

Las culturas de la diáspora. Rumba, comunidad e identidad en Nueva York  
Lisa Maya Knauer

La rumba, una forma cultural afrocubana «tradicional» o «folklórica» en la que participan la música, el canto y el baile, ha estado en Nueva York, al decir de algunos, casi tanto tiempo como ha habido allí cubanos. Aunque una versión estilizada y saneada de la rumba disfrutó de un breve período de auge en los clubes nocturnos durante los decenios de los 30 y los 40 y luego desapareció o se incorporó, a retacitos, a otras formas musicales latinas, la rumba de la calle —o «popular»— ha seguido un camino distinto, o mejor, caminos distintos, puesto que la historia de la rumba en Nueva York es multifacética. Como práctica cultural en la ciudad de Nueva York, su trayectoria no sigue un curso exactamente paralelo al de la inmigración cubana. La rumba se mantuvo y evolucionó con la participación de otros pueblos translocales (el puertorriqueño y el dominicano) o conformados a partir de diásporas (judíos y afronorteamericanos). Estas historias no siempre se amoldan limpiamente; en ocasiones se superponen, chocan o dejan brechas entre sí. Estas brechas no son algo ajeno a la historia, sino parte de ella. Puede verse cómo la rumba evoluciona en ellas y a través de ellas.

Emprendí el estudio de la rumba como forma cultural, pero también como espacio (físico, emocional) y como comunidad (real, portátil, imaginada, todo lo anterior). Parte de la búsqueda ha sido ver qué preguntas podía dirigir a la rumba, qué instrumentos teóricos o analíticos podían ser útiles para comprenderla y qué podía decirme.

A fin de entender cómo llegó la rumba a Nueva York y cómo echó allí raíces, quise ubicarla dentro de un análisis de las corrientes transnacionales de pueblos y culturas. Appadurai postula que vivimos en un sistema de cultura mundial aunque caracterizado por ironías y resistencias. La globalización, afirma, ha provocado la desterritorialización de los pueblos y de las prácticas culturales. Los procesos culturales se ven atrapados en una tensión entre la homogeneización, que derriba la diferencia, y la heterogeneización, el cultivo y mantenimiento de la diferencia.<sup>1</sup> ¿Acaso era la rumba una crítica irónica de la insulsa cultura comercial? Muchos no cubanos se sentían atraídos por la rumba porque era un lugar de diferencia; su calidad de cosa no ensayada le daba un aura de autenticidad:

Es cruda, es pura, siento que viene del lugar de donde todo surge. Es algo que no parece para nada una presentación. No es un espectáculo, no es comercial. Son solo ritmos y la forma en que se sienten [...] No es fácil de escuchar. O habla a un lugar bien profundo o no habla. No es algo que uno ponga y diga «voy a descansar», ni que pueda usar como música de fondo.<sup>2</sup>

Me crié en Washington D. C. en Adams-Morgan, un vecindario con mucha mezcla. Algunos cubanos se reunían los domingos a tocar en un parque. Era algo muy sencillo. Oí el sonido característico del guaguancó y fui a ver qué pasaba. Un montón de hombres borrachos golpeaban los tambores. La mitad de las veces, ni siquiera llegaban al estribillo; era algo muy poco elaborado. «Agua que va a caer». De todos modos, me enamoré. Cuando crecí, quise ser como ellos. Parecía una forma muy pura de placer.<sup>3</sup>

¿Qué tipo de forma cultural es la rumba? ¿Podiera describirse dentro de la rúbrica de Herkovits de africanismos «rudimentarios»?<sup>4</sup> También me interesaba ubicar la rumba dentro del contexto de las culturas musicales latinas en Nueva York. ¿Cómo se relaciona con el *hip-hop* latino, con la salsa romántica del mercado masivo, con el jazz latino o con el mambo? ¿Acaso su carácter no

comercializado y su marginalidad representan algo más auténtico, violatorio o resistente? ¿O era la rumba tan solo una reliquia nostálgica, un intento de aferrarse a un pasado que se desvanecía?

Siento nostalgia y lo único que me mantiene vivo son mis cintas, mi música y La Esquina Habanera. Me mantienen vivo, me permiten seguir. Todo el mundo tiene un pasatiempo. Este es mi pasatiempo.<sup>5</sup>

¿Acaso era la marginalidad de la rumba un indicio de fracaso, de éxito o de las dos cosas?

¿Cómo habían cambiado sus significados en relación con el cambio ocurrido en el entorno? ¿Cómo se tradujo la rumba de los solares de Cuba a las calles de Nueva York? Para dar un ejemplo concreto, ¿qué significaba para el que vino cuando el puente del Mariel y nunca más ha regresado a Cuba cantar con pasión «este es mi país»? ¿Acaso cantar esto en el medio del Parque Central constituía una suerte de posición crítica, reflexiva o irónica, fuese intencional o no? ¿O era antitético al espíritu de la rumba pensar siquiera en esos términos?

[En el caso de otra música folklórica] se trata de qué bárbaros somos, somos los vapuleados, somos los que enarbolamos la más valiosa bandera de la identidad y los que más dificultades debemos vencer y, cualquiera que fuese la causa, la música era política y se usaba para ensalzar la causa o para llorar por los reveses sufridos. La rumba no hace eso. Es pura alegría y carece de plataforma política.<sup>6</sup>

Sin una decisión consciente de hacerlo, me encontré metida en un estudio etnográfico de ubicación múltiple.<sup>7</sup> Aunque muchas personas consideran que el Parque Central ha creado o preservado la tradición de la rumba en Nueva York, o ambas cosas, esta no es la única rumba que se escucha en la ciudad. Hay rumbas en interiores, algunas de las cuales han surgido del deseo de mantener la del Parque Central durante los meses de invierno. En 1996, un grupo de rumberos cubanos<sup>8</sup> iniciaron una rumba más «profesional» o «preparada» en La Esquina Habanera,<sup>9</sup> un restaurante cubano situado en el enclave étnico de Union City, Nueva Jersey, como opción a los que encontraban excesos y deficiencias en la rumba del Parque Central y en la de interiores.<sup>10</sup> Pasé del Parque Central a estos otros lugares en un esfuerzo por intentar comprender qué los unía, qué los separaba y si era posible hablar de una cultura o de culturas de la rumba en Nueva York.

## La rumba en Nueva York

Nadie conoce con exactitud cuándo llegó la rumba a Nueva York. La comunidad cubana lo sitúa en el período anterior a la Guerra Hispano-cubano-americana. Entre los decenios de 1930 y 1950 hubo un frecuente tránsito de músicos cubanos en Nueva York. Algunos eran conocidos rumberos antes de convertirse en músicos profesionales, como el percusionista maestro Chano Pozo, quien tocaba con la orquesta de Dizzie Gillespie y tuvo en su haber la introducción de ritmos latinos en el jazz de «banda gigante», fusión que Gillespie llamó *cubop*. Para entonces, en Cuba, la rumba ya se había utilizado en presentaciones de clubes y cabarets y algunas de ellas habían viajado a los Estados Unidos.<sup>11</sup> Cantantes como Desi Arnaz y Miguelito Valdés, que emigraron a los Estados Unidos por esa época, no eran en sí rumberos, y es probable que no se formaran en la rumba tradicional, pero ayudaron a presentar al público estadounidense algunos de sus ritmos y estribillos.

Pero las formas musicales circulan en arenas muy diversas. La migración de la música de un país no siempre puede observarse siguiendo las modalidades migratorias de la población. La rumba viajó

también en el «circuitito caribeño»<sup>12</sup> y se extendió desde Cuba a las islas aledañas. Desde el siglo XIX, músicos cubanos solían viajar con frecuencia a Puerto Rico e introdujeron allí la rumba y otros géneros musicales cubanos. Estos se convirtieron en parte del repertorio usual de los conjuntos puertorriqueños, tanto en la Isla como en Nueva York;<sup>13</sup> seguramente eran parte también de la cultura musical popular de los inmigrantes puertorriqueños que llegaron en gran número a Nueva York durante la operación «Manos a la Obra».

La comunidad cubana era todavía bastante pequeña, aunque en esos momentos la población latina en su conjunto crecía con rapidez. Los músicos cubanos solían tocar rumba después que terminaban sus sesiones de grabación o sus turnos en los clubes.

Cuando estaban con su gente, sonaban tremendos rumbones. Toda esa gente atraía a gente de otras nacionalidades, a puertorriqueños y negros. La mayoría de los inmigrantes cubanos vivía en Washington Heights y en el centro. En esos lugares, en esos parques, se sentaban frente a los comercios, tomaban cerveza y tocaban rumba. La rumba atraía a la gente de otras nacionalidades.<sup>14</sup>

La rumba tradicional también entró en los Estados Unidos en las grabaciones de música afrocubana de Mongo Santamaría, Milton Cardona y otros.

Las primeras oleadas de refugiados cubanos en la década del 60 repercutieron poco en la transmisión de las prácticas de la rumba en los Estados Unidos. Más del 90% de estos exiliados eran blancos y muchos eran hombres de negocios adinerados y profesionales de clase media y alta.<sup>15</sup> Según me explicó un rumbero:

La mayoría de esta gente no sabía nada de la rumba en Cuba. Vivían en el Vedado [en aquella época, un vecindario de gente de clase alta], iban al Yatch Club y no sabían que nosotros estábamos en La Timba [una barriada negra pequeña, pero importante desde el punto de vista histórico] bailando rumba.<sup>16</sup>

La mayoría de los refugiados habría considerado la rumba y otras prácticas culturales y religiosas de base africana como primitivas y de clase baja. «Cultura cubana» quería decir cultura cubana blanca.

Hay varias versiones sobre el origen de la rumba en el Parque Central, pero casi todos están de acuerdo en que data al menos de mediados de los años 60. La construcción del Parque Central estuvo inspirada por los movimientos de reforma social del siglo XIX, que creían que la depravación y degeneración de la clase obrera se debía, en parte, a la suciedad y sordidez de sus distritos de vivienda. Los grandes parques públicos se veían como lugares en que los inmigrantes podían disfrutar de las influencias beneficiosas de la naturaleza, al tiempo que aprendían la conducta y el comportamiento adecuados observando e imitando los patrones de las clases altas. El parque era un espacio de control social y vigilancia, así como de recreación. Las presentaciones musicales o teatrales con patrocinio oficial que se celebraran en el Parque Central podían servir como válvula de escape y medio de pacificación al ofrecer pan y circo, pero las multitudes siempre llevaban en sí la posibilidad de provocar perturbaciones. Los lugares en que se celebran los conciertos han sido lugares de impugnación de significados.<sup>17</sup>

En varias ocasiones, diversas administraciones municipales han tolerado o restringido las presentaciones musicales informales en lugares públicos. En los años 60, cuando era alcalde John Lindsay —un político relativamente liberal—, la ciudad relajó bastante sus restricciones y permitió a los músicos actuar en parques y terrenos de juego. Pero el decenio de los 60 también vio el florecimiento de sentimientos nacionalistas y anticolonialistas entre la población puertorriqueña y latina. La gran migración de puertorriqueños se había producido en los decenios de los 40 y los 50.

Para mediados de la década de los años 60, los hijos de los inmigrantes —muchos de los cuales habían nacido en los Estados Unidos—, comenzaron a pensar en la posibilidad y conveniencia de asimilarse a la cultura general.

El surgimiento de una identidad específica —*nyorican*— entrañaba, para muchos, una recuperación de la cultura tradicional latina y afrolatina. En todos las barriadas latinas, como East Harlem y el Lower East Side, se celebraban descargas en las esquinas.<sup>18</sup> Los fines de semana, grupos de tumbadores se reunían en la Fuente de Bethesda para intercambiar estribillos y practicar ritmos que habían oído en discos o en el Sunday Salsa de Felipe Luciano, un programa radial en lengua inglesa que presentaba música contemporánea y de «raíces». La gente se sentía atraída a la fuente por el parecido que guardaba con las plazas centrales de la mayoría de las ciudades puertorriqueñas de la época colonial, donde existía la tradición de tocar tambores en público. Estaba la atracción adicional de «dar a conocer su presencia en esta parte de la ciudad de Nueva York que, en otros sentidos, era tan desagradablemente blanca».<sup>19</sup> Tocar los tambores en público se convirtió en una forma de afirmar una identidad étnica propia y racializada. Era un gesto de resistencia, independientemente de que esta fuese su intención consciente. El hecho de que se desarrollara en un espacio público que, si bien en teoría estaba abierto a todos, era visto por la mayoría de los neoyorquinos de clase obrera o de las «minorías» como un lugar perteneciente a las élites, puede considerarse como una acción folklórica simbólica,<sup>20</sup> un intento de desafiar las normas de la cultura dominante y, al menos mientras duraba la rumba, una forma de hacer suyo ese espacio.<sup>21</sup>

Morty Sanders, un judío neoyorquino que estuvo en contacto con las tradiciones religiosas y los toques de tambor afrocubanos en una visita a la Cuba prerrevolucionaria, afirma haber sido el fundador de la rumba del Parque Central. Inspirado en las rumbas de solar que había visto en Cuba, al regresar al país aprendió a tocar los tambores. Había oído decir que en la Fuente de Bethesda había gente que los tocaba y se dirigió allá un domingo con dos amigos que también eran tumbadores. Pero los asistentes, puertorriqueños en su mayoría, no los recibieron bien, sobre todo porque no eran latinos. Sanders y sus amigos se fueron a las orillas de un lago cercano; los músicos de la fuente —que habían oído lo que ellos estaban haciendo y decidieron participar—, se les unieron después.<sup>22</sup> También participaban en la rumba músicos latinos profesionales o formados. Algunos se sentían frustrados por lo limitado del repertorio y llegaron a viajar a Cuba para aprender más. Había en el grupo muy pocos cubanos.

Yo trabajaba con Mongo Santamaría. Ibamos de gira. En aquellos tiempos, Mongo iba al parque. De cuando en cuando, empacábamos e íbamos al parque y él participaba en la descarga. Así fue que conocí el parque. Eso fue antes de que llegaran los negros cubanos. Mongo era una excepción. Cuando iba, lo ponía verdaderamente en contexto.<sup>23</sup>

De modo que el contexto de transculturación bosquejado por Fernando Ortiz no era un proceso terminado, ni se desarrollaba en un sentido único. La llegada de la rumba a Nueva York y su evolución allí, puede verse como una extensión del movimiento original, como un tipo de transculturación inversa. Una forma subalterna asciende desde el punto de vista social, emigra a otro lugar (mediante grabaciones y presentaciones folklóricas y en clubes nocturnos) y luego vuelve a ser adoptada por un grupo subalterno similar, pero no idéntico.<sup>24</sup>

El Parque Central no era el único lugar donde había rumba. Se informa que en las décadas de los 60 y los 70, la había, a su manera, en el Coney Island y en Orchard Beach los fines de semana, pero la rumba del Parque Central adquirió una suerte de institucionalización y apareció en 1975 en *The New Yorker*.

Siempre ha sido en el mismo lugar, en el mismo árbol, en el mismo lago. El Parque Central. Lo bueno es que era en un lugar. Las demás rumbas eran en cualquier lugar en que la gente sacara los tambores y se pusiera a tocar. En el Parque Central era ahí. Uno sabía que el domingo iría. Si no en la fuente, en el árbol. En el parque hay 200 000 árboles, pero ese era «el árbol».25

Muchos de los tumbadores habían aprendido la rumba por grabaciones y no había muchos cantantes ni bailadores. La mayoría de estas reuniones/presentaciones no seguía la estructura de una rumba tradicional. Al modo de ver de alguna gente, esto hacía que careciesen de autenticidad. «Si no hay ni cantantes ni bailadores, es solo un montón de gente sentada golpeando los tambores». Para otros, esta era una prueba de la vitalidad de la rumba.

Era algo así como lo que llamaríamos rumba abierta. Y en aquella época no importaba si teníamos cantante o no [...] lo más importante eran los tambores. Por eso es que, en realidad, era más bien una descarga que una rumba. En aquella época se producía lo del Parque Central. Y el mismo tipo de mezcla [...] Un poquito de todo. No era rumba pura. Pero los tambores eran fantásticos. Y la gente bailaba. Llegaba un cubano y daba un pasito básico, en realidad sin bailar a los tambores [...] que es de lo que se trata en la rumba. El ambiente de la rumba, la licencia, la comunidad, eso era la rumba. Rumba de verdad, el canto y el baile y todos esos elementos [...] no, no estábamos tocando rumba. Estábamos divirtiéndonos.26

Pero según señalan Sherry Ortner y otros, las culturas de la resistencia suelen caracterizarse por contradicciones y exclusiones internas.27 En los primeros años no se recibía de buen grado a las mujeres; no había mujeres que tocaran tumbadoras en Cuba; en muchas tradiciones africanas, el toque del tambor ha sido una práctica muy basada en el género y la mayoría de las pocas mujeres que asistían eran esposas o novias de los músicos. También había frecuentes reyertas por los tambores, que en ocasiones llegaban a enfrentamientos físicos. Muchos rumberos veían esto como símbolo del machismo subyacente en la cultura de la rumba. Las disputas por los estilos de tocar, o por las habilidades de un músico dado, en ocasiones tomaban matices raciales o étnicos.

En 1980 se produjo otra gran oleada migratoria cubana, el puente del Mariel, que trajo a los Estados Unidos a cerca de ciento veinticinco mil cubanos. Esta oleada fue notablemente diferente de la de los exiliados de los años 60. Los cubanos de élite que abandonaron el país en los primeros años de la Revolución, lo hicieron porque tenían la perspectiva de un cambio social y político radical. Estaban familiarizados con la cultura estadounidense; muchos habían asistido a escuelas norteamericanas y habían viajado a los Estados Unidos por negocios o de vacaciones. La mayoría se oponía apasionadamente al nuevo gobierno y trabajaba para derribarlo. Al principio, muchos vieron su exilio como algo temporal y soñaban con regresar pronto. Después del fracaso de la invasión de Bahía de Cochinos, se hizo evidente que este sueño demoraría.

Los marielitos habían crecido con la Revolución. Eran predominantemente de clase obrera (más del 70% eran trabajadores manuales) y había una proporción mucho mayor de negros y mulatos. Entre los marielitos había muchos rumberos, algunos con reputación profesional establecida en Cuba, como Orlando «Puntilla» Ríos y Manuel Martínez. Leonardo Wignall informa que en el campamento de refugiados de Fort Chaffee había tres grupos de rumba. «Tocábamos en las camas, en los bastidores [...] Venían los soldados y sus familias a oírnos tocar rumba».28 Un elevado número de los cubanos recién llegados se asentó en la zona de Nueva York, algunos en el establecido enclave cubano de Union City, Nueva Jersey, y otros en la misma ciudad de Nueva York. A pocos meses de su llegada, un grupo de músicos ofreció varios conciertos de música folklórica cubana en el Lincoln Center, la Universidad de Columbia y otros lugares, y establecieron un centro de rumba en la Calle 137 y Broadway.

Los nuevos emigrados fueron encontrando la rumba del Parque Central. Todas las personas con las que hablé —cubanas y no cubanas— consideran la llegada de los marielitos un punto de giro en la historia de la rumba en Nueva York. Los que ya se habían establecido recibían bien a los marielitos, pero al mismo tiempo sentían cierto resentimiento hacia ellos. Antes del Mariel, gran parte de la música de rumba había sido acopiada de un número bastante limitado de discos cubanos viejos. Los marielitos tenían contacto con una tradición viviente de rumba y traían un repertorio ampliado de canciones y ritmo, que incluía composiciones más recientes. Esto pudo haber servido para disminuir algo la fricción en torno a quién tocaba mejor, pues casi todos tenían algo que aprender de los cubanos.

A algunos de estos la rumba del Parque Central les parecía demasiado indisciplinada y alejada de la que consideraban una práctica de rumba «auténtica» o «correcta».

Pasa algo cuando otra gente toca rumba y no tiene el sabor y nos corta como con un cuchillo. Porque la rumba que se toca en el Parque Central a veces vibra y a veces no [...] Me recuesto a un árbol, miro y digo: «no, no».29

Por ejemplo, en la rumba tradicional, cada tumbadora tiene asignado un papel, y solo puede improvisar el quinto, el tambor de tono más alto, que lleva la «melodía» de la rumba. A los cubanos les angustiaba que alguien tomara el quinto y lo usara para tocar un ritmo básico que «pertenece» al tres-dos, de tono más bajo. La libertad e imprevisibilidad, el carácter de descarga que atraía a muchas personas a la rumba del Parque Central, incomodaba a muchos marielitos.

Para los cubanos la rumba es una cosa seria. Uno no entra en el círculo a bailar si no sabe. Uno no se sienta detrás de una tumbadora si no tiene lo que tiene que tener. Si no sabe, no se meta. Esa expresión se repite en todo momento. Y cuando alguien desgracia la música, no lo toman a la ligera.30

Aunque la rumba de solar también tenía en Cuba un carácter espontáneo e impredecible, la improvisación y la participación estaban definidas por la tradición.

Lo que ocurre es que la rumba cambia, tipo jazz, en que cada cual hace lo que quiere, vamos a meternos, la paz y el amor de los 60: todo vale. Cuando llegaron los cubanos, traían una tradición. Eran tradicionalistas. Ya no era: «vamos a meternos». Mucha gente se molestó. Venían y querían hacer ese sonido especial que sentían, que los había inspirado y todos se molestaban: «oye, cruzado». Ellos están jodiendo el ritmo. No comprenden. Es una distinción pequeñita, minúscula. Era algo latinoamericano, puertorriqueño. [...] Muy mezclado. Cuando llegaron los cubanos se volvió muy tradicional. Se perdió la cualidad de descarga abierta y el folklore entró en el parque.31

Pero hay otros análisis de la interacción entre la rumba que ya existía y los recién llegados. Algunos sentían que los rumberos del Parque Central eran demasiado rígidos y se aferraban a una interpretación estrecha de rumbas basadas en grabaciones «congeladas» que se habían realizado veinte o treinta años antes. La tradición viviente de la rumba en Cuba, representada por los marielitos, ha evolucionado y cambiado. Cada grupo decía que su rumba era más auténtica. En cambio, una mujer comentó que la presencia de los marielitos había abierto la rumba. «Este nuevo repertorio que de repente se ponía a nuestra disposición, era fantástico. Significaba que gente que no era la de siempre podía participar en formas que eran mucho más abiertas [...] nadie se lo sabía. Era algo nuevo para todos».32

Pero no todos los cubanos eran expertos rumberos. Los músicos no cubanos comentaban que los cubanos se comportaban como si el solo hecho de ser cubanos les diera autoridad y les garantizara un puesto ante las tumbadoras (casi siempre había más tocadores que instrumentos).

Aunque en la rumba estaban representadas varias nacionalidades, la principal división se produjo entre cubanos y puertorriqueños, vestigios de lo cual puede verse todavía hoy cuando un rumbero cubano dice que la rumba del Parque Central puede ser buena cuando casi todos los tumbadores y cantantes son cubanos, «pero en eso llegan los puertorriqueños», o cuando un músico puertorriqueño me dice que demasiados cubanos echan a perder la rumba «porque nadie más puede tocar los tambores». Todo esto tiene que ver con las complejas relaciones existentes entre las distintas comunidades latinas inmigrantes.

En años recientes ha habido un cuerpo creciente de estudios sobre la «caribeñización» y la «latinización» de Nueva York, dos fenómenos interesantes, pero distintos.<sup>33</sup> Durante varios decenios, los puertorriqueños habían sido el mayor grupo hispano de Nueva York. El trabajo del sociólogo Ramón Grosfoguel —quien ha estudiado las implicaciones socioeconómicas de las formas en que la cultura dominante ha visto a los diversos grupos de inmigrantes— ofrece algunas ideas para comprender los choques entre puertorriqueños y cubanos. Grosfoguel afirma que la relación colonial entre los Estados Unidos y Puerto Rico condujo a que se viera a los inmigrantes puertorriqueños como sujetos racializados, a lo que se debe en parte su falta de «progreso» económico y político en relación con inmigrantes latinos más recientes (a los dominicanos se les trató como a puertorriqueños y, por tanto, ocupan una posición relativamente subalterna). La primera oleada de cubanos escapó a esta suerte a causa de la asistencia oficial masiva y a su situación de clase y raza.<sup>34</sup> Se ensalza a los cubano-americanos por considerárseles la quintaesencia de los inmigrantes que han alcanzado el éxito,<sup>35</sup> mientras que a los puertorriqueños se les clasifica como subclase urbana.<sup>36</sup> Existía una animosidad mutua. Un no latino que ha participado durante mucho tiempo en la rumba, observa que, dada la economía relativamente boyante de la década de los 60,

[...] este habría sido el momento en que el *nuyoricano*, el puertorriqueño nacido aquí, educado aquí con título universitario o diploma de una escuela superior de verdad, hubiera podido tomar los empleos que puede obtener un italiano o un irlandés poseedor del mismo título o diploma. Y todavía mejores, por ser bilingües. De repente llegaron todos esos cubanos blancos y se les dieron todos los empleos que los *nuyoricans* [...] pensaban ocupar. Surgió una enorme animosidad entre los puertorriqueños y la comunidad gusana.<sup>37</sup> Esto era así desde el punto de vista del puertorriqueño, que se sintió preterido por los nuevos inmigrantes cubanos. Y también probablemente del cubano, que veía en los puertorriqueños solo un grupo más de gente de color del que tenía que mantenerse alejado.<sup>38</sup>

Si esto fue así desde el punto de vista estadístico, es de menos interés para mi estudio que el hecho de que ambas partes así lo consideraran. Y, evidentemente, este es solo un elemento de un complejo conjunto de relaciones y percepciones económicas, culturales y raciales.

La rumba del Parque Central era una criatura estacional. Como se desarrollaba al aire libre, comenzaba cada año al final de la primavera y continuaba hasta el otoño. A partir de algún momento del decenio de los 80 hubo intentos por encontrarle un hogar para el invierno. Durante un tiempo se utilizó un teatro del Bronx. Renny Molenaar, un artista que iba al parque desde su adolescencia, tenía una galería en otra parte del Bronx en que se celebraron rumbas a fines de los 80 y principios de los 90. Cuando comencé mi estudio, desde hacía varios años se celebraba el domingo por la tarde una rumba en el American Legion Hall de la Avenida C, del Lower East Side, que recibía informalmente el nombre de «El Vacilón». Y en 1996, Renny se mudó a Williamsburg y ha celebrado rumbas en su estudio, primero en forma esporádica, luego semanalmente y ahora todos los meses.

Hay importantes diferencias entre estas diversas rumbas. Un análisis completo probablemente requiera varios ensayos. Cada una tiene un carácter especial debido al momento histórico en que surgió, la personalidad, carisma y capacidad empresarial de la gente que la organiza, su accesibilidad

geográfica y el resto de las cosas que se estén produciendo «en la escena» en el momento (lo que incluye hasta quiénes se hablaban y quienes se habían retirado la palabra).<sup>39</sup> Algunos de estos lugares eran más «comerciales», en el sentido de que cobraban la admisión. En la rumba casi siempre se venden bebidas alcohólicas (en algunos casos incluso en rumbas privadas en la casa o el garaje de alguna persona). En el Parque Central, algunos venden alimentos y bebidas en carretas bastante discretas. En varios lugares se intercala músicaailable grabada entre los números de los músicos.

En su mayoría, estas rumbas «semiespontáneas» tomaban algo del carácter libre, un poco impredecible, de la rumba del Parque Central, tanto en sus aspectos positivos como negativos.

Los organizadores no contrataban músicos: tocaba quien se apareciera por allí. Muchas veces, el espíritu de sentirse parte de algo los hacía reunirse en el salón. Todavía hay muchas reyertas machistas por los tambores; una semana, mi amigo Evans dejó su puesto comentando: «eso es zona de guerra». Pero algunas de las dinámicas de género se han relajado un poco, y a veces las mujeres tocan las tumbadoras, los palitos o el cajón.<sup>41</sup> En ocasiones hay experimentos desusados —y no siempre exitosos— que incorporan instrumentos no tradicionales como el saxofón o en los que se improvisa una variación de rumba de una canción rock o *pop* conocida. Pero la fluidez tiene su precio: algunas semanas la rumba es fabulosa; otras, regular. A veces la rumba no logra alcanzar su masa crítica (para que la rumba funcione, tiene que haber al menos tres tumbadores, alguien que toque las claves, un cantante principal y algunas personas para el coro). La última vez que fui a El Vacilón, solo se aparecieron dos músicos.

Hace poco más de un año, un grupo de marielitos decidió organizar una rumba en La Esquina Habanera de Union City. Deseaban una rumba más tradicional, más cubana, más «correcta» de la que, según ellos, se estaba haciendo en el Parque Central y en El Vacilón. Tienen una banda casera que toca en un escenario; detrás hay un mural de una escena callejera de La Habana Vieja, con el título visible en letras grandes: MEMORIA. Mientras que la rumba del Parque Central evolucionó siguiendo un curso no planificado, intermitente, y las rumbas que se celebraban en interiores constituían un intento de mantener vivo el espíritu de la rumba durante el invierno, la de La Esquina Habanera se creó con una intención específicamente didáctica: como una demostración de que la cultura cubana «tradicional» estaba viva todavía.

[...] muchos de nosotros veíamos lo que estaba ocurriendo en el Parque Central y en El Vacilón y no estábamos de acuerdo. Un día fui a El Vacilón y no me gustó lo que estaba pasando. Un amigo mío fue y [...] no nos gustaba. Primeramente, el público es mixto, lleno de judíos norteamericanos y boricuas, y estaban cantando fuera de ritmo, fuera de clave, y bailando [...] no, así no es [...] Estamos orgullosos de nuestra cultura. No se le puede llamar vino al whisky. Y en eso es en lo que no estábamos de acuerdo. Y dijimos que teníamos que buscar un lugar para hacerlo bien. Los *blues* son *blues* y el jazz es jazz.<sup>41</sup>

La presentación de la rumba en La Esquina Habanera se programa en forma más estricta, más folklórica y más didáctica. Varios de los cantantes también bailan y en el curso de la noche se presenta cada una de las tres formas básicas de rumba con música, canto y baile. La ubicación de los músicos en un escenario elevado con luces y amplificación establece una clara línea entre público e intérpretes. En El Vacilón o en Renny's puedo unirme al coro o tomar un par de claves si tengo confianza suficiente en mí misma. Con excepción de unos pocos que son «como de la casa» y que a veces suben al escenario y unen sus voces al coro, en La Esquina el público no sube a la escena (hay una «rumba abierta» tarde en la noche, mientras la banda recesa). La dinámica espacial es también muy distinta. En La Esquina, la gente permanece sentada durante la rumba; cuando es columbia, algunos hombres hacen lo suyo después de que los «profesionales» han bailado, o puede que uno de los bailadores invite a alguna mujer a subir a escena. A veces, un momento de impredecibilidad rompe el barniz superficial: una



noche, un niño de siete años tomó la escena y se negó a entregarla. Hay secciones claramente definidas; cuando la banda termina, se encienden las luces de discoteca, se pone música salsa grabada y la gente sale a bailar. Algunas personas consideran que esto rompe el ritmo de la rumba, el que no va construyéndose en forma natural.

En contraste con otras rumbas, todos los músicos y la mayoría de los asistentes a La Esquina son cubanos. Calcularía que el 80% son cubanos y el 80% de ellos, marielitos o personas llegadas más recientemente. En La Esquina me destaco más que en los demás lugares: hay menos no latinos, menos blancos. Por otra parte, como se trata de un grupito tan unido y yo resulto tan visible, en mi segunda visita la camarera me saludó como a una vieja amiga y los cantantes flirtearon conmigo. El público se engalana; uno no va a La Esquina como iría al Parque Central. Es evidente que se considera como una salida. Parte de la intención parece haber sido una afirmación política y cultural a los demás cubanos:

[Deseábamos] hacerlo llegar al corazón de la comunidad cubana blanca, porque de tanto pensar en la política, no tiene tiempo en pensar en la cultura. En cuanto llegaron al país, pensaron solamente en Castro. Duermen, abren los ojos y trabajan con Castro. Nosotros no tenemos tiempo para eso. No nos interesa la política. Nos interesan la cultura, el arte, la poesía. Esas son las cosas que nos interesan. Porque son ricas.<sup>42</sup>

Muchos rumberos no cubanos van a La Esquina porque la calidad de la música, el canto y el baile es alta (una de las virtudes de una rumba preparada y ensayada). Lo que le falta de espontaneidad se compensa con el acabado. Un rumbero puertorriqueño —a quien muchos consideran un cantante excelente— dice que prefiere la rumba del parque porque, como no es cubano, siente que en La Esquina no lo reciben bien.<sup>43</sup> Un amigo cubano va a La Esquina a absorber la intensidad del ambiente cubano y a encontrarse con sus socios, pero el parque le gusta por su carácter libre, nostálgico, abierto, y también porque puede llevar a sus hijos y lo siente más como una reunión de familia.

Algunos de los intérpretes de La Esquina (y algunos de los que participan en las otras rumbas) pertenecen a la oleada más reciente de inmigrantes cubanos, los balseros, o, como los llaman algunos cubanos, los guantanameros, porque muchos de ellos terminaron en la Base Naval de Guantánamo. Esta migración ha sido más esporádica que las oleadas anteriores, de modo que su repercusión —al menos en Nueva York— ha sido más gradual y menos concentrada. Un informante cubano que ha regresado a Cuba varias veces, comentó que en Cuba la rumba ha evolucionado y cambiado en los últimos años, y que la rumba de Nueva York ha permanecido más estática y apegada a la tradición.

En Cuba tiene un sabor a jazz. Cuando vienen aquí, los músicos viejos no lo entienden. Están acostumbrados a hacerlo a la antigua [...] Los que llegan ahora están influidos por los cambios que se han producido en la rumba en Cuba, la influencia del jazz, de los ritmos nuevos [...] Pero a la mayoría de los cubanos de aquí no les gusta. Aquí no quieren desarrollarse, sino conservar. Piensan que lo viejo es mejor, porque está más cerca de las raíces. [En Cuba] la rumba popular, la rumba de la calle, de solar, la tocan jóvenes que están escuchando a Michael Jackson, a Earth, Wind and Fire, incluso *rap*. Esto influye en su forma de interpretarla. Y esa es la gente que está llegando; se pueden escuchar las influencias.<sup>44</sup>

De modo que los conflictos sobre quién define la tradición y qué es la rumba auténtica no pueden trazarse a lo largo del eje de la nacionalidad. No pueden explicarse como un simple conflicto entre cubanos y puertorriqueños, entre cubanos y no cubanos, sino que son más profundos y más amplios. Hay cubanos que prefieren la rumba del Parque Central porque es más espontánea, porque tiene un toque frenético, no cultivado, que para ellos es «la esencia» de la rumba. Uno de los problemas parece

estar en si lo importante en la rumba es la presentación y la interpretación exactas de la tradición o la participación e interacción entre los intérpretes y el público. Un rumbero no cubano comenta:

La rumba no son los tambores, la rumba no es esta modalidad particular, sino la gente. Si la gente no participa, no hay rumba [...] Si no hay canto, no hay rumba [...] Se necesita gente que responda y alguien que la active. Si uno solo tiene tambores, es aburrido como el diablo. No sería rumba; sería otra cosa. <sup>45</sup>

Esta es una de las formas en que lo que yo llamo «rumba espontánea o semiespontánea»; se resiste a cierto tipo de empaque y conversión en artículo de consumo; como actividad en evolución, en algunos momentos amorfa, no es un espectáculo. Los cantos no siempre comienzan y terminan con limpieza; no siempre hay secciones identificables; después de unos cuantos números, puede perder toda su energía o puede prolongarse hasta el amanecer. Este tipo de rumba exige la participación activa de todos los presentes.

Hay muchos músicos para los que la rumba se convierte en un estigma una vez que han realizado grabaciones. Hay una línea verdaderamente fina entre una presentación para aficionados, un lugar para los tipos de la esquina que no salen adelante y un lugar de magia, una esquina mágica. El Parque Central tiene gente que está aprendiendo, o simplemente que está inspirada, o gente con verdadera formación. En el Parque Central siempre ha habido eso. No es solo entretenimiento. Simplemente es así [...] Si uno busca entretenimiento, este no es el lugar. La rumba se produce cuando se produce ese momento de excitación. La salsa es muy distinta. Uno se entretiene. Se supone que la banda lo ponga a uno a bailar. Eso es especial. Eso no es rumba. La rumba no es fácil. Es un acontecimiento. Y uno participa. <sup>46</sup>

Ha habido algunos intentos por llevar la rumba a un público más amplio. En el período posterior al Mariel, se formaron varios grupos semiprofesionales de rumba folklórica, en algunos casos con financiamiento oficial o de fundaciones.

## **A manera de conclusión**

Para comprender plenamente la rumba en el contexto de Nueva York, sería necesario ampliar la investigación en dos direcciones. Como demuestran estos bosquejos preliminares, en Nueva York no hay una práctica única de la rumba. La rumba se mueve en muchos otros circuitos. Además de los que aquí se examinan, hay rumbas privadas en los hogares, que en ocasiones se celebran después de ceremonias religiosas. Muchos de los más importantes rumberos de principios de la década de los 80, trabajan ahora sobre todo como tumbadores rituales, en parte porque la gente está dispuesta a pagar por las ceremonias.<sup>47</sup> La relación existente entre la rumba «profana» y los toques sagrados es compleja y cambiante, y constituye una laguna en mi investigación. De cuando en cuando, músicos y bailadores de rumba han formado compañías folklóricas con el apoyo de donaciones públicas y privadas que han actuado en escuelas, centros comunales y sedes comerciales o semicomerciales. Aunque la política norteamericana limita los intercambios entre la comunidad cubana y los residentes en la Isla, compañías folklóricas cubanas como Los Muñequitos de Matanzas y tumbadores maestros como Tata Güines, se han presentado en Nueva York en años recientes; a veces las compañías han ofrecido talleres o clases magistrales y siempre se producen reuniones oficiosas. Una de las rumbas más electrizantes que he presenciado se produjo cuando algunos de los miembros de Los Muñequitos fueron a El Vacilón en la Avenida C, la última noche de su estancia en Nueva York.

También sería interesante examinar la forma en que las rumbas neoyorquinas difieren de las rumbas de las comunidades cubanas en otros lugares. He oído informes de rumbas comerciales y más espontáneas en Miami y Los Angeles. Hay rumbas en Madrid, París, Estocolmo.

Otra línea de investigación sería examinar la rumba dentro del marco del discurso de la esfera pública. He afirmado que, históricamente, la rumba constituye en Cuba un espacio de alteridad: la cultura dominante la convirtió en «lo otro». ¿Acaso constituye la rumba en Nueva York un espacio de alteridad? Y, de ser así, ¿de qué discurso dominante o de qué discursos dominantes constituye «el otro»? ¿Acaso forma la rumba una esfera pública alterna u opuesta, un espacio en que los grupos subalternos pueden reunirse, formarse o afirmar identidades y encontrar formas de desafiar su condición subalterna? <sup>48</sup>

También pudiera analizarse la rumba, sobre todo la que se desarrolla en lugares públicos, como una práctica espacial. Si aceptamos el marco básico de la producción social del análisis espacial (Lefebvre y otros) y vemos gran parte del «espacio público» de Nueva York designado oficialmente como lo que Lefebvre llama «espacio dominado o abstracto»,<sup>49</sup> es posible ver la rumba y demás formas de presentación pública no oficial como una apropiación del espacio abstracto, una «táctica» de trabajar dentro de los intersticios. Como otras presentaciones culturales espontáneas en espacios públicos, trastorna, al menos en un nivel, los usos que se pretende dar a ese espacio (la lógica en que se basó la creación del Parque Central era inducir a los miembros de la clase obrera a adoptar valores, cultura y hábitos de clase media). Su carácter frenético e impredecible amenaza con otros trastornos, tal vez menos liberadores, como la embriaguez y las reyertas.

La rumba no existe en Nueva York en un vacío cultural o musical. Coexiste con varias formas musicales y culturales latinas y, en cierta medida, interactúa con ellas. Estas incluyen otras tradiciones folklóricas como la bomba y la plena puertorriqueñas —las cuales tienen alguna similitud con la rumba. La bomba, una forma afropuertorriqueña, utiliza una instrumentación similar y un patrón de llamada y respuesta; la plena es una forma de canción urbana que, al igual que algunas rumbas, constituye un comentario de la vida diaria. El perico ripiao dominicano, la salsa «clásica» (que se promueve sobre todo mediante actuaciones en vivo en los clubes nocturnos del lugar), son variantes o precursoras más tradicionales, pero de todos modos comerciales de la salsa, como la charanga y el mambo y las insulsas baladas *pop* dirigidas al mercado masivo, las más transmitidas por las estaciones radiales en español. Como ya dije, existen vestigios de rumba en gran parte de la música latina comercial, incluidos géneros más experimentales como el jazz latino. En su estudio de la charanga típica, John Murphy señala: «La cultura musical latina de Nueva York puede verse como una mezcla de elementos residuales, emergentes o asimilados en la cultura angloamericana dominante».<sup>50</sup> Sería interesante explorar la rumba y sus variantes dentro de este marco. Murphy, si lo interpreté bien, utiliza estas categorías para distinguir entre formas musicales particulares (la salsa es emergente, las baladas *pop* son asimilacionistas). Propondría buscar mezclas y matices dentro de los géneros, así como entre ellos.

Mi investigación sobre la rumba en Nueva York es fluida y abierta, como aquella lo es. Mientras más aprendo sobre la rumba, descubro más cosas que no sé. Cuando comencé a asir en forma de experiencia la estructura de la música, la forma en que las capas de percusión deben adecuarse cuando la rumba sale bien y cómo el canto se coloca encima, comprendí que no sabía lo suficiente para escribir sobre la música con grado alguno de complejidad analítica. Comencé a tocar la clave porque parecía sencillo: golpear dos palos a un ritmo simple; pronto aprendí que fácil era desviarse justo lo suficiente para irritar a un músico más calificado.

Es tan rico y tan complejo. Es algo que se siente, que todo tu cuerpo lo siente. Reacciono en forma física a él. Y de todos modos no lo comprendo. Escucho la clave ahora, encuentro la clave y sé cuándo algo no anda bien, pero no puedo decir si era que el tambor sonaba mal o que la clave se

cruzó. Sabes, todavía no sé lo suficiente, no tengo los oídos lo suficientemente aguzados para oírlo. Y eso es lo interesante, porque creo que pudiera estar oyendo rumba toda mi vida y solo comenzar a cogerlo. Es como un bebé.<sup>51</sup>

Traducción: María Teresa Ortega Sastriques.

## Notas

1. Arjun Appadurai, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», en Bruce Robbins, ed., *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 269-95.
2. Janet Langan, [entrevista], 1997.
3. Tobias Fields [entrevista], 1997.
4. Melville J. Herskovits, *The Myth of the Negro Past*, Beacon Press, Boston, 1958.
5. Leonardo Wignall [entrevista], 1997.
6. Paula Ballan [entrevista], 1997.
7. George E. Marcus, «Ethnography In/On the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», *Annual Review of Anthropology*, n. 24, 1995, pp. 95-117.
8. Rumbero es la persona que toca, canta o baila rumba. También se refiere a un participante o aficionado entusiasta y regular, pero no un intérprete. Me llaman «rumbera» porque es evidente que me agrada asistir a la rumba, aunque mi participación musical se limita a cantar el estribillo y, a veces, a seguir el ritmo con las claves.
9. Como en el caso de muchas comunidades de inmigrantes, los nombres suelen reflejar la nostalgia por la patria «perdida» o distante. Arturo Cuenca, un artista cubano recién emigrado, ha creado una serie de obras de arte críticas tituladas «Esta no es La Habana», basada en imágenes que fotografió en La Pequeña Habana de Miami.
10. Leonardo Wignall, loc. cit.
11. Larry Crook, «The Form and Formation of Rumba in Cuba», en Vernon W. Boggs, ed., *Salsiology: Afro-Cuban Music and Evolution of Salsa in New York City*, Excelsior Music Publishing Co., Nueva York, 1992.
12. Agustín Lao, comunicación privada.
13. Ruth Glassner, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Music and Their New York Communities 1917-1940*, University of California Press, Berkeley, 1995.
14. Raulín Campoamor [entrevista], 1997.
15. Silvia Pedraza, «Cuba's Refugees: Manifold Migrations», ponencia presentada en la conferencia de Latin American Studies Association, septiembre de 1995.
16. Leonardo Wignall, loc. cit.
17. Por ejemplo, en el Parque Central el lugar destinado a la presentación de las bandas, que quedó en condiciones irreparables (o se permitió que así quedara), se demolió en los años 80 en vez de ser renovado o reconstruido, porque las élites municipales y privadas que controlan el Parque consideraban que se había convertido en sitio de reunión de personas sin hogar, drogadictos y otros indeseables.

18. Luis Bauzo [entrevista], marzo de 1997; Renny Molenaar [entrevista], marzo de 1997.
19. Paula Ballan, loc. cit.
20. José Limón, *Dancing with the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican-American South Texas*, University of Wisconsin Press, Madison, 1994, p. 12.
21. Véase Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishers, Oxford, 1991.
22. Morton Sanders [entrevista], marzo de 1997. Véase también Mirta Ojito, «Central Park Drums the Beat Out the Sounds of Cuba», *The New York Times*, 31 de julio de 1996.
23. Renny Molenaar, loc. cit.
24. Al Angeloro emplea el término «transculturación inversa» para describir la migración de formas musicales latinas de base africana (como la salsa y el jazz latino) «de regreso a Africa» mediante grabaciones y giras y su adopción o adaptación por grupos musicales populares en Africa. Véase Al Angeloro, «Reverse Transculturation», en Vernon W. Boggs, ed., *Salsiology...*, ob. cit.
25. «Five New York Street Musicians», *The New Yorker*, 29 de septiembre de 1975, pp. 39-41.
26. Luis Bauzo, loc. cit.
27. Sherry Ortner, «Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal», *Comparative Studies in Society and History*, a. 37, n. 1, pp. 177-8.
28. Leonardo Wignall, loc. cit.
29. Ibídem.
30. Janet Langan, loc. cit.
31. Renny Molenaar, loc. cit.
32. Paula Ballan, loc. cit.
33. Véase, por ejemplo, Constance Sutton y Elsa M. Chaney, eds, *Caribbean Life in New York City: Sociocultural Dimensions*, Center for Migration Studies of New York, Inc., Nueva York, 1992.
34. Ramón Gosfroguel, conferencia en la Universidad de Nueva York, marzo de 1997 [notas de la autora].
35. Silvia Pedraza, ob. cit. Véase también David Rieff, *The Exile: Cuba in the Heart of Miami*, Simon and Schuster, Nueva York, 1993.
36. Véase, por ejemplo, Philippe Bourgeois, *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
37. Término coloquial peyorativo usado para las personas que abandonaron su país después de la Revolución.
38. Paula Ballan, loc. cit.
39. Los chismes y las intrigas —que pueden deberse a diversos tipos de negocios, desde ventas de estupefacientes hasta asuntos ilícitos—, desempeñan un papel importante en la cultura de la rumba. Parte de la animosidad de los marielitos hacia la rumba del Parque Central puede basarse en una definición particular de la tradición musical, pero en casos específicos, puede también tener que ver con rivalidades por mujeres u otros celos de carácter personal.
40. En una ocasión muy poco usual, asistí a una rumba en que dos mujeres llevaron el canto varias canciones y tocaron la percusión de cuando en cuando toda la noche.

41. Leonardo Wignall, loc. cit.
42. Ibídem.
43. Israel Jiménez, comunicación privada, 1997.
44. Raulín Campoamor, loc. cit.
45. Eddy Bobe [entrevista], 1997.
46. Renny Molenaar, loc. cit.
47. Paula Ballan, loc. cit.
48. Véanse Nancy Fraser, «Rethinking the Public Sphere: Toward a Critique of Actually Existing Democracy», en Bruce Robbins, ed., *The Phantom Public Sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993. La «esfera pública alterna» de Fraser no es por completo idéntica a la «esfera pública proletaria» de otros autores, pero presenta la posibilidad de que grupos excluidos del discurso político dominante creen sus discursos propios.
49. Henri Lefebvre, ob. cit.
50. John P. Murphy, «The Charanga in New York and the Persistence of Tipico Style», en Peter Manuel, ed., *Essays on Cuban Music: Cuban and North American Perspectives*, pp. 117-34.
51. Janet Lagan, loc. cit.