



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

Licencia CC BY-NC 4.0

N.º 19 | JUL-DIC 2023 | ISSN: 2448-4954

DOI: doi.org/10.25009/blj.i19.2713



ARILESY MÁS ARILES

Materiales para el estudio de la cultura y la comunicación

Danzón, diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe. Entrevista con Alejandro Madrid y Robin Moore

María Cristina Tamariz Estrada

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa

ORCID: 0000-0002-7014-1998

Correo electrónico: xtina.tamariz@gmail.com

Fecha de recepción: 04-11-2022

Fecha de aceptación: 13-10-2023

En sus orígenes, el danzón como forma musical y dancística se deriva de danzas cortesanas europeas que proliferaron a partir del siglo XVIII. A su llegada al Nuevo Mundo, se popularizó en las colonias españolas y francesas, hasta abarcar toda la región del Atlántico. Sus primeras manifestaciones en Cuba se ubican en La Habana y en Matanzas, en comunidades negras, mucho antes de la fecha emblemática y reconocida por los apasionados del género. En 1870 —señalan Alejandro Madrid y Robin Moore—, el danzón llega a los clubes sociales de blancos y continúa su expansión a través del exilio de los músicos cubanos como efecto de las guerras de independencia en la isla. A su llegada a México, vía Mérida y Veracruz, continúa su recorrido hacia la Ciudad de México y hacia Nueva Orleans. Desde entonces, el danzón es un referente de los bailes vinculados a discursos nacionalistas, lo mismo que a expresiones de cultura urbana popular.

El danzón como discurso y como práctica cultural es el tema que abordan, desde la musicología y la etnomusicología, Alejandro Madrid y Robin Moore.¹ Su investigación, titulada *Danzón. Diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe*, fue publicada originalmente en inglés por la Oxford University Press, en 2013,² y en español por la Universidad Autónoma de Nuevo León, en 2020.³ En la siguiente entrevista, los autores profundizan en aspectos centrales de esta investigación interdisciplinaria y de largo aliento, realizada entre 2006 y 2011, donde se problematiza el danzón como un componente dinámico de la diáspora africana.

1 Alejandro Madrid es doctor en musicología por la Ohio State University (2003). Actualmente es profesor en Cambridge University. Sus publicaciones incluyen *Los sonidos de la nación moderna* (Casa de las Américas, 2008); *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the Word* (Oxford University Press, 2008); *Music of Mexico* (Oxford University Press, 2013) e *In Search of Julian Carrillo and Sonido 13* (Oxford University Press, 2015). Fue ganador del Premio Casa de las Américas y de la Medalla Dent de la Royal Musical Association.

Robin Moore es doctor en etnomusicología por la University of Texas en Austin (1995). Sus publicaciones incluyen *Música y mestizaje: revolución artística y cambio social en La Habana, 1920-1940* (Editorial Colibrí, 2001); *Music in the Hispanic Caribbean* (Oxford University Press, 2010); *College Music Curricula for a New Century* (Oxford University Press, 2010) y *Fernando Ortiz on Music: Selected Writing on Afro-Cuban Culture* (Temple University Press, 2018).

2 Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore (2013). *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Nueva York: Oxford University Press.

3 Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore (2020). *Danzón. Diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe*. Trad. de Carlos Anaya y Teresa Hurtado. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

En las inmediaciones del Salón Los Ángeles...

Es la tarde del martes 31 de mayo de 2022 y, en las inmediaciones del Salón Los Ángeles en la Ciudad de México, las parejas que disfrutaban del danzón se reúnen desde temprana hora con un propósito distinto al baile: asistir a la presentación del libro de Madrid y Moore, un esfuerzo conjunto de ambos autores, quienes concursaron por recursos para financiar la investigación documental y de campo en Cuba, México y Estados Unidos, a partir de un acercamiento etnográfico a la práctica del danzón.

A través de una minuciosa revisión documental, hemerográfica y de partituras; de entrevistas con especialistas, bailadores, músicos y promotores; y mediante un trabajo de observación participante en México y en Cuba, Madrid y Moore reconstruyen el surgimiento del danzón como género en las últimas décadas del siglo XIX en Cuba y su dispersión por el Golfo de México y la Cuenca del Caribe. El danzón, que como complejo musical refleja la fusión de elementos europeos y africanos, permite reconstruir procesos de apropiación en distintos contextos y épocas. Desde su surgimiento, popularización y resurgimiento en las últimas décadas del siglo XX, el danzón se define desde este abordaje interdisciplinario como un complejo performativo que articula un diálogo transnacional entre los dos países referidos.

En la entrevista, los autores exponen el proceso de investigación colaborativa que inició en 2006, cuando Moore realiza algunas entrevistas en Cuba, mientras Madrid se acerca a grupos de baile en la Ciudad de México en calidad de observador participante. La investigación, que inició originalmente con un acercamiento etnográfico, pasó a una revisión documental en los archivos en un siguiente momento. En ese punto, los investigadores acuerdan mantener el diálogo entre los dos países a través del danzón, primero con una perspectiva histórica y después recuperando la escena actual del danzón como complejo performativo.

Cristina Tamariz [CT]: En la introducción del libro hay un énfasis muy claro en cuáles eran los huecos en las investigaciones que anteceden a este trabajo, en primer lugar, las que se enfocaban en los aspectos históricos, musicales o bien bailables del danzón en la escena contemporánea. En ese sentido, respecto de este diálogo complementario, sobre rescatar esta

práctica musical en términos históricos y su apropiación en diferentes contextos, ¿cuáles fueron las dificultades que enfrentaron al documentar los procesos históricos y las prácticas de baile en relación con el danzón?

Alejandro Madrid [AM]: El financiamiento que obtuve por una beca del fondo J. William Fulbright Foreign Scholarship Board me permitió hacer trabajo de archivo en Mérida y en la hemeroteca. Mi tarea consistió en reconstruir la entrada del danzón a México. Hasta ese momento Robin y yo tuvimos la idea de hacer un trabajo juntos, pero no habíamos conseguido financiamiento. Después accedimos a la beca Collaborative Research Grant, del American Council of Learned Societies (ACLS), que nos permitió ir a Cuba y hacer trabajo de campo en los archivos.

Ahí tuvimos la fortuna de encontrar a dos colaboradoras cubanas: Giuliana González Moreno y Ada Oviedo. Ellas nos organizaron muy bien las visitas a los archivos. Cuando fuimos a Cuba, ya teníamos dos capítulos escritos. Fuimos juntos y, después que regresamos, los escribimos en unos siete meses; ya estaba todo el material. Todos los capítulos, con excepción del tercero o el del baile, los trabajamos de manera conjunta. No queríamos que parecieran dos cosas opuestas, por lo que escribir juntos fue muy bueno. Pero también lo que dice Robin, de planear la estructura de cada uno de los capítulos. El trabajar así, a mí me cambió la manera de escribir.

Robin Moore [RM]: A mí me gustó también. No presté tanta atención a ese aspecto porque yo sí planifico la estructura, pero me encantó el tener a otro escritor como lector al lado, revisándolo todo, ofreciendo ideas, nuevas perspectivas, cambiando el contenido. Fue como tener un editor ahí todo el tiempo mejorando el producto y, por supuesto, enriqueciendo las referencias, el conocimiento. Alejandro conoce mucha bibliografía que yo desconozco, y toda esa forma de hacer etnografía.

AM: En cuanto a la metodología, algo interesante es cuando encontramos en los archivos las partituras. Muchas eran de piano, reducciones de piano. Pero encontramos en un archivo del del Instituto Nacional de la Música de Cuba muchas partituras de las orquestas, Carlos Valenzuela, Enrique Peña. Ahí en los archivos encontramos cosas que nadie había visto antes, incluso en Cuba nadie las había revisado. Fue muy interesante pensar cómo se

tocaba esta música. Y la pregunta sobre la cuestión del género (musical), qué es lo que definía el danzón como danzón. Encontramos muchas variedades y tipos de danzones. Danzones que eran anteriores a *Las Alturas de Simpson* (1879), danzones que se escribieron antes de eso y que tenían dos partes. Entonces, ¿cómo fue la evolución?, ¿cómo se definió el danzón como danzón? En muchas de estas partituras, sobre todo en los danzones de piano, lo que se distingue es el *cinquillo* (motivo rítmico afrocaribeño) y en muchas de esas no vamos a encontrar ningún cinquillo, pero están catalogadas como danzones. Entonces, muchas de las especulaciones sugerían que esto tenía que ver con la práctica, cosas que no se escribían, pero que se hacían... Lo referente a la percusión nunca se escribía. Lo más probable es que cada músico metía en esas partes el cinquillo...

RM: La parte del baile tampoco se documentó bien. Pero nos dimos cuenta, con el tiempo, de que el danzón se definió por su coreografía, más que otra cosa, más allá de diferencias en la música. Entonces, lo único que podemos hacer es buscar referencias en memorias, literatura, para más o menos tener una idea de cómo se bailaba. Cuando las parejas se juntaron, eso también fue parte del atractivo del danzón para muchos jóvenes, porque podían bailar en pareja.

AM: Mucho de lo que encontramos eran testimonios. Los danzoneros tienden a ser muy enfáticos sobre lo que es danzón y lo que no. Una de las cosas que, al menos para mí, resultaba muy interesante era ver estas mitologías acerca del danzón. Y aclarar que no se trata de mentiras, porque ellos crean mundos de sentido a partir de estas narrativas. Pero también es importante ver de dónde venían estas narrativas, cómo habían surgido, para tratar de desenmarañar las mitologías que había, en diversos sitios, sobre el danzón. Y una de las mitologías centrales es el considerar a *Las Alturas de Simpson* como el primer danzón. Entonces, para mí fue algo importante tratar de entender esa parte, no sé para Robin.

RM: Bueno, surgieron temas importantes desde el principio, como las asociaciones raciales del danzón y de muchos bailes cubanos. Y eso nos permitió reflejar las miradas desde México y los significados para varias generaciones de bailarines, y cómo iban cambiando a través del tiempo. La

desaparición del baile y luego su reaparición, eso también fue tema principal en los dos países; hasta cierto punto, también buscamos temas que podrían dar una visión de una escena completa, quizás de varios lugares a la vez.

AM: Creo que diversos temas nos hablan del cambio, de ver cómo la gente fue reinterpretándola, reapropiándose y creando narrativas a través de esos cambios. Tanto como uno los ve ahora, cuando la gente habla del “baile fino de salón”. No era un baile fino a finales del siglo XIX, ni a principios del XX. Entonces cómo fue que cambió eso, cómo fue que la gente empezó a identificar el baile de esa manera, y qué significaba para ellos hablar del danzón de esa manera.

CT: Hay una tensión permanente en ese tipo de prácticas culturales, entre los grupos que se las apropian y las resignifican hasta que sus códigos de vestuario y de baile son reconocidos como válidos. En función de los contextos, ¿cuál es la diferencia más clara en estas tensiones entre Cuba y México? Parecería, por lo que van documentando, que en el caso de Cuba las principales tensiones tienen relación con lo racial. En el caso de México, no sé si esa tensión se expresa en la clase social, lo cual explica la disputa en el discurso de los grupos actuales por desligarse de ese pasado libidinoso y orientado a lo arrabalero y lo popular.

AM: Es muy interesante, porque sí hay esta tensión de separarse de la clase, pero también de la raza. Uno lo ve claramente en la forma en que hablan de “los negros”, de los cubanos, de cómo ellos bailan, y hay una comparación al decir que nosotros bailamos más sofisticado, nosotros sí conocemos las reglas. Pero, a la vez, también está esa fascinación con el otro, ellos bailan más libre que nosotros; entonces surge esto casi como con los musulmanes, que tienen que ir a La Meca a hundirse en un baño: hay que ir a La Habana a ver cómo es que se bailaba, o cómo se baila. Creo que hay esta cuestión de separarse, pero también una especie de deseo que siempre está ahí.

CT: En la investigación indican que a través del danzón se puede recuperar esta herencia de la diáspora africana, que en el caso de México está

completamente en lo subterráneo, a diferencia de Cuba. ¿Qué nos pueden comentar al respecto?

RM: Durante mucho tiempo, ser músico en Cuba fue algo poco valorado, porque implicaba ser un servidor de la clase media, de la burguesía. Esa práctica creó un espacio para los negros y los mulatos haciendo un trabajo para otros que no querían, pero dejaron sus toquecitos en la forma de bailar, en la música. Al principio, incluso en la forma del danzón, eran influencias ligeras, hasta cierto punto, y también en la danza, la contradanza, y su antecedente, la habanera. Pero sí dominaban el *performance*, la forma de bailar a nivel nacional diría yo. Entonces, por supuesto que está muy conectado con todo eso. Igual, como escuchas el jazz temprano, la gente está retocando géneros europeos, con instrumentos europeos. Tienen su forma de cambiar el ritmo, de incorporar toquecitos africanos, y para la gente del momento eso era un gran cambio.

AM: Una de las cosas que no hicimos en el libro, pero que yo tenía contemplado como un tema importante, era relacionar el danzón con otras danzas afroamericanas y afrocaribeñas de ese tiempo. Como el machis, el tango, que fueron géneros donde uno encuentra cosas muy similares. Al final no lo hicimos porque era demasiado, pero esa es una cuestión central que nos venía dando vueltas. En el capítulo que Robin escribió más completamente, que es el de las improvisaciones, es una aportación muy buena. Este género, que está catalogado como género americano por excelencia, tiene una ascendencia que va más allá, que tiene que ver con esta afrodiáspora, que hay mucho grupo de Cuba, de México, tocando en todos lados, tocando estilos de improvisar que luego sería el típico estilo del jazz.

CT: Y en el momento en el que surge, a finales del siglo XIX, Cuba está en el proceso de liberarse de España. En el caso de México, ¿cómo se va configurando esa cultura nacional en la etapa posrevolucionaria?

AM: Yo creo que hay dos procesos, dos momentos. Ese momento anterior a los años treinta del siglo XX, donde están estos músicos, como Acerina, que toca como lo escucha, que vienen de Yucatán con la primera migra-

ción de los cubanos, por lo que se tiende a ver el danzón como algo que tiene que ver con lo negro, que llegó de Cuba. Pero después se empieza a blanquear, por ahí de los cuarenta, con eso de los danzones mexicanos; es cuando se empieza a hablar de una música de la clase trabajadora. Me parece que eso ya es de los cuarenta, y lo negro se traslada a otros géneros, a la rumba, al mambo, que tienen que ver con el Caribe. Fue más o menos la dinámica, pero también hay un evidente proceso de blanqueamiento como expresiones nacionales que luego se convierten y se borra lo negro.

CT: Y, mirando un poco en perspectiva, el libro se publica en 2013, una investigación que llevó varios años. Y, bueno, ya pasada otra década más para la edición en español, ¿cuál es esa condición crítica que tienen con respecto a su investigación?

RM: Bueno, en Cuba el danzón sigue siendo una cosa bastante marginal, a pesar de los esfuerzos de Gonzalo Ruvalcaba, Ethiel Failde... Hay ejemplos de personas que siguen usando ese paradigma o ese género para hacer cosas. Pero sí, quizás por ser un baile con base en el siglo XIX, la cadencia, la coreografía no cabe muy bien en la vida cubana hoy en día, todos prefieren son o comparsa o rumba, o lo que sea, algo mucho más influenciado por la cultura negra, obviamente. Entonces, ahí no veo muchos cambios.

CM: ¿Consideras que la evolución del código de baile es en parte responsable de la vitalidad de la escena del danzón en México en comparación con Cuba?

AM: Me imagino que en los sesenta o cincuenta todavía se bailaba danzón; las últimas grandes evoluciones del danzón en Cuba, en cuanto al género, se dan cuando salen estos danzones de Cachao, que ya no tienen secciones y se tocan de corrido. Yo me imagino que la gente no andaba haciendo paseos. Es un poco como una invención, creo que pasó acá, una invención de los pasos. Cuando fuimos a Veracruz y empezamos a hablar con la gente mayor, quienes lo bailaban antes de que empezara a desaparecer, antes del gran resurgimiento, decían que ellos no lo bailaban contando ni nada.

CT: En México, si se ven los videos de los viejos campeones de baile, que

no bailaban exclusivamente danzón, sino todos los géneros de los bailes de salón, no hacían las pausas de ahora y retomaban elementos del son cubano, las figuras y adornos. Ahora todo es tan codificado, igual y en eso hay parte del nuevo encanto, sobre todo para el nuevo público que se acerca al danzón: son personas jubiladas, de clase media, por más que se vistan, que se pongan flores en el cabello, son personas jubiladas de clase media. Ese resurgimiento tiene que ver con cuestiones de clase social, ¿cuál es su opinión con respecto a la importancia del código de baile?

AM: Yo sí creo que esa cuestión del contar y de aprender el código es muy importante para ellos. Yo sé qué es lo que estoy haciendo y lo estoy haciendo como debe hacerse. Entonces a mí me parece muy importante en cuestión de la resignificación de la cultura, la cultura dancística. Por eso te decía, no estaba tan interesado en decir no se bailaba así antes, esto es algo nuevo. Lo que importa es algo que han hecho ellos, algo muy significativo en sus vidas.

Ahora, en cuanto al libro, hay algo que pienso que me queda como una espina y pudo haber estado. Algo que hicimos con músicos cubanos fue seguir las trayectorias de algunos muy importantes; eso no lo hicimos con los mexicanos. Hablamos de las grandes orquestas de Valenzuela, de Peña, de finales del XIX y principios del siglo XX. En México no lo hicimos tanto con la orquesta de Babuco, los hermanos Concha, Acerina. Eso tal vez era una especie de cuenta pendiente. Si alguien más tiene interés, podría contribuir con eso.



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de Cultura y Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

