionàrius mantiene con el Festival Barnasants, un evento consolidado en Barcelona dedicado a la canción de autor, con una marcada vocación de integración cultural y una fuerte conexión con América Latina. A lo largo de los años, Barnasants ha promovido artistas de habla hispana y portuguesa, tanto de la península ibérica

como del continente americano, fomentando un diálogo musical que trasciende fronteras. (Tradicionarius s/f).

Este festival ha establecido una colaboración especialmente significativa con el Tradicionàrius a través del ciclo *Trad d'autor*, que se celebra en el Centre Artesà Tradicionàrius (CAT). Este ciclo ofrece un espacio donde confluyen las músicas de raíz ibérica con la canción de autor y se convierte en un punto de encuentro privilegiado para artistas que trabajan desde diversas tradiciones musicales, incluyendo a numerosos músicos latinoamericanos.

Gracias a esta alianza, el Tradicionàrius ha enriquecido su programación incorporando voces y sonidos latinoamericanos, ampliando su espectro hacia nuevas expresiones culturales sin perder el foco en la música tradicional. Así, artistas emblemáticos como Inti-Illimani y, en la edición de 2025, el cantautor chileno Nano Stern, han formado parte de esta sinergia que fortalece los lazos culturales y musicales entre Cataluña y América Latina.

Esta colaboración no solo amplía la diversidad musical del festival, sino que también genera un espacio de diálogo intercultural que permite al público conocer y valorar la riqueza y variedad de las músicas populares contemporáneas provenientes de distintos territorios y contextos sociales.

10.4. Plaza del Sol /Plaza del Folk

Dentro del entramado de plazas que se transforman durante la Festa Major de Gràcia, la Plaça del Sol destaca por su carácter musical y festivo, consolidándose desde hace años como el escenario central del folk durante la celebración. En este espacio emblemático del barrio, donde habitualmente convergen residentes, turistas y músicos callejeros, se despliega durante la fiesta una programación curada especialmente para visibilizar las músicas de raíz tradicional.

Este espacio toma el nombre de Plaça del Folk durante la Festa Major, gracias a la colaboración con el Centre Artesà Tradicionàrius (CAT), institución que desde 1988 se ha dedicado a la difusión y creación de espacios para la música popular catalana. El CAT programa una serie de conciertos y actividades que incluyen tanto propuestas locales como grupos internacionales que trabajan la fusión de lo tradicional con lo contemporáneo.

La Plaça del Folk representa un punto de encuentro intergeneracional, donde conviven las jotas, las habaneras, las sardanas y los ritmos tradicionales catalanes con propuestas musicales que dialogan con otras culturas mediterráneas y atlánticas. Esta convergencia convierte al escenario en un laboratorio vivo de la música popular, donde se pone en valor no solo el patrimonio musical, sino también la capacidad de adaptación y renovación de las tradiciones. (Tradicionarius s/f)

El mismo Jordi Fàbregas, director del CAT y programador, hasta el año 2020 programaba diferentes agrupaciones de índole de raíz principalmente de tradición catalana, pero también mestiza como lo es la música de raíz gitana y por supuesto la rumba, con agrupaciones locales como *Sabor de Gràcia o Arrels de Gràcia*.

Además, es habitual que en esta plaza se organicen actividades como talleres de baile popular, pasacalles y encuentros de grallers (instrumentistas que tocan la gralla) reforzando el carácter participativo y pedagógico de la fiesta. La Plaça del Sol, así, se convierte en un espacio donde la identidad catalana se expresa a través de la música, pero también se abre al mundo desde una perspectiva inclusiva y dinámica.

El músico chileno José María Moure, vecino del barrio de Gràcia y miembro activo de la agrupación gallega *Namoralá Pandereteiras*, comenta su experiencia en este escenario como migrante y participante comprometido con la vida comunitaria del barrio:

“A pesar de que no era música catalana, fue muy bien recibida por el público de la Plaça del Sol, que en esas fechas se transforma en la Plaça del Folk.” (J.M, Moure, comunicación personal, mayo 2005)

Su testimonio refleja no solo la apertura del festival a expresiones musicales no catalanas, sino también la capacidad del espacio de reconocer y valorar otras formas de tradición, provenientes de distintas geografías y memorias culturales. La participación de José María y su grupo, centrado en la música tradicional gallega, pone de relieve cómo la Plaça del Folk se configura como un lugar simbólicamente fértil para el cruce de identidades, en donde las raíces diversas dialogan desde el respeto y la celebración. Este tipo de experiencias no solo enriquecen la propuesta artística del festival, sino que también afianzan los vínculos vecinales y fortalecen el sentido de pertenencia de personas migrantes al entramado cultural de Gràcia.

La buena acogida del público demuestra que la Festa Major, y particularmente este escenario, puede funcionar como un dispositivo de inclusión, donde la diversidad no es vista como amenaza, sino como una oportunidad de intercambio y renovación constante de las formas festivas.

10.5. Plaza Mujeres /Plaza Dones

En relación con el escenario de la Festa Major, la Plaza Mujeres, o más correctamente denominada Plaza de les Dones del 36, es una de las plazas más jóvenes del barrio de Gràcia. Situada a pocos metros de la emblemática calle Gran de Gràcia, se presenta como un oasis de paz en medio del ajetreo constante de la ciudad.

Esta plaza recibe su nombre como espacio conmemorativo dedicado a las mujeres que desempeñaron un papel activo durante la Guerra Civil española, especialmente en la defensa de la República. La denominación surge gracias a la iniciativa de la Asociación de Vecinos de la Vila de Gràcia, con el respaldo de diversas entidades culturales como el Ateneo Rosa de Foc y el Orfeó Gracienc. Estas organizaciones buscaban destacar la valentía y el compromiso de las mujeres que defendieron la libertad de los catalanes durante el conflicto, así como poner en valor la importancia del papel femenino en la historia y la memoria colectiva del barrio y la ciudad. (Femgracia S/f).

A escasos metros de la transitada Gran de Gràcia, esta plaza se convierte durante la Festa Major en el único escenario gestionado y programado exclusivamente con propuestas artísticas de mujeres o colectivos liderados por mujeres. Este hecho no es menor: en un contexto donde la cultura popular ha estado históricamente atravesada por narrativas masculinas, la Plaça de les Dones del 36 se erige como una fisura en el relato hegemónico de la fiesta.

Siguiendo a Butler (2006), el espacio público no es neutral; es un territorio que refleja y reproduce relaciones de poder, pero que también puede ser reinterpretado de forma constante a través de prácticas simbólicas que actualizan su sentido. La programación exclusivamente femenina de esta plaza se puede leer como un acto performativo colectivo, que reconfigura el espacio festivo tradicional, haciéndolo hablar desde y para otras voces.

Asimismo, Federici (2010) argumenta que los espacios donde las mujeres pueden reunirse, compartir saberes y expresarse colectivamente son fundamentales para la reproducción de luchas feministas. La Plaça de les Dones del 36, en ese sentido, no solo homenajea el pasado, sino que activa formas presentes de empoderamiento comunitario, haciendo de la fiesta popular un terreno fértil para la transformación.

En términos programáticos, esta plaza acoge desde músicas de raíz hasta propuestas de pop alternativo feminista, pasando por poesía, teatro y expresiones híbridas que abordan temas como la migración, el cuerpo, la disidencia y la memoria. Artistas internacionales como la compositora y multi-instrumentista brasileña Anna Trèa, han encontrado aquí un espacio de resonancia para sus propuestas artísticas de fuerte carga política y poética. Su participación demuestra cómo la mirada feminista de la Plaça se entrelaza también con otros ejes de opresión como la racialización, la migración o la identidad sexual, haciendo del escenario un lugar interseccional.

El hecho de que este sea el único escenario con mirada de género explícita dentro de la Festa Major pone de relieve tanto los avances como las deudas pendientes en términos de igualdad en la representación artística. La Plaça de les Dones del 36 no es solo un homenaje conmemorativo, sino una plataforma viva de creación y lucha, donde la memoria histórica se encarna en cuerpos que cantan, bailan y resisten.

Así, el caso de esta plaza confirma que la fiesta popular puede ser entendida como un acto político y una práctica constitutiva del espacio común. Retomando las palabras de Escobar (2003), el objetivo principal de la fiesta es contribuir activamente a la construcción del espacio público; en este sentido, más que representar una mera manifestación de una sociedad ya establecida, la fiesta opera como un agente que participa directamente en su configuración y evolución. En consecuencia, la Festa Major de Gràcia se revela como un dispositivo de memoria colectiva, inclusión social y transformación comunitaria.

11. Conclusiones

Esta investigación se propuso indagar en los modos en que la identidad del músico latinoamericano se construye y transforma en contextos migrantes, tomando como eje principal su participación en la Festa Major de Gràcia, en el barrio de Gracia, Barcelona. El trabajo se organizó en torno a tres grandes categorías: la identidad migrante, la música popular y la fiesta como espacio de encuentro y diálogo intercultural.

Desde el inicio, el enfoque metodológico se planteó como mixto, combinando el análisis bibliográfico y teórico con una fuerte dimensión etnográfica. A lo largo del proceso se revisaron textos clave de autores como García Canclini, Barth, Mouffe, Escobar, Pablo, entre otros, para comprender los procesos de hibridación cultural, las dinámicas de poder en los espacios festivos y la agencia de los sujetos migrantes. A estos marcos teóricos se sumaron materiales audiovisuales, películas, canciones y crónicas, que ampliaron la perspectiva y permitieron abordar el fenómeno desde un enfoque más sensible y situado.

Un elemento central del trabajo fue la realización de entrevistas en profundidad, a algunos músicos latinoamericanos que participaron en diferentes ediciones de la Festa Major de Gràcia. Estas voces permitieron contrastar la teoría con la experiencia vivida, y dieron lugar a hallazgos inesperados, como la diversidad de estrategias con

las que los músicos se insertan en el tejido cultural del barrio o las tensiones que viven entre el deseo de mantener su identidad y la necesidad de adaptarse a un nuevo entorno.

Durante el proceso de investigación, la pregunta inicial, ¿Cómo se reconstruye la identidad de los músicos latinoamericanos que participan en la Festa Major de Gràcia, y qué papel juega esta participación en su integración social y cultural dentro de la ciudad ?, se fue complejizando. Más que encontrar una respuesta definitiva, se revelaron múltiples dimensiones del fenómeno, lo que abrió nuevas interrogantes sobre la pertenencia, la visibilidad, la agencia y el acceso a los circuitos culturales.

Uno de los principales hallazgos de esta investigación fue constatar que la identidad del músico migrante no se encuentra previamente definida ni se adapta pasivamente al contexto de acogida, sino que se construye en tránsito. Esta noción no solo alude al desplazamiento geográfico desde el país de origen, en este caso particular desde Latinoamérica hasta Barcelona, sino también data de estado constante de transformación subjetiva, cultural y emocional. La identidad, en este caso, aparece como un proceso móvil, dinámico, relacional y situado.

Los músicos entrevistados retratan este tránsito desde múltiples planos. Por una parte, muchos de ellos llegan a Barcelona con un bagaje artístico propio, estudios, recorrido por diferentes escenarios en sus países de origen, etc. Ligado en muchos casos a estilos musicales tradicionales o populares de sus lugares de procedencia (folclore andino , cumbia , salsa, música afroperuana, entre otros). Por otro lado, al

insertarse en un nuevo entorno musical y cultural, estas sonoridades empiezan a entablar una conversación con otros lenguajes, públicos y expectativas, generando adaptaciones, fusiones o incluso contradicciones desde lo puramente musical. Así, ser músico migrante en Barcelona no significa necesariamente solo tocar lo que ya se traía, sino repensar continuamente lo que se quiere comunicar, a quién y desde que lugar.

Este tránsito también tiene una dimensión emocional. La migración implica duelos, rupturas, distancias afectivas, pero también descubrimientos, redes nuevas y una relectura de la propia trayectoria. La música funciona entonces como un vehículo para procesar esa experiencia y generar nuevas redes: tocar, cantar o componer deviene una forma de elaborar el desarraigo y de construir nuevos sentidos de pertenencia.

El concepto de tránsito, en este sentido, no debe entenderse como un estado de inestabilidad negativa, sino como una categoría que permite nombrar la potencia transformadora de quienes habitan los márgenes. Lejos de situar a los músicos migrantes en una posición de déficit, esta categoría los reconoce como sujetos que crean desde el movimiento, que tensionan las categorías fijas de identidad y que producen cultura desde la frontera.

Otra de las conclusiones que pudimos esclarecer es que, la fiesta actúa como espacio de pertenencia y participación, para los músicos latinoamericanos migrantes.

La Festa Major de Gràcia se presenta, en el imaginario colectivo catalán, como una celebración profundamente vinculada a la catalanidad, a la identidad del barrio, a la

cultura popular y a la participación vecinal. En este contexto, la incorporación de músicos migrantes, en esta situación latinoamericanos, no solo tiene un valor artístico, sino que adquiere un fuerte componente simbólico: su presencia en la fiesta no es neutra, sino que contribuye activamente a la reformulación del sentido de comunidad. Para los músicos entrevistados, participar en la Festa Major no implica únicamente subir a un escenario. Es también habitar un espacio cultural cargado de significados, marcar presencia en un circuito local históricamente dominado por propuestas catalanas, y disputar, desde el arte, un lugar en el entramado barrial. En este sentido, la fiesta no solo funciona como una plataforma de visibilización para estos artistas, sino también como una instancia de reconfiguración de su sentido de pertenencia.

La fiesta, entonces, se convierte en un escenario de traducción cultural, donde lo propio y lo ajeno se encuentran, se negocian y, en algunos casos, se integran. La visibilidad que otorga este tipo de eventos no garantiza por sí sola una inclusión plena, pero sí representa un punto de inflexión en muchos procesos migratorios: permite proyectar una identidad en el espacio público y establecer vínculos más allá de la comunidad de origen.

En este sentido, la Festa Major de Gràcia puede leerse como un territorio en disputa y a la vez como una posibilidad. Una disputa porque no todos los músicos migrantes acceden en igualdad de condiciones; una posibilidad porque, cuando lo logran, su presencia resignifica el evento, transformándolo en un espacio más abierto, más diverso y más representativo de la ciudad.

Uno de los aportes más potentes de esta investigación es la constatación de que los músicos latinoamericanos que participan en la Festa Major de Gràcia no lo hacen como sujetos pasivos o simplemente receptores de una cultura ajena. Por el contrario, se posicionan como agentes activos de hibridación cultural, es decir, como generadores de nuevas formas de expresión que surgen del encuentro, la fricción y la mezcla entre culturas.

Esta hibridación no se da únicamente en el plano estético o musical, aunque ahí es especialmente visible, sino también en las formas de organización, en las estrategias de participación comunitaria, e incluso en las narrativas que construyen sobre sí mismos. Lejos de adaptarse a una lógica dominante, muchos de estos músicos proponen formas creativas de diálogo intercultural, en las que lo latinoamericano no se presenta como un bloque homogéneo, sino como un conjunto diverso de sonoridades, prácticas y experiencias que se reinventan en contacto con la cultura local.

En los relatos recogidos durante las entrevistas, esta capacidad de hibridación se manifiesta, por ejemplo, en la creación de repertorios que combinan ritmos tradicionales latinoamericanos con letras en catalán, en la formación de agrupaciones mixtas entre músicos de distintas procedencias, o en la inclusión de instrumentos no convencionales en escenas populares del barrio. Estos procesos dan cuenta de una acción cultural que no solo desafía las jerarquías establecidas, sino que también contribuye a ampliar los márgenes de lo que se entiende por cultura barcelonesa.

En este sentido, la figura del músico migrante deja de ser vista como un “otro” que se integra a un sistema ya dado, y pasa a ser comprendida como un sujeto que transforma activamente el paisaje cultural urbano. Siguiendo la propuesta de García Canclini (1990) podríamos decir que estos músicos “modernizan la tradición” y “tradicionalizan la modernidad”, operando en una zona de frontera donde los límites entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo global, se desdibujan.

Este rol como agentes de hibridación también tensiona ciertas ideas esencialistas sobre la identidad cultural. La experiencia migrante rompe con la noción de culturas cerradas o puras, y pone en evidencia que toda identidad, personal o colectiva, está en constante construcción, marcada por el intercambio, la negociación y el conflicto.

Uno de los elementos que emergió con fuerza a lo largo de esta investigación es la tensión constante entre la voluntad de preservar la cultura catalana, fuertemente arraigada en la Festa Major de Gràcia, y la necesidad de abrirse a la creciente diversidad cultural que define a la Barcelona actual. Esta tensión atraviesa tanto las estructuras organizativas de la fiesta como las experiencias subjetivas de quienes participan en ella desde una posición migrante.

La Festa Major de Gràcia es, ante todo, una celebración de identidad. Se trata de una fiesta que reivindica el carácter popular, vecinal y catalán del barrio. Las calles se decoran con motivos cuidadosamente elaborados por comisiones locales, se programan actividades en catalán y se da visibilidad a expresiones artísticas tradicionales de la región. Esta voluntad de preservación es legítima y necesaria en

un contexto donde la cultura catalana ha sido históricamente oprimida y aún hoy enfrenta desafíos para sostenerse frente a la globalización cultural.

Sin embargo, esta misma vocación de afirmación identitaria puede volverse excluyente si no se articula con una mirada abierta hacia la pluralidad cultural que ya forma parte del tejido urbano. Este tipo de situaciones da cuenta de un espacio en disputa: la fiesta se convierte en un lugar donde se negocian significados, donde se decide quién puede representar al barrio y desde qué lenguajes.

Parte de los aprendizajes más reveladores del trabajo de campo fue que el acceso de músicos migrantes a espacios como la Festa Major de Gràcia no responde únicamente a criterios artísticos o a políticas explícitas de inclusión. Por el contrario, gran parte de las oportunidades para participar en la fiesta están mediadas por el grado de implicación comunitaria que cada músico o agrupación logra construir con el entorno barrial. Es decir, no basta con ser un músico excelente o tener un repertorio atractivo: es necesario estar presente, vincularse, generar relaciones de confianza y formar parte de la vida cotidiana del barrio.

Esta forma de acceso, aunque orgánica y coherente con el espíritu popular de la fiesta, también plantea ciertos desafíos. Por un lado, favorece la creación de redes de confianza y participación activa. Pero por otro, puede reproducir dinámicas excluyentes para quienes, por motivos de tiempo, idioma, situación económica o desconocimiento del sistema, no logran implicarse de manera sostenida en el barrio. En ese sentido, la comunidad se convierte en un filtro que, aunque no intencional, puede actuar como barrera.

Así, la implicación comunitaria puede ser una herramienta poderosa de integración, siempre que no se convierta en una condición excluyente. Fomentar espacios donde el vínculo con el barrio sea un proceso horizontal y accesible para todas las personas, independientemente de su origen o trayectoria, es clave para avanzar hacia una fiesta verdaderamente plural y representativa.

Esta investigación, situada entre la etnografía, los estudios culturales y la práctica artística, propone una mirada situada y sensible sobre los procesos de construcción identitaria de músicos latinoamericanos en contexto migrante. Su principal aporte no radica únicamente en los datos recogidos, sino en el gesto de escuchar y visibilizar subjetividades que suelen quedar en los márgenes de los relatos oficiales sobre cultura y migración.

Desde una perspectiva crítica, el estudio problematiza las nociones tradicionales de integración cultural, que muchas veces asumen que los sujetos migrantes deben “adaptarse” a un modelo preexistente para ser parte de una comunidad. A través del análisis de los relatos, prácticas y trayectorias de los músicos entrevistados, se pone en evidencia que la integración no es unidireccional ni neutral, sino que implica disputas simbólicas, resistencias y negociaciones complejas. En este proceso, los músicos no solo se adaptan: también transforman, reconfiguran y enriquecen el espacio cultural que habitan.

En un contexto global marcado por desplazamientos forzados, crisis migratorias y auge de discursos identitarios excluyentes, investigaciones como esta contribuyen a pensar alternativas posibles. A través del caso específico de la Festa Major de Gràcia, se abren preguntas y reflexiones aplicables a otros territorios, otras comunidades y otras formas de expresión cultural. Reconocer el valor político de la fiesta, la música y el arte como territorios de encuentro es, hoy más que nunca, una necesidad urgente. Esta investigación no se concibe como un cierre, sino como el inicio de nuevas preguntas, caminos y posibilidades. A partir de los hallazgos obtenidos, se plantean varias líneas de proyección que permiten ampliar tanto la dimensión académica como la práctica artística, educativa y comunitaria del trabajo.

En primer lugar, se propone el desarrollo de estudios comparativos con otras fiestas populares, dentro y fuera de Barcelona. Analizar eventos como la Festa Major de Sants, el Carnaval de Nou Barris o la Festival Migrante del Raval permitiría observar las distintas maneras en que se gestionan la diversidad cultural y la participación de artistas migrantes. Estas comparaciones podrían aportar herramientas valiosas para pensar políticas culturales más inclusivas y para visibilizar buenas prácticas en la gestión vecinal de la fiesta.

En segundo lugar, se proyecta la continuidad del proceso de investigación a través de un producto artístico: el disco *En Tránsito*, creado a partir de los relatos, emociones y reflexiones recogidos durante la tesis. Este álbum funciona como resultado simbólico del trabajo de campo y como vía de comunicación alternativa, donde la experiencia migrante toma cuerpo sonoro. Su circulación pública busca expandir el

impacto de esta tesis, sensibilizando a públicos diversos y generando nuevos espacios de diálogo a través de la música.

Una tercera línea de proyección es llevar esta reflexión a espacios comunitarios y educativos. Las preguntas trabajadas en esta investigación tienen una enorme potencia pedagógica, especialmente en contextos donde conviven personas de orígenes diversos. Talleres, encuentros, seminarios o actividades con enfoque intercultural pueden permitir que estas ideas se socialicen más allá del ámbito académico, fomentando el pensamiento crítico y la construcción de narrativas colectivas.

Finalmente, se plantea el impulso de acciones comunitarias que fomenten el diálogo intercultural y la participación de músicos migrantes en espacios festivos. Esto puede concretarse mediante la investigación de redes entre colectivos migrantes, comisiones de fiestas, centros cívicos y espacios culturales, así como con el acompañamiento de procesos de mediación cultural que garanticen una inclusión real y sostenible. En este punto, el rol de la música y el arte se vuelve fundamental como puente, como lenguaje común y como forma de resistencia ante la exclusión.

Estas proyecciones no solo amplían el alcance de la tesis, sino que también reafirman su dimensión política: comprender la identidad como un tránsito implica comprometerse con procesos vivos, abiertos, y en permanente transformación.

12. Bibliografía.

1. Achotegui, J. (2009). Migración y salud mental: El síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises). *Zerbitzuan*, 46.
2. Baily, J. y Collyer, M. (2006). Introduction: Music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), 167–182.
3. Barth, F. (1969). *Ethnic groups and boundaries*. The social organization of culture difference. Oslo: Universitetsforlaget.
4. Benavente, C. (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 29, 29–46.
5. Berry, J. W. (2015). *Handbook of socialization: Theory and research* (2nd ed). The Guilford Press.
6. Butler (2006), *El género en disputa*, Paidós.
7. Camacho, I. L. (2015). Bailando la diferencia: identidades culturales y música salsa en Barcelona. *Perifèria Revista D'Investigació I Formació En Antropologia*, 20(2), 161–177. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.487>

8. Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. <http://200.2.15.132/handle/123456789/32035?show=full>
9. Canos, Prat. (1982). Aspectos simbólicos de las fiestas. *En Honorio Tiempo de Fiesta*. Colección Alatar, 159.
10. Cassasas, L. (1992). Morfología de la Rambla barcelonina. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 33-34.
11. Chumillas Coromina, O. (2005). *Els castellers*. Eumo Editorial.
12. Concha, N. P. L., & Pagnotta, C. (2012). La construcción de una nueva identidad en contexto migratorio: estudio de casos comparados de inmigrantes latinoamericanos en Italia y Francia. *Imagonautas*, 2(1), 130–147.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4781544.pdf>
13. Curet, F. (1956). *Muralles enllà. Visions barcelonines, 1760–1860*(8). Barcelona: Dalmau i Jover.

14. Daykin, N. (2008). The role of music in an art-based qualitative inquiry.
International Journal of Qualitative Methods, 3(2), 36.
<https://doi.org/10.1177/160940690400300203>.
15. Duart, P. (1930). *Vista de la masia de Ca l'Arquer des de la Travessera de Gràcia*. Arxiu Municipal de Barcelona. Recuperat de
<https://barcelodona.blogspot.com/2017/07/ca-larquer.html>
16. Escobar, T. (2003). *Fiestas populares tradicionales e integración latinoamericana*. Quito: IADAP.
17. Facusse M. y. F., & Tham, M. (2021). Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción. *Papers Revista de Sociología*, 1-31. <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2902>
18. Federici, S (2010), *Calibán y la Bruja*, Traficantes de sueños.
19. Festa Major de Gràcia. (2024). *Homenatge als festers i festeres 2024* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r0W5U5PGbZc>
20. Flores Mercado, B. G. (2004). “La festa de Gràcia sóc jo i jo sóc la festa”: La construcción psicocultural de la participación ciudadana en una fiesta popular
Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

21. Flores, B (2006). La construcció discursiva de subjectes participatius en la festa major de Gràcia, Barcelona. *Gazeta de Antropologia*.
<https://doi.org/10.30827/digibug.7082>
22. Flores, B. (2007). Tradició y modernidad en la fiesta mayor de Gràcia, Barcelona. *Antropología Experimental*, 7, 19–36.
<http://revista.ujaen.es/huesped/rae/articulos2007/flores0207.pdf>
23. Fontana, J. (2005). La construcció de la identitat. Base
24. Freixes, A. (2011). La gènesi dels Jocs Florals. En J. M. Domingo , *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme* , 13–38,. Ajuntament de Barcelona.
25. Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Las culturas musicales. *Lecturas en etnomusicología*, 413–435.
26. Fundació Festa Major de Gràcia. (2023). *Temes dels carrers guarnits de la Festa Major de Gràcia 2023*. Ajuntament de Barcelona.

<https://ajuntament.barcelona.cat/gracia/es/noticia/temes-carrers-guarnits-festa-major-gracia-2023-1312434>

27. Fundació Festa Major de Gràcia. (s.f.). La Festa Major de Gràcia.

<https://festamajordegracia.cat/la-festa-major-de-gracia/>

28. Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso.

29. Giro, R. (2000). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Instituto Cubano del Libro.

30. González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

31. González, J. P. (2018). *Thinking about Music from Latin America: Issues and Questions*. Lexington Books.

32. González, J. P. (2022). Hacia el estudio intermedial de la música popular autoral. *ArtCultura*, 24(45), 37–50.

33. Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Gilberto Pérez del Blanco.
34. Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, (118), 98–106.
35. Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, L. (2004). *Metodología de la Investigación*. (6a ed.). MacGraw Hill.
36. Informe sobre las migraciones en el mundo 2018. (2018). En Informe sobre las migraciones en el mundo. <https://doi.org/10.18356/4d5247dc-es>
37. León, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*, 16–24.
38. Lidskog, R. (2016). The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, 66, 23–38. <https://doi.org/10.1111/issj.12091>.
39. Llano Camacho, I. (2008). Inmigración y Música latina en Barcelona: el papel de la música y el baile en procesos de reafirmación e hibridación cultural. *Sociedad y Economía*, (15), 11–36.

40. Mach, D. (2013). Purple Rinse. *Art in America*, 101(2), 47–47.
41. Maalouf, A, (2002) *As identidades assassinas*. Difele
42. Mansilla, S., Monferrer, C., & Blasco, J. (2024). Aculturación psicológica entre autóctonos y migrantes latinoamericanos en un barrio de Barcelona: una aproximación situada. *RIEM Revista Internacional de Estudios Migratorios*, 12(2), 103–131. <https://doi.org/10.25115/riem.v12i2.7740>
43. Marfà i Castan, M. (2008). ¿Muerta o de parranda?: auge, caída y nuevo esplendor de la rumba catalana. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 8, 55-61. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4226078.pdf>
44. Mendizábal, E. (2010). Una posible geografía de las identidades de Barcelona. El caso del barrio de la Vila de Gràcia. *Finisterra*, 45(90). <https://doi.org/10.18055/finis1342>
45. Moldes-Anaya, S. Jiménez Aguilar, F., & Jiménez Bautista, F. (2018). Actitudes hacia la inmigración en España a través de la Encuesta Social Europea. *Revista OBETS*, 13(1), 93–119. <https://doi.org/10.14198/OBETS2018.13.1.04>

46. Moyano, A. (2009). La Festa Major de Gràcia, apunts etnogràfics. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 116-117.
47. Nadim, R. (2018). La Barcelona íntima de Colometa y Cecília Ce. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 132(2), 63-72.
<http://doi.org/10.28939/iam.debats>.
48. Ochoa, A. M. O. (2009). Pensar los géneros musicales desde las nuevas prácticas de intercambio sonoro. *A Contratiempo: Revista de Música en la Cultura*, 13, 1. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7637560.pdf>
49. Orriols, X. (1999). Tradicionari, 12 anys després. *Caramella: música i cultura popular*, (1), 4-5.
50. Orriols, X (1999). L' Entrevista: Jordi Fàbregas, músic i director del Centre Artesà Tradicionari. *Caramella: música i cultura popular*, (1), 6-10
51. Pablo, J. (1998). *Arxiu festiu Gràcia Festa Major, 1817–1943*. Univ. Autònoma de Barcelona.
52. Pablo, J. (2002). La Festa Major de Gràcia: fantasías urbanas en un barrio de Barcelona. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, (97–100), 78–90.

53. Paniagua-Arguedas, L. (2017). Voces en movimiento: Latinoamérica migrante dibujada por la música. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 479–501.
<http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2040>
54. Quivy, R., & Carpenhoudt, L. (2005). *La pregunta inicial. En Manual de Investigación en Ciencias Sociales*, 25–41. Limusa.
55. Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
https://www.academia.edu/38425812/Etnograf%C3%ADa_alcances_t%C3%A9cnicas_y_%C3%A9ticas
56. Rivera Heredia, M. E., Obregón Velasco, N., & Cervantes Pacheco, E. I. (2009). Recursos psicológicos y salud: consideraciones para la intervención con migrantes y sus familias. *En Lira, J. Aportaciones de la Psicología a la Salud*, 225–254.
57. Robles, B., (2011). *La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico*. Cuicuilco, 18(52), 39-49
58. Roca, J. (1870) .*La contribución de Sangre. Sucesos de Barcelona, Gracia y pueblos comarcanos en la última insurrección*. Librería Española de I.Lopez

59. Rodoreda, M (1962). *La Plaça del Diamant*. (4a ed.). Club Editor.
60. Rovetta Cortés, A. (2020). Sur o no sur: explorando las pertenencias migrantes a través de la elucidación musical. *Athenea Digital*, 20(2), e2331.
<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2331>
61. Sanchez, I. (2018). Celebrar la nostalgia cantando: música, memoria y la producción de un sentido de pertenencia en la diáspora cubana de Barcelona. *Ankulegi*, (22), 59–74.
62. Slobin, M. (1994). *Music in Diaspora: The View from Euro-America*. *Diaspora*, 3, 243–252.
63. Souto García, A., & Ambort, M. E. (2021). En busca de un marco teórico empíricamente fundado para el análisis comparado de la colonialidad en las trayectorias migratorias de mujeres del Sur. *Cuestiones de Sociología*, 24, e117.
<https://doi.org/10.24215/23468904e117>
64. Thompson, J (1998) *Ideología y cultura moderna*. México, UAM-Xochimilco.
65. Universitat Oberta de Catalunya. (s.f.). *L'inici del desvetllament literari*.
<https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/48981/4/Hist%C3%B2ria%20de%2>

[Ola%20llengua%20catalana_M%C3%B2dul3_L%27inici%20del%20desvetllament%20literari.pdf](#)

66. Vázquez Montalbán, M. (1985). *El pianista*. Planeta.

67. Weber, M. (2012), *Sociología del Poder: Los tipos de dominación*. Alianza Editorial.

13. Anexo

Entrevista a José María Moure (20.05.2024), Chileno Compositor, Multi-instrumentista, Productor Musical y Doctor en Historia del Arte (Universidad Autónoma de Barcelona)

1.¿Te ha marcado la migración en tu práctica musical?

En mi caso la migración me ha marcado fuertemente, sobre todo en mi práctica musical. Por un lado, me ha permitido conocer, digamos, experiencias musicales de otras personas, mucho más diversas de las que había podido conocer en Chile quizás, y por otro lado me ha obligado o me ha motivado profesionalizarme mas y a insertarme un mundo musical distinto y más o menos diverso.

Al mismo tiempo diría que la migración me ha hecho mirar con mayor perspectiva mis prácticas musicales y formación principal musical en mi país de origen, lo cual también ha sido para mí muy positivo y me ha permitido también salir de una zona de confort, buscar otras cosas, otras influencias, reafirmar otras y rechazar ciertas dinámicas e idiosincrasias de cómo llevar adelante una carrera artística y abrazar otras.

2.¿Crees que se le da el mismo espacio a la música latinoamericana y a la música catalana?

Yo creo que Barcelona en particular y España en general, tienen circuitos musicales más grandes, más abiertos y democratizados de los que hay en Chile, entonces eso permite que hayan más espacios para tocar, sin embargo, es muy difícil entrar en algunos espacios, primero porque la industria musical en España está mucho más ordenada que en Chile y es mucho más grande, y en realidad hay una industria constituida, por lo tanto es difícil a veces a través de un camino musical independiente, llegar a festivales o a ciertas salas de conciertos o a agentes de la industria porque, hay campos a seguir que están más establecidos. Te tienes que hacer de un manager o ser parte de un sello, que es bastante complicado.

3.¿Crees que en Barcelona existen espacios para las músicas extranjeras?

Sí, una de las ventajas que tiene Barcelona en particular es que hay espacios para las músicas del mundo. Hay salas de concierto pequeñas que se dedican a eso, salas más grandes, festivales... Y yo creo que en España en general hay más valoración de la música del mundo, porque ha habido como un renacimiento de las propias músicas de raíz folclórica en España. Creo que eso es interesante. Está más de moda la música gallega, la música en catalán, y las mezclas con música electrónica, música urbana, qué sé yo... con el pop también. Y además, lo que he visto es que la gente que está en este mundo también tiene una apertura hacia las

otras músicas del mundo, hacia otras músicas de raíz folclórica. Entonces eso es bastante interesante.

4. ¿Has logrado vivir de la música en el contexto migrante?

He logrado vivir de la música, pero no al 100%. He tenido que complementar con otras cosas, pero económicamente ha sido más expedito el camino que en Chile, donde era prácticamente nulo o imposible. Aquí he tenido muchas más oportunidades de trabajar y de recibir una mejor remuneración por tocar. No solo aquí, sino también en otras redes internacionales, haciendo música por encargo. Pero sobre todo tocando en vivo, en festivales... el rédito económico ha sido mucho mayor que en Chile.

5. ¿Crees que hay una comunidad latinoamericana en Barcelona?

Yo, la verdad, no me he involucrado demasiado con las comunidades latinoamericanas aquí, en ese sentido. Pero sí sé que hay circuitos de música, músicos y artistas en general, que se apoyan entre ellos. No te diría que existe una protección formal hacia los músicos migrantes en España, pero sí creo que hay algunas experiencias interesantes de comunidad, con el objetivo de ir creando espacios donde no sea solo la música catalana la que tenga presencia.

6. ¿Crees que las comunidades extranjeras se integran o se apartan en guetos?

Yo creo que, por una parte, es natural que las comunidades intenten agruparse entre ellas y formar piño entre los propios, digamos. Pero claro, sobre todo desde la experiencia de la comunidad chilena en Barcelona, me parece que en general hay una tendencia un poco hacia el hermetismo. Y eso, de alguna manera, impide la vinculación con otros artistas y con otras músicas. De todas maneras, aquí también es difícil lograr esa vinculación porque hay una industria que privilegia la música hecha por catalanes y en catalán. Pero aun así, el panorama es excelente. Y creo que, en general —no podría hablar de todos los músicos ni de todos los chilenos, evidentemente—, pero sí me parece que la comunidad chilena actúa de forma un poco hermética.

Entrevista a Fabián Duran (5.06.2024) Chileno, Charanguista, Compositor y Doctor en Educación

1. ¿Te ha marcado la migración en tu práctica musical?

Yo creo que sí. En el sentido de migrar, el ritmo que uno pueda haber mantenido en el lugar de origen se ve como truncado, porque al migrar suceden otras circunstancias

que casi obligadamente te implican a detenerte un poco. Tiene que ver con el traslado, sobre todo cuando se traslada con hijos o hijas. Ese ritmo se ve afectado. Uno igual sigue haciendo la práctica artística, la intimidad, en este caso la música, pero creo que hay que prestarle atención a otras cosas. Entonces implica que igual se detiene o baja el ritmo que uno puede haber traído. Bueno, todo lo que conlleva la migración: adaptarte al entorno, generar redes... todas esas cosas afectan en la práctica artística.

2.¿Crees que se le da el mismo espacio a la música latinoamericana y a la música catalana?

Yo creo que no se le da el mismo espacio, aunque pueda parecer que sí, sobre todo en una ciudad como Barcelona, que tiene la particularidad de que siempre hay mucha gente y muchas actividades. Pero finalmente, creo que quienes pueden acceder a espacios laborales y artísticos más dirigidos son principalmente músicos locales, más que músicos extranjeros. A no ser que un músico extranjero postule a un festival o convocatoria que tenga términos que valoren el trabajo, con mayor presupuesto, y eso implique una mayor dignidad en el trato al trabajador. Entonces, en ese sentido, soy un poco curiosa y voy mirando ciertos espacios, ciertos festivales, y siempre hay un predominio de músicos locales respecto a músicos extranjeros. Eso me recuerda un poco a Chile: en las redes más locales de la ciudad donde estaba, Valparaíso, se veía lo mismo, con más músicos locales, y en escenarios más grandes predominaban

los músicos extranjeros, pero no había —o yo al menos no tenía en mi radar— mucha gente emigrante. Entonces creo que pasa un poco lo mismo aquí.

3. ¿Has logrado vivir de la música en el contexto migrante?

No, no he logrado vivir de la música al 100%. Yo venía con una situación, por decirlo así, privilegiada, porque tenía una beca para un doctorado. Eso me permitió disponer de más tiempo para dedicarle a esta idea: generar una red, buscar espacios, conocer músicos, y acceder a ciertos escenarios. Pero vivir exclusivamente de la música, no. Es complicado. No sé si todos logran vivir de la música. También he observado que los músicos más grandes sí o sí tienen que hacer clases o trabajar en otras cosas paralelamente, y al mismo tiempo mantener una carrera musical.

4. ¿Crees que hay una comunidad latinoamericana en Barcelona?

Creo que existen comunidades, no sé si una sola comunidad de músicos latinoamericanos, sino que más bien creo que hay varias. Eso implica que haya espacios separados. Cada país, al parecer, tiene su comunidad bastante hermética.

Entrevista a José Maria Moure (2.05.2025), Compositor, Multi-instrumentista, Productor Musical y Doctor en Historia del Arte (Universidad Autónoma de Barcelona)

1.¿Como llegaste a participar en la Festa Major de Gracia? ¿Fue por invitación, por contactos en la escena musical, o buscaste activamente la oportunidad?

Fue por mi participación en Namorala Pandereteiras, el grupo del Taller de canto y pandereta gallega del Centre Artesà Tradicionari

2.¿Qué estilo de música interpretaste y como fue recibida por el público?

Música tradicional gallega. A pesar de que no era música catalana, fue muy bien recibida por el público de la Plaça del Sol, que en esas fechas se transforma en la Plaça del Folk.

3.¿Has notado diferencias en la forma que se valora la música latinoamericana en este contexto?

En general hay un privilegio por las músicas catalanas o hechas por catalanes; esto a nivel de programación. Pero a nivel de audiencias es una música muy bien recibida y valorada.

4. ¿Crees que la FMG permite que los músicos migrantes muestren su identidad cultural, o sienten presión por adaptarse al contexto catalán?

Creo que no es fácil, porque la fiesta es una fiesta de barrio que sigue siendo muy catalana y por lo tanto lo que se privilegia es esa cultura del barrio. Sin embargo, creo que poco a poco se va entendiendo que Gracia es un barrio intercultural y diverso. Creo que hay que compartir con el barrio, hacerse parte de él y de a poco intentar formar parte de los espacios.

5. ¿Como ha influido tu participación en la FMG en tu desarrollo profesional y en tu integración dentro del panorama musical catalán?

Ha sido muy bonito para mí poder tocar como miembro de Namorala. Sin embargo, me encantaría poder hacerlo como solista en el futuro e integrar todavía más mi música dentro del barrio.

6. ¿Como ha sido tu interacción con otros músicos, tanto locales como migrantes en el contexto de la fiesta? ¿Has colaborado con músicos locales a partir de la FMG?

Buenísimo. Mi participación allí me abrió la puerta a conocer y colaborar con el acordeonista catalán Blai Casals, como conectar con otros músicos también.

7.¿Has tenido la oportunidad de presentarte en otros espacios en la escena, a raíz de tu participación en la FMG?

No directamente por la FMG, pero sí por mi participación en el barrio. Tengo un vínculo cada vez más cercano con el Ateneu Rosa de Foc, he tocado en el Sodacústic y he participado de eventos folk en la Plaça Joanic.

8.¿Qué desafíos has enfrentado como músico/a migrante tanto en tu participación en la Festa como en tu experiencia migratoria en general?

Como todo en una nueva sociedad, hay que picar piedra e intentar sobre todo que te programen, eso es lo más difícil. Pero a nivel de público, la gente es muy abierta y le encantan las músicas de raíz en general.

9.¿Crees que la FMG podría hacer más para apoyar a los músicos migrantes? Si es así, ¿Que sugerirías?

No sé si la FMG tendría que apoyar una u otra música, sino más bien a quienes hacen música en el barrio sin importar de dónde vengan. Quizás el vínculo y la mediación tendrían que ir por ahí.

Entrevista a Francisco Suarez, (1 .06.2025), Tecladista Chileno, Docente en Conservatori de Liceu y Berklee Valencia.

1.¿Cómo llegaste a participar en la Festa Major de Gracia? ¿Fue por invitación ,por contactos en la escena musical, o buscaste activamente la oportunidad ?

Contactos en la escena musical supongo. Me llamaban grupos que conseguían el bolo.

2.¿Qué estilo de música interpretaste y como fue recibida por el público?

Una vez rollo funk, otra vez temas de cantautor canario que hacía una mezcla de estilos, otra vez con cantante rollo espectáculo cabaret

3.¿Has notado diferencias en la forma que se valora la música latinoamericana en este contexto?

No realmente, no me he fijado especialmente, sé que la música afrocubana o derivada siempre tiene bastante éxito porque se baila

4.¿Crees que la FMG permite que los músicos migrantes muestren su identidad cultural, o sienten presión por adaptarse al contexto catalán?

Supongo que si pillan un grupo para hacer su rollo se lo respetan, pero la sensación que me da es que en las calles buscan más cosas fáciles para un público no especializado, es decir, pop, algo de soul, cosas así...

5.¿Como ha influido tu participación en la FMG en tu desarrollo profesional y en tu integración dentro del panorama musical catalán?

Muy poquito la verdad

6.¿Como ha sido tu interacción con otros músicos, tanto locales como migrantes en el contexto de la fiesta? ¿ Has colaborado con músicos locales a partir de la FMG?

A partir de las fiestas de gracia no, sería al revés, llegué a las fiestas de gracia por mi interacción con la escena normal del día a día.

7.¿Has tenido la oportunidad de presentarte en otros espacios en la escena , a raíz de tu participación en la FMG?

Lo mismo que antes

8.¿Que desafíos has enfrentado como músico/a migrante tanto en tu participación en la Festa como en tu experiencia migratoria en general?

Uy esta pregunta ya es más general... desafíos, de todo tipo, no tienes contactos al principio todo se ha de hacer pulso, no hay redes familiares ni, de conocidos que te faciliten las cosas, luego está el tema de lo cerrada que es a veces parte de la sociedad catalana, que según que situaciones, muestra un comportamiento un poco endogámico, el recelo a lo de afuera o a lo diferente. En fin, sería muy largo de comentar. Por ahí va mi opinión en todo caso.

9.¿Crees que la FMG podría hacer más para apoyar a los músicos migrantes? Si es así, ¿Que sugerirías ?,

Supongo, pero lo cierto es que, por lo mismo anterior, no tengo idea cómo, pues ni siquiera he logrado dilucidar como es el funcionamiento interno de selección de artistas en cada calle, ni he conocido a nadie involucrado en las esferas de decisiones

a ese nivel. Es decir, no he tenido el acceso a esos contactos, y parte de ello se debe a lo que comentaba antes.

Igual, para matizar, creo que también es justo decir que en Cataluña se admira y respeta lo de afuera, y la verdad tampoco es una sociedad particularmente chauvinista, sobre todo a nivel de calle. A nivel institucional o de élites, ya probablemente el acceso está más difícil y restringido a gente que venga de fuera. A no ser que sean fenómenos mediáticos o que generen una obviedad de retorno económico. Y esto es solo válido como mi experiencia , ya otra gente habrá visto cosas diferente