¡Hey familia! Danzón dedicado a la cachimba
Un acercamiento performativo a la práctica del saxofón en el imaginario danzonero mexicano

Julio César Miranda Alvarado

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Tutor
Esneider Valencia Valencia Hernández, Doctor en Artes Musicales

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe
Medellín, Antioquia, Colombia
2025

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
1803

Cita numérica	[1]
Cita nota al pie	[1] Julio César Miranda Alvarado, "¡Hey familia! Danzón dedicado a la cachimba: Un acercamiento performativo a la práctica del saxofón en el imaginario danzonero mexicano" (Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2025).
Fuentes primarias / Bibliografía	Miranda Alvarado Julio César. "¡Hey familia! Danzón dedicado a la cachimba: Un acercamiento performativo a la práctica del saxofón en el imaginario danzonero mexicano". Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2025.

Estilo: Chicago 17 (2017) y adaptación de Trashumante. Revista Americana de Historia Social UdeA.

creative commons BY NC SA

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte IV.

Tutor: Esneider Valencia Hernández

Repositorio Institucional: http://bibliotecadigital.udea.edu.co

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Con respeto y admiración para los saxofonistas danzoneros de México que han cultivado esta tradición,
a la memoria del Maestro Ricardo Chávez.

Agradecimientos

Para mi madre, mi hermana y Porfirio que siempre han creído en mí.
Con especial agradecimiento para los profesores que tuve la oportunidad de conocer en este camino, particularmente al Dr. Esneider Valencia y al Maestro Álvaro Rojas, quienes me han acompañado estos años por medio de su experiencia y enseñanzas durante mi estancia en Medellín.
A todas las personas que he conocido en este tiempo y me han hecho sentir como en casa, ustedes saben quiénes son.
Con cariño y agradecimiento a la Universidad de Antioquia por convertirse en mi casa durante estos años.
Para mis amigos de siempre que estuvieron presentes desde la distancia, gracias.

Tabla de contenido

Introducción……10

Resumen 9

Abstract 10

Introducción 11

Capítulo 1 13

1.1El danzón en México 13

1.2 Las orquestas danzoneras en México 15

1.3 El saxofón como parte del imaginario danzonero de México 17

1.4 Planteamiento del problema 20

1.5 Justificación 21

1.6 Pregunta de investigación 22

1.7 Objetivos 22

1.7.1 Objetivo general 22

1.7.2 Objetivos específicos 22

Capítulo 2 23

2.1 Estado del arte 23

2.2 Marco teórico 27

2.2.1 Interpretación 27

2.2.2 Tradición-Estilo 29

2.2.3 Autoetnografía 33

2.3 Metodología 34

2.3.1 La entrevista 34

2.3.2 El método ecléctico 35

2.3.3 Autoetnografía 38

Capítulo 3 39

3.1 Análisis ecléctico 39

3.1.1 Banco de piezas generado a partir de las entrevistas 39

3.1.2 Muestra de piezas para el análisis 41

3.1.2.1 Nereidas 41

3.1.2.2 Por un cerro mejor 63

3.1.2.3 El Acahual 84

3.2 Autoetnografía 100

3.2.1 Memoria personal/cronología. 100

3.2.2 Resumen registro auto etnográfico 102

Capítulo 4 109

4.1 Resultados 109

4.1.1 Resultados de las entrevistas 109

4.1.2 Resultados del análisis 120

4.1.3 Resultados de la autoetnografía 121

4.1.3.1 Herramientas para el análisis y la ejecución 122

4.2 Conclusiones 123

6. Anexos 130

Anexo 1: Glosario de términos 130

Lista de tablas

Tabla 1. Piezas derivadas como parte de la información surgida en las entrevistas. 40

Tabla 2. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. Nereidas. 44

Tabla 3. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección A. 47

Tabla 4. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección B. 49

Tabla 5. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección C. 51

Tabla 6. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección montuno.....53

Tabla 7. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. Por un cerro mejor.....66

Tabla 8. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección A.....68

Tabla 9. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección B.....70

Tabla 10. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección C.....73

Tabla 11. Síntesis de los elementos performativos correspondientes al montuno. 75

Tabla 12. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. El acahual. 86

Tabla 13. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección A.....87

Tabla 14. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección B.....90

Tabla 15. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección C.....92

Tabla 16. Síntesis de los elementos performativos correspondientes al montuno. 94

Lista de figuras

Figura 1. Frecuencia con que fueron mencionadas las piezas más populares.**¡Error! Marcador no definido.**

Figura 2. Línea melódica correspondiente a la sección A (tonalidad de concierto). 45

Resumen

El presente trabajo aborda el acercamiento a la práctica performativa del saxofón como parte del contexto que corresponde al danzón, una expresión musical de larga tradición en México. Para la realización de este proyecto fueron utilizadas distintas herramientas metodológicas como la entrevista, el análisis musical y fenomenológico, así como la auto etnografía. Esto con la finalidad de profundizar en el estudio de este fenómeno musical desde distintas perspectivas.

A partir de los resultados obtenidos, se realizó una selección de piezas que se proponen como material sonoro para la ejecución de un concierto desde la perspectiva que corresponde a la investigación-creación. Este proyecto busca contribuir tanto a los estudios sobre el danzón en México como a las investigaciones sobre la práctica del saxofón en las músicas populares de América Latina y el Caribe.

Palabras clave: saxofón, interpretación musical, danzón mexicano, músicas populares, tradición musical, investigación-creación

Abstract

The present work approaches the performative practice of the saxophone as part of the context that corresponds to danzon, a musical expression of long tradition in Mexico. For the realization of this project, different methodological tools were used, such as interviews, musical and phenomenological analysis, as well as autoethnography. This was done with the purpose of deepening the study of this musical phenomenon from different perspectives.

From the results obtained, a selection of pieces was made, which are proposed as sound material for the performance of a concert from the perspective that corresponds to research creation. This project seeks to contribute both to the studies on danzon in Mexico and to the research on the practice of the saxophone in the popular music of Latin America and the Caribbean.

.

Keywords: saxophone, musical interpretation, mexican danzon, popular music, musical tradition, research-creation.

Introducción

El presente trabajo surge a partir de una serie de interrogantes relacionadas con el devenir del saxofón como parte del complejo musical[1] que corresponde al danzón en México. De manera particular, a la práctica performativa de dicho instrumento como un elemento involucrado en el desarrollo de este repertorio.

El proyecto que se propone a continuación busca generar un acercamiento desde mi lugar como saxofonista que permita comprender la manera en que se articula la práctica de este instrumento como parte de este complejo musical, y culmina con la realización de un concierto que involucra piezas relacionadas al repertorio del danzón mexicano.

Como punto de partida, se establece un panorama general que permita ubicar el contexto a través del cual aparece la presencia del saxofón como parte del imaginario danzonero mexicano.

Posteriormente, se abordan algunos conceptos que servirán como herramientas teóricas para el desarrollo y la articulación de este trabajo. Así mismo, como parte de la metodología utilizada para la ejecución de este proyecto de investigación-creación, se proponen como parte de la metodología una serie de entrevistas realizadas a músicos-saxofonistas que hacen parte de la tradición danzonera en la Ciudad de México. A partir de esta herramienta se generó un corpus de información a través del cual fue posible ubicar piezas características de este repertorio, las cuales sirvieron como muestra para el desarrollo del análisis musical basado en el método ecléctico propuesto por Lawrence Ferrara.

Finalmente, se presenta el resumen de un proceso autoetnográfico que sirvió como herramienta heurística en mi proceso como saxofonista y la interacción con este repertorio. Esta perspectiva ha permitido generar una reflexión crítica sobre la práctica instrumental del saxofón como parte de este complejo musical, explorando los recursos técnicos y expresivos que hacen

[1] Para efectos de este proyecto, y debido al extenso entramado que comprende esta expresión, el danzón será entendido como un complejo musical, teniendo como punto de referencia la propuesta de Madrid y Moore en donde se ubica el danzón como un "complejo de *performance"* en donde destacan "la creación de la música y la acción humana, en oposición a categorías o taxonomías fijas o semifijas". Alejandro Luis Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe* (Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020), 26.

parte de la práctica performativa del danzón en México, así como la manera en que estos se relacionan entre sí para influir en la interpretación.

Con la realización de este trabajo se busca ofrecer una perspectiva que permita al lector tener un acercamiento a la manera en que se ha consolidado la práctica del saxofón como parte del complejo musical que involucra el danzón en México, así como una aproximación para ubicar la relevancia que este instrumento ha tenido en la práctica y difusión de este repertorio.

Por último, cabe señalar que la finalidad de este trabajo no pretende establecer una sola vía para interpretar esta música por medio del saxofón, sino profundizar en los elementos que hacen parte de esta tradición musical desde el punto de vista del intérprete con la finalidad de ampliar la reflexión sobre la práctica performativa de un instrumento como lo es en este caso particular, el saxofón, el cual se relaciona con una expresión que se puede ubicar dentro del contexto de las músicas populares en México.

1 Capítulo 1

La lengua es una y muchas y nos dedicamos a inventarle músicas.
Martín Caparrós, Ñamérica.

1.1 El danzón en México

Como resultado de movimientos transnacionales y migratorios a través de los cuales ha estado mediada históricamente la relación entre México y Cuba, el danzón es una música que, al igual que otras expresiones, estuvo en constante circulación a través de rutas comerciales marítimas que conectaban distintas ciudades del mar caribe. Algunos de los puertos que sirvieron como principales puntos de circulación para esta música fueron: La Habana, Yucatán y el puerto de Veracruz[2].

Por otra parte, la habanera y la contradanza fueron formas musicales que se popularizaron en Cuba para dar paso a lo que posteriormente se denominaría danzón. Autores como Carpentier señalan que, en sus orígenes, las diferencias entre las primeras manifestaciones del danzón y su antecedente, la contradanza, eran apenas perceptibles en cuanto a los elementos musicales debido a que el danzón se diferenciaba por medio del baile de parejas entrelazadas cuerpo a cuerpo[3].

Si bien la historia de esta expresión musical es amplia, de acuerdo con Parraguirre, los primeros danzones llegaron a México a finales del siglo XIX, provenientes de ciudades como Matanzas y La Habana. Las cuales se conectaban con ciudades portuarias que servían como puntos de acceso para el intercambio comercial y cultural con México[4]. Como consecuencia de esto, se generó un movimiento constante de músicos a través de la región que permitió un intercambio de experiencias, conocimientos y expresiones musicales. Al respecto, investigadores como Delannoy señalan: “Los músicos viajaban libremente entre Veracruz, Yucatán, La Habana, Puerto Rico y

[2] Clara Parraguirre Villaseñor, *El Danzón en México*, (*Revista Semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia UAA*, 2011), 53.
[3] Alejo Carpentier, *La música en Cuba orígenes e historia: del clasicismo colonial al afrocubanismo*, Primera edición: mayo de 2022 (España: Libros del Kultrum, 1946), 248.
[4] Parraguirre, *El Danzón*, 53.

Venezuela, dejando a su paso las huellas de su folclor mientras se empapaban de los que iban conociendo"[5].

Sobre la llegada de los primeros danzones a territorio mexicano, Flores y Escalante ubica como primer medio de circulación a las compañías de teatro bufo procedentes de Cuba. En el libro titulado Salón México, puntualiza lo siguiente:

> En agosto de 1899, igual que en la anterior compañía, se presentó en el Teatro Peón Contreras, un cuadro de Bufos llegados de La Habana con diversas piececitas ligeras, tales como parodias de óperas, seguidas de algunas guarachas cantadas, danzones y habaneras. Estas continuas llegadas de grupos Bufo-cubanos junto con la vasta recepción de partituras de danzones traídas por el "vaporcito de la Habana", paulatinamente fueron creando en Mérida la necesidad de un estilo danzonero propio […][6].

Por su parte, Moreno Rivas señala que la popularidad del danzón en México comenzaría hacia la década de los años veinte y posteriormente, hacia la década de los treinta se consolidaría el auge de esta expresión[7]. De acuerdo con investigadores como Madrid y Moore, desde su llegada a México, esta expresión musical logró insertarse como parte del gusto en distintos sectores de la sociedad que lo adoptaron como propio a través de los años y, de esta manera, adquirió elementos que lo distinguieron de su antecedente cubano[8].

Como resultado de su presencia en México, el danzón involucra una serie de elementos a través de los cuales se ha conformado una tradición integrada por diversos actores que interactúan a través de "redes culturales específicas de producción, circulación y significación" [9]. De esta manera, el papel que los músicos-saxofonistas han tenido para el desarrollo de esta música servirá como eje para el planteamiento que se propone a lo largo de este trabajo.

---

[5] Luc Delannoy, *¡caliente! Una historia del jazz latino*, Segunda reimpresión 2003 (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000), 46.
[6]Jesús Flores y Escalante, *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México* (México, D.F.: ASOCIACIÓN MEXICANA DE ESTUDIOS FONOGRÁFICOS, A.C., 1992), 8.
[7] YOLANDA MORENO RIVAS, *HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR MEXICANA*, 2008.ª ed. (México: EDITORIAL OCEANO DE MÉXICO S.A de C.V, 1979), 239.
[8] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*.
[9] Madrid González y Moore, Robin Dale, 26-27.

1.2 Las orquestas danzoneras en México

En el contexto de las músicas latinoamericanas, el fenómeno de las orquestas de baile es resultado de un proceso de interacción generado por medio de los músicos como actores dinámicos, los cuales se encargan de compartir y difundir experiencias. Al respecto, Recasens señala lo siguiente:

> Los músicos son agentes de cambio cultural en las sociedades en las que se desenvuelven, pues difunden la música, narran historias, cristalizan el sonido de una época y, muchas veces, expanden el uso de instrumentos mediante sus viajes y/o migraciones, creando redes de contacto que son utilizadas una y otra vez [10].

Un ejemplo de ello se da a través de los formatos instrumentales que han servido como medios para la circulación del danzón. En este sentido, cabe señalar la relevancia que han tenido las orquestas danzoneras para comprender la manera en que el saxofón aparece como parte de este complejo musical y que, desde la perspectiva de autores como Bates, la presencia de un instrumento puede ser entendida como un producto cultural que permite comprender relaciones entre humanos[11].

Sobre los primeros formatos instrumentales a través de los cuales el danzón llegó a México, Flores y Escalante menciona:

> Las orquestas dedicadas al danzón en Cuba, recibían el nombre de típica o charanga, según el lugar. En la parte correspondiente a Matanzas y La Habana, desde el principio se les conoció como charanga siguiendo la costumbre francesa propuesta y llevada a la isla por los músicos negros emigrados de Santo Domingo. Posiblemente se les denominó en Veracruz danzoneras por el enorme flujo de músicos, orquestas y sobre todo partituras de danzones cubanos y veracruzanos que los jarochos consumieron durante 1903 y 1905, dejando a un lado cuanto género o ritmo apareciera ya que solamente el danzón, por ser bailable de cuerpo a cuerpo, recibía todas las atenciones por parte de sus seguidores[12].

---

[10] Albert Recasens, «Introducción», en *A tres bandas Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* (akai, 2010), 19.
[11] Eliot Bates citado en Julio Mendívil, «Los intrumentos musicales como herramientas de cultura», en *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones, 2016).
[12] Flores y Escalante, *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, 54.

En relación con esto, Madrid y Moore coinciden con la orquesta típica como uno de los formatos a través de los cuales se interpretaban los primeros danzones y agregan, "Las primeras piezas de danzón fueron interpretadas por ensambles musicales conocidos como orquestas típicas las cuales estaban conformadas principalmente por instrumentos de origen europeo como el violín, el bajo acústico, el clarinete, el trombón y la corneta […]"[13].

En este sentido, de acuerdo con Jara Gámez, fue a partir de la presencia del músico cubano Tiburcio Hernández "Babuco", que el término "danzonera" fue acuñado en la capital del país para referirse a este tipo de agrupaciones: "Puede decirse que la primera danzonera mexicana fue precisamente la de Babuco, que intervino en los años veinte en la inauguración del Salón México y también llegó a tocar en el Colonia, El Pirata y el Azteca"[14].

Sobre las orquestas danzoneras en México, se trata de un tipo de formato híbrido que tomó elementos tanto de las bandas de *swing* en la década de los cuarenta y cincuenta, así como de las orquestas cubanas -típica y charanga-, para después consolidar un tipo de ensamble característico de las orquestas mexicanas[15]. Por su parte, Moreno Rivas también coincide con la relevancia que tuvieron las orquestas tipo *big band* en México para la consolidación de las danzoneras y señala: "Por un lado se encuentran las orquestas de indudable influencia norteamericana, tanto en su selección instrumental como en su estilo de arreglos. Por el otro se encuentra el estilo tropical, de inalterable arraigo popular a través de seis décadas" [16].

En relación con lo anterior, Madrid y Moore ubican otro tipo de formato más reducido denominado "guerrilla", el cual es posible de ubicar en el puerto de Veracruz y está conformado por dos trompetas, dos saxofones, bajo eléctrico, güiro, claves y timbal [17]. Los antecedentes de este tipo de ensamble son los "piquetes" o "típicas" procedentes de Cuba y, de acuerdo con Flores y

[13] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 18.
[14] Simón Jara Gámez, Aurelio Rodríguez, y Antonio Zedillo Castillo, *De Cuba con amor... El danzón en México* (México: Grupo Azabache/ CONACULTA - Culturas Populares, 1994), 117.
[15] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 81.
[16] YOLANDA MORENO RIVAS, *HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR MEXICANA*, 238.
[17] Alejandro Luis Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020), 81

Escalante, este tipo de ensamble se puede ubicar con la orquesta de "Los Chinos Ramírez", que data de los años 1894[18].

En México, el danzón se ha manifestado por medio de una variedad de formatos instrumentales, sin embargo, la dotación más aceptada, tiene que ver con un formato más semejante a una *big band*, la cual involucra la presencia de una sección de saxofones[19].

Aunque en México la interpretación de la música de danzón no es exclusiva de este tipo de ensambles, de acuerdo con Madrid y Moore, las orquestas danzoneras son el formato más relacionado con esta música y se han establecido como el modelo asociado con el danzón mexicano[20].

De esta manera, resulta posible ubicar que la consolidación de este tipo de orquestas estuvo atravesada por influencias que dieron lugar a otro tipo de formatos instrumentales que han definido la sonoridad del danzón en México y lo distinguen de su antecedente cubano.

1.3 El saxofón como parte del imaginario danzonero de México

Como se mencionó anteriormente, el fenómeno del danzón ha sido atravesado a lo largo de su historia por movimientos trasnacionales a través de los cuales es posible conocer el camino que han recorrido los músicos, involucrando a su vez, algunos instrumentos como en este caso los saxofones. Su incorporación como parte de las orquestas danzoneras es resultado de un proceso de hibridación a través del cual se ha configurado una estética que permite dar cuenta de su presencia en este repertorio como uno de los elementos que han definido este tipo de orquestas en cuanto a sonoridad[21].

Desde la perspectiva de Recasens, un instrumento puede servir como puerta de entrada a la historia de la música, así como a repertorios que permiten conocer la manera en que se ha configurado su presencia en determinadas músicas como lo es en este caso, el repertorio que corresponde al danzón mexicano. Continuando con Recasens, esto no se reduce al hecho de concebir el instrumento como mero "objeto" musical, sino que es por medio de un instrumento

[18] Flores y Escalante, *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, 54.
[19] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 81-82.
[20] Madrid González y Moore, Robin Dale, 81-82.
[21] Madrid González y Moore, Robin Dale, 81-82.

como resulta posible conocer quiénes lo hacían, cómo, y cuál ha sido el significado para las sociedades que se involucraban con dicha práctica[22].

En este sentido, Mendívil coincide con la relevancia de entender los instrumentos musicales como herramientas para la "producción y reproducción de la cultura, y no como objetos inanimados, independientes de las vicisitudes de las sociedades en las cuales existen"[23].

Sobre la incorporación de los saxofones como parte de estas orquestas en México, el Maestro Hipólito González "Polo", señala en el documental "Danzón, la realidad de una ilusión", que la presencia de los saxofones se atribuye al músico de origen cubano Consejo Valiente Robert, mejor conocido como "Acerina" [24]. Quien incorporó la sección de saxofones como parte de su propia orquesta. Este modelo posteriormente sería adoptado por las orquestas danzoneras de la capital mexicana hasta convertirse en un elemento característico de la configuración instrumental en este tipo de ensambles[25].

Esta información está en correspondencia con el testimonio del cronista de danzón "Paco píldora" que Flores y Escalante recupera en "Salón México" y da cuenta de la novedad que significó la presencia de esta familia de instrumentos:

> Después regresó mucho con su orquesta y aquí le decía la palomilla vieja, la amiga de él, porque tocó en algunos patios de vecindad y le decían: ¡Oye, tu, Acerina, ¡pero no metas la cachimba! (así le dicen los veracruzanos al saxofón). [...] porque aquí la gente no estaba acostumbrada a este instrumento, ni tampoco aceptó la flauta después, por eso triunfó la danzonera al estilo de la típica cubana, que no tenía flauta ni nada parecido. Esto es lo que te puedo contar sobre el danzón aquí en el puerto […][26].

Con relación a esto, existe una correspondencia desde la perspectiva que proponen Madrid y Moore, la cual permite ubicar este instrumento como uno de los elementos que caracterizan la sonoridad de las orquestas mexicanas:

---

[22] Recasens, «Introducción», 19.
[23] Mendívil, «Los intrumentos musicales como herramientas de cultura», 159.
[24]Para más información sobre este personaje, consultar Omar Montalvo, «Acerina, un timbalero de puro oído que marcó la historia del danzón», Revista Danzoneros, 26 de abril de 2020, https://danzoneros.com/noticia-danzon-acerina-musico-puro-oido/.
[25] *Danzón, la realidad de una ilusión*, Documental (México: Canal 22, 2017), https://www.youtube.com/watch?v=3_gNt2DNsxs..
[26] Flores y Escalante, *Salón México: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, 53-54.

> Aunque los mexicanos han disfrutado los danzones en una amplia variedad de interpretaciones –desde la orquesta típica y grupos de marimba hasta la banda y conjunto norteño– la danzonera, que incluye partes ampliadas para las trompetas y los saxofones, ha llegado a ser el modelo asociado con el danzón mexicano[27].

Un ejemplo a partir del cual es posible ubicar de manera puntual la presencia del saxofón en este repertorio, se da a través de préstamos musicales[28] o remisiones intermusicales[29], las cuales utilizan temas característicos de otras músicas y se presentan a través del saxofón como medio para su interpretación. Algunos ejemplos son posibles de ubicar en danzones como "Mr. Tchaikovsky"[30], "El Barbero de Sevilla"[31] y "Rigoletito"[32].

Por otra parte, la presencia del saxofón también es posible de destacar a partir de un tratamiento de carácter solista en algunas piezas como: "El sax de oro"[33], "El saxofón de Emilio"[34], "Soprano de oro"[35], "El mago del soprano"[36], "Soprano Cale"[37] o "La tuerca del saxofón"[38], por mencionar algunas.

Otro aspecto necesario a tener en consideración, se relaciona con la propuesta de autores como Cotrell, quien señala la relación que ha persistido en el imaginario colectivo y que ubica al saxofón por medio de una carga erótica o de sensualidad como resultado de la influencia que tuvieron algunas producciones discográficas de "fácil escucha", como las del saxofonista italiano Fausto Pappeti, donde se refuerzan este tipo de asociaciones por medio de elementos como pueden ser imágenes un tanto sugerentes que hacen parte de la carátula o títulos como "Saxuality", a través de los cuales se refuerza este tipo de connotación[39].

---

[27] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 81-82.
[28] Madrid González y Moore, Robin Dale, 42.
[29] Rubén López-Cano, *La música cuenta*, Segunda edición (Barcelona: esmuc Escola Superior de Música de Catalunya, 2022), 50.
[30] *Mr. Tchaikovsky (Danzón)*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=5f72dt1uUIM.
[31] *El Barbero De Sevilla*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=kJD-oXxqR14.
[32] *Rigoletito (original) (Acerina y su danzonera)*, 2010, https://www.youtube.com/watch?v=oY3-rxSySB4.
[33] *El Sax De Oro*, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=oqEKWEzC_JM.
[34] *El Saxofón De Emilio*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=p8MNUfbn2Zc.
[35] *El Soprano De Oro*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Uk8QF9aFsNA.
[36] *El Mago Del Soprano*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=qlXuPzhym0Q.
[37] *El Soprano Cale*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=aKS1msdX1oQ.
[38] *La tuerca del saxofon*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=BghDV-0VUYk.
[39] Stepehn Cottrell, *The saxophone* (Gran Bretaña: Yale Musical Instrument Series, 2012), 335.

En este sentido y con relación a lo que Cotrell señala, el danzón es una expresión musical asociada con la sensualidad, la corporalidad y de manera particular, con el elemento de la "cachondería" [40].

Dicho lo anterior, a partir de estos elementos es posible ubicar la manera en que este tipo de asociaciones han influido en la correspondencia que existe entre el saxofón y este complejo musical.

Finalmente, esta perspectiva servirá como punto de partida para el desarrollo del proyecto que se plantea a continuación.

1.4 Planteamiento del problema

Si bien el fenómeno del danzón en México ha sido abordado a través de diferentes disciplinas como lo son: la historia, la sociología, la danza, la musicología y de manera reciente la gestión cultural[41], paradójicamente, a pesar de que la música de danzón cuenta con una importante presencia a lo largo del territorio mexicano, los estudios relacionados con la práctica performativa de esta música bajo la perspectiva del músico-intérprete todavía resultan escasos, por no decir que inexistentes[42].

Como parte de los trabajos que abordan esta expresión, el enfoque historiográfico es uno de los que más persiste debido a que desde esta óptica ha sido posible para los investigadores trazar la ruta del danzón en el territorio mexicano desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Desde la perspectiva musical, los trabajos que abordan este fenómeno se basan principalmente en aspectos relacionados con los compositores que desarrollaron los primeros

[40] La *cachondería* puede entenderse como el conjunto de sentimientos y sensaciones que se desprenden en esta música a través de lo que Madrid y Moore mencionan como *performatividad del placer*. Para ver más ver *Cachondería y disciplina en el baile del danzón.* Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*.

[41] Anaid Yolátl Chávez Trujillo, «CNIDDAC: dos décadas del desarrollo del danzón en México.» (Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2021), https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/1944/50796/ChavezTrujilloAnaid.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

[42] Sobre los trabajos que han sido posibles de ubicar y que abordan la perspectiva del músico-intérprete, se profundizará en el apartado correspondiente al Estado del arte.

danzones, así como la evolución de los formatos instrumentales que sirvieron para su desarrollo y la de los elementos formales que hacen parte de esta música[43].

Por lo anterior, el danzón representa un terreno fértil para el campo de la investigación-creación desde un enfoque que permita explorar la práctica performativa desde la perspectiva del músico-intérprete, pues es a partir de esta como se articula la propuesta de este proyecto, la cual busca contribuir al conocimiento y análisis de la práctica instrumental del saxofón como un instrumento clave para la configuración sonora de este repertorio.

1.5 Justificación

Este trabajo busca insertarse dentro del vacío académico que ha sido posible de ubicar con relación al estudio de la práctica performativa del danzón para generar un acercamiento desde esta perspectiva a la figura del músico-saxofonista como parte de este complejo musical.

De esta manera, por medio de la realización de este proyecto se busca contribuir al campo de la interpretación musical en el contexto de las músicas populares a partir de una expresión musical determinada, la cual ha formado parte del imaginario sonoro de México a través de los años.

Así mismo, se busca incorporar la mirada de actores que hacen parte de esta tradición -saxofonistas- como fuentes de información primarias por medio de su experiencia personal y profesional con esta música. Esto con la finalidad de generar un acercamiento a cuestiones interpretativas presentes en el danzón que han sido posibles de localizar por medio de la interacción entre los músicos y este tipo de repertorio.

Por último, cabe señalar que este proyecto busca incentivar el diálogo entre músicos, investigadores e interesados en esta expresión, por medio de una propuesta relacionada con la interpretación. De esta manera, se busca generar un aporte a los estudios que involucran al saxofón con el ámbito de las músicas populares.

[43] Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, 2008.ª ed. (Editorial Océano de México s.a de c.v, 1979), 165-171.

1.6Pregunta de investigación

¿Qué aspectos técnicos y expresivos intervienen en la construcción de una interpretación característica del danzón mexicano y cómo se interrelacionan utilizando el saxofón como instrumento solista?

1.7 Objetivos

1.7.1 Objetivo general

Explorar a través de la práctica instrumental del saxofón una serie de piezas que formen parte del repertorio característico del danzón en México, con la finalidad de generar un acercamiento a los elementos característicos -musicales y técnicos- que intervienen en la interpretación-ejecución de esta música y la forma en que estos se relacionan entre sí.

1.7.2 Objetivos específicos

- Profundizar en la práctica instrumental del repertorio de danzón mexicano, así como del contexto a través del cual se ha desarrollado su interpretación en el saxofón ubicando como referencia: piezas, agrupaciones e intérpretes de dicho repertorio.
- Analizar los elementos -musicales y técnicos- que intervienen en la práctica del saxofón dentro del contexto de la música de danzón mexicano.
- Realizar una propuesta performativa a partir de piezas características del repertorio danzonero como resultado del proyecto de investigación-creación.

Capítulo 2

2.1 Estado del arte

A continuación, se profundizará en el punto propuesto en el apartado correspondiente al planteamiento del problema[44], donde ha sido posible ubicar que, si bien el fenómeno del danzón cuenta con un importante material de consulta desarrollado a partir de diversos campos de estudio, así como una amplia diversidad de material audiovisual y documental que permite conocer los antecedentes de esta música y su devenir en México, los trabajos relacionados con la práctica performativa resultan inexistentes, por lo cual vale la pena hacer la precisión de que este proyecto se construye sobre un terreno que no ha sido explorado.

Por esta razón, para la construcción de este estado del arte han sido tomados como referencia los trabajos más significativos que han permitido delimitar la propuesta de esta pesquisa, así como los trabajos que involucran el saxofón con la práctica de este repertorio.

Como punto de partida, las principales referencias documentales y musicológicas a través de las cuales ha sido posible acotar la perspectiva de este proyecto, son trabajos como el de Flores y Escalante[45] , así como el de los investigadores Madrid y Moore[46], los cuales han permitido establecer con mayor claridad una línea de investigación relacionada con uno de los tantos elementos involucrados que hacen parte de esta música como lo es el papel de los músicos-intérpretes, el elemento de la orquestación y de manera particular, la presencia del saxofón.

Siguiendo esta línea, ha sido posible rastrear materiales audiovisuales que abordan las experiencias y saberes de los músicos-intérpretes. En el documental titulado "Danzón, la realidad de una ilusión" [47], se aborda la perspectiva de algunos músicos que hacen parte de la tradición danzonera en México sobre cuestiones relacionadas con la evolución de esta música, así como aspectos que se relacionan con la influencia de figuras clave -principalmente músicos- que han contribuido a consolidar esta tradición.

---

[44] Ver 1.4 Planteamiento del problema
[45] *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México* (Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, a.c., 1992).
[46] Alejandro Luis Madrid Gonzál *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020).
[47] *Danzón, la realidad de una ilusión*, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=3_gNt2DNsxs.

Sobre esta misma línea, el programa titulado "Danzoneando TV"[48] se trata de un material especializado que, desde una perspectiva musicológica, integra diferentes visiones -músicos, investigadores, bailadores- por medio de una serie de capítulos en donde se abordan los antecedentes y la actualidad de esta música a partir de la correspondencia que históricamente se ha generado entre Cuba y México por medio del danzón.

En este sentido, el muy reciente material producido por la "Revista Danzoneros", aborda aspectos de la vida biográfica y profesional de uno de los referentes musicales en esta tradición como lo es el Maestro Hipólito González. Este material se titula "Polo, el guardián de los timbales"[49] y se compone de cuatro capítulos a través de los cuales es posible tener un acercamiento a la vida de este personaje, así como al entorno y algunas de sus experiencias como músico con una larga trayectoria en el circuito danzonero de México.

Ahora bien, con relación a trabajos para saxofón que se derivan de la influencia que ha tenido este complejo musical, resulta posible localizar una constante presencia del danzón a través de la obra de compositores y ensambles que se relacionan con esta temática o bien, utilizan algunos insumos de esta música para desarrollar material alrededor del saxofón.

Como primer referente para ubicar la relación que se genera entre esta música con trabajos realizados a partir del saxofón, la obra "Portales de madrugada" o "Danzón no. 5" del compositor mexicano Arturo Márquez, utiliza como principal recurso la sonoridad del saxofón. Esta pieza fue grabada por el Cuarteto de Saxofones de México en el año 1997 en la ciudad de Xalapa; Veracruz, como parte del disco "Portales de madrugada"[50] y posteriormente en el año 2004, como parte del disco "Mangüé"[51]. Esta obra es el primer danzón que utiliza el formato de cuarteto de saxofones como dotación instrumental para su ejecución. Con el paso de los años, este danzón se ha convertido en un referente dentro del repertorio camerístico del saxofón en México y Latinoamérica.

Siguiendo la línea a través de la cual la influencia de esta música está presente en el repertorio para cuarteto de saxofones, resulta posible ubicar el trabajo de ensambles como

[48] *El danzón en su cuna - #DanzoneandoTV (Programa 1)*, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=3Hb0fL3ij44.
[49] *Polo, el guardián de los timbales | Capítulo 1*, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=4cc3h95XOvI.
[50] *Cuarteto de saxofones de México 1998*, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=QRN-C02v9zE.
[51] Información proporcionada por Ignacio Pérez, miembro fundador de este cuarteto a través de conversación telefónica.

"Maximum Sax" interpretando el danzón "Nereidas" del compositor Amador Pérez Torres "Dimas" [52], la versión del cuarteto "Anacrúsax" interpretando "Norma la de Guadalajara" del compositor cubano Dámaso Pérez Prado como parte del álbum "El saxofón popular en México"[53] y algunos otros ejemplos como la versión del ensamble "Transax" con la interpretación de "Soprano de oro"[54] o la versión del cuarteto "Saxodia" interpretando la pieza "Elodia" de la danzonera de Carlos Campos[55].

A través de estos ejemplos es posible ilustrar con mayor claridad la influencia que este repertorio ha tenido en la propuesta de agrupaciones que utilizan la práctica del saxofón como elemento central en su propuesta performativa. De esta manera, cabe señalar que estos ejemplos hacen parte de materiales discográficos que no abordan exclusivamente la música de danzón, sino el fenómeno de las músicas populares en México.

Por otra parte, con relación a otro tipo de propuestas que toman elementos de esta música para la composición, resulta posible ubicar la obra del músico oaxaqueño Arodi Martínez como uno de los principales referentes. Como parte de su vasta producción musical, la presencia del danzón en su obra se manifiesta a través diversos formatos. "Memorias de Armenta"[56] para cuarteto de saxofones y "Ad libitum" [57] para orquesta danzonera, son algunos de los ejemplos a partir de los cuales ubicar la influencia de esta música como parte de su producción. De manera reciente, el material discográfico titulado "MOSAICO" MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO PARA SAXOFÓN SOLO VOL. I y II, involucra elementos del danzón y de la música contemporánea de concierto para la creación de una serie de piezas para saxofón solo[58].

Por otra parte, desde la perspectiva que involucra el campo de la etnomusicología, el trabajo de investigación de Damián Báez Galván[59], se trata de una propuesta que aborda el desarrollo de

[52] *Danzón Nereidas. Autor: Amador Pérez Torres «DIMAS» Arr: Arodi Martinez S.*, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=26FjwhKjImI.
[53] *Anacrúsax. Norma la de Guadalajara*, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=8WPkxGkm6oE..
[54] *Soprano de Oro*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=_Dvg2tAH9W8..
[55] *Elodia*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Ilcw0LM80Ks..
[56] *Memorias de Armenta Danzón. Arodi Martinez S.*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=T-REBisSYXY.
[57] *AD LIBITUM. (Danzón) Arodi Martinez S.*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Ecw_-lU7E9k.
[58] *MOSAICO. Vol I and II (CD tracks compilation) Música Mexicana de Concierto para Sax Solo/Arodi Mtz S*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=XzqDoGXMROk.
[59] Damián Báez Galván, «El alma del danzón La historia simbólica de los timbales en la fragua de la música orquestal de Cuba y México» (Tesis de Maestría, CIUDAD DE MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2018), https://repositorio.unam.mx/contenidos/90208.

los timbales utilizados en el danzón y su incorporación como parte fundamental en el desarrollo de este tipo de orquestas en México. Cabe señalar que este trabajo, pone especial atención en un elemento central para la configuración de estas orquestas, haciendo énfasis en el desarrollo y apropiación de un instrumento musical como el del timbal utilizado en el danzón[60].

De manera importante, destaca también el trabajo del músico Francisco Guerrero Salgado, pues se trata del "Primer método para timbal del danzón mexicano" [61], el cual busca sistematizar y documentar la evolución que se ha dado en la técnica de este instrumento con la finalidad de propiciar el conocimiento relacionado con los timbales como parte esencial en la identidad del danzón mexicano.

Así mismo, otro tipo de propuestas que buscan generar un acercamiento por parte del público a los elementos constitutivos de esta música, son posibles de ubicar a partir de trabajos como el de Abraham Rosas en la ciudad de Orizaba, Veracruz. Este material consiste en una serie de videos producidos a manera de "tutorial" [62]. Sin embargo, el enfoque de este trabajo está enfocado en proporcionar una introducción breve sobre algunos de los instrumentos presentes en la práctica de esta música como lo son la trompeta y el saxofón.

Por último, en la "Revista Danzoneros"[63] es posible ubicar una variedad de textos relacionados con aspectos que corresponden a esta tradición en la actualidad y se relacionan con el quehacer musical de nuevas orquestas, estrenos de composiciones, conciertos, así como muestras nacionales de danzón.

A través de estos ejemplos, es posible señalar que existe una importante cantidad de trabajos que abordan el estudio de esta música desde diversos enfoques, sin embargo, la información referente a cómo se da la práctica instrumental del saxofón en esta música, continúa siendo un campo relativamente desconocido.

---

[60] Los timbales utilizados en las danzoneras mexicanas fueron introducidos por el músico cubano Consejo Valiente Robert "Acerina" y su origen se remonta a finales del siglo XVIII. Para más información ver Báez Galván.

[61] Arturo Ordaz, «Presentan método para tocar timbal en el danzón mexicano», Revista Danzoneros, 5 de mayo de 2023, https://danzoneros.com/noticias-presentan-metodo-para-tocar-timbal-en-el-danzon-mexicano/.

[62] *#ComunidadContigo: El Danzon y su tradición en México 1:3*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=RcJXmgoRuVM.

[63] Eric Clarke, «Comprender la psicología de la interpretación», en *La interpretación musical* (Alianza Editorial, 2002).

2.2 Marco teórico

2.2.1 Interpretación

Dada la amplitud de este concepto, por medio de una práctica musical determinada como en este caso es el danzón, se busca delimitar y poner en perspectiva lo que se entiende por interpretación, con la finalidad de ubicar este término como uno de los ejes a partir de los cuales se articula este trabajo.

Sobre la interpretación, autores como Clarke[64] proponen que se trata de la articulación y construcción del significado musical en donde convergen diversos elementos relacionados con el intérprete: el contexto histórico-social, las características cognitivas y físicas, así como el pensamiento musical. Estos elementos, en conjunto, influyen en el resultado de la interpretación.

Para Clarke, el concepto de interpretación está relacionado directamente con el elemento del pensamiento musical, el cual se manifiesta a través del cuerpo y constituye el elemento principal para su realización[65]. Es así como Clarke sugiere que los recursos expresivos que utiliza el intérprete se relacionan de manera directa con el elemento de la comprensión musical, los cuales producen resultados estilísticos y sonoros determinados: "La expresión puede entenderse como la consecuencia inevitable e irreprimible de la comprensión de la estructura musical; sin embargo, también es un intento consciente y deliberado del intérprete por hacer que sus interpretaciones sean perceptibles"[66].

En este sentido, propuestas como la de Lawrence Kramer[67] ubican la interpretación como "un proceso analítico, articulado y reflexivo" a través del cual, es posible generar una "interpretación abierta", la cual está determinada principalmente por la capacidad del músico intérprete para tomar decisiones sobre los recursos utilizados[68].

Con relación a lo anterior, la propuesta de Lawrence Ferrara[69] señala la idea de una "escucha abierta" como uno de los elementos centrales en su propuesta de análisis ecléctico, el cual ubica

[64] Clarke.
[65] Clarke, 90.
[66] Clarke, 87-88.
[67] Lawrence Kramer, *Interpreting Music* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2011).
[68] Kramer, 2-3.
[69] Lawrence Ferrara, *Philosophy and the analysis of music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference* (U.S.A: EXCELSIOR MUSIC PUBLISHING & CO., 1991).

este tipo de escucha como parte de un proceso a través del cual resulta posible articular descripciones y procesos de análisis centrados en la experiencia del intérprete, los cuales a su vez hacen parte del análisis interpretativo que posteriormente puede ser utilizado como herramienta que permita articular la interpretación[70].

Por otra parte, en consideración de autores como Walterhausen, la interpretación, lejos de ser un proceso estático aceptado como dogma, se relaciona más con un organismo viviente que se encuentra en constante cambio en donde los símbolos se convierten en música por medio de la experiencia humana[71].

Por último, la propuesta de Neuhaus sobre la interpretación consiste en establecer una tríada dialéctica en donde la música se puede ubicar como una tesis, la cual se relaciona de manera directa con aspectos como la imaginación y los sentimientos que configuran la subjetividad del intérprete[72]. A través de este planteamiento, el instrumento musical es entendido como una antítesis que pertenece al mundo exterior y objetivo. Neuhaus propone que la síntesis se trata de la subordinación del instrumento al mundo interior del intérprete y esto da lugar a la interpretación por medio de la voluntad creadora[73].

Por último, para efectos de este proyecto la interpretación se concibe a partir de un proceso cognitivo amplio, articulado y reflexivo que integra elementos relacionados con el contexto del intérprete, así como la capacidad de este para generar significado por medio de una propuesta performativa que se manifiesta a partir de las posibilidades que permite el danzón. De igual manera, este concepto se concibe como un elemento que no permanece estático, puesto que es atravesado por los distintos factores mencionados anteriormente, los cuales influyen en su constante evolución.

[70] Sobre este elemento, se profundizará más adelante en el apartado correspondiente a la metodología.
[71] Walterhausen citado en Rafael Saavedra, «El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez.», *MÚSICA EN CLAVE revista venezolana de música*, 2014, 2, https://www.musicaenclave.com/vol-8-1-enero-abril-2014/.
[72] Neuhaus citado en Saavedra, 6.
[73] Neuhaus citado en Saavedra, 6.

2.2.2 Tradición-Estilo

Como punto de partida, la propuesta del historiador Eric Hobsbawm[74] propone la invención de las tradiciones como resultado de prácticas y/o reglas aceptadas a partir de su naturaleza -simbólica o ritual- que, en conjunto, buscan la implementación de ciertos valores o normas de comportamiento por medio de la repetición.

En otras palabras, un primer acercamiento sobre la tradición es posible de entender como un conjunto de reglas o prácticas cargadas de significado que establecen algún tipo de norma o comportamiento mediante la transmisión[75].

De acuerdo con la línea que propone Hobsbawm, la invención de las tradiciones se trata de un proceso generado a partir de formalizar y ritualizar el pasado, lo que permite legitimar la acción como base para la cohesión social[76].

Por último, Hobsbawm señala que el elemento articulador para que esto suceda, se relaciona con símbolos que hacen parte de la tradición a través de los cuales se genera el significado[77].

Otra perspectiva sobre la tradición es posible de ubicar a partir de la propuesta de Herrejón Peredo, al entender la tradición como un elemento que, de manera esencial, implica la percepción humana de lo transmitido[78].

Con relación a este planteamiento -continúa Herrejón-, para que la tradición sea entendida como acción humana y no solo como mera categoría conceptual, es necesario que exista un nivel de conciencia y voluntad debido a que la tradición no involucra a un sujeto de manera personal, sino que implica al sujeto en tanto comunidad y sociedad[79]. Desde esta perspectiva, la tradición puede ser entendida a partir de la suma de conciencias y voluntades individuales, así como la forma en que estas se interrelacionan[80].

---

[74] Eric Hobsbwam y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica Barcelona, 1983).
[75] Eric Hobsbwam y Terence Ranger.
[76] Eric Hobsbwam y Terence Ranger, 8.
[77] Eric Hobsbwam y Terence Ranger, 17.
[78] Carlos Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.», marzo de 1994, 138.
[79] Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.»
[80] Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.»

Es así como puntualmente Herrejón propone el campo de la tradición-acción como aquel donde cada individuo posee conciencia y voluntad como parte de la tradición a la que pertenece, lo cual le imprime vitalidad y, por tanto, esto da lugar a que una tradición prospere[81].

Sobre esta misma línea, Madrazo Miranda[82] propone el concepto de la tradición-activa como aquella que se encuentra en constante proceso de cambio y adaptación, la cual difiere de la idea de tradición aceptada de forma tácita por su antigüedad:

> "[…] concebir la tradición como un proceso de transmisión activo, es decir, la tradición viva, la que se ubica en el tiempo actual, fruto de una serie de reiteraciones del contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores"[83].

Por último, Herrejón señala que la tradición puede ser entendida no solo desde su relación con el pasado, sino también como un puente que se ubica en el presente y tiende vínculos hacia el futuro. Esto solo cobra sentido por medio de la dimensión temporal de la cultura[84].

En concordancia con la propuesta de Madrazo Miranda[85] sobre la tradición-activa y la propuesta de la tradición-acción que plantea Herrejón Peredo[86] , el danzón puede ser entendido desde esta óptica por medio de diferentes actores que se encargan de su difusión. Los cuales a su vez, se nutren de elementos relacionados con el pasado y apuntan en dirección de promover y hacer parte de esta tradición, la cual es susceptible a los impulsos transformadores de los actores que participan o hacen parte de esta[87].

Con respecto al devenir de la tradición danzonera en México, resulta posible señalar que esta se ha configurado a partir de un proceso construido y legitimado a través del tiempo por medio de los diferentes actores que comparten símbolos cargados de significado y que permiten la cohesión de los diferentes actores involucrados como parte de esta tradición.

---

[81] Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.»
[82] María Madrazo Miranda, «Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición.», *Contribuciones desde Coatepec*, diciembre de 2005.
[83] Madrazo Miranda, 123-24.
[84] Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.», 40.
[85] Madrazo Miranda, «Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición.»
[86] Herrejón Peredo, «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.»
[87] Madrazo Miranda, «Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición.»

Ahora bien, en el caso particular de la tradición musical danzonera en México, es posible ubicar que esta se ha configurado a través de un conjunto de saberes y elementos cargados de significado que los músicos han integrado como parte de su experiencia y continúa en diálogo con elementos del pasado, se puede ubicar en el presente, y apunta hacia el futuro a través de las posibilidades que esta música ofrece.

Por otra parte, con relación al concepto de estilo, la analogía que utiliza Meyer[88] para abordar este concepto se relaciona con la forma de hablar de una persona dentro de los límites que comprende el lenguaje -construcciones semánticas, léxico, elementos gramaticales, etc.-, y sirve para ilustrar de manera general la idea en que el estilo musical puede ser entendido desde esta perspectiva. De acuerdo con Meyer, estos elementos están determinados en cierta medida por elecciones que son tomadas dentro de los límites que permite el idioma e influyen en la manera como una persona se comunica.

Para Meyer, una forma de concebir el estilo tiene que ver principalmente con la reproducción de modelos en el comportamiento humano o los objetos producidos por este. Los cuales son resultado de elecciones tomadas a partir de constricciones establecidas previamente[89].

Desde esta perspectiva, el estilo está determinado a partir de la relación generada entre los distintos parámetros contenidos en un determinado contexto musical, los cuales son influenciados por otros elementos presentes en la cultura como pueden ser: la ideología, el contexto social, la corriente estilística de la época o las condiciones a través de las cuales se genera la ejecución o la composición de la obra, según sea el caso[90].

Finalmente, Meyer propone que el aprendizaje de un estilo musical tanto para intérpretes, compositores, críticos y oyentes, está relacionado de forma más estrecha con la experiencia que con la instrucción formal[91].

[88] Leonard B. Meyer, *EL ESTILO EN LA MÚSICA Teoría musical, historia e ideología* (España: EDICIONES PIRÁMIDE, 2000).
[89] Meyer, 19.
[90] Meyer, 44.
[91] Meyer, 29.

En este sentido, es pertinente señalar el cuestionamiento que plantea Pérez Garrido[92] para dilucidar la cuestión referente al estilo, ya que resulta de utilidad para precisar la relación que se genera entre estos dos conceptos: "La pregunta principal ante todas las disyuntivas planteadas sería saber cuáles son las reglas que pueden llegar a regir un estilo o si quizá tienen realmente un carácter universal la utilización e implantación de estas. ¿Quién las dicta?, ¿Por qué se dictan?"[93].

Desde la perspectiva corresponde al danzón, esta serie de preguntas pueden ser respondidas con relación al inicio de este apartado, debido a que, las reglas que en este caso influyen o determinan el desarrollo del estilo dentro del danzón, solo pueden ser entendidas desde la perspectiva que involucra la tradición.

Por otra parte, desde el enfoque propuesto por Moore[94], el estilo es posible de entender como la construcción generada a partir de prácticas musicales determinadas a través de las cuales se establecen convenciones estilísticas que permanecen como un referente para otros.

Siguiendo la línea que propone Moore, el estilo puede ser entendido como el conjunto de rasgos que corresponden a una dimensión presente como parte de una expresión musical, los cuales están en función de distintos niveles de significado que pueden ir desde lo general hasta lo específico[95]. En este sentido, con relación a la propuesta del musicólogo norteamericano, en el caso particular que corresponde al danzón, en un nivel general se trata de una expresión compuesta por varios estilos que involucran expresiones como la música y el baile, las cuales se componen de diversos estilos en cuanto a la manera en que son interpretados.

Por último, a partir de consideraciones hechas por los investigadores Madrid y Moore[96], quienes de manera específica han abordado la cuestión del estilo musical referente al danzón. Desde su propuesta, el danzón es concebido como un espacio de afecto cultural donde el estilo musical se transforma y resignifica de manera continua[97].

---

[92] Ángel Luis Pérez Garrido, «Definición y evolución del término "estilo". El estilo musical y el entorno social», *Publicaciones Didácticas*, n.º 93 (abril de 2018), https://core.ac.uk/outputs/235853536/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1.
[93] Pérez Garrido, «Definición y evolución del término "estilo". El estilo musical y el entorno social».
[94] Allan F Moore y Martin, Remy, *ROCK: THE PRIMARY TEXT Developing a Musicology of Rock*, 3rd edition (New York: Routledge, 2019).
[95] Moore y Martin *ROCK: THE PRIMARY TEXT Developing a Musicology of Rock*.
[96] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*.
[97] Madrid González y Moore, Robin Dale, 41-42.

Desde la perspectiva que ambos investigadores proponen, esta música, más allá de ser un género definido por elementos que reproducen ciertos estándares como la presencia de la forma *rondó* o el cinquillo como figura rítmica principal, se trata de un espacio que da lugar a la *performance* entre redes de identificación donde las fronteras entre géneros musicales se cruzan constantemente[98]. Desde esta óptica, no se trata de ubicar un estilo musical definitivo en el danzón, sino de la presencia de una variedad de danzones que, en conjunto, se han desarrollado a partir del intercambio con otras músicas. Lo cual ha generado que exista una diversidad de estilos presentes como parte de esta expresión, los cuales se relacionan entre sí y configuran esta tradición[99].

Finalmente, para efectos de este proyecto se propone la articulación de ambos conceptos tradición-estilo como elementos interrelacionados y no como categorías separadas. Esto en concordancia con la propuesta de Madrid y Moore sobre la complejidad de sintetizar el danzón dentro de un estilo musical[100]. Por medio de la relación que se genera entre ambos conceptos es posible concebirlos desde la perspectiva musical como elementos interrelacionados por medio de la interacción y transformación constante, la cual pertenece a una categoría más amplia que se puede entender a partir de la tradición danzonera.

2.2.3 Autoetnografía

La autoetnografía será entendida como una herramienta heurística a través de la cual resulta posible aportar información relacionada con las experiencias del investigador que sirvan para informar la investigación.

A partir del planteamiento de López-Cano y San Cristóbal[101], esta herramienta permite abarcar una dimensión estética, de reflexión y escritura académica para describir emociones y pensamientos que interpelan al investigador por medio de un objeto artístico, en este caso, relacionado con la interpretación musical del danzón.

---

[98] Madrid González y Moore, Robin Dale, 42.
[99] Madrid González y Moore, Robin Dale, 42.
[100] Madrid González y Moore, Robin Dale, 42.
[101] Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* (Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014).

La autoetnografía permite utilizar las experiencias sensibles y estéticas del investigador como parte del proceso de la propia investigación[102].

La serie de experiencias recolectadas a través del proceso de investigación- creación servirá como evidencia para conocer la evolución a través de la cual estará mediada la interpretación final que hace parte de este proyecto, sobre las estrategias utilizadas se profundizará a continuación.

2.3 Metodología

2.3.1 La entrevista

Por medio de esta herramienta, se busca generar un primer acercamiento a los elementos que hacen parte de la práctica performativa del saxofón a través de las experiencias compartidas por algunos de los músicos-saxofonistas que pertenecen a este circuito de orquestas danzoneras.

Con la realización de esta serie de entrevistas se busca generar información a partir de la perspectiva de cada músico, así como ubicar algunos de los aspectos relacionados al contexto y la manera en que este ha determinado su relación con esta práctica musical.

Para tal fin, se ha diseñado un guion de entrevista semiestructurada basado en la propuesta de López-Cano y San Cristóbal[103] que permita generar información a través de la cual generar un acercamiento a la experiencia de los músicos entrevistados.

Con esta herramienta no se pretende dar una aproximación biográfica sobre cada personaje, sino poner en perspectiva que, en este círculo de músicos que resulta por demás complejo pretender abarcar en su totalidad, existen cantidad de experiencias y prácticas que, a través de los años han contribuido a la construcción de una tradición musical y son precisamente estos personajes -los músicos-, quienes se encargan de que esta prospere, por medio de su trabajo como miembros activos de esta tradición-activa, la cual involucra redes de significado[104].

Finalmente, como resultado de la implementación de esta herramienta, se busca generar un corpus de información integrado por piezas, técnicas, prácticas y, a su vez, experiencias

[102] Rubén López-Cano y San Cristóbal Opazo, 141.
[103] Rubén López-Cano y San Cristóbal Opazo, 115-19.
[104] Madrazo Miranda, «Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición.»

relacionadas con esta música. Esta información sirvió como material para el desarrollo del apartado correspondiente al análisis musical y posteriormente, como insumo para la propuesta interpretativa que hace parte de esta investigación[105].

2.3.2 El método ecléctico

La herramienta que servirá como modelo para el análisis de las muestras que corresponden a este repertorio se compone a partir de los pasos propuestos por Lawrence Ferrara, los cuales conforman el método ecléctico[106].

A través de esta propuesta, se plantea como eje articulador la relación que existe entre la percepción del oyente y los distintos niveles de significado contenidos en la obra musical -hechos históricos, elementos sintácticos, ontológicos, sentimientos producidos a través de la música-. Este modelo ha sido diseñado a partir de música centroeuropea de corte académico y, de manera particular, se enfoca en el análisis sobre la manera en que se construye la interpretación. Debido a ello, para efectos de este trabajo resulta posible implementar este modelo debido a que una expresión como el danzón, está inserta dentro de los parámetros que propone este análisis y coincide también con la perspectiva a través de la cual se ubica el intérprete.

En este punto cabe señalar que, para efectos de este análisis, a este modelo se añade el elemento relacionado con la comparación entre versiones que corresponden a distintas agrupaciones. Por medio de este elemento, se busca establecer un cruce comparativo entre cada ejemplo con la finalidad de localizar los elementos que integran el estilo en cada una de las muestras analizadas.

Por último, se describen de manera breve los pasos que integran el método ecléctico y posteriormente, su adaptación al contexto de la música que será analizada para el desarrollo de esta investigación.

2.3.2.1 Pasos del modelo ecléctico propuesto por Ferrara:

[105] Para consultar el guion diseñado para las entrevistas y las transcripciones de las mismas, consultar Anexo 1.
[106] Ferrara, *Philosophy and the analysis of music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*.

I. Contexto histórico-social: situar la obra objeto de estudio en un marco histórico desde el punto de vista de la historia de la música, así como de la obra total del compositor.

II. Escucha abierta: durante esta serie inicial de escuchas y lecturas de la partitura, el oyente/analista se orienta hacia el sonido, la estructura y el mensaje generales de la obra. Permanece abierto a la obra y puede aportar ideas sobre el sonido, la sintaxis o la referencia. Se permite un uso general del análisis fenomenológico, convencional o hermenéutico.

III. Sintaxis: en este punto del método ecléctico, se aplica uno o varios métodos convencionales de análisis. Los datos sintácticos se recogen y presentan de la manera prescrita por el método convencional. Se intenta la suspensión relativa de la recogida de datos fenomenológicos y hermenéuticos.

IV. Sonido-en-el-tiempo: se realiza una descripción fenomenológica del sonido en el tiempo. La descripción del sonido en el tiempo puede cambiar ligeramente la naturaleza del lenguaje del analista a un estilo más poético cuando sea apropiado. Este cambio moderado del lenguaje narrativo literal y de signos (por ejemplo, gráficos y números romanos) del paso anterior proporcionará una transición suave hacia un mayor uso del lenguaje metafórico en los pasos posteriores que tratan los niveles referenciales del significado musical.

V. Representación de música y texto: se trata del nivel de representación musical. La representación en música puede encontrarse en los significados de un programa o de un texto. En el caso de la música programática, el analista proporciona un informe de la representación que la acompaña. Si la obra tiene un texto, el analista debe adaptar un método literario adecuado para el análisis del texto.

VI. Sentimientos virtuales: el analista debe revisar las percepciones anteriores sobre la sintaxis y el sonido-en-tiempo como fundamentos que apoyarán y corroborarán las percepciones sobre la expresividad musical

VII. Mundo onto-histórico**:** las percepciones onto-históricas articuladas durante la Séptima Etapa deben basarse en los niveles del sonido en el tiempo y la sintaxis. El analista debe juzgar si los niveles intrínsecos de significación musical apoyan y corroboran las percepciones referenciales.

VIII. Escucha abierta: al igual que en el Paso Dos, se puede discutir cualquier nivel de significación musical: sonido, forma o referencia. A menudo, en este punto del análisis, los distintos niveles de significación musical interactúan en un tapiz dinámico y polifónico.

IX. Guía para la interpretación: en el noveno paso se presenta una guía de interpretación. Esta guía debe ayudar a los intérpretes en su comprensión global de la obra y en la toma de decisiones interpretativas para la representación. El oyente/analista no necesita ser un intérprete consumado para elaborar una guía de interpretación.

X. Meta-crítica: este paso se centra en la discusión del impacto de los puntos fuertes y débiles inherentes al método ecléctico en el resultado del análisis. Este paso requiere el examen de los propios presupuestos teóricos con el fin de mejorar y ampliar su base teórica.

2.3.2.2 Adaptación del modelo:

I. Aproximación histórico-biográfica: contexto de la obra, el autor y ubicación de datos o acontecimientos relevantes. En el contexto de este análisis, cada pieza será abordada como un ente histórico.

II. Escucha abierta: se trata de una primera serie de ejercicios de acercamiento a la escucha que permitan abordar de manera general el mensaje de la pieza, su estructura, así como elementos relacionados con la orquestación y la sonoridad que transmite cada versión de manera general.

III. Sintaxis musical: análisis y categorización de los parámetros musicales presentes en cada versión: orquestación, forma/estructura, tonalidad, tempo, tipo de captura.

IV. Descripción de sonido-en-el-tiempo: ejercicio de descripción fenomenológica que tiene como finalidad presentar al lector una aproximación de cómo transcurren en el tiempo los diferentes elementos -performativos, sintácticos, sonoros- que aparecen en cada versión y la manera en que estos se relacionan entre sí.

V. Significados referenciales: síntesis de los elementos musicales encontrados y descripción de la interacción por medio de la cual producen significado.

VI. Sentimientos virtuales: descripción de los sentimientos asociados con cada versión por medio de la percepción del analista y su correspondencia con los elementos musicales encontrados.

VII. Perspectivas onto-históricas: contexto de cada versión y su relación con el devenir onto-histórico de la pieza a través de las versiones que se presentan como muestra para el análisis.

VIII. Retorno a la escucha abierta: descripción de los elementos en común encontrados a través del análisis, así como discrepancias entre cada versión que permitan aportar claridad sobre la forma en que se configura el elemento de la tradición-estilo en este tipo de repertorio.

IX. Guía para la interpretación: síntesis de los elementos performativos que influyen en la interpretación y hacen parte de las versiones analizadas.

X. Meta – crítica: perspectivas, límites y alcances de los elementos encontrados a través de este ejercicio y su ponderación como parte del conocimiento generado para la interpretación de esta música.

2.3.3 Autoetnografía

Para el desarrollo de esta herramienta, la propuesta de López-Cano y San Cristóbal[107] que ubica la "memoria personal" como punto de partida en el proceso autoetnográfico, servirá para ubicar experiencias e hitos a través de las vivencias del artista-investigador relacionadas con la deriva de este proyecto:

> "Reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística en música puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento"[108].

[107] Rubén López-Cano y San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.*
[108] Rubén López-Cano y San Cristóbal Opazo, 146.

De esta manera, los ejercicios de autobservación generados a partir de registros audiovisuales serán utilizados con la finalidad de informar sobre las exploraciones que se han hecho desde la práctica performativa para construir la propuesta artística derivada de este proyecto de investigación-creación. Esta herramienta tiene como principal objetivo, informar la investigación desde la perspectiva del artista-investigador.

Capítulo 3

3.1 Análisis ecléctico

A continuación, se realiza una propuesta de análisis musical que se fundamenta en el método ecléctico[109], el cual se describió con anterioridad en el apartado que corresponde a la metodología. Para fines de este trabajo, el modelo ecléctico ha sido adaptado al contexto del danzón.

Dadas las características de esta música, este tipo de análisis está en concordancia con el objeto de estudio debido a que plantea cómo el fenómeno musical puede ser abordado a través de distintos enfoques: análisis formal, contexto histórico-social, experiencias del escucha, perspectivas onto-históricas.

De manera particular, con la implementación de esta herramienta se busca profundizar en las características performativas que corresponden a la interpretación del saxofón en este repertorio.

Las piezas que hacen parte de esta muestra han sido seleccionadas con base en la frecuencia con que aparecieron en la información derivada de las entrevistas. Como referencias para cada análisis, fueron utilizadas tres versiones de cada pieza con la finalidad de establecer criterios de comparación entre cada una.

La propuesta de este análisis tiene como finalidad generar información que permita arrojar luz sobre los elementos que intervienen en la conformación del estilo en la práctica performativa del saxofón en esta música. Los ejemplos que se presentan corresponden a distintas agrupaciones con la intención de poder comparar una misma pieza desde distintas perspectivas sonoras.

[109] Ferrara, *PHILOSOPHY AND THE ANALYSIS OF MUSIC: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*.

3.1.1 Banco de piezas generado a partir de las entrevistas

A continuación, se presenta el listado de piezas que fue posible generar a partir de las entrevistas que fueron realizadas a los diferentes actores que aportaron con su participación referencias sobre este repertorio[110].

Por medio de este criterio de selección, se prioriza la diversidad de música que fue posible de conocer a partir de las experiencias de los entrevistados.

Las piezas se han dividido en dos categorías: por una parte, están las que se relacionan con asociaciones de tipo afectivo, mientras que, por otra, se hace referencia a piezas de mayor popularidad que resultan características de este repertorio para los entrevistados.

Tabla 1. Piezas derivadas como parte de la información surgida en las entrevistas.

Nota: Elaboración propia.

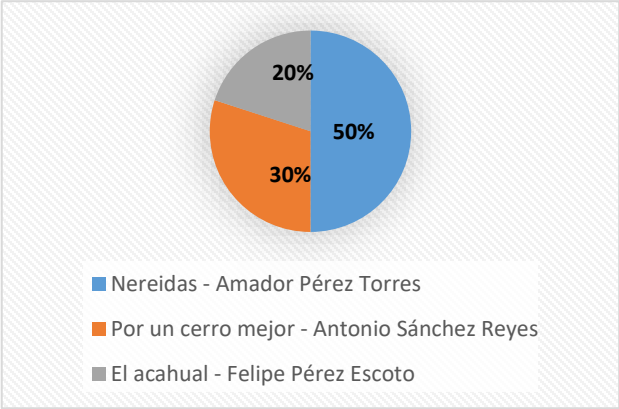
[110] Ver anexo 1 correspondiente a las entrevistas.

Asociaciones de tipo afectivo	**Características del repertorio**
La volandera – Acerina y su danzonera	Nereidas – Amador Pérez Torres
Farolito – Acerina y su danzonera	Almendra – Abelardo Valdez
Cómo han pasado los años – Isora Club	Salón México – Tomás Ponce
Mi consuelo es amarte – Leopoldo E. Olivares	Como una orquídea – A. Carlos E.
Kid Azteca – Alberto Domínguez	Mocambo – Emilio Renté
Isabelina - Acerina y su danzonera	Enrique Herrera – s.f
El acahual – Felipe Pérez Escoto	Naty – Eric Vidal
Por un cerro mejor – Antonio Sánchez Reyes	Enamorada – Chamaco Aguilar
Rondalla – Danzonera José Casquera	Lágrimas negras – Felipe Urbán
Anita la tapatía – Danzonera José Casquera	Teléfono a larga distancia – Acerina y su danzonera
Japón tu pale y china tu male – Gilberto Guzmán Concha	Salomón Salomón – José Casquera
Otra vez – Danzonera José Casquera	El acahual – Felipe Pérez Escoto
	Pluma blanca – José Casquera

3.1.2 Muestra de piezas para el análisis

Como resultado de las entrevistas, las piezas que se mencionaron con mayor frecuencia por parte de los músicos entrevistados fueron: “Nereidas”, “Por un cerro mejor” y “El acahual”.

Figura 1. Frecuencia con que fueron mencionadas las piezas más populares.



3.1.2.1 Nereidas

Amador Pérez Torres “Dimas” (1902-1976).

Versiones:

- Danzonera Acerina
- Orquesta Carlos Campo
- La furia oaxaqueña

I. Aproximación histórico-biográfica.

Denominado como “El danzón de danzones” o “El rey del danzón”[111], se trata de una de las piezas más emblemáticas dentro de este repertorio. Su autor fue el músico oaxaqueño Amador Pérez Torres, quien nació el 15 de abril de 1902[112]. Fue conocido por su mote artístico “Dimas” y desempeñó su carrera como trombonista, compositor y miembro de bandas militares pertenecientes

[111] Omar Montalvo, «Dimas; padre de Nereidas, político y militar», Revista Danzoneros, 29 de enero de 2020, https://danzoneros.com/dimas-padre-de-nereidas-politico-y-militar/.
[112] Natalia Cruz, «Comité Melendre: “Nereidas” de Amador Pérez Torres Dimas, en la ejecución de Arodi Martínez y Máximun Sax», *Comité Melendre* (blog), 19 de agosto de 2012, https://comitemelendre.blogspot.com/2012/12/nereidas-de-amador-perez-torres-dimas.html..

al Estado mexicano, así como a orquestas relacionadas al ámbito de los salones de baile y centros nocturnos de la época principalmente en la Ciudad de México, donde llegaría a fundar su propia orquesta[113].

Como parte de su producción musical, destacan particularmente danzones, pasodobles, marchas y valses[114].

Sobre el origen de este danzón, Flores y Escalante señala que la pieza fue comisionada a "Dimas" por un empresario de la época que estaba próximo a inaugurar un salón de baile, razón por la cual comisionó la composición de una pieza que sirviera como distintivo para la apertura del nuevo centro nocturno[115] .

Con respecto a la popularidad de este danzón, Jara Gámez menciona lo siguiente: "Nereidas fue un éxito arrollador. Se usó para nombrar bares, taquerías, tiendas de abarrotes, camiones; en fin, para todo, hasta para bautizar recién nacidas" [116].

De acuerdo con la información proporcionada por los entrevistados, "Nereidas" se ha convertido en un referente dentro de este repertorio tanto para músicos y bailarines.

II. Escucha abierta.

Como resultado de un acercamiento por medio de la escucha abierta, resulta posible identificar una estructura claramente definida en esta pieza que está en correspondencia con la forma *rondó,* característica del danzón -ABAC-.

De manera un tanto general, la sonoridad de este danzón remite a la época en que proliferaron salones de baile en la capital mexicana, así como al ambiente de la vida nocturna donde se popularizó esta música o bien, a la banda sonora de alguna película de la época de oro del cine mexicano[117]. En cada versión se puede percibir que el carácter bailable es uno de los aspectos que se mantienen de principio a fin como elemento en común.

[113] Montalvo, «Dimas; padre de Nereidas, político y militar».
[114] Montalvo, «Dimas; padre de Nereidas, político y militar».
[115] Flores y Escalante, *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*, 352.
[116] Jara Gámez, Rodríguez, y Zedillo Castillo, *De Cuba con amor... El danzón en México*, 124.
[117] La época del cine de oro en México se desarrolló a partir de la década de los 40. Como resultado de la Segunda Guerra Mundial, las producciones norteamericanas y europeas se vieron limitadas, por lo que el auge de la industria cinematográfica mexicana proliferó a partir de esta época. «La Época de Oro del cine mexicano | Cinema23», accedido 25 de noviembre de 2024, https://cinema23.com/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/.

Así mismo, la carga afectiva de esta música pareciera estar en concordancia con las características sonoras y expresivas del saxofón en cada uno de los ejemplos que sirven como referencia para la escucha. Sobre este punto se profundizará más adelante.

En la versión que corresponde a **Danzonera Acerina**, es posible reconocer en un primer plano una variedad de tímbricas instrumentales que, en conjunto, integran la sonoridad de esta orquesta. La presencia de los saxofones se logra percibir con claridad de la mitad hacia el final de esta versión.

Por otra parte, en la referencia de **Orquesta Carlos Campos**, la tímbrica que corresponde a la sección de saxofones se percibe desde un inicio y se mantiene presente hasta el final.

En la versión correspondiente a **La furia oaxaqueña**, la presencia de los saxofones destaca desde el comienzo hasta el final de este danzón y se relaciona con la tímbrica de otros instrumentos como el sintetizador. A través de este recurso se genera un contraste que se relaciona principalmente con el elemento de la tímbrica y permite ubicar este elemento como uno de los principales aspectos que destacan por medio de la escucha abierta. Sobre estos aspectos se profundizará en los siguientes puntos de este análisis.

III. Sintaxis musical

La estructura de este danzón está conformada por secciones de ocho compases dispuestas de acuerdo con la forma *rondó* -ABACA- [118]. Los elementos relacionados con la forma/estructura de esta pieza no presentan algún tipo de cambio sustancial que modifique el sentido de este danzón o el carácter bailable entre una versión y otra.

La única diferencia que se percibe está presente en el ejemplo que corresponde a la orquesta de **Orquesta Carlos Campos**. Esto debido a que la sección A es utilizada como una especie de introducción que conduce a la sección B. Esta particularidad está en correspondencia con parte de la información obtenida en las entrevistas. Donde se señala que, en ocasiones, las repeticiones que corresponden a una determinada sección son señaladas por el director en función de lo que sucede en la pista de baile o bien, por indicaciones del arreglista [119].

[118] Para ver más, ver "De los danzones de dos partes a los multiseccionales" en Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 58.
[119] Sebastián Desposorios, entrevista personal. Ver anexo 1 correspondiente a entrevistas.

Con respecto a los elementos armónicos, la sección A se desarrolla sobre una relación de tónica y dominante (i-V7), mientras que la parte que corresponde a la sección B se mueve entre la tónica, la subdominante y la dominante (i-IV7-V7). En la sección C, se produce una modulación hacia el paralelo mayor sobre la cual se desarrolla un nuevo tema (I – V7). Por último, la sección que corresponde al *montuno* retoma la tonalidad inicial (i-V7), en donde destaca un cambio de *tempo* que conduce hacia la parte climática de esta pieza.

La presencia de figuras rítmicas como el cinquillo y la clave funcionan como elementos articuladores entre melodías que van apareciendo a través de secciones de ocho compases que se repiten y sirven para delimitar cada sección.

Así mismo, resulta posible identificar que los elementos sintácticos que se presentan en este danzón se mantienen similares entre cada ejemplo. Las diferencias más evidentes se relacionan con parámetros relacionados al manejo del tempo, la orquestación y la tímbrica.

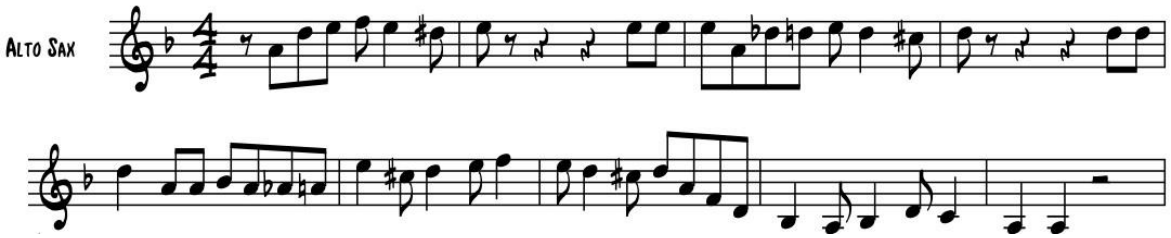
Con relación al elemento de los saxofones, en cada versión es posible ubicar su presencia a través de combinaciones entre las diferentes voces – alto, tenor, barítono-, lo cual genera diferentes tímbricas que permiten diferenciar entre una versión y otra.

Tabla 2. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. Nereidas.

Nota: elaboración propia.

Intérprete	**Forma/Estructura**	**Sección/ Región tonal**	**Orquestación**	**Tipo de grabación**
Danzonera Acerina	A-B-A-C-A-montuno	A/Dm B/ Dm-D C/ D-Fm montuno Dm-A7	Sección rítmica: timbal, güiro, teclado y contrabajo. Saxofones: alto (2), tenor (1), barítono (1). Clarinete (2). Violín (1). Metales: trombón (1) trompeta (2).	En vivo
Orquesta Carlos Campos	A1-B-C-A1- montuno	A1/Cm B / Cm-C C/ C-Am A1/ Cm montuno/ Cm – G7	Sección rítmica: contrabajo, congas, güiro, batería, piano. Saxofones: alto (2), tenor (2), barítono. Metales: trompetas (4) Trombón.	En vivo
La Furia Oaxaqueña	A-B-A-C-A-*montuno*	A/Dm B/ Dm-D C/ D-Fm montuno Dm-A7	Sección rítmica: bajo eléctrico, batería, teclado, congas, guitarra eléctrica. Saxofones: alto, tenor y barítono.	Estudio

Figura 2. Línea melódica correspondiente a la sección A (tonalidad de concierto).



Nota: El cinquillo aparece figura rítmica a través de la cual se estructura la línea melódica.

IV. Descripción del sonido-en-el-tiempo.

SECCIÓN A

En la versión de **Danzonera Acerina**, la presencia del saxofón barítono destaca desde los primeros compases por medio de una melodía con carácter de acompañamiento que utiliza el registro grave del instrumento. Este recurso, en conjunto con la melodía expuesta por los clarinetes produce una tímbrica generada a partir del contraste con el saxofón barítono que sugiere una sensación de complemento grave-agudo en estilo de contrapunto. La línea melódica que desarrolla el saxofón barítono se mueve por debajo de los clarinetes ***(0´06´´ – 0´36´´).***

De acuerdo con la entrevista realizada a Sebastián Desposorios, a este tratamiento del saxofón barítono en donde se enfatiza el registro grave como parte del acompañamiento, se conoce como *"*la marrana" en el argot de los saxofonistas danzoneros[120].

Por otra parte, en la versión de **Orquesta Carlos Campos** la presencia de los saxofones se distingue desde los primeros compases a través de un primer plano por medio de una interacción pregunta-respuesta con respecto a las demás secciones de la orquesta. Los saxofones utilizan una sonoridad en bloque, en donde destaca el uso de acentos al inicio de cada frase, así como la implementación de un *vibrato* profundo y de oscilación rápida. Mediante la tímbrica que produce la sección de saxofones, se presenta la introducción de esta pieza ***(0´02´´ – 0´22´´)***.

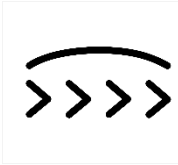
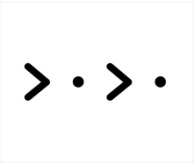
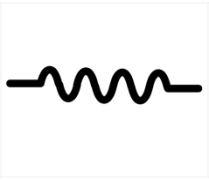
Por último, en la versión de **La furia oaxaqueña** se presenta desde el comienzo un tratamiento a dos voces que corresponde a la melodía principal, el cual aparece presentado por medio del saxofón alto y tenor. Esta sonoridad se complementa con el saxofón barítono que presenta motivos rítmico-melódicos a manera de respuesta. La tímbrica generada en conjunto durante este segmento se percibe como brillante. Así mismo, destaca también la implementación de un *vibrato* apenas perceptible al final de cada frase. El sonido que proyectan los saxofones se percibe como directo, un poco nasalizado ***(0´01´´- 0´39´´)***.

Durante esta sección es posible ubicar en cada ejemplo un tratamiento distinto en cuanto a la manera en que aparecen los saxofones, así como la implementación de otros recursos como el

[120] Sebastián Desposorios, entrevista personal.

vibrato, las texturas generadas a partir de la sonoridad y los elementos que en conjunto integran la articulación.

Tabla 3. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección A.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Acerina					140-146 bpm
Carlos Campos					110-114 bpm
Furia Oaxaqueña					108-112 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN B

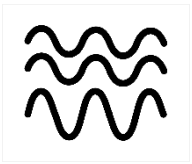
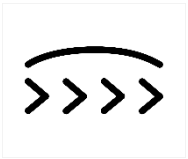
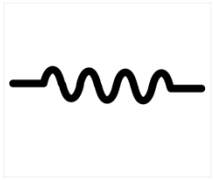
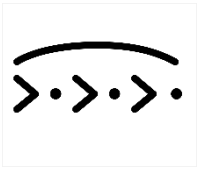
En el ejemplo que corresponde a **Danzonera Acerina** la tímbrica del saxofón barítono prevalece a través de una línea melódica que enfatiza por medio de acentos los inicios y finales de cada compás. El carácter que proyecta esta línea melódica se percibe como "juguetón". Este elemento da cuenta de que el saxofón barítono es utilizado durante la primera parte de este danzón como un instrumento a través del cual se delimitan los cambios en el ritmo armónico ***(0´34´´-1´04´´)***.

A diferencia de esto, la **Orquesta Carlos Campos** presenta durante la sección B la melodía principal a través de los saxofones por medio de una textura homofónica. Así mismo, se percibe una clara intención en cuanto al uso del *vibrato* amplio como recurso que añade una capa expresiva en la melodía principal. En este punto prevalece el carácter solista de los saxofones ***(0´23´´ – 1´00´´)***.

A diferencia de esto, en la versión de **La furia oaxaqueña** se desarrolla un tratamiento que involucra la sonoridad producida por el saxofón alto y tenor. La cual pareciera emular el sonido de un órgano debido al paralelismo que se produce entre las voces. Esta sonoridad contrasta por completo con los ejemplos anteriores debido a la ausencia de recursos expresivos como el *vibrato* o *rubato*, lo cual genera una sonoridad que genera otra estética con relación a los ejemplos anteriores y no se asemeja a la tímbrica de una orquesta danzonera, sino que parece estar más cercana a una orquesta de música tropical ***(0´40´´- 1´14´´)***.

En esta sección se percibe un mayor contraste tímbrico generado a partir del elemento de la articulación, así como a partir del uso del *vibrato* -principalmente con relación a la profundidad con que se ejecuta-, así como al elemento relacionado con la textura que corresponde a la sección de cada ejemplo.

Tabla 4. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección B.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Acerina					132-136 bpm
Carlos Campos					 104-114 bpm
Furia Oaxaqueña					100-104 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN C

En la versión que corresponde a **Danzonera Acerina**, los saxofones aparecen por primera vez en conjunto durante la repetición correspondiente a la sección C por medio de una sonoridad que se percibe como un bloque sonoro de textura homofónica.

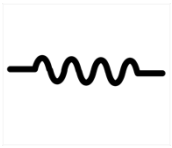
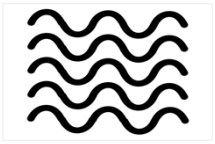
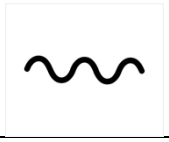
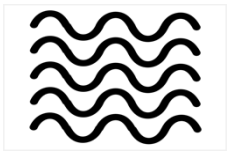
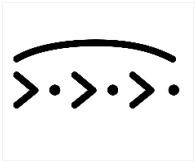
Esto genera una nueva tímbrica que hasta el momento no había aparecido, la línea melódica que corresponde a esta sección es expuesta por los saxofones por medio de un *vibrato* sutil, apenas perceptible y el fraseo utilizado a lo largo de esta sección es de carácter *legato*. Esto produce un contraste tímbrico generado a partir de una modulación transitoria al paralelo mayor que refuerza una sensación de llegada o estabilidad. Esto debido al contraste armónico -mayor/menor-, así como al carácter *legato* en el fraseo, el cual predomina durante esta sección ***(2´08´´-2´38´´)***.

Por otra parte, en la versión de **Orquesta Carlos Campos** los saxofones presentan un motivo que enfatiza el recurso del unísono y genera una interacción a manera de pregunta-respuesta con respecto a la melodía principal expuesta por el trombón. Este elemento es posible de percibir por debajo de la melodía principal como un *background* que utiliza el recurso del *vibrato,* así como de reguladores para generar dinámicas. ***(1´00´´ – 2´16´´)***.

En la sección C que corresponde al ejemplo de **La furia oaxaqueña**, el paralelismo entre las voces de los saxofones -alto y tenor-, en conjunto con la sonoridad que produce el sintetizador, genera una nueva textura que se mantiene a través de esta sección y cumple una función más relacionada con producir un soporte armónico a partir de la sonoridad generada por estos instrumentos ***(1´52´´-3´00´´)***.

En conclusión, a través de esta sección resulta posible ubicar la presencia de un mayor contraste que se genera entre los elementos presentes en cada ejemplo con relación a los parámetros que corresponden a la textura y la tímbrica. De igual manera, a través de la forma en que aparecen los saxofones en cada versión, es posible ubicar diferentes tímbricas que se producen a partir del elemento relacionado con la articulación y los contrastes entre dinámicas que son utilizados.

Tabla 5. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección C.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Acerina					 118-124 bpm
Carlos Campos					106-108 bpm
Furia Oaxaqueña					102-104 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN MONTUNO

Por último, en la sección del montuno que corresponde a **Danzonera Acerina** destaca la sonoridad del saxofón barítono por medio del registro grave. Los saxofones cumplen una función más cercana al acompañamiento que se percibe a través de un segundo plano como parte de la masa sonora que involucra a toda la orquesta. En esta sección, el contraste entre dinámicas permite enfatizar el carácter bailable del montuno, el cual conduce hacia la parte climática de este danzón. Este elemento da como resultado una sensación de movimiento constante que se prolonga hacia el final de este segmento. Esta sensación se destaca por medio de la articulación que es utilizada, en

donde prevalece el *staccato* para enfatizar el carácter rítmico y conclusivo por medio de frases cortas (***3´06´´- 4´56´´)***.

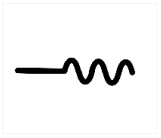
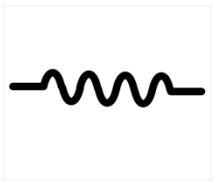
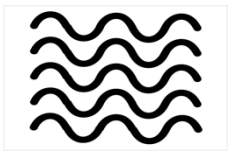
En contraste con lo anterior, el montuno que se presenta en la versión de **Orquesta Carlos Campos** utiliza los saxofones para presentar una línea melódica que involucra el *staccato* como parte de la articulación y añade el efecto del *glissando* hacia el final de cada frase, en donde destaca la interacción pregunta-respuesta que se genera con respecto a la línea melódica presentada por los metales. El uso de acentos sirve para enfatizar los inicios de frase y el *staccato* se utiliza para enfatizar el cierre, generando así, un efecto conclusivo que destaca el carácter rítmico de esta sección. De igual manera, es posible reconocer que los cambios súbitos entre dinámicas sirven para enfatizar los contrastes entre cada repetición y destacan la conducción hacia la parte climática ***(2´37´´ – 4´52´´)***.

Por último, en el ejemplo de **La furia oaxaqueña** destaca un cambio de *tempo* que enfatiza la llegada hacia la parte climática de este danzón. Los saxofones aparecen en esta sección a través de una línea melódica que también utiliza el *staccato* como un recurso para destacar el carácter rítmico de esta sección por medio de frases cortas ***(3´36´´-5´15´´)***.

Hacia esta última sección de "Nereidas" resulta posible señalar que el elemento relacionado con el carácter rítmico y bailable del montuno se destaca en cada versión a través de la articulación utilizada, la cual enfatiza el carácter rítmico y percusivo a través del recurso del *staccato,* así como los contrastes generados a partir de las dinámicas que se generan entre cada repetición.

Como otro elemento en común se puede ubicar también un cambio de *tempo* que aparece en cada versión. Sin embargo, en el ejemplo que corresponde a **Danzonera Acerina** este aspecto se distingue de manera más evidente. Así mismo, resulta posible señalar que este recurso está relacionado con los contrastes dinámicos como un elemento a través del cual se genera una interacción con respecto a la parte climática de esta pieza en cada versión.

Tabla 6. Síntesis de los elementos performativos encontrados en el sonido-en-el-tiempo. Sección montuno.

Intérprete	***Vibrato***	**Articulación predominante**	**Textura**	**Dinámicas**	***Tempo***
Danzonera Acerina					 140-148 bpm
Carlos Campos					 106-112 bpm
Furia Oaxaqueña					174-176 bpm

Nota: elaboración propia.

V. Significados referenciales.

En los ejemplos que corresponden a **Danzonera Acerina** y **Orquesta Carlos Campos**, se pueden reconocer formatos instrumentales que están en correspondencia con la instrumentación característica de las orquestas danzoneras[121].

Las diferencias que se presentan en principio pudieran parecer menores, sin embargo, puestas en perspectiva, generan una diferencia sustancial en cuanto a la sonoridad que define cada ejemplo. En términos generales, la versión de **Danzonera Acerina** y **Orquesta Carlos Campos**, presentan una sonoridad que puede entenderse como "más cargada" con relación al ejemplo de **La furia oaxaqueña.**

Dicho de otra manera, las dos agrupaciones pueden entenderse como "orquestas de danzón", sin embargo, al momento de prestar atención a ciertos elementos como lo son: los instrumentos de percusión utilizados, el tratamiento que se hace de los saxofones, así como los instrumentos que conforman cada sección rítmica, es posible encontrar particularidades que permiten distinguir y confrontar cada una en términos de estilo e identificar cómo cada versión es posible de contrastar por medio de estos elementos.

Por ejemplo, la implementación del doblaje entre clarinete-saxofón implementado por **Danzonera Acerina** en las secciones A y B[122], contrasta con el tratamiento que se hace en la versión de **Orquesta Carlos Campos**, donde la presencia de los saxofones se mantiene de principio a fin sin doblar a otro instrumento. Por otra parte, en la versión de **La Furia Oaxaqueña** destacan los saxofones -alto y tenor- como los únicos instrumentos a través de los cuales se expone cada tema que corresponde a las diferentes secciones de este danzón.

Por otra parte, en la versión de **Danzonera Acerina**, destaca el uso de los timbales tradicionales de danzón[123] mientras que, en las otras dos versiones, se involucran otro tipo de instrumentos de percusión como las congas y la batería. Esto da cuenta de un tipo de orquestación utilizada por **Danzonera Acerina** que incorpora elementos más tradicionales como este instrumento,

[121]Ver apartado 1.2 Las orquestas danzoneras en México.
[122] En el documental titulado "Danzón, la realidad de una ilusión", el músico Hipólito González menciona que este elemento fue tomado por Acerina como recurso tomado de la orquestación de Glenn Miller. *Danzón, la realidad de una ilusión*, 2017.
[123] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 49.

el cual fue incorporado por el fundador de esta orquesta y se mantiene presente hasta la actualidad como un elemento distintivo de esta agrupación[124].

En este sentido, las versiones que corresponden a **Danzonera Acerina** y **La furia oaxaqueña** se desarrollan sobre la tonalidad de Dm, mientras que la versión de **Orquesta Carlos Campos** se desarrolla en la tonalidad de Cm. Esto da cuenta de que una pieza como "Nereidas" puede estar sujeta a este tipo de adaptaciones, ya sea por gusto del arreglista o bien, como un elemento que puede cambiar en función del tipo de orquestación utilizada.

Con relación al elemento de la forma/estructura de "Nereidas", cada versión mantiene la estructura de la forma *rondó*, lo que da cuenta de que este aspecto difícilmente presenta algún tipo de cambio sustancial, puesto que es a través de esta estructura como se articula este danzón.

En este punto, a través de los distintos ejemplos presentados, resulta posible ubicar que las principales diferencias entre versiones se relacionan principalmente con parámetros relacionados con la orquestación, la tímbrica y los cambios de *tempo.*

Con respecto a la presencia de los saxofones, resulta posible señalar que los elementos relacionados principalmente con la articulación, el fraseo y la combinación de recursos técnicos-expresivos, aparecen de manera consistente como recursos que hacen parte y determinan la interpretación.

VI. Sentimientos virtuales.

A través de la sonoridad del modo menor con la cual inicia este danzón, se genera una asociación a algunos afectos como pueden ser: la nostalgia, la melancolía o el romance. Estos elementos, en conjunto con la sensación rítmica que se percibe desde el comienzo a través del cinquillo y la clave, le confieren a este danzón un carácter asociado al baile.

Posteriormente, hacia la sección C, se presenta una modulación al paralelo mayor y un ligero cambio de *tempo.* Aparece una nueva tímbrica expuesta por los saxofones que, en conjunto con la sonoridad del modo mayor, produce un cambio de afecto que puede asociarse con felicidad, estabilidad o una tendencia hacia lo "positivo".

[124] "La instrumentación de Acerina estableció la norma para los grupos mexicanos que le siguieron, muchos de los cuales, también influenciados por el formato de las grandes bandas, eliminaron la sección de violines". Madrid González y Moore, Robin Dale, 81.

En este sentido, la correspondencia de esta música con otros sentimientos tales como la sensualidad, el placer, el gozo, la nostalgia o, lo que en México se denomina "cachondería"[125] son algunos de los sentimientos referidos por músicos y bailadores que de acuerdo con los elementos sintácticos que aparecieron anteriormente, son posibles de asociar con los sentimientos que genera este danzón[126].

Hacia el final de esta versión y debido al cambio de *tempo* que se produce en la sección del montuno, se enfatiza el elemento de la corporalidad asociado con el baile.

Por otra parte, la versión de la **Orquesta Carlos Campos** tiene una connotación afectiva más relacionada con la cachondería y la sensualidad, esto se debe en gran medida al uso que se hace de los saxofones, donde el *vibrato y* el carácter *legato* que predomina en la articulación, sirven para enfatizar estos sentimientos a través de las características tímbricas y expresivas del saxofón, las cuales son utilizadas como elemento distintivo de esta versión.

Por otra parte, a través del elemento relacionado con el *tempo* sobre el que se desarrolla esta versión de "Nereidas", se proyectan sentimientos más apacibles relacionados con la cercanía, la proximidad o el recogimiento con relación al ejemplo de **Danzonera Acerina**, el cual resulta más enérgico. Esto destaca la sensación de proximidad o intimidad que se proyecta a través de este ejemplo.

Por último, en la versión de **La furia oaxaqueña** es posible percibir sentimientos que se relacionan al carácter festivo de esta música. Esto debido a que la sonoridad de esta agrupación puede entenderse como más "moderna" con respecto a las versiones anteriores, esto debido principalmente a la tímbrica generada por los instrumentos utilizados -sintetizador, bajo eléctrico, batería-. En los saxofones, el uso de un sonido directo, brillante, que predomina por encima del ensamble, permite reforzar una sonoridad que remite a sentimientos que se relacionan más con el gozo, la algarabía o el disfrute. Los cuales se enmarcan como parte del carácter festivo que se proyecta a través de esta versión.

[125] Ver nota al pie 40.
[126] Para más información ver capítulo 6. *Cachondería y disciplina en el baile del danzón* en Madrid y Moore, 2022

VII. Perspectivas onto-históricas

A través de cada ejemplo presentado, ha sido posible ubicar aspectos que determinan la interpretación, así como la manera en que estos cambian, se mantienen, o interactúan en función del contexto a través del cual se desarrolla cada versión.

Por ejemplo, la combinación de las tímbricas instrumentales que integran la sonoridad de **Danzonera Acerina -**violín, contrabajo, piano, timbales, saxofones, trompetas-, pueden ser entendidas como reminiscencias de los formatos instrumentales que antecedieron y determinaron la conformación de este tipo de orquestas[127]. De este modo, es posible señalar que el elemento que corresponde a la orquestación se ubica dentro de la tradición-estilo por medio de una relación que se establece con el devenir de esta orquesta. **Danzonera Acerina** se ha convertido en un referente como parte de esta tradición y es a partir de este ensamble como se incorporó el elemento de la sección que corresponde a los saxofones en las danzoneras[128].

Sobre los componentes que articulan la tradición-estilo posible de ubicar en la versión de **Danzonera Acerina**, estos se relacionan principalmente con elementos de tipo expresivo -*vibrato*, articulación, manejo del *tempo*, dinámicas-, así como con el elemento de la orquestación. A través de la manera en que estos se interrelacionan, se produce una estética que permite ubicar el elemento de la tradición-estilo. El cual a su vez, se relaciona con el contexto que involucra a esta agrupación.

Así mismo, sobre las características que hacen parte de esta grabación, resulta posible ubicar que se trata de una producción relativamente reciente -2017- con relación a la extensa discografía que comprende el trabajo de **Danzonera Acerina**. Esta captura fue realizada como resultado de un concierto en el Teatro Metropolitan de la Ciudad de México. De manera particular, la interacción que se genera entre esta orquesta y el público por medio de la relación música-baile, hace parte de los elementos simbólicos que son posibles de ubicar a partir de esta versión. La grabación es nítida y permite apreciar con claridad los elementos que se desarrollan dentro y fuera de la orquesta.

[127] Ver apartado 1.2 Las orquestas danzoneras en México.
[128] Ver apartado 1.2 Las orquestas danzoneras en México.

Finalmente, los recursos técnicos-expresivos utilizados a través del saxofón añaden una capa emocional-expresiva en el discurso musical de esta agrupación, el cual permite ubicar la relevancia que tiene este instrumento como parte de la sonoridad que identifica a esta orquesta.

Por otra parte, la versión de **Orquesta Carlos Campos** mantiene el legado de su fundador, quien fuera uno de los músicos más influyentes de la escena musical en México durante la década de los años cincuenta[129]. Debido a la sonoridad que proyecta este ensamble, resulta posible percibir una influencia más cercana al formato de *big band,* donde la sección de saxofones aparece como un elemento central para el desarrollo melódico y tímbrico que caracteriza esta orquesta.

La presencia de los saxofones permite reconocer un manejo deliberado en cuanto a los elementos técnicos-expresivos que aparecen en esta versión como parte de la tradición-estilo que corresponde al danzón, así como una orquestación que se ubica dentro del marco del formato de la orquesta danzonera, donde destaca como un rasgo característico de esta agrupación la sección de saxofones.

De igual manera, resulta posible distinguir que esta orquesta genera una relación estrecha con el público en sus presentaciones en vivo debido a la relación entre música y baile como parte de sus presentaciones.

Por último, en la versión de **La furia oaxaqueña** la grabación es resultado de un tipo de captura que involucra un estudio de grabación, así como un proceso de postproducción a través del cual es posible tener una versión previamente intervenida a diferencia de los ejemplos anteriores en donde el sonido es captado de manera directa en la sala.

En esta versión se puede distinguir que el elemento relacionado con la orquestación no corresponde al formato de orquesta danzonera. Sin embargo, la inclusión de "Nereidas" como parte del repertorio de esta agrupación, permite dar cuenta de la relevancia de esta pieza en agrupaciones que no se dedican exclusivamente a la interpretación de este repertorio. En este sentido es posible corroborar la complejidad de limitar la interpretación de este repertorio a un solo tipo de formato como lo son las orquestas danzoneras.

[129] Brian Prado, «Orquesta Carlos Campos se alista para regreso al Teatro Metropolitan», *La Jornada Estado de México* (blog), 18 de abril de 2023, https://lajornadaestadodemexico.com/orquesta-carlos-campos-se-alista-para-regreso-al-teatro-metropolitan/.

Finalmente, en esta versión resulta posible ubicar que el elemento de mayor contraste con respecto a las versiones anteriores está relacionado principalmente con aspectos tímbricos. Sin embargo, es por medio del uso que se hace de los recursos técnicos-expresivos en el saxofón, como resulta posible ubicar dentro de la tradición-estilo este ejemplo.

A partir de las perspectivas que han sido localizadas, este danzón puede cambiar en cuanto a los elementos relacionados con la orquestación utilizada y como consecuencia, esto se manifiesta por medio de la tímbrica a través de la cual se proyecta esta pieza. Sin embargo, los elementos que en conjunto integran la ontología de este danzón – forma/estructura, carácter, temas característicos-, se mantienen constantes. Así mismo, esta pieza permite corroborar el elemento mencionado anteriormente sobre la complejidad de enmarcar el danzón dentro de un género musical debido a que, de manera constante, esta música trasciende las fronteras entre géneros musicales o, como ha sido posible de ubicar por medio de la comparación entre versiones, de los formatos instrumentales que se relacionan tradicionalmente con esta música[130].

VIII. Retorno a la escucha abierta.

Con relación a los puntos que han sido abordados con anterioridad y conforman la interpretación de "Nereidas", aparecen elementos de diferente orden -técnicos-expresivos, sintácticos- que se mantienen presentes en mayor o menor medida en cada ejemplo y, a través de los cuales, resulta posible generar un acercamiento a la manera en cómo está construida la interpretación de este danzón.

Como resultado de este segundo proceso en la escucha, se puede corroborar que los elementos de orden sintáctico que integran este danzón se mantienen de manera un tanto similar en cada ejemplo -armonía, forma/estructura, *tempo-,* con algunas diferencias sutiles que no representan un cambio significativo que modifique el contenido o carácter de "Nereidas".

Por otra parte, destaca el hecho de los aspectos relacionados con la práctica performativa del saxofón tales como el *vibrato* y sus características -velocidad, amplitud, modo de emisión-, así como recursos técnicos-expresivos -*rubato,* combinación de articulaciones- y los diferentes tratamientos que se hacen del instrumento – en sección, solista, doblaje saxofón/clarinete,

[130] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*.

combinaciones de voces-. Estos son algunos de los recursos que más se destacan en cuanto a las diferencias que se pueden ubicar entre una versión y otra. Estos elementos aparecen en constante interacción unos con otros, lo que genera que exista una variedad en cuanto a la manera en que se presentan a partir de cada ejemplo.

Dicho lo anterior, es a través de parámetros relacionados con la articulación, el fraseo y la tímbrica de los saxofones, como resulta posible diferenciar con mayor claridad una versión de otra en términos de estilo.

Por otra parte, con respecto a los sentimientos que aparecen presentes en esta música, existe una relación intrínseca entre la construcción armónica de este danzón con respecto a sus diferentes segmentos, así como las asociaciones de tipo afectivo que atraviesan esta pieza. De manera un tanto general, en cada ejemplo es posible identificar una prevalencia de sentimientos asociados con la nostalgia, la sensualidad y el romance, los cuales contrastan a su vez con el gozo y el elemento de la corporalidad que se acentúa hacia el final de este danzón. Por otra parte, uno de los aspectos que ha sido posible localizar se relaciona con el carácter bailable, el cual hace parte del significado de esta pieza.

Por medio de esta escucha y con relación al elemento de la comparación entre versiones, resulta posible ubicar como parte del carácter interpretativo de cada ejemplo, elementos relacionados con los orígenes de esta pieza, desarrollo y transformaciones que ha tenido este danzón.

Finalmente, a través de esta segunda escucha abierta ha sido posible identificar con mayor precisión desde la perspectiva del estilo-tradición, los elementos involucrados en su configuración. A través de las diferencias y particularidades que se han mencionado, es posible ubicar la presencia de esta música dentro de un contexto más amplio, el cual forma parte de una tradición y, es a través de un ejercicio como este, que resulta posible generar una aproximación a los distintos estilos conforman la tradición.

IX. Guía para la interpretación.

a. Recursos de orden expresivo:

- *Vibrato:* Aparece con frecuencia, algunas veces más abierto o cerrado. Se utiliza con cierto grado de libertad. Puede aparecer desde el comienzo o hacia la mitad de cada frase

y su implementación aparece de acuerdo con el contexto de la época o el tratamiento que se haga del saxofón -solista o sección-, así como de la textura que se busque generar. Es producido a través de la mandíbula o el diafragma, dependiendo de la amplitud que se busque.

- *Legato*: Aparece principalmente en la exposición de melodías principales, pero también cuando los saxofones cumplen una función de acompañamiento, ya sea por medio del saxofón como instrumento solista o en sección.
- *Glissando*: Se utiliza como un efecto para adornar líneas melódicas hacia el comienzo o el fin. Se utiliza a través del saxofón solista o como recurso que utiliza toda la sección.
- *Rubato*: Se utiliza principalmente cuando aparece algún tratamiento de carácter solista por parte de los saxofones en la exposición de una melodía principal.
- Dinámicas: Aparecen por medio de contrastes súbitos que son utilizados principalmente a través de las repeticiones de alguna sección determinada.

b. Recursos de orden técnico:

- Uso de combinaciones instrumentales para generar tímbricas que delimitan secciones: saxofón-clarinete, sección de saxofones, saxofón solista.
- Multi-instrumentista: Para generar combinaciones tímbricas en una determinada sección. Un instrumentista puede hacer uso del doblaje saxofón-clarinete o bien, utilizar varios saxofones dentro de una misma pieza.
- Combinación de articulaciones: *staccato, portato,* acentos para enfatizar los inicios y cierres de cada frase. En las partes correspondientes a la exposición de melodías principales, predominan los acentos y el uso del *tenuto* o *portato.* Mientras que, en las secciones correspondientes a las partes más rítmicas y aceleradas, predomina el uso de acentos y *staccato.*
- Sonido: Variedad de tímbricas en el saxofón que tienden principalmente hacia el uso de un sonido cálido y brillante. Combinación de voces correspondientes a los saxofones para generar diferentes tímbricas.

X. Meta-crítica.

Por medio de este análisis ha sido posible generar un acercamiento a la interacción que se produce por medio de diferentes niveles de significado y su correspondencia unos con otros. Los aspectos correspondientes a la sintaxis, el origen de esta pieza y los significados que han sido posibles de ubicar en cada versión, permiten tener un panorama general sobre la relación que se produce por medio de esta música y las versiones a través de las cuales se presenta.

En principio, las diferencias entre cada uno de los ejemplos podrían resultar un tanto obvias, sin embargo, es a través de las posibilidades que ofrece el análisis, como resulta posible ubicar características que permiten distinguir a cada intérprete.

Con la realización de este ejercicio ha sido posible establecer una aproximación al devenir histórico de una pieza escrita en el año de 1932 sobre la cual se han hecho una importante cantidad de versiones que resultaría imposible pretender abarcar en su totalidad. Sin embargo, es a través de un número de muestras como las que se utilizan en este análisis, como resulta posible generar un acercamiento a la práctica performativa del saxofón que permita ubicar los aspectos más relevantes para su interpretación.

Los elementos que influyen en la interpretación de “Nereidas” se relacionan principalmente con aspectos como la expresividad, el fraseo y la tímbrica que se genera por medio del saxofón, los cuales confieren a esta pieza la posibilidad de ser un terreno fértil para la exploración de este tipo de recursos.

Por otra parte, este ejercicio ha permitido ubicar cómo es que una pieza como esta puede modificarse en ciertos aspectos entre un ejemplo y otro. Sin embargo, los elementos que definen este danzón -ontología-, permanecen de manera constante entre cada uno de los ejemplos.

Finalmente, con esta propuesta que involucra el modelo ecléctico, se ha logrado establecer un primer acercamiento a los elementos de orden técnico y expresivo que influyen en la interpretación de esta música desde el saxofón.

3.1.2.2 Por un cerro mejor

Antonio Sánchez Reyes "Musiquita*"* (1916-2001).

Versiones:

- Danzonera Acerina
- Danzonera José Casquera
- Tito Cervantes y su Área 5



I. Aproximación histórico-biográfica

El autor de este danzón fue el músico de origen cubano Antonio Sánchez Reyes, quien nació el 20 de abril de 1916 en la localidad de Pinar del Río, Cuba. Conocido también por su mote artístico "Musiquita", se desenvolvió principalmente como multi instrumentista en el ámbito de las orquestas de baile. Entre las más destacadas se ubican: "Sport Antillano", "José Fajardo y sus estrellas", "Arcaño y sus maravillas", así como la "Orquesta América"*,* con la que viajaría a México, donde desarrolló gran parte de su carrera a través de la difusión de la música cubana[131].

Aunque no es posible establecer una fecha exacta sobre la composición de este danzón, la presencia de orquestas provenientes de Cuba proliferó en México entre las décadas de los años treinta y cincuenta, lo que generó un constante intercambio entre músicos cubanos y mexicanos[132]. En este sentido, es posible señalar que para la época en que este músico estuvo activo, la tradición danzonera en México se encontraba en proceso de consolidación. Sobre este aspecto, Gonzalo Martré ubica la relevancia que una importante cantidad de músicos de origen cubano tuvieron como parte de este intercambio. Ya sea por medio de su presencia en orquestas o bien, por medio de la composición de piezas que pasarían a formar parte de este repertorio[133].

De acuerdo con la información compartida por los entrevistados, este danzón se trata de una de las piezas más emblemáticas para saxofón dentro de este repertorio[134].

---

[131] «Orquesta América de Ninón Mondejar - Silver Star», Blue Sounds, accedido 24 de agosto de 2024, https://www.freshsoundrecords.com/orquesta-america-de-ninon-mondejar-albums/1377-silver-star.html.

[132] Gonzalo Martré, *RUMBEROS DE AYER MÚSICOS CUBANOS EN MÉXICO (1930-1950)*, COLECCIÓN CIENCIA Y SOCIEDAD (VERACRUZ, VERACRUZ, MÉXICO: INSTITUVO VERACRUZANO DE CULTURA, 1997), 7.

[133] Martré, *RUMBEROS DE AYER MÚSICOS CUBANOS EN MÉXICO (1930-1950)*.

[134] Para más información, ver apartado de anexo correspondiente a la transcripción de las entrevistas.

II. Escucha abierta.

La presencia del saxofón como instrumento solista se puede ubicar por medio de la escucha abierta debido a que este aparece de manera constante en cada ejemplo. En otras palabras, el eje temático de este danzón pareciera estar construido alrededor de las cualidades tímbricas de este instrumento. Por otra parte, el carácter de esta pieza se puede ubicar a partir de una especie de "dualidad". Esto debido a que, por momentos, este danzón genera la impresión de estar más emparentado a una pieza de corte académico que involucra elementos como la clave o el cinquillo.

De esta manera, en cada ejemplo es posible destacar el espacio que se genera para el desarrollo del saxofón solista. Esta sección se percibe a partir de un carácter "improvisado" o bien, a la sección correspondiente de un "tema con variaciones".

De forma general, las versiones de **Danzonera Acerina y Danzonera José Casquera** se pueden asociar de manera más cercana con la sonoridad tradicional de este tipo de formatos, mientras que la versión de **Tito Cervantes y su área 5**, se puede entender más desde una sonoridad contrastante, la cual no es posible de ubicar como parte de la sonoridad de una orquesta danzonera.

Por último, destaca la variedad de tímbricas generadas por medio del elemento correspondiente a la orquestación entre cada una de las versiones, lo cual produce diferentes texturas y sonoridades entre cada ejemplo. Sobre este aspecto, se profundizará a continuación.

III. Sintaxis

Con relación al elemento de la forma/estructura sobre la cual se construye este danzón, la forma *rondó* es utilizada para comprender su conformación. Este aspecto aparece de forma consistente en cada ejemplo, con una sutil diferencia que corresponde a **Danzonera José Casquera**, en donde se omiten las secciones A y B, para presentar de manera directa la parte correspondiente a la sección C que involucra la parte del saxofón solista.

A partir de la construcción melódico/armónica y tímbrica de este danzón, es posible ubicar que esta pieza tiene como eje temático, la figura del saxofón como instrumento solista.

De igual manera, resulta posible ubicar que cada una las versiones presentadas se desarrollan sobre la misma tonalidad. Por medio de este elemento, es posible inferir que este danzón suele mantiene de forma constante los elementos sintácticos que lo conforman.

Sin embargo, cabe señalar que en la versión de **Danzonera Acerina** y **Tito Cervantes**, la estructura se establece a partir de una forma ABAC - montuno, mientras que en la versión **de Danzonera José Casquera**, la forma cambia debido a que, la presencia del saxofón solista aparece desde el comienzo sin algún tipo de preparación, por lo que el orden de las secciones se presenta de la siguiente manera: C-A-montuno.

Durante la sección A, se mantiene una relación de tónica-subdominante-dominante que utiliza la relación ii-V7-I como resolución.

Esta relación de subdominante-tónica-dominante, es utilizada como elemento constitutivo del ritmo armónico nuevamente en la sección B.

Durante la sección C, se produce una relación entre el modo mayor y menor, sobre la cual se desarrolla la parte que corresponde al saxofón solista.

Hacia la sección final correspondiente al montuno, se establece una relación de subdominante-dominante sobre la cual se desarrolla la parte más efusiva y rítmica de esta pieza.

Con relación al elemento de la orquestación, este elemento no permanece de manera estática, si no que en cada muestra se pueden ubicar particularidades que distinguen cada ejemplo en términos de variedad tímbrica, como se puede apreciar en la tabla correspondiente al elemento de la orquestación utilizada por cada ensamble[135].

Por otra parte, en la propuesta de **Danzonera José Casquera** aparece un formato más reducido dentro de la misma orquesta que asemeja la sonoridad de un ensamble de música de cámara debido a la presencia del contrabajo, el piano y el violín, los cuales sirven de acompañamiento a la sección que corresponde al saxofón solista.

Por su parte, en la versión de **Danzonera Acerina** persiste una orquestación relacionada con el formato tradicional de orquesta danzonera, el cual se mantiene en correspondencia con relación al ejemplo anterior[136].

En este sentido, la versión de **Danzonera José Casquera** presenta una orquestación similar, donde destaca la presencia de los saxofones.

Por otra parte, en la versión de **Tito Cervantes y su área 5** es posible distinguir la presencia de instrumentos como la guitarra eléctrica y el órgano, los cuales, de manera tradicional no forman

[135] Ver tabla 7 correspondiente a la sintaxis musical.
[136] Ver tabla 2 correspondiente a la sintaxis musical en el danzón “Nereidas”.

parte de una danzonera. Esto genera una sonoridad posible de ubicar dentro de un plano más experimental debido a los efectos utilizados en el sintetizador, así como una sección que da lugar a la improvisación.

Tabla 7. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. Por un cerro mejor

Intérprete	**Forma/Estructura**	**Sección/ Región tonal**	**Orquestación**	**Tipo de captura**
Danzonera Acerina	A-B-A-C-A-*montuno*	A/A B/Am-A C/A-F#m *montuno*/A	Sección rítmica: timbales, claves-güiro, contrabajo, piano. Saxofones: alto (2), tenor (2), barítono. Metales: trompeta (2), trombón. Cuerdas: violín (2)	En vivo
Danzonera José Casquera	C-A-m*ontuno*	C/A-F#m A/ A montuno - A	Sección rítmica: piano, contrabajo, timbal, güiro, claves. Saxofones: alto (2), tenor (2), Cuerdas: contrabajo (2) y violín. Bronces: trompeta (3), trombón.	En vivo
Tito Cervantes y su área 5	A-B-A1-C-*montuno*	A/ A B/ Am-A C /A - F#m montuno - A	Sección rítmica: güiro, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, sintetizador, batería. Metales: trompeta (2) Saxofones: alto, tenor, barítono.	Estudio

Nota: elaboración propia.

IV. Sonido-en-el-tiempo.

SECCIÓN A

En el ejemplo que corresponde a **Danzonera Acerina**, la tímbrica de los saxofones hace parte de la masa sonora que produce en conjunto la orquesta desde los primeros compases como parte de la introducción. Esta sonoridad se percibe como compacta, integrada por distintos timbres y colores instrumentales ***(0´00´´- 0´28´´)***.

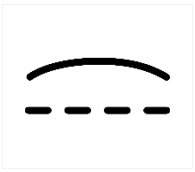
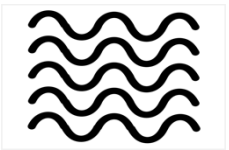
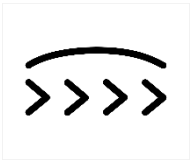
De forma contraria ocurre en la versión de **Tito Cervantes y su área 5**, debido a que, el saxofón tenor aparece durante esta sección a través de un segundo plano. La presencia de este instrumento se percibe más desde una función de acompañamiento, la cual genera un color tímbrico que se percibe más oscuro. A su vez, este se complementa con una tímbrica brillante producida por la trompeta que expone la melodía principal ***(0´02´´- 1´11´´)***.

Por su parte, el ejemplo de **Danzonera José Casquera** utiliza esta sección como un enlace entre la sección C -que en este ejemplo funciona como introducción de la pieza- y el montuno. La sección A, por su parte, aparece hacia la mitad de la pieza. Debido a este tratamiento, este segmento utiliza una sonoridad uniforme que involucra a toda la orquesta, sin fluctuaciones en cuanto a *tempo* o dinámicas ***(4´15´´-4´32´´)***.

En conjunto, estos elementos muestran la presencia de una variedad con respecto al orden en que aparecen las secciones en el transcurso de este danzón. Sin embargo, los elementos relacionados con la articulación y las dinámicas se mantienen un tanto parecidos debido al carácter de la melodía presente durante este segmento.

.

Tabla 8. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección A.

Intérprete	***Vibrato***	**Articulación predominante**	**Textura**	**Dinámicas**	***Tempo***
Danzonera Acerina					120-124 bpm
Danzonera José Casquera					 112-120 bpm
Tito Cervantes y su área 5					114-118 bpm

Nota: elaboración propia.

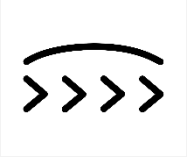
SECCIÓN B

En el ejemplo que corresponde a **Danzonera Acerina,** durante esta sección destaca la sonoridad de los saxofones en un primer plano junto con el piano. Esto por medio de una sonoridad en bloque que se desarrolla a través de una dinámica -*p*- que enfatiza la exposición del tema correspondiente a esta parte por medio de un *vibrato* cerrado, así como una articulación de carácter *legato* y un sonido cálido a través del saxofón por medio del cual, se genera un contraste con respecto al inicio de este danzón.

La textura que se produce en esta sección es de carácter homofónico, en donde destaca el equilibrio que se percibe en cuanto al uso del *vibrato* y la tímbrica de los saxofones, el sonido se percibe como brillante y aterciopelado ***(0´28´´- 0´58´´)***.

Por otra parte, en la versión de **Tito Cervantes y su área 5** no se percibe la presencia de algún saxofón durante este segmento, sino que el sintetizador aparece como elemento constitutivo para el desarrollo melódico ***(0´21´´- 0´52´´)***.

Por último, en la versión de **Danzonera José Casquera** destaca el hecho de que se omite esta sección, lo cual pareciera ser un indicador de que en este ejemplo existe una tendencia a la simplificación y se prioriza la sección que corresponde a la parte del saxofón solista.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	Tempo
Danzonera Acerina					116-120 bpm

Danzonera José Casquera	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
Tito Cervantes y su área 5	N/A	N/A			104-108 bpm

Tabla 9. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección B.

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN C

En este punto, el tema que caracteriza la parte solista de este danzón es expuesto por el primer saxofón alto en la versión de **Danzonera Acerina**. El sonido utilizado puede describirse como cálido y brillante, de carácter solista para destacar su presencia sobre la masa sonora que produce la orquesta en su conjunto. La articulación utilizada se percibe como ligera, de carácter *legato* a través de un uso controlado de la lengua y el manejo del aire en los diferentes registros del saxofón. Destaca el uso de micro dinámicas utilizadas para conectar frases y generar una sensación de expansión al transitar de manera gradual de una dinámica a otra -*pp/mf*- que, en conjunto con el *rubato,* son utilizados como recursos expresivos por el solista para generar una sensación de ligereza, suavidad y desenvolvimiento en el desarrollo de su interpretación. En conjunto, estos elementos producen un carácter improvisado debido a la libertad rítmica con la que esta sección se desarrolla.

De manera particular, destaca el uso del *vibrato* como recurso utilizado a través de esta sección para dotar de expresividad las líneas melódicas que van apareciendo, generando por momentos una tímbrica que se asemeja a un instrumento de cuerda frotada.

Otros recursos de ornamentación como bordaduras, mordentes y *glissandos* son utilizados para adornar líneas melódicas que el solista desarrolla, generando así, un discurso musical en tiempo real sobre el elemento rítmico de la clave 3-2 ***(1´30´´-2´58´´)***.

Por otra parte, la versión de **Tito Cervantes y su área 5** presenta el elemento del saxofón solista a través de un plano sonoro que se desarrolla de a poco, por medio de un rango dinámico que va desde el *pp* hasta el *mf* en las partes climáticas. La tímbrica utilizada se percibe como brillante. El tema correspondiente a esta sección se desarrolla en el registro medio-agudo del saxofón.

La presencia del *vibrato* como recurso expresivo se percibe desde el comienzo de cada frase por medio de una oscilación rápida y cerrada, la cual está presente a través del desarrollo de esta sección.

El fraseo que se utiliza es de carácter *legato*, destaca el uso de acentos para enfatizar los inicios de cada frase mientras que los cierres se perciben como cortos, apagados por la lengua para enfatizar el carácter conclusivo.

En esta sección es posible ubicar un flujo constante de *tempo,* el cual está relacionado de manera directa con los motivos que desarrolla la base rítmica y funcionan como recurso para generar una sensación de movimiento a través de la cual se desenvuelve la línea melódica del saxofón. No se percibe el uso del *rubato*, sino un manejo más lineal del *tempo* con relación a la manera en que se desarrolla la melodía ***(1´12´´- 2´42´´)***.

En contraposición con ambas versiones, en la versión de **Danzonera José Casquera**, esta sección aparece desde el comienzo a manera de introducción de esta pieza. El elemento del saxofón solista se presenta desde el inicio, de manera directa, por medio de un carácter íntimo y de recogimiento que se desarrolla gradualmente.

Durante este segmento destaca el uso del *rubato* como elemento utilizado por el intérprete para expandir y retrasar las frases, lo que refuerza el carácter improvisado de esta sección a través del cual destaca la libertad y las posibilidades por parte del solista para manipular esta línea melódica.

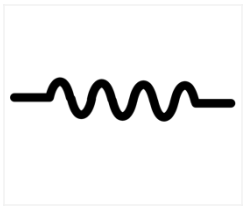
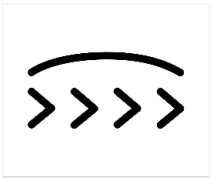
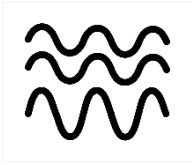
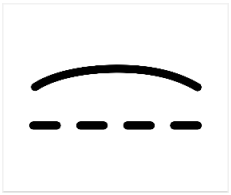
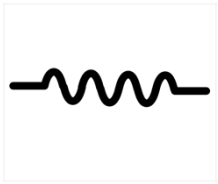
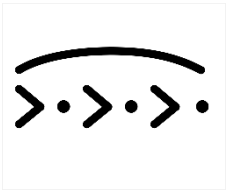
El *vibrato* utilizado es sutil y se percibe de manera un tanto inconsistente debido a que la oscilación es más cerrada y se distingue con mayor claridad cuando la melodía se desarrolla hacia el registro medio-agudo del saxofón.

El fraseo que se percibe en el transcurso de este solo es de carácter *legato* y es posible de relacionar con la pronunciación de sílabas como “Duh” o “Dooh”.

Así mismo, en este ejemplo destaca el hecho de que esta sección -C- aparece hacia la mitad de la pieza en las otras versiones, sin embargo, en este ejemplo se ubica al comienzo, a manera de introducción. Se desarrolla a través de un rango dinámico que va de *pp-mp* y se percibe de manera lineal, sin fluctuaciones o cambios de dinámica contrastantes. Destaca la presencia de una tímbrica brillante en el saxofón solista y un sonido cálido, de carácter envolvente ***(2´18´´- 4´15´´)***.

Con base en las descripciones anteriores es posible distinguir que, durante esta sección, se presenta una mayor variedad con respecto a la presencia de los recursos técnicos-expresivos que son utilizados, los cuales corresponden a diferentes categorías que se relacionan entre sí. Esto se debe a que, sobre esta sección, se genera el espacio para que el solista haga uso de los recursos que determinan su interpretación.

Tabla 10. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección C.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Acerina				*pp/mp*	 114 -124 bpm (muy libre)
Danzonera José Casquera				*pp/mp*	 82-96 bpm (muy libre)
Tito Cervantes y su área 5				*mp/mf*	114-118 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN MONTUNO

Hacia esta última sección, destaca un evidente cambio de *tempo* en la versión de **Danzonera Acerina**, en donde los saxofones presentan un *obligado* que sirve como soporte rítmico y armónico por medio de una sonoridad en bloque, la cual da lugar a un espacio de improvisación para el piano. A través de las repeticiones que aparecen en este segmento, se produce una interacción a manera de pregunta-respuesta por parte de los saxofones con respecto a las demás secciones orquestales. Esto produce un efecto cíclico debido al elemento de la repetición por medio de una dinámica que utiliza el *f* para enfatizar el punto conclusivo de este danzón ***(3´25´´- 5´08´´)***.

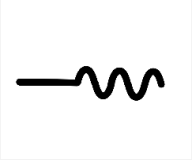
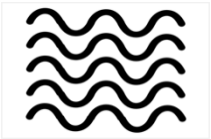
Por otra parte, como introducción hacia el montuno, **Danzonera José Casquera** presenta una breve exposición de ocho compases que corresponden al tema de la sección A. En este punto, la sonoridad de los saxofones se presenta en bloque, enfatizando cambios súbitos de dinámica -*p/f*- y articulación -*staccato-portato-,* los cuales son utilizados para destacar el carácter bailable de esta sección y generar un contraste a partir de las dinámicas que conducen hacia el final de la pieza ***(4´15´´-6´30´´)***.

Finalmente, **Tito Cervantes y su área 5** utiliza un *obligado* a través de los saxofones –alto, tenor y barítono- por medio de una sonoridad en bloque, la cual utiliza el recurso del unísono como base para el desarrollo de un solo que ejecuta el sintetizador.

Durante este segmento la articulación de los saxofones es utilizada para mantener una sensación rítmica de movimiento por medio de ataques cortos que enfatizan el inicio de cada compás y se mantienen hacia el final de esta sección ***(2´42´´- 3´55´´)***.

De esta manera resulta posible señalar que, en esta sección, por medio de la coincidencia generada a través de los elementos que se mencionaron anteriormente, destaca principalmente el carácter rítmico, el cual se relaciona con un evidente cambio de *tempo* que utiliza los contrastes dinámicos entre cada repetición para enfatizar el carácter conclusivo de esta sección.

Tabla 11. Síntesis de los elementos performativos correspondientes al montuno.

Intérprete	***Vibrato***	**Articulación predominante**	**Textura**	**Dinámicas**	***Tempo***
Danzonera Acerina					 140-156 bpm
Danzonera José Casquera					 120-144 bpm
Tito Cervantes y su área 5					126-128 bpm

Nota: elaboración propia.

V. Significados referenciales:

Sobre el elemento relacionado con la sonoridad que proyecta cada uno de estos ejemplos, **Danzonera Acerina** y **Danzonera José Casquera** pueden ubicarse dentro de la tímbrica orquestal relacionada con la sonoridad de una orquesta danzonera. Sin embargo, entre estas dos versiones existen contrastes posibles de apreciar aun cuando ambos ejemplos se tratan de orquestas que están insertas dentro de este formato instrumental.

En el ejemplo correspondiente a la **Danzonera José Casquera**, es posible asociar durante el inicio una sonoridad más "camerística", la cual se genera a partir de la tímbrica instrumental que, en conjunto, producen instrumentos como el piano, el contrabajo, el violín y el saxofón alto. En este sentido, la sonoridad que se percibe en la versión de **Danzonera Acerina**, se mantiene relacionada con la tímbrica de una orquesta danzonera de principio a fin.

Por otra parte, en la versión de **Tito Cervantes y su área 5** se produce una sonoridad que contrasta por completo con los ejemplos anteriores, la cual se puede ubicar a través de un plano que tiende más hacia lo "experimental" debido a la presencia de instrumentos como el sintetizador o la guitarra eléctrica. Sin embargo, los elementos sintácticos que hacen parte de este ejemplo permiten ubicar esta pieza dentro de los parámetros que caracterizan el danzón.

Sobre el elemento de la forma/estructura que aparece en los ejemplos correspondientes a la **Danzonera Acerina** y **Tito Cervantes**, se mantiene la relación respecto al orden en que aparece cada sección. Sin embargo, el elemento que corresponde a la sonoridad generada en estos ejemplos resulta contrastante entre una versión y otra.

Como elemento común entre estas dos versiones, la presencia del saxofón como instrumento solista, así como la implementación de recursos como el *vibrato,* la tímbrica brillante del saxofón y los recursos de ornamentación melódica, son posibles de identificar en cada ejemplo como factores que influyen y determinan la interpretación. En otras palabras, la presencia de elementos de orden técnico-expresivo, así como la estructura general de este danzón, se mantienen como elementos en común, sin embargo, es a partir de la manera en cómo estos son utilizados, como se genera un significado completamente distinto que, a su vez, es determinado también por la sonoridad y la tímbrica producida por medio de la orquestación.

Por su parte, en el ejemplo que corresponde a **Danzonera José Casquera** destaca sustancialmente la manera en cómo se modifica la estructura de este danzón desde el comienzo y

esto a su vez, incide en el significado que se produce durante el inicio de "Por un cerro mejor". Esto se debe a que la presencia del saxofón solista aparece desde los primeros compases, lo que genera un contraste sustancial en términos de sonoridad y significado con respecto a los ejemplos anteriores.

Por último, cabe mencionar que en cada uno de estos ejemplos, el elemento relacionado con la tonalidad a través de la cual se presenta este danzón no presenta cambios significativos entre cada ejemplo. Sin embargo, es por medio de la relación que se genera entre la orquestación y la forma/estructura, como es posible identificar con mayor claridad el contraste entre una versión y otra.

Finalmente, es a partir de la presencia del saxofón como eje temático para el desarrollo de este danzón, que resulta posible ubicar la manera en que interactúan los elementos que hacen parte de la interpretación. Si bien la tímbrica que se presenta en los saxofones puede describirse de manera general como brillante, los recursos técnicos-expresivos interactúan de una manera distinta entre cada versión, lo que genera la posibilidad de ubicar cada ejemplo por medio de la interacción de estos recursos.

VI. Sentimientos virtuales:

En la versión de **Danzonera Acerina** se generan sentimientos asociados con la "grandeza" o la "magnificencia" que, a su vez, se refuerzan por medio de la sonoridad del modo mayor y con la textura que aparece durante el inicio de este danzón, la cual involucra toda la orquesta, generando así una sensación asociada con este tipo de sentimientos.

Así mismo, sentimientos relacionados con la "proximidad", la "ternura", el "cariño" o la "esperanza", se generan a partir de la presencia del saxofón solista. De igual manera, debido al carácter libre que prevalece en el desarrollo melódico de esta sección correspondiente al saxofón solista y en conjunto con el rango dinámico en que se desarrolla esta sección, se refuerzan este tipo de sentimientos.

Hacia la parte final aparece un cambio de *tempo,* el cual enfatiza sentimientos de "plenitud", "gozo" y "disfrute", los cuales son remarcados a través de los elementos rítmicos que prevalecen hacia el final de este danzón.

En la versión de **Danzonera José Casquera** destaca un sentimiento más asociado con la "intimidad", la "ternura" o la "calidez", debido a la manera en cómo se presenta la introducción de esta pieza. Así mismo, el carácter lírico de esta introducción destaca los recursos utilizados por el solista a través de pasajes que generan tensión emocional por medio de recursos como el *rubato* y el *vibrato*, los cuales transitan de una parte lenta y suave, hasta transformase en una sección de mayor intensidad.

Por último, la versión de **Tito Cervantes y su área 5** remite a otro tipo de sentimientos que si bien están relacionados con el "gozo" y el "disfrute", generan una sensación más relacionada con la "tranquilidad" o la "contemplación" debido principalmente a la sonoridad que se genera, en donde la orquestación influye de manera determinante en la generación de los sentimientos que proyecta este danzón y que se perciben de una manera más estática, sin tantas fluctuaciones de *tempo* o dinámicas como en los ejemplos anteriores.

De manera un tanto general, "Por un cerro mejor" remite a un sentimiento asociado con el "amor romántico" o "amor idílico", esto debido principalmente al carácter lírico de la melodía que articula la parte central de esta pieza y que, en conjunto con el grado de expresividad que el saxofón le añade a través de los recursos que se mencionaron anteriormente (*legato, rubato, vibrato,* ornamentación, etc), sirven para enfatizar este tipo de sentimientos.

Un sentimiento virtual de "añoranza" también puede relacionarse con esta pieza debido a los contrastes dinámicos que aparecen. Por otra parte, el sentimiento asociado a la festividad y la celebración es posible de identificar debido a los elementos rítmicos que aparecen hacia el final de la pieza.

VII. Perspectivas onto-históricas:

Sobre el devenir de esta pieza y su relación con cada ejemplo, desde una perspectiva ontológica es posible señalar que, el elemento relacionado con la forma/estructura se presenta como una unidad que puede intercambiar el orden de sus partes -secciones en este caso-, sin embargo, el eje articulador continúa siendo la presencia del instrumento solista y la sección de carácter bailable que aparece hacia el final de esta pieza -montuno-.

En este sentido, desde una perspectiva histórica/cronológica, cabe señalar la presencia de un danzón como este en otro tipo de formatos instrumentales que no corresponden a la orquesta

danzonera. Este elemento no pasa por alto, puesto que corrobora el trasegar de este repertorio y da cuenta de su capacidad de adaptación con respecto a otros formatos instrumentales que han permitido la circulación de esta música.

Como ejemplo de esto, la versión de **Danzonera Acerina** se ubica a partir de un registro audiovisual realizado en el Salón Colonia de la Ciudad de México en el año de 1994.

Con respecto a la grabación correspondiente a la **Danzonera José Casquera**, se trata de un material audiovisual resultado de un programa de televisión que corresponde al año 2014.

Como elemento en común entre estas dos versiones, destaca también la estética que hace parte de esta grabación y que no solo se conforma a partir de elementos orquestales o interpretativos. Sino que a través de este tipo de registros es posible ubicar elementos como el vestuario utilizado por los músicos, el cual busca proyectar una cierta imagen de equilibrio, uniformidad, refinamiento o elegancia que, a su vez, se puede ubicar como parte de la influencia de las orquestas norteamericanas.

En este sentido, también es posible corroborar la relevancia que ha tenido la sección de saxofones como elemento constitutivo para la consolidación de este tipo de orquestas, de manera particular en una pieza como esta donde aparece como instrumento solista.

Con relación al ejemplo de **Tito Cervantes y su área 5**, este no corresponde al formato de una orquesta danzonera, sin embargo, la presencia del saxofón como elemento articulador para este danzón se mantiene presente en esta versión.

Por último, en cada ejemplo es posible corroborar que esta pieza se articula a partir de la presencia del saxofón como instrumento solista y que las diferencias relacionadas con los formatos instrumentales a través de los cuales esta se presenta permiten ubicar que, debido a su relevancia como parte de este repertorio, “Por un cerro mejor” trasciende los límites de los formatos instrumentales relacionados con una determinada expresión musical. En otras palabras, la relevancia de esta pieza como parte del repertorio danzonero da cuenta de las posibilidades que esta música tiene para transformarse o resignificarse en función del intérprete.

VIII. Retorno a la escucha abierta:

Tras regresar a la escucha de este danzón, teniendo como referencia los pasos anteriores de este análisis, es posible ubicar con más claridad los elementos que contrastan en cada una de las versiones, así como la manera en que el elemento relacionado con la forma/estructura de esta pieza aparece como generador de significado principalmente a través de las diferencias que presenta.

Por medio de esta serie de ejercicios de escucha, se puede inferir que la popularidad de esta pieza se debe principalmente al elemento relacionado con las posibilidades que ofrece para destacar la figura del solista.

De esta manera también resulta posible identificar con mayor precisión que, debido a las características de este danzón, se abre el espacio para la exploración y propuestas que se ubican dentro de la estructura que integra esta pieza, modificando elementos relacionados con la sintaxis, la interpretación y la orquestación.

Por medio de esta segunda serie de ejercicios de escucha, en cada versión resulta posible corroborar la presencia del carácter solista del saxofón como un diálogo entre el solista y la danzonera.

Cabe señalar también que el carácter bailable resulta un elemento sustancial que hace parte de cada una de las versiones, por lo que se puede asumir que este elemento, hace parte de esta pieza.

A partir de las diferencias relacionadas con el contexto de cada versión y los elementos que contrastan entre sí -sintácticos, tímbricos, orquestales-. Desde la perspectiva que corresponde a lo performativo, a partir de cada ejemplo se puede señalar como elemento en común, un espacio más amplio para apreciar la creatividad del intérprete, así como de los recursos que son utilizados y definen cada versión. Este elemento, permite generar el carácter improvisado de este danzón, el cual no resulta menor debido a que puede ser entendido a partir de la relación de los antecedentes del danzón y los inicios del jazz[137].

[137] Madrid y Moore dedican un capítulo de su trabajo para abordar este fenómeno. “El danzón y sus diálogos musicales con el jazz temprano”.

IX. Guía para la interpretación:

a. Recursos de orden expresivo.

- Fraseo melódico: Se utiliza cuando las frases son largas y continuas, se distingue un uso intencionado del *rubato*, lo que permite una flexibilidad dentro de la estructura rítmica. Aparece principalmente en la sección solista.
- *Portamentos* y *glissandos*: Se utilizan para suavizar las transiciones entre líneas melódicas, creando un efecto de continuidad en el fraseo. El uso de *portamentos* en intervalos melódicos cortos contribuye a que la conducción de la línea melódica sea continua y expresiva. Mientras que el *glissando* se utiliza como un efecto que permite conectar una frase con otra y enfatizar el carácter improvisado de la sección solista.
- *Vibrato*: El uso del *vibrato* se utiliza con frecuencia y la amplitud varía según el carácter de la frase melódica o gusto del solista. El control del *vibrato* es esencial para dar expresividad a las frases largas y sostenidas.
- Dinámicas: Los cambios dinámicos se realizan de manera gradual o súbita a través de *crescendos* y *diminuendos* para aportar una sensación de expansión y contracción a través de la música.

b. Recursos de orden técnico.

- Articulación: La articulación se compone de distintos ataques que sirven para determinar el carácter estilístico de esta música a través de la acentuación de síncopas, inicios y terminaciones de frase: (.) (>) (-).
- Tímbrica: Se utiliza un sonido pleno, cálido y brillante, con una resonancia que favorezca las frecuencias medias y agudas del instrumento, evitando un sonido excesivamente brillante o estridente y que permita enfatizar las cualidades expresivas relacionadas con los afectos que hacen parte del danzón.
- Recursos de ornamentación melódica: la presencia de mordentes, trinos y apoyaturas, se añaden de manera sutil y destacan principalmente en la sección solista

y se encuentran en correspondencia con el marco estilístico del danzón con el contexto del género. Estas variaciones se utilizan respetando las líneas melódicas.

X. Meta-crítica:

Como resultado de estos análisis, ha sido posible identificar elementos que configuran la práctica performativa del saxofón en el danzón y que destacan en cada una de las versiones de "Por un cerro mejor".

Aunque cada versión es contrastante una con otra, a través de la presencia del saxofón como eje para el desarrollo de este danzón, resulta posible identificar aspectos de orden técnico y expresivo que se relacionan entre sí para generar un acercamiento a la manera en que se construye cada interpretación. A su vez, esto permite generar un panorama sobre los elementos que determinan las características de la práctica performativa del saxofón en el contexto de esta música

A partir de este análisis se puede ubicar la relación generada entre el dominio técnico del instrumento, la capacidad creativa y la sensibilidad de cada intérprete, así como establecer con más profundidad la manera en que estos aspectos se relacionan entre sí y sirven como ejes articuladores para la interpretación.

De igual manera, se logra identificar la constante presencia en que los recursos técnicos-expresivos como el uso del *vibrato*, el fraseo melódico y la precisión rítmica que aparece en la articulación, interactúan entre sí para consolidar el elemento de la expresión musical.

La presencia de los recursos técnico-expresivos mencionados, no solo reflejan el estilo personal de cada uno de los intérpretes en cada versión, sino que también forman parte de los elementos constitutivos en la práctica performativa de esta música. Estas posibilidades ofrecen una libertad creativa que es utilizada para generar nuevas ideas y enriquecer la tradición del danzón, como se puede apreciar en cada ejemplo.

A partir de las distintas etapas de escucha realizadas, se puede constatar que esta pieza se trata de un referente en este repertorio debido a las posibilidades que ofrece para la exploración de cada intérprete en cuanto al desarrollo de la creatividad. Esto genera una variedad con respecto a la manera en que se presenta este danzón.

Por medio de este análisis se pueden ubicar aspectos que definen a cada ejemplo, sin embargo, los alcances de este ejercicio pudieran parecer limitados con relación a la cantidad de versiones que se pudieran rastrear de esta pieza. A pesar de ello, la finalidad de este ejercicio ha consistido

principalmente en arrojar datos que permitan generar un acercamiento a la manera en cómo se articula la interpretación de esta música y no tanto en el sentido de abarcar una gran cantidad de versiones. De igual manera, este ejercicio ha permitido poner de manifiesto la relevancia que esta pieza ha tenido por medio de un proceso de adaptación que se refleja en la sonoridad que se proyecta en cada versión.

Finalmente, los alcances de este análisis han permitido señalar de manera más precisa, los alcances y posibilidades de esta música.

3.1.2.3 El Acahual

Felipe Pérez Escoto (s.f).

Versiones:

- Danzonera Joven de México "Chamaco Aguilar"
- Danzonera "Dimas"
- Orquesta Anáhuac de México



I. Aproximación histórico – biográfica:

El autor de este danzón fue el músico mexicano Felipe Pérez Escoto, quien fuera hijo mayor de Amador Pérez Torres "Dimas" y Aurora Escoto. Al igual que su padre, Felipe se desempeñó como músico y heredó la dirección de la orquesta fundada a principios del siglo XX "Danzonera Dimas" por su padre [138].

Pese la poca información sobre esta pieza, es posible identificar que este danzón forma parte del repertorio mencionado por los entrevistados como una de las piezas más solicitadas por parte del público danzonero en los bailes.

Sobre el título que da nombre a este danzón, "acahual" se deriva del náhuatl y se refiere a un tipo de girasol común en México[139].

II. Escucha abierta:

Al escuchar "El acahual" se percibe la herencia de la tradición musical danzonera en este compositor a partir del manejo de los elementos de tipo formal que integran esta pieza, así como la orquestación utilizada. Se puede identificar una estructura claramente delimitada por temas que definen cada sección a través de una construcción melódica orgánica y coherente.

De igual manera, al principio de este danzón destaca la sonoridad del modo menor, la cual sugiere un carácter solemne, sobrio y ligero que enfatiza la sensación rítmica que se percibe desde los primeros compases y se mantiene de manera constante a través del desarrollo de este danzón.

---

[138] *Polo, el guardian de los timbales | Capítulo 4*. https://www.youtube.com/watch?v=AM6fBp4DKac.

[139] «acahual - Gran Diccionario Náhuatl», accedido 20 de agosto de 2024, https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/acahual/28616. «acahual | Diccionario del español de México», accedido 20 de agosto de 2024, https://dem.colmex.mx/ver/acahual.

Con relación a los saxofones, su papel se percibe desde una función de acompañamiento, la cual sirve para generar diferencias tímbricas entre secciones. La sonoridad de los saxofones se hace más evidente hacia el final de esta pieza en cada uno de los ejemplos.

De esta manera, en cada versión utilizada como muestra para este análisis, no se presentan diferencias sustanciales que generen un cambio significativo entre una y otra.

Por medio de la escucha abierta, es posible señalar que entre cada una de estas versiones, las diferencias que se perciben resultan más bien sutiles y parecieran estar en función del estilo interpretativo que corresponde a cada danzonera.

III. Sintaxis:

La estructura se construye a partir de la forma *rondó* en las versiones que se presentan como muestra, este elemento aparece de manera textual sin presentar algún tipo de cambio.

De igual manera, el elemento correspondiente a la tonalidad aparece sin presentar alguna diferencia sustancial entre cada ejemplo.

La sección A se desarrolla a través de una relación armónica de tónica-dominante (i-V7) para la exposición del primer tema. En la sección B, aparece una cadencia frigia cuya sonoridad es utilizada para delimitar esta sección[140].

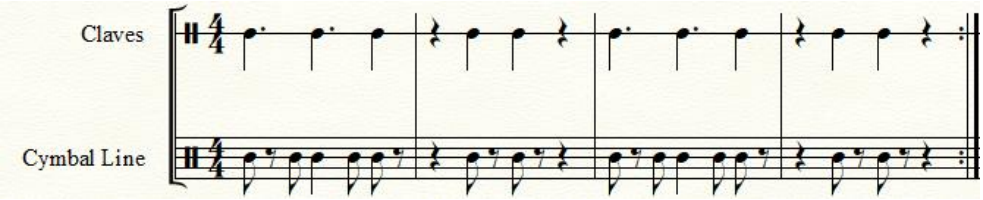
Posteriormente, hacia la sección C se presenta una modulación que corresponde al paralelo mayor, la cual genera un contraste tímbrico con las secciones anteriores (menor/mayor) y se desarrolla a partir de una relación entre el primer grado y la dominante (I-V7), para regresar posteriormente a la tonalidad original durante la sección A.

La sección correspondiente al *montuno* se desarrolla nuevamente sobre la tonalidad de Fm por medio de una relación de tónica dominante (i-V7).

Sobre el carácter de esta pieza, la presencia de una connotación relacionada con el baile se refuerza por medio de la presencia de elementos rítmicos como lo son la clave 3-2 y el cinquillo. Los cuales se mantienen como elementos articuladores de las melodías entre cada sección.

[140] Fm/Eb -Dm7(b5)-Db-C7.

Figura 3. Célula rítmica articuladora de "El acahual"



Nota: elaboración propia

Finalmente, hacia el final de este danzón se hace evidente un cambio de *tempo* que coincide con una mayor presencia de los saxofones, el cual a su vez corresponde con la parte climática.

De esta manera, resulta posible ubicar que los elementos relacionados con la sintaxis de "El acahual" se mantienen de forma similar en cada ejemplo. Sin embargo, es principalmente a partir de la presencia de los saxofones, así como de las distintas combinaciones entre las voces -alto, tenor, barítono-, como es posible señalar las diferencias que se generan entre una versión y otra, las cuales están relacionadas principalmente con el elemento de la tímbrica.

Tabla 12. Síntesis de los elementos sintácticos correspondientes a cada versión. El acahual.

Intérprete	Forma/Estructura	Sección/ Región Tonal	Orquestación	Tipo de captura
Orquesta Anáhuac	A-B-A-C-A-montuno	A/ Fm B/Fm C/F-Ab montuno/Fm	Sección rítmica: timbales, bajo eléctrico, piano, congas, güiro, claves. Metales: trompeta (2) trombón. Saxofones: alto, tenor, barítono	En vivo
Danzonera Chamaco Aguilar	A-B-A-C-A- montuno	A/ Fm B/Fm	Sección rítmica: timbal, güiro-claves, piano, bajo eléctrico.	Estudio

		C/F-Ab montuno/Fm	Saxofones (4): alto (2) tenor (2) barítono – doblaje clarinete. Metales: trompetas (2) trombón	
Danzonera Dimas	A-B-A-C-A montuno	A/ Fm B/Fm C/F-Ab montuno/Fm	Sección rítmica: timbal, güiro-claves, bajo, piano. Saxofones: alto (2) tenor (2) Metales: trombón, trompetas (2).	Estudio

Nota: elaboración propia.

IV. Sonido-en-el-tiempo:

SECCIÓN A

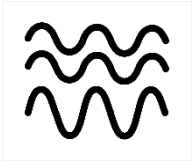
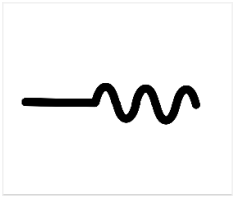
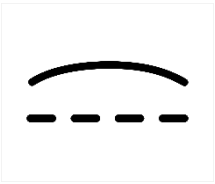
En la versión de **Danzonera Dimas**, desde los primeros compases se presenta una textura homofónica que se percibe como "cargada" debido a la masa sonora que produce toda la orquesta. La tímbrica que corresponde a los saxofones hace parte de la sonoridad de esta sección ***(0´00´´- 0´15´´)***.

Por otro lado, en el ejemplo que corresponde a **Danzonera Chamaco Aguilar**, destaca la presencia del saxofón barítono como un elemento más cercano a la sección rítmica. Por medio de su tímbrica, se enfatizan los cambios que corresponden al ritmo armónico. En este ejemplo destaca también una textura cargada que involucra a toda la orquesta ***(0´ - 1´05´´)***.

En contraste con los ejemplos anteriores, la versión de la **Orquesta Anáhuac** no utiliza los saxofones durante esta sección ***(0´40´´- 1´11´´)***.

De manera general, la presencia de los saxofones es posible de ubicar con mayor claridad en las versiones que corresponden a **Danzonera Dimas** y **Danzonera Chamaco Aguilar** a través de un segundo plano. Como elemento en común, durante esta sección los saxofones integran la masa sonora que produce cada orquesta, enriqueciendo la sonoridad de cada ejemplo por medio de la tímbrica que generan.

Tabla 13. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección A.

Intérprete	***Vibrato***	**Articulación predominante**	**Textura**	**Dinámicas**	***Tempo***
Danzonera Chamaco Aguilar					118-120 bpm
Danzonera Dimas					130-134 bpm
Orquesta Anáhuac		N/A			118-122 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN B

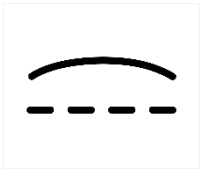
Durante esta sección, la **Danzonera Dimas** utiliza el saxofón tenor por medio de un doblaje en movimiento paralelo con la línea melódica del clarinete. Destaca el uso de un *vibrato* cerrado, apenas perceptible que funciona como elemento expresivo en ambos instrumentos para producir un color tímbrico que contrasta con la sección anterior, así como una sensación de mayor movimiento melódico ***(0´16´´ – 0´44´´)***.

Durante este segmento, **Chamaco Aguilar** continúa utilizando el saxofón barítono en conjunto con los clarinetes como recurso tímbrico que sirve para delimitar la sonoridad de esta sección. La función del saxofón barítono se percibe a partir de enfatizar los cambios en el ritmo armónico por medio de líneas melódicas que destacan el uso de acentos al inicio de cada frase, no se percibe el uso de *vibrato* ***(0´18´´- 0´48´´)***.

Por otra parte, la **Orquesta Anáhuac** no utiliza los saxofones en esta sección, sino que la melodía principal es expuesta por los clarinetes ***(1´12´´- 1´40´´)***.

A partir de estos elementos se puede distinguir con mayor claridad la presencia de contrastes que se generan a partir de la textura que se produce por medio de los diferentes instrumentos que interactúan durante esta sección. Los saxofones se mantienen como un instrumento que cumple una función más relacionada con el acompañamiento, la cual a su vez, genera una tímbrica diferente entre cada ejemplo.

Tabla 14. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección B.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Chamaco Aguilar					110-112 bpm
Danzonera Dimas				***p***	112-116 bpm
Orquesta Anáhuac	N/A	N/A		***p***	116-118 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN C

En la versión que corresponde a **Danzonera Dimas** los saxofones no aparecen durante este segmento. La presencia del trombón como instrumento solista y los clarinetes como parte del acompañamiento son los elementos que destacan y a través de los cuales se articula esta sección ***(01´00´´- 01´56´´)***.

Por otra parte, **Danzonera Chamaco Aguilar** utiliza en esta sección una mixtura entre la tímbrica de los saxofones -tenor y barítono-, en conjunto con los clarinetes para desarrollar un tratamiento en función de acompañamiento con respecto al trombón solista, instrumento a través del cual se desarrolla esta parte. La articulación utilizada es de carácter *legato* y se desarrolla en un rango dinámico *-p/mp-* que está en función del carácter de acompañamiento con respecto al trombón durante este segmento ***(01´06´´- 02´08´´)***.

Por último, en la versión de **Orquesta Anáhuac** aparece la figura del trombón solista, mientras los clarinetes también cumplen una función de acompañamiento que se destaca por medio de los colores instrumentales que se generan entre trombón-clarinete ***(02´16´´- 03´14´´)***.

Con relación a lo anterior, resulta posible señalar que durante esta sección, el eje temático a partir del cual se desarrolla “El acahual” gira alrededor de la figura del trombón solista. El papel de los saxofones solo se percibe en la versión que corresponde a **Danzonera Chamaco Aguilar**. Mientras que en los ejemplos de **Orquesta Anáhuac** y **Danzonera Dimas**, el acompañamiento se produce por medio de los clarinetes. Debido a esto resulta posible señalar que en este danzón, la presencia de los saxofones se mantiene en un segundo plano.

Tabla 15. Síntesis de los elementos performativos correspondientes a la sección C.

Intérprete	*Vibrato*	Articulación predominante	Textura	Dinámicas	*Tempo*
Danzonera Chamaco Aguilar					106-108 bpm
Danzonera Dimas	N/A	N/A			120-124 bpm
Orquesta Anáhuac	N/A	N/A			118-120 bpm

Nota: elaboración propia.

SECCIÓN MONTUNO

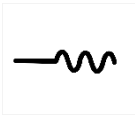
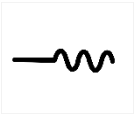
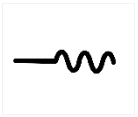
En esta última sección, los saxofones aparecen por primera vez en el ejemplo correspondiente a la **Danzonera Dimas** por medio de una sonoridad que se presenta en bloque. Destaca la combinación de un *vibrato* de oscilación rápida y cerrada junto con el uso de acentos al comienzo de cada frase, así como el contraste que se genera de manera súbita entre dinámicas en cada repetición. Como recurso que sirve para enfatizar el carácter rítmico de esta sección, el *staccato* sirve como herramienta principal para destacar la sensación de movimiento hacia la parte final de este danzón ***(2´10´´- 4´10´´)***.

Por otra parte, en el ejemplo de **Danzonera Chamaco Aguilar** prevalece la sonoridad del saxofón barítono, a la cual se integra la sonoridad de toda la sección de saxofones durante el montuno. El movimiento melódico se distingue a través de dos planos: la sección de saxofones se mueve de manera conjunta, mientras que el saxofón barítono presenta un movimiento contrapuntístico con respecto a los demás saxofones. Destaca el uso del *staccato* en la articulación, así como la presencia de un contraste súbito entre dinámicas, el cual se genera a través de cada repetición correspondiente al montuno ***(02´24´´- 04´30´´)***.

Así mismo, la presencia de los saxofones – alto, tenor, barítono- se percibe con mayor claridad en esta sección en el ejemplo que corresponde a la **Orquesta Anáhuac**. Los saxofones se mantienen durante todo el montuno y de manera particular, destaca el uso del *staccato* como parte de la articulación para enfatizar los inicios y finales de cada frase. A través de este elemento, se refuerza el carácter enérgico y conclusivo de esta sección. Así mismo, los contrastes dinámicos que se producen entre cada repetición enfatizan la parte climática y conclusiva que corresponde al montuno ***(03´46´-´05' 48´´)***.

En esta última sección de "El acahual", la presencia de los saxofones se mantiene como un elemento común entre cada uno de los ejemplos. La sonoridad que estos producen pareciera estar relacionada con destacar la parte más enérgica y climática de este danzón. Por último, destaca también el hecho de que los saxofones aparecen a través de un primer plano solamente durante esta sección, mientras que en la parte que corresponde al inicio y el desarrollo de "El acahual", los saxofones son un elemento más relacionado con la generación de tímbricas y texturas por medio del acompañamiento.

Tabla 16. Síntesis de los elementos performativos correspondientes al montuno.

Intérprete	***Vibrato***	**Articulación**	**Textura**	**Dinámicas**	***Tempo***
Danzonera Chamaco Aguilar					 136-144 bpm
Danzonera Dimas					 138-146 bpm
Orquesta Anáhuac					 136-144 bpm

Nota: elaboración propia.

V. Significados referenciales:

En este punto, a través de los resultados obtenidos en el análisis resulta posible ubicar que este danzón no presenta cambios significativos en cuanto a los elementos sintácticos que lo conforman, sino que las diferencias más evidentes se pueden distinguir por medio del uso que se hace de la sección de saxofones en cada ejemplo, así como de los diferentes momentos en que estos aparecen. En otras palabras, la mayoría de los elementos sintácticos que hacen parte de este danzón no representan de manera determinante la generación de contrastes a partir de los cuales ubicar algún tipo de significado producto del contraste entre estos elementos. Sino que la generación de estos -los significados- aparecen entre cada versión principalmente por medio de la orquestación y por consecuencia, con la manera en que aparecen los saxofones en el transcurso de esta pieza.

Un ejemplo de esto es posible de identificar en la versión de **Orquesta Anáhuac** a través de la presencia de los saxofones -alto, tenor, barítono-, la cual tiene lugar hacia el final de la pieza, particularmente en la sección que corresponde al *montuno.* Por otra parte, en la versión de **Danzonera Dimas**, la presencia del saxofón tenor destaca a partir de la línea melódica que utiliza el recurso del doblaje entre saxofón/clarinete durante la exposición del tema que corresponde a la sección A, el cual produce una tímbrica que contrasta con el ejemplo anterior.

Por último, en la versión referente a **Danzonera Chamaco Aguilar**, destaca la presencia del saxofón barítono desde la sección A y prevalece a lo largo de toda la pieza. Es importante destacar que este elemento solo se manifiesta en este ejemplo.

Como elemento en común, la figura del trombón como instrumento solista prevalece a través de cada una de las versiones, lo que sugiere una posible referencia por parte del compositor a la figura de su padre, quien además de un célebre compositor de danzones, fuera también un destacado trombonista.

Así mismo, fue posible ubicar que la presencia de los saxofones destaca con mayor claridad hacia la parte final de “El acahual”. Este aspecto no es menor debido a que la sonoridad del saxofón es utilizada en este danzón principalmente como recurso tímbrico, el cual funciona para enfatizar o delimitar secciones.

Finalmente, por medio del tratamiento que se hace de los saxofones resulta posible ubicar que los cambios que se producen entre un ejemplo y otro tienen que ver principalmente con la manera en cómo se distribuyen las diferentes voces que integran esta sección, lo que permite diferenciar entre

una versión y otra debido a que los parámetros relacionados con la forma/estructura y la sintaxis de este danzón, se mantienen de manera similar entre cada una de las versiones que integran la muestra. En otras palabras, debido a la similitud entre los elementos sintácticos de cada ejemplo, las diferencias que son perceptibles entre uno y otro se relacionan con el elemento de la tímbrica que producen las diferentes combinaciones en las voces que corresponden a la sección de saxofones.

VI. Sentimientos virtuales:

Sobre los sentimientos relacionados con este danzón, por medio de la escucha y con relación a los elementos sintácticos que conforman la estructura de esta pieza, es posible establecer una asociación con la nostalgia o bien, la solemnidad, la cual se relaciona con la sonoridad del modo menor que aparece durante el inicio de esta pieza, y se refuerza por medio de la masa sonora de la orquesta en conjunto.

Otro tipo de sentimientos tales como la cercanía o el romance, pueden asociarse por medio de la tímbrica que presentan los clarinetes durante la exposición del tema principal, esto debido a que la tímbrica de estos instrumentos, contrasta con la sonoridad que aparece durante el inicio, la cual involucra a toda la orquesta. De igual manera, estos sentimientos son reforzados a partir de los motivos rítmicos como el cinquillo y la clave, los cuales se encuentran presentes a lo largo de este danzón y generan una sensación de constante movimiento que destaca asociaciones con la sensualidad y la corporalidad que proyecta esta música.

Hacia la parte central de esta pieza, el solo de trombón que se presenta, genera sentimientos asociados con la ligereza, la serenidad o un cierto grado de esperanza, debido al contraste producido a través del modo menor que aparece durante las secciones anteriores y el contraste que produce la sonoridad del modo mayor sobre la cual se desarrolla esta sección.

Hacia la parte final, la asociación con otro tipo de sentimientos como la cachondería y la sensualidad, destacan por medio de un cambio de *tempo* que se refuerza con la presencia de los saxofones a través de motivos rítmicos y melódicos que se presentan en dinámicas que son contrastantes entre sí -*pp/ff*-.

VII. Perspectivas onto-históricas:

A través de cada ejemplo se puede identificar que la manera en que esta pieza se presenta resulta más apegada a los formatos tradicionales de las orquestas danzoneras.

Esto puede ser un indicador de que el devenir de este danzón se ubica más hacia los círculos más tradicionales de esta música. Es decir, la manera en que esta pieza ha sido interpretada se limita más a un medio que resulta más especializado en este tipo de música.

Con relación a la perspectiva a través de la cual se puede ubicar cada versión, la **Danzonera Dimas** es heredera de una tradición que se relaciona de manera directa con su fundador -Amador Pérez Torres-. En su interpretación es posible identificar algunos elementos que pareciera se han mantenido a través de los años como parte de una búsqueda estilística que se puede apreciar por medio de los recursos de orden técnico, expresivo, interpretativo y orquestal que se han mencionado con anterioridad. En resumen, al escuchar esta orquesta es posible identificar la sonoridad característica de una danzonera y, por consiguiente, la influencia de su fundador.

Por otra parte, en la interpretación de **Danzonera Chamaco Aguilar** es posible ubicar una versión más "moderna" debido a los elementos relacionados con la orquestación, donde pareciera que la presencia del saxofón barítono es un elemento distintivo de la práctica performativa de esta orquesta.

Por último, en la versión que corresponde a la **Orquesta Anáhuac**, la presencia del saxofón podría resultar más "discreta", pero igualmente hace parte sustancial de la manera en que se construye esta interpretación.

Al no presentarse cambios significativos entre una versión y otra, en este punto es preciso señalar que "El acahual" se mantiene como una pieza que se presenta a través de una manera más tradicional.

VIII. Regreso a la escucha abierta.

Como se mencionó en el primer apartado de este análisis, las diferencias que se perciben entre una versión y otra resultan sutiles y surgen a medida que se escuchan con detenimiento secciones específicas.

Por medio de una segunda escucha abierta, es posible corroborar que el elemento que permite distinguir entre un ejemplo y otro está en correspondencia con el uso que se hace de los saxofones.

De igual manera, resulta importante señalar que, a través de estos ejemplos, los elementos que conforman el estilo de cada orquesta en esta interpretación no permanecen estáticos a diferencia de los elementos de orden sintáctico y se relacionan principalmente con los recursos de tipo técnico-expresivo que se utilizan por medio del saxofón.

Así mismo, resulta posible ubicar que existe una cierta libertad en cuanto a la forma en que estos son utilizados en la práctica performativa de esta pieza y como se aprecia en cada una de las grabaciones, su uso y apropiación pareciera estar relacionado con el gusto de cada intérprete.

Por último, a través de cada ejemplo se puede corroborar que el carácter de este danzón se mantiene relacionado de manera intrínseca con el baile y que la presencia de los saxofones particularmente en esta pieza se ubica hacia la parte final para reforzar este carácter.

IX. Guía para la interpretación.

a. Recursos de orden expresivo:

Vibrato: Se percibe una libertad en cuanto a la manera en que este recurso es implementado. Si bien aparece de manera constante en cada ejemplo, no se percibe una regularidad en cuanto a la manera en que se establece su uso.

Dinámicas: Destacan principalmente a través del elemento del contraste súbito entre una repetición y otra (*p-f*).

b. Recursos de orden técnico:

Doblaje: entre clarinete y saxofón. Distintas combinaciones de voces entre los saxofones.

Acentos: combinación de acentos (>) y *staccato*, particularmente en la última sección correspondiente al *montuno*.

Tímbrica/Sonido: debido a que la función de los saxofones se percibe más desde el acompañamiento, la tímbrica utilizada no es “brillante”, sino que tiende más hacia un sonido “oscuro”, donde destacan los armónicos medios y graves del saxofón.

X. Meta-crítica:

A través de la posibilidad que ha permitido analizar un mismo fenómeno musical por medio de diferentes perspectivas, resulta posible encontrar diferencias y similitudes en un fenómeno que

pareciera tratarse de “el mismo”. Sin embargo, a través de este ejercicio, ha sido posible poner en perspectiva los elementos que presentan diferencias en cuanto a la presencia de los saxofones en este danzón y, por más sutiles o evidentes que estos pudieran llegar a parecer, es posible identificar que, es a través de este elemento, como se genera una diferencia con relación a cada uno de los ejemplos que han sido analizados. Es decir, a través de los saxofones es posible ubicar la generación de significado por medio de la tímbrica, los recursos técnicos-expresivos, así como los sentimientos que se producen por medio de las diferentes secciones por las que transita esta pieza.

En este sentido, es como ha resultado posible identificar que, en este danzón, las diferencias que se generan entre una versión y otra están más en función del aspecto interpretativo que de los elementos de tipo formal y sintáctico.

Finalmente, a través de este ejercicio ha sido posible ubicar que el saxofón se consolida como uno de los instrumentos más importantes en la interpretación del danzón mexicano, no solo por su presencia como instrumento solista, sino por su papel fundamental en el acompañamiento y la transmisión de emociones -sentimientos virtuales-, que se manifiestan por medio de piezas como esta.

3.2 Autoetnografía

A continuación, se enlistan una serie de experiencias presentes en la *memoria personal* del artista-investigador a partir de las cuales, resulta posible establecer una relación con los antecedentes que han influido en el desarrollo de esta investigación.

3.2.1 Memoria personal/cronología.

- Presencia de géneros como el danzón, el mambo, el chachachá y el bolero como parte de mi contexto musical familiar: estas músicas estuvieron siempre presentes en casa de mis abuelos a través de orquestas como la de Pérez Prado, Luis Alcaraz, Carlos Campos, por mencionar algunas.
- La música de danzón como parte de mi ciudad natal: La Banda Sinfónica del Estado de Querétaro se ha encargado de interpretar como parte de su repertorio a través de los años, numerosos danzones que se pueden escuchar los domingos en el jardín Zenea, ubicado en el centro histórico de la ciudad. Escuchar esta música en un formato como la banda sinfónica, es una de las primeras referencias sonoras que tengo de esta música como parte de la *memoria personal*[141].
- El danzón en la Banda Sinfónica: Como parte de los primeros procesos musicales de los que formé parte, el danzón estuvo presente como parte del repertorio de la Banda Sinfónica Juvenil del Estado de Querétaro. "Almendra" fue el primer danzón con el que tuve contacto por medio del saxofón cuando fui miembro de esta banda sinfónica.
- Danzones como "Club verde", "Champotón", "Nereidas" y "Elodia", fueron algunos de los primeros acercamientos que tuve desde la práctica a esta música, debido a que formaron parte del repertorio del cuarteto de saxofones "Saxodia", agrupación de la que formé parte (2014-2022).
- "Ay Cua Cuá" música mexicana para cuarteto de saxofones[142]: En este trabajo discográfico (2017) que aborda algunos de los géneros de la música popular mexicana, se incluyen los

[141] *Danzon- Queretaro 16 de Sept 2012, jardin*, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=aku3ZX8gilc.
[142] Saxodia, *Nereidas*, 2017, Grabación discográfica, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=bt2SLS9b76Q. *Elodia* (Querétaro, México.: El FARO, 2018), https://www.youtube.com/watch?v=_hxlmMHMrYA.

danzones "Nereidas" y "Elodia", en donde tuve la oportunidad de grabar el saxofón barítono[143].

- Arturo Márquez: Como uno de los hitos a través de los cuales me es posible ubicar cómo el danzón terminó por despertar mi interés, puedo ubicar la inauguración del Teatro CEM "Arturo Márquez" en la ciudad de Querétaro. En esa ocasión, tuve la oportunidad de participar en la inauguración de dicho recinto tocando saxofón barítono en el cuarteto de saxofones "Saxodia". El danzón no. *5* "Portales de madrugada" fue nuestra intervención musical durante esa noche. Sin duda, este hecho significó un precedente en mi carrera debido a la importancia de esta pieza como parte del repertorio para saxofón y también, por la oportunidad de conocer al autor y el contexto en que compuso esta obra[144].
- La Habana- Jazz Plaza: A través de la experiencia que significó haber participado en este festival (2020), para mí fue posible establecer una relación más directa con algunas de las expresiones musicales que forman parte del complejo musical del caribe al escucharlas en vivo. La oportunidad de haber visitado un lugar tan importante para la música en América Latina despertó en mí la curiosidad por seguir aprendiendo y profundizando en este tipo de manifestaciones.
- Big Band "El sueño del maestro": La oportunidad de participar activamente en la sección de saxofones de esta orquesta, me ha permitido conocer otras músicas que coinciden de manera temporal con algunas de las orquestas más importantes de México, pero, sobre todo, profundizar en la práctica del saxofón en este tipo de orquestas.

[143] *Elodia*, 2018.
[144] *Portales de Madrugada* (Teatro CEM «Arturo Márquez», 2016), https://www.youtube.com/watch?v=eJbSLtnDt3U.

3.2.2 Resumen registro auto etnográfico

- Norma la de Guadalajara.

Primera versión: cuarteto de saxofones.



Por medio de esta grabación me fue posible desarrollar a través de un acercamiento al formato de cuarteto de saxofones, una primera propuesta performativa para materializar el resultado de esta investigación.

El ejercicio consistió en utilizar este formato para la interpretación de esta música debido al elemento de las posibilidades tímbricas que ofrece este tipo de ensamble a través de la combinación entre las voces de los saxofones. De igual manera, la exploración de algunos elementos técnicos-expresivos como lo son el *vibrato* y el *bend,* fueron incorporados como parte de los recursos para construir esta primera versión. Esto debido a que estos recursos, son utilizados por los saxofonistas tomados como referencia en la versión que corresponde a la orquesta de Dámaso Pérez Prado[145].

Como parte de los resultados obtenidos por medio de esta primera versión, fue posible identificar que este tipo de recursos -*vibrato* y *bend*-, pueden ser utilizados con cierto grado de libertad sin descuidar la precisión y claridad técnica que se requiere para su ejecución.

De igual manera, fue posible identificar que la disposición utilizada en el cuarteto de saxofones -saxofón alto (3) y barítono-, genera una sonoridad que se percibe como poco balanceada debido a que las voces que corresponden al saxofón alto, por momentos se confunden entre sí. De igual manera, resultó posible identificar que el acompañamiento que corresponde a la sección rítmica funciona en este tipo de ensamble. Sin embargo, por momentos resulta demasiado cargado en comparación con las líneas melódicas que desarrollan los saxofones. En términos generales de balance, fue posible ubicar que esta disposición del cuarteto de saxofones puede ser utilizada en conjunto con una sección rítmica como un formato a través del cual explorar este tipo de repertorio.

Con relación a los resultados obtenidos por medio de esta grabación, fue posible identificar la relevancia que tiene el uso del *vibrato* y la articulación en el contexto de esta música debido a que, por medio de estos recursos, es posible añadir una capa de expresividad en la interpretación, así

[145] *Pérez Prado norma la de Guadalajara HD*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=rK4w8OO1O98.

como enfatizar algunos elementos relacionados principalmente con el carácter que está presente en esta música. Así mismo, por medio de esta grabación fue posible ubicar que estos recursos se pueden utilizar con un cierto grado de libertad, el cual está en función de la claridad que se tenga para su ejecución.

Como acercamiento a una primera propuesta de formato para la realización del producto artístico de esta investigación, considero que fue un ejercicio satisfactorio en el sentido de que resulta posible explorar de manera sistemática los recursos performativos que aparecen en este tipo de música y la sonoridad del saxofón se mantiene a través de un primer plano que permite destacar los diferentes elementos que intervienen en esta música.

- Zacatlán – Carlos Campos.

Saxofón barítono sin acompañamiento.



A partir de la exploración sonora por medio del saxofón, la grabación de una pieza para barítono sin la presencia del acompañamiento busca ubicar este instrumento como solista, utilizando las cualidades acústicas y tímbricas del mismo, con la finalidad de explorar la sonoridad de este instrumento, tomando como referencia la sonoridad de una orquesta danzonera.

Por medio de esta grabación, me fue posible ubicar que en este formato desprovisto de algún tipo de soporte rítmico/armónico, se genera un acercamiento más directo a los elementos técnicos-expresivos que intervienen en la interpretación de esta música, por lo que resulta un aspecto fundamental la precisión y claridad en cuanto a la manera en que estos son utilizados.

Así mismo, al estar expuestos en su totalidad, estos elementos revelaron con mayor claridad aspectos clave para trabajar como parte de mi interpretación. Aunque fue posible ubicar una aplicación más intencionada con respecto al uso de recursos como el *vibrato* y los contrastes entre dinámicas, la consistencia de su aplicación es un aspecto que resulta posible mejorar con el objetivo de lograr mayor uniformidad en cuanto a la presencia en que estos se manifiestan como parte de la interpretación.

De igual manera, a través de este ejercicio me fue posible identificar con mayor claridad las implicaciones de este instrumento en cuanto a sus características organológicas, las cuales producen en este instrumento otro tipo de respuesta a diferencia del saxofón alto o tenor, relacionadas principalmente con el manejo del aire en los diferentes registros, así como la respuesta que se produce a través de la articulación.

Este proceso me permitió reflexionar sobre algunas de las características particulares del saxofón barítono como instrumento solista, destacando elementos como la demanda de un mayor control en cuanto al manejo del aire en los registros extremos, así como la respuesta que se genera en la articulación debido a su tamaño y configuración.

- Interacción con el repertorio:



A través de esta herramienta, ha sido posible interactuar de manera directa con esta música por medio de la escucha y la reproducción de solos de saxofón que son parte de este repertorio. A continuación, se mencionan algunas de las piezas que fueron abordadas desde el elemento de la transcripción y se realiza una breve reseña de los aspectos más relevantes que surgieron a partir de su abordaje.

"Elodia": El ejercicio consistió principalmente en explorar el elemento relacionado con la tímbrica del saxofón alto debido a que, en la referencia que corresponde a Carlos Campos y sirvió como guía, la melodía es presentada por medio del saxofón soprano. Este elemento demanda especial atención en cuanto al elemento de la afinación. De igual manera, en este ejercicio me fue posible ubicar con mayor precisión las características del *vibrato* que se utiliza en esta música, el cual tienda a ser abierto y algunas veces producido con diafragma.

Por último, a partir de la forma que corresponde a este danzón, se exploró el elemento de la improvisación dentro de la estructura de esta pieza, poniendo énfasis en los diferentes modos de la escala menor.

"Emilio amarra a tu perro": La versión que sirvió como referencia fue la de Mariano Mercerón. En este ejercicio puedo destacar principalmente el elemento relacionado con la forma en que se construye el fraseo: frases de carácter muy *legato* que se relacionan principalmente con el uso de *rubato.* Estos dos elementos generan una sensación a través de la cual pareciera que la música se expande y se contrae. Aparecen también otros elementos como el *glissando* y el *vibrato* para generar mayor expresividad. Por último, en este danzón destaco principalmente el elemento relacionado con la tímbrica de Mariano Mercerón, la cual fue otro de los aspectos a imitar.

"El sax de oro": Esta es una pieza de Danzonera Chamaco Aguilar. A partir de este ejercicio puedo destacar principalmente que existe un carácter solista que se desarrolla en mitad de la pieza. Como principal elemento a destacar a partir de este ejercicio, ubico la manera en que se utiliza todo el registro del saxofón, abarcando incluso las primeras notas del registro sobreagudo del saxofón. Debido a esto, a partir de esta pieza me fue posible poner especial atención a los ejercicios necesarios para lograr la ejecución de estas notas.

Champotón: A partir de este danzón, exploré principalmente el elemento relacionado con la transposición. El ejercicio consistió principalmente en tocar esta melodía en diferentes tonalidades bajo la lógica de establecer principalmente relaciones armónico-melódicas con respecto a la melodía.

La autoetnografía, como recurso metodológico, ha demostrado ser una herramienta poderosa para integrar la reflexión personal y el contexto en el que se desarrollan las tareas interpretativas y de estudio que corresponden a este género. A lo largo de este proceso, queda de manifiesto la manera en la que el investigador no solo interactúa con su objeto de estudio, sino que también está inmerso en una serie de factores culturales y contextuales que influyen en su relación con la música y su evolución como intérprete -memoria personal-.

Un aspecto clave que puedo identificar en este punto, es la experiencia sobre cómo ha sido la transformación constante de mi rutina de estudio, la cual se ha adaptado a las demandas técnicas y expresivas de este repertorio. La práctica instrumental no es estática, sino dinámica, y se modifica según las necesidades del quehacer musical. Esta evolución se ha reflejado en mi enfoque hacia el saxofón, abarcando dimensiones técnicas, performativas y contextuales que se relacionan con el danzón mexicano.

La exploración tímbrica ha sido un eje central en mi búsqueda sonora. Inspirada en la escucha de grabaciones de saxofonistas en el repertorio de danzón, esta exploración ha requerido el desarrollo de técnicas específicas para ampliar la gama de colores del instrumento. Ejercicios de flexibilidad, trabajo con boquilla en diferentes intervalos y el uso de armónicos -*overtones*- han sido fundamentales para obtener un mayor control sobre la afinación, la homogeneidad tímbrica y la modulación de los registros del saxofón, aspectos que bien han servido para mejorar mi compresión de ellos en el contexto de esta música.

La transcripción y transposición de solos han sido herramientas cruciales para abordar el saxofón desde una perspectiva más armónica y técnica. Si bien los primeros intentos de transponer motivos melódicos entre tonalidades resultaron complejos, la práctica constante ha hecho este proceso más orgánico. Esto me permitió explorar con mayor conciencia la sonoridad que produce cada tonalidad y desarrollar la habilidad de trasladar frases melódicas manteniendo sus características expresivas y ornamentales. Esto se relaciona con parte de la información surgida en los análisis, en donde fue posible localizar que este tipo de repertorio involucra contrastes armónicos como parte de su estructura sintáctica, o pueden llegar a interpretarse en diferentes tonalidades con relación al tipo de orquestación utilizada.

Como consecuencia de esto, este enfoque ha revelado algunos aspectos para continuar trabajando como parte de mi rutina de estudio. Principalmente combinaciones en el estudio de escalas y arpegios a través de las doce tonalidades fueron ejercicios que me aportaron un nuevo aprendizaje con mi relación al estudio de las escalas. Otro elemento como lo es el *voicing*, así como patrones rítmico-melódicos, se han convertido en componentes esenciales en mi rutina de estudio que me han permitido profundizar en el estudio y las posibilidades que ofrece este tipo de repertorio.

Rutina de estudio: Como parte del proceso que ha comprendido el acercamiento a esta música, es posible ubicar desde mi práctica como saxofonista, la manera en que mi rutina de estudio se ha transformado de acuerdo con las necesidades técnicas que he encontrado como parte del acercamiento a esta música.

La implementación de ejercicios que corresponden al desarrollo de la técnica del saxofón, me han permitido ubicar de qué manera estas herramientas han influido en mi forma de tocar, así como también, ubicar cómo es que ha evolucionado mi rutina de estudio al implementar los ejercicios que se enlistan a continuación.

Flexibilidad: ejercicios con boquilla y tudel, basados en la propuesta pedagógica del saxofonista David Liebman[146], *overtones* en distintas combinaciones de escalas y arpegios a través de los cuales es posible lograr una mayor consistencia tímbrica en los diferentes registros del saxofón.
Mecanismo y técnica de base: patrones melódicos que combinan escalas y arpegios a través de todo el registro del saxofón en las doce tonalidades.

3.3 Estrategias para el acercamiento y la interacción a este repertorio

Como parte de la rutina de estudio que he desarrollado a través de este proceso, me ha sido posible identificar una serie de aspectos necesarios por cubrir, los cuales están en función de los elementos que pude identificar en esa música.
Como primer aspecto, la cuestión relacionada con la tímbrica y la producción del sonido en el saxofón ha sido un aspecto fundamental para estructurar mi práctica.
Desde la perspectiva relacionada con estos elementos, puedo ubicar en principio los ejercicios relacionados con la emisión del sonido. Trabajar ejercicios propuestos por pedagogos como Sinta[147], me han permitido ubicar con mayor claridad, los elementos que influyen en el *voicing* del saxofón, esto con la finalidad de mejorar el control de mi sonido, así como algunos aspectos relacionados con la precisión en la entonación y la homogeneidad en los diferentes registros del saxofón.
De igual manera, otro aspecto que ha resultado fundamental dentro de la evolución que he identificado como parte de mi proceso, tiene que ver con la conciencia sobre la manera en la cual es posible sentir los resonadores que se involucran en la emisión del sonido a través de los distintos registros del saxofón de acuerdo con la propuesta de saxofonistas como Liebman[148].
Por otra parte, con respecto a los aspectos que involucran la cuestión relacionada con los ejercicios a través de los cuales he configurado la práctica relacionada con el mecanismo y el funcionamiento del saxofón. Combinaciones de escalas y arpegios, así como patrones melódicos basados en la

[146] David Liebman, *Developing A Personal Saxophone Sound*, Second Edition 1994 (Medfield, Massachusetts: Dorn Publications, Inc., 1989).
[147] Donald J. Sinta, *«Voicing» An approach to the saxophone´s third register*, Second edition 2008 (U.S.A: Blaris Publications, 1992).

[148] Liebman, *Developing A Personal Saxophone Sound*.

propuesta de saxofonistas como Chad Lefkowitz-Brown[149] y Dan Graser[150] me han permitido desarrollar una práctica relacionada con estos elementos para el perfeccionamiento en el mecanismo del instrumento.

Por último, el trabajo relacionado con los *overtones* en el saxofón a través de la propuesta de autores como Rascherd[151] y Sinta[152], me ha permitido también apuntalar el trabajo relacionado con este elemento que corresponde a la organología del saxofón a través del cual es posible generar una exploración en cuanto a las características acústicas del instrumento que permiten mejorar aspectos relacionados con la flexibilidad, la estabilidad del sonido y, por último, la afinación.

[149] *15 Approach Note and Enclosure Exercises That Every Jazz Musician Should Know*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=bP72amBkcBc.
[150] Dan Graser, *Saxophone Manual: A Guide for Developing Fundamentals* (Conway Publications, 2023).
[151] Sigurd M. Rascher, *TOP-TONES for the SAXOPHONE Four-Octave Range*, Third edition 1962 (CARL FISCHER, 1941).
[152] Sinta, *«Voicing» An approach to the saxophone´s third register*.

Capítulo 4

4.1 Resultados

Para efectos de este capítulo, los resultados obtenidos por medio de las diferentes fases metodológicas que comprenden este proyecto se presentan de acuerdo con el orden en que se presentan en la tabla de contenidos. En primer lugar, los testimonios por parte de los saxofonistas entrevistados, posteriormente se presenta un resumen de la información surgida a partir de la propuesta de análisis y, por último, los resultados que surgieron como resultado de la autoetnografía.

Por último, estos resultados han sido agrupados en categorías con la finalidad de ofrecer al lector un panorama sobre cómo estos elementos se manifiestan, cambian y se relacionan para determinar e influir la interpretación.

4.1.1 Resultados de las entrevistas

Por medio de las entrevistas realizadas, ha sido posible ubicar que la relación con esta música se da principalmente a partir del constante ir y venir que hace parte del entorno de un saxofonista ubicado en el contexto musical de un país como lo es México, donde en ocasiones, los músicos comienzan a desempeñar su carrera laboral a la par de su vida académica.

Como ejemplo de esto, el testimonio que comparte el saxofonista Sebastián Desposorios, quien hace parte del circuito de orquestas danzoneras en México desde hace más de doce años permite ilustrar esta situación:

> "Empecé a tocar el saxofón más o menos a los 14 años y de ahí me metí al Conservatorio Nacional de Música. Yo iba para clarinete, pero fue el primer año que se abrió la carrera de saxofón ahí. Entonces, pues preferí meterme de una vez, de lleno al sax, yo estudié clásico. Estuve cuatro años ahí, yo solamente terminé el técnico profesional y de ahí me pasé a la Escuela Nacional de Música, que ahora es la Facultad de Música de la UNAM y ahí seguí con saxofón. En este ir y venir de las escuelas, comencé a trabajar y desafortunadamente no terminé, pero mi experiencia laboral pues es muy amplia, ¿no? Entonces, a los 19 años me invitaron a una danzonera, fue de mis primeros trabajos y para mí era muy nuevo porque pues yo tocaba en las bandas sinfónicas, en la orquesta, y al invitarme a tocar danzón pues yo tenía la idea de que era para viejitos, ¿no?" [153].

[153] Sebastián Desposorios Valencia, Entrevista personal., Virtual-Zoom, 21 de octubre de 2023.

Al respecto, los músicos entrevistados coinciden en que su llegada a este tipo de orquestas se dio de manera fortuita y antes de involucrarse en el medio danzonero, la idea de esta música asociada con un público relacionado con adultos mayores se trataba de una idea preconcebida que imperaba como parte de su imaginario.

De igual manera, por medio de las entrevistas fue posible ubicar la influencia de los contextos de cada músico, los cuales han estado relacionados principalmente con música de corte académico que posteriormente, ha dado paso a otro tipo de repertorios como lo es el danzón. Este elemento a su vez corresponde con la experiencia propia del autor de este proyecto.

Como parte del contexto que influye en la práctica de esta música, otro de los elementos localizados se relaciona con los referentes que hacen parte de esta tradición, los cuales se pueden ubicar por medio de orquestas, músicos, grabaciones y espacios para la práctica de esta música como salones de baile, encuentros o muestras nacionales de danzón.

Si bien el nombre de los saxofonistas que han sentado las bases para el desarrollo de esta tradición resulta complejo de abarcar, su trabajo como parte de las distintas orquestas danzoneras ha contribuido al desarrollo y transmisión de esta música. Como ejemplo de esto, Salvador Pérez menciona lo siguiente:

> "[…] yo puedo decir, mi referente sí han sido las danzoneras, […] todas con las cuales he participado, ha sido Danzonera Acerina, ha sido Danzonera José Casquera, ha sido Danzonera México, ha sido Danzonera Felipe Urbán, claro que la Danzonera Chamaco Aguilar, la Real Danzonera de Antonio Vidal, la Danzonera La Playa, que es de Veracruz, ¿no? Y pues todos tienen un estilo diferente" [154].

Por medio de este testimonio es posible señalar la importancia que tienen estas orquestas como referentes dentro de esta tradición. Sobre el elemento relacionado con el estilo de cada orquesta al que hace referencia Salvador, es posible señalar que corresponde con la información derivada de los análisis, donde se puede ubicar que el estilo se conforma por una cantidad de elementos técnicos-expresivos que son determinantes e influyen en la sonoridad que hace parte de cada orquesta y la manera en que estos interactúan entre sí:

[154] Salvador Pérez Moreno, Entrevista personal., Virtual-Zoom, 21 de enero de 2024.

> "[…] si yo voy con Acerina; por ejemplo, su estilo es como más corto, todas las frases son más cortas, sí, es más corto todo y, por ejemplo, si voy con danzonera Felipe Urbán, que también me ha invitado, o sea, tiene un estilo muy diferente, ellos tocan todo más *legato,* todo más "dudeado", todo más plano, pero así es la forma y el estilo de ellos" [155].

Sobre este aspecto, el testimonio de Salvador Pérez Moreno resulta esclarecedor debido a la experiencia que le ha permitido tocar con diferentes danzoneras y le ha permitido acercarse a las particularidades de esta música desde la perspectiva de diferentes orquestas.

Otro de los elementos surgidos como parte del contexto de los entrevistados se relaciona con el testimonio de la saxofonista Irais Quiñones sobre la presencia de las mujeres en este medio, donde señala que esto es algo que se ha dado de manera reciente.

Sobre esta perspectiva es necesario señalar que, a partir de los materiales audiovisuales que fueron utilizados, es posible ubicar que la presencia femenina como parte de estas orquestas es completamente nula. Al respecto, Irais señala lo siguiente:

> […] pues creo que lo que más se llega a ver son saxofones, creo que lo que más he visto es saxofonistas -mujeres- que cuando hay en otras danzoneras, es lo que hay […] muchas veces pasa que sí hay un güiro, bueno el güiro es mujer, pero es la que presenta y así […] no es muy común la verdad ver mujeres en otras danzoneras[156].

Este elemento pone de manifiesto que, si bien la presencia femenina ha sido una constante en el complejo del danzón por medio del baile, en el ámbito que corresponde a los músicos que integran las orquestas, aún prevalece la figura masculina. Sobre este aspecto, cabe señalar que son necesarias investigaciones posteriores que permitan abordar este fenómeno a cabalidad.

Ahora bien, sobre la manera de concebir la práctica instrumental desde la perspectiva de cada saxofonista, también ha sido posible localizar que existe una relación entre los distintos testimonios que se manifiesta a través de una asociación con "libertad al tocar". Sobre este aspecto, Pérez Moreno señala:

---

[155]Pérez Moreno.
[156] Irais Quiñones, Entrevista personal, Virtual-Zoom, 28 de octubre de 2023.

> Yo, dentro de la experiencia que tengo, digo, si vengo de tocar música clásica, se respeta todo, se respeta valores, se respeta el sentido, lo que pensó el autor y lo que quiere el director. Y aquí no, aquí hay totalmente libertad de tocar como uno quiera. Entonces sí, hay muchísima diferencia. El danzón, algo que puedo decir es, hay es libertad para tocar[157] .

Con relación al testimonio referido por Salvador, es posible señalar que este elemento se puede ubicar como parte de los orígenes de esta música, como señalan Madrid y Moore:

> El danzón ha permitido a los músicos dar un nuevo significado a una amplia variedad de historias de colonización, emancipación, construcción de nación, migración y unidad comunitaria a través de la música, mientras que en este proceso de reinvención musical logran reimaginar sus identidades y su lugar en el mundo[158].

Como primer elemento que apareció de manera recurrente, el *vibrato* es quizá uno de los recursos que más se relacionan con la práctica performativa de esta música, debido a la expresividad que se genera por medio de este recurso. Con relación a este elemento, Sebastián Desposorios apunta lo siguiente:

> […] en el vibrato no hay como tal algo establecido, pero todavía haz de cuenta que cada danzonera tiene su estilo propio, el único señor que conozco que ha tocado muchísimos años, que fácil tiene treinta años tocando, desde los viejitos hasta ahorita desde los señores ya grandes hasta ahorita, es el maestro Pepe Urbán, con la danzonera de Felipe Urbán, él normalmente cuando hay notas largas, los primeros dos tiempos los hace planos, *tenutos*, y a partir del tercer tiempo ya empieza a vibrar […][159].

Este testimonio se relaciona de manera directa con la información encontrada como parte de los análisis, en donde fue posible ubicar que, con relación al *vibrato* existe una diversidad en cuanto a la manera de producir este recurso por parte de los saxofonistas -diafragma, labio, mandíbula-, así como la profundidad y velocidad con la que este recurso se utiliza.

Al respecto, Sebastián comenta que la implementación de este recurso se ha transformado debido al perfeccionamiento técnico que los músicos desarrollan como parte de su formación académica:

---

[157] Pérez Moreno, Entrevista personal.
[158] Madrid González y Moore, Robin Dale, *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*, 277.
[159] Desposorios Valencia, Entrevista personal.

> En la danzonera de Acerina el chavo que lleva el primer alto ya es un poquito más joven y él es clarinetista, entonces combina esa parte del vibrato muy amplio que tenían los señores, y lo combina con el vibrato que digamos es el "correcto" en la escuela clásica y ya no lo hace tan amplio, ya lo hace más desde el primer ataque y vibra un poquito más [160].

La presencia de este recurso ha aparecido de forma constante, en primer lugar, como parte de la información derivada de los análisis, por otra parte, como parte de la información mencionada por los entrevistados y finalmente, como un recurso que fue posible de ubicar a partir de la escucha y la práctica de esta música.

A partir de las entrevistas y los análisis fue posible corroborar que la implementación de este elemento se hace con cierto grado de libertad por parte de los saxofonistas, aunque también fue posible localizar que no es exclusivo de este instrumento, puesto que también se percibe en instrumentos como el clarinete, la trompeta o el trombón.

La presencia de este tipo de elementos técnicos-expresivos aparece de manera recurrente por parte de los saxofonistas y parecieran estar en función del gusto y la capacidad creativa de cada músico, tal y como sugiere Sebastián Desposorios: "[…] esto que platicamos de la libertad de tú meterle lo que sea de tu cosecha, esa libertad de hacerlo más *rallentando* o apresurarlo, el *vibrato,* adornos, trémolos, apoyaturas, si hacerlo "picado", ligado, como a ti mejor te plazca"[161].

Este testimonio da cuenta de que estos recursos están presentes de manera constante y son utilizados por cada músico como herramientas que permiten desarrollar su interpretación. Sobre este aspecto, la información generada permite establecer con mayor claridad que, de acuerdo con cada uno de los entrevistados, los aspectos más relevantes para interpretar esta música radican en conocer los recursos que pueden ser utilizados al momento de la interpretación. Al respecto, Irais Quiñones, integrante de la Danzonera Isora Club, comenta:

> […] los papeles creo que siguen siendo una guía porque a la hora de tocarlos, o si escuchas a otras danzoneras, como que es cuando ya sabes cómo lo tienes que interpretar, porque en el papel muchas veces no viene. En el papel vienen las notas, vienen ligaduras, *staccatos*, si acaso las dinámicas, vienen dinámicas, pero muchas

[160] Desposorios Valencia.
[161] Desposorios Valencia.

> veces sí, como cosas del estilo, como digo, los *bendings* o el *vibrato,* pues no viene marcado [162].

En este sentido, la implementación de estos recursos pareciera estar en función del criterio de cada músico, quien determina la manera en que estos son utilizados, ya que no existe como tal una norma que dicte la manera en que el *vibrato* o la articulación sean utilizados.

Por otra parte, existe una concepción que prevalece en cuanto a la tímbrica utilizada por medio del saxofón. Sobre este punto, Sebastián Desposorios menciona:

> Si tú llevas a alguien que es normalmente saxofonista de pop le va a costar un poquito adaptarse al género del danzón, si tú llevas a alguien clásico a tocar danzón, le va a dar un poquito más el sonido, pero también tiene esa rigidez de hacer exactamente lo que está en la partitura, entonces tiene que haber como que esa dualidad, como que sí clásico, pero que esté empapado de popular y como que esté en medio de las dos partes ¿no? y vas aprendiendo digamos que a hablar ese idioma, como tener ese acento, así como nosotros los chilangos y los de Mérida[163].

Con respecto a este elemento, a través de las muestras que sirvieron para el análisis, predomina el uso de este tipo de tímbrica brillante en el saxofón con algunos matices entre una versión y otra. Es decir, de manera general, la tendencia a utilizar un sonido cálido y brillante que destaque sobre la orquesta fue uno de los elementos que aparecieron de manera constante por medio de cada herramienta metodológica utilizada. Sin embargo, este recurso también pareciera estar en función del gusto de cada músico, aunque la tendencia se relaciona con la prevalencia de esta sonoridad en el saxofón.

Por último, el sentido rítmico que se genera al momento de interpretar esta música es otro de los aspectos relevantes que se relaciona con la interpretación de manera determinante. De acuerdo con la experiencia de Salvador Pérez, esto se complementa con la sensación de "libertad al tocar" referida anteriormente:

> […] es que te digo, como que siento esa libertad, esa libertad de tocarlo… a veces retrasar, lo que hago mucho es retrasar un poco el tempo, si toco un solo, no lo puedo tocar adelantado, y menos como está [escrito], porque se escucha muy leído, entonces

[162] Quiñones, Entrevista personal.
[163] Desposorios Valencia, Entrevista personal.

> retrasas alguna nota, haces el fraseo un poco más lento, para llegar al final de cuentas al tempo que lleva la danzonera [164].

Sobre esta idea, es posible ubicar una clara correspondencia entre este testimonio y algunas de las grabaciones analizadas. De manera puntual, en el ejemplo que corresponde al danzón "Por un cerro mejor", es posible identificar esta sensación a la que se refiere Salvador[165].

Sobre este aspecto relacionado con el sentido rítmico, Sebastián Desposorios agrega lo siguiente:

> […] La otra cosa importante sería dar esa sensación de llevar la música hacia atrás, pero sin salirte del tiempo [sic.]. Pareciera, suena fácil, pero es muy difícil porque debes de tener bien interiorizado tu tempo, debes de conocer el estilo, porque yo he tocado danzones a primera vista, inconscientemente ya le doy el estilo que es echar la música hacia atrás, pero sin salirte del tempo[166].

Por último, también es posible localizar otro recurso: la capacidad de cada músico para doblar otros instrumentos como lo puede ser el clarinete o alguna otra voz correspondiente al saxofón -soprano, alto, tenor, barítono-, lo que da cuenta de la versatilidad que deben manejar estos músicos para desenvolverse a través de este contexto.

Otro de los aspectos que destacan por medio de las experiencias compartidas por los músicos entrevistados, se relacionan con las asociaciones de tipo afectivo que se generan a través de esta música. Estas fueron señaladas de manera constante y se relacionan a través de diferentes elementos como lo son: recuerdos familiares, personales, aprendizajes, relación con otros músicos y viajes por medio de la difusión del danzón.

Sobre estos elementos, es posible ubicar que, a través de algunas de las experiencias mencionadas, existe una carga afectiva que incide en la interpretación. Desde la perspectiva de Salvador Pérez Moreno, esto ocurre a partir de experiencias como la que comparte:

> Me gustan los temas, me gustan un montón […] si puedo decir, hay cosas que sí me recuerdan, cosas como, por ejemplo, si toco el danzón "Por un cerro mejor" que lleva el solo expresivo de saxofón alto, yo lo toco exactamente, ahí sí dije, ahí sí lo voy a copiar, porque me lo recuerda, yo escuchaba a mi abuelito tocar ese solo, entonces

[164] Pérez Moreno, Entrevista personal.
[165] Ver "Por un cerro mejor" en el apartado correspondiente al análisis.
[166] Desposorios Valencia, Entrevista personal.

> todos los adornos que yo le meto, todo lo que yo toco es exactamente como lo tocaba él, porque no quiero perderlo, entonces yo lo hago de esa manera [167].

Este ejemplo resulta ilustrativo en cuanto a la relación afectiva que se involucra por medio de una pieza específica que, en este caso, hace parte de la memoria personal del intérprete.

Es en este sentido como resulta posible señalar la manera en que las relaciones afectivas que se generan por medio de esta música y se comparten con el público, son otro elemento que incide en la carga afectiva que los músicos señalan como parte de las experiencias generadas por medio del danzón:

> […] me empezó a atrapar el género porque también lo convierten en un ritmo muy bailable y, al ver a las parejas tan cerquita y hacerlo con tanto amor […], porque también es muy romántico y para la época era muy sensual, era un baile muy muy sensual y romántico, entonces los solos que lleva el saxofón son muy "cadenciosos", esa palabra la ocupan mucho los bailadores, pero se refieren a hacerlos muy *ad libitum* [168].

Este tipo de percepciones como la que se señala anteriormente, coinciden con parte de la información que apareció durante los análisis, en donde es posible ubicar que existe una constante libertad en cuanto a la manera en que los músicos se desenvuelven a través de ciertos pasajes o solos y es posible localizar cambios de *tempo*, ornamentos y distintas maneras de implementar el *vibrato,* que, en conjunto, son utilizados para enfatizar tanto sentimientos personales como los que se relacionan con esta música.

Finalmente, como parte de estas experiencias afectivas, es posible localizar que, a través de la práctica de esta música, es posible tener una aproximación al panorama actual del danzón en México desde la perspectiva de estos actores:

> Pues es algo que tiene muchísimo auge, ¿no? Aquí en la Ciudad de México, pues solamente los salones que meten danzón, pues es el Gran Salón de la Ciudad de México y Salón Los Ángeles. A veces no va tantísima gente, pero cuando vamos fuera, cuando se hacen las muestras nacionales de danzón, o sea, son bailes de mil gentes, de mil doscientas gentes. Entonces, es súper importante, ¿no? Y es en todos lados, ¿no? O sea,

[167] Pérez Moreno, Entrevista personal.
[168]Desposorios Valencia, Entrevista personal.

> del norte a sur. Tiene mucho auge el danzón. De verdad, que hasta yo no me lo imaginaba que fuera así. Cuando a mí me invitaron, dije -no pues esa música es para gente grande, y no creo que haya mucha gente grande queriendo bailar el danzón-. Y estaba totalmente equivocado […][169].

Con relación a los aprendizajes que de manera personal se generan por medio de esta música, Irais Quiñones menciona lo siguiente:

> […] musicalmente siento que sí me ha ayudado mucho estar en la danzonera, porque he aprendido mucho tanto del género, tanto a la hora de interpretar, me ha obligado a aprender otro instrumento, que es totalmente diferente y que también tiene su chiste y todo, pero que también me ha ayudado a eso, como a motivarme a seguir estudiando y aprendiendo [170].

Otro aspecto importante de señalar tiene que ver con la manera en cómo se ha dado el acercamiento entre los músicos entrevistados con este tipo de orquestas y el repertorio que interpretan; pues de manera general, de acuerdo con la información proporcionada a través de la experiencia de cada músico, esta se ha dado de manera un tanto fortuita:

> Yo solo conocía dos danzones, que era "Zacatlán" y el que todos conocen que es "Nereidas". Entonces cuando me invitan a la danzonera pues yo me preguntaba así de - ¿por qué dicen que hay tanto trabajo del danzón si hay muy poquitos danzones?"- y para mi sorpresa, la primera danzonera a la que llegué fue la del "Chamaco Aguilar"; esa danzonera pues tiene más o menos como unos 500 danzones, y yo pues me sorprendí, fue de que *¡wow!,* entonces, al principio la verdad es que menospreciaba un poquito el danzón porque también me dedico a tocar en *big bands*, en cuartetos (de saxofón) y todo lo que salga. Entonces demeritaba un poquito el danzón por pensar que era para la gente mayor, pero cuando empecé a conocer más y más y más danzones, me empecé a dar cuenta de que en realidad eran extractos de música clásica y los hacían al ritmo de danzón, entonces todo eso para mí pues fue [*sic*] muy bonito y me empezó a atrapar el género porque también lo convierten en un ritmo muy bailable y, al ver a las parejas tan cerquita y hacerlo con tanto amor […], porque también es muy romántico y para la época era muy sensual, era un baile muy muy sensual y romántico, entonces los solos que lleva el saxofón son muy "cadenciosos", esa palabra la ocupan mucho los bailadores, pero se refieren a hacerlos muy *ad libitum*[171].

[169] Pérez Moreno, Entrevista personal.
[170] Quiñones, Entrevista personal.
[171] Desposorios Valencia, Entrevista personal.

Esto da cuenta de que existen una serie de elementos que son importantes de tener en cuenta al momento de interpretar esta música, los cuales están principalmente en función de la capacidad creativa de cada intérprete, la cual se relaciona con la expresividad que hace parte de esta música y, en conjunto, son los que conforman el estilo de cada danzonera. Sobre esto, Salvador Pérez Moreno comenta:

"[…] tú le tienes que dar un sentido, el sentido que tú quieras, el sentido que tú quieras transmitirle a la gente, o sea, lo puedes tocar muy cuadrado como está en el papel, o le puedes dar algo de tu interpretación, o sea, en todo el danzón, no tiene que ser nada más en un solo específico" [172].

Por otra parte, Sebastián Desposorios menciona lo siguiente: "[…] esto que platicamos de la libertad de tú meterle lo que sea de tu cosecha, esa libertad de hacerlo más *rallentando* o apresurarlo, el *vibrato*, adornos, trémolos, apoyaturas, si hacerlo "picado", ligado, como a ti mejor te plazca"[173].

Sobre el panorama actual de esta música y las orquestas, los músicos entrevistados refieren que la popularidad del danzón se relaciona principalmente a contextos y redes de circulación corresponden principalmente a festivales, encuentros nacionales y salones de baile que permanecen activos, en los cuales se baila y se toca danzón.

> […] el danzón es un género que a cualquier persona le va a gustar, lo va a atrapar, pero muchos, muchos están en la lucha de que renazca y que se popularice entre la sociedad, pero pues eso no pasa, más bien como que ya lo tenemos como un patrimonio, digamos, y no va a pasar de ser un folklor mexicano, porque las tendencias y la industria, tú sabes que se mueve hacia otro lado, entonces esto yo lo consideraría como tradición cultural y siempre va a existir, porque si es muy digerible, es muy fácil de escuchar, te lleva a moverte junto con el ritmo, pero no es algo como que me subo al carro y ahí voy a poner un danzón para mi camino, ¿no? Entonces yo lo considero en esa parte como ya simplemente algo cultural, algo tradicional que se queda en la cultura mexicana, pero no lo veo como que vuelva a tener un auge tan grande como en los 70s, 80s[174].

[172] Pérez Moreno, Entrevista personal.
[173] Desposorios Valencia, Entrevista personal.
[173] Desposorios Valencia, Entrevista personal.
[173] Pérez Moreno, Entrevista personal.

Sobre la presencia de esta música en la actualidad del panorama musical de México, Salvador Pérez Moreno comenta:

> […] tiene muchísimo auge en toda la república. Yo sí puedo decirte que, pues a raíz de que me invitan, pues creo que todas las danzoneras casi de la Ciudad de México, pues he viajado a todos lados, ¿no? A todos lados, y es súper importante el danzón en México […] y afuera de México. El año pasado tuve la oportunidad de ir a Cuba con la danzonera "La playa", y el danzón mexicano les gusta muchísimo[175].

Por último, con esta información es posible establecer de manera más precisa por medio de las experiencias de músicos especializados, los elementos que se involucran desde la práctica instrumental y performativa del saxofón en este contexto, así como la manera en que estos se relacionan con otro tipo de dimensiones de significado como la carga afectiva que hace parte de la experiencia personal de los músicos, el investigador y la esencia de la música que se ubica por medio del danzón.

Por medio de las entrevistas realizadas a cada personaje que tuvo a bien colaborar por medio de su experiencia, resulta posible tener un acercamiento a algunos aspectos tales como lo son: la formación musical de cada músico, la manera en que se dio su acercamiento a la práctica del danzón, aprendizajes y experiencias a través de esta música, la función que cumplen dentro de la(s) orquesta(s) donde se desenvuelven, su perspectiva sobre la actualidad del danzón y finalmente, la manera en que conciben la práctica de esta música.

Estos elementos, se presentan a continuación por medio de categorías correspondientes al contexto de los entrevistados, elementos de tipo performativo utilizados en el saxofón y, por último, asociaciones de tipo afectivo.

Contexto de los entrevistados:

- Formación/entorno musical: escuelas, procesos formativos, orquestas.
- Referentes: músicos, orquestas, repertorio, lugares emblemáticos para esta tradición, grabaciones.

- Perspectivas: visión personal sobre el género, forma de entender la interpretación, lugar de las mujeres en esta música, perspectivas alrededor torno al danzón desde la óptica de los saxofonistas.

Elementos performativos mencionados:

- Combinación de articulaciones: *staccato*, *portato*, uso del *vibrato,* "libertad al tocar", recursos de ornamentación melódica, efectos: *bend, scoop.*
- Asociaciones afectivas-vivenciales: lugares, personas, épocas, influencias, recuerdos asociados con este repertorio., viajes a partir de redes de difusión y circulación de esta música, aprendizajes por medio de la interacción con otros músicos y orquestas.

4.1.2 Resultados del análisis

Como resultado de los ejercicios correspondientes al análisis ecléctico, fue posible establecer una aproximación a los niveles de significado que convergen en el danzón tales como: el contexto histórico, la sintaxis musical y las experiencias del escucha. Estos son algunos de los puntos de referencia través de los cuales fue posible establecer diferencias y similitudes entre cada versión.

Por medio de esta herramienta resultó posible establecer un marco referencial a través del cual entender esta música desde la práctica performativa del saxofón en donde convergen elementos de distinto orden que se relacionan entre sí, como fue posible de señalar puntualmente en el apartado correspondiente al análisis.

Desde la perspectiva del saxofón, es posible ubicar y ampliar elementos que se encuentran en correspondencia con la información mencionada en las entrevistas, y que son transversales con la capacidad que tiene cada músico de implementar recursos que le permitan modificar su interpretación por medio de estos elementos.

A su vez, esto permitió confirmar la relevancia que tiene un instrumento como este aun cuando llegan a presentarse cambios en la orquestación utilizada.

De manera general, los resultados obtenidos a través del análisis pueden ubicarse a partir de tres grandes categorías como lo son:

Elementos contextuales: relacionados con compositores, orquestas/ensambles, antecedentes, discografía, perspectivas onto-históricas, variedad de versiones de una misma pieza.

Elementos sintácticos: diferentes tipos de orquestación, variaciones y similitudes en cuanto a forma/estructura de este repertorio, variedad de tímbricas.

Elementos performativos del saxofón:

- Combinación de recursos técnicos-expresivos: diferentes tipos de *vibrato* -diafragma, labio, mandibular-, así como su velocidad y profundidad. Efectos: *bend, scoop, glissando.* Combinación de articulaciones: *legato, staccato*, *portato*, contrastes súbitos entre dinámicas.
- Recursos rítmicos-expresivos: *rubato*, *rallentando*, cambios de *tempo,* contrastes entre dinámicas.
- Ornamentos melódicos: apoyaturas, *trémolos, trinos,* mordentes, bordaduras, *glissando*.
- Estética: tímbrica generada por medio del saxofón, sentido rítmico, acentuaciones, criterio del intérprete para la implementación de recursos performativos.
- Dominio de otros instrumentos: doblaje a distintos tipos de saxofones y clarinete

Experiencias del escucha: asociaciones afectivas, sentimientos virtuales, escucha abierta.

De esta manera es como resulta posible enunciar los distintos niveles de significado que surgieron a partir de la herramienta metodológica basada en la propuesta de análisis ecléctico.

4.1.3 Resultados de la autoetnografía

Por medio de este recurso, he tenido la oportunidad de reflexionar sobre mi relación con la práctica instrumental y el contexto en que esta se ha desarrollado. Este enfoque me ha permitido integrar el elemento de la memoria personal y el análisis crítico en la evolución de mi relación con el saxofón dentro del repertorio del danzón mexicano. A través de este proceso, se destaca la interacción dinámica entre mi experiencia como intérprete y los factores culturales que configuran mi relación con esta tradición musical.

Sobre la construcción de la rutina de estudio.

Un aspecto central de este proceso ha sido la constante adaptación de mi rutina de estudio a las demandas técnicas y expresivas del repertorio. La práctica instrumental ha dejado de ser un ejercicio estático para convertirse en una actividad dinámica que evoluciona según las necesidades específicas del género. Esta transformación ha incluido:

- Flexibilidad: Implementación de ejercicios con boquilla y tudel, basados en la metodología de David Liebman[176], y el trabajo con *overtones* en diversas combinaciones de escalas y arpegios han sido esenciales para lograr una mayor consistencia tímbrica y estabilidad en los registros del saxofón.
- Técnica de base: Incorporación de patrones melódicos que combinan escalas y arpegios a lo largo de las doce tonalidades, fortaleciendo tanto la precisión técnica como la comprensión armónica del instrumento.
- Exploración tímbrica: La búsqueda sonora ha sido guiada por la necesidad de ampliar la gama de colores y tímbricas del saxofón. A partir de grabaciones de intérpretes que pertenecen a esta tradición, el desarrollo de este proceso implicó el desarrollo de técnicas específicas para mejorar la afinación, la homogeneidad tímbrica y la capacidad expresiva en los diferentes registros del instrumento.

4.1.3.1 Herramientas para el análisis y la ejecución

La transcripción y transposición de solos han sido fundamentales para abordar el saxofón desde una perspectiva armónica y técnica. Este ejercicio, aunque desafiante al inicio, se ha convertido en un recurso efectivo para explorar sonoridades únicas en distintas tonalidades y trasladar frases melódicas con fidelidad a su carácter expresivo y ornamental.

Algunos de los aspectos que han sido posibles de ubicar para seguir desarrollando.

- Estudio de escalas y arpegios: combinaciones rítmico-melódicas en distintas tonalidades para mejorar el *voicing* y la fluidez en el discurso musical.
- Articulación: refinar la precisión y consistencia en los diferentes registros del saxofón relacionados con los distintos tipos de ataques que fueron posibles de ubicar por medio del análisis.
- Patrones rítmico-melódicos**:** la incorporación de este tipo ejercicios en diferentes tonalidades me permitió desarrollar con mayor solvencia pasajes y figuras melódicas que aparecieron en este repertorio.

[176] Liebman, *Developing A Personal Saxophone Sound*.

- A través de este enfoque autoetnográfico se ha transformado tanto mi técnica como mi sensibilidad musical, destacando la relevancia de la reflexión crítica en la construcción de una práctica performativa. La sistematización de estos resultados no solo contribuye a mi evolución como intérprete, sino que también me ha permitido ubicar herramientas útiles para explorar por medio de este repertorio, desde una perspectiva que se relaciona con la interpretación abierta[177].

4.2 Conclusiones

La realización de este proyecto me ha permitido generar un conjunto de aprendizajes y experiencias sobre el devenir y la presencia de un instrumento como el saxofón y su papel dentro de la práctica performativa en el contexto del danzón mexicano.

Estos elementos -experiencias y aprendizajes-, me han permitido ubicar la presencia de este instrumento como un elemento activo dentro del complejo musical que abarca el danzón, así como del significado que adquiere este instrumento como medio para establecer una relación directa con una expresión musical que hace parte de un entramado más amplio.

La interacción entre los elementos surgidos como resultado de esta investigación, definen una estética distintiva para la práctica del saxofón en el contexto del danzón mexicano, diferenciándola de otras expresiones musicales. Este enfoque resalta la libertad interpretativa que caracteriza a este género, permitiendo el desarrollo del componente creativo de este proyecto de investigación-creación: el concierto que complementa y materializa los hallazgos de esta propuesta.

Esta perspectiva ha dado lugar a la concepción de un producto artístico derivado de esta investigación: un concierto que sintetice los resultados de esta investigación. Dicha propuesta se fundamenta en los conceptos explorados en el marco teórico, particularmente en la noción de "interpretación abierta".

De igual manera, y desde una perspectiva histórico-documental, con el desarrollo de este trabajo ha sido posible confirmar que la inclusión del saxofón en las orquestas danzoneras, ha derivado de procesos de hibridación cultural que aprovecharon las cualidades tímbricas, sonoras y expresivas de este instrumento. Estas a su vez, están en correspondencia con el carácter del danzón, asociado

[177] Kramer, *Interpreting Music*.

a la sensualidad, el baile y la expresividad que se genera por medio de los sentimientos que rodean a esta música y por medio de las cuales es posible señalar con precisión la correspondencia que se da por medio de este instrumento y el danzón.

Como anotaciones finales, el danzón continúa siendo una tradición activa que involucra a músicos en festivales, muestras y conciertos a lo largo de México. Este intercambio constante permite no solo preservar esta música, sino también enriquecerla mediante la circulación y el intercambio de aprendizajes y experiencias que se genera a través de los músicos como parte de esta tradición-activa.

Así mismo, como resultado de la perspectiva del músico-intérprete, este trabajo ha permitido visibilizar el conocimiento y las experiencias de los saxofonistas danzoneros. A través de este enfoque, ha sido posible ampliar el campo de estudio sobre el danzón, integrando la dimensión performativa como un componente esencial para comprender la vigencia y evolución de este complejo musical en México.

Desde una perspectiva personal, por medio de este trabajo me ha sido posible ampliar mi panorama como saxofonista mediante la exploración de este tipo de repertorio, así como resignificar mi relación con la práctica instrumental a través de este proceso.

Con relación a lo anterior, por medio de este proyecto he podido ahondar en experiencias y rastrear los antecedentes que han influido en mi interés por la investigación de este repertorio y su relación con mi quehacer musical.

Por último, este trabajo no solo contribuye al estudio del danzón mexicano, sino que también establece un punto de partida para futuras investigaciones relacionadas con la práctica y el estudio del saxofón en este y otro tipo de repertorios que forman parte de las músicas populares en América Latina. Así mismo, queda abierta la posibilidad que ofrece esta perspectiva para ser aplicada a otros instrumentos, generando puntos en común que enriquezcan el conocimiento y las posibilidades interpretativas del complejo musical que abarca el danzón.

Bibliografía

15 Approach Note and Enclosure Exercises That Every Jazz Musician Should Know, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=bP72amBkcBc.

«acahual | Diccionario del español de México». Accedido 20 de agosto de 2024. https://dem.colmex.mx/ver/acahual.

«acahual - Gran Diccionario Náhuatl». Accedido 20 de agosto de 2024. https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/acahual/28616.

AD LIBITUM. (Danzón) Arodi Martinez S., 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Ecw_-lU7E9k.

Anacrúsax. Norma la de Guadalajara, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=8WPkxGkm6oE.

Báez Galván, Damián. «El alma del danzón La historia simbólica de los timbales en la fragua de la música orquestal de Cuba y México». Tesis de Maestría, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2018. https://repositorio.unam.mx/contenidos/90208.

Blue Sounds. «Orquesta América de Ninón Mondejar - Silver Star». Accedido 24 de agosto de 2024. https://www.freshsoundrecords.com/orquesta-america-de-ninon-mondejar-albums/1377-silver-star.html.

Carpentier, Alejo. *LA MÚSICA EN CUBA ORÍGENES E HISTORIA: DEL CLASICISMO COLONIAL AL AFROCUBANISMO*. Primera edición: mayo de 2022. España: LIBROS DEL KULTRUM, 1946.

Chávez Trujillo, Anaid Yolátl. «CNIDDAC: dos décadas del desarrollo del danzón en México.» Universidad Veracruzana, 2021. https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/1944/50796/ChavezTrujilloAnaid.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Clarke, Eric. «Comprender la psicología de la interpretación». En *La interpretación musical*. Alianza Editorial, 2002.

#ComunidadContigo: El Danzon y su tradición en México 1:3, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=RcJXmgoRuVM.

Cottrell, Stepehn. *The saxophone*. Gran Bretaña: Yale Musical Instrument Series, 2012.

Cruz, Natalia. «Comité Melendre : "Nereidas" de Amador Pérez Torres Dimas, en la ejecución de Arodi Martínez y Máximun Sax». *Comité Melendre* (blog), 19 de agosto de 2012. https://comitemelendre.blogspot.com/2012/12/nereidas-de-amador-perez-torres-dimas.html.

Cuarteto de saxofones de México 1998, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=QRN-C02v9zE.

Danzón, la realidad de una ilusión. Documental. México: Canal 22, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=3_gNt2DNsxs.

Danzón, la realidad de una ilusión, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=3_gNt2DNsxs.

Danzón Nereidas. Autor: Amador Pérez Torres «DIMAS» Arr: Arodi Martinez S., 2019. https://www.youtube.com/watch?v=26FjwhKjImI.

Danzon- Queretaro 16 de Sept 2012, jardin, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=aku3ZX8gilc.

Delannoy, Luc. *¡caliente! Una historia del jazz latino*. Segunda reimpresión 2003. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Desposorios Valencia, Sebastián. Entrevista personal. Virtual-Zoom, 21 de octubre de 2023.

El Barbero De Sevilla, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=kJD-oXxqR14.

El danzón en su cuna - #DanzoneandoTV (Programa 1), 2021. https://www.youtube.com/watch?v=3Hb0fL3ij44.

El Mago Del Soprano, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=qlXuPzhym0Q.

El Sax De Oro, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=oqEKWEzC_JM.

El Saxofón De Emilio, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=p8MNUfbn2Zc.

El Soprano Cale, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=aKS1msdX1oQ.

El Soprano De Oro, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Uk8QF9aFsNA.

Elodia, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=Ilcw0LM80Ks.

Elodia. Querétaro, México.: El FARO, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=_hxlmMHMrYA.

Eric Hobsbwam y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica Barcelona, 1983.

Ferrara, Lawrence. *PHILOSOPHY AND THE ANALYSIS OF MUSIC: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. U.S.A: EXCELSIOR MUSIC PUBLISHING & CO., 1991.

Flores y Escalante, Jesús. *SALÓN MÉXICO: Historia Documental y Gráfica del Danzón en México*. México, D.F.: ASOCIACIÓN MEXICANA DE ESTUDIOS FONOGRÁFICOS, A.C., 1992.

Graser, Dan. *Saxophone Manual: A Guide for Developing Fundamentals*. Conway Publications, 2023.

Herrejón Peredo, Carlos. «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.», marzo de 1994.

Jara Gámez, Simón, Aurelio Rodríguez, y Antonio Zedillo Castillo. *De Cuba con amor... El danzón en México*. México: Grupo Azabache/ CONACULTA - Culturas Populares, 1994.

Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley and Los Angeles, California: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2011.

«La Época de Oro del cine mexicano | Cinema23». Accedido 25 de noviembre de 2024. https://cinema23.com/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/.

La tuerca del saxofon, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=BghDV-0VUYk.

Liebman, David. *Developing A Personal Saxophone Sound*. Second Edition 1994. Medfield, Massachusetts: Dorn Publications, Inc., 1989.

López-Cano, Rubén. *La música cuenta*. Segunda edición. Barcelona: esmuc ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA, 2022.

Madrazo Miranda, María. «Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición.» *Contribuciones desde Coatepec*, diciembre de 2005.

Madrid González, Alejandro Luis, y Moore, Robin Dale. *Danzón: Diálogos de música y baile por la cuenca del caribe*. Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020.

Martré, Gonzalo. *RUMBEROS DE AYER MÚSICOS CUBANOS EN MÉXICO (1930-1950)*. COLECCIÓN CIENCIA Y SOCIEDAD. VERACRUZ, VERACRUZ, MÉXICO: INSTITUVO VERACRUZANO DE CULTURA, 1997.

Memorias de Armenta Danzón. Arodi Martinez S., 2015. https://www.youtube.com/watch?v=T-REBisSYXY.

Mendívil, Julio. «Los intrumentos musicales como herramientas de cultura». En *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones, 2016.

Meyer, Leonard B. *EL ESTILO EN LA MÚSICA Teoría musical, historia e ideología*. España: EDICIONES PIRÁMIDE, 2000.

Montalvo, Omar. «Acerina, un timbalero de puro oído que marcó la historia del danzón». Revista Danzoneros, 26 de abril de 2020. https://danzoneros.com/noticia-danzon-acerina-musico-puro-oido/.

———. «Dimas; padre de Nereidas, político y militar». Revista Danzoneros, 29 de enero de 2020. https://danzoneros.com/dimas-padre-de-nereidas-politico-y-militar/.

Moore, Allan F, y Martin, Remy. *ROCK: THE PRIMARY TEXT Developing a Musicology of Rock*. 3rd edition. New York: Routledge, 2019.

MOSAICO. Vol I and II (CD tracks compilation) Música Mexicana de Concierto para Sax Solo/Arodi Mtz S, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=XzqDoGXMROk.

Mr. Tchaikovsky (Danzón), 2015. https://www.youtube.com/watch?v=5f72dt1uUIM.

Ordaz, Arturo. «Presentan método para tocar timbal en el danzón mexicano». Revista Danzoneros, 5 de mayo de 2023. https://danzoneros.com/noticias-presentan-metodo-para-tocar-timbal-en-el-danzon-mexicano/.

Parraguirre Villaseñor, Clara. «El Danzón en méxico». *Revista Semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia UAA*, 2011, 48-60.

Pérez Garrido, Ángel Luis. «Definición y evolución del término "estilo". El estilo musical y el entorno social». *Publicaciones Didácticas*, n.º 93 (abril de 2018). https://core.ac.uk/outputs/235853536/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1.

Pérez Moreno, Salvador. Entrevista personal. Virtual-Zoom, 21 de enero de 2024.

Perez Prado norma la de guadalajara HD, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=rK4w8OO1O98.

Polo, el guardián de los timbales | Capítulo 1, 2024. https://www.youtube.com/watch?v=4cc3h95XOvI.

Polo, el guardian de los timbales | Capítulo 4, 107d. C. https://www.youtube.com/watch?v=AM6fBp4DKac.

Portales de Madrugada. Teatro CEM «Arturo Márquez», 2016. https://www.youtube.com/watch?v=eJbSLtnDt3U.

Prado, Brian. «Orquesta Carlos Campos se alista para regreso al Teatro Metropolitan». *La Jornada Estado de México* (blog), 18 de abril de 2023. https://lajornadaestadodemexico.com/orquesta-carlos-campos-se-alista-para-regreso-al-teatro-metropolitan/.

Quiñones, Irais. Entrevista personal. Virtual-Zoom, 28 de octubre de 2023.

Rascher, Sigurd M. *TOP-TONES for the SAXOPHONE Four-Octave Range*. Third edition 1962. CARL FISCHER, 1941.

Recasens, Albert. «Introducción». En *A tres bandas Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Medellín, Colombia: akai, 2010.

RIGOLETITO (ORIGINAL) (ACERINA Y SU DANZONERA), 2010. https://www.youtube.com/watch?v=oY3-rxSySB4.

Rubén López-Cano, y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

Saavedra, Rafael. «El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez.» *MÚSICA EN CLAVE revista venezolana de música*, 2014. https://www.musicaenclave.com/vol-8-1-enero-abril-2014/.

Saxodia. *Nereidas*. 2017. Grabación discográfica. https://www.youtube.com/watch?v=bt2SLS9b76Q.

Sinta, Donald J. *«Voicing» An approach to the saxophone´s third register*. Second edition 2008. U.S.A: Blaris Publications, 1992.

Soprano de Oro, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=_Dvg2tAH9W8.

YOLANDA MORENO RIVAS. *HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR MEXICANA*. 2008.ª ed. México: EDITORIAL OCEANO DE MÉXICO S.A de C.V, 1979.

6. Anexos

Anexo 1: Glosario de términos

- Articulación: "Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre staccato y legato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje." (Latham, 2008).
- *Bend:* Articulación proveniente del jazz que consiste en bajar la afinación de una altura determinada para después regresarla a su lugar. En el saxofón se produce por medio del movimiento del labio inferior o modificando la cavidad oral. (Taming The saxophone) Recuperado de: https://tamingthesaxophone.com/lessons/effects/note-bending
- *Cantabile:* (it.). "Cantable", "en estilo cantante". (Latham, 2008).
- Cachimba: "En un extraño libro titulado "Diccionario de rarezas, inverosimilitudes y curiosidades" de Vicente Vega, el autor dice que los primeros saxofones llegaron a España alrededor de 1850, concretamente al bazar Casa España, de Barcelona, en cuyo escaparate se encontraba expuesto. Al parecer, los transeúntes barceloneses le llamaban, "la cachimba sonora", sin duda por su forma." (Padilla López, 2023). Forma en que los veracruzanos denominaban al saxofón a partir de su incorporación a las orquestas danzoneras. (Flores y Escalante, 1992).
- Danzonera: formato instrumental híbrido que evolucionó a lo largo del siglo XX y tomó elementos de las bandas de *swing* norteamericanas, así como de las orquestas "típicas" cubanas y las "charangas". Se distingue por tener una sección ampliada de saxofones y trompetas. Ha sido el tipo de ensamble asociado con el danzón mexicano. (Madrid y Moore, 2020).
- Forma *Rondó*: "Una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. Esta forma se encuentra en muchas culturas y períodos". (Latham, 2008).
- Fraseo: "Los elementos básicos que se utilizan en el arte del fraseo incluyen: dinámica, movimiento y respiración, color del sonido, articulación y *vibrato".* (Larry Teal, 1997).

- *Glissando:* (it.). Deslizarse de una nota a otra. No es una palabra genuinamente italiana sino la italianización del verbo francés *glisser*, que significa "resbalar", "deslizar" […]. La notación de un *glissando* se hace sea escribiendo una escala cromática, ascendente o descendente, usando los valores de nota más pequeños (en cuyo caso el compositor por lo general pretende que se oigan todas las notas) o bien con una línea diagonal u ondulada que une las notas más agudas con las más graves. (Latham, 2008).
- *Legato*: (it.). "Unido", es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas. Se indica mediante un signo expresivo de fraseo abarcando todo el pasaje en cuestión, o bien con la palabra *legato* al comienzo del mismo. El término no implica ausencia de articulación. En ocasiones se utiliza la palabra *legatissimo*, "muy ligado". El término opuesto de *legato* es *staccato*. (Latham, 2008).
- Ornamentación: "La ornamentación sirve para variar el material musical repetido, sean secciones completas o pasajes más cortos. Se distinguen dos categorías generales: adornos pequeños u "ornamentos" agregados a notas solas, denominados "simples"; y adornos más extensos o decoraciones floridas agregadas a pasajes completos, denominados "compuestos" en los que la melodía original es embellecida a tal grado que puede ser difícil o imposible de distinguir." (Latham, 2008)
- Orquestación: "En la nomenclatura española se hace distinción entre la orquestación, entendida como el arte de la combinación de los instrumentos de la orquesta, y la instrumentación, definida como la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición. Visto de manera más simple y práctica, orquestar es crear una partitura para los instrumentos de una orquesta". (Latham, 2008).
- Performativo: "Que se cumple en el momento de realizarse, como la música y la danza, que adquieren sentido mientras se ejecutan: *las artes performativas."* Diccionario del Español de México. Recuperado de: https://dem.colmex.mx/ver/performativo
- *Rallentando:* (it.). "Retardando", "reducir la velocidad gradualmente"; suele abreviarse *rall*.
- *Rubato:* (it., "robado", es decir, "flexible"; *tempo rubato*, "tiempo flexible"). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, "robando" o "modificando" el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea. En la

práctica el *rubato* se logra generalmente de dos maneras. Primero, manteniendo el pulso constante, pero introduciendo sutilezas expresivas mediante pequeños cambios en la duración de algunas notas […] (Latham, 2008).

- *Scoop*: Es un tipo de efecto que proviene de la articulación utilizada en el jazz y consiste en generar una altura por debajo de su afinación real para después igualarla por medio del movimiento del labio. (Taming The saxophone) Recuperado de: https://tamingthesaxophone.com/lessons/effects/note-bending
- *Staccato*: (it.). "Separado", es decir, lo opuesto a *legato*. La notación de una nota en *staccato* se escribe de varias maneras: con un punto encima de la nota (el método más común), con un trazo vertical, una coma pequeña o una línea horizontal corta (lo que implica un acento). El grado de separación depende del tipo de instrumento, el estilo y el período de la música en cuestión. Puntos de *staccato* dentro de una ligadura expresiva significan *mezzo-staccato*; la combinación de un punto y una línea horizontal corta indica separación y acento. *Staccatissimo* indica una separación grande. La abreviatura del término es *stacc*.
- Tímbre: [color tonal] (al.: *Klangfarbe*; fr.: *timbre*; in.: *tone colour*; it.: *timbro*). Calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota. De la misma manera, el timbre de voz de un niño soprano es distinto del de una soprano femenina. Incluso entre los instrumentos del mismo tipo, el timbre varía dependiendo de la ejecución de los intérpretes: por ejemplo, la cuerda abierta de un violín tiene una calidad sonora distinta de la misma nota pisada en otra cuerda; asimismo, pulsar la cuerda o pasar el arco cerca del puente también modifica el timbre del instrumento. Esta variación tímbrica se debe a la combinación particular de los armónicos producidos por un instrumento. En ocasiones el término es sinónimo de "color" instrumental o vocal. (Latham, 2008).
- *Vibrato*: (it., "vibrado"; del lat. *vibrare*). Tono oscilante que enriquece e intensifica el tono de una voz o un instrumento. Es un recurso técnico característico de instrumentistas de cuerda, de viento y de cantantes. En la actualidad es un recurso común que forma parte esencial de la técnica de un intérprete. (Latham, 2008). De manera más específica, sobre el *vibrato* en el saxofón. Larry Teal propone lo siguiente:

"Los factores físicos directamente relacionados con la producción del *vibrato* son los labios, la garganta, la mandíbula y los músculos que controlan el diafragma. Aunque conscientemente no podemos usar a todos ellos en su producción, se debe entender la función y tarea de cada uno". Por su parte, Teal distingue entre los principales tipos de *vibrato* los siguientes:

Vibrato de mandíbula: "Este tipo de *vibrato* es el método que generalmente se considera más adecuado para saxofón y lo utilizan la mayoría de los intérpretes".

Vibrato de diafragma: "es por sobre todo un vibrato de intensidad, es inducido por un cambio del promedio de presión de aire sobre la caña y llevado a cabo moviendo los músculos abdominales que, en cambio, ejercen presión sobre el diafragma […]. Este *vibrato* ha tenido éxito en algunos casos, pero su uso está restringido ya que es difícil lograr un control del promedio o de la amplitud. El *vibrato* de diafragma se utiliza mucho más en la flauta, oboe y metales que en el saxofón".

Vibrato labial: "se produce al mover los labios en algo parecido al movimiento "wa-wa-wa---". Sin embargo, esto es más difícil de controlar, ya que causa una mayor perturbación a la embocadura básica. Este tipo de pulsación tiende a dominar el sonido de tal forma que el oyente escucha más *vibrato* que sonido. Siempre debemos tener en cuenta que la esencia del buen *vibrato* es la delicadeza, y ningún *vibrato* que "se apodere" del sonido musical satisfacer un gusto artístico". (Larry Teal, 1997).

Voicing: La vocalización se refiere a la conciencia y el control de los músculos y los tejidos blandos y flexibles de la cavidad bucal y el tracto oral.

El tracto vocal puede variar de forma y dimensión mediante el control de la cavidad oral y la posición de la lengua.

Tocar el saxofón requiere un cambio en la configuración de la boca, la lengua la garganta que contribuye directamente a controlar del registro, la afinación y la tímbrica. El sonido personal, en gran medida de cómo manipulamos este tracto para lograr la resonancia de cada nota. (Sinta, 1992).

Anexo 2: Guion de entrevista semiestructurada

1. ¿Cómo fue su acercamiento a la práctica de esta música y por qué específicamente en el saxofón?
2. ¿Cómo ha sido su formación como saxofonista?
3. ¿Qué elementos de orden técnico y expresivo considera que hacen parte de esta música?
4. ¿Qué orquestas o músicos han sido referentes para usted dentro de este género?
5. ¿Considera usted que existe alguna diferencia entre tocar esta música y otros géneros en cuanto a la expresión?
6. Mencione tres piezas de este género que sean de su preferencia.
7. Mencione tres piezas que no pueden faltar en los bailes de danzón a petición del público.
8. ¿Qué piensa usted que sucede con esta música en la actualidad?

Anexo 3: Transcripción de las entrevistas

a. Entrevista Irais Quiñones – Saxofonista de la Danzonera Isora Club

J.C: Perfecto, bueno, ¿qué tal, Iraís Quiñones? Muy buenos días por allá en la Ciudad de México, ¿verdad? Sí.

J.C: Excelente. Bueno, para empezar esta entrevista me gustaría, por favor, que nos compartieras quién eres, que nos hablaras un poco de ti, de tu experiencia como saxofonista, cómo ha sido tu formación, cómo ha sido tu acercamiento a esta música, que nos pusieras como un poco en contexto, por favor. Muchas gracias.

I.Q: Sí, pues yo empecé a estudiar saxofón específicamente como a los 21 años y estuve primero en una escuela de paga, después hice mi examen para la Nacional de Música, entré a la Nacional de Música, hice el propedéutico, luego ya no pude terminar ahí como la licenciatura y eso por cuestiones como administrativas, entonces después entré a la Superior de Música, del INBAL, entré ahí y estudié la carrera de jazz en saxofón. Hace poco terminé, hace un año fue que terminé con mi currícula.

A la danzonera, bueno yo empecé con el danzón hace como tres años creo, tenía poco la danzonera en la que yo participo, que es Isora Club y pues ahí de ahí como empecé en lo de el danzón y de ahí he tratado como de seguir tocando danzón y también como en el danzón es muy usual tocar clarinete, pues yo he buscado también la forma de tocar el clarinete y alternarlo con el danzón como es clásico, así hacerlo y pues hasta ahora sí voy.

J.C: Excelente, muchas gracias.

J.C: Nos podrías compartir un poco también como en la danzonera donde participas, donde activamente te desenvuelves, que nos platicaras un poco como ahí cuál es tu función, qué es lo que haces, un poco como del contexto también de esta agrupación.

I.Q: Sí, pues en Isora yo toco el tenor 1 o el saxofón 2, bueno porque así los clasifican a veces como sax uno, sax dos, sax tres y sax cuatro, pero como que entre nosotras sabemos que el sax uno es el alto uno, el que lleva la voz principal, luego seguiría el tenor uno o el saxofón dos como lo clasifican, el tenor uno lleva como que dobla la voz del alto uno, luego seguiría el alto dos y luego el tenor dos y bueno, yo llevo el tenor uno, en esta danzonera yo llevo como dos años creo, tres, ya

no sé bien la cuenta, pero este eso es lo que yo llevo y qué más, pues a veces yo le ayudo a la directora a llevar este como algunas redes, a veces para tener como alcance y pues eso, en eso estoy yo ahí.

J.C: Y es una es una danzonera que está integrada por puras mujeres, ¿verdad?

I.Q: En la mayoría sí, porque si hay hombres, últimamente bueno ya tiene tiempo que nos acompaña el maestro Ricardo en el piano y al principio si había mujeres, pero ha habido pues situaciones o cosas que por las sus razones se empiezan a salir y entonces como que por la premura de que haya alguna presentación o lo que sea, pues se invita a alguien y a veces no, pues quienes llevan la parte musical, el director musical, porque hay un director musical y la directora como no sé logística, y entonces el director musical él ya conoce como, él ya tiene mucha más experiencia tocando en otras danzoneras y él es el que contacta a músicos que ya sabe que también saben de danzón, porque a veces puede llegar algún músico que o sea que es músico en sí que estudia y eso, pero a lo mejor no sabe del género y muchas veces pasa que pues no cubre esa necesidad para que son el danzón. Y pues sí, en la mayoría digo, la mayoría somos mujeres, si acaso son dos, tres hombres los que a veces están cubriendo la parte del piano, el trombón y trompeta.

J.C: ¿Es común ver, encontrarse con colegas, mujeres tocando esta música en otras danzoneras, en otras orquestas?

I.Q: No es muy común, pero cuando las hay, pues creo que lo que más llega a ver son saxofones, creo que lo que más he visto es saxofonistas que cuando hay en otras danzoneras es lo que hay, o a veces, bueno muchas veces pasa que sí hay un güiro, bueno el güiro es mujer, pero y como que es la que presenta y así, pero sí es muy, no es muy común la verdad ver mujeres en otras danzoneras. Últimamente, colegas de la danzonera de Isora, por ejemplo, la trompetista la han estado llamando en otras danzoneras y así como que más bien apenas como que las que van conociendo de, creo que la de Isora es como la más, pues reconocida que en su mayoría son mujeres, es como que a veces sí ya empiezan a llamar a algunas y pues bueno, relativamente llevamos poco para lo que otras danzoneras ya tienen de tiempo, pero pues eso es bueno que empiezan a llamar a otras colegas que pues son muy buenas también.

J.C: Excelente, muchas gracias, Irais.

J.C: ¿Qué elementos de orden técnico y expresivo consideras tú que hacen parte de esta música desde la práctica instrumental del saxofón? Es decir, ¿qué elementos técnicos

se involucran aquí, por ejemplo, no sé, el uso de vibrato, de algunos tipos de efectos?
Sí, desde el saxofón, ¿qué es lo que nos podrías compartir que en tu experiencia te hayas encontrado como en esta música que haga parte de decir bueno esto se toca así, esto es como la manera en la que hay que interpretar esta música?
I. Q: Pues sí, como dijiste, el *vibrato* es uno que se nota mucho, más cuando son,
hay solos específicamente de trompeta, de saxofón, cuando llegas a recurrir al vibrato
es cuando se necesita más, digamos, para que le dé más expresividad. Hay mucho *bending*,
eso pasa también mucho, como que muchas notas y en algunas frases, a veces bien marcadas y a veces no. En los papeles creo que sigue siendo una guía porque a la hora de tocarlos, o si escuchas a otras danzoneras, como que es cuando ya sabes cómo la tienes que interpretar,
porque en el papel muchas veces no viene. En el papel vienen las notas, vienen ligaduras,
staccatos, si acaso, las dinámicas, vienen dinámicas, pero muchas veces sí,
como cosas del estilo, como digo, los bendings o el vibrato, pues no viene marcado.
Acentos, muchas veces acentos como de las notas finales tampoco a veces vienen marcadas,
y como siempre está escrito en dos cuartos, como que a veces hay muy pocos papeles nuevos,
entonces de los papeles, como de los danzones más clásicos, los papeles son ya como muy antiguos,
o son escritos a mano, se ve que se lo escribieron a mano, entonces, digamos,
a veces las corcheas no están marcadas, que van cortas, que van como al final cortas,
o sea, siempre como que las dejan así, y si tú, como te digo, llega cualquier músico que estudió, y sabe como el solfeo y eso, pues las toca largas, entonces ya hasta que el maestro te dice, o el director te dice, no, no, pues aquí al final hagan las cortas, porque sí nos ha pasado, estamos tocando y lo tocamos como está en el papel, pero dicen, no, ahí van cortas,
staccato, o ahí van, aunque esté ligado, la ligadura tiene que ir tenuto, porque si no, no le da el estilo a la música. ¿Qué más? Pues sí, creo que eso.
J.C: Excelente, muchísimas gracias. Para ti, ¿qué orquestas o músicos han sido referentes dentro de este género? ¿Existen por ahí algunos nombres, algunas referencias como dentro de este medio de decir, ah, bueno, la orquesta de tal, o tal saxofonista, no sé, como desde esa parte alguien que haya sido un punto ahí importante para tu acercamiento a esta música?
I.Q: Creo que más como por orquestas, porque a veces, yo sí como de otros músicos específicamente, creo que no tanto, pero por ejemplo, Acerina, es como para mí la mayor referencia

y es de donde yo escucho las versiones que a veces tocamos en la danzonera y que a veces, bueno, te pones a escuchar otras versiones, pero a mí como particularmente me gusta Acerina, como que a mí me gusta el ritmo, como Acerina toca como casi todos los danzones más rápido, entonces, pero también como que les da más, una energía como más bailable, no sé cómo explicarlo y a mí personalmente me gusta mucho Acerina y es de donde yo trato como de, cuando me toca algún solo, pues tratar de copiar el que toca el saxofonista, que la verdad no me he puesto tanto así como a investigar exactamente cómo se llaman los músicos, pero, pues sí, Acerina, de aquí, de las que están como, que a veces nos topamos en los conciertos, podría ser la danzonera de Chamaco Aguilar, también muy buena, de Pepe Urban, que sí, siempre, pues sí, son muy buenas, bueno, a mí me gustan personalmente y sí, porque sí, sí, ellos sí, y bueno, creo que de músicos con los que he participado y que en algún momento fue director de Isora, fue Eric Vidal, que ahorita está tocando con la Santanera, él es trompetista, pero, pues él a veces tocaba con nosotras, entonces, pues digamos a él, puedo decir que sí, ya tenía mucho conocimiento del danzón, él hizo muchos arreglos para la danzonera, entonces siento que él es también un referente, porque yo también soy bastante nueva en esto, pero creo que también como músico, él es un referente muy bueno.

J.C: Excelente, muchísimas gracias. Desde la práctica del saxofón, ¿qué considerarías tú que se distingue de tocar danzón a tocar otros géneros?

I.Q: Pues creo que, por ejemplo, una orquesta de Big Band igual tiene saxofones, como en las danzoneras, pero, pues estilísticamente, y sí, son cosas completamente diferentes, porque, no sé, en una Big Band, los saxofones, pues a veces iban doblando cosas, pero siento que, por ejemplo, en el Tenor dos, va haciendo mucho lo que un trombón, y en la Big Band parece, bueno, también ocurre lo mismo casi, pero, en una orquesta de Big Band,

parece, bueno, también ocurre lo mismo casi, pero siento que ese tenor destaca todavía más a la hora de sonar, y siento que en una Big Band no destaca tanto, no sé, es como algo que yo he notado, ¿no? Mucho que sí se escucha más, que lleva como un contrapunto ahí el Tenor dos, y va haciendo cosas totalmente diferentes a los demás, y en una Big Band, como que sí van más o menos ahí entrelazándose. También como en la música de danzón viene siempre como una fórmula, o algo así, no sé cómo expresarlo, pero de que siempre sabes que hay un estribillo, que viene la segunda parte, y luego que a la coda, que es cuando ya, bueno, casi siempre la coda, cambia ya siempre el ritmo, que es un mambo, un montuno, lo que sea, siempre hay un cambio, ya sabes que hay una

fórmula, siempre así, y en una Big Band, pues no, no, es como leer de "pe a pa", y a lo mejor sí hay una coda, pero no es como que una fórmula, siempre igual, o no, muy estandarizada, no sé, y en el danzón sí, siempre es como algo muy estandarizado que ya sabes que va así, y que hay veces que el director te dice, no, pues solo vamos a dar una vuelta, ¿no? Eso quiere decir que ya no vamos a regresar, porque muchas veces terminas, digamos, todo el papel de leer y regresas hasta el principio, y otra vez, ¿no?, como ese es el salto del estribillo, al montuno, así y hay veces que te dicen, no, vamos a regresar, ¿no?, y entonces acaba y ya, y en las Big Bands pues el papel es de "pe" a "pa" y ya. O en otros ensambles, pues sí, son como muy de cómo está escrito el papel y eso, ¿no? Entonces, siento que es como más, en la danzonera es más pensado hacia los bailarines, hacia el público, cómo lo está recibiendo, si ves que le está gustando o si hay del tiempo, y pues dices, no, pues otra vez, no, arriba, y otra vez, no, repites todo, este… Y pues en las Big Bands, pues ya no ocurre eso, ¿no?, o en otros ensambles, y como que es mucho pues la gente está sentada escuchándote, y ya no hay como, de que ves que está una reacción del público,

y por eso se alarga o cambia la forma. Pues sí, creo que básicamente es eso, es como muy pensado siempre a la hora del bailador.

J.C: Excelente, muchísimas gracias. ¿Nos podrías, por favor, mencionar tres piezas de este género que sean de tu preferencia, que sean como de las que más disfrutes, de las que más te gusten, de...?

I.Q: Sí, el Acahual, me gusta mucho. El acahual, ahí en Isora, lo que a veces caracteriza un poco es de que las canciones son cantadas, entonces, pues no hay danzoneras que haya cantante y que canten, ¿no? Entonces, por ejemplo, a mí me gusta mucho de Isora, la de "Cómo han pasado los años" que es cantada, y a mí me gusta, y la... ¿qué otra? Quizá...

"Mi consuelo es amarte", me gusta mucho también, y sí, creo que esas son algunas de las que me gustan más.

J.C: ¿Y nos podrías compartir tres piezas que no puedan faltar en estos bailes, en estas presentaciones, como que sean de alguna manera las obligadas o que el público siempre pida?

I.Q: Sí, Enrique Herrera creo que es la que hemos tocado, siempre tocamos. ¿Cuál otra que piden mucho…? Pues a veces, uno de los arreglos que hizo Eric Vidal, el que era el director musical, nos piden mucho Naty, que el arreglo lo hizo como para la directora, y ese lo piden mucho últimamente, no sé cuándo les gusta. ¿Y qué otras serán que pidan…? Pues creo que el Acahual también es de los que más piden, y sí.

J.C: Excelente, excelente. ¿Y qué piensas tú que sucede con esta música en la actualidad, con el danzón?

I.Q: Pues sí siento que no es un género, es que siento que depende en el contexto que estés, porque yo en la zona en la que vivo, son edificios y así, pero no escucho casi música de danzón, así en que la gente esté ahí, o que prenda el radio y así, la verdad no, pero cuando iba hacia, cuando vivía mi abuela, sí recuerdo mucho que escuchaba mucho el fonógrafo ¿no?, entonces siempre tenía el radio prendido, entonces ahí pasaban muchos danzones, y sí, por un lado siento que es el contexto, pero también algo que me empezó a sorprender cuando yo empecé a tocar y empezamos a ir a eventos, era que a veces sí hay como mayor gente, mayor bailando, pero incluso en un concurso había un niño como de 10 años y entonces en últimas presentaciones sí ha habido varias parejas, que también son jóvenes, entonces siento que es un género que no pasa, como que es un género que ya se quedó, pues ahí está y puede haber gente a la que le llegue a gustar o le llegue a gustar, porque también es lo que pasa en el jazz, que a veces en tu casa o así, yo nunca escuché jazz en mi casa ni en ningún lado, hasta que yo descubrí algo y ya supe que existía el jazz ¿no?, o como tienes una idea ahí en el danzón, siento que mucha gente que no lo ha escuchado y que tiene esa idea de que es música de viejitos. Pero cuando ya te das la oportunidad de no sé, ir a los lugares, más que nada siento que cuando vas a los conciertos es cuando la gente en verdad escucha y como que ya les llama algo ¿no?, atención o les gusta, porque si pasa así como yo de niña que escuchaba el fonógrafo, pues sí escuchaba la música, pero la verdad no le ponía atención ¿no?, así es la música de mi abuelita, pero ya que empiezas a conocer y a querer como, pues adentrarte a otros géneros, es cuando ya la gente le presta atención, y es cuando ya descubre que puede haber algo que les gusta, porque a mí principalmente me gusta mucho cuando cambia a los montunos, y esos cambios como de que vienes todo romántico y así o más tranquilo y cambia, para mí es como, no sé, como que emocionalmente me causa algo, como que si digo, no te lo esperas ¿no?. Y creo que es algo que yo no sabía hasta que empecé a escuchar danzón, y en verdad escucharlo y en tocarlo y eso, o sea, como que no, yo no había notado que pasaba eso, entonces siento que eso pasa, y mucho en las que ahora hay como clases de, bueno, siempre ha habido como clases de baile de danzón en las plazas o en los parques, si veo que hay personas más jóvenes bailando con las personas grandes y eso, o sea, como que siento que ya lo empiezan a conocer más porque se escucha en otros lugares, como que sí que estratégicamente a veces si no sales de tu casa o si sales de tu casa, pero el contexto es otro, y no

sé, pero si caminas por un parque o vas a caminar a la Alameda de pura coincidencia y escuchas, pues es cuando te empiezas a acercar a él.

J.C: Claro, muchísimas, muchísimas gracias, Iraís. ¿Algo más que desees añadir sobre tu experiencia, sobre lo que has aprendido, no sé, algo que quisieras agregar?

I.Q: Pues como músico sí he aprendido muchísimo, como pues en todas las cosas que tienes que tomar en cuenta a la hora de estar tocando y de interpretar, porque pues no es lo mismo llegar y leer, porque así yo llegué, o sea, a tal cual, así yo llegué a la danzonera, así no, como a suplir algo, pero algo que yo nunca había tocado, entonces como que a la hora de llegar y tocar, pues sí tuve mis "perdidonas", así muy feas, garrafales, que si tú no sabes como el género y te mandan así de que " ve y suple y ve y cúbreme ahí", y era un género que pues yo tampoco escuchaba, entonces es como, pues vas y lees, pero a la mera hora no sabes que no tienes esos altos de los que hablaba. Entonces, pues musicalmente siento que sí me ha ayudado mucho estar en la danzonera, porque he aprendido mucho tanto del género, tanto también de a la hora de, me ha obligado a aprender otro instrumento, que es totalmente diferente y que, si también tiene su chiste y todo, pero que también me ha ayudado a eso, como a motivarme a seguir estudiando y aprendiendo. Y también siempre es como muy bueno en la danzonera más que nada, porque pues sí, la gente mayor es la que ya sabe de estos géneros, entonces nos ha tocado afortunadamente que lleguen algunos suplentes, a lo mejor pueden ser suplentes u otro director, por ejemplo, que ahora está el director Noel, que es trompetista, y él ya sabe más del género, entonces pues sí, también compartir con esas personas y que estas personas con nosotras también se abran, porque pues ha sido muy raro que mujeres que estén tocando, y estén tocando no nada más el güiro, que no es demeritorio de tocar el güiro, pero normalmente es lo que más se veía, y que ahora hayan mujeres que toquen las trompetas, que a veces las personas se sorprende de ver qué pues hay trompetistas mujeres, y entonces eso creo que nos ha ayudado mucho tanto musicalmente como socialmente, pues también que también empezamos a tener un respeto por otros músicos, hacia nosotras, y nosotras siempre también tenemos respeto hacia otros maestros y seguimos aprendiendo.

J.C: Excelente, muchísimas gracias.

Entonces, pues nada, yo te agradezco mucho por tu tiempo, por este espacio, y bueno, voy a parar por acá ya la entrevista.

I.Q: Bueno, sí, gracias.

b. Entrevista Salvador Pérez Moreno – Saxofonista de diversas danzoneras

J. C: Sí, sí, adelante, adelante, adelante.

S.P.M: Ah, ok, cuando me dediqué, este, cuando empecé con lo del danzón, bueno, más bien, estaba tocando lo de la música clásica, cantaba en puro clásico, si yo tuve alguna invitación de la danzonera de Chamaco Aguilar, del maestro Alejandro, en que formara parte, o sea, él me conocía de chico por mi abuelito, que también fue músico, y entonces alguna vez él me invitó a entrar, pero ¿qué crees que yo pensé que no había trabajo, que no había mucha chamba, vamos, del danzón. Porque decía pues, por allá, o sea, yo andaba de momento en las orquestras de por allá, por mi pueblo, por donde soy de Texcoco, y solamente como que más o menos gustaba el danzón cha cha chá, lo que toca Carlos Campos, no el danzón clásico, el danzón cha cha chá. Entonces, como que es más digerible para la gente, y lo puede bailar también, o sea, no hay necesidad de saber los pasos "que el cuadro, el columpio" y todo lo que se manejan de los pasos en el danzón clásico, ¿no? Y yo no le di oportunidad, de verdad, me invitó unos años antes de que yo llegara a esto, y yo pensé que de verdad que no había tanto, ¿no? Cuando yo entro de verdad acá, a mí el que me empieza a meter en la onda del danzón clásico fue el maestro Toño Vidal con la Real Danzonera, que también es de por allá, de por Texcoco, pero ya andaban tocando en los salones de aquí de la Ciudad de México, y entonces ya empiezo a ver que no, pues que es importante, hay salones que abren días exclusivos para el danzón, y empiezo a ver que hay en todos los estados, y que se maneja a nivel nacional, y que hay grupos de jóvenes, y hay grupos de gente grande y gente importante en este género ¿no?, y ahí me quedo, porque de verdad me gusta mucho, ¿no? Entonces, yo algo sí que podría decir, es que en el danzón tengo la libertad de tocar y de hacer lo que yo siento y como yo lo quiero, ¿no? Como que yo no tengo, o sea, si me preguntaras, -¿ah, cómo se frasea?-. Pues se frasea pues como está un poco como en el papel, pero como que tú le tienes que dar un sentido, el sentido que tú quieras, el sentido que tú quieras transmitirle a la gente, o sea, lo puedes tocar muy cuadrado como está en el papel, o le puedes dar algo de tu interpretación, o sea, en todo el danzón, no tiene que ser nada más en un solo específico, que venga un solo de saxofón o un solo de clarinete,

no, en toda la pieza, le das una interpretación y le das un estilo, y entonces eso a mí me ha funcionado, ¿no? Porque de verdad, este, pues, este, soy de los que más ha tocado con todas las danzoneras, ¿no?

J.C: Claro, claro, muchas gracias, Salvador. ¿Nos podría comentar cómo fue su acercamiento a la práctica de esta música y por qué específicamente, bueno, en este caso, el saxofón o el clarinete a la par?

S.P.M: Pues a la par porque, bueno, pues, como comentaba, ¿no? O sea, siempre he sido clarinetista, pero también he tocado el saxofón, no, no era así como, como realmente en forma el saxofón hasta que entré en este acercamiento, ¿no? Te digo… El que me acerca más a esto, este, allá, en este tiempo, el maestro Toño Vidal con Real Danzonera, él me empieza a invitar, empiezo a ir con él, y de ahí, este, él es el que me empieza a ligar a todo esto del danzón, ¿no? Él, este… Me decía, -oye, veo que a ti te gusta esto- porque sí veía como que sí tenía el interés, ¿no? Entonces, este… me dijo, a mí me invitan muchas danzoneras porque, pues, así como hay danzoneras grandes, hay danzoneras con menos tiempo, hay danzoneras a lo mejor con menos prestigio, menos nombre, que hay por todos lados, ¿no? Por todos lados hay danzoneras. Entonces, él me empieza a enviar así a danzoneras en Iztapalapa, en otros lados, para que yo fuera a aprender, como que yo me empezara a foguear en esa onda, ¿no? Porque yo venía de tocar algo muy clásico, que en lo clásico hay que respetar mucho los tiempos, hay que respetar mucho lo que dice el director, hay que respetar mucho lo que dice el autor de la obra, y entonces no puedes hacer lo que quieras, por eso yo lo vuelvo a repetir, yo lo que encontré fue la libertad de tocar como yo quisiera en el danzón. Y ese fue más el primer acercamiento, ¿no? Con Real Danzonera, ahí empiezo a meterme en toda esta onda del danzón, y de ahí me empiezan a conocer, me empiezan a escuchar como estaba tocando, y entonces, pues, cada director de las diferentes danzoneras de la ciudad de México, más que nada, es donde me empiezan a invitar.

J.C: Excelente. ¿Nos podría comentar también sobre su formación como músico, ¿cómo fue? ¿Cómo ha sido su formación como músico, como clarinetista, como saxofonista?

S.P.M: Lo comentaba hace un rato, ¿no? Ha sido con base en la práctica, o sea, yo puedo decir -yo sí tuve una formación en la cual primero me enseñaron el solfeo, después agarré el instrumento, y tuve clases siempre-, o sea, era de siempre, porque el que me enseñó fue mi abuelito, mi abuelito materno, el señor Gavino Moreno, y pues de ahí, o sea, esa es mi formación. Como no pensé el

dedicarme al cien por ciento a la música, a mí mi abuelito me dijo -Pues, no sé si te vayas a dedicar o no, pero yo te la voy a enseñar-, y aprendo. Esa es la formación que tengo, después pues, digo, estudié una carrera equis de ingeniería, y hasta después empiezo a dedicarme a la música como profesional, o sea, de decir me dedico a la música y exclusivamente a la música. Ahí empecé a entrar en las bandas de… en las bandas militares, en las orquestas sinfónicas, y esa ha sido mi formación en sí de experiencia. He tenido que… Ha sido a base de experiencia, o sea, yo no puedo decir -ah, sí, yo tuve tantos años de Conservatorio- no, nunca fui al Conservatorio, o -estuve tantos años en la Nacional- no, tuve algunas masterclass que he pasado con algunos maestros, pero nada más, o sea, todo ha sido en base de que yo he querido mejorar y superarme, o sea, siempre. Que si algo se me dificulta tengo que ponerme a estudiar mucho, o sea, así ha sido ¿no?

J.C: Claro, claro, muchas gracias. ¿Qué elementos de orden técnico, de orden expresivo considera usted que hacen parte de esta música?

S.P.M: Pues es que, te digo, si me preguntaran, diría - haz lo que quieras hacer, lo que sientas- o sea, yo soy alguien que me gusta meterle un *feeling* especial, o sea, claro, yo tengo algunas referencias con los músicos que he tocado como el maestro Toño Vidal, los saxofonistas de diferentes danzoneras que los escucho, escucho los solos que tocan, escucho cómo tocan en ese momento y de ahí pues trata uno de aprender o siempre he tratado de aprender, pero al final de cuentas trato de meterle algo yo, le puedo meter algún adorno, le puedo meter algún *vibrato* más en específico, no me gusta el *vibrato* muy este… Muy cerrado porque siento que, bueno, eso es parte del danzón, yo he escuchado mucho las danzoneras, "Acerina", este, todas las danzoneras de antes, y el *vibrato* o era muy cerrado, y entonces ya no me ha gustado tanto porque ha cambiado, no ha cambiado esa forma de tocar el danzón, específicamente hasta en la rapidez, antes yo escucho Acerina, los discos viejos, y es un danzón súper súper acelerado, ya no se toca así, ya no se toca así, entonces también siento que ha cambiado esa forma de tocar el *vibrato* diferente, entonces a mí me gusta vibrarlo como yo lo siento, o sea, pero no es un *vibrato* muy abierto, ni muy cerrado, pero este, si tiene que ser un *vibrato*, tengo que meterle algún, algún adorno, o sea, algún *grupeto*, algún este, sí, algún adorno, nada más, o sea, no, no, es que te digo como que siento esa libertad, esa libertad de tocarlo, a veces retrasar, lo que hago mucho es retrasar un poco el tiempo, si toco un solo, no lo puedo tocar adelantado, y menos como está porque se escucha muy leído, entonces

retrasas alguna nota, haces un poco el fraseo un poco más lento, para llegar al final de cuentas al tiempo que lleva la danzonera ¿no?

J.C: Muchas gracias. ¿Nos podría compartir esto que mencionaba, qué orquestas, qué músicos han sido referentes para usted en el danzón dentro de este género?

S.P.M: Todas las orquestas, porque al final de cuentas, como he tocado en todas, o sea, todas tienen un estilo diferente, o sea, si yo voy con Acerina, por ejemplo, su estilo es como más corto, todas las frases son más cortas, sí es más corto todo, y por ejemplo, si voy con danzonera Felipe Urbán, que también me ha costado, o sea, tiene un estilo muy diferente, ellos tocan todo más *legato*, todo más "dudeado", todo más plano, pero así es la forma y el estilo de ellos, o sea, yo cuando voy con alguna danzonera y que, por ejemplo, cuando llegué con Felipe Urbán, no conocía mucho de su música, porque Felipe Urbán es de los que tienen más el archivo, nada más lo tocan ellos, entonces, ahí hay muchas danzoneras que siempre andan tocando lo comercial, lo que tocan unas, otras, o sea, se tocan, digamos, lo mismo. Hay diferencias en cuanto al estilo, pero, digamos, es la misma pieza. Cuando llego con Felipe Urbán tenía un archivo propio, un archivo que también le gusta a la gente, pero tenía un estilo diferente. Entonces, yo lo que hago es escuchar, escuchar, escuchar, escuchar, escuchar su música y entonces, ya cuando voy con ellos, tratarme de pegar a su estilo, ¿no? Ya vi que ahí no se tocaba nada corto, que no se tocaba nada *stacatto*, que todo tenía que ser muy "dudeado", que todo muy plano, y así es la forma de, por ejemplo, del estilo de Felipe Urbán. Entonces, yo puedo decir, mi referente sí han sido las danzoneras, todas las que este… todas con las cuales he participado, ha sido danzonera Acerina, ha sido danzonera José Casquera, ha sido danzonera México, ha sido danzonera Felipe Urbán. Claro que la danzonera Chamaco Aguilar, la real danzonera de Antonio Vidal, la danzonera La Playa, que es de Veracruz, ¿no? Y pues todos tienen un estilo diferente. Entonces, sí trato de pegarme siempre al estilo. A lo mejor eso es lo que les ha gustado mucho a la gente que me invita, ¿no? Porque yo no llego y toco como quiero, o sea, yo si llego tengo que acoplarme al estilo de cada danzonera. Yo escucho cómo tocan y entonces yo trato de acoplarme a su estilo.

J.C: Muchas gracias, muchas gracias, Salvador.

J.C: ¿Considera usted que existe alguna diferencia entre tocar esta música y otros géneros en cuanto a esto que mencionábamos, de la expresividad, de la libertad, de la que usted nos compartía, que está presente dentro de la ejecución del danzón?

S.P.M: Sí, sí, hay diferencias y de verdad sí, hay muchas, muchas diferencias, muchas diferencias. Yo, dentro de la experiencia que tengo, digo, si vengo de tocar música clásica, se respeta todo, se respeta valores, se respeta el sentido, lo que pensó el autor y lo que quiere el director. Y aquí no, aquí hay totalmente libertad de tocar como uno quiera. Entonces sí, hay muchísima diferencia. El danzón, algo que puedo decir es, hay es libertad para tocar.

J.C: Muchas gracias. ¿Nos podría mencionar tres piezas de este género que sean de su… O de este repertorio que sean de su preferencia, de las que para usted más tengan algún significado, alguna anécdota, no sé, algo que a usted le muevan, o que sean así sus preferidas, tres o más…

S.P.M: Híjole, no, yo creo que tengo muchísimos danzones que me gustan. Pero, por ejemplo, o sea, sí podría decirles, o sea, si yo toco el danzón "Kid Azteca", un danzón muy clásico, este lo toco y recuerdo muchísimo a mi tía, ¿no? Porque ella ponía mucho ese danzón, le gustaba mucho Kid Azteca y, este… Entonces yo cuando lo toco siempre recuerdo muchísimo a mi tía, ¿no? O sea, como por eso, ¿no? Y este, pero no, o sea, en el danzón, pues es que hay muchísimo, por ejemplo, hace un rato acaba de haber evento y toqué con Acerina y toqué con Danzonera José Casquera, y pues claro que, por ejemplo, tocamos con Acerina "Isabelina" y me gusta mucho ese danzón, o sea, es para mí, es muy rítmico, tiene mucho ritmo, tiene estilo, tiene muchas cosas y, este, me gusta, ¿no? Me gustan los temas, me gustan un montón, pero, este, pues es muy serio, o sea, no tengo así como uno muy, muy en especial, si puedo decir, hay cosas que si me recuerdan, cosas como, por ejemplo, si toco, este, el danzón este de, "Por un cerro mejor" que lleva el solo expresivo de saxofón alto, yo lo toco exactamente, ahí sí dije, ahí sí lo voy a copiar, porque me lo recuerda, yo escuchaba a mi abuelito tocar ese solo, entonces todos los adornos que yo le meto, todo lo que yo toco es exactamente como lo tocaba él, porque no quiero perderlo, entonces yo lo hago de esa manera, entonces…

J.C: El nombre de su abuelo, perdón, ¿nos puede recordar el nombre de su abuelo?

S.P.M: Ah… El señor este… Gabino Moreno Nájera, también en algún tiempo, bueno, ya estaba grande, pero estuvo en danzonera Chamaco Aguilar, y un poco antes, o sea, está un poco más joven, estuvo, creo que con danzonera José Casquera, o sea, él también estuvo como presente en el danzón, a lo mejor, por eso él también después hizo su danzonera, en la cual, pues yo también muy chico, pero participé con él.

J.C: ¿Nos podría mencionar tres piezas que no puedan faltar en los bailes de danzón a petición del público? Que sean como los hits, por así decirlo, que vayan casi de ley, por ejemplo, ahora que nos menciona que acaba de tocar con Acerina.

S.P.M: ¿Con Acerina? Es que, con Acerina en sí, con Acerina casi lo que no puede faltar es Nereidas, aunque no es de Acerina, es danzonera Dimas, pero como que ya tiene el sello que siempre lo toca Acerina, entonces no puede faltar Nereidas, no puede faltar "Rigoletito". Es que es diferente con cada danzonera, porque, por ejemplo, ahora que toco también con danzonera Casquera, le piden mucho el danzón "Otra vez". Así se llama el danzón Otra vez, le piden al último "Pluma Blanca" "Otra vez", "Salomón Salomón", son los danzones que, así como que la gente es especial con cada danzonera y sabe que lo tocan y entonces se lo piden. Si van con Felipe Urbán, por ejemplo, le piden, "Espérame en el cielo", que es algo así, o "Lágrimas Negras", que es mucho del original de Felipe Urbán. Entonces, es como especial en cada danzonera. Si yo voy con una danzonera, pues más light, que no tenga tanto el nombre, pues sí, no puede faltar Nereidas, o "Teléfono a larga distancia", por ejemplo.

J.C: Bueno, la última pregunta, ¿qué piensa usted que sucede con esta música en la actualidad, con el danzón?

S.P.M: No, pues tiene muchísimo auge, tiene muchísimo auge en toda la República. Yo sí puedo decirte, que, pues a raíz de que me invitan, pues creo que todas las danzoneras, casi de la Ciudad de México, pues he viajado a todos lados, ¿no? A todos lados, y es súper importante el danzón en México, en México y afuera de México. El año pasado tuve la oportunidad de ir a Cuba con la danzonera "La playa", y el danzón mexicano les gusta muchísimo. Es más, en Cuba que allá, en Matanzas, es donde se inicia todo el danzón, en donde se escribe el primer danzón, donde se toca el primer danzón, se ha perdido mucho. O sea, la gente de Cuba me decía -queremos recuperar esto porque pues es casi patrimonio cultural de aquí, de nuestro país, y lo hemos perdido-. Y allá les gusta mucho el danzón mexicano, aunque es diferente a como lo tocan ellos. O sea, sí, claro, como dicen, es danzón clásico, lo tocan un poco más clásico, es como si fuera un danzón como más sinfónico. Aquí lo hemos orquestado muchísimo, ¿no? Por ejemplo, la danzonera Felipe Urbán es más orquestado que nada, pero es danzón clásico a final de cuentas, ¿no? Entonces, este, yo siento que es un ritmo que yo no creo que se pierda dentro de mucho tiempo, y al contrario, yo cada vez veo más jóvenes bailando danzón. Entonces, este… Pues es algo que tiene muchísimo auge, ¿no?

Aquí en la Ciudad de México, pues solamente los salones que meten danzón, pues es el Gran Salón de la Ciudad de México y Salón Los Ángeles. Y a veces no va tantísima gente, pero cuando vamos fuera, cuando se hacen las muestras nacionales de danzón, o sea, son bailes de mil gentes, de mil doscientas gentes. Entonces, es súper importante, ¿no? Y es en todos lados, ¿no? O sea, del norte al sur. Tiene mucho auge el danzón. De verdad, que hasta yo no me lo imaginaba que fuera así. Cuando a mí me invitaron, dije no, pues esa música es para gente grande, y no creo que haya mucha gente grande queriendo bailar el danzón. Y estaba totalmente equivocado. O sea, la bailan niños, o sea, he llegado a Oaxaca y hay grupos de niños que van a hacer exhibición en el teatro, este… de ahí de Oaxaca, y grupos de niños, o sea, niños de once, diez años. Entonces, estos niños van a crecer y van a crecer con el gusto del danzón. Porque a final de cuentas, yo sí lo veo que para ellos es un estilo de vida. Para mí también lo ha sido, porque tengo un rato que ya estoy tocando pues puro danzón clásico. O sea, también me dedico a la música clásica. O sea, yo estoy en la banda sinfónica de la Ciudad de México, ¿no? Entonces tengo como ese trabajo, porque es de gobierno, y me pagan quincenalmente y todo eso. Pero pues claro que lo que más me gusta pues sí es ir a los eventos, y más a los eventos grandes de danzón. Como ahorita el que viene de Guadalajara, los primeros días de febrero, hay un evento grande en Guadalajara, ¿no? De danzón. Van danzoneras, creo que va Acerina, creo que va Felipe Urbán, Casquera, y pues ahí también los bailes se ponen muy, muy grandes.

J.C: Perfecto. Muchas, muchas gracias, Salvador, ¿algo más que quiera agregar, que nos quiera compartir de su experiencia? ¿Algo más que desea añadir?

S.P.M: No sé… Pues, pues que para mí ha sido como que la música que en realidad más me ha gustado el tocarla. Yo he tocado de todo, desde banda, desde clásico, desde tamborazo, desde salsa. Y para mí el danzón ha sido este, pues el género que de verdad me ha permitido o con el cual me ha encontrado más cómodo tocando. No es fácil porque de verdad no es fácil el a veces la lectura, ¿no? Que a veces te vienen dos cuartos, a veces vienen cuatro cuartos, y pues tú tienes que dividirlo a como mejor te acomodes para poderlo tocar, ¿no? Porque si a veces, he visto compañeros que vienen de escuela y que les cuesta trabajo tocarlo, ¿no? O sea, porque yo digo, yo no me considero de escuela para nada, pero vienen de escuela y les ha costado trabajo el descifrarlo ¿no? Pero cuando le encuentras el sentido, cuando le encuentras el gusto, es una música muy, muy bonita, es una música muy clásica, es una música que se disfruta muchísimo. Y también uno como espectador

a la gente que baila, pues sabe y siente la respuesta de la gente. Algo que también me encanta del danzón es que la gente te aplaude en todo momento. A veces dicen, es que el aplauso es el alimento del artista, ¿no? Y aquí terminas un tema y la gente te aplaude, y terminas otro tema y la gente te aplaude. Pero los temas dentro del danzón, o sea, el danzón está dividido en uno, dos o tres temas dentro de un solo danzón, y entre cada tema la gente te aplaude. Y eso también te llena muchísimo. Eso no lo ves en ningún lado. O sea, tú puedes ir a un baile de equis y tocas una cumbia y a la gente si les gustaste bien y si no, ni te van a pelar. Y aquí no. O sea, la gente es también muy responsable con eso y saben que tienen que aplaudir. Y te aplauden porque les gusta, te aplauden porque te están motivando. Y eso también no se ve en ningún otro género, solamente en el danzón. Me ha tocado que, por ejemplo, la satisfacción de que vino el director de Orquesta Internacional, Dudamel, y por ejemplo fue al Salón Los Ángeles a escuchar especialmente a una danzonera. Me tocó la fortuna de que yo estaba tocando con esa danzonera en ese momento, que fue la danzonera Felipe Urbán. Y pues hasta platicó con nosotros, nos tomamos unas fotos, o sea, de verdad. Y es porque es el danzón, ¿no? El danzón mexicano que es importante en muchos lados ¿no?. Que a veces la gente no conoce, pero si tú hablas, o sea, yo digo cualquier gente, tú dices danzón y vas a decir Acerina. Y si tú le dices Acerina, la danzonera Acerina va a decir Nereidas. Porque si algo en algún lugar lo han escuchado. Entonces, yo siento que de verdad es un género muy importante para México, es un género que está muy presente, que le veo mucho auge y que, pues de verdad, pues no creo que se vaya a acabar tan rápido y que, pues, en orquestas, cuartetos y en todos, siempre meten danzón. O sea, para que veas lo importante que es. Ha sido muy importante, no desde ahora, desde antes y ahorita.

J.C: Perfecto, perfecto, voy a parar por aquí la grabación.

Transcripciones – Entrevistas – Primo Martínez (Bailarín de danzón)

Listo. ¿Qué tal? Muy buenos días. ¿Podría compartir por favor su nombre?

Primo Martínez Gómez. Primo Martínez Gómez. Mucho gusto, señor Primo.

Entrevista Primo Martínez (bailarín y aficionado al danzón)

J. C: Listo, qué tal muy buenos días ¿nos podría compartir por favor su nombre?

P.M: Sí, Primo Martínez Gómez.

J.C: Mucho gusto Señor Primo ¿Cuál ha sido su relación con el danzón, con la música de danzón?

P.M. Hijo, pues este… Ahora sí que yo empecé a... De hecho, yo ya era aficionado al danzón, pero no sabía lo que era bailarlo realmente. Entonces, después de que yo me pensioné, al otro día, como me recomendó el doctor, que tenía yo que... Ahora sí que divertirme, distraerme, que no me fuera a encerrar, que porque era peligroso. Entonces, a raíz de eso, y como yo ya tenía la intención del danzón, al siguiente día yo ya estaba en un grupo.

J.C Excelente. ¿Aquí en la ciudad de Querétaro?

P.M: Sí, aquí en la ciudad de Querétaro, donde yo empecé, fue en la estación del ferrocarril. Ahí estaba, ahí se practicaba. Creo que ahora ya no, pero en ese momento ahí había clases de danzón y ahí empecé yo.

J.C: Excelente, excelente, excelente. Y aproximadamente, ¿cuánto tiempo lleva usted estando como dentro de este medio?

P. M. Aproximadamente, podría decirle que tengo 12 años. ¿Qué años? Excelente.

J. C: ¿Qué orquestas o qué músicos han sido como referentes para usted?

P.M: Hijo, pues hay un montón, de hecho, casi la mayoría, pero incluso hay unas orquestas que a mí me han fascinado, que últimamente no se escuchan tanto como las que se escuchan ahora. Pero sí, yo tuve preferencias por unas orquestas anteriores. No sé si quiera que les diga los nombres.

J.C: Por favor, por favor.

P.M: Sí, claro que sí. Emilio B. Rosado y la Orquesta Coyoacán. Esas son los que sí existen, pero ya son antiguos, son de los primeros. Son los que a mí me llamaron o me llaman la atención, pero últimamente quiere que le dé otros nombres.

J.C: Sí, claro, los que usted guste.

P.M: Sí mire, está el Chamaco Aguilar, está Acerina y su danzonera, está Felipe Urbán, está entre otros la… ¿cómo se llama? Se me van los nombres ahorita, la Playa es una orquesta de danzón que se llama la Playa. Entre otras, no sé si… no lo recuerdo bien ahorita, pero sí le podría mencionar, pero para no hacerlo tan…

J.C: Perfecto. Muchas, muchas gracias. Nos podría compartir tres piezas de esta música, tres piezas de danzón que sean de su preferencia, así como de sus favoritas.

P.M: Sí, claro que sí. Se llama al danzón otra vez. Hay otro que se llama Rondalla. Y hay otro… déjeme ver cómo se llama. Se llama Anita La Tapatía.

J.C: Anita La Tapatía. Excelente. Y nos podría mencionar otras tres piezas que, digamos, cuando usted asiste a un baile o asiste a un evento de este tipo, ¿cuáles son como las que no pueden faltar, que sean como de cajón de alguna manera?

P.M: Bueno, podría ser Nereidas. Nereidas, ¿qué otra sería? Ahora sí que de las antigüitas casi ya no las tocan, pero podría ser Nereidas. Incluso el que mencioné de otra vez también se utiliza mucho. Y está una con el Chamaco Aguilar que se llama Enamorada.

J.C: Enamorada. Excelente señor Primo, ¿qué piensa usted que sucede con esta música, con el danzón ahora en la actualidad? ¿Cuál sería como su perspectiva sobre lo que pasa con esta música, con el baile, con el danzón?

P.M: No, pues es una sensación. Es que, bueno, al menos mi sentimiento es que yo bailando danzón me olvido de todos los problemas, de cualquier detallito, y ahí me dedico a divertirme y a tratar de hacer los pasos mejores, los que me aprenda o los que en ese momento se me ocurran hacer.

J.C: Claro. Ah, perfecto. Pues muchísimas gracias por ahora sería todo. No sé si hay algo más que guste agregar que nos quiera compartir como desde su experiencia como bailarín de esta música.

P.M: Ah, no, pues es algo muy bonito para mí. Es algo que me transporta, que me inhibe. Y me siento muy a gusto. Incluso yo, aquí en su pobre de casa, yo lo practico aunque esté solo. Yo lo estoy practicando porque me gusta mucho y trato de hacer los mejores pasos, que a lo mejor no son los mejores, pero para mí son los que yo logro hacer.

J.C: Claro, claro. Bueno, pues por mi parte sería todo. Le agradezco mucho su tiempo y que nos comparta estas experiencias de algo que es tan importante para usted. Y bueno, le agradezco mucho.

P.M: Al contrario, al contrario, muy amable y gracias y no hay que agradecer.

J.C: Hasta luego. Voy a dejar de grabar entonces por aquí.

c. Entrevista Sebastián Desposorios Valencia – Saxofonista del medio danzonero de la CDMX

J.C: Ahí estamos. Bueno, ahora sí. ¿Qué tal? Buenas tardes, Sebastián. Mucho gusto.

S.D.V: Hola, hola.

J.C: Me gustaría por favor, que bueno, para empezar, te pudieras presentar con nosotros y que nos platiques quién eres, cuál es tu nombre, cómo ha sido tu formación, que nos pusieras un poco en contexto, por favor.

S.D.V: Ok. Yo soy Sebastián Desposorios Valencia, músico saxofonista. Empecé a tocar el saxofón más o menos a los 14 años y de ahí me metí al Conservatorio Nacional de Música. Yo iba para clarinete, pero fue el primer año que se abrió la carrera de saxofón ahí. Entonces, pues preferí meterme de una vez de lleno al sax, y yo estudié clásico. Estuve cuatro años ahí, yo solamente terminé el técnico, técnico profesional y de ahí me pasé a la Escuela Nacional de Música, que ahora es la Facultad de Música de la UNAM y ahí seguí con saxofón. En este ir y venir de las escuelas, comencé a trabajar y desafortunadamente no terminé, pero en experiencia laboral pues es muy amplia, ¿no? Entonces, a los 19 años me invitaron a una danzonera, fue de mis primeros trabajos y para mí era muy nuevo porque pues yo tocaba en las bandas sinfónicas, en la orquesta y al invitarme a tocar danzón pues yo tenía la idea de que era para viejitos, ¿no? Yo solo conocía dos danzones, que era "Zacatlán" y el que todos conocen que es "Nereidas". Entonces cuando me invitan a la danzonera y pues yo me preguntaba así de - ¿por qué dicen que hay tanto trabajo del danzón si hay muy poquitos danzones?"- y para mi sorpresa a la primera danzonera que llegué fue la del chamaco Aguilar, esa danzonera pues tiene más o menos como unos 500 danzones y yo pues me sorprendí fue de que ¡wow! entonces al principio la verdad es que menospreciaba un poquito el danzón porque también me dedico a tocar en *big bands* ,en cuartetos y todo todo lo que salga. Entonces demeritaba un poquito el danzón por pensar que era para la gente mayor, pero cuando empecé a conocer más y más y más danzones me empecé a dar cuenta de que en realidad eran extractos de música clásica y los hacían al ritmo de danzón, entonces todo eso para mí pues fue muy muy muy bonito y me empezó a atrapar el género porque también lo hacen lo convierten en un ritmo muy bailable, y al ver a las parejas tan cerquita y hacerlo con tanto amor porque también es muy romántico y para la época era muy sensual era muy era un baile muy muy sensual y romántico entonces los solos que lleva el saxofón son muy "cadenciosos", esa palabra lo ocupan mucho los

bailadores, pero se refieren a hacerlos muy *ad libitum.* Entonces sin salirte de del tiempo de la métrica, por ejemplo, si tienes un solo de 8 compases dentro de cada dos compases puedes hacer tu solo saliéndote del tiempo, pero jamás de esos dos compases. O sea, puedes iniciar a tiempo, pero dentro de esos dos compases tú puedes hacer el vaivén de las notas, hacerlo retardado…

J.C: ¿Consideras que puede ser como un poco una suerte como de improvisación, que puede estar escrito y uno puede jugar con…?

S. D. V: Sí exacto, cuando le ponen a un Sax un solo, nada más le ponen solo y digamos que las notas sólo son la guía, ya es a capricho de cada músico tocarlo como mejor te lo sientas o lo quieras ¿no?, y eso es muy importante en el danzón; porque si tú lo tocas exactamente como está, como si fuera en un solo de orquesta pues no se va a escuchar la intención entonces, todo eso hace que el danzón sea muy muy muy especial. En ese aspecto de las melodías. La otra parte la otra parte es como como son extractos de música clásica los saxofonistas para eso no eran especialmente de música popular, sino que era el sonido clásico el *vibrato* era muy muy abierto porque también en esa época la escuela clásica para el saxofón era muy nueva ¿no?, entonces tampoco había como que tantas referencias de cómo hacer un *vibrato*, un *staccato*. Como ahorita ya te lo enseñan en la escuela ¿no? entonces el *vibrato* era muy muy muy amplio casi casi hasta de medio tono, cuando yo empecé a tocar con los señores todavía hay varios que ya fallecieron, pero me tocó acompañarlos y yo escuchaba porque hace el *vibrato* así entonces cada vez que yo conocía otro danzón escuchaba las grabaciones viejas y escuchaba que el *vibrato* era muy muy muy muy amplio. Ahorita ya cambió un poquito porque también todo va evolucionando incluso, las interpretaciones ya son un poquito más limpias, antes también era como como esa parte de los pueblos cuando vas con una banda de pueblo que todos se meten dónde pueden y hay unos que saben una cosa otros otra, a pesar de tener el mismo papel entonces todo eso a mí empezó a atrapar en el danzón y ahorita ya llevo doce años tocando danzón, incluso ahí también yo no era clarinetista y ahí me hice clarinetista, pero muchos le tienen como que miedo al danzón porque como se lee en dos cuartos, el danzón clásico está escrito en dos cuartos y se lee a la mitad de tiempo subdivido, entonces el clarinete también tiene notas hasta el Sol o el La, pero así agudísimo entonces todo eso era también como un reto siendo saxofonista y son de las cosas que te hacen enamorarte del danzón.

J.C: Excelente muchísimas gracias. Con esto que mencionas sobre el *vibrato,* ¿tú que elementos de orden técnico expresivo interpretativo consideras que entran a jugar en esta música? ¿qué más más

sucede con esto de que nos hablabas de esa libertad rítmica, ese *vibrato* oscilante, que nos hablaras un poquito como del timbre si hay una hay un timbre que busquen?, que sea como la sonoridad que se busca producir a través del saxofón, que nos platicaras un poco de esto, un poco de los roles por ejemplo en una sección de saxofones, ¿cómo que es lo que sucede ahí? si nos pudieras como ampliar un poco ese punto.

S.D.V: Si claro mira, en el *vibrato* no hay como tal algo establecido, pero todavía haz de cuenta que cada danzonera tiene su estilo propio, el único señor que conozco que ha tocado muchísimos años que fácil tiene 30 años tocando desde los viejitos hasta ahorita desde los señores ya grandes hasta ahorita es el maestro Pepe Urbán, con la danzonera de Felipe Urbán. Él normalmente cuando hay notas largas, los primeros dos tiempos los hace planos, *tenutos*, y a partir del tercer tiempo ya empieza a vibrar pero como si fuera como si fuera una pelota cuando la avientas rebota y los primeros rebotes son grandes y ya después lo va rebotando más rápido, y lo chistoso es que él no vibra con la garganta ni con el labio, él vibra con el abdomen, y entonces cuando se ve que está vibrando empieza a hacer esto y este es un *vibrato* hasta visual porque es al maestro vibrando hasta con el cuerpo, él hace ese tipo de *vibrato*. En la danzonera de Acerina el chavo que lleva el primer alto ya es un poquito más joven y él es clarinetista, su instrumento principal es el clarinete, entonces combina esa parte del *vibrato* muy amplio que tenían los señores y lo combina con el *vibrato* nuevo que digamos que es el "correcto" en la escuela clásica y ya no lo hace tan amplio, ya lo hace más desde el primer ataque y vibra un poquito más… Como decirte no es tan exagerado, eso en ese aspecto en cuestión del sonido se busca mucho el sonido un poquito más pastoso más oscuro no es tan brillante como un saxofón en una en un género de *pop* que son super brillantes. Los ataques igual son casi casi como en la música clásica, todo es más como como la música clásica, si tú llevas a alguien que es normalmente saxofonista de *Pop* le va a costar un poquito adaptarse al género del danzón, si tú llevas a alguien clásico a tocar danzón, le va a dar un poquito más el sonido, pero también tiene esa rigidez de hacer exactamente lo que está en la partitura, entonces tiene que haber como que esa dualidad como que sí clásico pero que esté empapado de popular y como que esté en medio de las dos partes ¿no? y vas aprendiendo a digamos que a hablar ese idioma como como tener ese acento, así como nosotros los chilangos y los de los de Mérida y los del norte, es como como ok si vienes de Mérida pero aprende a hablar como los norteños y así, todo eso se va combinando […]. Los roles en los saxofones en la sección de saxofones no todos los danzones

tienen esa parte, pero normalmente hay temas que se hacen con clarinete y te tienes que ir rolando, entonces el clarinete si te exige un poquito más si tienes escuela clásica de clarinete vas a sonar perfecto en el danzón pero pasándote al saxofón debes de tener esa dualidad de clarinete que te hablaba, de no hacer ni tan clásico ni tan popular pero también tener esa flexibilidad para poder hacer los temas *ad libitum* y al gusto. Ahí el primer alto normalmente en las *big bands* es: primero y segundo alto, primer tenor y segundo tenor y saxofón barítono. Aquí en la danzonera tienen algo bien chistoso que es primer alto, segundo saxofón tenor, tercer alto, cuarto saxofón tenor y quinto saxofón que es el barítono. Entonces tienen como que otro acomodo, normalmente el primer alto es el que lleva pues todo ¿no? Es el líder, lleva todas las melodías, lleva los solos y lleva todas las marcas, el segundo saxofón tenor es el que lleva los solos ahora sí que en los tenores y lleva también clarinete, el primer alto lleva alto y clarinete, el segundo saxofón tenor lleva saxofón tenor y clarinete, y mientras no tenga solos de melodía se él va haciendo armonía junto con el primer sax, de ahí nos pasamos al tercer saxofón alto que también lleva clarinete y ese va haciendo pura armonía todo el tiempo, todo el tiempo va haciendo armonía, a excepción de cuando lleguen solos, el primer alto este se vuelve como el primer alto y va haciendo armonías junto con el segundo tenor y de ahí nos pasamos al cuarto saxofón tenor, ese solamente saxofón no lleva clarinete y su función más que ser como de la sección, es como si llevara todo el contrapunto, por ejemplo la rítmica de tan tan tan tan tan tan tan. Todo eso lo va haciendo el cuarto saxofón tenor este obviamente dentro de la armonía y a mí me gusta tocar mucho ese porque es muy divertido cuando no llevas nada, de lo demás es muy divertido ir haciendo esos contrapuntos y aparte, ya cuando te sabes la armonía puedes ir jugándole así con arpegios y todo eso que es más divertido, no es tan aburrido… Digamos que tienes una línea escrita ¿no? pero uno la puede ir adornando, puede ir variando puedes ir… Si conoces la pieza ¿no? exacto la pieza y la armonía porque también no puedes ir haciendo como que solos ¿no? así como ir haciendo *fills* o algo así no sé… Es dentro del género, de que no se salga de esos principios que son contrapuntísticos y rítmicos.

J.C: Excelente, excelente.

S.D.P: Y de ahí el saxofón barítono, ese juega mucho por todos lados, puede llevar la melodía por ejemplo si hay un solo y ves que los *soli* pues se armonizan con los cinco saxofones, entonces el barítono puede llevar la melodía del alto 1 pero octavado abajo, y eso hace que tenga peso la frase. Esa es una función, la otra función puede tener líneas del bajo, va unísono con el bajo y la otra

función, también es hacer un poquito de contrapunto junto con el cuarto, pero no llevan la misma línea es como como que juegan un poquito, entonces el "bari" hace de todo ahí. Y también cuenta mucho el gusto del compositor, porque incluso yo que ya me sé muchas melodías, muchas veces se me hace un poquito o sea no luce tanto el barí si lleva "quesos" ¿no? digamos así este o va junto con el bajo entonces a mí me gusta mucho hacer, sobre todo en los montunos que es la última parte del danzón, ir al unísono con el primer alto y eso le da una potencia a la sección que es muy muy muy muy se siente muy bonito porque va ahí roncando. Hay unos viejitos que le decían "la marrana" al saxofón, digamos al barítono en sí, o cuando el barítono va haciendo ese acompañamiento, esa función de primer alto ¿no? le dicen "la marrana" cuando va hasta abajo y cuando va haciendo como las partes del bajo así todo pesado y en sí en general esas son las funciones de los saxofones, algunas orquestas le varían un poquito porque me ha tocado tocar el barítono y tiene las séptimas de los acordes agudos y le da también un color bien bonito. Al principio se me hacía muy raro, pero ya después cuando estábamos afinados todos y todos tocábamos a un nivel moderado, se escuchaban muy bien esas séptimas, que le ponían séptimas y novenas y se escuchaba bien bonito aparte porque el barítono tiene otro brillo en la octava de arriba.
J.C: Excelente, excelente muchas gracias. Oye ¿nos podrías compartir qué orquestras y qué músicos han sido referentes para ti dentro de este género? Algún referente en el caso por ejemplo… No sé, algún saxofonista en esta tradición que te haya tocado compartir con él, o que esté dentro del medio, sea reconocido que haya digamos como no sé… Que nos menciones algo de esto de qué personajes y qué orquestras han sido referentes para ti.
S.D.V: Pues realmente no tengo un referente, así como que me guíe por un señor o por un saxofonista en especial, más bien he tenido la oportunidad de tocar en… Pues ahora sí que en todas las danzoneras que existen aquí en la ciudad de México y de otros estados, y siempre agarro un… Algo que me gusta lo rescato y voy combinando junto con lo que ya está escrito, pero no es realmente que yo admire a alguien o que siga alguien. Porque dentro del estilo de cada uno no me gusta todo lo que hacen, a veces también yo no tengo mucho mucha referencia a los nombres de los señores porque me platican mucho de ciertos personajes, pero yo ya no conocí, entonces también las grabaciones no tienen como ahorita lo bueno como antes los discos que tenían su portada y venían la lista de músicos, todo eso es como como leyendas urbanas ¿no? en este disco grabó tal y tal y tal y tal… Pero vas con otras personas y te dicen -no, no, no- aquí grabo tal y tal y

tal y entonces realmente por eso no tengo esa referencia tan exacta. Los que te pueden hablar más de quienes son referentes, pero con nombres, son los maestros de Acerina o el maestro Polo. Él te puede hablar mucho de quienes eran las referencias.

J.C: Excelente, excelente muchísimas gracias. ¿Y con respecto a las orquestas con las que has participado, nos podrías comentar algunos ejemplos de las orquestas quizá más influyentes dentro de este movimiento?

S.D.V: Sí, por ejemplo, la danzonera de José Casquera, él es poblano, era poblano y ellos tocan el danzón un poco más lento y sus montunos digamos que son muy muy a capricho, muy muy rítmicos y tocan un poquito danzón más clásico, más tranquilo, eso influye mucho porque las parejas también bailan un poquito más lento y en general no tocan tanto saxofón. Ellos tienen muchos más danzones de clarinete, incluso tienen danzones que parecen música oriental, hay uno que se llama "Shanghai tu male y china tu pale" y sí, la música este es muy muy como oriental por ejemplo la danzonera de Felipe Urbán, esa danzonera tiene muchos danzones como *covers* de boleros y los montunos son muy guapachosos, son muy movidos, incluso yo he visto personas que no conocen nada de danzón y están ahí sentados en las mesas y empiezan montuno y solitas empiezan a mover la cabeza con el ritmo del montuno y es muy pegajoso, eso con la danzonera de Felipe Urbán. La danzonera de Acerina es como que la más importante pues él, el dueño fundador era cubano y todos sus arreglos se los hacía Ponce Reyes, Manuel Ponce Reyes, mexicano. Entonces ellos tienen más danzones de extractos orquestales y ahí pasa algo muy muy raro porque la estructura del danzón va de ocho en ocho. Ocho compases, de ocho en ocho, entonces los cierres y los cortes que hace la orquesta también los bailadores lo hacen, entonces lo que hacía Acerina era que como él era el timbalero, tenía muy bien la noción de que hacía todo lo rítmico con la base, entonces ahí dicen que él ponía trampitas pero no, él hacía los montunos, los hacía precisamente para que el público no se fuera con la intuición de los ocho compases y cortaba antes o cortaba después o dejaba un compás en blanco y después cortaba y eso hacía que para los bailadores es más es más divertido eso y, a menos de que se puedan estudiar ahora sí que la música y a bailar junto con la música y hasta que lo interioricen, hasta ahí ya lo pueden hacer sin equivocarse y para ellos es más interesante eso que simplemente bailar con lo clásico que son de ocho en ocho, eso es lo interesante de la noción de Acerina.

J.C: excelente excelente muchísimas gracias, Sebastián, voy a pausar por aquí un

momentito la grabación.

S.D.V: Listo Sebastián, muchísimas gracias. Para terminar, entonces, ¿tú cuáles consideras serían como las principales diferencias como saxofonista de tradición de danzones, como saxofonista activo del medio de las danzoneras, las principales o la principal diferencia entre tocar esta música y tocar, no sé, el concertino de Ibert, alguna obra clásica, algún estándar? no sé… ¿Tú como qué nos podrías contar, ¿qué encontrarías ahí? ¿Qué es lo que hace distinto de todo esto que nos has platicado la práctica del saxofón dentro de este género?

S.D.V: Pues una de las principales diferencias y muy importante es la libertad que tienes al hacer la melodía. Esto que platicamos de la libertad de tú meterle lo que sea de tu cosecha, esa libertad de hacerlo más *ralentando* o apresurarlo, el *vibrato*, adornos, trémolos, apoyaturas, si hacerlo "picado", ligado, como a ti mejor te plazca.

La otra cosa importante sería dar esa sensación de llevar la música hacia atrás, pero sin salirte del tiempo. Pareciera, suena fácil, pero es muy difícil porque debes de tener bien interiorizado tu *tempo*, debes de conocer el estilo, porque yo he tocado danzones a primera vista, inconscientemente ya le doy el estilo que es echar la música hacia atrás, pero sin salirte del tiempo. Hay una amiga, Ximena Constantino, que es clásico cien por ciento y la llevé a tocar danzones y le decía cada rato, -Oye, echa un poquito más para atrás esos octavos, así échalo un poquitín más porque como que te adelantas- y los echaba para atrás, pero se quedaba en el tiempo, entonces es como jugar, pero sin salirte, parece muy fácil, pero sí es conocer el género. Las primeras veces que iba a tocar igual, así de -no, yo tengo una excelente lectura a primera vista, pónganme lo que quieran-, y me equivocaba porque intentaba hacer eso que escuchaba, que de jugar con la melodía y todo eso, y me perdía. Entonces no es tan fácil, parece como son pocas notas, parece que es fácil, pero tú sabes que igual los pasajes lentos en la música clásica son los más difíciles, porque te exige afinación, técnica, respiración, mantener la frase, todo eso… Entonces aquí son poquitas notas y, a simple oreja, a simple escucha, pensarías que es fácil, pero sí, pueden ser pocas notas, pero hay que darle todo el sentido del género.

J.C: Excelente.

S.D.V: Eso es parte de lo más difícil.

J.C: Muchas gracias, ya para terminar, ahora sí, ¿nos podrías mencionar tres piezas que sean de tu preferencia de esta música?, Que digas así – estas son con las que- tal vez sin pensarlo mucho, así que digas estas, que sean de tu preferencia, de tu gusto particular.

S.D.V: De mi gusto particular, hay, de Acerina es la Volandera, porque justo en el montuno hay un juego de armonías que te llevan, o sea te hace, jugaron muy bien ahí, lo supieron meter y es de los montunos que más me gustan, la Volandera. Otro danzón sería, uy, es que no me la vas a creer, pero soy malísimo para aprenderme los nombres, conozco muchísimos, pero de repente no sé ni cómo se llaman, este, hay un solo de saxofón que, si lo escuchas en varias danzoneras, todos, todos lo hacen diferente, tal vez lo conozcas, se llama Por un Cerro Mejor, es un solo de alto e igual yo cada vez que lo toco, siempre lo toco muy diferente, y si ves la partitura son poquititas notas que no tienen nada de lo que todos tocamos, y el otro se llama El Farolito, ahí tiene solo de sax alto, solo de sax tenor, y al final tiene unos solos de sax barítono, que la danzonera completamente se queda callada, hasta el timbal, y lleva un solito ahí de saxofón barítono, al principio del montuno y al final del montuno, él abre y cierra.

J.C: Muchísimas gracias, y nos podrías compartir otros tres temas que, digas, estos
nunca pueden faltar en los bailes, o sea, que estos vayan, pues sí, que sean como los hits que haya que tocar en cada baile.

S.D.V: Es que mira, ahí te va, te voy a dar seis, porque hay dos diferencias, cuando se hacen los congresos de danzón, para los que son maestros del danzón, ellos bailan otro nivel de danzón más difícil, y ahí nunca falta, bueno, Nereidas es el que cierra siempre, ¿no? Ese tanto para los aficionados que simplemente llegaron y había danzón, siempre es para eso, y también para los maestros del danzón, Nereidas también conoce cierra. El otro, para un baile muy popular, sería Almendra, Almendra y Salón México, y para los que saben un poquito más, “Como una orquídea”, , y ¿cuál sería el otro? ¡Mocambo! ¡Mocambo! ¡Sí!

J.C: ¡Excelente, excelente! Pues muchísimas gracias, Sebas, voy a parar por aquí la grabación, ¿algo más que quieras agregar?, ¿cuál considerarías que es en este momento como el estado de esta música? Generalmente eso que mencionabas al principio, que se habla, se piensa que es música como ya de viejitos, música del pasado, como que existe un poco ese concepto, ¿no? Pero algo como que nos pudieras, ya para finalizar…

S.D.V: En este momento, ¿qué sucede con esta música? Pues mira, el danzón es un género que a cualquier persona le va a gustar, lo va a atrapar, pero muchos, muchos están en la lucha de que renazca y que se popularice entre la sociedad, pero pues eso no pasa, más bien como que ya lo tenemos como un patrimonio, digamos, y no va a pasar de ser un folclor mexicano, porque las tendencias y la industria, tú sabes que se mueve hacia otro lado, entonces esto yo lo consideraría como tradición cultural y siempre va a existir, porque si es muy digerible, es muy fácil de escuchar, te lleva a moverte junto con el ritmo, pero no es algo, yo que toco danzón, no es algo como que me subo al carro y ahí voy a poner un danzón para mi camino, ¿no? Entonces yo lo considero en esa parte como ya simplemente algo cultural, algo tradicional que se queda en la cultura mexicana, pero no lo veo como que vuelva a tener un auge tan grande como en los 70s, 80s, ¿no?

J.C: Excelente, muchísimas gracias por esta entrevista, por tu tiempo y bueno, muchas gracias de nuevo, voy a pausar por acá.