



**Neri Torres Díaz**

**La danza y el cuerpo: territorios afro-cubanos emergentes del siglo XXI = Dance and body: emerging Afro-Cuban territories of the 21st century**

Páginas 35-54

En:

Memoria y patrimonio. Imágenes y representaciones desde México y El Caribe / Armando Alonso Navarrete y Guadalupe Sánchez Álvarez, coordinadores. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2023.

ISBN 978-607-28-2972-5 (versión electrónica)

Relación: <https://doi.org/10.24275/uama.6876.10028>

Universidad Autónoma Metropolitana   
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco  
<https://www.azc.uam.mx>



División de Ciencias y Artes para el Diseño

<https://www.cyad.online/>



Departamento del **Medio Ambiente**

Departamento del Medio Ambiente

<https://medioambiente.azc.uam.mx/medio-ambiente.html>



Arquitectura del Paisaje  
Área de investigación



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como [Atribución-NoComercial-SinDerivadas](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

# La danza y el cuerpo: territorios afrocubanos emergentes del siglo XXI

*Dance and body: emerging Afro-Cuban territories of the 21st century*

3

**Neri Torres Díaz**

The University of Texas at El Paso  
Profesora Visitante

neritorresd@gmail.com

**Contenido:** Preliminares | Diálogos metodológicos | La nueva frontera: la marginación de la marginación | La danza y el cuerpo: territorios emergentes del siglo XXI | Ideas conclusivas

---

## **Resumen**

Este artículo busca dar visibilidad a la nación migrante, a aquellos que emigran buscando mejores condiciones de vida y pagan el precio de abandonar su pueblo, su cultura, los rasgos esenciales de su identidad. Migrar es camuflarse para cambiar de una vida con restricciones, a una vida de marginalidad. Reflexionar el concepto de frontera en el siglo XXI, a la luz del fenómeno migratorio de los afrodescendientes, hace emerger a la danza y al cuerpo como la salvación, como la recuperación identitaria más profunda. En la diáspora afrocubana, el cuerpo y la danza se transforman en el nuevo territorio universal de la migración para enfrentar la pérdida, ya no solo de la tierra materna, sino también del derecho a su propia cultura.

**Palabras clave:** Identidad afrocubana, danza y cuerpo, frontera, migración, territorios emergentes

## **Abstract**

This article seeks to give visibility to the migrant nation, to those who emigrate seeking better living conditions and pay the price of abandoning their people, their culture, and the essential features of their identity. To migrate is to camouflage oneself to change from a life with restrictions, to a life of marginality. Reflecting on the concept of border in the 21st century, in light of the migratory phenomenon of Afro-descendants, makes dance and the body emerge as salvation, as the deepest recovery of identity. In the Afro-Cuban diaspora, body and dance become the new universal territory of migration to cope with the loss, not only of maternal land, but also of the right to their own culture.

**Key words:** Afro-Cuban identity, dance and body, border, migration, emerging territories

*Within culture, marginality, though it remains peripheral to the broader mainstream, has never been such a productive space as it is now.*

Stuart Hall

## **Preliminares**

Los estudiosos de los procesos culturales tenemos una incurable proclividad a reactualizar conceptos, a analizar los orígenes y las causas. Especialmente en el siglo XXI, pensar y repensar nuestro tiempo en relación con nuestras propias culturas de la diáspora, es prácticamente una obligación, y ha dejado de ser un privilegio de investigadores y estudiosos del fenómeno social de ascendencia occidental.

Vivimos tiempos extraordinariamente novedosos en los que, si bien las experiencias del pasado continúan contribuyendo a nuestro desarrollo futuro, el reto no solo de la innovación, sino de la resiliencia, se imponen como imprescindibles. El siglo XX, lienzo en el que se imprimió la globalización, puso en entredicho el concepto tradicional de frontera. En todos los rincones del mundo se podía notar la huella de rasgos culturales traídos, pensados o procesados al otro lado del globo. Asimismo, muchas danzas típicas de la diáspora (como las del folclor afrocubano) comenzaron a reflejar el mismo proceso de desterritorialización propuesto por el nuevo modelo económico neoliberal.

El 2020 ha enseñado que lo global, lejos de ser una idea reflexionada por las élites en espacios académicos, es ya una realidad ineludible y terminó por persuadirnos de que no hay bardas, ni idioma, ni culturas que sirvan como continente, como área reservada o como espacios definidos. Lo que nos hace cuestionar nuestra propia identidad, nuestras historias y en resumen nuestro sentido de pertenencia. El mundo entero es un solo piso, donde todos pueden enfermar de lo mismo, no solo de tendencias políticas, ideológicas, sociales o económicas. Hoy por hoy, en un mundo imaginado sin fronteras, todos sin exclusión de raza, condición social, género, edad o religión podemos ser víctimas del mismo mortal virus de la gran pandemia de opresión sistémica que es la historia mundial.

En el siglo XXI, las nuevas fronteras son la marginación y la desigualdad que delimitan naciones ricas y naciones pobres, cuerpos visibles o invisibles, no por cuestiones territoriales, sino por demarcaciones sociales no formales, marginalidad, limitación de recursos y exclusión. En un solo país pueden notarse varias naciones coexistiendo, sin más frontera aparente que la marginación, lo que también se refleja en la marcada hibridez de la gestualidad de los cuerpos danzantes, como en el fenómeno transnacional de la salsa.

Hay una película fina, invisible e impermeable, entre los grupos humanos que emula a las fronteras de piedra y agua entre los territorios. La nueva barrera es la marginalidad y, dentro de ese fenómeno, se gesta otro: el reencuentro de las identidades al interior de los grupos que aspiran a pertenecer a otros mundos resguardados por esa fina línea divisoria de exclusión. En esos nuevos países de

fronteras invisibles el cuerpo es la entidad física que alberga a la danza, como atributo no físico, donde también se dibuja la identidad de esa tierra prometida que viaja con cada migrante a donde quiera que vaya.

### **Diálogos metodológicos**

Ahora que he expuesto estos temas que considero esenciales, reflexionemos sobre el aparato metodológico que puede apoyar estas reflexiones rodeando los conceptos de la mano de los autores.

El reconocido artista visual Amine Asselman, de origen marroquí y radicado en España, cuyo trabajo se centra en la cultura transfronteriza, reflexiona el concepto de frontera de la siguiente manera:

Las fronteras son el reflejo de una sociedad insegura, son las murallas y fortalezas de las ciudades y países contemporáneos. La frontera no solo es una línea que separa dos estados, sino un territorio fronterizo alrededor de esa “línea” donde se establece una amplia comunicación entre países, generando una nueva forma de vida: una cultura fronteriza causada por el flujo (no siempre controlado) de las personas y de las culturas. (Asselman, 2015)

Por otra parte, considero que las fronteras son también el reflejo de nuestros propios límites humanos ante la realidad social de la globalización y de las propias incertidumbres que recreamos en la imagen del “otro” de diferente cultura al que consideramos forastero, extraño, ajeno a nuestro entorno. Según la metáfora de Gloria Anzaldúa, la frontera no sólo se representa dentro de las dimensiones de lo geográfico, sino también en lo ideológico (Orozco Mendoza, 2008, p. 2), en este aspecto lo colonial y lo político convergen para establecer una profunda relación.

Cabe señalar que el ecosistema de esa frontera es precisamente el cuerpo imaginado como un reservorio que refleja de dónde venimos, quiénes somos, hacia dónde vamos y sobre el que gravita nuestra compleja historia. Como reza el adagio popular “el cuerpo es nuestro hogar”, es el vehículo en el que viajamos todos los emigrantes del planeta para cruzar esa línea invisible hacia lo desconocido que marca la frontera en busca de una vida mejor.

Sin duda, la emigración es el producto directo del constructo social frontera/nación. En su crítica a la teoría antropológica de frontera, Gamero Cabrera (2015) señala como:

[...] ciertos marcos teóricos limitados, en el intento de criticar la clara delimitación de fronteras de los estudios clásicos [...] llegan a imponer y generalizar que las fronteras son (y tienen que ser) fluidas, porosas y rizomáticas; y como consecuencia pierden de vista (de modo, podríamos decir “miope”) la realidad, plural y compleja, de los espacios fronterizos (Gamero Cabrera, 2015).

En este contexto que se indica, se van perdiendo de vista las relaciones de inclusión/exclusión que se establecen en las fronteras identitarias (y únicas) que son distintas a las de quienes viven al interior de cada territorio. Por regla general, los que aspiran a cruzar son omitidos o reprimidos por aquellos que viven del otro lado y, en muchas ocasiones, perecen en el intento.

Benítez-Rojo (1998) por su parte, considera el Caribe como espacio fronterizo, poroso, a falta de límites geográficos físicos. Allí el confinamiento insular durante el colonialismo, también propició una intersección e intercambio de culturas, cuyo producto denomina: “supersincretismo”. Cabe destacar que la hibridez ocurrida en el Caribe fue brutalmente forzada en el cuerpo esclavizado del negro, como vemos en las formas de tradición danzaria de Cuba que van desde los bailes rituales a los más populares.

Por el contrario, en el caso de la identidad compuesta (*hyphenated*) como la afro-americana, *newyorican*, así como muchas otras dentro de una clasificación interminable de expresiones comercializadas —que van desde la salsa, el tex-mex, al afro-flow-yoga— han derivado del conflicto intrínseco de las relaciones globales de producción, es decir, del factor económico y de las asimetrías sociales que provoca, particularmente, dentro de los grupos clasificados como minorías.

La identidad con guion es un término que implica una identidad dual. Evoca preguntas sobre a qué lado del guion pertenece la persona, dando la impresión de que la persona está oscilando entre dos culturas. (Khilay, 2014)

O sea, que no se encuentra un sentido sólido de pertenencia, como finalmente ocurrió durante la colonización en el Caribe. Nuevas naciones criollizadas emergieron en esa región, a partir de la resistencia de los esclavizados y las turbulentas negociaciones culturales acaecidas entre colonizadores y colonizados.

Como señala Benítez-Rojo, la hibridez no es ajena a los habitantes de este hemisferio. A latinoamericanos y caribeños, lo híbrido o lo mestizo, nos viene como herencia di-recta de ese flujo heterogéneo de culturas que corre en las venas, como las aguas que trajeron aquellos barcos aciagos. Esa entidad híbrida que surgió en la plantación colo-nial representa, en buena medida, el origen de la sofisticada frontera contemporánea.

Por siglos, los emigrantes de estas regiones hemos negociado toda suerte de lenguajes y gestos (provenientes de culturas disímiles como la africana, la indígena y la europea, entre otras) ahora contenidos en nuestro *embodied knowledge* (cognición corporizada). Por ende, el modelo propuesto por la desterritorialización y desplazamiento global no nos toma de sorpresa. Sin embargo, el régimen moderno tiene ciertas repercusiones negativas en las comunidades imaginadas de la diáspora, puesto que no toma en cuenta la complejidad de la historia de los países “subordinados” al poder de las grandes potencias, a pesar de afirmar una univer-

salidad imaginada por las élites. (Chatterjee, 2002). La plantación como símbolo es el reflejo de los constructos sociales postcoloniales. En este sentido, Benítez Rojo observa que:

[...] la plantación se repite incesantemente en los distintos estados de criollización que aquí y allá presentan nuestros performances culturales el lenguaje y la música, la danza y literatura, la comida y el teatro; la religión y el carnaval. (Benítez Rojo, 1998)

Es en ese carnaval del cuerpo, como expresión de la libertad más genuina del ser, en el que se socavan las rígidas estructuras de poder y se reafirma la identidad social, racial y de género. Es también dentro de este aparente “caos”, en el que se destacan claros patrones de diferenciación (Benítez Rojo, 1998).

A pesar de las construcciones socio-culturales que nos limitan, como artista de la danza y como inmigrante, he experimentado cómo el lenguaje del cuerpo puede salvar distancias culturales, establecer nuevos diálogos y cruzar fronteras. En medio de un mundo que nos transforma de la tecnología a los medios, la danza ofrece la posibilidad de facilitar intercambios sociales reales. La danza, en particular, así como la música, se erigen como referencias simbólicas colectivas, de diferenciación y distinción, que ayudan a moldear nuestra autoestima y confieren una adhesión incondicional al grupo al que se pertenece.

No obstante, también estamos fuertemente condicionados por el constructo social de la frontera que distorsiona nuestras percepciones cuando se trata de otros cuerpos de raza, situación social y cultura diferente. Consideramos al otro a partir de nuestra observación desde lo lejos, en el borde, desde la aparente comodidad del interior de la frontera imaginada.

De esa forma, hallamos que el *ballet* o la estética conceptual danzaria contemporánea —estilos de arte considerados “elevados”— aún alcanzan más visibilidad que las manifestaciones dancísticas de otras culturas, como las de estética indígena o africana. También se continúan favoreciendo los cuerpos sumamente delgados en la escena teatral y en los medios de difusión.

### **La nueva frontera: la marginalización de la marginalización**

*Marginalización* y *marginación* son lexías que provienen del latín *margo* o *marginis*, que alude al “límite” o al “borde”. En términos generales asumimos que *marginar* es un término que designa a aquello que separa, ignora, excluye o simplemente invisibiliza. El término *marginación* lo usamos en la jerga común para designar, particularmente a aquello que determina a personas, lugares o cosas por causas como pobreza, baja escolaridad, condiciones mínimas para la subsistencia y el desarrollo, o no tienen acceso a bienes y servicios por razones muy diversas. Por otro lado, la palabra *marginalización* la usamos para definir el acto de exclusión consciente e intencionada a poblaciones, pero no necesariamente por pobreza o

falta de capacidades, formación o ingreso, sino por motivos raciales, religiosos o políticos. Más allá de abundar en autores o fuentes, usaré esta distinción en estas reflexiones, puesto que los afrodescendientes frecuentemente sufren, más que *marginación*, *marginalización*, al buscar incorporarse en los países a donde han emigrado buscando mejores condiciones de vida. En un cierto sentido, los afrodescendientes emigran de la marginación, a una *marginalidad* que evoluciona en la *marginalidad* dentro de la *marginalidad*, como veremos más adelante.

Procuró expresar que la alteridad es una práctica presente para todo aquello considerado fuera de los parámetros dictados por la línea de poder frontera/nación, incluso dentro de las mismas culturas construidas socialmente como marginales. Me refiero concretamente al fenómeno de la marginalización dentro de la marginalización, como un espacio liminal dentro de la frontera donde se trata de alcanzar cierto grado de distinción social —a decir de Bourdieu (1984) — ya sea como grupo, o de forma individual. Este fenómeno encuentra equivalentes en el término colorismo de *Alice Walker*, que describe la estratificación de la sociedad en relación con las gradaciones del color de la piel, o el relato utópico *post-apartheid* de *Rainbow Nation* o *rainbowism* en Sudáfrica, que problematiza el conflicto histórico-racial de esa nación.

Pongo como ejemplo la línea geográfica divisoria que comprende el norte de México y el sur de EE. UU. como el sitio de frontera sólida por excelencia, en la que se manifiesta la hibridez cultural a cada paso, donde la frontera que es fija, se materializa y cobra vida. Aquí los descendientes de los emigrantes mexicanos asentados en la geografía estadounidense han construido y construyen cotidianamente su identidad.

Como sucede con todo emigrante, su asimilación depende de la recreación del hogar perdido al otro lado de la frontera, por medio de nuevos símbolos, nuevas expresiones y nuevos referentes de resistencia cultural. No obstante, normalmente, esas expresiones se han adaptado para el mercado del espectáculo, del *show* y el *performance*, a manos de los consumidores de entretenimiento y por los propios ejecutantes venidos de otros territorios, pues encuentran en su arte/cultura una mercancía para intercambio. Menciono este fenómeno de la emigración mexicana, a fin de ofrecer un marco conceptual a la emigración afrocubana, que es el énfasis que otorgo a mis estudios sobre la danza.

En este sentido, encuentro que Vila (2001), acerca de “Las *performances* artísticas de Gómez Peña”<sup>1</sup>, plantea que este tipo de apropiación de la frontera oprime y desvanece la experiencia de muchos otros migrantes mexicanos. Si bien es cierto, como dice el propio Gómez Peña, que desde la inmigración muchas veces aprendemos a ver nuestro lugar de origen de manera diferente, según Vila, su arte explota los beneficios de ser completamente bilingüe y vivir en el *hyphen* (entre dos culturas).

---

<sup>1</sup> Guillermo Gómez-Peña (CDMX, 1955) artista del *performance* que emigró a la Unión Americana a finales de la década de los setenta.

Vila califica a Gómez Peña de “cruzador de fronteras por excelencia” pues encarna una hibridez que le “provee de habilidades que el mercado estadounidense valora altamente, algo que muchos de los inmigrantes mexicanos no poseen” (Vila, 2001). Con esta referencia a Gómez Peña que, a los ojos de Vila, capitaliza los beneficios de su exclusiva condición, demostramos cómo esos privilegios también son inalcanzables para muchos bailarines emigrantes de origen afro-cubano en el mercado de la danza comercial y en especial en los medios de difusión, dentro la categoría considerada como bailes latinos, en la que paradójicamente se invisibilizan. Más adelante, podemos identificar el mismo efecto de marginalización dentro de la marginalización, al que me refería anteriormente con el ejemplo de Gómez Peña, en la manera en que, a través del concepto de latinidad, se negocian y explotan las tensiones sociales que emergen con la porosidad de la frontera, específicamente en el mercado de la salsa.

Gómez Peña —como muchos otros— solo repite el modelo hegemónico que se impuso a nuestras culturas desde la plantación, para asegurar el acceso a recursos inasequibles de otra manera. Como Benítez Rojo, encuentro interesante seguir la línea de investigación del contexto cultural que continua reproduciéndose *ad infinitum*, ahondando en la producción de diferencia, en el mercado del entretenimiento, en el caso de la danza afrocubana.

### **La danza y el cuerpo: territorios emergentes del siglo XXI**

Mi experiencia personal, así como los viajes de investigación de campo que he realizado a ciudades y comunidades en los diferentes continentes del globo, me han motivado a recoger datos para el estudio de las fronteras, desde el paradigma de la actual situación de la danza afro-cubana, con respecto a la emigración de bailarines cubanos negros, ya que definen —a la vez— una frontera de identidad colonial/nacional y una económica entre norte/sur.

Este grupo migratorio, que ha sido fundamental en la difusión de las danzas afrocubanas y del ritual religioso Santería (entre ellas la rumba, el llamado ciclo congo y los bailes de los orichas<sup>2</sup>), también ha sido eclipsado dentro de la narrativa del exilio histórico de Miami, que representa la primera ola migratoria cubana, compuesta en su mayoría por blancos pertenecientes a la clase media (Fulger, 2012 & Duany, 2017).

Al servicio de mi estudio, me enfoco en el fenómeno particular de frontera, dado en la ubicación geográfica del Caribe desde la perspectiva de Benítez Rojo, que he referido líneas atrás. Su concepto de frontera, como flujo de simbolismos y transnacionalidades, evoca al mar y a la costa como metáfora de entidad fluida, menos delimitada que la frontera fija, como en el caso de México y EE. UU. y, por tanto, posiblemente más inestable. Eharemos una mirada a la inmigración negra

---

<sup>2</sup> Dioses o deidades en la religión afrocubana de origen yoruba.

cubana a finales de la década de los noventa hasta la actualidad, así como las eventuales narrativas de exclusión, invisibilidad y apropiación que sufrieron los bailes cubanos a la llegada de la Revolución Cubana en 1959.

He tenido oportunidad de entrevistar a una muestra de bailarines cubanos; algunos provenientes de compañías profesionales y otros aficionados. Todos imparten clases en Madrid y Barcelona y han utilizado el estilo de la salsa como plataforma para educar a los alumnos sobre la historia y los orígenes de los bailes cubanos que originaron ese género. Pude apreciar que en esa geografía, tanto bailarines como profesores encuentran más espacio para la preservación de la corporalidad de la danza afrocubana, que sus colegas bailarines residentes en EE. UU. Enseguida ofrezco algunas precisiones histórico-contextuales a este respecto.

Con el advenimiento de la Revolución Cubana en 1959, en el contexto de la guerra fría, se edificó una frontera insalvable alrededor de la isla. Cuba perdió sus vínculos con el mundo. En ese momento el país no solo perdió visibilidad, sino que también perdió el derecho de contender por su producción cultural dentro del mercado internacional. En una fructífera conversación personal que sostuve con el sociólogo cubano Carlos Moore en 2018, me confió que, desde su perspectiva, “la Revolución pasó al lugar protagónico que ocupaba antes la cultura cubana”; una frase que me incitó a la reflexión. La turbulencia política de la isla propició la mercantilización de la danza y la música cubanas en el mercado global, en especial el estadounidense y, por consiguiente, la marginalización del bailarín cubano en el caso que nos ocupa. El cambio de clima político con EE. UU. trajo como resultado que se tejiera un imaginario ambivalente y mítico de la Revolución en el exterior, mientras que el pueblo permanecía ajeno en gran medida a las transformaciones que ocurrían con las tradiciones cubanas en manos de actores y entidades transnacionales.

Como resultado de estos eventos, se (re)creó “otro” contexto cultural, en otras palabras se abrieron otras fronteras corpóreas a través de un *performance* (Butler, 1990) de *cubanía*, sin la participación directa de los cubanos, ahora invisibles tras el telón político conocido como la *Cortina de Hierro*.

En EE. UU., otros cuerpos incorporaron el lenguaje gestual de las danzas del cubano ausente (la *guaracha*, el *son*, el *bolero*, el *mambo*, el *chachachá*, entre otros) que previamente habían quedado atrás dentro del mercado estadounidense en la época de oro de la música cubana, periodo de cerca de veinte años, comprendido entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado. Estos géneros evolucionaron hacia estilos corporales más complacientes de la estética y del mercado occidental, particularmente orientados al público espectador como la salsa y sus subgéneros como salsa en 1, salsa en 2, salsa L.A., que utiliza elementos coreográficos de los bailes de salón o *Latin ballroom* (cargadas y movimientos acrobáticos de pareja).

Este último estilo también comparte sus orígenes con los bailes populares cubanos. La información histórica que no es conocida es que —desde los tiempos de los grandes clubes nocturnos, como el famoso *cabaré Tropicana* o el *Sans Souci*, que

comenzaron su esplendor a partir de la década de 1920, cuando se puso en vigor la ley seca en EE. UU.,— coreógrafos como Roderico (Rodney) Neyra, a cargo de las grandes producciones, ya fusionaban la riqueza de los bailes populares cubanos con ciertos preceptos estéticos más formales para satisfacer el gusto del creciente turismo estadounidense.

También la estética del *mambo* contiene rasgos similares a la energía, en ocasiones casi frenética, que se observa en el *rock and roll*; este último se imponía paralelamente a ese género a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, como se puede apreciar en las películas del momento. Esto demuestra la influencia mediática norteamericana en la cultura de la isla. Pero cabe destacar que, por otra parte, ambos estilos se encontraban en el mismo nivel de preponderancia en el mercado internacional, a la par de la mayoría de los géneros bailables cubanos del momento (*chachachá, conga, bolero, guaracha, son* entre otros).

La diferencia fundamental entre los bailes populares de Cuba y la salsa, hoy por hoy, como género comercial creado en EE. UU., radica en la función. En Cuba, cada estilo de baile ha gozado de su propio espacio, de acuerdo precisamente al rol social bajo el que se crea y transforma. Los bailes populares (o sociales), como su nombre lo indica, son creados por el pueblo mismo, para su propio placer y consumo; no están dirigidos hacia la mirada de un público espectador. Para ese propósito específico se encuentran los teatros y los cabarés con bailarines y coreógrafos entrenados en técnicas formales.

El bloguero Carlos Búa (2016) identifica al baile como uno de los pasatiempos principales del pueblo cubano antes de 1959, a pesar de las desigualdades sociales, la corrupción imperante entre los políticos y la presencia de la mafia estadounidense:

[...] que no quepan dudas de que era la capital de Cuba la ciudad más bailadora del mundo. Ni París, ni Las Vegas, ni New York han ofrecido a sus nacionales tanta distracción. Esos sitios bailables en nuestro país no dependían del turismo foráneo, con el interno se mantenían y progresaban (...) muy especialmente en la capital; bailaban tanto el rico como el pobre, el negro o el blanco, el decente y el vulgar, cada cual en su nivel, y había niveles para todos.

Y prosigue:

Expertos en la vida cultural habanera, en 1958 afirman que existían casi mil doscientos bares o locales nocturnos musicales; doscientos cincuenta clubes sociales con actividad musical; cincuenta orquestas que habitualmente tocaban; cien tiendas de discos y ciento cincuenta comercios donde se podían adquirir instrumentos musicales (Búa, 2016).

Pero lo más importante es que, al llegar la Revolución, el pueblo siguió bailando aún detrás de la frontera invisible del embargo. Surgieron nuevos estilos como el *Dengue*, el *Pa'ca*, el *Mozambique*, el *Juanito* y evolucionó el *Casino*, –que surgiera a finales de los años cincuenta– pues la cultura continuó auto-transformándose bajo los parámetros de un sistema social también cerrado dentro de sí mismo.

Por otra parte, vemos que la emigración de habla hispana establecida en EE. UU., en Nueva York antes de 1959, estaba constituida por puertorriqueños, dominicanos y muchos cubanos que huían a gran escala con el desmantelamiento del régimen de Batista de 1952 al 58 (Duany, 2011). En ese tiempo los hispanos se mantenían con muy poca visibilidad debido la política segregacionista que imperaba en aquel momento. A propósito de las diferencias sociales y culturales de la emigración, los sociólogos Narbona, Vargas Llorena et al. (1993) destacan que: “Las emigraciones no están formadas por personas sin costumbres ni tradiciones, o sin reglas sociales o religión”. Sin embargo, los grupos hispanos (entre ellos especialmente los puertorriqueños a pesar de ser ciudadanos estadounidenses) permanecían en un estado de marginalización social. Los inmigrantes hispanos en general habitaban en condición de frontera, sometidos a una constante discriminación; racializados y excluidos del contexto cultural “superior”, donde se les negaba las posibilidades de asimilación y de “posible intercambio y transformación de sus propias culturas”.

En contraste, la danza y la música cubana que se habían popularizado mundialmente, por medio de la difusión masiva en el cine, la radio y la televisión estadounidense, gozaban de total aceptación entre los diferentes grupos asentados en Nueva York, entre ellos afroamericanos, judíos e hispanos emigrantes. Estos últimos la apropiaron y transformaron en un medio de comentario social y reafirmación de identidad recreándola como imagen de *panlatinismo*, bajo la denominación comercial de salsa. Desde entonces, se le considera un ritmo “latino,” no exclusivamente de una región, país o cultura.

La salsa no sólo se convirtió en representación de lo nacional para los puertorriqueños, sino para todos los latinoamericanos: peruanos, colombianos, venezolanos, dominicanos, panameños, extendiéndose además a otras nacionalidades, desde africanas hasta europeas. La integración o *performance* (Butler, 1990) de cubanía a la corporalidad de este grupo fue decisiva para demoler fronteras en lo concerniente a la aceptación de identidades reconocidas como “otras” y a la aprobación universal de la sensualidad gestual, tanto en hombres como en mujeres, en detrimento de la visibilidad del propio cubano.

Volviendo al tema de la función, hay que señalar que al igual que el *tex-mex*, el *afro-flow-yoga* y otras expresiones híbridas que mencionaba al principio, la salsa es un producto comercial. Como en el caso de Gómez Peña, los creadores del término salsa gozaban del privilegio de vivir en suelo estadounidense y entender los mecanismos del mercado, por lo que lograron comercializar y retener los derechos de los ritmos y bailes de la isla, sin la presencia de los cubanos para contender

el hecho. El bloqueo norteamericano a la isla, resultó en una disyuntiva entre los cubanos, ahora incomunicados del resto del mundo, y su cultura, que permaneció en el mercado internacional.

Tampoco puede perderse de vista que la salsa surgió durante las nuevas políticas económicas neoliberales, dictadas por la pujante globalización. Sobre este aspecto y refiriéndose al impacto en su propio país, el periodista chileno Julio Pastén Ángel refiere:

[...] la actual política cultural introduce, junto al concepto de industria cultural, una estética discursiva que sostiene con mayor fuerza la entrada de la ciencia económica como ente colonizador del campo cultural (Pastén-Ángel, 2013).

Para garantizar la subsistencia dentro del mercado internacional, la salsa ha ido fusionando gradualmente técnicas de *ballet*, movimientos acrobáticos y más recientemente *hip-hop*, a bailes como el *son*, el *bolero*, el *chachachá* y el *mambo*, sobre los que se basa libremente, y que la transforman en un estilo más para el disfrute visual que participativo. Los bailes populares cubanos, por otro lado, fueron concebidos sobre un patrón corporal más relajado y asequible a todos los cuerpos.

En este contexto, sostengo que la salsa se constituyó como uno de los medios más eficaces para provocar que el migrante hispano, de origen cubano, encajara en el modelo de *marginalización* dentro de la *marginalización*, que propongo. El resultado ha sido cierto estado de alienación entre el pueblo cubano y su cultura, por medio de la manipulación de *latinidad* como un constructo social neo-colonial. Es como la plantación que se repite, según el concepto de Benítez Rojo, que si bien en su lado positivo creó un sentido de pertenencia, por otra parte se instituyó como un poder centralizado, económicamente rentable, que evita —a toda costa— levantar la cortina, ya no la de hierro bajo la que han vivido los cubanos por más de medio siglo, sino la de la propia historia.

De regreso al lado positivo de la salsa, la labor de los puertorriqueños, dominicanos y judíos al conservar un espacio para este estilo es innegable. De otro modo, hoy serían mucho más restrictivas las limitaciones para la práctica de los bailes sociales debido a la llegada de la tecnología y el aislamiento que conlleva. Por esa razón, la salsa ha llegado a consolidarse como una subcultura trasnacional, que sirve orgánicamente como plataforma para la divulgación de los bailes afrocubanos de los cuales también se deriva.

Hay que mencionar que los talleres, impartidos por bailarines migrantes cubanos de raza negra, por lo general, graduados de escuelas de artes, practicantes de la religión o provenientes de grupos de aficionados en los congresos internacionales de salsa, han contribuido —en cierta medida— a la difusión de los bailes sagrados de los orichas, y más aún, específicamente a la expansión global de la Santería como práctica religiosa.

¿Pero cómo lograr la asimilación y completa aceptación de estos artistas dentro del mercado, cuando muchos bailadores del mundo de la salsa tienden a clasificar los géneros cubanos, como el *casino* o *rueda*, como “callejero”<sup>3</sup>, en comparación con aquellos que bailan estilos concebidos en otras geografías (New York, Puerto Rico, Colombia, Los Ángeles, entre otros)? Estos discursos exclusivistas y desinformados por lo demás, radican en el hecho que explicábamos anteriormente sobre la *función* del baile en Cuba. El *casino* se concibió como baile social y, como tal, presenta una marcada estética africana en la forma peatonal de mover el cuerpo, cercano al suelo sin codificaciones restrictivas en el movimiento, y en la libertad improvisatoria, basada en la polirritmia heredada de los numerosos ritmos afrocubanos.

Todo lo cual contrasta, por ejemplo, con los movimientos conscientemente elaborados y fusionados de la salsa de Los Ángeles, donde el baile se vuelve más espectáculo, al estilo Hollywood, perdiendo el sentido social comunitario, para dirigirse completamente a la mirada de un público espectador. Se incluyen vueltas vertiginosas a la mujer y maniobras acrobáticas con la pareja muy similares a los de la categoría de bailes latinos de salón. Indudablemente, empero, existe espacio y validez para ambas formas, porque cada cual es producto de su propio contexto y de las fuerzas de la historia que conducen a la continua transformación de las culturas.

Debo hacer notar el gran dilema que enfrentan los bailes cubanos en comparación con expresiones similares negras. El *Hip-hop*, que nació en Harlem, como una forma de protesta del negro americano, fue adaptado y comercializado por el mercado trasnacional y, como la salsa, sirvió para crear y reafirmar nuevas identidades. Su nombre, estilo y origen se reconocen alrededor del mundo; lo mismo ha ocurrido con otros estilos como el *Dancehall* en Jamaica o, incluso, el *rock and roll*, que también coincide con el *Hip-hop* en sus orígenes negros. Todas estas expresiones han sido consistentemente modificadas, precisamente por ser parte de las relaciones coloniales recreadas e institucionalizadas en la sociedad contemporánea.

Sin embargo, si prestamos atención, sólo los bailes cubanos han sufrido cambios radicales de nombre, estilo y especialmente de propiedad, cuando se categorizan bajo el término genérico “latino” o “hispano” que, como ocurrió con la *Rhumba* (con h), el *Cha-cha* (sin el tercer *chá*) y con la misma salsa (híbrido que incluye los estilos de baile y música cubanos más universalizados), impiden el reconocimiento de creadores, artistas y, en especial, de todo un pueblo. Metafóricamente hablando, la historia de la plantación se repite. Pareciera que, posterior a la Revolución, los cubanos hayan sido desterrados por partida doble (dentro y fuera de la isla) y la política fuese la excusa perfecta para que —el mayoral, también negro, y el amo blanco— les despojen del tambor para su propio disfrute. Soy de la opinión de que la usurpación que atraviesa la cultura cubana contemporánea es una repetición

---

<sup>3</sup> Anglicismo proveniente de *street dance*, connotación peyorativa, que denota poco mérito para el mercado.

histórica, casi kármica, de lo que ocurrió con la cultura de los ancestros africanos en la isla, que se vieron obligados a adaptar y —en ocasiones— renunciar a sus culturas bajo las condiciones de opresión que ejercía el poder sistémico.

Después de sesenta años interminables de cortina, pérdida de vidas humanas, separación de familias y amigos, guerras fratricidas, escasez y perenne caos: ¿es la *latinidad* realmente un concepto inclusivo de los cubanos, como parte de la tribu de los *marginales* de la diáspora? o ¿es una línea fronteriza de diferencia entre los demás hispano-hablantes, imposible de franquear? o más preocupante aún ¿Quizás es simplemente un constructo social para aquellos que Vila denomina “cruzadores de fronteras” que —como indica Gamero Cabrera— omiten o reprimen los casos de aquellos que viven del otro lado, los que aspiran a cruzarla o los que perecen en el intento?

De igual forma, al *Casino* cubano también se le comienzan a incorporar elementos de la salsa transnacional, producto del flujo orgánico que ocurre en las culturas, debido a la ida y vuelta de los bailarines establecidos fuera de la isla, y que regresan a Cuba con nuevas influencias. El estilo, como vemos, comienza a evolucionar a partir de un diálogo global que amalgama los gestos (“supersincretismo”), respondiendo, por un lado, a una lógica solidaria de interacción que ocurre entre los humanos y, por otro, a ciertos rasgos comunes que comparten las culturas (en este caso las de habla hispana). Pero, sobre todo, la evolución emana de las presiones por mantenerse en un mercado extremadamente competitivo. Sin embargo, esperamos que no terminen desdibujándose las expresiones de la isla, sólo por satisfacer las demandas comerciales. “Ni siquiera bailar «de cierta manera» sirve de mucho si la tabla de valores que usamos se corresponde únicamente con una máquina tecnológica acoplada a una máquina industrial, acoplada a una máquina comercial...” (Benítez Rojo, 1998)

En 1991, la caída del muro de Berlín marcó la desaparición del bloque socialista, lo que dio lugar al tristemente célebre *Período Especial*, durante el cual Cuba se enfrentó a una de las peores crisis económicas de su historia. En este punto, al igual que los gobiernos anteriores de turno, se retomó la cultura negra para su comercialización, por medio de espectáculos artísticos dirigidos hacia el turismo europeo, e inspirados en la popularidad mundial de la música y el baile cubanos (Berg, 2011). Este hecho contribuyó a fomentar la imagen estereotipada y racializada de Cuba en toda Europa y en España especialmente, debido a sus lazos históricos con la isla como antiguo colonizador (Berg, 2011). “[...] *the state became increasingly incapable of sustaining its monopoly over definitions of Cubannes...*”<sup>4</sup> (Berg, 2011) lo que ha repercutido en el retorno de ciertos patrones coloniales de la frontera racial que imperaban antes de la Revolución, como veremos enseguida.

---

<sup>4</sup> El Estado se volvió cada vez más incapaz de mantener su monopolio sobre las definiciones de cubanía. (traducción propia).

El rescate de la imagen erotizada y sexualizada de la mulata y del negro cubano colocó a muchos bailarines aficionados en condiciones aparentemente privilegiadas en el mercado, incluso con respecto a aquellos de formación académica (*ballet* y danza contemporánea), afiliados a las compañías más importantes del país. Muchos de estos bailarines con poco entrenamiento, comenzaron a formar parte de giras artísticas internacionales en mayor número que los bailarines de piel clara, contratados por empresarios independientes que visitaban la isla.

Los espectáculos requerían de un cuerpo más versátil, que representara el archipiélago (Benítez Rojo, 1998) en ese flujo de lenguajes solamente producido por el mestizaje, sobre todo el de los bailes populares como el son, los bailes de los orichas y la rumba entre otros. Cruzar el mar, cruzar la frontera, es la meta principal de todo artista en Cuba.

Los viajes proporcionan otro nivel de vida y acceso a bienes y productos que no se ofertan en el país debido a la escasez y las limitaciones del mercado interno resultante del bloqueo norteamericano, además de la desatinada administración del propio gobierno. Comenzó entonces un éxodo de bailarines de las principales instituciones danzarias hacia los centros nocturnos, cabarés y los diferentes espectáculos de variedades con el objetivo de poder viajar. El éxito del bailarín se medía por la cantidad de giras internacionales que realizaba.

Por ese medio, un gran número de bailarines negros entrenados en folclor, danza contemporánea, variedades y espectáculos se exiliaron o relocalizaron en Europa, a finales de la década de los noventa y hasta la fecha. Madrid y Barcelona, en España, se encuentran entre las ciudades que acogieron a estos artistas cubanos. Aunque las estadísticas en Cuba no recogen todos los casos, se conoce que la cifra de bailarines en ese país contrasta con el pequeño número que ha emigrado a la Unión Americana. Este hecho se explica, en primera instancia, por la precaria economía del negro en Cuba en comparación con el exilio histórico<sup>5</sup>, en segundo término debido a las trabas de las políticas migratorias entre Cuba y EE. UU. y, por último, debido a las narrativas de miedo que estimula el gobierno en Cuba sobre los negros y el racismo en EE. UU.

El éxodo de artistas y bailarines provocado por la crisis económica, no sólo expulsó cubanos a Europa, que fue un gran receptor de estos recursos humanos, sino a los EE.UU, aunque en menor número, ya que los espectáculos culturales viajaban con más frecuencia hacia el viejo continente, debido al bloqueo que mantiene EE.UU. hacia Cuba. Entre Madrid y Barcelona, realicé más de una docena de entrevistas a instructores cubanos y a algunos de sus alumnos, quienes me ofrecieron importantes contribuciones al estudio. Los entrevistados son egresados de las más importantes escuelas de La Habana; uno de ellos pertenecía a una compañía de

---

<sup>5</sup> Antes de 1980, el número de familias negras que se establecieron en EE. UU. después de la llegada de la Revolución no fue numeroso, por lo que pocas personas de la raza negra tenían vínculos familiares previos en el país. El exilio de los primeros años de la Revolución estaba constituido, en su mayoría, por personas acomodadas de raza blanca.

aficionados en el interior del país. Todos viven de su profesión. Algunos sostienen que —por lo general— las mujeres se retiran tempranamente para dedicarse a la familia, por lo que no constituyen una mayoría de los artistas en activo. Sin embargo, la gestión de dos de las entrevistadas, Yanulka O’Farril y Yunaisy Farray, (ambas graduadas en la Especialidad de Danza Contemporánea y Folclor), las ha convertido en reconocidas empresarias, una residente en Madrid y la otra en Barcelona. Ambas están casadas con europeos, dirigen grandes y modernos estudios y cuentan con decenas de alumnos.

De los hombres, dos de los entrevistados, Javier Monier y Jorge “Camaguey” Izalque, tienen sus propios negocios, pero ninguno tiene su propio estudio. Monier tiene una trayectoria impresionante. Fue bailarín solista de la compañía *Danza Contemporánea de Cuba* y también del *Conjunto Folclórico Nacional de Cuba*, ambas entre las instituciones más importantes de la isla. Cada año organiza el evento “Chango: Baila” en Madrid y entrena a sus alumnos, quienes también participan en sus producciones. Me explicó que el mercado es complicado por la falta de acceso a recursos en el área de las artes y —sobre todo señaló— ciertas desigualdades que invisibilizan al instructor de baile de origen cubano y favorece al puertorriqueño; entre ellas la complejidad rítmica de la música de *Casino* en contraste con la de la salsa. Jorge “Camaguey” Izalque, originalmente bailarín de un importante grupo de aficionados, organiza también un evento de danza afrocubana en Barcelona, que ha resultado bastante popular; viaja regularmente para impartir clases en Europa y Asia. Ambos llevan alrededor de veinte años en España y han bailado por todo el continente europeo.

Es encomiable el impacto de estos bailarines en esas ciudades, trasformando la vida nocturna, al entrelazar espacios culturales y crear una cultura de bailadores que se citan —regularmente— en los clubes nocturnos. Muchos de los alumnos que integran las producciones de sus maestros, con el tiempo, se independizan para ofrecer sus propias clases.

Los datos que he compilado hasta el momento se dividen en tres aspectos observados: El primero se basa en las diferencias generacionales sobre la forma de pensar acerca de la diseminación de la cultura cubana; el segundo es el consenso en la necesidad de una mejor metodología para efectuar esa diseminación y, el tercero, sobre la recepción de las danzas afrocubanas por los alumnos (españoles y emigrantes de otros países).

En principio, distinguí algunas opiniones encontradas acerca de la diseminación de las danzas cubanas. El 90% opina que en muchas ocasiones los instructores de otras culturas tergiversan los bailes afrocubanos (Rumba y bailes de los orichas). Consideran que esos instructores no realizan estudios rigurosos en su formación y distorsionan la información que ofrecen a sus alumnos, pues desconocen la historia de la cultura. Ante el cuestionamiento expreso acerca de posibles transformaciones en los bailes investigados, informaron que —por lo general— se crean variaciones que se validan arbitrariamente debido a la misma desinformación. Indicaron el caso de algunos alumnos que, después de un breve tiempo de instrucción con

los cubanos, comenzaban a impartir clases. Por otra parte, 10% de los informantes no cree que exista una competencia entre instructores de otras culturas por el mercado local y que, cada cual (instructores colombianos, peruanos, puertorriqueños y cubanos entre otros latinoamericanos y españoles), cuenta con su propio espacio y clientela para impartir su estilo. Hago la aclaración de que el 100% de esta última muestra goza de una excelente posición económica, a diferencia de la mayoría de la población entrevistada.

Todos coincidieron, unánimemente, en que la única manera de restaurar la voz de los bailarines cubanos en el mercado es utilizando una buena metodología para impartir las clases, y que los profesores permanezcan actualizados. Comentaron que muchos de los que enseñaban en el pasado, eran personas comunes<sup>6</sup> sin vínculos con la danza como profesión y estiman que los métodos de enseñanza que empleaban hacían incomprensible la transmisión de los bailes para los locales. Todos los entrevistados están de acuerdo con que la falta de organización al enseñar los movimientos, desalentó a los alumnos y abandonaron las clases de ese estilo de baile. También comentaron que esto ocurría porque el estilo de aprendizaje del bailarín occidental tiende a ser más estructurado y por la poca familiaridad con la complejidad de la música cubana.

Considero que la falta de destreza y habilidad para identificar la polirritmia de algunos de los bailes (como el *Son*, por ejemplo) se debe a las barreras culturales. Estas barreras culturales han sido la causa de la proliferación de versiones *ad libitum* de los bailes cubanos. De igual forma, dentro de ese aparente caos de ritmos, como sugiere Benítez Rojo (1998), existen indudablemente patrones recurrentes dentro de la percusión cubana, como en el caso de la clave, que permite identificar el pulso de la música. Creo que se trata simplemente de una cuestión de educación musical.

Por otra parte, todos los maestros cubanos han utilizado la salsa como una especie de tribuna para educar a sus alumnos sobre los orígenes, la historia y los ritmos de la música cubana. El trabajo consciente y minucioso está produciendo sus frutos entre los bailarines en esas ciudades. Se ha ido creando un espacio para bailes más complejos rítmicamente como la *Rumba* y el *Son*. Además, al conversar con algunos bailarines en las discotecas, noté que tenían un gusto educado al seleccionar estilos de baile.

Un español que bailó conmigo en un club local al que asistí, me ofreció razones muy coherentes en cuanto a su preferencia por la llamada salsa en línea puertorriqueña, en lugar de la cubana. De acuerdo con su explicación, le resultaba más fácil la combinación de los pasos y encontrar el ritmo de la clave en el estilo puertorriqueño. Mientras que —por otra parte— en el *Casino* cubano hallaba complicadas tanto las figuras coreográficas como los ritmos de la música. Su argumento estaba bien informado en el entendimiento de las estructuras musicales y danzarias de

---

<sup>6</sup> Se refieren a bailarines a diferencia de bailarines entrenados.

cada estilo. Luego me comentó que, de igual forma, su maestro cubano tenía mucho conocimiento sobre la historia del género salsa y que había aprendido mucho con él a diferenciar los ritmos. Según sus palabras “el tipo es un crack”<sup>7</sup>.

Al indagar entre los alumnos por qué tomaban clases de bailes afrocubanos las respuestas variaban entre lo divertido (solo posible de describir mediante el gesto) y lo profundamente espiritual. Por unos segundos, cuatro de los entrevistados no encontraban palabras para proveer una respuesta adecuada. La respuesta de la mayoría incluía movimientos de cabeza de lado a lado, rotaciones de hombros voluptuosas, gesticulación de manos y al final una sonrisa. Coincidían en que estaban atraídos por algo relacionado con los ritmos, los cantos, la manera de mover el cuerpo y la palabra más importante que todos usaron: *libertad*, sentirse libre con el cuerpo.

Por la disposición del cuerpo, y la manera que observé como aprendían, pude establecer que las mujeres buscaban canalizar e incorporar –*embody*– la sensualidad de Ochún<sup>8</sup>, como arquetipo de la femineidad, y los hombres la virilidad del oricha Changó<sup>9</sup>. Podía leerse en sus caras claramente la complacencia dentro de la forma y el regodeo con el movimiento del cuerpo en actitud de entrega total. Identifiqué ese momento como una imagen de carnaval, un momento más allá de las fronteras. Esta libertad para otros estaba dada por la conexión con el mundo espiritual, en el caso de los bailes de los orichas y la historia detrás de ellos. La historia revela que los bailes afrocubanos son producto de la resistencia a la marginalización y la alteridad, pero no estoy segura de cuánta historia tengan disponible dentro del contexto de las clases que se les imparten. Algunos de los alumnos venían del mundo de la salsa en España y de otros países como Venezuela, Marruecos y Rusia, entre otros. Todos tenían en común la fascinación por la energía y la sensualidad de los bailes a los que acuden para mejorar con la salsa.

Se argumenta que la memoria colectiva del hogar es el aglutinante imaginario de cualquier diáspora (Berg, 2011). En este caso, la danza es un fuerte elemento de la diáspora cubana que se proyecta al mundo en una corporeidad en forma de cognición corporizada (*embodied knowledge*). Daniel (2005) también describe un sentimiento similar al narrar el entusiasmo de los estudiantes estadounidenses por aprender las danzas para los orichas:

Independientemente del nivel, he observado un elemento contagioso en las danzas cubanas yorubas que ha cautivado a la mayoría de los estudiantes... el cuerpo y la mente estimulados, (a través de ritmos hipnóticos de tambores, la conexión de la música y la danza con la filosofía

---

<sup>7</sup> En España, se dice de una persona excepcional en su profesión.

<sup>8</sup> Ochún es la diosa del río, el amor, la femineidad y la fertilidad en la mitología afrocubana de origen yoruba, comparable con Venus o Afrodita en la mitología greco-romana.

<sup>9</sup> Changó es el dios del rayo, el fuego, la virilidad o masculinidad, mujeriego y guerrero por excelencia.

y la historia), las señales vocales resultan en una sensación física de bienestar y efecto espiritual —incluso en el baile popular— le da al estudiante una maravillosa independencia interpretativa y un sentido simultáneo de comunidad (Daniel, 2005).

Opino que lo mismo se puede decir sobre la experiencia práctica de otros estilos afrocubanos que, como la *Rumba*, surgieron como expresión social. Estos bailes derivados del ritual, que se realizan como eventos o fiestas comunitarias, por su júbilo inherente y su cualidad celebratoria, incitan a la participación espontánea; sobre todo por estar abiertos a todas las personas sin distinción, lo cual seduce al cuerpo extranjero e incita además a su apropiación con fines comerciales.

### **Ideas conclusivas**

Mis observaciones respecto a la emigración de artistas cubanos —tanto a Estados Unidos como a Europa— particularmente a partir del *Periodo Especial* en Cuba, a principios de los años noventa y hasta la fecha, no son datos aislados o simplemente anecdóticos. Aunque no es mi intención ofrecer aquí la estadística y un elaborado estudio de caso, estas menciones son útiles a este breve estudio para demostrar el enorme poder de la danza en los procesos de reconocimiento y de construcción de la identidad, en diversos grupos humanos. Haré un esfuerzo de diferenciación: los americanos o europeos que aprenden salsa, atraídos por el *show* y la acrobacia, se encuentran con la estética y la sensualidad de los bailes afrocubanos. Entonces se identifican con un viaje al cuerpo, en busca de una espiritualidad perdida, en el que se crean comunidades de bailadores, e incluso, grupos afines en torno a las academias o centros de baile.

A través de la danza redescubren y despiertan su propio cuerpo; ejercitan en la voluptuosidad caribeña lo sensual, lo extrovertido, la felicidad y libertad, la conexión con la tierra, el desembarazo y la naturalidad que no son necesariamente propios de las culturas sajona y europea, y produce un estado de plenitud. Más allá del intercambio comercial show-dólar, o euro, la mercancía más apreciada en el intercambio es el efecto hedonista del éxtasis del cuerpo, a través del arte espacial de la danza. Esta es la verdadera letra de cambio, la breve fisura por donde el latino y el cubano en particular, experimentan una exigua, insuficiente y escasa experiencia de inclusión, un momento efímero, casi ilusorio de pertenencia a ese otro, tan distinto y tan deseado.

Para la diáspora cubana diseminada por todo el mundo, en todas las épocas, de todas las edades, el ejercicio de la danza es un momento mágico. La danza no se aprende en las academias bailando con zapatillas, se aprende en la calle, en los patios, junto a los fogones, la familia y los amigos.

Los ritmos son reminiscencias, sonidos que se perciben desde el útero y que están impresos en el ADN del cubano; como se dice en las calles: “se lleva en la sangre.” Bailar para los cubanos emigrantes es recordar la narrativa ancestral y reactualizarla; es reconocer en el movimiento del cuerpo la trascendencia cosmogónica.

Bailar no solo es olvidar la condición marginal, de vivir relegado, arrimado en un país que no es el propio sino que también es un acto de reafirmación de identidad. De igual forma, bailar para los latinos es verse a sí mismo enorme y voluptuoso, sentirse único y como parte de una comunidad, pero más allá de eso, bailar es romper con la frontera.

En esta edad del mundo en que aparentemente se intentan borrar las fronteras de agua y piedra, la danza es el vehículo ideal para crear los nuevos territorios emergentes de este siglo, encontrarse a sí mismo y reivindicarse aun en la *marginalidad de la marginalidad*.

Desde nuestra propia orilla debemos responsabilizarnos y asumir una conciencia plena de la historia del “otro”, a partir de los valores culturales compartidos, y ya no desde la violencia que representa una apropiación que perpetúa los esquemas coloniales. Debemos reconocer nuestras propias limitaciones mentales, los esencialismos que determinan el derecho a bailar de unos y otros cuerpos, y el enorme reto de los migrantes que abandonan sus hogares, desplazando sus culturas e intentando asumir otras identidades.

Esta reflexión obliga a pensar la frontera con un imaginario diferente, como un espacio de colaboración y de conexión cultural como lo sugiere la teoría semiótica de Lotman. El objetivo es recrear la frontera como zona de tránsito, traducción e intercambio de información (Barei, 2013). En ese sentido, la diáspora negra cubana que se proyecta al mundo desde su *visible invisibilidad*, ha abrazado el rol de derribar límites geográficos e ideológicos, al invitar a su espacio identitario a otras culturas, a pesar de los retos políticos y económicos a que se enfrenta.

Es fundamental encontrar mecanismos para asegurarnos de que nuestras expresiones sean representadas sin concesiones distorsionantes, estereotipos o construcciones superficiales que omitan la realidad histórica. De esta forma, ayudamos a promover los derechos de las personas marginalizadas a la libre determinación de sus culturas.

## **Bibliografía**

- Asselman, A. (2015). Frontera Cultural: Cultura Fronteriza. Amine Asselman. Consultado el 24 de agosto de 2020. <https://amine-asselman.com/frontera-cultural-cultura-fronteriza/>
- Barei, S. (2013). Fronteras naturales/fronteras culturales: nuevos problemas/nuevas teorías. Tópicos del Seminario, (29) 109-125.
- Benítez Rojo, A. (1998). La Isla que se Repite [eBook]. Editorial Casiopea.
- Berg, M.L. (2011) Diasporic Generations: Memory, Politics and Nation among Cubans in Spain. Berghahn Books.
- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Harvard University Press.
- Búa, C. (2016). La Habana Nocturna. Memorias de un Cubano. carlosbua.com

- Butler, J. (1990) *Gender Trouble*. Routledge, Chapman & Hall, Inc.
- Chatterjee, P. (2002). *Comunidad Imaginada: ¿Por Quién?* *Historia Caribe*, 2(7), 43-52.
- Daniel, Y. (2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press.
- Duany, J. (2011). *Blurred borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. The University of North Carolina Press. DOI: 10.5149/9780807869376\_duany
- Duany, J. (2017). *Cuban Migration: A Postrevolution Exodus Ebbs and Flows*. Migration Policy Institute. Consultado el 26 de Agosto de 2020. <https://www.migrationpolicy.org/article/cuban-migration-postrevolution-exodus-ebbs-and-flows>
- Fulger, D. (2012). *The Colors of the Cuban Diaspora: Portrayal of Racial Dynamics among Cuban-Americans*. *Forum for Inter-American Research*, 5(2), 21-36.
- Gamero Cabrera, I. (2015). *Los Límites del Concepto de Frontera en Teorías Antropológicas Posmodernas*. *Cinta Moebio* (52), 79-90.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Khilay, S. (2014). *The politics of hyphenated identities, Equality and Diversity*. *LSD Equality, diversity and Inclusion*. Consultado el 27 de agosto de 2020. <https://blogs.lse.ac.uk/equityDiversityInclusion/2014/06/the-politics-of-hyphenated-identities/#:~:text=The%20hyphenated%20identity%20is%20a,is%20oscillating%20between%20two%20cultures>
- Narbona, O.; Vargas Llovera, M. D.; Escartín-Caparrós, M.J.; Lorenzo-García, J.; Bellido-Alonso, A. J.; Mohedano-Menéndez, R.; Palomar-Villena, M.; Suárez-Soto, E. & Villegas-Castrillo, E. (1993). *Inmigración y cultura: reflexiones críticas sobre las diferencias sociales y culturales que produce el hecho migratorio*. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, (02), 251-258. DOI: 10.14198/ALTERN1993.2.15
- Orozco Mendoza, E. F. (2008). *Borderlands Theory: Producing Border Epistemologies with Gloria Anzaldua* [tesis de maestría, Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University]. Virginia Tech Electronic Theses and Dissertations.
- Pastén Ángel, J. (2013, 1 de junio). *Neoliberalismo y cultura: una relación perversa*. *El Quinto Poder*. Consultado el 27 de agosto de 2020. <https://www.elquinto-poder.cl/cultura/neoliberalismo-y-cultura-una-relacion-perversa/>
- Vila, P. (2001). *Versión estadounidense de la teoría de frontera: una crítica desde la etnografía*. *Papeles de Población*, 7(30). [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-74252001000400002&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252001000400002&lng=es&nrm=iso&tlng=es)