

# Danzas de la diáspora: intérpretes valientes<sup>1</sup>

Yvonne Daniel\*

## Definiendo la danza, la diáspora africana y el Caribe

En todo el mundo humano, la danza es una forma de comunicación corporal poderosa, no verbal, expresiva. Casi en cualquier lugar, la danza proporciona relajación festiva y conecta el movimiento y el hacer música a cosas y eventos más allá de la entretención, la recreación o la creatividad. Aunque la danza provenga del ámbito estético de la vida social, contiene fuertes vínculos con los ámbitos políticos, religiosos e incluso económicos. Por ejemplo, la danza puede articular dimensiones políticas en los giros y quiebres virtuosos de los/as jóvenes, a medida que se apropian de espacios urbanos luego de haber sido expulsados/as de otros lugares; puede articular la resistencia al interior de rituales religiosos históricamente oprimidos y marginalizados; y puede articular dimensiones económicas en el núcleo de contextos turísticos, donde ganancias financieras considerables son calculadas al interior de despliegues estéticos. La danza es juego, pero no simplemente juego. A lo ancho del continente africano y en la mayoría de los sectores de su diáspora, la danza es aquel modo de comunicación que frecuentemente resulta central para la vida social.<sup>2</sup>

Danzantes talentosos/as interpretan y provocan respuestas kinéticas en otros/as. La participación en un evento de danza aumenta a medida que especialistas experimentados/as recurren a la relación entre el sonido musical y el movimiento corporal y se comunican con otros/as intérpretes y observadores/as a través de distintos canales sensoriales. A medida que el baile y la música se intensifican, también lo hace un sentido de solidaridad de

---

<sup>1</sup> Tradução do texto "Diaspora Dance: Courageous Performers", originalmente publicado como um dos capítulos do livro *Diaspora Dance: Igniting Citizenship*. University of Illinois Press, 2011.

<sup>2</sup> Los/as lectores/as debiesen tener en cuenta que, aunque este texto se limite a la diáspora africana en las Américas o a la "diáspora atlántica", la diáspora africana se extendió por el norte a Europa, por el este a Rusia y a través de Asia, así como por el oeste hacia las Américas. Véase Harris, 1971; DeBrunner, 1979; Lewis, 1990; Thornton, 1998; Gomez, 2006; véase también ASWAD (Asociación para el Estudio de la Diáspora Africana Mundial, por sus siglas en inglés): [www.aswadiaspora.org](http://www.aswadiaspora.org). De aquí en adelante, el término "diáspora" supondrá la diáspora africana atlántica.

\* Professora emérita de Dança e Estudos Afroamericanos do Smith College.

grupo. Se trata de una condición temporal que se repite regularmente para generar una cohesión prolongada y para beneficiar a todo el grupo danzante.

Para las comunidades diaspóricas, tales como aquellas que se ubican en la esfera cultural circum-caribeña, el cuerpo danzante es casi inseparable de la música, y la danza y la música en conjunto son una apreciada forma de performance estética que tiene la capacidad de simbolizar toda la gama de la expresión humana. Sus efectos posteriores dejan una sensación de centramiento individual, de completud y calma, de conexión grupal y bienestar. En la medida que la danza proporciona satisfacción física, psicológica y estética, también libera estrés y provee de energía, espíritu y excitación. Para muchos/as afrodescendientes, se trata de una poderosa forma de comunicación y de un significativo recurso emocional.

Por supuesto, la performance danzaria africana no solo fascina a las personas africanas y de la diáspora. Muchos/as espectadores/as de danzas africanas y caribeñas trascienden desde la vida social ordinaria hacia el ámbito extraordinario de experiencias inusuales, frecuentemente extáticas. Por ejemplo, el público de una performance de danza africana, diaspórica o caribeña frecuentemente es transformado por la danza que presencia en participantes que aplauden, gritan o se mueven rítmicamente. Como potenciales espectadores/as, son cautivados/as por el exquisito movimiento corporal y los exuberantes ritmos de la danza de raíz africana. Son estéticamente estimulados/as y emocionalmente involucrados/as a medida que los/as intérpretes seducen su atención y estimulan un interés aún mayor. Consecuentemente, los/as así llamados/as espectadores se transforman en participantes a medida que transitan el camino de la transformación estética. El potencial trascendente al interior de la danza diaspórica es importante, y se hará más evidente en nuestras observaciones de tipos específicos de danza.

## Cuadro 1 – Tipología de danzas caribeñas/diaspóricas

<b>1. Danzas sociales y populares</b>
A. Danzas derivadas de la contradanza.
B. Danzas de tambor de raíz africana.
C. Danzas de desfile.
D. Danzas nacionales.
E. Bailes populares y de moda.
<b>2. Danzas sagradas</b>
A. Herencia danzaria nativa americana.
B. Herencias danzarias europeas.
C. Herencias danzarias africanas.
D. Herencias danzarias asiáticas.
<b>3. Danzas de lucha/de combate</b>
A. Danzas sin armas.
B. Danzas con armas.
<b>4. Interpretaciones de concierto y teatrales</b>
(Todos los tipos y formas del vocabulario danzario de la región.)
<b>5. Interpretaciones turísticas</b>
(Todos los tipos y formas del vocabulario danzario de la región.)

Definir tipos de danza es algo difícil, pues los géneros cambian a lo largo del tiempo.<sup>3</sup> Por ejemplo, el *vals* fue un baile popular en la Europa decimonónica y aún es “popular” como una especialidad de salón de baile en el siglo XXI; no obstante, es poco popular en salas de baile, cabarets y clubes nocturnos. En consecuencia, a lo largo de este volumen las danzas sociales se discuten como formas que tienen la intención de reunir a las personas para la sociabilidad y la danza. Usualmente, la danza social enfatiza el baile en pareja, pero también puede incluir desfiles y formas grupales, las que a veces se elevan en el nivel de habilidad hasta llegar a la performance profesional, de exhibición o dramática, tales como el *tango*, la *rumba* o las danzas del *Vodou*.

La danza popular es la danza prevalente de un grupo social dado en un periodo particular. Tanto la danza social como la danza popular están

---

<sup>3</sup> Tal y como también ocurre en cualquier otra región, las danzas representativas y contrastantes se nutren de un vocabulario danzario que es originario de los pueblos que llegan a residir allí. De esta forma, el Cuadro 1 indica solo una forma de organizar la cultura dancística caribeña. Se desarrolla con mayor profundidad en cuadros posteriores, pero este cuadro en particular sirve como una estructura representativa de la vasta variedad de danzas que puede existir en cualquier sociedad. Pueden existir otras danzas diaspóricas más allá de las mencionadas, pero no anticipo contrastes con la apreciación de los principales tipos que se incluyen aquí.

contenidas por un marco temporal; no obstante, las danzas populares de la diáspora tienen una mayor dependencia de las preferencias de los/as jóvenes y, más que la danza social, se oponen a la danza “alta”, “fina” o “clásica”, junto a sus respectivas audiencias privilegiadas. La danza popular puede involucrar a las comunidades locales y extenderse a través de las fronteras para convertirse en fenómenos internacionales, tal como lo han hecho la *salsa* y el *merengue*. Las danzas populares que aparecen por un periodo de tiempo relativamente corto (desde un mes hasta quizás diez años) se discuten aquí como danzas *de moda*, por ejemplo, la *macarena*. Las demás definiciones de danzas en el cuadro básico dado acá son más fácil y ampliamente aceptadas.

### **La temprana colisión de culturas y los/as nativos/as americanos/as**

En las islas caribeñas, esclavizados/as africanos/as reemplazaron a los pueblos nativos de la región. Africanos/as esclavizados/as y (posteriormente) liberados/as interpretaron, en sus barracones en las plantaciones o en secreto, lo que recordaban de las tradiciones africanas de movimiento, pero también aprendieron e interpretaron en público las danzas de las naciones europeas que llegaron a dominar los grupos de islas. Entre los siglos XVI y XVIII, las formas de movimiento africanas y europeas se mezclaron en los repertorios danzarios del Nuevo Mundo, pero, en el siglo XIX, creaciones danzarias distintivas y nuevos estilos llegaron a identificar a grupos lingüísticos particulares en las islas. Sin perjuicio de las diferencias entre las islas y los territorios continentales relacionados, la improvisación creativa y las texturas polirrítmicas se convirtieron en características de la performance danzaria. Las comprensiones africanas de la danza y la música sobrevivieron los esfuerzos por destruir o marginalizar las “cosas africanas” dentro de la hegemonía europea.

En el siglo XX, sobre todo, la danza caribeña proporcionó divisas y ganancias económicas, además del placer estético, la recreación o la trascendencia espiritual. El turismo se había transformado en la fuerza económica más importante en el Caribe, pues se trataba de la única actividad que le otorgaba a las islas alguna ventaja en el competitivo comercio internacional, y junto con el turismo vino la comercialización de la danza. En algunas ocasiones, las naciones caribeñas pudieron presentar representaciones intrigantes de la diversidad de la cultura regional, al mismo tiempo que incrementaban las muy necesarias ganancias extraídas de las industrias relacionadas con el turismo. Más aún, sin embargo, los/as intérpretes caribeños/as estuvieron sujetos/as a un mayor contacto con industrias

relacionadas al mercado negro, con la prostitución y el crimen y fueron amenazados/as por una mayor exposición al VIH y al SIDA. Adicionalmente, las poblaciones insulares siempre han tenido que soportar riesgos sanitarios regionales y presiones ecológicas que, intermitentemente, han desafiado la sobrevivencia cultural: huracanes, terremotos, inundaciones, sequías, infecciones parasitarias tropicales, etc.

## **Cuadro 2 – Herencias coloniales americanas y danza africana**

Nativos/as americanos/as libres y esclavizados/as
Colonos/as europeos/as gobernantes o con contratos de servidumbre
Africanos/as esclavizados/as y libres
— Tradición dancística amalgamada de África Occidental
— Tradición dancística amalgamada de África Central
Criollos/as libres (descendientes de europeos/as)
Criollos/as esclavizados/as y libres (descendientes de africanos/as)
Asiáticos/as con contratos de servidumbre o libres

Gracias a los/as valientes bailarines/as y músicos/as que han desafiado las presiones culturales que, de lo contrario, hubiesen borrado los legados africanos, varios tipos de estilos de movimiento africanos hoy hacen eco a través de la diáspora. También, gracias a persistentes artistas afrodescendientes, las prácticas danzarias de raíz africana han sido introducidas a los mundos dancísticos convencionales europeos, asiáticos y americanos. El conocimiento sobre las danzas de raíz africana o diaspóricas se ha extendido mediante presentaciones de escenario, grabaciones en DVD y CD, programas de radio y televisión, el acceso a internet, así como el crecimiento de las comunidades rituales afroamericanas, y las danzas de raíz africana se continúan desarrollando. Las islas caribeñas, particularmente, han albergado prácticas danzarias fascinantes debido a su ubicación estratégica entre Europa, África y las Américas.

## **Intérpretes decisivos**

### **Intérpretes caribeños**

A pesar de los serios retos de la colonización y la esclavitud, la marginalización poscolonial, y el turismo contemporáneo de sol, arena y sexo, los/as intérpretes

caribeños/as han logrado mantener herencias africanas y europeas, además de la creatividad criolla. En Haití, varios/as artistas distinguidos/as defendieron las danzas de la diáspora africana aun cuando la mayoría de las representaciones culturales solo reflejaban modelos europeos. Jean Léon Destiné llegó a la fama a mediados de la década de 1940 como el primer bailarín profesional de Haití y como fundador del Teatro Nacional de Folklore (1949). Sus representaciones de personajes populares haitianos y saltos sobre tambores de dos metros de altura son legendarios. Aunque fue formado como periodista y cantante, ha disfrutado una vida de interpretaciones de danza estelares y de aclamada enseñanza durante su residencia en Nueva York.

Lavinia Williams Yarborough, una bailarina profesional proveniente de los EE.UU., viajó a Haití a tomar el lugar de Destiné luego de su partida. Como una reconocida bailarina e integrante principal de la compañía de Katherine Dunham, el trabajo de Yarborough fue formar a los/as bailarines del Teatro Nacional en ballet y en la técnica Dunham. Originalmente, debía quedarse por seis meses, pero su positiva influencia en la sociedad haitiana, especialmente al guiar a jóvenes estudiantes femeninas hacia vidas productivas, motivaron al gobierno a solicitarle que se quedara. Durante los próximos cuarenta años, estudió todas las formas de danza haitiana y compartió su dominio de los repertorios danzarios haitiano, europeo y estadounidense con estudiantes locales e internacionales.

Otro gran bailarín haitiano, Louinés Louinis, fue reclutado por Jean Léon Destiné para la compañía nacional haitiana debido a sus naturales talentos danzarios. Louinis bailó profesionalmente con Lavinia Yarborough y alcanzó reconocimiento nacional antes de dejar Haití para bailar, coreografiar y enseñar. Continúa formando estudiantes en la distintiva claridad y fenomenal fuerza de las danzas folklóricas haitianas en Miami y Nueva York.

La bailarina y coreógrafa haitiana Odette Wilner mantuvo una muy respetada compañía de danzas haitianas durante varias décadas, y presentó una variedad de géneros haitianos en hoteles locales desde la década de 1970 en adelante. Por otra parte, la bailarina y profesora Viviane Gautier formó a haitianos/as de clase media, no solo en las técnicas del ballet y la danza moderna, sino también en las danzas folklóricas haitianas.

Sin embargo, la promotora más reconocida de las danzas haitianas fue Katherine Dunham, una afroamericana que hizo uso de lo que aprendió en su investigación antropológica en Haití, incluyendo la comunidad Vodou de fines de la década de 1930, para desarrollar una técnica de danza. La técnica Dunham

fue usada para ejecutar sus coreografías originales en el escenario, así como para formar a personas no familiarizadas con las danzas de base africana.

Los/as bailarines/as nombrados/as presentaron la herencia danzaria de raíz africana tal y como evolucionó en Haití, la primera república “negra” o africana y libre de esclavos/as en las Américas. Estos/as bailarines/as desafiaron los estándares sociales y sesgos culturales de sus tiempos para presentar, preservar y desarrollar el legado africano. Sus descendientes profesionales en Haití y a través de la diáspora son numerosos/as: Mona Estimé Amira, Blanche Brown, Joan Burroughs, Elizabeth Chin, Nadia Dieudonné, Colette Eloi, Peniel Guerrier, Julio Jean, Michelline Pierre, Judith Samuels, Serge St. Juste, y, literalmente, cientos más.

En otros lugares del Caribe de habla francesa o kreyol, los/as danzantes no han podido aferrarse a su herencia africana tan fácilmente como los/as haitianos/as. Por ejemplo, Martinica y Guadalupe aún permanecen en una relación colonial como departamentos del gobierno francés, y en consecuencia reciben un incommensurable influjo cultural francés, el que históricamente ha minimizado los legados africanos por oposición a la historia y cultura francesa. Algunos/as martinicanos/as interpretan una *cuadrilla* histórica, conocida como *bele*, como símbolo de sus legados africanos y europeos, y algunos/as guadalupanos/as interpretan su tradicional danza con tambores, llamada *gwoka* o *lewoz*, para expresar una identidad afro-caribeña. Muchos/as caribeños/as de habla francesa buscan en los/as directores/as de las organizaciones de *bele* y *gwoka*, tales como La Soso en Martinica, un liderazgo tanto artístico como sociopolítico, un liderazgo que, según creen, conserva ciertos vínculos culturales africanos. Otros/as, tales como Josiane Antourel y Josy Michalon en Martinica y Léna Blou en Guadalupe, usan la herencia africana como material seminal para el desarrollo coreográfico, de espectáculos y de técnicas.

El estilo africano persiste en el Caribe español a través de las coreografías de reconocidos/as especialistas en danza cubanos/as, puertorriqueños/as y dominicanos/as. Ramiro Guerra fue el líder de un revolucionario movimiento dancístico en la década de 1950, el que inició el estudio del cuerpo cubano y resultó en la *danza cubana*, una técnica de danza moderna que añade las raíces africanas de la cultura cubana a las técnicas de Martha Graham y José Limón. Guerra continúa en la vanguardia de la danza cubana, con exploraciones

publicadas e interpretadas de la voluptuosidad, la sexualidad y el género a través de la danza.<sup>4</sup>

Dos estadounidenses influenciaron la danza cubana en el periodo temprano de Guerra: Elfrida Mahler y Lorna Bursdall<sup>5</sup>, quienes se habían especializado en las técnicas de Doris Humphrey, José Limón y Graham. Bursdall fue parte del grupo de Guerra que fue decisivo en el desarrollo de la *danza*, y muchos/as otros/as coreógrafos/as han seguido en la tradición coreográfica cubana, especialmente Eduardo Rivera, Teresa González, Manolo Micler, Juan de Dios, por nombrar algunos/as. Cada uno/o a su manera (a través de la danza folklórica, el ballet, la danza moderna o alguna combinación de las anteriores) ha sacado a la luz la distintiva cubanidad que reside en las formas danzarias cubanas.

Casi sin ayuda, la difunta Sylvia del Villard promovió el reconocimiento de la danza africana en Puerto Rico, cuando allí era más popular identificarse únicamente con la herencia española. Ella y dos familias conocidas por la danza *bomba*, las familias Ayala y Cepeda, han impulsado la herencia afropuertorriqueña como parte del repertorio danzario caribeño, así como dentro del discurso público. Más recientemente, la identidad transnacional puertorriqueña y las experiencias migratorias han traído a la palestra el papel crucial de los/as puertorriqueños/as en la formación de la *salsa*, un baile con raíces cubanas que se ha vuelto global como una “danza del mundo”.

En la República Dominicana, las inevitables fuerzas del cambio han ocasionado que la herencia africana emergiera después de siglos de severas perspectivas anti-africanas y anti-haitianas. Neyreda Rodríguez, tal como Sylvia del Villard en Puerto Rico, ha usado un modelo similar al de Dunham, el que valida la danza africana y diaspórica en entornos segregados o prejuiciosos. Estas bailarinas han desarrollado escuelas de danza, además de sus compañías, las que se dedican al desarrollo de los/as jóvenes afrodescendientes. Tal como otros/as jóvenes artistas de la danza del siglo XXI, la hija de Rodríguez, Senia, trabaja junto a comunidades empobrecidas en producciones artísticas colaborativas, las que proporcionan sentido y productividad para jóvenes dominicanos/as.

En el Caribe inglés/creole o en las Indias Occidentales, pocos/as bailarines/as caribeños/as han sido tan elocuentes respecto a las herencias

---

<sup>4</sup> Véase Guerra, 2010.

<sup>5</sup> Véase también Daniel, 2017. [Nota del traductor: Se trata de una referencia adicional sugerida por la autora para complementar el texto original.]



danzarias africanas y a las elaboraciones diaspóricas como el difunto Rex Nettleford, ex ministro de cultura y fundador del Teatro de Danza Nacional de Jamaica. La compañía de Nettleford continúa manteniendo la historia insular, además de presentar los temas de la “liberación negra” y la justicia social mediante coreografías escenificadas y programas de formación profesional en danza. Su compañía ha establecido alianzas a través del Caribe, las que han promovido un programa de educación en danza y fortalecido las imágenes positivas de la vida caribeña sobre el escenario. Por ejemplo, la compañía ha contratado varias veces a Eduardo Rivera, de Cuba, para montar su trabajo sobre los cuerpos de intérpretes jamaquinos/as y, antes de que falleciera, la compañía empleó rutinariamente a la norteamericana radicada en Haití Lavinia Yarborough para liderar talleres intensivos de danza.

En Trinidad y Tobago, Beryl McBurnie, J.D. Elder y Molly Abye han constituido la columna vertebral tanto de la interpretación profesional como de la investigación en danza para su nación compuesta por dos islas; no obstante, quizás Geoffrey Holder, nativo de Trinidad, y su esposa, Carmen de Lavallade, han causado un mayor impacto a nivel global como artistas de la danza caribeños/as. Holder llamó la atención de Broadway en “House of Flowers”, en 1963, con una distintiva voz de bajo, increíble técnica de danza y éxito como pintor y coleccionista de arte (lo que lo hizo conocido, en el mundo artístico de Nueva York, como un “hombre renacentista caribeño”). De Lavallade ha sido reconocida como primera bailarina, habiendo bailado con la Compañía de la Ópera Metropolitana de Nueva York, la compañía de John Butler, así como, durante varios años, en asociación con Alvin Ailey. Adicionalmente, bailó formas caribeñas en varias de las coreografías de su marido. Su danza exquisita e impresionante belleza han hecho que su nombre sea estelar sobre el escenario de la danza de concierto.

En Trinidad propiamente dicha, y trabajando, hasta mediados del siglo XX, en contra de una fuerte influencia británica que negaba las “cosas africanas”, el liderazgo artístico de Beryl McBurnie promovió la historia y cultura locales a través del “Teatro Caribe”. Ella y sus discípulos/as profesionales proporcionaron modelos de desarrollo para la difusión de la herencia de raíz africana. Suministraron legados sólidos, creativos para generaciones de coreógrafos/as y profesores/as, tales como Cyril St. Lewis, Astor Johnson, Robert Johnson, Wilfred Mark, Hazel Franco, Sonja Dumas, y otros/as.

En las islas holandesas, la danza y música de la diáspora aún prevalece, a pesar de los antagonismos coloniales y poscoloniales. En Curazao, por ejemplo, la lucha de los prejuicios protestantes antidanza, antitambores y anti-“negros”

ha reabierto el escrutinio público de la práctica de la danza *tambú* y de su religión relacionada. *Tambú* se ha transformado en una fuente de inspiración para poetas, tamboreros/as y contadores/as de historias curazoleños/as, así como para bailarines/as y expertos/as en artes marciales.

Entre las antiguas islas danesas — hoy las Islas Vírgenes de los EE.UU. —, las danzas de la diáspora dinamizan la performance cultural y la investigación histórica mediante danzas sociales de raíz africana. En efecto, la legendaria especialista de *bamboula* Ms. Clara protegía y revelaba la historia de la danza africana a través de un conjunto de oportunidades para practicar las danzas del tambor. Adicionalmente, los líderes de compañías de *cuadrilla* Bradley Christian, Carlos Woods y Edwin Davis se unieron a esos esfuerzos y preservaron los repertorios de *cuadrilla*, de forma que hoy ancianos/as y niños/as practican bailes en figuras de cuadrado, línea y círculo y mantienen estilos diferenciados que señalan la dedicación comunitaria y un orgullo individual centenario. Conservar lo que se sabe, recuerda o imagina respecto a las culturas africanas se ha transformado en una parte importante en el proceso de promoción de las culturas caribeñas y de otras culturas diaspóricas.

De esta forma, los/as intérpretes de danza connotados en las islas no siempre son profesionales dedicados/as a las presentaciones de concierto o de escenario, sino también especialistas identificados/as con varios géneros danzarios. Muchas islas promueven a los/as intérpretes locales en prácticas danzarias tradicionales y las escenifican regularmente para el entretenimiento comunitario, así como en tanto atracción turística.

## **Intérpretes del territorio continental circum-Caribe**

En los territorios continentales relacionados del Caribe, los/as promotores/as más destacados/as de la herencia danzaria africana provienen de Brasil: Marlene Silva en Río (coreógrafa de la película “Orfeo Negro”, de 1958); “King” Raimundo dos Santos y sus discípulos Augusto Omolú, Luiz Badaró y Rosangela Sylvestre en Bahía; junto a José Lorenzo y, más recientemente, Isaura Oliveira y Augusto Soledade como brasileños/as transnacionales en los EE.UU. El bailarín de danza moderna Clyde Morgan es un brasilianista estadounidense radicado en Nueva York; otra, Linda Yudin, lidera *Viver Brazil* junto a Luiz Badaró (previamente mencionado), la más solicitada compañía de danza brasileña en los EE.UU. Estos/as bailarines/as son responsables, de una forma única, de la promoción de formas danzarias brasileñas; usan técnicas afrobrasileñas y de la danza moderna para hacer espectáculos de danza

brasileña en escenarios de concierto, comunitarios y educacionales. La mayoría de los/as bailarines/as mencionados/as fueron formados/as en el ballet y/o en la danza moderna, pero abrazaron los estilos y vocabularios de movimiento afrobrasileños para presentar, a través de la interpretación dancística, una historia brasileña subrepresentada, así como una apasionante cultura del Nuevo Mundo.

Por otra parte, maestros de *capoeira* (por ejemplo, Mestre Jojo Grande, Mestre Jojo Pequeno, Mestre Cobrinha, Mestre Acordeon, Jelon Veira, y otros) han introducido a miles de estudiantes en el arte marcial/danza/juego afrobrasileño, con sus inherentes filosofías y valores culturales de raíz africana. A medida que reconocen, preservan y promueven la herencia de base africana, ellos han influenciado no solo las prácticas performáticas brasileñas y otras prácticas performáticas de la diáspora, sino también muchas escenas internacionales de la danza.

Muchas veces, en los grandes estados-nación de la región circum-Caribe y de Afro-Latinoamérica, la comunidad artística asume responsabilidades familiares y gubernamentales en aquellos casos en los que el gobierno y la iglesia oficial (generalmente, católica) no son capaces de satisfacer las necesidades de la comunidad. Muchos grupos de danza brasileños —por ejemplo, el grupo de danza moderna Grupo Corpo en Belo Horizonte y el Balé Folklórico en Bahía— se alinean con proyectos sociopolíticos. De forma similar, artistas de la danza en Colombia, Venezuela, Belize y Uruguay se especializan en y promueven la herencia afrolatina en producciones no artísticas específicas. Por ejemplo, el artista de la danza uruguayo Tomás Olivera Chirimini y otros/as trabajan simultáneamente en presentaciones de concierto y en proyectos de fortalecimiento comunitario. Algunos/as se dedican a construir casas para familias de bajos ingresos, a apoyar programas de tratamiento para las adicciones a las drogas o al alcohol y a educar a los/as pobres sobre el VIH y el SIDA y otros problemas de salud —principalmente, a través de proyectos de danza—; otros/as trabajan con niños/as en programas de nutrición y enriquecimiento educativo. De nuevo, la persistencia y valor de los/as artistas afrodescendientes han resultado en el reconocimiento de legados africanos de danza y en la promoción de estilos de raíz africana.

## **Intérpretes del continente africano en la diáspora**

Con la independencia de los estados-nación africanos después de 1957, muchos/as músicos/as, bailarines/as e investigadores/as africanos/as

cruzaron el océano Atlántico para enseñar y bailar en escuelas, estudios y teatros de la diáspora. Los/as bailarines/músicos africanos/as no tuvieron que luchar automáticamente por la preservación de sus herencias; fueron recibidos de manera respetuosa y se beneficiaron de un interés actual por las “cosas africanas”.<sup>6</sup> Por ejemplo, los hermanos Ladzepko de Ghana y Zak Diouf de Senegal influenciaron la performance danzaria en California a través de su presencia en tours, en la enseñanza y en redes de familia extendida que aún organizan campamentos de danza y música para la formación intensiva en danza africana.

De manera similar, Marie Basse-Wales, Ibrahim Camara, Hasan Kounta y el difunto griot Djimo Kouyate trajeron conocimientos de música y danza de las tradiciones del antiguo imperio de Mali (actuales Senegal y Mali) a las ciudades de Nueva York y Washington, D.C. Adicionalmente, Ladji Camara, Famadou Konate y Sekou Sylla se han concentrado en los legados guineanos en Nueva York y a través de la Nueva Inglaterra, y Sule Diop de Gambia influyó a Nueva York y, posteriormente, al área de Atlanta. El difunto Malonga Casquelourds, de la República del Congo, se estableció en California y fue honrado a lo ancho de los Estados Unidos como un director artístico e intérprete formidable, pero también como uno de los profesores de más alto rango y más influyentes que hayan impactado a la diáspora en los EE.UU. Por otra parte, el difunto maestro de música nigeriano Babatunde Olatunji fue una importante voz africana que educó a la comunidad diaspórica, así como al público internacional, sobre la música africana. Mediante su énfasis en el “ritmo mundial”, él y muchos/as músicos/as de la diáspora coadyuvaron a la mezcla de materiales musicales africanos modernos y tradicionales (junto a John Coltrane, Yusef Lateef, Chief Bey, Nana Yao Dinizulu y muchos/as otros/as). Según mi conocimiento, los/as maestros/as de danzas africanas no han permanecido en contacto con profesores/as de danza caribeños/as, más allá de ocasionales giras de presentaciones a las islas.

Hoy en día, los/as bailarines están revinculando conexiones históricas a través de las comunidades diaspóricas hacia el continente africano. Una generación única de coreógrafos/as africanos/as está yendo más allá de la idea de un “África tradicional”. Germaine Acogny Cree de Benin, Salia Sanou y Seydou Boro de Burkina Faso, Youssef Kambassa de Guinea, Nii Yarty de Ghana y Nora Chipaumare de Zimbabwe, para nombrar solo a unos/as

---

<sup>6</sup> En esta sección en particular, me apoyo en la investigación de Nia Love; he revisado y aumentado nuestra empresa conjunta de documentación de la danza diaspórica y sus protagonistas.

pocos/as, son artistas francos/as, creativos/as, que han dado forma a atrevidas performances inter-diaspóricas y que han reflejado tanto las influencias estadounidenses como caribeñas sobre los/as artistas africanos/as. La interacción de materiales danzarios africanos y diaspóricos es el resultado de una preocupación más frecuente por los puntos en común y las diferencias que existen entre las culturas africanas y de la diáspora. Los contrastes y las fusiones están teniendo lugar sobre el escenario, a través de las ondas de radio y en línea —en todos los lugares del mundo en expansión de las naciones conectadas tecnológicamente—. Una amplia gama de estéticas de danza africanas y diaspóricas se ha estado propagando durante la primera década del siglo XXI.

A pesar de todos sus éxitos, la danza de raíz africana está amenazada por dos problemas: el alcance del interés en la ciencia, las telecomunicaciones y microtecnologías, las que están fascinando a las generaciones africanas más jóvenes, las que podrían no llevar adelante las tradiciones históricas, y un persistente sesgo en contra de las “cosas africanas”, incluso en el propio continente. Lo último es más grave, y es una consecuencia del colonialismo global europeo y de la colonialidad poscolonial, de los supuestos de inferioridad/superioridad que permean las interacciones culturales, así como de los rastros de la explotación colonial. La oposición hacia las culturas de raíz africana, así como su marginalización, permean las culturas dominantes, de forma que un potencial racista mundial, o una realidad desigual, ha requerido persistencia de parte de los/as artistas de la diáspora comprometidos/as. Los/as promotores/as de la danza de raíz africana en derecho propio han debido ser fuertes y resilientes.

## **Intérpretes de la diáspora en los EE.UU.**

De manera similar a lo largo del tiempo, los/as afrodescendientes en los Estados Unidos han percibido la danza africana y diaspórica ya sea como una reserva de orgullo cultural y legado histórico, ya sea como una fuente de vergüenza y borramiento. Elementos de la danza africana, tales como la forma de llamada y respuesta, la orientación corporal flexionada y lista, la interdependencia del movimiento y el hacer música, etc., han producido una gran cantidad de creatividad afroamericana, la que ha influenciado tanto a la América “negra” como a la América “blanca”.

Frecuentemente, el bailarín Assadata Dafora, proveniente originalmente de Sierra Leona, es citado como el primer bailarín/coreógrafo africano exitoso en

los escenarios de concierto estadounidenses. Sin embargo, después del tremendo éxito de Dafora, en 1934, los teatros segregados en los Estados Unidos no incluyeron la danza africana ni promovieron a los/as maestros/as de danza africanos/as. No hubo mejoras hasta llegada la década de 1960, y entonces únicamente debido a las políticas de integración impuestas en el espacio público, incluyendo a teatros y escuelas. La aplicación de las leyes de derechos civiles coincidió con una significativa inmigración desde las naciones africanas recientemente independizadas, particularmente de músicos/as y bailarines/as. Sin embargo, las expresiones del racismo han afectado y continúan afectando las oportunidades de presentación para los/as bailarines/as africanos/as y de la diáspora, pues los Estados Unidos nunca han renunciado por completo a sus puntos de vista puritanos respecto al cuerpo humano y al cuerpo danzante,<sup>7</sup> y no se han deshecho de sesgos latentes en contra de los estilos africanos de movimiento danzario.

Durante siglos, en lugares judeocristianos en todos los Estados Unidos, rígidas restricciones respecto al bailar y al hacer música han inhibido al cuerpo danzante, restringido los recuerdos de las danzas africanas y negado los estilos performáticos africanos. Sin perjuicio de las inmensas presiones culturales a lo largo del tiempo, algunos/as afroamericanos/as pudieron liberar sus cuerpos en la danza y la música para manifestar el espíritu —en plantaciones, en casas de alabanza rurales y, posteriormente, en iglesias urbanas ubicadas en locales comerciales—. Hacia el siglo XIX, los/as afroamericanos/as de los EE.UU. debieron proteger su repertorio danzario de los/as extremistas y críticos/as mediante espacios de presentación segregados, en hogares familiares, en presentaciones comunitarias y en teatros de vodevil y del “chitlin’ circuit”, abiertos únicamente a audiencias afroamericanas.<sup>8</sup>

Adicionalmente, los/as bailarines/as afroamericanos/as de los EE.UU. mantenían sus propios centros de formación en danza. La “performance negra” prevaleció en estudios de danza y centros comunitarios durante el siglo XX. De hecho, en 1998, Joan Myers Brown, de la compañía Philadanco, Jeraldine Blunden, de la Dayton Contemporary Dance Company (DCDC), Ann Williams, de la compañía Dallas Black Dance Theater, Cleo Parker Robinson, de Denver, así como Lula Washington, de Los Angeles, —todas bailarinas/directoras/profesoras afroamericanas— fueron celebradas a nivel nacional por formar y contribuir, en conjunto, más de mil artistas afroamericanos/as de la danza a compañías de danza nacionales e

---

<sup>7</sup> Esta historia es relatada lúcidamente en Foulkes, 2002, pp. 130-156.

<sup>8</sup> Un relato ejemplar se encuentra en Gottschild, 2000.

internacionales. Y hay muchas más, tales como Ruth Beckford y Deborah Vaughan en Oakland, California; Mary Lois Hudson Sweatt en Dallas; R'wanda Lewis en Los Angeles; y Elma Lewis y De Ama Battle en Boston, todas quienes mantuvieron la danza africana y de la diáspora en el primer plano de las actividades comunitarias por más de cinco décadas. Las compañías y escuelas de danza —y, por extensión, la danza en sí misma— sostuvieron a las comunidades afrodescendientes locales, manteniendo a los/as adultos/as con empleo honesto y regular, a los/as niños/as fuera de la calle y a los/as jóvenes fuera de la prisión.<sup>9</sup>

La mayoría de los/as profesores/as y artistas de la danza de mayor edad en la diáspora en los EE.UU. puede rastrear su herencia profesional hacia una de dos bailarinas/investigadoras/educadoras comunitarias afroamericanas. Katherine Dunham fue mencionada previamente en relación con su contribución a Haití, pero en los Estados Unidos fue una de las coreógrafas para el escenario y el cine más reconocidas de las décadas de 1930 y 1940. La otra coreógrafa, Pearl Primus, literalmente saltó sobre los escenarios estadounidenses como una solista brillante en la década de 1950. Tal como Dunham, Primus fomentó el aprendizaje sobre la herencia africana en un momento en el que las personas en los Estados Unidos estaban aún peor educadas respecto al continente africano de lo que están ahora. Tanto Dunham como Primus infundieron imágenes de un Estados Unidos segregado en la entonces nueva danza moderna. Pavimentaron el camino para miles de talentosos/as bailarines/as y coreógrafos/as afroamericanos/as, tales como Talley Beatty, Janet Collins, Chuck Davis, Bill T. Jones, Donald McKayle, Charles Moore, Eleo Palmare y cientos de otros/as.<sup>10</sup>

De forma autónoma, Joe Nash, un bailarín de Katherine Dunham que se transformó en historiador de la danza, le siguió la pista a los/as bailarines/as afroamericanos/as y a su efímero arte durante décadas. En un archivo personal, Nash hizo un inventario de performances de afroamericanos/as de inicios del siglo XX, en un tiempo cuando los/as críticos/as establecidos/as desatendían la performance afroamericana. La griot afroamericana Dianne McIntyre y Jeraldine Blunden, de la Dayton Contemporary Dance Company, trabajaron de forma similar, archivando e interpretando los repertorios de coreógrafos/as afroamericanos/as. Eventualmente, la División de Danza de la

---

<sup>9</sup> Véase Daniel, 1997.

<sup>10</sup> Compárense las historias biográficas de bailarines/as afroamericanos en los Estados Unidos entre Long, 1989, y Myers, 1993.

Biblioteca Pública de Nueva York catalogó las informativas colecciones históricas de Joe Nash y otros/as, cotejó los registros de intérpretes e interpretaciones e incluyó los logros documentados de bailarines/as y coreógrafos/as afrodescendientes en la mayor colección de danza y de materiales relacionados con la danza del mundo. Fue el coreógrafo Alvin Ailey, sin embargo, cuyos éxitos en la década de 1960 explotaron a nivel mundial e hicieron de la danza afroamericana el emblema dancístico de los Estados Unidos. A través de las exquisitas coreografías de Ailey y de su fenomenal compañía de bailarines/as, entusiastas de la danza en todo el mundo llegaron a creer que la mejor danza en los Estados Unidos se veía como aquella que interpretaba la compañía de Ailey, la que correspondía a la danza de la diáspora o a la danza moderna de concierto infundida con valores de movimiento y elecciones estilísticas africanos.

Desde la década de 1970, particularmente, la danza de la diáspora ha subido como cohete a través de todo el mundo mediante clubes de danza públicos, la televisión y más recientemente internet, frecuentemente combinando movimientos corporales y ritmos musicales de los Estados Unidos y el Caribe. La tecnología computarizada ha permitido a los/as jóvenes internacionales improvisar al son de canciones de rap y de palabras habladas, así como asumir gestos corporales diaspóricos en el *hip-hop* y otras culturas relacionadas con la danza. Estos elementos han llegado a definir una parte mayúscula de la cultura popular —desde la danza y la música hasta la moda y el lenguaje—. El *tap dance* en los Estados Unidos ha estado entrelazado con la danza moderna de concierto; el *break dance* ha compartido escenario con el ballet y fue un soporte de la televisión en el siglo XX tardío; materiales tradicionales caribeños y africanos están siendo fusionados con la danza de concierto europea, norteamericana y diaspórica; y un vocabulario diaspórico del movimiento domina la danza convencional en videos, películas y pistas de baile.

Tal penetración de la cultura es vista por muchos especialistas caribeños/as como la “transculturación” de las formas diaspóricas e impulsa los temas de la autenticidad, la apropiación y la globalización a surgir con fuerza como problemas provocadores.<sup>11</sup> De esta forma, bailarines/as y músicos/as, no solo de cada isla del Caribe, sino también de los territorios continentales a ambos

---

<sup>11</sup> El etnólogo Fernando Ortiz acuñó la “transculturación” como el proceso en el cual los valores y comportamientos europeos y africanos se interrelacionaron a lo largo del tiempo en Cuba (ver Ortiz, 1963). La investigación contemporánea sobre la danza ha tratado los entrelazamientos e interacciones de las culturas de distintas formas: véase, por ejemplo, Gonzalez, 1999; Scott, 2003; y Thomas, 2004.



lados del Atlántico, son responsables de la continuidad de la danza de base africana. Estos especialistas hacen despliegues virtuosos que estimulan las herencias africanas de danza. La persistencia de tales intérpretes valientes ha hecho posible la rica variedad de danzas que es posible encontrar en toda la diáspora (listadas en el Cuadro 1).

## Entendimientos primarios en la danza diaspórica

Más allá del movimiento propiamente tal, existen supuestos importantes que acompañan la performance danzaria. Por ejemplo, en las comunidades de raíz africana hay una confianza sustancial en aquello que ocurre al interior del cuerpo danzante a medida que interpreta una danza, y hay una respuesta manifiesta a los mensajes emotivos que el cuerpo transmite durante la performance. Adicionalmente, hay respeto por los/as músicos/as y su interdependencia con los/as bailarines/as; en consecuencia, la performance conjunta y en vivo es la regla, y se le da importancia tanto a los detalles musicales como danzarios. También existe un relativo acuerdo sobre cuál es “la forma firma”, sobre cómo se desarrolla apropiadamente la danza, y respecto a qué, por ejemplo, es considerado “sagrado” en la performance.

La danza en las culturas de la diáspora es kinestésica, pero también visual, auditiva, oral, física y cognitiva. El conocimiento de la danza y música de raíz africana ha sido almacenado en los antiguos archivos del cuerpo danzante, y solo recientemente en artículos, libros y materiales visuales. Los/as músicos/as y bailarines/as han sido los/as principales archiveros/as de la danza diaspórica y estos/as “bibliotecarios/as experienciales” (tal como he acuñado en otro texto) han salvaguardado tradiciones de sonido y movimiento a lo largo y ancho de la diáspora. Durante siglos, las comunidades de raíz africana se han apoyado en el “conocimiento corporal” dentro de “bibliotecas vivientes” para mantener valores y transmitir prácticas danzarias y musicales tradicionales. Los/as bailarines/as han podido “entrar” en las prácticas danzarias diaspóricas, o examinarlas corporalmente, y luego hacer coincidir, en repetidas performances, lo que han encontrado dentro del hacer de la música y en el bailar con espíritu. La danza y la música proporcionan un aprendizaje continuo y son un recurso para muchas formas de conocimiento. Por lo tanto, los/as bailarines/as y músicos/as han conservado, literalmente, un cuerpo de conocimiento de la diáspora africana.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Rogelio Martínez Furé (miembro fundador y etnólogo del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba)

Varios/as investigadores/as han propuesto definiciones de la danza de raíz africana. El historiador del arte africano Robert Farris Thompson reconoció la influencia del movimiento danzario sobre la multitud de pueblos y la vasta geografía que estudió en relación con el arte visual en el continente en su libro *African Art in Motion*. La artista e investigadora de la danza Kariamu Welsh-Asante añadió a esta definición, con un contenido similar pero un vocabulario distinto, en su texto “Commonalities in African Dance: A Foundation for African Dance”.<sup>13</sup> Posteriormente, la artista e historiadora de la danza Brenda Gottschild usó la clasificación de elementos danzarios propuesta por Thompson para hacer comparaciones al interior de las prácticas de espectáculo de los Estados Unidos en su libro *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Las perspectivas y términos de Thompson, Welsh-Asante y Gottschild son inmediatamente aplicables a lo largo de la diáspora.

A pesar de la extrema extensión de más de cincuenta países en el continente, de veintiocho islas caribeñas habitables, así como de una cantidad superior a la docena de países en la costa atlántica de América Latina, ciertas preferencias y tendencias de movimiento muy similares (las que reflejan áreas específicas de las que provino la mayoría de los/as esclavizados/as de la diáspora) se han fusionado en cualidades identificables en la performance diaspórica. Por ejemplo, con frecuencia los/as intérpretes diaspóricos/as se basan, principalmente, en una postura de rodillas blandas o flectadas, de espalda suave, levemente inclinada hacia adelante, en una articulación polirrítmica de las partes del cuerpo, así como en un enfoque controlado o *cool* dentro de un extenso rango de dinámicas. Destacan una forma de movimiento que tiene una íntima relación con la música, el arte visual, la historia y la cosmología. Una preponderancia de tales movimientos característicos estabiliza los patrones de baile y las formaciones musicales en el Caribe y en otros lugares de la diáspora —desde Canadá a Uruguay, Argentina y Chile, desde Barbados hasta Hawái—

La observación de prácticas danzarias a lo largo de la diáspora atlántica ha dado como resultado una similitud en las estructuras danzarias. Las

---

fue mi primer contacto con el término “biblioteca viviente” en Cuba, en 1986; no obstante, el historiador y diplomático maliense Amadou Hampâté Bâ es citado por el mismo concepto en un discurso pronunciado en París, en 1960 (véase Walker, 2001, pp. 36-37). Aquí, mi término “bibliotecarios/as experienciales” no está dirigido a los/as mayores, sino más bien a músicos/as y bailarines/as eruditos/as, los/as que discuto con mayor profundidad en Daniel, 2005, Capítulo 2. Véase también los reportes en prensa del Simposio sobre Conocimiento Corporizado de la Universidad de Harvard, marzo de 2011.

<sup>13</sup> Welsh-Asante, 1985.

preferencias similares se demuestran en: 1) formas grupales circulares que implican la alternancia de intérpretes solistas o parejas que bailan rítmicamente en el centro, con acompañamiento percusivo y vocal; 2) formas lineales con grupos establecidos, en los que grupos y/o grupos de parejas ejecutan ciertos patrones de baile al son de instrumentos percusivos, de cuerdas y de viento; 3) grupos de parejas en formaciones de pareja, principalmente cerradas (pero también alternando entre abiertas y cerradas), que incluyen disociaciones del torso y aislamiento de ciertas partes del cuerpo, las que bailan con una instrumentación de percusiones, cuerdas, vientos y bronces; y 4) bailes de pareja en posiciones cerradas, casi “pegados/as” uno/a a otro/a. Al resumir groseramente la historia de la danza a través de varios siglos, los datos muestran que, la mayoría de las veces, en las prácticas danzarias africanas y diaspóricas hombres y mujeres bailan por separado, y en aquellos casos donde el baile en pareja es la forma requerida, la mayoría de las veces las parejas afrodescendientes no bailan en una posición consistentemente cerrada. Más bien, bailan juntos/as, pero intermitentemente separados/as. “Acercarse, retroceder y volver a acercarse” es el patrón omnipresente de la danza social, que hace eco dentro de cada configuración, ya sea que se trate del baile en círculo, en cuadrado, en línea o en pareja. La danza en pareja “pegada” o “moliendo” ha aparecido como un patrón común alternativo desde el siglo XX.

En el continente y en la diáspora, la estructura danzaria está supeditada al ritmo o a un orden de ritmos repetidos con despliegue superrrítmico – en otras palabras, a patrones establecidos con una improvisación superpuesta—. El ritmo no siempre se restringe a la música, y puede ser encontrado, adicionalmente, en múltiples partes del cuerpo que, cuando se las examina atentamente, producen distintas capas de polirritmias simultáneas. El aislamiento de partes del cuerpo en ritmos sincopados o acentuados se repite extensamente, haciendo de la repetición otra característica primordial.

En la performance de raíz africana, la repetición intensifica las declaraciones corporales. Las secuencias danzarias repetidas son contrastadas con movimientos improvisados, cadencias alternativas o secciones de desarrollo. Las secuencias repetidas son apreciadas por intérpretes y miembros de la comunidad, así como por personas no nativas intrigadas y conocedoras, debido a su solución cualitativa anticipada o por el cambio innovador que resulta de polirritmias cautivantes, increíbles, repetitivas.

Explicar los espectaculares movimientos –las disociaciones corporales polirrítmicas y acentuadas, el torso constantemente dividido, pulsando o girando, y, especialmente, los propósitos relacionados de comunicación no

verbal — siempre ha sido una tarea desafiante. Los valores africanos acerca del cuerpo en sí mismo, acerca de las conexiones inherentes entre el cuerpo danzante y ámbitos de interés muy diferentes, son distintos de otros valores corporales y definiciones de la danza, de forma tal que es necesario aclarar las preferencias culturales y tendencias básicas. Por ejemplo, la oposición entre la performance danzaria secular y no secular no es tan absoluta como lo es en las culturas europea y norteamericana. En las tradiciones caribeñas y en otras tradiciones diaspóricas, la misma danza puede ser social en un evento y sagrada en otro; la categoría a la que pertenece cualquier grupo de pasos de danza permanece ambigua hasta que haya sido escudriñado y determinado el contexto.

Un aspecto que es de constante preocupación es la relación entre el movimiento danzario y las filosofías de base africana. Como parte de la totalidad de la vida social de raíz africana, la danza se puede relacionar con cualquier cosa y con todo, pero también mantiene una relación especial con las prácticas espirituales. Las culturas de la diáspora africana usan la danza y la música para orar; la danza se transforma en una conexión con “el/la Creador/a”, los/as ancestros/as o un panteón de entidades cósmicas.<sup>14</sup> De esta forma, es necesario examinar cuidadosamente todo el contexto de las danzas diaspóricas antes de suponer que una danza dada es sagrada, o bien secular.

Una parte considerable de la danza diaspórica involucra al cuerpo supra-humano, pues, históricamente, la danza y música africana surge de sistemas de creencias religiosas. El cuerpo supra-humano es un cuerpo humano que ha sido transformado por una incorporación espiritual. Un hecho o rasgo común a través de la diáspora es que gestos particulares, ritmos especiales y música vocal o percutiva alineen a la comunidad social con el mundo espiritual. A través de África continental y el Caribe, muchas religiones involucran a divinidades danzantes, devotos/as enmascarados/as o en trance que bailan como seres divinos. De forma similar, en la diáspora en los EE.UU., las versiones africanizadas de la práctica protestante involucran a devotos/as que rezan y reciben al Espíritu Santo mediante el balanceo, los cantos de llamada y respuesta y los “saltos de alegría” de la congregación. De hecho, una gran parte del baile en las culturas de la diáspora revela los legados de cientos de grupos étnicos africanos desarraigados que expresan la creencia en que el espíritu vive en el cuerpo. Los legados africanos suponen que el bailar y el hacer música alivian los sufrimientos inherentes a las realidades sociales; los rituales

---

<sup>14</sup> Véase Ephirim-Donkor, 1997; Fisher, 1998; MacGaffey, 1986.

danzarios africanos proporcionan energía, resistencia, perseverancia y agencia en el esplendor del movimiento corporal expresivo.

## Consecuencias de la performance diaspórica

Los/as intérpretes del Caribe y de otros lugares de la diáspora han seguido los caminos pioneros de los/as reconocidos/as líderes de la danza mencionados/as anteriormente y de otros/as más antiguos/as, quienes han interpretado, enseñado, y de esta forma revelado las consecuencias físicas, psicológicas, creativas y políticas de la danza africana y diaspórica. En primer lugar, bailar mantiene una buena salud física y balance psicológico — atributos importantes para quienes se encuentran en condiciones de servidumbre histórica o empobrecimiento económico—. Bailar también pone en marcha la vitalidad y expresa el bienestar — atributos importantes para el contenido y la satisfacción humanas—. Tales consecuencias de la performance danzaria subrayan la centralidad de la danza en las comunidades africanas y de la diáspora, así como la atracción de tantos/as entusiastas a la danza de raíz africana.

No solo existen consecuencias de la performance danzaria para los/as bailarines/as, sino también para las prácticas danzarias. Por ejemplo, el *tap*, la *rumba*, el *reggae*, la *samba*, el *tango*, la *bomba*, el *zouk*, la *salsa* y el *hip-hop* han afectado al mundo, más allá de sus creadores/as e intérpretes internacionales afrodescendientes. La mayoría de las veces, las danzas africanas y de la diáspora han logrado aquello mediante una excitación fascinante y una respuesta participativa creativa. Las danzas africanas y de la diáspora también han sido centrales para muchas empresas creativas no africanas, produciendo fusiones de todo tipo.

La fusión no es una característica única de la diáspora africana o de las prácticas danzarias. La técnica y las coreografías de Katherine Dunham entre las décadas de 1930 y 1950 son fusiones — la mayoría de las veces, de danzas locales haitianas o caribeñas con la danza moderna de concierto de los EE.UU. —. También la compañía nacional de danzas de concierto de Cuba ha presentado fusiones en todo el mundo a través de la *danza cubana*, una danza moderna combinada con una estética danzaria afrocubana. Otra fusión danzaria ocurrió a nivel internacional en la década de 1970 cuando las contribuciones puertorriqueñas, tanto al baile del *son* cubano como a la música del *jazz* afrolatino en EE.UU., se convirtieron en y popularizaron la *salsa*. Para los/as artistas contemporáneos/as del siglo XXI, sin embargo, la fusión es

emblemática de problemas teóricos: la formación de la identidad, la autenticidad, la hibridez, la transculturación, la apropiación, el transnacionalismo y la globalización. Muchos/as jóvenes artistas de la danza diaspórica están presentando, en los Estados Unidos y en el exterior, trabajos de concierto que funden dos “bases de operaciones”. Estos examinan las identidades transnacionales de forma artística y, en el proceso, forjan nuevas fusiones danzarias.<sup>15</sup>

Algunos/as intérpretes de la diáspora, tal como los/as artistas continentales mencionados/as anteriormente, no están satisfechos/as con la mezcla multicultural de materiales danzarios africanos con otros norteamericanos o europeos convencionales. Ellos/as están involucrados/as en combinaciones y posibles fusiones intra-caribeñas e intra-diaspóricas. Los/as bailarines/as populares, especialmente, han experimentado con la mezcla del *soul* de los EE.UU. y el *calypso* de Trinidad, produciendo la música y danza *soca*; el *kadans* haitiano y el *calypso* trinitense se han transformado en el *cadence-lypso* en Dominica. Algunas de las fusiones más profundas que han aparecido en el escenario han provenido de la danza de concierto y la música del jazz; por ejemplo, el saxofonista Antoine Roney y la bailarina Nia Love han unido la música africana y de la diáspora en una proximidad refrescante, pero también danzas continentales y diaspóricas, teniendo como resultado formaciones danzarias creativas, híbridas.<sup>16</sup>

Más allá de las positivas consecuencias físicas, psicológicas y creativas, las performances diaspóricas muestran algunas realidades políticas desafortunadas. La diáspora aún está permeada por el patriarcado, por sesgos de género y por las políticas de la industria del arte. Redes locales de “viejos amigos” e incluso de “viejas amigas” aprovechan el poder y controlan las puertas para las presentaciones de las danzas de la diáspora. Solo recientemente, el feminismo, los estudios de género y queer han comenzado a sensibilizar respecto a estos sesgos en la comprensión del público y entre quienes financian las performances danzarias.<sup>17</sup> Frecuentemente, pareciera que las artistas femeninas de la danza, aunque más numerosas y tan prolíficas como los artistas masculinos de la danza, aún “pagan el precio” frente a una industria artística internacional dominada por hombres, en comparación con Ron K.

---

<sup>15</sup> Soledade, 2008; véase la fusión de danza, teatro y video performance de Gabri Christa en [www.danzaissa.org](http://www.danzaissa.org).

<sup>16</sup> Véase la reseña de la crítica de danza Jennifer Dunning sobre el trabajo de Nia Love en Dunning, 2001; véase también Love, 2003.

<sup>17</sup> Véase Lamut, 1991; Tomko, 1999; véase también Desmond, 2001.

Brown, Bill T. Jones, Ralph Lemon, Mark Morris, Doug Verone, por ejemplo.<sup>18</sup> Escribiendo en el diario británico *Guardian*, Judith Mackrell afirma: “Investigaciones recientes en los EE.UU. han mostrado que solo 10 de las 59 compañías de danza más importantes eran dirigidas por mujeres. En el año 2000, una lista de 18 becas otorgadas a coreógrafos modernos por el National Endowment of the Arts solo incluía a cinco mujeres. Peor aún, el monto de cada premio ascendió a \$10.000 para los hombres y solo a \$5.000 para las mujeres.”

Quizás porque, en general, hay menos hombres que mujeres en el ámbito de la danza, los coreógrafos masculinos son alentados y solicitados y reciben mayor apoyo. Por la razón que sea, muchas veces se les otorga desproporcionadamente el importante apoyo financiero que, por un lado, es el resultado del reconocimiento público de la excelencia artística pero que, por otro lado, es el fundamento sobre el cual se basan el desarrollo del reconocimiento público y de lo que se considera como excelencia. Independientemente, las mujeres coreógrafas, y especialmente las mujeres de la diáspora, necesitan más apoyo.

La mayoría de los/as intérpretes de danza diaspóricos/as luchan constantemente por dedicarse a la danza como un trabajo para toda la vida, y hay demasiados/as artistas de la danza cuyas trayectorias y desafíos han demostrado ser abrumadores.<sup>19</sup> En la ciudad de Nueva York, el corazón de la performance mundial, los espacios para la danza son caros y escasos, y los/as bailarines/as diaspóricos/as solo tienen pocos espacios para desarrollar técnicas, coreografías y habilidades, más allá de la Alvin Ailey School y de los espacios, similares a conservatorios, del Dance Theater of Harlem —el New Dance Group, el espacio de Djoniba, Boys’ Harbor y algunos otros estudios privados vienen a la mente—. Coreografías brillantes, tales como “Revelations”, de Alvin Ailey, “Lion King”, de Garth Fagan, “Praise House” o “Hair”, de Jawole Zolar, “Rent”, de Marlies Yearby, o incluso las estelares mezclas de danza, música y teatro en Les Ballets Africains de Guinea, Les Ballets Senegalais o el Folklórico Nacional de Cuba han recibido, todas, una aclamación tremenda; no obstante, se trata de excepciones fenomenales, de proyectos de danza africana y diaspórica con buen financiamiento y exitosos.

---

<sup>18</sup> Véase Mackrell, 2009; *Dance Magazine*, 1998.

<sup>19</sup> Este capítulo fue escrito en memoria de Emmika, una bailarina surinamesa que se suicidó, en parte, bajo las tensiones de las prácticas danzarias diaspóricas. Para historias quizás más alentadoras acerca de bailarines/as “negros/as”, ver los siguientes capítulos del libro, pero también Gottschild, 2003.

Sin perjuicio de los obstáculos que el patriarcado, el sexismo y el racismo introducen en la vida social de la diáspora, la herencia africana continua. Las comunidades afrodescendientes sobreviven y los/as intérpretes afrodescendientes prosperan. En la medida que los/as valientes y persistentes intérpretes de la diáspora mantienen a las comunidades bailando, soportan la marginalización y se sobreponen a borramientos debidos al racismo, a sesgos religiosos o al miedo al cuerpo en sí. Celebran en la danza y la música, tal y como lo hicieron durante siglos sus ancestros/as, a través de la geografía del mundo y de múltiples generaciones. Sus intensos esfuerzos fortalecen las prácticas danzarias a lo largo y ancho de la diáspora como una forma de comunicación corporal resiliente y alegre.

Este capítulo exploró los fundamentos de la danza diaspórica y sus relaciones con la danza y música africana, anticipando una comparación entre prácticas danzarias relacionadas, pero distintas, a través de la esfera cultural circum-caribeña. Las definiciones y análisis de ciertas formas de moverse y de las preferencias por ciertas formaciones danzarias fueron discutidas en el contexto de una breve introducción a algunos/as bailarines/as diaspóricos/as ejemplares. El próximo capítulo continúa construyendo una comprensión fundamental de la cultura danzaria de la diáspora, con un giro desde la perspectiva del/de la bailarín/a hacia la perspectiva de los estudios de la danza.<sup>20</sup>

Tradução de Ricardo Amigo Dürre\*\*

## Referencias

DANCE MAGAZINE.

(1998). 'Young Choreographers Defining Dance' Program by African American Male Choreographers. New York, Aaron Davis Hall, 2 y 3 de octubre.

DANIEL, Yvonne.

(2017). Cuban Dance Networks and U.S. American Influence. En: Guston Sondin-Kung (Ed.); *Time*

*Dead Time Alive*. Aarhus, Galleri Image, p. 50-61.

DANIEL, Yvonne.

(2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana, University of Illinois Press.

<sup>20</sup> En este y el próximo capítulo, me he basado fuertemente en dos entradas de enciclopedia publicadas previamente: *Encyclopaedia of Diasporas*, 347-355, y *Encyclopaedia of the African Diaspora*, 356-366. Escribí la última en coautoría con Nia Love, y estoy agradecida por su apoyo para presentar nuestro material dentro de este capítulo.

\*\* Ricardo Amigo Dürre é doutorando na Universidade do Chile.



- DANIEL, Yvonne.  
(1997). In the Company of African American Women Artists. In: *Dance Women: Living Legends*. New York, 651, An Arts Center, p. 6-9.
- DEBRUNNER, Hans Warner.  
(1979). *Presence and Prestige: Africans in Europe*. Basel, Basler Afrika Bibliographien.
- DESMOND, Jane (Ed.).  
(2001). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison, University of Wisconsin Press.
- DUNNING, Jennifer.  
(2001). Through Sidewalk Cracks, Hardy Cultural Flowers Leap toward the Sun. *New York Times*, 7 de junio.
- EPHIRIM-DONKOR, Anthony.  
(1997). *African Spirituality: On Becoming Ancestors*. Trenton, N.J., Africa World Press.
- FISHER, Robert B.  
(1998). *West African Religious Traditions: Focus on the Akan of Ghana*. Maryknoll, New York, Orbis.
- FOULKES, Julia.  
(2002). *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GOMEZ, Michael (Ed.).  
(2006). *Diasporic Africa: A Reader*. New York, New York University Press.
- GONZALEZ, Anita.  
(1999). Caught between Expectations: Producing, Performing and Writing Black/Afro-Latin and American Aesthetics. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring, p. 149-156.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(1996). *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Westport, Conn., Greenwood.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(2000). *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York, St. Martin's.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon.  
(2003). *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. New York, Palgrave MacMillan.
- GUERRA, Ramiro.  
(2010). My Experience and Experiments in Caribbean Dance. En: Susanna Sloat (Ed.); *Making Caribbean Dance: Continuity and Creativity in Island Cultures*. Gainesville, University Press of Florida, p. 49-61.
- HARRIS, Joseph.  
(1971). *The African Presence in Asia: Consequences of the East African Slave Trade*. Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- LAMUT, Phyllis.  
(1991). Through the Looking Glass: A Dancer and a Choreographer Writes, Dealing with Downtown. *New Dance Review*, January-March, p. 18-20.
- LEWIS, Bernard.  
(1990). *Race and Slavery in the Middle East*. New York, Oxford University Press.
- LONG, Richard A.  
(1989). *The Black Tradition in American Dance*. New York, Rizzoli.
- LOVE, Nia.  
(2003). Deconstructing Body Poses in the Diaspora. Ponencia sin publicar, presentada en la Conferencia de la Asociación para el Estudio de la Diáspora Africana Mundial, 3 de octubre.
- MACGAFFEY, Wyatt.  
(1986). *Religion and Society in Central Africa*. Chicago, University of Chicago Press.
- MACKRELL, Judith.  
(2009). Vanishing Pointe: Where Are All the Great Female Choreographers? *The Guardian*, 27 de octubre.
- MYERS, Gerald [et al.]  
(1993). *African American Genius in Modern Dance*. Durham, N.C., American Dance Festival.

ORTIZ, Fernando.

(1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

SCOTT, Anna.

(2003). What's It Worth to Ya? Adaptation and Anachronism: Remy Harris's Pure Movement and Shakespeare. *Discourses in Dance*, v. 3, p. 2-18.

SOLEDADE, Augusto.

(2008). Afro-Fusion Dance: A Perspective from the Diaspora. In: C. Boyce Davies (Ed.); *Encyclopedia of the African Diaspora*. New York, ABC/CLIO, v. 1, p. 68-70.

THOMAS, Deborah.

(2004). *Modern Blackness: Nationalism, Globalization, and the Politics of Culture in Jamaica*. Durham, N.C., Duke University Press.

THOMPSON, Robert Farris.

(1974). *African Art in Motion*. Berkeley, University of California Press.

THORNTON, John K.

(1998). *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*. Cambridge, Cambridge University Press.

TOMKO, Linda.

(1999). *Dancing Class, Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Bloomington, Indiana University Press.

WALKER, Sheila (Ed.).

(2001). *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*. Lanham, Md., Rowman & Littlefield.

WELSH-ASANTE, Kariamu.

(1985). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. In: Molefi Kete Asante & Kariamu Welsh-Asante (Eds.); *African Culture: Rhythms of Unity*. Westport, Conn., Greenwood, p. 71-82.

**Recebido em**

julho de 2021

**Aprovado em**

dezembro de 2021