

**En los confines de la génesis artística exílica y diaspórica
hispanocaribeña. La rumba neoyorkina de Central Park: Su origen
migratorio y el proceso de desterritorialización pancaribeña y
territorialización estadounidense**

On the edge of Hispanic-Caribbean artistic creation in exile and
diaspora. New York-Rumba in Central Park: its origins due to
migrations and the process of Pancaribbean deterritorialization and
American territorialization

Endika Basáñez Barrio

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
endika.basanez@ehu.eus

Resumen

La rumba del Central Park neoyorkino se presenta como un evento multiartístico en el que confluyen música, danza, ritos o literatura popular, entre otras disciplinas similares, y cuenta ya con una vida histórica que excede el medio siglo. Si bien es cierto que la mayor parte de sus estudios se han limitado a la comunidad anglófona -y de ahí a su escasez en el mundo hispanohablante (y, fundamentalmente, en España)- sus orígenes se hallan, principalmente, en las tres islas que conforman el Caribe hispano insular (compuesto este por Puerto Rico, Cuba y República Dominicana). En efecto, la migración de dichos pueblos en su conjunto hacia la ciudad de Nueva York a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como líneas de fuga, en términos deleuzianos, encarnadas en procesos migratorios frente a diversos contextos dictatoriales y de escasez económica, dan lugar a la aparición de dicho festejo como reunión intracultural de los desplazados hispanocaribeños que territorializan de forma temporal el parque neoyorkino en una confusión de diversas artes que hacen las veces de proyección sociológica caribeña en pleno corazón de los Estados Unidos. El propósito del presente artículo no es otro que analizar la aparición de la rumba de Central Park en sus diferentes aristas desde un punto de vista interdisciplinar (filológico, histórico, sociológico e incluso filosófico) y ayudar, así, a difundir su existencia en la comunidad latinoamericanista de este lado del océano Atlántico.

Palabras clave: rumba; Caribe hispano; arte; música; imaginarios sociales; identidad.

Abstract

Central Park Rumba has become a new approach to the artistic creations that Hispanic American migrations in the United States of America has produced in the same country according to the huge achievement of studies that have been published in the last decade, although these studies have just been published in English language, which has turned out to be a handicap for it to be spread in Spanish-speaking countries (and especially, in Spain). This main aim this paper tries to reach is to analyze Central Park Rumba from different points of view so that it can be properly depicted in all its peculiarities because of its birth and development throughout the years and, also, be spread in Spain because of the lack of information concerning the event itself.

Key Words: rumba; Caribbean hispanic; art; music; social imaginaries; identity.

Recepción: 28.6.2017

Aceptación definitiva: 9.11.2017

*Vamos rumbero, que la rumba ya va empezar.
Vamos timbero, que la rumba ya va empezar.
Tito Puente, Para los rumberos.*

Introducción

Son muchas las ocasiones en las que las creaciones artísticas contemporáneas y actuales superan las barreras de las formas materiales consensuadas (ergo, aceptadas) por la comunidad investigadora conformada por especialistas pertenecientes a disciplinas vinculadas con el arte en la máxima expresión del lema; en ocasiones por no ser consideradas, quizá, dignas de un análisis concienzudo y una posterior difusión, aspecto este especialmente enfatizado cuando escasean las autoridades que hayan tratado el tema con anterioridad y las referencias bibliográficas que citar ya que suelen ser empleadas estas, tal y como es bien sabido, como argumentos válidos en el ámbito científico; en otras, quizá también, porque no se adecúan a las formas stricto sensu por las cuales las diversas disciplinas académico-artísticas tienden a subdividir su estudio: El objeto de estudio, ¿se trata de música? ¿De literatura? ¿De arte pictórico o muralismo? ¿De danza? Cada cual responde, así, a la cuestión de manera individual y piensa con su respuesta si es conveniente (o no) adentrarse en dicha materia y las herramientas con las que puede contar si el objeto a examinar no ha sido aún lo suficientemente difundido (lo que debería suponer un aliciente y no un handicap, quizá). Lo cierto es que el estudio de un evento en el que se dé la mezcla de todas ellas (es decir: música, danza, tradición y literatura oral, entre otras formas artísticas) puede resultar bastante problemático para el investigador en cuestión, incluso, precisamente, en una época en la que las metodologías académicas tienden a la interdisciplinariedad – al menos de forma teórica- frente a la rígida subdivisión disciplinaria de épocas pretéritas. No obstante, el estudio de estas formas artísticas, en la heterogeneidad de sus aristas, puede dar lugar a una aproximación detallada en cuanto a las particularidades de los fenómenos contemporáneos y vigentes que, aunque de escasa difusión mediática en este lado del mundo, cuentan con una potente base sociológica detrás, lo que alimenta el interés del examinador (y, con suerte, también del lector) en la que confluyen la historia, la política, la religión y, por supuesto, el arte -entendido en el término más amplio de sus acepciones-. Tal es el caso de la -así conocida- rumba de Central Park, una combinación de música, folklore pancaribeño (que no únicamente insular, si bien la mayor parte de sus integrantes sí proceden de dicha región), tradición gastronómica latinoamericana, literatura oral y popular y reivindicación identitaria frente a la cultura de poder del medio anglo que está teniendo lugar en dicho parque neoyorkino por parte de artistas procedentes de diversos orígenes artísticos (músicos, cantantes, cuentistas, poetas, bailarines y un largo etcétera) cuyo nexo de unión es, fundamentalmente, su misma procedencia étnica (el Caribe hispano y, particularmente, el insular, compuesto por las tres islas correspondientes a Cuba, República Dominicana y Puerto Rico) y el empleo del arte como punto de encuentro dentro dentro las condiciones exílicas y diaspóricas de los diversos participantes, entre los que se establecen relaciones de completa

horizontalidad a pesar de sus diversas diferencias socio-económicas y étnico-raciales. Si bien es cierto que últimamente la comunidad latinoamericanista ha comenzado a recoger tal evento como materia de estudio y a difundirlo a posteriori, en el ámbito homónimo dichos estudios se han circunscrito casi con absoluta rigidez al mundo académico anglófono (en gran medida, por su lugar de celebración y el auge de los estudios hispanoamericanos y chicanos en los Estados Unidos), lo que no ha permitido un conocimiento relevante en el mundo de habla hispana y, particularmente, fuera de las fronteras latinoamericanas, como es el caso de España.

La base de los creadores de la rumba: una revisión de las migraciones hispanocaribeñas insulares hacia los Estados Unidos y las líneas de fuga deleuzianas como respuesta a sus contextos dictatoriales y económicos

Tal y como su nombre indica, la rumba del Central Park neoyorkino toma su nombre de forma esporádica, aparentemente poco elaborada: El primer lema hace referencia al tipo de evento compartido por los diversos participantes del mismo (del cual, en términos filológicos, se da lugar a un proceso de verbalización denominal como “rumbear”, sinónimo de “festejar”, a la vez que se enfatiza una de las formas musicales caribeñas –fundamentalmente, cubana- que mayor protagonismo adquiere en el evento). No obstante, el DRAE (2014) no parece haber recogido aún dicha acepción ya que el lema “rumbear” aparece como “orientarse, tomar el rumbo” en su primera acepción, “encaminarse, dirigirse hacia un lugar” en la segunda y “hacer rumbos” en la tercera –todas ellas referidas como dialectalismos hispanoamericanos-. Para la profesora y artista audiovisual Berta Jottar-Palenzuela (2012), una de las mayores expertas en la vida histórica y las peculiaridades de La rumba (no en vano ha dedicado la mayor parte de su producción científica al estudio de dicho fenómeno), el término procede de la idiosincrasia típicamente cubana (ergo, caribeña) basada en una estructura musical polirítmica:

Rumba is a Cuban expressive culture based on signing, dancing, and a polyrhythmic music structure executed with *tumbadoras* (cylindrical membranophone drums) or cajones (wooden boxes of different dimensions). Rumba is one of the earliest, if not the first, native popular music genres in Cuba. (Jottar-Palenzuela, 2012:458)

En cuanto al segundo sintagma, el étimo es evidente: “de Central Park”, dado que es este el parque neoyorkino, situado en pleno centro de Manhattan, donde tiene lugar cada domingo, particularmente en época estival y desde hace ya más de 50 años, dicho evento que abandona así el espacio individual y privado de las casas de los migrados para originar un encuentro público de congregación intracultural, lo que ha acarreado, por otro lado, una constante vigilancia policial que ha llevado a los rumberos a cambiar el lugar de reunión en varias ocasiones -aunque siempre dentro del mismo parque-:

In the 1960s, the informal and after-hours Rumbas moved outdoors. Aspiring rumberos, mostly Puerto Rican and African American, began to congregate every Sunday afternoon by Bethesda Fountain in Central Park, a highly visible and public location. [...] by the 1970s the rumberos had gravitated to the nearby lakeshore, because it was more secluded and less likely to draw unwanted police scrutiny [...]. (Maya, 2008:143)

En cuanto al estudio de la rumba como lugar de reunión pública en la que se ha ido convirtiendo a través de los años, abandonando así el entorno privado de sus orígenes, Jottar-Palenzuela matiza, en el mismo sentido, pero con mayor énfasis que Maya Knauer, que la rumba de Central Park se ha convertido, en un repaso de su vida diacrónica, en nada menos que el epicentro público de la comunidad panlatinoamericana de la ciudad de Nueva York, en la que también se han recuperado la participación de la comunidad afrolatina, tan olvidada en otros exámenes sociológicos:

The Rumba community has contributed to this idyllic landscape since the early 1970s, when a group of mostly Puerto Rican aficionados began gathering by the lake to perform Rumba music with a bomba and a salsa tinge. Since then, Central Park Rumba has been the public and cultural epicenter of New York City's pan-Latina/o and Afro-Latina/o communities. (Maya, 2012:457)

Tan y como apuntan los estudios existentes hasta la fecha la rumba de Central Park cuenta ya con un extenso recorrido, con más de medio siglo a sus espaldas que, debido, principalmente, a las olas migratorias de los individuos hispanocaribeños hacia los Estados Unidos de América -teniendo a la ciudad de Nueva York como uno de los destinos más atractivos para los exiliados insulares- por razones políticas (cubanos, en su mayoría) y/o económicas (puertorriqueños, nuyoricans -boricuas nacidos o criados en tierra anglo-estadounidense- y dominicanos). En efecto, el segundo decalustro del siglo XX es testigo de las grandes migraciones de individuos provenientes del Caribe hispano insular, así como de otras regiones de Latinoamérica -aunque estos serán relegados a un segundo puesto con el fin de profundizar con mayor detalle en los participantes mayoritarios de la rumba-. Los éxodos masivos que tienen lugar en dicho momento sincrónico conducen a cambios socio-demográficos y culturales en la tierra que los acoge, dando lugar a formas artísticas surgidas del contacto intercultural entre los nuevos llegados y su nuevo medio y el propio contacto intracultural entre los y las mismas, como es el caso aquí analizado.

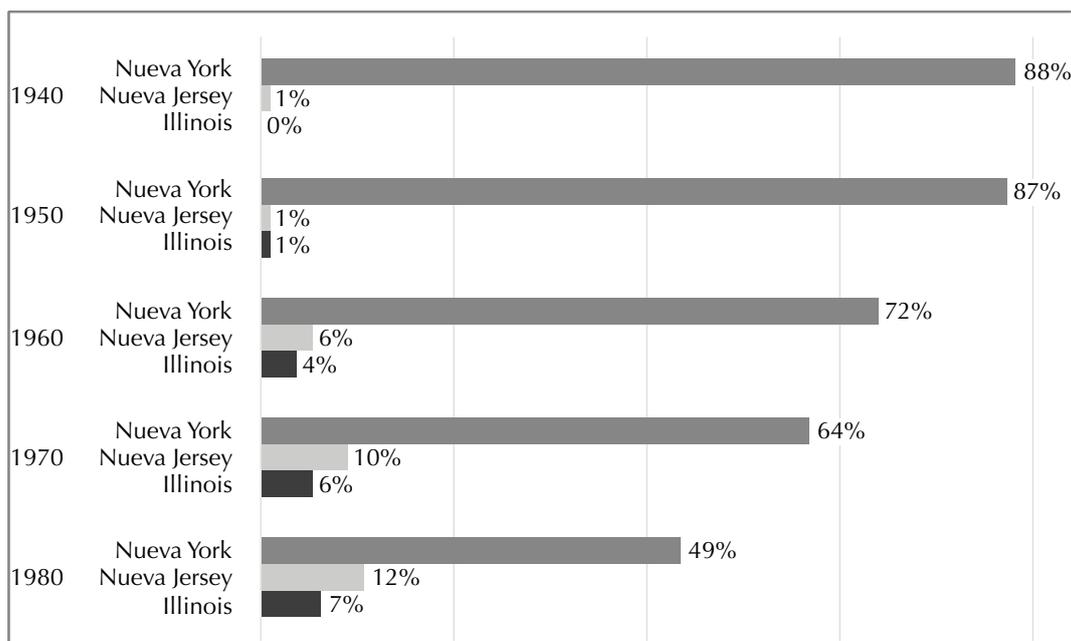
Dada la particular relación que mantiene la isla de Puerto Rico con los Estados Unidos de América tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar de la corona española, mantenida hasta nuestros días a través de la invención del Estado Libre Asociado (abreviado como ELA) firmado en 1952, los individuos boricuas han gozado de las ventajas, al menos en términos teóricos, que les supone dicho tratado como la ciudadanía estadounidense, lo que les ha permitido viajar de forma legal a tierra norteamericana. De esta forma, no es raro que hayan sido estos los primeros en desplazarse de forma ciertamente significativa al país vecino y, de forma más precisa, cuando el gobierno de Washington impulsó hacia la década de 1940 un proceso de industrialización en la isla, fundamentalmente agrícola hasta la fecha, bajo el nombre de *Bootstrap* (o Manos a la Obra en castellano) que, lejos de conseguir la ansiada modernización de la infraestructura laboral en el país caribeño, acabó con unos elevados índices de desempleo que empujó a los boricuas a buscar mejores oportunidades laborales en la capital isleña y de allí, a los Estados Unidos continentales. En efecto, el deseado desarrollo industrial en Puerto Rico no tardó mucho en dar señales de cansancio cuando los salarios

dejaron de ser competitivos y tuvieron que luchar, además, contra la capacidad comercial internacional, promocionando con mayor fuerza la emigración como salida a tal situación de desesperanza y pesimismo laboral. Asimismo, la enorme reducción acaecida en el sector agricultor como efecto de la operación político-económica en favor del impulso industrial condujo a altos niveles de desempleo para los trabajadores del sector primario en la isla, por lo que los resultados de la Operación Manos a la Obra acarrearán irremediablemente el mantenimiento de una corriente migratoria incesante de gran parte del pueblo boricua al otro lado del Mar Caribe, dando lugar a un auténtico éxodo migratorio:

A pesar de que la producción industrial se triplicó entre 1950 y 1980, este aumento no fue suficiente para compensar la enorme merma en la agricultura durante este período. En 1940, la agricultura empleaba el 44.7 por ciento de la fuerza de trabajo y la industria el 10.9 por ciento; para 1980, la agricultura había bajado al 5.2 por ciento, mientras la industria casi había duplicado su participación [...]. Los servicios y, en particular, la administración pública, absorbieron parte del excedente laboral, pero muchos trabajadores se vieron forzados a emigrar a los Estados Unidos. (Safa, 1998:20)

Es de vital importancia, además, resaltar la aparición de una conexión aérea directa entre San Juan y Nueva York (Badillo, 2006:73), facilitando así el desplazamiento de una ciudad a otra, tanto en términos económicos como temporales. Así pues, la sincronía de los tres factores (adquisición de la ciudadanía estadounidense, aumento del desempleo en la isla tras el intento fallido de la Operación *Bootstrap* y, por último, la aparición de vuelos directos San Juan-Nueva York) dio lugar a un éxodo sin precedentes en la historia de Puerto Rico –hasta tal punto que dicho momento sincrónico es conocido como la Gran Migración Puertorriqueña– que acarrearía, consecuentemente, un aumento de la presencia puertorriqueña (ergo, hispanoamericana) en tierra estadounidense:

Después de la Segunda Guerra Mundial, las oportunidades de empleo en la economía expansiva de los Estados Unidos y los bajos costos de transportación aérea sirvieron como alicientes para que centenares de miles de puertorriqueños acudieran a los Estados Unidos en busca de trabajo. [...] Un gran número de trabajadores optaron por emigrar a centros urbanos, donde se conseguían empleos en la industria liviana o en el sector de servicios. Los antiguos sectores puertorriqueños de Manhattan crecieron rápidamente con la afluencia de nuevos migrantes. Estos desarrollaron barrios puertorriqueños importantes en el Bronx y Brooklyn y en las comunidades vecinas de Nueva Jersey. En Chicago y Filadelfia las comunidades boricuas también se expandieron rápidamente entre 1950 y 1960 y se desarrollaron otras en Cleveland, Connecticut, Buffalo e Indiana. (Picó, 1988:263-64)



Gráfica 1. Presencia puertorriqueña por principales estados de residencia 1940-1980. (Bergad y Klein, 2010:39).

A diferencia de los puertorriqueños, los cubanos, segundo pueblo hispanocaribeño insular en emigrar en masa hacia los Estados Unidos de América, no lo hacen primordialmente por cuestiones económicas, sino políticas y, de manera más precisa, tras el triunfo de la Revolución castrista. En efecto, 1959 se convierte en el año en que Fidel Castro, el comandante, consigue derrocar a Fulgencio Batista y hacerse así con la dirección de la vida política y artístico-intelectual del país, lo que va a empujar a muchos artistas al exilio y, particularmente, a tierra estadounidense, dada la proximidad del país, la aceptación del mismo a los desertores del nuevo régimen comunista y las posibilidades económicas que representa el gigante americano frente a otros destinos. En este sentido, la dirección intelectual y literaria cubana que había instaurado Fidel Castro desde su triunfo para los sucesivos a través de su explícito discurso “Palabras a los intelectuales”, donde pronunció la ya famosa cita “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” se materializó, entre otras decisiones vinculadas a la censura ideológica en el terreno artístico, con en el cierre del suplemento cultural Lunes de Revolución, dirigido por el autor Guillermo Cabrera Infante:

Con la clausura de Lunes, se formó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, que reunió y supervisó a los escritores y sus nuevos medios de expresión. Esta organización, esencialmente, se aprovechó de la función creada y establecida por Lunes de promover la literatura y las artes, formalizándola bajo sus propios conceptos. El cierre de Lunes provocó un vacío, en lo literario y lo cultural, que necesitaba ser llenado, y es así como surgen dos publicaciones de la UNEAC: Unión y La Gaceta de Cuba, al mismo tiempo que se abrió una casa editorial de la UNEAC y ésta patrocinó su propio programa televisivo. [...] El último número de Lunes resultó en una abierta protesta contra lo acontecido en las reuniones de la Biblioteca Nacional, aunque no se incluyeran los feroces ataques y las acusaciones hechas al suplemento. [...] Desde su cierre, la mayoría de los que escribieron en sus páginas se encuentra en el exilio. (Luis, 2003:53-4)

Si bien la migración a los Estados Unidos comienza ya con la victoria del régimen revolucionario, el año 1980 ve incrementar el exilio cubano de forma significativa a través del

éxodo del Puerto de Mariel, acontecimiento de repercusiones internacionales que dio lugar a un gran desplazamiento de ciudadanos cubanos a los Estados Unidos con el beneplácito de Castro. De manera más precisa, el éxodo de 1980 se originó a partir del encierro que un pequeño grupo de cubanos llevó a cabo en la embajada peruana del distrito de Miramar de La Habana en búsqueda de asilo político frente a la estrategia dictatorial imperante en la Cuba revolucionaria. La repercusión del incidente condujo con posterioridad a un momento histórico en la vida del régimen socialista en que Fidel permitió, excepcionalmente, el abandono de la tierra cubana de todo aquel que el régimen considerara como antisocial y escoria. Reinaldo Arenas relata en su autobiografía póstuma, *Antes que anochezca* el pasaje de la siguiente forma:

Se abrió entonces el puerto del Mariel, y Castro, después de declarar que toda aquella gente era antisocial, dijo que, precisamente, lo que él quería era que toda aquella escoria se fuera de Cuba. Inmediatamente, comenzaron los cartones que decían: *que se vayan, que se vayan, que se vaya la plebe*. El Partido y la Seguridad del Estado organizaron una marcha voluntaria, entre comillas, en contra de los refugiados que estaban en la embajada. (Arenas, 1992:299)

Esta idea fue, además, especialmente potenciada por el gobierno, que pretendía ofrecer una imagen deteriorada de aquellos que deseaban abandonar el país con el fin de minimizar los efectos negativos acarreados al perfil internacional del socialismo cubano y eludir así toda sospecha de persecución política de los buscadores de asilo, en última instancia, al otro lado del Estrecho de la Florida. Richard Gott alude en su *Cuba. Una nueva historia* que

Un editorial de Granma proclamó que los buscadores de asilo eran, en su mayor parte, “criminales, lumpen y elementos antisociales, holgazanes y parásitos”. Ninguno de ellos estaba sometido “a persecución política, ni precisaba usar el sagrado derecho de asilo diplomático”. Una declaración del gobierno los llamaba “escoria”, individuos que habían renunciado a los ideales de la patria por la seducción del comunismo. El Partido Comunista organizó “mítines de repudio”, manifestaciones de hostilidad en el exterior de las casas de los que habían entrado de la embajada y se organizó una gran manifestación de protesta para marchar hacia ésta. (Gott, 2007:405)

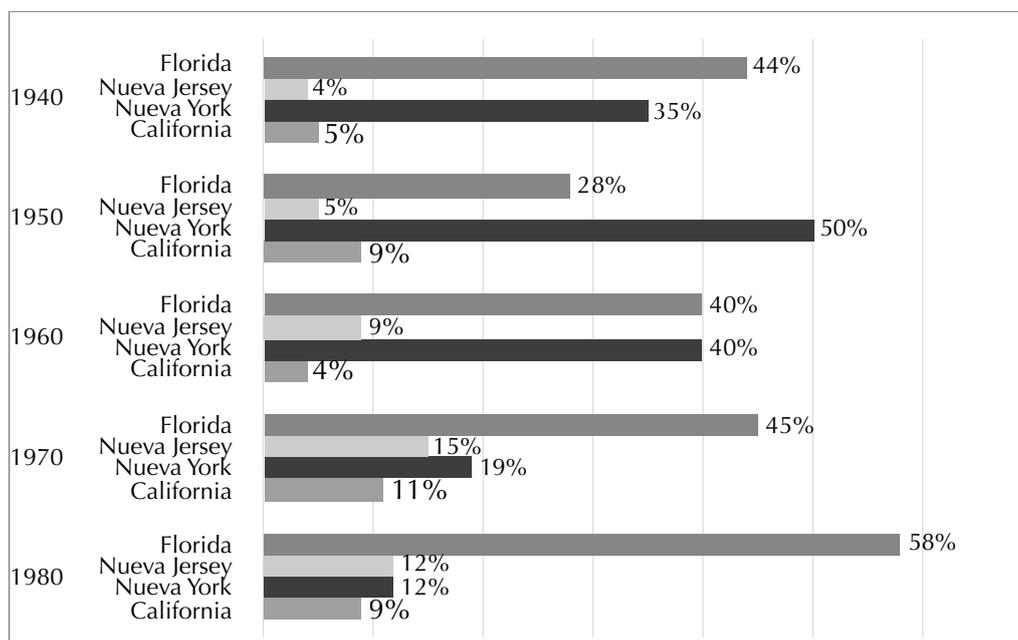
Si bien los primeros encerrados en la embajada antes mencionada, unos 10.000, encontraron refugio en Costa Rica con la anuencia del comandante cubano, el resto de buscadores de una nueva patria fuera de las fronteras cubanas contó con la ayuda de los cubanos ya emigrados en La Florida (fundamentalmente, la ciudad de Miami) para llevar a cabo un éxodo de ciudadanos isleños hacia tierra estadounidense:

La crisis cobró un aspecto más dramático dos días después, cuando Castro interrumpió el puente aéreo a Costa Rica y anunció que a cualquiera que deseara hacerlo se le permitiría abandonar la isla. Miles de cubanos aprovecharon inmediatamente la oportunidad, de hecho bastantes más de los que Castro había negociado con el presidente Carter, quien igualmente temerario declaró que Estados Unidos los recibiría con los brazos abiertos [...].

Inmediatamente se puso en marcha un éxodo improvisado, organizado por los cubanos de Miami con la conformidad de Castro. Cientos de pequeños barcos llegaron de Florida al puerto de Mariel: 94 el 24 de abril, 349 el 25 y 958 el 26. Cuando se vio que eran miles los cubanos que deseaban abandonar la isla se abrieron oficinas especiales para organizar su partida. (Gott, 2007:405)

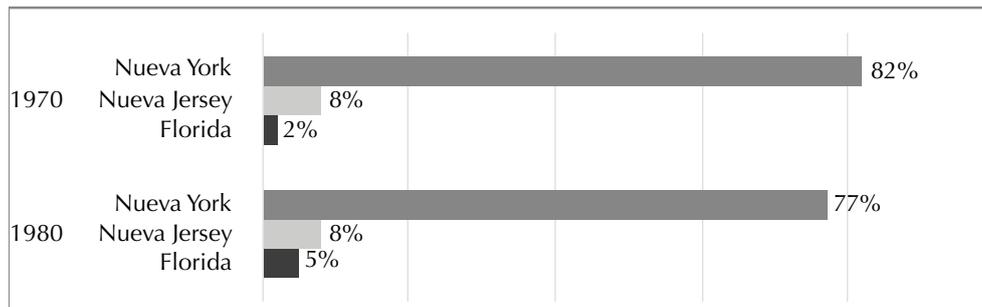
La crisis del Puerto del Mariel se convirtió así en un éxodo de rápido crecimiento de ciudadanos cubanos que abandonaron el país en busca de refugio internacional, fundamentalmente, en Estados Unidos de América, lugar al que se desplazaron alrededor de 125.000 individuos entre

abril y octubre del mismo año (Bergad y Klein, 2010:40). Los exiliados en Norteamérica fueron bautizados con el sobrenombre de marielitos, entre los que se hallaba un variopinto conjunto de artistas e intelectuales, y su exilio fue posible por dos factores políticos sincrónicos: en primer lugar, la aprobación sine qua non de Castro y, en segundo, las condiciones favorables del gobierno estadounidense al respecto de la acogida de represaliados políticos. Por otro lado, bien cierto es que la llegada de Fidel Castro al poder atrajo a Cuba de nuevo a un pequeño número de exiliados de la política de Batista, pero no cabe duda que la figura del comandante dio pie a un número mucho mayor de exilios que, en el caso de aquellos que encontraron refugio en Estados Unidos, se centraron fundamentalmente en la ciudad de Miami y, al igual que ya lo habían comenzado a hacer sus vecinos boricuas, también en la ciudad de Nueva York.



Gráfica 2. Presencia cubana en Estados Unidos por principales estados de residencia 1940-1980. (Bergad y Klein, 2010:41).

El último pueblo hispanocaribeño insular desplazado en masa a tierra estadounidense es el dominicano, una vez se termina la época dictatorial de Leónidas Trujillo, conocido como el trujillato, tras su asesinato el 30 de mayo de 1961 de forma que el país comenzó a abrirse al mundo, a pesar de sufrir grandes y continuadas convulsiones políticas, que incluso acarrearían la invasión de la isla por los Estados Unidos en varias ocasiones con el fin de evitar, en última instancia, la aparición de una segunda Cuba a su alrededor. Tal y como afirma William Luis (1997:34), la ola migratoria dominicana que tuvo lugar en la década de 1970 (fundamentalmente, hacia Nueva York) se debió a dos factores principales: por un lado, el fin de la dictadura de Leónidas Trujillo, que finalizaría con el asesinato de El Jefe, así como la segunda ocupación norteamericana de la isla quisqueyana, que se dio por terminada en septiembre de 1966 con la retirada de la isla de los últimos miembros del cuerpo militar norteamericano.



Gráfica 3. Presencia dominicana en estados Unidos por estado 1970-1980.
(Bergad y Klein, 2010:42).

En resumidas cuentas, la segunda mitad del siglo XX se convierte así en una época de migraciones continuadas y ciertamente significativas –muchas de ellas sin antecedentes del mismo calado- de individuos provenientes de las tres islas que conforman el Caribe español insular hacia el país estadounidense, lo que comienza a generar, a su vez, cambios culturales en su nuevo medio y, particularmente, en la ciudad en la que todos ellos coinciden en su exilio y desplazamiento diaspórico: Nueva York. La demografía estadounidense va a verse ciertamente alterada en números, lo que va a reflejarse también en cambios lingüísticos ya que, frente a la predominancia del inglés como lengua vehicular o de facto, el español y las culturas hispánicas van a ser ciertamente reforzadas en barrios neoyorkinos como East Harlem (conocido como Spanish Harlem o El Barrio, dada dicha influencia) o Washington Heights (conocida actualmente como Quisqueya Heights, por el alto número de quisqueyanos residentes en él). En efecto, el aumento de la población de orígenes latinoamericanos va a acarrear la aparición de un mercado enfocado a la población hispanoparlante dentro de los confines de la Gran manzana (desde restaurantes con menús basados en la gastronomía oriunda del Caribe y otras regiones “latinas”, hasta periódicos escritos en español en cuyas páginas se patrocinan dichos comercios, estableciendo una relación de *feedback* entre las empresas enfocadas a los migrantes y su estirpe). De esta forma, La ciudad que nunca duerme va a convertirse así, como fruto de dicha reunión exílica y diaspórica, en un hervidero de producciones artísticas de gran heterogeneidad (literatura, música, arte pictórico, arte sacro, muralismo o baile) que, incluso, va a superar las barreras disciplinarias del arte tal y como lo conocemos, como el ejemplo de la rumba neoyorkina de Central Park, que va a combinar todas ellas de forma sincrónica y sin guión ni pago de entrada. A diferencia de otras artes nacidas en el país estadounidense fruto de dichas migraciones que sí se adecuan a los estándares que marcan los investigadores, como el caso de la literatura hispanocaribeña escrita en Estados Unidos (con nombres tan relevantes como el marielito exiliado en Nueva York, Reinaldo Arenas, el premio Pulitzer Óscar Hijuelos, de orígenes cubanos, o la dominicana-americana Julia Álvarez), la rumba va a quedar fuera de la cuestión artística, con escasas excepciones, dadas precisamente sus particularidades multiartísticas, que van a hacer de ella un objeto de estudio muy difícil de clasificar y, por lo tanto, investigar y difundir, incluso a pesar de contar con más de un decalustro de existencia.



Imagen 1. Portada de *El Especialito*. Fotografía tomada el 26 de mayo de 2017 en el barrio de Washington Heights donde puede apreciarse un contenedor del periódico semanal *El Especialito*, escrito íntegramente en español y dirigido a la población hispana residente en Nueva York. [Fotografía propia].

Desde el punto de vista socio-filosófico, las migraciones que tienen lugar en el segundo decalustro van a dar lugar a un movimiento de líneas grupales y, de manera más exacta, las tildadas de fuga (de un abanico de tres tipos diversos de líneas: de segmentaridad, segmentaridad molecular y, las ya mencionadas –y de mayor interés para el presente análisis- de fuga o de desterritorialización), conceptos todos ellos barajado por Gilles Deleuze y Claire Parnet (2007). En efecto, el filósofo comienza sus postulados teóricos advirtiendo que, con independencia de hallarse en grupos o de forma individual, todos estamos hechos –o nos vemos en la necesidad de dar respuesta a nuestros contextos- a través de una serie de líneas, pudiendo ser estas de diversa tipología: “Whether we are individuals or groups, we are made up of lines and these lines are very varied in nature” (p. 124). Hecha la introducción teórica de sus reflexiones, prosigue Deleuze con la clasificación de su concepto de líneas en tres grandes grupos, siendo las primeras aquellas que nos hacen –y advierten- de los diversos segmentos que trazan la vida humana en sus diferentes etapas, desde la escuela hasta la jubilación:

The first kind of line which forms us is segmentary – of rigid sementarity (or rather there are already many lines of this sort): family –profession; job-holiday; family –and then school – and then the army – and then the factory – and then retirement. And each time, from one segment to the next, they speak to us, saying: Now you’re not a baby any more”; and at school, “You’re not at home now”; and in the army, “You’re not at school now”... In short, all kinds of clearly defined segments, in all kinds of directions, which cut us in all sense, packets of segmentarized lines. (Deleuze y Parnet, 2007:124)

En un segundo lugar, Deleuze pasa a posteriori a describir el segundo tipo de su concepto de líneas, de interpretación más confusa o abierta, quizá, que las primeras:

[...] we have lines of segmentarity which are more intimate or personal –they run through societies and groups as much as individuals. They trace out little modifications, they make detours, they sketch out rises and falls: but they are no less precise for all this, they even direct irreversible processes. But rather than molar lines with segments, they are molecular fluxes with thresholds or quanta.[...] Many things happen on this second kind of line –becomings, micro-becomings, which don't even have the same rhythm as our "history". This is family histories, registrations, commemorations, are so unpleasant, whilst our true changes take place elsewhere –another politics, another time, another individuation. A profession is a rigid segment, but also what happens beneath it, the connections, the attractions and repulsions, which do not coincide with the segments, the forms of madness which are secret but which nevertheless relate to the public authorities: for example, being a teacher, or a judge, a barrister, an accountant, a cleaning lady? (Deleuze y Parnet, 2007:124-25).

Por último, el filósofo parisino llega al tercer tipo de líneas, que son aquellas de mayor relevancia para entender las migraciones hispanocaribeñas hacia los Estados Unidos como líneas de fuga que se encarnan en el desplazamiento humano como respuesta subjetivada frente a los contextos de exilio y escasez económica dados en los tres países que conforman el Caribe español:

there is a third kind of line, which is even more strange: as if something carried us away, across our segments, but also across our thresholds, towards a destination which is unknown, not foreseeable, not pre-existent. This line is simple, abstract, and yet it is the most complex of all, the most tortuous: it is the line of gravity or velocity, the line of flight and the greatest gradient [...] (Deleuze y Parnet, 2007:125).

Pues bien, partiendo de esta idea y clasificación deleuziana a través del concepto de líneas, María Teresa Herner (2009) se centra en describir esta última línea como el tipo de línea caracterizada por "pura intencionalidad, donde hay desterritorialización absoluta. En una sociedad todo huye y la sociedad se define por estas líneas de fuga" (p. 163). Así, pues, las migraciones hispano-caribeñas dirigidas hacia los Estados Unidos, con las consecuencias que acarrearán para el lugar que abandonan y al que llegan, se convierten pues en líneas de desterritorialización grupales deleuzianas que a posteriori darán lugar a nuevo proceso de territorialización en tanto que, ante la pregunta de qué es un territorio –en términos filosóficos-, la misma prosigue con su reflexión crítica en la que apunta que "un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control" (Herner, 2009:167). Así pues, el territorio que, en estos mismos términos, pasa a ser desterritorializado (Caribe hispano insular) conduce irremediabilmente a la territorialización de un, valga la redundancia, territorio (Nueva York, en este caso) en el que confluyen los migrantes que actúan como actantes que emplean las líneas de fuga dados sus diversos contextos y sobre el que manifiestan su propia idiosincrasia en un claro ejercicio de inhibición de la transculturación absoluta hacia la construcción cultural anglo-americana a la que los empuja la eterna hegemonía del WASP (White Anglo Saxon Protestant). De esta forma, pues, el proceso de desterritorialización y territorialización es lo que da lugar a la aparición del territorio, en este caso concreto el neoyorkino, como lugar en el que confluyen explícitamente los procesos apuntados por Deleuze y Parnet (2007:124-125) en cuanto a las respuestas del comportamiento humano

grupales (líneas de fuga) y las matizaciones de María T. Herner (2009) en referencia a la consideración del propio territorio como “movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización” (con consecuencias para ambos lugares: el abandonado y al que se llega), que en el fondo de su exposición se halla intrínseco el significado de la siguiente forma:

...Territorialización > desterritorialización > territorialización > desterritorialización...



Génesis del *territorio*

(Caribe hispano > Ciudad de Nueva York)

La Rumba de Central Park como fenómeno cultural de migrantes hispanocaribeños en pleno Nueva York

Tal y como se ha apuntado con anterioridad, la rumba neoyorkina resulta un proceso ciertamente interesante para su análisis desde diferentes perspectivas académicas dadas las particularidades del evento (como la sociológica, la antropológica, filosófica o la filológica, entre otras), así como su nacimiento a partir de migraciones humanas y relaciones intra e interculturales. Así, pues, desde una aproximación multidisciplinar, dicho festejo se caracteriza por ser resultado de la eclosión de las culturas y tradiciones hispanocaribeñas de los migrantes que, si bien la mayoría de participantes procede de regiones con características similares, sus backgrounds identitarios y artísticos resultan heterogéneos: desde escritores cubanos exiliados, músicos puertorriqueños en busca de una mayor difusión de su obra, bailarines dominicanos en la diáspora y un largo etcétera. Es por ello que definir la rumba *stricto sensu* resulta, cuanto menos, problemático. Bien es cierto que el evento surge como reunión de migrantes llegados del Caribe español (así como otros individuos hispanoamericanos, aunque en menor medida, como el caso de colombianos o mexicanos –principal grupo étnico de orígenes hispánicos en Estados Unidos-) residentes en los distintos barrios de Nueva York en el día de descanso laboral en “el país del dólar” (los domingos) en plena tarde, incluso los días que apuntan a lluvia, y hasta la hora de cierre del parque donde tiene lugar: alrededor de las diez de la noche. A pesar de ser un evento surgido de forma ciertamente improvisada, resultado de la transferencia de escena desde el ámbito doméstico al público y sin ningún tipo de subvención gubernamental dado su carácter didáctico de las culturas caribeñas, su relevancia no ha dejado indiferente a la prensa en Estados Unidos e, incluso, el paso del tiempo le ha acarreado cierto carácter turístico para los visitantes, lo que, en ningún caso, le ha supuesto de cierto grado de institucionalización, dejándolo así bajo la espontaneidad y la reunión tácita en la comunidad participante:

The Rumba caught the attention of cultural reporters, who wrote favorable articles in the New Yorker magazine and other publications [...]. The Central Park Rumba was even written up in Spanish-language newspapers in Florida Guidebooks directed tourists to visit the Rumba on their trips to Central Park [...]. However, even as its popularity grew, the Rumba remained resistant to institutionalization. No one “ran” the Rumba. There were acknowledged informal leaders, respected musicianship. But no one wanted to take responsibility for logistical detail and supervising people’s behaviour. (Maya, 2008:143)

De cualquier modo, el instrumento musical es, sin lugar a dudas, el medio prioritario a partir del cual confluyen todas las artes que se dan cita en dicho evento ya que son las voces espontáneas de los cantantes y el ritmo de los tambores y timbales al compás los que guían el baile de la multitud que acude como participante y todos aquellos turistas y visitantes del parque que se unen al festejo e, inmediatamente, pasan a formar parte de él en un juego de interacción improvisada. A pesar de hallarse en pleno corazón de los Estados Unidos de América, la mayor parte de los cantos se realizan en castellano, en su expresión dialectológica hispanocaribeña, ya que los mismos provienen de las diversas regiones del Caribe que habla castellano, por lo que es común observar una voz que interpreta al unísono una canción a la que se van sumando el resto de los integrantes que interactúan con el cantante principal estableciendo así una interpretación esporádica al ritmo de los instrumentos que los músicos se dedican a tocar en una confusión perfecta de sonidos, voces, ritmos y bailes. Anecdóticamente, hombres y mujeres no tienen una misma participación en el festejo, como herencia de los roles culturales aprendidos en sus orígenes en tierras caribeñas, en tanto que “Drumming and singing are predominately male practices; women mostly participate by dancing and singing” (Jottar-Palenzuela, 2012:458). De cualquier manera, la música es así el instrumento principal de conexión entre todos los invitados, si bien el término “música” ha de contextualizarse a las peculiaridades del evento: no se trata de canciones al estilo más convencional, sino que la misma surge de la mezcla de los viejos cantos que los migrantes portan consigo como parte de su cultura de origen, así como de ritos religiosos en lenguas precolombinas colonizadas y africanas herencia del pasado esclavo. La influencia africana es, de hecho, un elemento ciertamente central en la rumba en tanto que el propio festejo es definido, desde sus inicios en tierras caribeñas, como “an example of transculturation, the cultural and racial intermingling of various ethnic groups from West Africa and Spain in Cuba, now replying itself in New York as a multinational, interethnic space based in the interaction and negotiation of people from several post- and neo-colonial locations” (Jottar-Palenzuela, 2012:469). El acerbo compartido por los integrantes rumberos recrea, así, un proceso de relaciones intraculturales entre los miembros con independencia de la cuestión étnica y racial de estos, siendo la lengua española el mayor elemento de unión dentro de su gran heterogeneidad integrante. Lo cierto es que dichos ritos han sido adquiridos por los participantes a través de la cultura o literatura popular (particularmente, transmitida a través de la oralidad) de sus países de origen y resultan así herencia de su background cultural y religioso o bien ha sido aprendido a través del entorno familiar en el caso de las segundas generaciones, así como en el caso particular de los nuyoricans, es decir, los ciudadanos de origen puertorriqueño nacidos y/o criados en la

idiosincrasia anglo-estadounidense, fundamentalmente en Nueva York – de ahí al origen del término entre “nuyo” y “rican”, si bien a veces también son denominados neoricans-. No en vano, recordemos que la rumba de Central Park tiene sus orígenes ya en las islas antillanas y en el ámbito doméstico, así el parque tan solo pasa a convertirse en un lugar territorializado, en términos deleuzianos, por los migrantes durante, al menos, un tiempo determinado, lo que lo conforma, en efecto, el parque de Central Park en un territorio de confluencia pública y artística simultáneamente. Lo cierto es que la transferencia al ámbito público, aspecto este mantenido hasta la actualidad una vez se diera el paso a este desde el doméstico, parece, además, sujetarse a través de otro importante elemento: la gratuidad y la interacción público-artistas. En efecto, la presencia hispanoamericana en las proximidades del parque neoyorkino ha dado lugar a la apertura de negocios de ocio como bares y clubs dirigidos específicamente al mercado latino, muchos de los cuales se han visto obligados a cerrar por la preferencia de los rumberos a la libertad espacial del parque y, de igual modo, la ausencia del pago de entrada y la asequibilidad de las comidas y bebidas ingeridas en este frente al consumo en locales privados, así como, no menos importante, la fácil interacción de los integrantes con los músicos:

The musicians negotiate between the performative codes of a folkloric spectacle (presenting a polished show that demonstrates their professionalism and mastery of the genre) and those of a street rumba (no clear lines between audience and performer, open-ended improvisation) that some in the audience prefer. [...] Some never went to La Esquina Habanera because it cost money, the show did not contain enough variety and its too top-down (Knauer, 2009:144).

Asimismo, la religión intrínseca en los rezos convertidos en canto pasa así, a su vez, a convertirse en parte de unión de los participantes a través de las invocaciones al son de los tambores y los bailes que los acompañan. En efecto, gran parte de los cubanos migrados que toman parte en dicho evento son procedentes de la hermandad religiosa Abakuá (Jottar-Palenzuela, 2012:471), lo que convierte a las prácticas religiosas oriundas del Caribe (ergo, de la fusión de las creencias africanas, europeo-judeocristianas y precolombinas) en base de gran parte de la rumba, si bien se ve enfatizada la celebración festiva del evento frente al rezo netamente religioso que ha pasado a perder su carácter devoto en pro de una manifestación identitaria, si bien diversa entre sí (son muchas, además, las fuentes religiosas de las que proceden los cantos, sin que se produzca ninguna deserción en los cantos dado, precisamente, a haber perdido el carácter exclusivamente religioso de estas a favor de la construcción de su identidad en condiciones diaspóricas): “For Cuban immigrants in New York, the Afro-Cuban cultural world of rumba [...] is a way to connect with their “roots” and construct a Cuban identity in the diaspora [...]” (Knauer, 2009:145).

No en vano, la rumba responde a la manifestación del folklore propio de diversos países que bajo el sintagma “caribeños” parece borrar las diferencias culturales existentes entre los mismos, especialmente para los ojos del visitante. Así, si bien el español es la lengua de comunicación entre los mismos por excelencia, las diferencias identitarias entre los participantes se dejan ver en aspectos tan inadvertidos como la elección de su comida, el canto en el que más se

involucran o su respaldo a los ritmos religiosos. Diana Taylor (2003) escenifica de forma parlante per se dichas diferencias: “Cuban women sold Cuban pasteles on one side; Puerto Rican women sold arroz con gandules on the other” (p. 267). Asimismo, la propia génesis de la rumba conllevó ciertas diferencias entre los propios migrados ya que los cubanos exiliados a través del Puerto del Mariel, los marielitos, se negaron hasta 1994 a tocar con el resto de caribeños debido a su rechazo a ser asociados con la criminalidad a la que se asociada el evento, lo que los retrotraía a la atmósfera de pseudoclandestinidad en la que vieron obligados a moverse en su país de origen dada la dictadura castrista (Taylor, 2003:267). De ahí a que, en conjunto, sea pues más apropiado hablar de una base intracultural estructurada sobre las diversas raíces hispanocaribeñas transferidas a un nuevo medio en lugar de apuntar a un único emblema cultural como factor sine qua non. Y es que la rumba sobre la que se está realizando el presente análisis no es tan solo expresión artística cubana ni dominicana ni puertorriqueña (o nuyorican) ni de ninguna otra región caribeña o “latina” sino que surge de la fusión de todas ellas, precisamente, a través de la intraculturalidad nacida a partir del contacto entre las mismas (lo que no está en disputa con la predilección de los participantes por uno u otro elemento constituyente del evento ya que el heterogéneo abanico de posibilidades se crea a través de dicho contacto de las diversas culturas). Es de enfatizar que, dadas las circunstancias para-artísticas del festejo se podría tender a dar respuesta al origen de la rumba como proceso de transculturación de los diversos migrados en su nuevo medio receptor. No obstante, no comparto dicha afirmación sino que me inclino a pensar en un proceso de transculturación de las diferentes culturas caribeñas sobre las que nace la propia rumba neoyorkina (de ahí a la intraculturalidad fruto del contacto entre las mismas en el medio hegemónico anglo) y no como una transculturación de estos hacia el medio socio-lingüístico de mayor poder en los Estados Unidos: el anglo. Bien es cierto que la Rumba surge como manifestación artística de los migrados hispanoamericanos y, por lo tanto, es esperable que se dé tal fenómeno socio-lingüístico en los nuevos americanos en su introducción a la cultura de dominio y con connotaciones positivas en el consabido binomio dual intercultural. En palabras de Rosa Abenoza (2004:51):

la condición de inmigrante siempre debe ser transitoria, ya que la vocación natural de la inmigración es la integración en la sociedad de acogida. Tardará una, dos o incluso tres generaciones, pero dicha integración terminará por producirse puesto que, tras un tiempo de adaptación y arraigo, la sociedad de acogida se convierte en el espacio de pertenencia original.

Sin embargo, en la rumba no se aprecia dicha transculturación de los inmigrantes hispanocaribeños hacia el medio anglo ya que absolutamente todas las particularidades del festejo nacen de las culturas hispánicas (desde la lengua vehicular que usan los integrantes en su comunicación, sus cantos, sus bailes, sus danzas, sus ritos, sus proclamas y hasta su gastronomía). El evento, además, lleva perpetuándose en el tiempo desde hace más de una década y la introducción de elementos pertenecientes a la cultura anglo-estadounidense o la lengua de facto en los Estados Unidos no ha penetrado aún con estabilidad en él. Existe pues

una inhibición del proceso de transculturación en la manifestación poliartística llevada a cabo por los individuos hispanocaribeños que llevan a cabo la génesis festiva que, lejos de resultar de la intraculturalidad de sendos grupos etnolingüísticos (anglo e hispano), actúa como emblema de una identidad inmigrante que, en efecto, no cesa de verse arropada por un flujo humano procedente del Caribe que habla español y cuyos números demográficos no dejan de crecer (tanto en los Estados Unidos como en el resto del mundo). Y esta es, sin lugar a dudas, la mayor razón por la cual la rumba sigue existiendo a través de las décadas y siempre en español a pesar de sus orígenes marginales, la persecución policial que ha sufrido en diversas etapas de la vida política de Nueva York o la fuerte influencia del inglés en el mundo como tótem del poder estadounidense. No en vano, el análisis del último informe publicado por el Instituto Cervantes, bajo el epígrafe *El español: una lengua viva. Informe 2015*, pone de manifiesto la gran relevancia de la que goza la lengua española en el tiempo actual al constatar que casi 470 millones de personas a lo largo del mundo tienen dicho idioma como lengua materna y la cifra aumenta hasta los casi 559 millones si hablamos de los usuarios potenciales, que se obtienen al sumar los hablantes nativos, los hablantes de competencia limitada y los estudiantes de español como lengua extranjera (Fernández Vítóres 2015:5). El español se convierte así, siempre según dicho informe, en la segunda lengua materna más extendida, tras el chino mandarín, y se estima que, si bien en la actualidad el 6,7% de los habitantes del mundo son hispanohablantes, este número aumente por cuestiones demográficas hasta el 7,5% en 2030 y al 10% en tres o cuatro generaciones (Fernández Vítóres 2015:52015:5). De forma nada anecdótica, entre los tres países con mayor número de hispanohablantes no se halla el país del que la lengua es originaria y, de hecho, hay que esperar hasta el cuarto puesto en dicho ranking para encontrar al país ibérico. De esta forma, México (121.005.815), seguido por los Estados Unidos de América (alrededor de 53 millones y único país de estos tres donde el español no es lengua oficial) cuentan con las cifras de población más elevadas de hablantes de español, seguidas por Colombia (48.014.693) y España (46.771.341). El español en su variante dialectal caribeña, de raíces andaluzas y canarias e influida por las lenguas amerindias colonizadas, se ve fuertemente ligado a la rumba como emblema que une a las diversas procedencias de los pueblos hispanoamericanos migrados que la nutren y mantienen en el tiempo como expresión artística de identidad "latina". Si ha de existir un proceso de mezcla de culturas y adquisición de aspectos homónimos por parte de individuos procedentes de otras, este es, sin lugar a dudas, el que tiene lugar entre los propios integrantes caribeños oriundos de distintos lugares y no el de estos con el medio anglo, por lo que la rumba bien puede ser entendida como una proyección del Caribe que se territorializa en la ciudad de Nueva York.



Imagen 2. Rumba en Central Park (i). Fotografía de la rumba tomada el domingo 28 de mayo de 2017 en Central Park. En ella pueden apreciarse los participantes pertenecientes a diversas etnias y razas reunidos en torno a los tambores, mientras otros comen y beben sentados en los bancos, y los turistas toman fotografías. [Fotografía propia].

De cualquier modo, la comida y la bebida son también una parte esencial del festejo donde cada participante trae de su propia casa el plato que va a ingerir y/o compartir con el resto en plena rumba o bien la adquiere a través de los improvisados puestos de comida, que también se convierten en foco de atracción turística. La fusión de los platos, en su mayoría salidos de recetas típicas del Caribe, y las bebidas, cervezas e incluso otros alcoholes cubanos, dominicanos y boricuas elaborados por los propios invitados en sus casas y servidos en vasos de plástico rojo debido a la prohibición de beber alcohol en la calle mostrando la bebida (conocido como open alcohol, que es un delito penado con multa y/o arresto en tierra estadounidense) es parte ciertamente relevante del festejo dada su larga duración. De esta forma, la celebración artística tampoco olvida la gastronomía típica de sus países de origen construyendo así un imaginario momentáneo en el tiempo donde todos se olvidan de que se hallan en pleno corazón de Manhattan y parecen hallarse de nuevo en sus países de origen, a pesar de que una simple mirada a la estética de su alrededor y la constante visita de turistas que se van sumando al evento o simplemente se paran a tomar un par de fotografías les recuerde que se hallan al otro lado del Estrecho de la Florida. Aunque pudiera parecer anecdótico, el empleo de su propia comida, que comparten y/o venden entre los integrantes en el festejo, aumenta los lazos de unión tanto entre estos como entre estos con sus países de origen estableciendo su propia red de contacto con su cultura a pesar de hallarse en un contexto diaspórico, algo ciertamente esperable en los procesos migratorios:

Las redes sociales creadas humanizan y hacen más soportable la experiencia migratoria. Estas redes de apoyo ayudan a otros inmigrantes con diferentes características a incorporarse a uno u otro país, comunidad, ciudad o barrio. Lógicamente en estas comunidades –por lo general de una comunidad, etnia u origen determinados- se mantiene la lengua de origen, la gastronomía, las costumbres, los ritos [...]. (Abenzoza, 2004:49)



Imagen 3. Rumba en Central Park (ii). Fotografía de la rumba tomada el día domingo 28 de mayo de 2017 en la que puede apreciarse cómo un hombre canta al son de los timbales mientras otros y otras participantes corean su canto y bailan al compás. Otros, como puede observarse, charlan a su alrededor o se hallan sentados en los bancos disfrutando del evento multirítmico. Anecdóticamente, en la imagen puede apreciarse a la doctora Berta Jottar-Palenzuela, al frente y con pelo rizado, una de las mayores expertas en dicho festejo y gracias a quien pude conocer la existencia de la rumba dada la escasez de su difusión en España. [Fotografía propia].

No obstante, el imaginario espacial y temporal que recrean en pleno Manhattan resulta esporádico ya que, una vez que finaliza el espectáculo, los participantes retornan a su realidad cotidiana, volviendo así en términos deleuzianos a responder a través de líneas de desterritorialización del lugar frente a las posibles multas o arrestos a los que pueden verse abocados. En muchos casos, se trata de individuos que residen en los barrios latinos de Manhattan ya mencionados como East Harlem o Washington Heights, donde el español es lengua vehicular y la música, la gastronomía y el resto de elementos identitarios se relacionan directamente con los países del Caribe hispano y escasea la influencia del medio de poder que los acoge. No en vano, Yolanda Martínez San Miguel (2004) da un paso más en esta misma dirección y llega a afirmar que Nueva York puede pasar, dada la gran influencia caribeña que ha recibido durante décadas a través de las migraciones hipanocaribeñas con las que se abría este artículo (entendidas como líneas de fuga frente a contextos dictatoriales y de crisis económicas), a convertirse en otra de esas islas:

Durante los últimos cinco años he estado estudiando la forma en que la migración impacta a aquellos que viven en las islas del Caribe, con el interés de identificar esos otros pulsos de la globalización que no dependen necesariamente de la perspectiva del sujeto que se desplaza fuera de su entorno cultural inmediato. Por ello he dedicado gran parte de mi estudio al análisis de las producciones simbólicas que aluden a los desplazamientos masivos de puertorriqueños, cubanos y dominicanos dentro del Caribe. Sin embargo, a medida que iba estudiando las producciones artísticas de estos tres países, se fue haciendo evidente que Nueva York tenía que funcionar como otra isla más en ese imaginario caribeño que estoy manejando (Martínez San Miguel, 2004:469-470).

A lo que continúa su conclusión al respecto, en lo que bien puede insertarse la génesis de la rumba de Central Park como movimiento pancaribeño proyectado en tierra anglo-estadounidense que rompe –como afirma la propia autora- con los límites nacionales construidos por el individuo en tanto que “la experiencia pancaribeña que se ha estado gestando en esta zona nos obliga a repensar la manera en la que se definen los confines de los imaginarios nacionales y contemporáneos [...]” (Martínez San Miguel, 2004:470).

Conclusiones

A pesar de que la rumba de Central Park haya adquirido una notable relevancia en la comunidad latinoamericanista como forma multiartística en la que confluyen diversas disciplinas homónimas en los últimos años, son pocos los estudios (y, particularmente, en castellano) que han ayudado a su difusión y conocimiento en este lado del océano Atlántico, motivo fundamental del nacimiento de este artículo. Tal y como se ha analizado a lo largo del mismo, si bien el festejo aparece ya en las tres islas que conforman el Caribe hispano insular (fundamentalmente, en Cuba) y en un ambiente doméstico e íntimo, el mismo adquiere carácter público y de manifestación idiosincrática cultural en la ciudad de Nueva York -de forma más concreta, en pleno corazón del parque de Central Park en Manhattan- a partir de los años 60 debido a los desplazamientos humanos sin precedentes en la historia migratoria del Caribe español (tanto insular –prioritario- como continental) acaecidos por diversos contextos dictatoriales y económicos imperantes en los estados latinoamericanos –y entendidos como líneas de fuga deleuzianas frente a dichos contextos-. De ahí, en efecto, a su nombre: rumba de Central Park, acuñado de forma esporádica y sin un cuerpo organizador ni institucionalizador, tal y como surge y se desarrolla el propio festejo en el mayor de los parques de la ciudad de Nueva York todos los domingos de época estival. El análisis de dicho evento pone de manifiesto que sus peculiaridades resultan aristas difíciles de clasificar en tanto que, tal y como la heterogeneidad étnica y racial que caracteriza a los tres países del Caribe hispano insular migrado a La Gran Manzana, la rumba resulta de una fusión de músicas, danzas, tradiciones, literatura popular, folklore -en la extensión más amplia del lema- y hasta religión –si bien sin el carácter devoto que le es típicamente atribuido-. En última instancia, la existencia de la rumba neoyorkina da luz a la aparición de formas artísticas que exceden aquellas que son consensuadas por la comunidad científica y surgen como fruto de migraciones humanas y relaciones intraculturales entre los distintos pueblos que integran dicho festejo desde hace más

de un decalustro, lo que da origen a manifestaciones idiosincráticas como formas de reunión y confluencia identitaria (que inhibe la transculturación hacia lo anglo) de los desplazados en un medio en el que su cultura, hispanoamericana, pretende conquistar o territorializar su propio lugar en los estándares de la tradición hegemónica anglo-estadounidense. De esta forma, la influencia hispanocaribeña (o pancaribeña, por extensión) lleva a replantearse la gran influencia cultural e histórica que dicho pueblo ha ejercido (y ejerce) sobre el medio que lo recibe, la ciudad de Nueva York, pasando esta a ser considerada por todo ello como una proyección de la cultura isleña en pleno corazón estadounidense. De esta forma, pues, se puede apreciar cómo se borran los límites culturales y lingüísticos teórico-nacionales en pro de una diversidad etnolingüística fruto de los movimientos humanos contemporáneos y actuales a escala mundial.

Agradecimientos

Agradezco al Gobierno vasco/Eusko Jaurlaritza su contribución económica en forma de beca predoctoral, lo que ha posibilitado la realización de la presente investigación como parte de mi tesis doctoral. De igual forma, agradezco a la profesora Berta Jottar-Palenzuela su ayuda y guía en la rumba neoyorkina en la que tuve lugar de participar gracias a mi desplazamiento a dicha ciudad a través de mi ponencia en un congreso literario de la Universidad de City College of New York (Manhattan, Nueva York, Estados Unidos). Por último, agradezco a todos los rumberos la cálida bienvenida que me brindaron y todos los testimonios que de forma desinteresada compartieron conmigo a sabiendas de mi papel de investigador.

Referencias

- Abenoza Guardiola, R. (2004). *Identidad e inmigración: orientaciones psicopedagógicas*. Madrid: Catarata.
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bergad, L. W. y Klein, H. S. (2010). *Hispanics in the United States. A Demographic, Social, and Economic History, 1980-2005*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2007). *Dialogues II*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.
- DRAE [Diccionario de la Real Academia Española] (2014). Diccionario de la lengua española. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Fernández Vítóres, D. (2015). *El español: una lengua viva. Informe 2015*. Madrid: Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/espanol_lengua_viva/pdf/espanol_lengua_viva_2015.pdf
- Gott, R. (2007). *Cuba. Una nueva historia*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas, 13*, 158-171.

- Jottar-Palenzuela, B. (2012). Rumba's Democratic Circle in the Age of Legal Simulacra. En A. Jota Aldama et al. (ed.) *Performing the US Latina and Latino Borderlands*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martínez San Miguel, Y. (2004). La 'otra isla' de Nueva York y la caribeñidad a la interperie. En S. Torres-Saillant et al. (comp.) *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo: Editora Manatí.
- Maya Knauer, L. (2008). Racialized culture and translocal counter-publics: Rumba and social disorder in New York and Havana. *Caribbean Migration to Western Europe and the United States: Essays on Incorporation, Identity, and Citizenship* (pp.131-168). Filadelfia: Temple University Press.
- Luis, W. (1997). *Dance Between Two Cultures. Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Luis, W. (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Picó, F. (1988). *Historia General de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Safa, H.I. (1998). *De mantenidas a proveedoras*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durnham: Duke University Press.