

ENEP - ARAGON



SIS+41253

MUSICA Y COMUNICACION

TESIS QUE PARA OBTENER-  
EL TITULO DE LICENCIADO  
EN PERIODISMO Y COMUNI-  
CACION COLECTIVA PRESENT  
A:

XOCHITL HIGUERA RAMIREZ



Universidad Nacional  
Autónoma de México

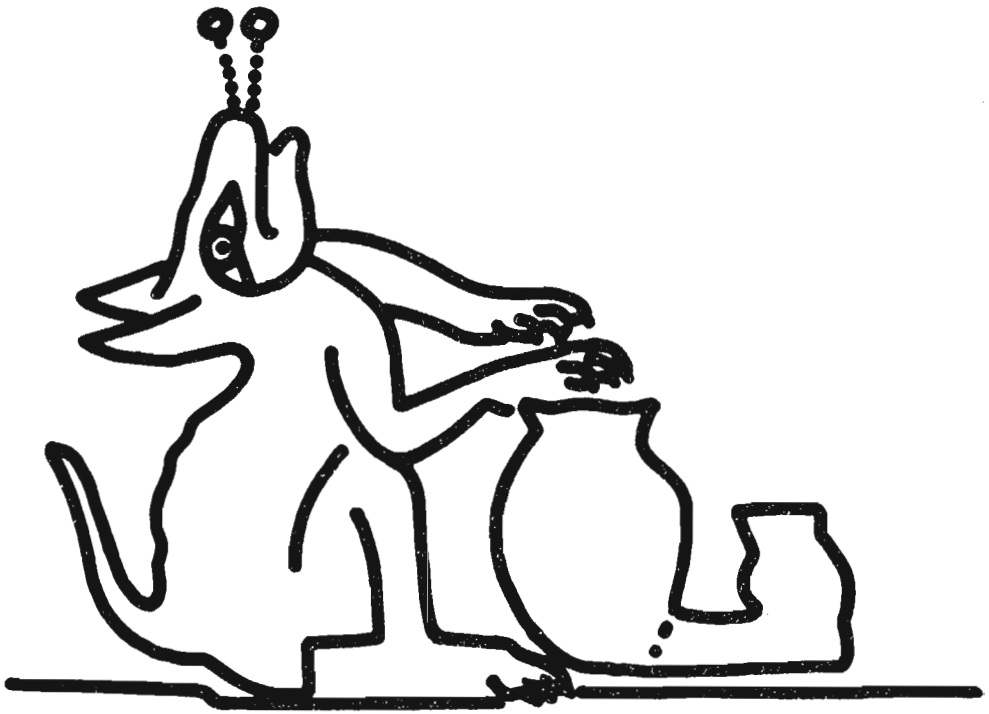


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**


**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A MIS PADRES



¿Can ompa ye huitz teihuintixochitl,  
teihuiticuicatl?

In yectl on cuicatl in zan ca ompa  
ye huitz in ichan ohuaye ilhuicatl  
itec. Zan ca ichampa ye huitz napa  
pan xochitl ohuaya.

¿De dónde vienen las flores que embriagan?

¿De dónde vienen los cantos que embriagan?

Los bellos cantos sólo vienen de su casa-  
dentro del cielo. Sólo de su casa vien-  
en las bellas flores.

A DON ANTIOCO RAMIREZ ESPARZA

DRA. HILDA HIDALGO LOPERENA  
LIC. MOISES CHAVEZ

Mi agradecimiento.

AL DR. JOSE VAZQUEZ DEL MERCADO

Quien hizo posible el estudio  
encefalográfico en la Unidad-  
de Neurocirugía del Hospital-  
General de México de la SSA.

## INDICE

Introducción . . . . .	1
Capítulo I. LA MUSICA EN EL TIEMPO, la. parte . . . . .	7
1.1. El origen de la música . . . . .	7
1.2. La música y las primeras civilizaciones. . . . .	9
1.3. La Era Cristiana . . . . .	24
1.4. La música medieval . . . . .	30
1.5. El Renacimiento . . . . .	35
1.6. La Epoca Barroca . . . . .	40
1.7. La Epoca Rococó . . . . .	42
1.8. Clasicismo . . . . .	43
1.9. Romanticismo . . . . .	45
1.10. Impresionismo . . . . .	47
1.11. Post-impresionismo . . . . .	49
1.12. Expresionismo . . . . .	53
1.13. Futurismo . . . . .	55
1.14. La Segunda Guerra Mundial: música serial, música concreta, música electrónica, música cibernética y música aleatoria . . . . .	60
1.15. El Folcklore . . . . .	65
1.16. El Jazz y el Rock & Roll . . . . .	68
DESARROLLO DE LA MUSICA EN MEXICO, 2a. parte . . . . .	86
1.17. Música prehispánica . . . . .	86
1.18. La música durante la Colonia . . . . .	97
1.19. Música Nacional . . . . .	106
1.20. Música Regional . . . . .	110
1.21. La Radiodifusión en México . . . . .	130
1.22. La Canción Romántica . . . . .	141
CONCLUSIONES . . . . .	146



Capítulo II. LA MUSICA EN EL AMBITO MEDICO . . . . .	154
2.1. Aspectos Generales de Psicología . . . . .	165
2.2. Procesos Cognoscitivos . . . . .	180
2.2.1. La Física del Sonido . . . . .	181
2.2.2. Percepción . . . . .	183
2.2.3. Aprendizaje . . . . .	186
2.2.4. Pensamiento . . . . .	195
2.3. Determinación de la conducta humana . . . . .	199
2.4. Psicología Social . . . . .	205
2.4.1. Modelo de Trabajo . . . . .	207
2.5. La Conducta Social . . . . .	212
2.6. Percepción Social . . . . .	214
2.6.1. Efectos producidos por los factores so- cioculturales en los procesos percep- tuales . . . . .	214
2.6.2. El Grupo Social y su ingerencia en el - proceso perceptual . . . . .	217
2.6.3. Percepción de otra persona . . . . .	219
2.6.4. Percepción del medio físico y social .	221
2.7. Grupo Social . . . . .	223
2.7.1. Formación de grupos . . . . .	226
2.7.2. Cohesión de grupo . . . . .	227
CONCLUSIONES . . . . .	231
Capítulo III. EXPERIMENTACION. ESTUDIO DE UN CASO . . .	237
3.1. Retrato de un adolescente . . . . .	237
3.2. ¿Cómo se clasifican los adolescentes? . . . . .	237
3.3. Influencia del medio socioeconómico . . . . .	240
3.4. La conciencia de clase en los adolescentes . . .	241

3.5.	El adolescente ante los medios de comunicación - masiva . . . . .	244
3.6.	Experimento de electroencefalografía . . . . .	246
3.6.1.	Preámbulo . . . . .	246
3.6.2.	El proceso auditivo . . . . .	248
3.6.3.	La audición y su Relación con el Cere-- bro: electroencefalografía . . . . .	251
3.6.4.	Los sentidos y la mente . . . . .	255
3.6.5.	Material y Métodos . . . . .	260
3.6.6.	Resultados . . . . .	265
3.6.7.	Cuestionario . . . . .	266
CONCLUSIONES . . . . .		270

Capítulo IV. EL FENOMENO MUSICAL Y EL PROCESO DE COMU- NICACION . . . . .		273
4.1.	Aspectos generales de comunicación . . . . .	273
4.2.	Los medios de comunicación colectiva . . . . .	278
4.3.	Función de los medios de comunicación masiva . . . . .	280
4.4.	Efectos e influencia de los medios de comunica-- ción masiva . . . . .	284
4.5.	El lenguaje . . . . .	287
4.5.1.	¿Cómo se aprende una lengua? . . . . .	289
4.5.2.	Formación del lenguaje oral. Funciones cerebrales correspondientes . . . . .	294
4.5.3.	Contexto social y lenguaje . . . . .	297
4.6.	Canciones y Kitsch . . . . .	299
4.7.	Cultura de masas y cultura mediocre . . . . .	308
4.8.	La moda . . . . .	314
4.9.	Condicionamiento del gusto . . . . .	319
4.10.	Música y Radiodifusión . . . . .	322

4.11. Arte y Comunicación . . . . .	324
CONCLUSIONES . . . . .	332
CONCLUSIONES GENERALES . . . . .	338
APENDICE Núm. 1 Láminas . . . . .	346
APENDICE Núm. 2 Gráficas Encefalográficas . . . . .	347
BIBLIOGRAFIA . . . . .	348

## INTRODUCCION

Este trabajo pretende describir el fenómeno musical y -mencionar su importancia como: a) manifestación inherente al hombre; b) estímulo físico; e) mensaje y, c) producción artística cultural.

Es conveniente señalar que debido a la abstracción de la música, cuyo código es sui géneris, se imposibilita de cierta manera, su entendimiento real. Los sonidos que conforman el lenguaje musical no se pueden definir y por lo tanto al plasmarse en el papel se limita su expresión. No obstante, se encuentra que la música y la palabra se unen para constituir la canción, género que ha permitido elaborar este estudio con mayor concreción.

El análisis historiográfico que constituye el primer capítulo de esta investigación se realizó con objeto de conocer las funciones de la música en diversas sociedades, así como comprender la influencia que ha ejercido sobre la coledividad en diferentes épocas y culturas.

Es importante destacar que la Historia ha consignado --la mayoría de las veces-- las producciones musicales de determinadas clases sociales, generalmente privilegiadas, y ha olvidado la participación popular que resulta valiosa, por cuanto expresa el sentimiento del pueblo. A pesar que no se tiene información relativa a estas producciones, no se pretende dudar de su existencia, ni de sus aportes a la música-conocida.

La validez de la música como fenómeno humano es comparable con la de aquellas manifestaciones que si bien no tienen explicación científica y racional son indispensables para la vida interior del hombre.

A lo largo de esta investigación se observó que la música es esencial para la comunicación y expresión de los seres humanos, pero no por ello resulta el elemento más importante. En el Universo las fuerzas actúan de manera simultánea: en el Mundo del hombre todos los elementos son necesarios para su subsistencia.

La relación de la música con la Medicina y Psicología se argumenta no sólo a través de la Historia, en la cual se observa que el estímulo musical era utilizado desde tiempos inmemoriales como método terapéutico, sino también porque es energía física que obra sobre el oído y mediante la audición esa energía llega al cerebro donde se produce la sensación auditiva y se emite la respuesta. Por tanto, el objetivo de este apartado consistió en analizar los procesos médicos y psicológicos que nos permiten captar y comprender la música, así como determinar los efectos físicos, médicos y psicológicos que causa el estímulo musical.

Desde el punto de vista médico, la estimulación auditiva origina una serie de cambios físicos y químicos que en el cerebro se convierten en ondas eléctricas. Esa actividad eléctrica cerebral es susceptible de ser medida. Con el electroencefalógrafo, instrumento que mide las corrientes del cerebro a través de conductores eléctricos o electrodos colocados al exterior del cráneo se efectúa el electroencefalograma (EEG), registro amplificado de los impulsos eléctricos que emite el cerebro ante determinado estímulo.

En esta investigación se realizó un experimento de electroencefalografía con objeto de observar la actividad eléctrica cerebral ante el estímulo musical.

Se utilizaron diez sujetos sanos, es decir que no presentaran signos patológicos físicos o mentales, entre los 19 y 25 años, con características culturales y sociales semejantes y con el mismo nivel educacional.

Se tomó en cuenta para la elección de esos individuos - que la adolescencia es un período de transición entre la niñez y adultez, durante el cual un individuo emocionalmente - inmaduro busca su identidad, un lugar en la sociedad y se - acerca a la culminación de su crecimiento físico y mental.

Al estudiar diversos aspectos de la adolescencia, se observó que los individuos presentan, en este período características específicas que los hacen particularmente sensibles a los medios masivos de comunicación. El enfrentamiento con las normas sociales de su cultura, la falta de discernimiento, el desprendimiento del seno familiar etc., contribuyen - al acercamiento de los jóvenes con los medios masivos.

Se advirtió asimismo, que la comunicación entre las naciones origina semejanzas culturales que permiten establecer ciertos parámetros análogos entre los adolescentes de diversos países.

En relación con la similitud entre las características - sociales y culturales, así como al nivel educacional, parámetros de clasificación utilizados en este estudio, se pensó - que mientras menos diferencias existieran, se podría evaluar con menor grado de error los resultados.

Se entendió por características sociales, el pertenecer a la clase media, que fueran de nacionalidad mexicana, con - ingreso económico estable.

Respecto a las características culturales se consideraron la manera de pensar y sentir, adquiridas a través del núcleo familiar y del grupo social al que se pertenece. Ese modo de concebir el mundo que incluye el conocimiento, el arte, la moral, las costumbres y otras capacidades o hábitos.

El nivel educacional constituye otro parámetro importante ya que a pesar de las posibles diferencias, el grado universitario ofrece particularidades como: el comportamiento, los gustos, las ideas y sentimientos.

Cabe destacar que este experimento no conforma la parte esencial de este trabajo debido a que existieron limitaciones de tipo metodológico, económicas y de tiempo que escaparon a nuestras posibilidades; no obstante, la curiosidad científica nos encaminó hacia su realización y nos permitió conocer algunos aspectos del ser humano tales como el funcionamiento cerebral, que resulta importante por cuanto forma parte en la determinación de la conducta.

En la actualidad, el mensaje radiofónico está formado primordialmente por el discurso musical, por tal motivo se puede argumentar que el fenómeno musical es un mensaje. La conjunción música y palabra origina la canción, género analizado en este estudio, el cual consta de una composición verbal y una estructura musical. La composición verbal es descriptiva y produce en los oyentes imágenes de cosas, hechos o vivencias pasadas. Con frecuencia se elabora con ayuda de elementos literarios y se conoce con el nombre de "letra". La estructura musical se conforma de elementos armónicos como la melodía, el tono, el ritmo, la forma y la construcción.

Asimismo, el mensaje musical es considerado como manifestación artístico-cultural cuya estructura y desarrollo se desprende del contexto a fin de cumplir con las funciones -- que la praxis social impone.

Hoy en día los cambios sociales han provocado una transformación substancial en la concepción del arte. El nacimiento de sistemas de signos como los carteles, la televisión, la radiodifusión y la "música de consumo", medios de comunicación que por su carácter masivo y contemporáneo se encuentran proscritos del terreno artístico, ha obligado a modificar las categorías de legitimidad y valorización estética.

Sin embargo, se hallan ciertos fenómenos comunes como el kitsch, la cultura de masas y la cultura mediocre difundidos a través de los medios masivos de comunicación y cuyo sistema se basa en la reducción de los objetos culturales y la simplificación de los mismos a códigos estandarizados y ampliamente consumibles.

A pesar de las revalorizaciones respecto del arte estos fenómenos desconciertan a quienes desconocen que funcionan como bienes de consumo destinados a estimular con ayuda de la publicidad la adquisición de nuevos bienes carentes de calidad artística.

En el caso particular de la música fue necesario recurrir al estudio de esos fenómenos con objeto de entender las composiciones musicales actuales y su posición frente al arte.

En el escenario social, la Comunicación, Sociología y -



Psicología social, permitieron ubicar las modificaciones conductuales, así como determinar las manifestaciones que intervienen en la formación de la conducta y su condicionamiento.

El fenómeno musical además de ser una variable independiente, esto es que actúa como energía física que estimula de manera individual el sentido del oído, se halla también como variable dependiente porque coexiste e interinfluye con las demás manifestaciones de la vida social. De acuerdo con esta apreciación se consideró conveniente abarcar los diversos aspectos que presenta el fenómeno musical y no adoptar la posición tradicional de concebirlo como fenómeno aislado del contexto en el cual se desarrolla.

Cabe destacar que la concepción pluridimensional del fenómeno musical trajo como consecuencia un vasto cúmulo de información que se incluye en este trabajo porque intenta dar la pauta a nuevas investigaciones.

La música es un lenguaje, un medio de comunicación que está ligado al hombre por el sentimiento, que no tiene idioma, color, espacio o tiempo; es medio de expresión universal y trascendente que abre un ilimitado horizonte de conocimientos.

## I.- LA MUSICA EN EL TIEMPO

### 1.1 El origen de la música

Desde tiempos remotos, se ha sabido que la música ejerce sobre los hombres cierta influencia, y a través de mitos y leyendas se han expresado sus poderes.

La música nace cuando el hombre descubre que su cuerpo es capaz de producir sonidos, que éstos se pueden regular y que al combinarlos se crean imágenes sensibles que expresan sus estados de ánimo o sus sentimientos.

Friedrich Herzfel, en su obra Tú y la música, expresa: "Antes de la aparición del hombre en la Tierra, las olas se quebraban en los acantilados, los ríos murmuraban en sus cauces, el viento susurraba entre el ramaje, los pájaros cantaban, pero todo esto no era música, pues ésta pertenece al -- hombre con exclusividad. Es lenguaje humano que exterioriza los sentimientos. Cuando los hombres se sentían poseídos por la alegría o por otro sentimiento elevaban sus voces, prolongaban sus sonidos y formaban cauces en el aire, ocupados -- por las notas altas y bajas que emitían con ritmo determinado originando así, la melodía y armonía, comunicando afectos que la palabra no es capaz de expresar".

El hombre siempre se interesó por el sonido, y nunca ha podido ser indiferente a él. Para el hombre primitivo era de gran valor escuchar el rugido del león u oír el ruido que -- producían sus enemigos; la impresión que le causaba el grito o el alarido de la feroz lucha y el imponente trueno del rayo; el placer que le causaba el agudo silbido del viento y el canto de los pájaros; el susurro tranquilo del riachuelo o el crepitante fragor de las olas.



C A P I T U L O 1

1a. PARTE



El hombre solo, en medio de la Naturaleza, rodeado de sonidos y ruidos, unos amenazadores y sombríos, otros agradables y tranquilos, algunos imponentes, varios penetrantes y dolorosos, producidos por las hojas secas, el rayo, el agua, los animales, las aves, etc., imita, aprende, anima, y posteriormente reproduce los sonidos propios del medio. Por ejemplo, si el medio es hostil, hará del sonido un arma ofensiva o defensiva, y lo utilizará para protegerse.

Con el aparato respiratorio, pulmones, laringe, boca, el hombre de la prehistoria emite los primeros sonidos. Posteriormente, con sus manos y sus pies produce sonidos percutidos, esto es, cuando choca una mano con la otra, cuando con la planta de la mano se golpea otra parte del cuerpo o cuando se "truenan" los dedos.

Más tarde la materia sonora va a manejarse con diversos utensilios que el hombre encuentra a su alcance. A partir de ese momento aparecen los instrumentos musicales y dos clases de música: la creada por el cuerpo humano, específicamente la originada por la voz, denominada "vocal", y la que organiza con el instrumento: piedra que golpea, árbol que resuena, semillas secas que se agitan, huesos que se raspan, silbidos agudos que se producen soplando un hueso sin medula, carapachos de tortuga que se golpean entre sí, conchas marinas, etc

En los momentos más importantes que señala la Historia, como la invocación de los dioses, el exorcizar a los malos espíritus, en las primigenias experiencias médicas, en la paz y en la guerra, la música ha formado parte esencial de cada pueblo, de cada cultura.

En su principio todo hacía suponer que la música se encontraba en manos de magos y hechiceros. La razón es la siguiente: los hombres primitivos incapaces de comprender y explicar los fenómenos naturales que se presentaban ante sus ojos, pero atentos a su realidad cotidiana, formularon una sencilla teoría denominada, animismo, con la cual consideraban que existían seres semejantes a ellos, sin embargo, eran más poderosos e invisibles; los llamaron espíritus o divinidades, con ellos poblaron el mundo y el espacio y les atribuyeron los fenómenos cuya explicación ignoraban. Crearon entonces, el culto a los espíritus y se esforzaron por hacerlos propicios, por mantenerlos contentos y en algunos casos también, intentaron dominarlos. La música, la palabra y las dádivas u ofrendas eran sus medios.

La música, porque con ella se hacían escuchar; la palabra, porque se hacían entender, y las dádivas porque expresaban sumisión y agradecimiento. Con la música el pueblo implora, suplica, alaba; con la magia del verbo, el individuo manda, impone su voluntad y auxiliado por la audacia trata de dominar el medio que lo circunda.

## 1.2. La música y las primeras civilizaciones

Los datos más antiguos que en la historia de la humanidad ofrecen testimonio de la existencia y desarrollo de la música, corresponden aproximadamente a 4,000 o 3,500 años antes de Cristo, y pertenecen al remoto Egipto. En las tumbas de los faraones se han hallado relieves que representan hombres con diferentes instrumentos musicales, mujeres danzando

y cantando. En particular es interesante la tumba del rey - Hunos (Ounos) último faraón de la V dinastía, correspondiente al Antiguo Imperio o Menfita, encontrada en la pirámide - de Saqqarah y explorada por Masperó en 1881, donde se encuentran inscripciones traducidas por el propio explorador que versan acerca de la importancia de la música en la vida de los seres humanos. Existen, asimismo, fórmulas cantadas para prevenir determinados males, concretamente la mordedura de la serpiente, y otras hablan del culto a los muertos, - preocupación fundamental de aquella época.

En el período de los Hicsos, reyes pastores (1930-1530), los egipcios entraron en relación con las costumbres musicales asiáticas, adoptaron entonces las "orquestas" de origen sirio, incluyendo a esclavas, y se concedió a la mujer mayor participación en la música.

Bajo los faraones Saítas, integrantes del Imperio nuevo, se infiltra en todo el país el deseo de volver a las costumbres de los tiempos antiguos y, cuando menos en los templos, la música retorna a la pureza relativa, proscribiéndose y -- prohibiéndose la música extranjera, en tal forma que Herodoto pudo afirmar que, en Egipto sólo se permitía tocar la música propia del país. ( 1 )

Los antiguos instrumentos egipcios, presuponen gran evolución técnica en su manufactura, se evolucionó hasta las arpas, nacidas quizás del arco cazador, al que se le añadió -- una calabaza hueca para aumentar su sonoridad. Las flautas-

( 1 ) Orta Velázquez, G., Elementos de cultura musical; Textos Universitarios, S.A. 1970, p. 60.



de caña, con varios taladros, producían distintos sonidos, -- los sistros constituidos por un arco de metal atravesados -- por varillas que se hacían sonar agitándolas con la mano, -- eran el símbolo de la religión egipcia y siempre estaban presentes en las ceremonias al servicio de la diosa Hathor, reina del cielo, alejando a Tifón, portador de toda clase de -- desgracias.

Los sacerdotes egipcios, recluían a los enfermos en el templo y para su curación les administraban brebajes que --- iban acompañados de cantos religiosos.

Un dato sobresaliente para la historia de la música universal, es el que se refiere a la construcción del primer órgano, hecho por Ctesibio en el siglo III a.C., en la ciudad de Alejandría. Según la leyenda este instrumento extasiaba al oyente, le curaba todos sus males. ( 2 )

La organización y costumbres musicales de los pueblos -- que habitaron Mesopotamia eran eminentemente religiosas. -- Los músicos al servicio del templo se dividían en cuatro clases: los que entonaban cantos tristes e intervenían en los -- duelos; los que estaban designados para alegrar mañana y tar de el corazón de las divinidades; los que interpelaban sus -- ideas, y los que alababan a su majestad, cuya organización -- se debió al sumerio Gudea, sacerdote príncipe de Lagash.

"La música del templo--señalan los historiadores--alegra ba el corazón, levantaba el ánimo, secaba las lágrimas de -- los ojos, apaciguaba los suspiros de los corazones tristes;--

( 2 ) Orta Velázquez, G., op. cit. p. 61

el rey mandaba al cantante, que, así como las profundidades del mar se elevaban, del mismo modo que el Eufrates purificaba, tal como la tormenta rugía, debía celebrarse en el templo la ceremonia de Ningirsu".

La música era considerada vehículo apropiado para despertar a las divinidades, para provocar éxtasis en los sacerdotes y frenesí religioso en los creyentes.

Las leyendas cuentan que el dios Istar, hablaba como una dulce flauta; Rammán, dios de los vientos, se dirigía a los sacerdotes con el sonido de un oboe; la diosa Nina cantaba y cautivaba a las divinidades compañeras; el dios Nabú era músico, y devolvía la primavera de la vida al son de sus cantos.

De los bajorrelieves que se han encontrado y de las inscripciones que se han traducido, puede decirse que los instrumentos utilizados por los mesopotámicos eran el arpa-lira, de cinco, siete y once cuerdas, los tambores, representados en general en manos de mujeres o seres sobrenaturales, el laúd, pequeña caja sonora y largo cuello o mástil, semejante al pandero asirio conocido por los griegos, y la flauta larga, instrumento de pastores cuya edad data de 2,500 años antes de Cristo aproximadamente.

Según datos históricos fue en Mesopotamia donde nació la relación de la música con la Astronomía y con los números: los instrumentos y los sonidos se pusieron en contacto simbólico con los astros, hasta el grado de asegurar la recíproca influencia entre la música y éstos.

"Un tambor de cobre se colocaba ante la estrella Venus-

y, en las fiestas lunares, una maga conducía los vestidos -- del rey al templo de Akkad y colocaba sobre ellos el tambor, para asegurar la influencia benéfica". ( 3 )

Los sirios y fenicios, pueblos que se desarrollaron sobre el mar Mediterráneo, constituyeron el centro de irradiación para todos los países circundantes. El medio geográfico que les impedía comunicarse por tierra, les permitió desarrollar la navegación y el comercio, transportando, así, su cultura.

La situación económica preponderante los situaba en plano superior a los demás pueblos, en cuanto a lujo y comodidades, esto los impulsó a crear una música completamente recreativa, es decir, destinada sólo al placer.

Los principales instrumentos que se utilizaban eran el oboe doble, las liras, laúdes, arpas de numerosas cuerdas, platillos y tambores.

Las mujeres desempeñaron una labor importante, pues --- eran las que primordialmente cultivaban el arte musical, --- prueba de ello son las ejecutantes sirias de oboe, llamadas ambujae, quienes además de ser famosas por su habilidad, --- eran elogiadas por su belleza.

Entre los hebreos, la música era esencialmente religiosa. En el Antiguo Testamento se describe el poder sobrenatural de los instrumentos: "el clamor de las trompetas, de--- rrumbó las murallas de Jericó", y "el rey David tocaba el arpa con objeto de evitar la depresión de Saúl".

( 3 ) Bawnscher Poirier, L.; Historia musical de las civilizaciones antiguas; ed, Fontanela, Barcelona, 1954,p.98

David como rey de Israel, estableció que cuatro mil cantantes celebraran las alabanzas del Señor sobre los instrumentos hechos para esto (Paral. I, XXII). "David y los principales oficiales del ejército escogieron a los niños de - - Asaf, Heman e Iditum, para llenar las funciones de cantores, a fin de que tocasen las cítaras, arpas y címbalos" (Id., I, XXV). "Israel testimoniaba su alegría delante del Arca, cantando con toda su fuerza los cánticos y tocando el arpa, la lira, el tambor, los címbalos y las trompetas" (Id. I, XIII).

Los profetas israelitas emitían sus profecías influidos por la música, Eliseo, por ejemplo, antes de emitir la palabra de Dios, hacía llamar a un hombre que cantaba sobre su arpa e inspirado por éste comenzaba a profetizar.

Los hebreos crearon el canto llamado antifonario que -- consiste en el canto alternado de dos coros y el canto responsorial, cántico alternado entre un solista y el coro, procedimiento que la iglesia católica heredaría.

En la India la música, tiene una historia por lo menos de tres mil años. Los himnos védicos, como la poesía hindú, fueron escritos para ser cantados; poesía y canto, música y baile eran un solo arte en el antiguo ritual. La danza y música hindú, que a ojos de Occidente parecía voluptuosa y en ocasiones obscena, como parecía a los hindúes la música y -- danza occidental, ha sido durante la mayor parte de la historia india, una forma de culto religioso, una exhibición de belleza en movimiento y ritmo en honor y deificación de los dioses.

"Para los hindúes esas danzas no eran mera demostración

de carne; significaban en uno de sus aspectos, imitación de los ritmos y procesos del Universo. Siva mismo era dios de la danza y la danza de Siva simbolizaba el movimiento mismo del mundo". ( 4 )

La función del público era escuchar bien y no juzgar -- mal, pues, el escuchar la música en la India, es un arte que requiere larga educación de oído y alma, porque usualmente -- ni se escribía ni se leía, sino que era transmitida de oído -- de generación en generación o de compositor a estudiante.

Las melodías son limitadas e infinitas; sus temas o ragas constan de cinco o siete notas, y a una de ellas vuelve el músico constantemente. Cada raga recibe el nombre del -- sentimiento que desea sugerir; amanecer, primavera, belleza, crepúsculo, embriaguez, etc., y se relaciona con un período -- determinado del día o del año. Esos ragas tienen un poder -- oculto, según la tradición hindú. Así se dice que una baila rina bengalí ayudó a la prosperidad del pueblo, cantando una especie de "preludio a la vida". También cuéntase que el -- pueblo de Bengala fue salvado del hambre durante una terri-- ble sequía, cuando el cantor elevó su voz para atraer la llu via.

El cuidado por la ejecución de los ragas era fielmente -- conservado y para evitar su mal empleo se crearon diversas -- leyendas entre las cuales destaca la de un músico llamado Na randa, quien tocó descuidadamente las melodías y fue llevado al infierno por Visnú, allí vió hombres y mujeres que llora--

( 4 ) Durant, Will., La civilización India, ed., Sudamericana -- na, Buenos Aires, 1960, 3a. ed., p. 264.

ban por sus miembros quebrados; éstos, según dijo el dios, - eran los ragas y raginis torcidos y desgarrados por el temerario modo de tocar de Naranda. Al ver ese terrible espectáculo, Naranda, se esforzó humildemente en perfeccionar su arte.

Para los hindúes el raga significaba color, pasión, -- sentimiento, ragini era su forma femenina y estrictamente -- hablando había seis clases de ragas o temas básicos, cada -- uno con cinco modificaciones femeninas. Como estas interpre-- taciones expresaban el sentimiento, no sólo del ejecutante, -- sino también de los oyentes, era impropio que se abusara de -- ellos, pues el abuso constituía la profanación del alma.

Tanto el músico como el filósofo hindú, partían de lo -- finito y "lanzaban su alma a lo infinito"; abordaban el tema hasta que por una ondulante corriente de ritmo y reiteración, y a través de la hipnotizante monotonía de las notas, crea-- ban una especie de Yoga musical, un olvido de la voluntad y -- la individualidad, una separación de la materia y el espíritu, una abstracción del tiempo y el espacio. El alma se elevaba hasta la mística unión con el Ser profundo, eterno, inmenso -- y estático, que representaba la realidad primordial y pene-- trante de toda conciencia que se esfuerza por permanecer vi-- viente ante el cambio y la muerte.

En la actualidad, estos principios aún siguen vigentes -- en la música religiosa de la India. "La vibración trascen-- dental que se crea al cantar Hare Krsna-Hare Rama --expresa -- su divina gracia A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, funda-- dor de la Sociedad Internacional para la conciencia de Krsna-

es el sublime método para revivir nuestra conciencia trascendental. Al cantar esta vibración podemos limpiar todos los recelos que hay en nuestro corazón, y al escucharla revivimos nuestra conciencia en Krsna. Este canto proviene de la plataforma espiritual, y por eso esta vibración sonora sobrepasa todos los planos inferiores de conciencia, a saber: el -- sensual, el mental y el intelectual. Por tanto, no es necesario comprender el idioma del canto, ni es necesario es--- peculiar mentalmente, ni hacer ningún ajuste intelectual para cantarlo, su sencillez es igual al llanto de un niño que busca la presencia de su madre".

La mitología griega, narra el fatástico e inusitado canto de Orfeo que detenía los mares, encantaba árboles, calmaba animales y, que en el Hades, convenció a los dioses infernales que liberaran a la bella Eurídice. Al son de la flauta tocada por Apolo, los peces emergían a la superficie, las bestias salvajes olvidaban su ferocidad y se mezclaban con los ganados, las aves se congregaban, y en sí, la naturale--za se engalanaba.

Homero, en la Ilíada, cita el caso de Ulises a quien -- sus soldados cantaron fórmulas mágicas cuando estaba herido, e inmediatamente la sangre se detuvo.

Los griegos consideraban la música como arte "imitativo", esto es, capaz de imitar cualidades morales y transmitirlas al auditor. La influencia moral de la música dependía incluso de los modos.

"Así, el modo dórico expresaba la discreción y el modolidio tenía un carácter nocivo y representaba a los beodos.-

También se creía que cada instrumento ejercía influencia determinada sobre la condición mental de las personas. ( 5 ).

Píndaro y Galeno, además de utilizar un instrumento específico para la curación de determinada enfermedad, incluían en la medida terapéutica un canto definido.

No inventaron nuevos instrumentos, pero los que conservaron de otros pueblos los mejoraron notablemente. El doble oboe sirio, se convirtió en el Aulos, instrumento nacional-griego.

En aquel entonces, como hoy en día, la música tenía objetivos y estaba subordinada al estilo y al gusto de la época. En el estado ideal de Platón (429-347 a.C.), la música debía guiar a la juventud por el sendero de la belleza y la armonía espiritual. Esa tendencia se encuentra también en la arquitectura, pintura, literatura, escultura, y danza.

Aristóteles, discípulo de Platón, estableció que por medio de la música, el cuerpo se purificaba. Expresó, asimismo, que podía curar las enfermedades mentales, pues, era capaz de intensificar los efectos de la enfermedad y hacer que el sujeto alcanzara el éxtasis que producía una especie de redención espiritual y restauraba la armonía mental.

Pitágoras (528-500 a.C.), utilizaba el modo dórico-mi-re, do, si, la, sol, fa, mi- para reintegrar a los beodos en la sociedad. Realizó también, estudios físicos y matemáticos de los intervalos tonales. Imenías, por su parte, manejaba el dulce sonido de la flauta para curar los ataques de gota y ciática.

( 5 ) B. Sandved, K., El mundo de la música, Espasa Calpe, - 1962 p. 1692



Como géneros musicales concretos tuvieron: el peán, en honor de Apolo o de los dioses, expresión jubilosa cuyo origen parece encontrarse en manifestaciones de acción de gracias por el restablecimiento de la salud; el threno o lamentación, ligado a motivos tristes y que aparece citado en las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo, y en la Ilíada, en relación con el duelo motivado por la muerte de alguna persona ( 6 ).

El mito de Adonis presenta también estos dos géneros: - con el peán se celebraba la llegada de la primavera, circunstancia en la cual se festejaba alegremente la resurrección de Adonis, y con el threno se lamentaba su muerte, simbolizada por la llegada del invierno.

Existían también los cantos de trabajo, ligados al dithambo o culto de Dionisios, dios de la viña y el vino, y de la diosa Ceres, protectora de la agricultura; los escolios, se cantaban en festines. Su origen se remonta a los cantos entonados en los sacrificios. El himeneo y el epitalamio, correspondían a las festividades en ocasión del matrimonio.

En sí, la práctica musical estaba compuesta para una sola voz y se encontraba estrechamente ligada a la poesía. En el circo, en el templo y en la escena, servía como acompañamiento al canto o recitación de los coros, la acción dramática o la danza. En los juegos Píticos de Delfos, los Olímpicos y otras festividades deportivas; se cultivaba como arte independiente y había audiciones de poemas líricos tradicionales llamados nomoi. ( 7 )

( 6 ) Orta Velázquez, G., op. cit. p. 66

( 7 ) B. Sandved, K., op. cit. p. 1693

Los griegos representaban los sonidos por medio de las letras de su alfabeto, circunstancia que ha permitido, a través de los siglos descifrar y conocer algunos cantos que de ese pueblo sobrevivieron. Por ejemplo, podemos citar el himno a Helios, el cantar de Seikilos, un fragmento del canto de Eurípides, una estrofa de la Oda de Píndaro y el himno a Némesis.

A pesar de que la música griega ha dejado pocas huellas, independientemente de las teorías acústicas, basadas en los intervalos tonales descubiertos por Pitágoras, que hasta nuestros días se han conservado, pues fueron utilizadas por el romano Boecio (500 d.C.) y por los músicos de la Edad Media; los expertos en musicología afirman que hay dos maneras de considerar la música griega. Por una parte señalan Grecia constituye el punto de partida para el estudio de la cultura occidental en determinados aspectos de ella: el diatonismo del canto eclesiástico y el sistema llamado modal de la Edad Media europea. Desde otro punto de vista, Grecia fue la heredera de todas las culturas orientales que le llegaban de Asia, porque antes de ser la cuna de nuestra civilización fue un país oriental.

Tomando en consideración estas dos opiniones, se realizaron diversos estudios historiográficos, mediante los cuales se encontró que una sistematización de prácticas y teorías musicales, con semejanza indiscutible al sistema griego, había aparecido en China, tres mil años antes de Cristo.

" Las especulaciones chinas partían del sonido Huang -- Chung, o campana amarilla, que equivale a nuestro fa#5 de --

366 vibraciones simples, sonido que algunos musicólogos, Riemann entre ellos, pensaron que era el punto de partida para la sistematización griega".( 8 ).

Más tarde los chinos del tiempo de Confucio perfeccionaron ese sistema con puntualidad matemática y crearon estructuras escalísticas bastante complejas, procedentes de una escala pentátona, de superposiciones heterofónicas y polirrítmicas.

En ese tiempo la sabiduría de Confucio era escuchada y respetada por todos. El sabio, coetáneo de la época griega, pensaba que la música se originaba en el corazón, cuando éste percibía y era influido por el mundo exterior. Los sonidos simbolizaban entonces, los sentimientos, estados de ánimo o emociones, producidos por el excitante universo que circundaba al hombre.

Ante tal afirmación, los reyes antiguos eran siempre --cautos con las cosas que afectaban el corazón humano. Trataban, por lo tanto, establecer la armonía de los sonidos mediante la música, guiar los ideales y aspiraciones del pueblo por medio de Li (orden social), regular la conducta a través del gobierno y prevenir la inmoralidad basándose en el castigo. Li, música, gobierno y castigo, tenían un objetivo común: efectuar la unidad en el corazón del pueblo y cumplir los principios del orden político.

Según Confucio, la difusión general de la música y las canciones creaba una atmósfera de paz en el pueblo, mientras que el establecimiento del ritual daba un sentido definido de orden y disciplina. La música expresaba la armonía del =

( 8 ) Salazar, Adolfo, La música, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1978, p. 73

del universo; el ritual expresaba el orden del mismo. Por -- medio de la armonía eran influidas todas las cosas, y por -- medio del orden todas las cosas poseían un lugar adecuado. - La música surgía del cielo, en tanto que los rituales se mo- delaban en la tierra. El ritual y la música permiten compren- der el principio del Cielo y de la Tierra. Por consiguiente, el sabio crea música en correlación con el cielo y usa ritua- les en correlación con la tierra. Cuando el ritual y la músi- ca se han establecido bien, el Cielo y la Tierra funcionan - en orden perfecto... Entonces, se puede comprender la rela- ción entre el rey y los ministros.

Así, la nota musical do, era el símbolo del rey; la no- ta re, era propia del ministro; mi, figuraba al pueblo; fa, - representaba los asuntos del país y la nota sol, encarnaba - al mundo natural. "Quien comprende la música -decía Confu- - dio- se halla muy cerca de comprender el orden social, y - - quien la domina influye en el orden social, convirtiéndose - en un virtuoso, porque la virtud es maestría y realización".

En el sistema total del pensamiento confuciano, el sim- bolismo desempeña un papel muy importante. Confucio parecía- meditar constantemente en la necesidad de los símbolos exter- nos para individuos comunes, en algo que la mente común pu- diera aprehender. Así como la corona simboliza la autoridad; como el Sol es el símbolo del rey y la Luna de la reina. Al igual que los músicos occidentales admiten las distintas cua- lidades y emociones que producen los diferentes modos tales- como el lidio y el dórico.

Para comprender ese simbolismo musical, se debe enten- der la cosmogonía de los antiguos chinos, quienes creían que toda la vida era resultado de la interacción de cinco elemen- tos y, esencialmente, de los dos principios de ying y yang,

que rigen tanto los fenómenos naturales como la sociedad humana.

"El ideal de los confucianos era hallar armonía entre los asuntos humanos y las fuerzas cósmicas. En la teoría de los cinco elementos, agua, metal, fuego, madera y tierra se basan, los cinco colores, cinco sabores, cinco tonos de la escala pentatónica, cinco grados de parentesco en el sistema familiar, y cinco direcciones, norte, sur, este, oeste y centro". ( 9 ).

En orden cronológico, los chinos fueron quienes sistematizaron primero las teorías musicales. No obstante, las investigaciones musicológicas, comparadas, han demostrado que la música griega anterior a Pitágoras (Lasos de Hermione, Archytas y Aristoxeno de Tarento) fue música oriental, que corresponde en escala, tonos y semitonos a composiciones chinas, japonesas y árabes de la misma edad.

Lo anterior permite asegurar que existía un intercambio de conocimientos entre los pueblos y que las influencias extranjeras unidas a las inspiraciones propias de cada pueblo producía semejanza en los estilos y en las obras musicales.

En el caso específico de Grecia, se puede argumentar -- que la penetración forastera en combinación con las ideas características de los naturales, tras un largo proceso formaron el repertorio completo de sonidos, descrito por Euclides, y nombrado sistema téleion o sistema perfecto, el cual desde el año 400 se aplicaba teóricamente a una cítara de quince -

( 9 ) Yutang, Lin, La sabiduría de Confucio, Siglo Veinte, - Buenos Aires, 1946. p. 247

cuerdas utilizando dos octavas. Sin embargo, aún queda la incógnita respecto a la primera sistematización musical, ya que los chinos decían haber heredado sus conocimientos de Occidente y los griegos hablaban de un lejano Oriente. ¿Dónde podría situarse una especie de embrión musical que tuviera tierra firme y dónde hubiera nacido el método para sistematizar los sonidos?

Probablemente, en el futuro los investigadores logren determinar el sitio exacto de su origen.

Durante el Imperio Romano, la música se convirtió en -- adorno social que fomentaba la vanidad de las personas: entre las familias acomodadas se aceptaba la enseñanza de ese arte como medio de lucir la mediocre habilidad que degeneraba en diversión superficial e intrascendente.

La cultura musical que heredaron de los griegos fue destruida por la falsedad de la época. Se olvidó el fondo y solidez de las composiciones.

Sachs, en su Historia de la Música en la Antigüedad, dice, recordando la expresión de Marciano Capella, "... y Séneca lamentaba que en los teatros hubiese más cantantes que espectadores".

El propio Nerón --relata la Historia-- gustaba de exhibirse como artista en el circo, distribuía a sus soldados entre el público para que le aplaudiesen y obligasen a los asistentes a celebrar sus pésimas actuaciones.

### 1.3. La Era Cristiana

Respecto a la historia musical en el siglo I de nuestra era, existen vagos indicios relativos a la composición con --

ritmos de cantos e himnos, a la forma de las estrofas y a la ejecución solística o coral durante las ceremonias religiosas. "El uso del canto alternado, sin embargo se confirma con aquella conocida carta que Plinio el Joven, siendo gobernador de Bitinia, por medio de un cantor, envió a Trajano para informarle que algunas personas acusadas de pertenecer al Cristianismo, se habían declarado inocentes, pues "habían entonado cánticos alternados a Cristo como a cualquier otro dios en las horas antelucanas" (horas anteriores al alba), no reconocían a Cristo como su dios, simplemente cantaban" .  
( 10 )

Los primeros cristianos eran perseguidos y tenían que ocultarse para practicar su religión. Sus sesiones se conformaban de rezos, predicaciones y meditaciones; cuando su exaltación mística los conducía al entusiasmo, suavemente entonaban sus cantos.

La música primitiva de la Iglesia se entronca directamente con los orígenes mismos de su credo y de sus primeros adeptos: por una parte, israelitas refugiados en Roma que seguían practicando las formas musicales de la Sinagoga y, por otra, esclavos griegos que llevaban a sus reuniones modos y costumbres de canto procedentes de la tradición helénica" .  
( 11 )

El primer modelo que utilizaron fue el canto en la sinagoga: el solo salmódico, el canto antifonario o antifona, --

( 10 ) Della Corte, A., Pannain, G., Historia de la música I, Labor, 1950, p. 11

( 11 ) Salazar, Adolfo, op. cit. p. 47

consistente en canto alternado de dos coros que contenían el sentido ético del tema y el canto responsorial o responsorio, canto alternado entre un solista y un coro. Incluían también, el himno de origen griego, con su mismo carácter laudatorio y entusiasta.

En los siglos II y III, se cultivaron los himnos y salmos dedicados a comunidades cristianas y heréticas. Entre los autores de ese tiempo que destacan, se encuentra a Justino Mártir, perecido en Roma hacia 170; Clemente de Alejandría, nacido en Palestina, quien vivió en Occidente y parece ser el primer poeta cristiano latino; el herético Bardesane, sirio, muerto en 222, a quien se le atribuyen cerca de ciento cincuenta cánticos y parece haber divulgado la himnodia.

Cabe señalar que con Marco Aurelio, a mediados del siglo II, la cultura musical pagana muestra ya decadencia irremediable, que ni el emperador Juliano el Apóstata, en el siglo IV logra reanimar. Constantino apoyó decididamente la nueva religión y esta actitud provocó la desaparición como fuente viviente de la música pagana, a pesar que en las villas y pueblos situados fuera de Roma siguiera cultivándose, porque el cristianismo tardó en aceptarse e incorporarse a la vida cotidiana.

Cuando la capital del Imperio Romano se trasladó a Bizancio en 330, la música cristiana sufrió cambios importantes: el canto antifónico dejó de ser meramente recitativo, se distinguió por ser melódico, expresivo y desarrollado. Su divulgación aumentó considerablemente, desde Siria y Palestina hasta Antioquía, utilizándose en los ritos de las igle---



sias de Oriente; más tarde abarcó todo el mundo cristiano. - Al distinguirse la liturgia cristiana oriental de la occidental, es decir, cuando se crearon reglamentos distintos de -- aquellos actos con los que cada creyente manifiesta su fervor, estableciendo así el medio eficaz para trascender de la observación a la contemplación, de lo sensible a lo intelectual, y cuando fueron considerados aspectos diferentes de la teología viviente, no abstracta, pero capaz de ser expresada con palabras, música, imágenes, mímica y cantos, se transformó la práctica musical de ambas Iglesias.

Después de la entonación primitiva de los salmos se --- crearon breves composiciones que introducían entre los versículos de un salmo, algún verso improvisado que explicaba la lectura de los libros sagrados o que describía una idea teológica. Esos cantos se denominaron troparios, porque giraban en torno a un tema y provienen del vocablo griego tropos que significa girar.

Cabe resaltar que el Imperio de Bizancio duró 1,123 --- años e inicióse con infiltraciones de las ideas de Oriente que impregnaron las tradiciones grecorromanas. Asimismo, la historia de la música, comienza con las vicisitudes culturales y artísticas de los pueblos que constituían el Imperio: frigios, hititas, iraníes, eslavos, armenios, hebreos y --- griegos. Es importante considerar que desde la época helénica, se habían mezclado con los griegos gentes ilíricas, escitas y asiáticas; que en tiempo de los romanos se cruzaron razas de las tierras mediterráneas y que egipcios y sirios se confundieron rápidamente con los europeos.

Tal mezcla era evidente en los gustos musicales y en -- los ritos eclesiásticos, los cuales se separaron por la di-- vergencia de opiniones e idiosincrasias.

A pesar de las diferencias, la mentalidad bizantina, en general, sirvió para que el cristianismo floreciera y se -- arraigara en el pueblo, pues éste despreciaba la vida terrena, esperaba un mundo futuro mejor que el presente y en esencia era místico. Además la Iglesia estaba constituida a semejanza del Estado y cualquier falta hacia ella era considerada herejía, delito contra el Estado que se castigaba terriblemente.

En la refinada educación y cultura de todo bizantino, -- la música figuraba entre las principales ciencias, Aritmética, Geometría y Astronomía. Su conocimiento y aplicación estaba destinado al servicio de la liturgia y se interpretaba de manera costumbrista.

Al consumarse la cristianización de Roma, en el año 546 la iglesia católica gozó de mayor libertad con respecto al -- Estado y la música tomó paralelamente mayor importancia en -- las ceremonias del culto. Los diversos países se empeñaron en darle brillantez y fisonomía propia. Esto trajo como consecuencia que se fundaran escuelas de música a beneficio de la religión. Los conventos resultaron los lugares idóneos para su establecimiento y se acredita en las ciudades de Alejandría y Antioquía, la mayor antigüedad de dichas escuelas. En occidente, el convento de San Juan y San Pablo, en Roma, -- fundado por el Papa León el Grande, albergó a miles de estudiantes.

La existencia de esas escuelas originó que se instituyeran diversos estilos musicales, apoyados en otros ritos litúrgicos, los cuales por su singularidad amenazaban la unidad eclesiástica. Ante esa situación el Papa Gregorio el Grande, quien rigió los destinos de la Iglesia a fines del siglo VI, procedió a revisar los cantos, a unificarlos y a determinar su uso. La reforma llevada a cabo por Gregorio, suscitó que al conjunto de cantos prescritos se les diese el nombre de Cantos Gregorianos.

Esa reforma implicaba la unificación de los cantos, y la necesidad de escribirlos para darlos a conocer.

Ese hecho permitió que los misioneros cristianos recorrieran el mundo europeo evangelizando y enseñando los cantos religiosos, a reyes y príncipes. Cuando un rey se convertía al cristianismo, su pueblo entero lo seguía.

Casi todo el continente se evangelizó a través de los misioneros. El norte con mayor lentitud que el centro y que el sur. Los países más alejados, lo que hoy es Noruega, Suecia, Finlandia, Gran Bretaña, fueron convertidos más tarde que lo que hoy es Francia, sur de Alemania, Italia y España. Los países del este, junto con Grecia, fueron convertidos al cristianismo no por la iglesia romana, sino por una facción disidente de la misma, la que se constituyó como iglesia bizantina. ( 12 )

El Papa Gregorio convocó a los expertos para emprender su hazaña. Estos tenían antecedentes acerca de la música, -

( 12 ) Manzanos, Arturo, Apuntes de historia de la música I, Sep. Setentas, México, 1975, p. 21

aún cuando ésta no fuera escrita. Severino Boecio, había escrito un tratado llamado Institutio Musicae, y un monje, Casiodoro, había escrito también un tratado titulado Diálogo sobre los Salmos. Estos dos hombres fueron los teóricos musicales en quienes el mundo occidental antiguo giró. Analizaron la teoría de la sistematización musical griega, y la transformaron en la teoría de la iglesia medieval.

En el siglo VIII, León Isáurico proclamó oficialmente la iconoclastia, secta herética que destruía las imágenes, y entre las ruinas ocasionadas a las iglesias, escuelas y bibliotecas, desaparecieron textos y recuerdos de la música bizantina.

Según Krumbacher -musicólogo alemán- ese movimiento fomentó la conciencia religiosa y las artes inspiradas en el sentimiento religioso. Muratoff, por su parte, indica que apenas concluida la opresión de los iconoclastas en 843, la actividad de los pintores de íconos aumentó rápidamente. -- Así como en la pintura se produjo un florecimiento de miniaturas, lo mismo sucedió en la literatura, surgiendo multitud de nuevas melodías, que iban acompañados de breves composiciones musicales.

#### 1.4. La música medieval

Durante la Edad Media, progresaron muy poco las artes y las ciencias; el mundo parecía haberse detenido, la primordial preocupación de este período era la fe religiosa. Se creía que a la llegada del año 1,000, el juicio final comenzaría y terminaría la vida en la Tierra. En esas condiciones el problema era la salvación y la redención de los pecadores.

dos. La música afirmaban los teóricos- tenía poder purificador y consideraban, como los griegos, que existía una secreta relación entre las melodías y las emociones. Consideraban asimismo que la música aunada a la palabra, específicamente la fórmula mística de la palabra Jesús, podía curar -- las enfermedades, pues, todo era cuestión de la fe que se tuviera en el canto y en el verbo.

Hasta el año 1000 el estilo predominante en la arquitectura y en la música fue el románico. La forma sólida y austera de los edificios y la claridad y sencillez de la música eclesiástica hablaban de la confianza en la autoridad que caracterizó aquella época, y dejaban ver el temor, la incertidumbre que imperaba. Tal parece que hasta los Cruzados marcharon a la guerra santa para hacer méritos, redimir sus pecados y buscar la salvación de sus almas.

Sin embargo, terminó el milenio y la vida continuaba; -- entonces renacieron las artes y el gusto por la alegría.

Paralelamente al desarrollo del cristianismo, surgieron entre los galos, germanos y bretones, cantores y poetas llamados bardos. Los sacerdotes de esos pueblos, los druidas, propagaron las leyes y doctrinas de su religión por medio de cortos poemas y cantos. Los bardos, subordinados a los druidas, cantaban al son de los instrumentos musicales las hazañas de los héroes; asistían a batallas para excitar el valor de los guerreros con sus cantos y daban ciertas señales a -- través de sus gritos en el momento del peligro o la victoria. (13).

Estos bardos fueron conocidos como los primeros trovado

(13) Orta Velázquez, G., op. cit. p. 124

res o juglares, quienes cantaban acompañados de los instrumentos primitivos: viola, salterio, arpa, flauta, cornamusa, laúd, rabel, dulzaina, rota, etc.

Refiriéndose a ellos, Wolf, en su Historia de la Música, dice: "Eran músicos plebeyos y ambulantes; la clase culta los menospreciaba, la Iglesia los combatía y consideraba como propagadores de la música pagana... Mas el pueblo los aclamaba, pues necesitaba a estos mantenedores del buen humor y de diversiones, ya que además de las fábulas y de los cantos que llevaban de puerta en puerta y de región en región, eran también los mensajeros de actualidades y de sucesos novísimos".

Los trovadores unieron la música a la poesía e inspiraban sus cantos en la variedad de asuntos políticos, sociales, económicos y religiosos. Por ejemplo, en el sur de Francia, donde la vida era amable y dulce por el clima de la Naturaleza favorable, los asuntos preferidos eran los sentimentales. En el norte, donde la vida era más dura, se preferían los cantos dedicados a las narraciones heroicas y caballerescas, donde se narraban las hazañas de los Cruzados o de los caballeros como Carlo Magno, Roldán, Sigfrido y otros.

El juglar era a la vez acróbata, prestidigitador, y músico, capaz de realizar actos sobresalientes en sus diversas especialidades.

Posteriormente se precisaron estilos, destacando: las Canciones de gesta, narraban las hazañas guerreras y los actos heroicos; las alboradas, que trataban de asuntos amorosos, únicamente aquellos que suscitaban celos y pasiones, y los que se podían catalogar como dramáticos: mujeres infie--

les, amores prohibidos y violentos o relaciones ilegítimas; - los pastorales, eran canciones tranquilas en donde se cantaba a la paz de los campos, la belleza del paraje y se hacía honor a la Naturaleza; las hilanderas, eran canciones que se referían a la larga espera de las doncellas, quienes sintiéndose morir de amor aguardaban la llegada de sus caballeros, recluidas en sus castillos o en conventos; los serventesios, eran cantos cómicos y festivos, generalmente satíricos y las disputas, que eran dialogadas y se ejecutaban entre dos o más cantores.

El canto trovadoresco es profano, terrenal. Esto produce una marcada diferencia en el carácter, finalidad y espíritu de la música. Por tanto, el resultado es diferente. El -- trovador canta a la vida, a la belleza, al heroísmo, al amor terrenal, a las pasiones; el trovador, que ya no se dirige a Dios, pierde la solemnidad y el recogimiento, aún cuando usa la misma técnica. (14)

En el campo religioso, los chantres o cantores de iglesia respetaron, al principio, el canto gregoriano integrado por un mismo sonido (homofónico). Al cabo de cierto tiempo, se dieron cuenta que el uso de varios sonidos ejecutados al mismo instante, enriquecía el arte musical. Distinguieron, - entonces, las voces y produjeron con ellas un efecto sonoro parecido al eco; es decir, la voz grave ocupaba el primer -- plano en la interpretación, era seguida por otra ligeramente aguda y en tercer lugar se escuchaba la nota más aguda. Esta - técnica denominada organum, dio origen a la polifonía.

(14) Manzanos, Arturo, op. cit. p. 32

Posteriormente surgió el discanto, forma armónica más complicada que consiste en acompañar la nota principal del texto melódico con otra nota de igual duración, como en el organum, pero con la diferencia que la distancia entre la nota principal y la auxiliar no es fija. La segunda línea melódica no corre paralela a la primera.

Otra forma musical de la misma época, son las laudas, alabanzas dedicadas a la virgen María y a Cristo, las cuales se interpretaban individualmente o a manera de diálogo. interviniendo cantantes solistas y un pequeño coro que los acompañaba "produciendo eco".

En Francia, la polifonía se cultivó con mayor audacia que en el resto del mundo europeo. En París, se creó la escuela de canto en la catedral de Nuestra Señora, y la escuela de la Sorbona en donde se desarrollaron las bases teóricas además del sistema exacto de notación. La forma más importante de la escuela parisiense fue el motete, constituido por melodías diferentes y simultáneas en cuyo contenido se apreciaba textos diversos.

Esta modificación, el uso de nuevos acordes y el aumento de las voces sobrepuestas, dio lugar a la nueva técnica polifónica que Phillipe de Vitry, en su tratado musical titulado Ars Nova bautizó con ese nombre y llamó Ars Antigua a las formas musicales precedentes. El máximo exponente del Arte nuevo, fue Guillaume de Machaut, nacido en la región de Champagne, Francia, y quien escribió la primera misa polifónica de la Historia.

El arte nuevo se difundió a través de los músicos fran-



ceses quienes se dirigieron a los países vecinos. Llegaron a Italia, donde se iniciaba el progreso y enriquecimiento de las repúblicas de Venecia, Amalfi, Génova y Florencia. - Asimismo "conquistaron" los Países Bajos y fundaron la escuela Franco-flamenca, que fue la encargada de continuar el progreso de la polifonía. Su apogeo dura casi dos siglos y enmarca el enlace de la Edad Media con el Renacimiento.

El periodo de 1450 a 1600 significa rápido desenvolvimiento musical. Al mismo tiempo que la música vocal polifónica de la Iglesia alcanzaba plenitud, la música profana progresaba también de modo extraordinario. Surgía una nueva edad.

Durante el siglo XV se aprecia en Europa la transformación del pensamiento y de la vida; parece que los hombres han "renacido". Los sabios humanistas, los pensadores, los filósofos se han percatado de lo que el hombre puede hacer por sí mismo, y ya no dejan todo en las manos de Dios. Resurge la confianza, la conciencia del poder y de la capacidad.

### 1.5 El Renacimiento

"El Renacimiento es algo más profundo que la historia de las artes, o las ciencias; ni siquiera puede considerarse la historia de las naciones. Es la historia de la conquista por el espíritu humano, manifestado en las razas europeas, de la libertad conciente de sí misma. No es un simple cambio político, una nueva moda en el campo de las artes o la restauración de los cánones clásicos del gusto; es la energía intelectual, la eclosión espontánea de la inteligen-

cia que permitió a la Humanidad sacar el fruto de los elementos vitales que habían yacido durante largos siglos en las orillas del Mar Muerto". (15)

Los elementos no clericales de la sociedad comenzaron a viajar y a retroalimentarse. El comercio y la industria crearon una nueva clase media elevada y los príncipes, gracias al florecimiento de los bancos, alcanzaron su poderío que les permitió rivalizar política y culturalmente con la Iglesia.

Se renovó el humanismo del siglo XIV con el deseo de revivir la mentalidad clásica; los ideales del clasicismo parecieron volver a predominar; se trataba de hallar el equilibrio, la claridad y armonía. Cada individuo sentía y comprendía que su deber era aumentar sus conocimientos y afirmar su derecho al libre desarrollo de su voluntad.

Según varios autores, este sentido arqueológico de la vida, no tenía nada de clásico. Goethe, expresó al respecto, "los antiguos eran modernos cuando vivían". Sin embargo, el espíritu humano hace a veces sus mayores progresos, por los caminos más extraviados.

"Para conocer a aquellos griegos y romanos, admirables capitanes, estadistas y poetas, hacía falta desenterrar mármoles y descifrar manuscritos, aprender lenguas muertas, estudiar, investigar y comparar. Y he aquí el verdadero renacimiento: no de lo que renació, sino de las facultades puestas en juego para renacer, que se avivaron con aquel esfuerzo de

(15) Addington Symonds, John, El Renacimiento en Italia, I, F.C.E. México, 1977, p. 12

la mente". (16)

Como ya se dijo, la escuela Franco-flamenca unió la --- Edad Media con el Renacimiento y de ahí surgieron los maes-- tros que lograron el desarrollo técnico y experimentaron la trabazón arquitectónica de los sonidos, produciendo música - más clara, comprensible y agradable. Los flamencos, coordina-- ron las melodías con mayor lógica. Utilizaban un sólo texto para las diferentes voces y cantaban con un solo idioma.

Ese hecho singular, extendió la cultura musical flamenca y la ubicó en primer plano. Mientras Italia encabezaba a los demás países de Europa en los campos del humanismo y la literatura, en las artes de la escultura y la pintura, en el comercio y en las ciencias de la vida, los Países Bajos eran el primer lugar en música.

En 1513 el papa Julio II fundó en la Basílica vaticana una capilla bautizada con el nombre de Capella Giulia, para el sostenimiento de doce cantores varones, doce muchachos y dos maestros de coro. Movíale, al hacerlo así, el designio - de propiciar la formación de una escuela romana de música, - que librase al Capítulo de San Pedro de recurrir a extranjeros para sus coros sacros. Sin embargo, su plan no tuvo éxito, pues hasta 1540 los principales compositores y músicos - de Roma siguen siendo extranjeros. (17)

Por tres italianos de reputación en el mundo musical -- -escribe V. Baini, en su obra Vida de Palestrina, Vol. II- había en la ciudad del Vaticano, cinco flamencos, tres fran-

(16) Pijoan, Historia del Mundo, IV, Salvat editores, S.A., Barcelona, 1961., 6a.ed. p. 17

(17) Addington Symonds, John, El Renacimiento en Italia II, F.C.E. México 1977, p. 947

ceses, tres españoles, un alemán y un portugués.

En contraposición al género clerical, la canción profana desarrolló varias formas entre las que destacan la chan--son en Francia; la canzona, frottola, villanella y balletti, - en Italia; y, el pequeño lied en alemán.

A principios del siglo XV, la forma musical más cultivada fue el madrigal, persistente hasta el siglo XVII, y del - cual aún en nuestros días existen sociedades cuyo objeto es favorecer el cultivo de esta clase de composiciones. A tra--vés del madrigal, Inglaterra alcanzó alto nivel entre las na - ciones musicales, y fue el primer país que fundó la Madrigal Society en 1741, asociación que todavía existe. En México se fundó para el mismo fin el "Coro de Madrigalistas".

El madrigal nace con compositores de la escuela franco-flamenca como Arcadelt, Willaert, Cipriano de Rore y Orlando de Lassus.

El origen de la palabra madrigal es incierto, pero entre las hipótesis emitidas existe una que según los expertos es la más congruente. Esta considera que el madrigal se ---- arraiga en la costumbre española de dar serenatas, mañani---tas, o "gallos", como se llaman entre nosotros; de aquí que las composiciones cantadas hayan sido designadas con el nombre de "cantos de madrugada". Los franco-flamencos no podían pronunciar correctamente la palabra madrugada, por lo que se piensa la convirtieron en madrigade. Los italianos cultivaron este género, también, y la palabra anteriormente citada, por circunstancias propias del idioma italiano se tornó en - madrigal.

Esta hipótesis se basa en el proceso histórico relativo

a la denominación española en Flandes y a la culminación del mismo género en Italia, donde toma su nombre definitivo.

Desde el punto de vista poético, el madrigal es un poema corto de temas amables y galanos, coincidente con las mañanitas; musicalmente se caracteriza por enfatizar el sentido de las palabras del texto, lo que le da carácter particular, porque puede considerarse como el antecedente ideológico de la música dramática.

Resultado característico del espíritu renacentista fue la ópera, representación dramática en la que los actores, en vez de hablar, cantan sus partes respectivas acompañados de un conjunto orquestal y en la que intervienen además el coro y el ballet. La palabra ópera es italiana, significa obra y procede del latín, opus. El primer ballet real actuó en 1581 en la corte francesa de Catalina de Médicis; llevaba el título de Ballet Comique de la Reine, y su descripción se envió a todas las cortes europeas.

Vicenzo Galileo (1533-1591), padre del gran astrónomo, fue el primero que intentó la realización de una ópera. Elaboró entonces "Los Ugolinos", tomando el texto del pasaje -- respectivo de la Divina Comedia de Dante Allighieri. Poco -- tiempo después se añadieron a los intentos de Galileo, los -- de otros compositores, entre los cuales destacan: Giulio Caccini y Jacobo Corci, quienes musicalizaron El combate de -- Apolo con la serpiente pítica, cuyo texto era del conde Bardi di Vernio, fue estrenada en 1590. Emilio Cavallieri realizó El sátiro y utilizó el texto de Laura Guidiccione, se estrenó en 1590, también. Jacobo Peri en 1594, presentó por --

vez primera en las fiestas de carnaval, por orden de Giovanni de Médicis la ópera Dafne, con el texto de Ottavio Rinuccini.

Fuera de Italia, en Francia y Alemania la ópera se desarrolló posteriormente. En Inglaterra, Henry Purcell trató de crear un arte dramático propio, basado en el drama nacional inglés. En España se desarrolló un género teatral-musical denominado zarzuela, que corresponde a un arte popular, inspirado en la ópera. Rusia, logró destacar debido al compositor Glinka, quien con su ópera La vida del Zar, inicia el movimiento nacionalista, continuándolo Dargominsky, César Cui, - Alejandro Borodine y Rimsky Korssakoff.

#### 1.6 La época barroca (1660-1715)

El estilo barroco surgió como reacción contra las rígidas líneas clásicas del Renacimiento y se expresaba como búsqueda de vida, movimiento y fuerza. El nombre barroco, procede de la palabra francesa baroque, que significa irregular, asimétrico, retorcido. En principio, este estilo se aplicó únicamente a la arquitectura y a las artes decorativas, porque sus aspectos fundamentales lejos de provocar una desviación, provocaban intensificación del estilo renacentista; -- por ejemplo, en arquitectura, la estructura siguió siendo la misma, pero el espíritu era distinto, la placidez era substituida por la intensidad de movimiento, la autoafirmación individualista se expresaba con violencia, y todo el arte se esforzaba por conseguir vastas dimensiones, fuerza expansiva y expresividad.

El sentimiento de liberación forzaba a los hombres a expresar todo lo que sentían y padecían, desde las alegrías -- hasta la desesperación.

Al respecto, en el siglo XVII el célebre médico Baglivi, quien radicaba en Sicilia, decía que el hombre no debía reprimir el dolor, sino expresarlo, y que debería buscarse -- la "fórmula mágica" que mitigara su sufrimiento. Utilizó entonces, la música y la danza para curar ciertos padecimientos que aquejaban a sus pacientes. El más común era la picadura de tarántula, que en breves momentos producía terribles convulsiones. Baglivi empleaba la música como sedante en --- esos casos y de ahí nació la forma musical llamada tarantella, en "honor" al arácnido. En sus últimas notas médicas, el doctor afirmaba que la música aliviaba al enfermo y que desde el comienzo de la Humanidad había sido utilizada como --- tranquilizante.

La relación existente entre la música del Renacimiento y la barroca, es en cierto modo la misma que entre los estilos románico y gótico, ya que en ambos se iba de la calma y la tranquilidad hacia lo inquieto y turbulento; la diferencia consistía en que el nuevo desarrollo tenía como fundamento un sistema armónico fijo.

El periodo barroco fue la época del florecimiento de la música instrumental en el nuevo estilo polifónico para la -- combinación de varios instrumentos. Se formaron orquestas en el sentido moderno y las formas de composición orquestal fueron las suites, el concerto grosso y, en conexión la ópera, la obertura y la sinfonía. Se compusieron, también, sonatas para combinaciones instrumentales; ricercari, toccatas, va--

variaciones y fugas se escribían para órgano, o bien, para instrumentos de teclado como los clavicordios y clavicémbalos.

### 1.7 La época rococó

Este periodo se caracteriza por el cultivo de los placeres de la vida, el goce y la alegría. Empezó en transición gradual, por lo que puede ser considerado como extensión del barroco. Su forma íntima y refinada equivale a reblandecimiento, esto es, la monotonía de la línea recta puede romperse por un gesto alegre como por la fuerza. En música se emplea a menudo la denominación de estilo galante, porque la mayor parte de esa música se componía para diversión de la corte y la nobleza. Sus formas preferidas fueron el divertimento, música superficial a manera de suite y la serenata, composición ligera generalmente graciosa. Como todo arte cortesano el rococó musical tenía sus fuentes y fundamentos en lo decorativo y no se proponía perturbar al auditorio con emocionantes descripciones de estados de ánimo o con dramatismo apasionado, se limitaba a embellecer la ocasión.

En el siglo XVIII, el virtuoso se dio a conocer en la colectividad por medio de conciertos. Desde principios de siglo, los conciertos públicos se hicieron populares y eran ejecutados por instrumentistas y cantantes. Los ejemplos más antiguos de ese tipo de conciertos fueron los Musikverein de Leipzig, llamados desde 1781 Conciertos Gewandhaus, los Concerts spirituels de París desde 1725, la Academy of Ancient Music de Londres (1710) y las audiciones de los oratorios de Händel.



El estilo galante duró medio siglo, aproximadamente desde la muerte de Luis XIV en 1715 hasta 1760. A partir de entonces una tendencia sentimental, estrechamente unida al movimiento literario Sturm und Drang y con la "vuelta a la Naturaleza", predicada por Rousseau, empezó a hacerse sentir en la música. La fuente más importante de la influencia sentimental fue el creciente interés por la antigüedad clásica. Muchos poetas, pintores, escultores, arquitectos y músicos empezaron a repudiar el frívolo y superficial estilo rococó. Tomaron por modelo el formal equilibrado arte antiguo, lo que constituyó el nuevo florecimiento del Renacimiento.

#### 1.8 Clasicismo

La época clásica tenía sus raíces en el periodo barroco, pero presentaba una forma más clara y equilibrada, que aún hoy se sigue considerando como la más perfecta y poderosa estructura de toda la música instrumental. En esa época se produjeron la forma sonata-sinfonía clásica y la sinfonía moderna para orquesta, que por su definida división en grupos adquirió equilibrio, carácter y eficiencia.

Los primeros trabajos de esa naturaleza se hicieron en la corte electoral de Mannheim, y los compositores de ésta, Stamitz, Richter y Canabich, son conocidos generalmente por los Mannheimers. Una de sus aportaciones fue el desarrollo de los efectos del crescendo y decrescendo, ya practicados por el italiano Jommelli, quien dio la pauta para que se mitigaran los ásperos contrastes entre forte, mezzoforte y piano. En Mannheim fue donde por primera vez se observó que tan

to el piano como el forte tienen color y forma musical propia.

Estos trabajos alcanzaron su perfección con maestros como Haydn, Mozart y Beethoven. Los dos primeros pertenecen a la vez al barroco y al clasicismo, mientras el arte de Beethoven pertenece por completo al clasicismo. Beethoven vio la Revolución francesa, la era napoleónica y la reacción de la caída de Napoleón, acontecimientos que provocaron grandes modificaciones en el arte, y en la ciencia.

En Medicina, por ejemplo, se incluyó la locura en el campo de la ciencia médica; Lineo clasificó las enfermedades mentales estableciendo las diferentes neurosis, entre las que incluyó la demencia, la melancolía y el onirismo. Felipe Pinel, fue nombrado médico de Bicêtre en 1791, segundo año de la Revolución francesa. El asilo de Bicêtre, era un infierno en donde la ciudad de París encerraba a sus psicóticos. Pinel tenía ideas revolucionarias, una de las cuales era la de liberar a los enfermos de sus cadenas. En 1793 asumió al puesto de jefe del asilo y en sus primeras declaraciones como tal afirmó: "Estoy convencido que estas personas no son incurables si pueden tener aire libre, libertad y un aliado". La primera "bestia" liberada, había vivido encadenado en la oscuridad durante 40 años. Cuando volvió a ver el cielo, exclamó: ¡Qué bello!.

Al comprobar que su sistema se justificaba en Bicêtre, Pinel procedió a la reforma de la Salpêtrière, hospital para mujeres dementes en la misma ciudad.

Uno de los principios que tomó Pinel para esta reforma fue el estudio realizado por Lieutaud en 1776, que se -

resume en el compendio de materia médica, en el cual se especifica que las canciones producen efectos benéficos para los enfermos y que la música en general puede ser utilizada como medio para calmar los dolores psíquicos que parecen insoportables. Asimismo señala que la tendencia a la irracionalidad o bestialidad y a la violencia, así como la impetuosidad y la pasión, disminuyen considerablemente con la música apropiada. La intensidad de la música adecuada provoca la baja en los instintos humanos.

Felipe Pinel, organizó conciertos y lecturas para los enfermos; era el más notable de los reformadores, pero no el único.

En Italia, Vincenzo Chiarugi, también liberaba a los psicóticos, administrándoles sesiones musicales; y en Inglaterra, el cuáquero York Retreat practicaba la caridad hacia los pacientes mentales, de la misma manera.

## 1.9 Romanticismo

El romanticismo es el movimiento literario y artístico que a comienzos del siglo XIX floreció en un periodo en el que se afirmaban las nuevas clases sociales. La variedad de inquietudes, aspiraciones y ambiciones iban acompañadas del deseo creciente de escapar de la realidad cotidiana. Estaba basado en el rompimiento con la disciplina de reglas del clasicismo, y se manifestó en el entusiasmo por la naturaleza, por estar distante en el tiempo y el espacio; por épocas lejanas y países remotos; por pretender un mundo de ilusión y por alejarse de la realidad.

Se exaltaba el nacionalismo y el patriotismo, una de -- las características más notables de ese periodo, que se inició en la literatura alemana con autores como Schiller, ---- Tieck y Heine. En Inglaterra con Wordsworth, Coleridge, W. Scott, Byron, Schelley y Keats. Se propagó en Francia con -- Rousseau, Madame de Staël, Chateaubriand y Víctor Hugo. Pos<sub>teriormente</sub> el movimiento irradió al mundo entero.

El músico romántico se consideraba intérprete de toda - la Humanidad y al mismo tiempo rechazaba las obligaciones so<sub>ciales</sub> por juzgarlas impedimentos para el libre desarrollo - de sus facultades creadoras. Sostenía que la música debía po<sub>nerse</sub> sobre las demás artes porque su contenido trascenden-- tal la hacía netamente romántica. La arquitectura se emparen<sub>taba</sub> con la música por su esfuerzo para sobrepasar los lími<sub>tes</sub> puramente humanos. (18)

En el mutuo intercambio entre música y poesía, la poe-- sía se musicalizaba en busca de nuevos efectos de ritmo y so<sub>noridad</sub>. La música, a su vez, se hacía poética. El composi-- tor romántico era un poeta del sonido. Al respecto, Kierke-- gaard, expresaba: "...el lago Gurre es estupendo cuando una brisa dulce encrespa superficie azul y el canto de los pája<sub>ros</sub> acompaña al susurro de los juncos; el mar sólo está --- acompañado de los gritos de las gaviotas solitarias. El primero se parece a una melodía de Mozart; el segundo a una me<sub>lodía</sub> de Weber".

La música tenía la misión de acompañar a la palabra, ---

(18) B.Sandved, K., El mundo de la música, Espasa Calpe, -- 1962, p. 1714-1715.

mientras los compositores de música puramente instrumental - buscaban en la literatura un apoyo para las formas nuevas como el poema sinfónico, las piezas características y las piezas líricas.

El poema sinfónico es una composición orquestal que desde la primera a la última nota expresa un contenido programático. Las composiciones líricas son "cuadritos" que describen un estado de ánimo o una atmósfera. En esa época el arte no fue sólo cultivado en las cortes, los palacios y los templos, sino que se incorporó a las diversiones de las clases medias.

Sus máximos representantes son Mendelssohn, Schubert, Chopin, Liszt, Schuman y Berlioz.

### 1.10 Impresionismo

Este movimiento surgió cuando el romanticismo estaba -- aún en su apogeo. Inicióse en la escuela pictórica de París, con tendencias antiacadémicas y se bautizó en 1874 cuando -- Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas y otros innovadores exhibían en el "Salón de los Rehusados" sus pinturas. Monet presentó un cuadro que tituló "Impresión, sol naciente" y de ahí derivó el nombre de impresionismo, porque tanto al pintor como a sus compañeros de manera burlesca los llamaban impresionistas. El impresionismo intenta reflejar la verdad del objeto artístico a través de la impresión que causa en el artista en un momento dado. Usaban sólo los colores fundamentales del espectro y los superponían directamente sobre el lienzo; no mezclaban --

los tonos en la paleta, como era lo acostumbrado. Los expertos señalan que esta técnica permitió dar mayor luminosidad a las obras. La luz fue para ellos el verdadero objeto de su arte, y cualquier cosa era digna de pintarse si daba ocasión de destacar los efectos de la luz sobre la Naturaleza. Con la innovación de la técnica, se produjo la revolución encabezada por Manet, contra los cánones establecidos de la belleza. Los literatos en Francia trabajaban paralelamente a los pintores. Flaubert promovió el movimiento literario y fue seguido por los Goncourt, Zola, Baudelaire, etc.

El impresionismo llegó a la música procedente de la pintura. Los jóvenes artistas parisienses que se dedicaban a la introspección estética, trataban de buscar nuevos medios expresivos y sutiles, que expresaran, o más bien, tradujeran los estados de ánimo personales y los vagos e imponderables-movimientos de la mente.

En principio la corriente impresionista significó una reacción contra la música romántica alemana que estaba invadiendo Francia y contra el entusiasmo suscitado por las ideas de Wagner. Posteriormente más que intentar reproducir la Naturaleza en su realidad, intentaba comunicar la impresión recibida. Encausó entonces, su interés hacia el "color" de los sonidos y a la "luminosidad" de los tonos. Procuró expresar los estados de ánimo mediante la sensación sonora en lugar de la construcción formal. Creó un lenguaje musical nuevo que abolía muchas reglas tradicionales y abandonó la regularidad de construcción en el tiempo, a fin de obtener nuevos efectos rítmicos y armónicos, abriendo así el

camino a nuevos estilos musicales.

Sus máximos representantes fueron Debussy, Isaac Albé--ñiz y Ravel.

El impresionismo a pesar de su fuerza e innovaciones in discutibles, comenzó pronto a perder parte de su atracción - primaria debido a su tendencia a disolver lo concreto. Las - impresiones suelen ser muchas veces erróneas, y cuando se -- pretende plasmar en una obra queda solamente la abstracción del momento en que se percibió. Al respecto Jean Cocteau, -- con su notable aforismo, señala: "Después de la música con - guante de seda, la música con hacha."

#### 1.11 Pos-impresionismo

La reacción contra el impresionismo pictórico creada -- por Gauguin, Van Gogh, Cézanne y Seurat, constituyó una rebel día contra el naturalismo de los impresionistas, así como és tos se habían revelado contra la tiranía de las fórmulas aca démicas. No obstante, ese movimiento no suponía la negación del pasado inmediato, aunque buscase apoyo en otros modelos para sus creaciones. Los impresionistas posteriores no desde ñaron la técnica de sus predecesores, pero fueron los ganado res de la libre expresión, fueron los primeros en mostrar -- las emociones de cada artista, sin preocuparse por la fiel - representación de las apariencias.

En ese período, que comprende 25 años, de 1875 a 1890, la música fue considerada, ya científicamente, como medida - eficaz en la práctica médico-terapéutica. Célebres médicos - la utilizaban como medio para persuadir al enfermo mental, -

basándose en la repetición de la melodía durante lapso indefinido. Asimismo la aplicaban como terapia para las neurosis y la alteración de los nervios. (19)

Así como en la pintura, la música logró expresar las -- emociones, no colectivas sino individuales de cada ser, tanto para el compositor como para el oyente, y especialmente para quien falto de sus facultades mentales la escuchaba.

El ejemplo más claro lo tenemos en Van Gogh, quien después de un ataque de "alucinaciones inaguantables", el gran pintor holandés perdió la razón. Durante sus últimos años -- pintaba para protegerse contra la locura total: "El trabajo me distrae la mente -decía- y he de tener alguna distrac---- ción". Realmente la fuerza notable de su arte está en la ten sión entre el dominio artístico y el sentido subyacente de - caos. Vincent Van Gogh, acudió al médico. El doctor Mercurin aplicó la terapéutica musical, para atenuar aquellos dolores físicos, psíquicos y mentales que aquejaban al artista.

Bajo el estímulo musical pintó su habitación en Arles, cuadro que según él debía expresar la paz, calma y "sueño en general" que para sí mismo ese lugar representaba. Al salir de Arles, o más bien del asilo de Saint Rémy en Arles, su -- hermano le sugirió trasladarse a Auvers-sur-Oise, donde el - doctor Paul Ferdinand Gachet poseía una villa, y quien por - afición a la pintura, se había convertido en cierto sentido en el médico de los artistas. Este doctor tenía las mismas - ideas que el antiguo médico, Mercurin, así que administraba a su amigo y paciente pequeñas dosis de música para calmar-- lo. Las impresiones de Van Gogh, respecto a la música, en --

(19) La Musicotherapic, Psychiatric, 1er.ed, 10-París 1977 p.1



sus últimos años fueron las siguientes: "La claridad lívida y fantasmagórica de mis últimos cuadros, se ve amenazada por un cielo oscuro y lleno de presagios que sólo la música entiende, porque ella me acompaña y me permite derramar el desaliento que en pocos días vencerá y me llevará a las furiosas olas de tierra licuada que se agitan bajo el cielo recargado que me llama, me incita a hundirme y apagarme, mientras los cuervos huyen espantados por la descomposición de mi --- cuerpo". Estas palabras fueron pronunciadas por el extraordinario pintor antes de suicidarse en el trigal donde pintó su último cuadro, titulado Trigal de cuervos, 1890.

Hasta aquí, finales del siglo XIX, se ha observado cómo todos los hombres que se han dedicado a cultivar la música, han propiciado el estilo y el gusto de la edad en que vivieron; que en todas las épocas, los intelectuales han marcado la historia y han convertido en denominador de la vida cultural determinada forma de pensamiento, y las "modas" se difunden ampliamente para ser abandonadas por otras nuevas.

Cada nuevo estilo creador suele presentarse como reacción contra el estilo precedente. Después de un comienzo vago, el nuevo se desarrolla hasta alcanzar su cima y luego entra en un periodo en que sus rasgos y características, además de exagerarse, degeneran; la relación entre forma y contenido se rompe y se pierde el equilibrio. El arte se convierte en pura maestría provocando así, la reacción de un nuevo estilo que desgraciadamente seguirá la misma trayectoria.

La expresividad y la existencia del hombre, muestran --

que existe una secuencia lógica que paulatinamente asciende para llegar a la cúspide, y que cuando la alcanza, decae, - consumiéndose en cenizas que servirán para el fuego nuevo.

Al terminar el siglo XIX, época en que la sociedad europea había vivido una serie de cambios sociopolíticos, económicos e ideológicos, culmina una etapa en la historia musical: la tonalidad que había regido la música occidental - durante más de tres siglos y era considerada por los músicos como fundamento inmutable, parecía derrumbarse. El período más turbulento y revolucionario, después del Renacimiento, comenzaba. La música del siglo XX, no sólo era distinta en su concepción sino opuesta a los principios en que se basaba la música de los siglos anteriores, porque los músicos reaccionaron según su genio peculiar, su herencia musical e incluso su nacionalidad, ante el nuevo siglo; buscaban algo así como la libertad de sus composiciones; intentaban por esa razón sobrepasar las exigencias de la tonalidad al violar las leyes armónicas y rechazar el sistema tradicional.

Comenzó entonces la crisis del lenguaje musical. Anteriormente se hablaba del lenguaje musical como de un conocimiento adquirido, aseveración que con el rechazo del sistema tradicional, se vino abajo. Esta desmistificación se debió en parte al descubrimiento de las músicas antiguas, medievales y las de los países no europeos.

Las primeras manifestaciones de música nueva, provocaron inseguridad tanto en los creadores como en el público, se revelaba el temor hacia lo desconocido. Los elementos --

que se utilizaban eran distintos. Los compositores empezaban a modelar lo que querían expresar a través de la música y el público comenzaba a identificarse con esta novedosa forma de expresión. Se daba, así, entrada al relativismo musical.

La búsqueda del nuevo lenguaje puede resumirse en dos direcciones principales, opuestas entre sí: la primera se apartaba de la función tonal constructiva y sustituía la tonalidad armónica por otra de carácter melódico. La otra se orientaba hacia la tendencia atonal gracias a la emancipación de la disonancia. Esta nueva dirección, superficial al principio, fue acentuándose progresivamente. Su principal cultivador fue Schönberg. (20)

La música del siglo XX adquiere su propia orientación debido a la serie de movimientos estéticos que en las primeras décadas surgieron.

#### 1.12 Expresionismo

Fue un movimiento estético en Alemania y propagado en Europa durante la Primera Guerra Mundial. Entre sus componentes destacaron George Trakl, Stefan George, Georges Heim, en literatura; Vasily Kandinsky, Oscar Kokoschka y Franz Marc, en pintura y Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, en música.

Esa tendencia artística intentaba la libre expresión de las reacciones emotivas del artista, o la expresión subjetiva de la naturaleza esencial, más que la representación de la apariencia natural de los objetos. Igualmente trataba de

(20) Salvat Editores, La música del siglo XX, Barcelona 1973, 1a. ed., p. 56

reproducir las situaciones psicosociales de la vida moderna.

En el surgimiento del expresionismo musical fue decisiva la amistad personal de Arnold Schönberg con los pintores expresionistas alemanes, especialmente con los integrantes del grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul). Schönberg, como pintor participó en una exposición celebrada en Munich en 1911, el evento fue punto de partida para que ese grupo sobresaliera. En la publicación del catálogo, titulado también Der Blaue Reiter, y publicado en 1912, encontramos dos obras dramáticas del pintor Kandinsky: el sonido amarillo, artículo sobre el Prometeo de Scriabin y otro sobre la relación con el texto, de Schönberg. El hecho de que una revista editada por pintores concediera tanta importancia a la música suscitó duras críticas.

Lo que pasaba era que el pluralismo en el arte dejaba ver la evolución de la época, no importaba que se tratase de pintura o de música, lo que se intentaba era lograr la diversidad de modos para reorganizar la sociedad y la nueva estructuración del pensamiento.

Para los artistas este intercambio fue benéfico. Cada uno buscaba en la superación de sus propios medios expresivos la representación casi absoluta de su mundo interior.

La atonalidad -elemento característico de la obra de Schönberg- significa la negación a la tonalidad, abandonaba la jerarquía de los sonidos y nivelaba los 12 sonidos de la escala cromática.

Las obras musicales expresionistas manifiestan tendencia a reducir el sonido a su esencia. La música atonal abrió

el camino de la abstracción, situación que desembocó en la -  
codificación dodecafónica del lenguaje musical.

El principio dodecafónico fué seguido en Austria, Fran-  
cia, Inglaterra, Italia y Norteamérica, donde se desarrolló  
la idea, desde un punto de vista estético diferente. Después  
de algunas aclaraciones se ha demostrado que el sistema dode-  
cafónico no lleva forzosamente a la destonalización como se  
creía en su primer periodo. El italiano Luigi Dallapiccola y  
el suizo Frank Martin han demostrado que el principio puede  
adaptarse a una nueva forma de tonalidad si se trabaja con -  
espíritu creador.

La Escuela de Viena, instituída por Schönberg, preten-  
día que sus ejecuciones musicales tuvieran la preparación --  
adecuada para que fueran fieles en sus interpretaciones; que  
sus audiciones fueran repetidas, y que la abstracción en sus  
conciertos fuera total; es decir que los conciertos que orga-  
nizaban, no debía estar influidos por la corrupta vida musi-  
cal oficial que delineaba la competencia comercial y exigía  
la delimitación del éxito o del fracaso.

### 1.13 Futurismo

Fue otro movimiento artístico que se desarrolló al mis-  
mo tiempo que el expresionismo. Apareció en Italia y fue en-  
cabecado por el poeta y dramaturgo italiano E.F. T. Marine-  
tti. Proclamaba el culto a la máquina y a la velocidad, el -  
amor al peligro, el hábito de la energía, la emoción agresi-  
va, la glorificación a la guerra, la libertad sin trabas a -  
la sintáxis y el rompimiento con el pasado para liberar a la

naciente generación de artistas.

Ese levantamiento tuvo influencia en el campo musical. Hasta principios del siglo XX los músicos utilizaban sólo -- parte de las posibilidades del mundo sonoro. En casi todas -- las civilizaciones, los ruidos representaban una posición ba -- ja en la escala de los valores musicales. Esa fue la intui -- ción más importante del futurismo italiano, que no dudó en -- incorporar el ruido a la creación musical.

Balilla Pratella, exponente musical del futurismo, elabo -- ró diversas teorías cuya base era que la música debía ser con -- siderada como universo sonoro de movilidad incesante, y que obligaba conceder mayor importancia a los ruidos de las fá -- bricas, de los aeroplanos, trenes y transatlánticos. Según -- él, la obra musical debería estar dominada por la máquina y por la electricidad. Sus ideas eran destructoras y técnica -- mente confusas. Escribió varias obras musicales, entre las -- que destacan Inno Alla vita (Himno a la vida) en 1913, músi -- ca para orquesta, y el poema trágico en tres actos El avia -- dor Dro (1915) obra influida por Debussy y con cierta seme -- janza con El castillo de Barba Azul de Béla Bartok.

El futurismo se desintegró en menos de tres lustros, pe -- ro su culto a la fuerza y a la mecánica sobrevinieron como -- doctrinas del fascismo, del cual Marinetti llegó a ser el va -- te oficial.

El primer estilo musical moderno surge en tiempo de la pos-guerra y su objetivo principal era la oposición a la he -- rencia wagneriana, a la música atonal y a los refinamientos debussystas. Nació en Francia en torno a Erick Satie, quien

con su carácter satírico acentuó la ruptura con los procedimientos escolásticos, y con audacia produjo nueva sensación originada por el deseo de mostrar la fuerza.

El sonido no debía ser considerado como símbolo sino como auténtica realidad sonora. El compositor ya no consideraba válidas las efusiones sentimentales; la música debía rechazar el subjetivismo y buscar su esencia. A partir de ese momento la espontaneidad no bastaba, la creación musical requería de actitud crítica y meditación profunda.

Los compositores que adoptaron esa estética utilizaron el uso frecuente de la ironía. Gracias a ella liberaron a la música de excesiva carga literaria y retórica. Con su acción, la ironía destruía los simbolismos que mantenían a la música prisionera y la convertían en arte libre. El humor y la ironía fueron considerados por esos músicos como expresión del pudor. (21)

Otros músicos que adoptaron ese estilo fueron Arturo Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey, George Auric y Darius Milhaud, quienes integraron el Grupo de los Seis. Deseaban huír de la sacralización y buscaban la sencillez y la precisión antirrománticas. Tomaron como base la frivolidad e incorporaron a sus obras un aire de café-concierto, elementos de jazz y fox-trot.

El poeta Jean Cocteau quien redactó el manifiesto artístico del grupo titulado Le coq et l'Arlequin (El gallo y el Arlequín) afirmó: "Se trata de eliminar la hipertrofia de las formas existentes... hay que desterrar todo espíritu romántico con objeto de lograr ese equilibrio entre sentimien-

(21) Salvat Editores, La música del siglo XX, Barcelona, 1973, 1a. ed. p. 64

to y razón que caracteriza el clasicismo francés... la armonía diatónica debe ser restablecida, renunciando al cromatismo como forma característica de la expresión romántica".

El grupo de los Seis existió poco tiempo, se disolvió por muerte natural, según expresión de Satie, y fue sustituido por la Escuela de Arcueil, con Sauguet y Jacob. Estos continuaron el espíritu sobrio y conciso de la música francesa.

En Alemania, paralelamente al Grupo de los Seis, se desarrolló el movimiento Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad), cuyo fin primordial era obtener para su arte amplia repercusión social y política. En arquitectura Walter Gropius fue el máximo representante; en el teatro y poesía Bertold Brecht, realizó trabajos importantes, y en música fueron, principalmente, Ernst Krenek y Paul Hindemith los exponentes más brillantes.

Durante la República de Weimar, Alemania tuvo excepcional dinamismo intelectual y artístico; Berlín se convirtió en el centro del vanguardismo europeo, las miradas se dirigían a Alemania, y los artistas no querían perder la posición que ocupaban; necesitaban crear algo novedoso, diferente, para mantener la atención del mundo entero. Surgió entonces el tremendo debate. Gropius afirmó que no comprobaba diferencia esencial entre el artesano y el artista, y la nueva objetividad comenzó a ensalzar un arte en el que se identificaba la creación artística con el oficio. En música se pretendió retornar a la simplificación del lenguaje y de la forma, después de las experiencias atonales. En el campo musical, no debía aceptarse el intelectualismo y refinamiento; -



la música debía integrarse a la vida cotidiana igual que la lectura diaria de un periódico.

Nació así, la Gebrauchmusik (música utilitaria), que debía tener la cualidad de ser agradable, pero sin alejarse de la realidad formal y social.

Ernst Krcnek como Paul Hindemith consideraban que la música debía ser escrita para el placer de la comunicación, pero además llevaría implícito un contenido funcional que no tuviera complicaciones estéticas. Hindemith, durante una década se mantuvo en el papel de músico artesano; escribió composiciones didácticas vocales e instrumentales destinadas a aficionados y a escolares. Esa música de simple lenguaje, estaba, o más bien, pretendía, adaptarse a las necesidades musicales de los usuarios; era el prototipo de la música que quería aproximarse al público, pero no lo conseguía por falta de medios; es decir, para los músicos exigentes era música vulgar, pues no contenía elementos estéticos, y para el público resultaba incomprensible.

Los dos compositores al ver que sus esfuerzos eran inútiles, abandonaron el camino de ese arte que pretendió ser popular.

En ese movimiento destaca la actividad teatral del dramaturgo Bertold Brecht, la cual estaba relacionada con la música. Uno de los músicos que se unió a Brecht para musicalizar sus obras fue Kurt Weill, músico alemán que abandonó la compleja música atonal y se lanzó a componer en estilo sencillo, realista y violento. A la antipoesía de Brecht, correspondió la antimúsica de Weill; música y texto dramático se -

adaptaban extraordinariamente. Cada concepto y cada palabra era traducida musicalmente. Brecht y Weill realizaron dos -- obras de trascendencia: Die Dreigroschenoper (La ópera de -- los tres centavos) y Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny -- (Auge y decadencia de la ciudad de Mahagonny). La primera es adaptación moderna de la ópera inglesa The Beggar's Opera -- (La ópera del mendigo, 1728), obra que comprende melodías -- atractivas, aptas para ser cantadas por actores y no necesari-- amente por profesionales del canto. En la segunda, Weill -- realizó extraordinaria sátira moral sin que la obra perdiera su carácter de creación artística.

1.14 Segunda Guerra Mundial: música serial, música concreta; música electrónica; música cibernética; música aleato-- ria.

Después de la Segunda Guerra Mundial, aparecen en el te-- rreno musical varios métodos y técnicas que derivan del méto-- do dodecafónico o música atonal, implantada por Schönberg y continuada por Webern, quien aplicó el principio de "serie" a la altura, duración, intensidad y al timbre de los soni--- dos. Esta innovación reestructuró la dinámica musical y tra--ajo como consecuencia la música serial.

Las primeras obras inspiradas en esa técnica surgieron entre 1948 y 1950. Destacan las composiciones de Milton Ba-- bbit, las de Olivier Messiaen, músico francés que especial-- mente en su estudio Modo de valor y de intensidad, organiza sistemáticamente la técnica serial, inspirándose en dos fuen-- tes destacadas: la música hindú en el campo rítmico y el re--

cuerdo de ruidos o sonoridades naturales. Pierre Boulez, cuya finalidad era expresar musicalmente el contenido poético y sensual por medio de rígida organización de elementos sonoros. Su obra maestra El martillo sin dueño, se basa en el de terminismo matemático que asombró a los oyentes. La mayoría de sus obras han sido imitadas infinidad de veces, sin resultados positivos, pues la música serial cerró su ciclo precisamente con su trabajo.

Los músicos fascinados por la utilización y el dominio de los novedosos materiales sonoros decidieron buscar otras fuentes; con tal propósito trataron de introducir los ruidos en el campo sonoro, e iniciaron investigaciones. Pierre --- Schaeffer y Pierre Henry, consiguieron sistematizar los ruidos en 1950. Utilizaron sonidos cotidianos como pasos, puertas abriéndose y cerrándose, escobas barriendo, bocinas de - automóvil, lluvia, truenos, viento, etc., que fueron grabados en discos y más tarde en cintas magnéticas. Las cintas - cortaban para "armar" la música combinando los sonidos, según su criterio.

Estas experiencias encarnaron los conceptos que no sólo son música, solamente los sonidos producidos por instrumentos o por la voz humana y que es posible transformar el ruido en música. Estos creadores, denominaron música concreta a su trabajo, debido a que el material sonoro empleado tenía - como origen la realidad concreta de fenómenos sonoros. Ambos músicos compusieron conjuntamente las primeras obras notables de música concreta: Estudios de ruidos y Sinfonía para un hombre solo.

La música concreta, producida por objetos, no tenía relación con el sistema sonoro tradicional, y representaba la destrucción de ese sistema. En realidad era un collage de ruidos y sonidos extraño al oído humano.

La solución para el problema fue investigada por el Instituto de Fonética y Estudios de Comunicación de la Universidad de Bonn, y los expertos coincidieron en recurrir a los aparatos electrónicos, especialmente a los de medición y análisis. Se crearon, entonces, instrumentos especiales que satisfacían las necesidades del oyente y del compositor: filtros moduladores empezaron a interferir en los sonidos cambiándolos substancialmente; nuevos aparatos permitieron lograr mayor precisión en el control y agrupación de múltiples sonidos; sistemas de reverberación y de producción de ecos también fueron utilizados.

Los equipos electrónicos que hasta entonces funcionaban sólo como ejecutores, comenzaron a componer música. De ese modo la música concreta llegó a ser electrónica.

La diferencia entre la música concreta y la electrónica radica, en que en la primera los sonidos vivos son grabados y tratados con aparatos electrónicos, mientras que en la segunda los sonidos o ruidos son producidos electrónicamente. Del mismo modo, tienen en común la supresión del intérprete, y la de ser resultado de la exploración y asimilación de realidades sonoras.

Karlheinz Stockhausen es, según la crítica, el más ex--

traordinario compositor de la música electrónica. Este músico alemán buscó una nueva armonía entre material y forma, fabricando él mismo los sonidos que necesitaba para cada composición.

En el mismo periodo la introducción del pensamiento matemático y los métodos que de él derivan, originó en la composición musical nuevas formas basadas en leyes matemáticas. Ello significaba la aparición de otro estilo de componer música, y no como tendencia estética.

El compositor Pierre Barbaud, fue el promotor de la música denominada cibernética por algunos y algorítmica por otros.

Esta música nace de la importancia concedida al análisis en la composición sonora y a la convicción de que el arte musical no es otra cosa que combinación algebraica.

Iannis Xenakis ha emprendido la increíble expedición artística consistente en la investigación del tiempo musical y del espacio sonoro en función de las matemáticas. Sus obras realizadas con máquinas electrónicas se fundamentan en el -- cálculo de probabilidades, en la teoría de los conjuntos y -- en la lógica matemática. A pesar de utilizar el factor matemático como punto de coherencia en la creación, su música es portadora de gran fuerza dramática y es bien acogida.

Habiendo sintetizado la mayoría de las tendencias musicales surgidas a partir de la atonalidad, otro método de --- creación musical nació también hacia 1950. Este método apareció como consecuencia de los experimentos realizados sobre el azar en el Laboratorio de Música Electrónica de la Radio-

emisora del Noroeste de Alemania Occidental, dirigido por -- Stockhausen, quien dió el nombre de "aleatoria" a la nueva -- música, la cual se basa en el tema general que se desarrolla por medio de la improvisación, del intérprete y del compositor; es decir, son obras abiertas que pueden ser ejecutadas de diferente manera sin abandonar su tema esencial. Los -- compositores, por su parte, dan la pauta para que el intér-- prete elija el camino entre las posibilidades que ofrecen.

La designación de música aleatoria, proveniente del la-- tín alea que significa dado, ha suscitado polémicas en el am-- biente musical, pues resulta ambigua. Para algunos expertos-- el término significa que la obra es fruto de simple jugada -- de dados donde el azar lo decide todo, y otros señalan que -- el azar tiene carácter científico que dista de ser mera ca-- sualidad y que puede ser controlado.

El compositor más destacado de esa tendencia es el nor-- teamericano John Cage, cuyas obras se caracterizan por su in -- determinación, lo que reduce la libertad del compositor y am -- plía la del intérprete, asimismo selecciona el material son -- ro a través del juego de dados, de monedas lanzadas y otros-- factores que provocan sonidos inimaginables.

Su actitud filosófica, influida por el budismo Zen, ha-- desempeñado papel determinante en sus composiciones, y en su-- contenido se observa que el objetivo primordial es la comu -- nicación sonora directa; es decir pretende establecer contacto con la vida por medio de algo concreto, que en su caso es la realidad sonora.

#### 1.1.5. El Folklore

Sin duda alguna la revalorización de la música folklórica constituyó un logro trascendente en la producción musical del siglo XX. El nuevo valor concedido al folklore, hizo surgir poderosa fuente de inspiración para quienes buscaban nuevos horizontes en el campo musical, y sobre todo para aquellos que deseaban rescatar la música popular de diferentes países europeos y americanos.

Con el término folklore (saber vulgar y popular), empleado por el inglés William John Thoms, se denomina la cultura europea campesina que surge como consecuencia de la revolución comercial, iniciada a partir del siglo XI, y que se caracterizó por el crecimiento de las ciudades y la separación de éstas con el campo.

La centralización política y la importancia conferida a las actividades comerciales, disolvieron la rígida estructura feudal, destruyeron las enormes diferencias económicas, sociales y culturales entre los señores feudales y sus siervos. No obstante, las aldeas y agrupaciones que se desarrollaron por la destrucción del sistema feudal, conservaron su aislamiento y se dedicaron fundamentalmente a una economía de subsistencia cuyos productos agrícolas y artesanales, satisfacían sus necesidades de consumo. ( 22 ).

Los contrastes entre sus miembros no eran significativos y las técnicas de trabajo eran las mismas para la colectividad, al igual que los valores morales y estéticos. Su arte -

( 22 ) Kuczynski, Jürgen; Breve historia de la Economía; Ediciones de cultura popular, S.A., México, 1976, 1a. ed. p. 155

estaba caracterizado por su aislamiento relativo, por su homogeneidad interna y por su estilo de vida integrado.

La revolución industrial del siglo XVIII, determinó la aproximación de los campesinos a los centros urbanos, y se rompieron muchos de los patrones de vida; el folklore parecía sucumbir. Un siglo más tarde, el campo asimiló la economía de mercado; los campesinos comenzaron a especializarse en diversas ramas y destinaron sus productos a la venta, hecho que les permitió adquirir de otros productores los demás bienes que necesitaban. A partir de ese período, diversidad de bienes artesanales fueron substituidos por productos industriales. La división del trabajo y la sed de ganancias ocasionaron la desestabilización económica entre los integrantes de la comunidad campesina en Europa, pero, algunas expresiones de arte folklórico, en especial, musicales y literarias, sobrevivieron hasta nuestro siglo.

Las naciones africanas, latinoamericanas y algunas asiáticas han conservado significativa producción de arte folklórico debido al ritmo lento que ha llevado el proceso de industrialización. En América Latina las comunidades rurales, recibieron durante el proceso de colonización las aportaciones culturales de dos corrientes: europea y africana, cuya influencia se determinó por la injerencia eclesiástica. Las ferias y fiestas religiosas, contribuyeron al intercambio a la aproximación de los grupos raciales y a la creación de tradiciones culturales. Con esa retroalimentación el carácter tradicionalista y conservador del folklore adquirió gran fuerza, y, a pesar de los fenómenos naturales así como la diversidad -



de problemas de cada localidad, el folkore latinoamericano -- tiene en general temas comunes.

El descubrimiento de melodías populares de extremada semejanza en diferentes y lejanas partes del globo terráqueo, -- dio pauta a que se examinaran las posibilidades de tonalidad; de ello resultó la politonalidad, uso simultáneo de más de 44 tonos en una composición que produce sorprendentes contrastes de "color" en el cuadro sonoro y aumenta los aspectos lumínico y espacial que conforman la melodía.

- Dos compositores de esa tendencia fueron Kódaly y Bartók, vibrantes músicos húngaros cuyo interés primordial era incorporar la música popular a sus composiciones. Ambos, influidos por su predecesor el checoslovaco Leo Janacek, contribuyeron a la difusión y reconocimiento de la música popular no sólo en Europa sino en América. Con los hallazgos de los húngaros, algunos compositores americanos alternaron el lenguaje popular con la experimentación lingüística; otros realizaron una síntesis del folklore, separando las técnicas de la música culta.

Los músicos americanos que destacaron en ese trabajo fueron: Aaron Copland y Henry Cowell en los Estados Unidos; Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, en México; Héctor Villalobos de Brasil; los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro Cartula; el colombiano Guillermo Aguirre; en Chile Enrique Soro y Humberto Allende, y en Argentina Alberto Ginastera y Juan José Castro.

En la Unión Soviética sobresalieron Prokofiev, Shostakowich, Katchaturian e Igor Strawinsky, personaje de la música

ca actual, cuyo nombre estuvo ligado por muchos años al ballet ruso de Sergio Diaghileff y quien a cada una de sus composiciones imprimía genio, lozanía y vigor.

En España surgió la figura de Manuel de Falla, quien utilizaba elementos populares con refinamiento en el lenguaje e influido por el impresionismo francés; en el campo armónico y en la instrumentación creó un estilo muy personal.

Cabe señalar que para esos compositores la renovación -- del mundo musical se encontraba en la vida real de cada pueblo, que las influencias deformadoras que surgían con los nuevos estilos y épocas, y que además eran impuestas, constituían la contradicción entre el campesino que vive una vida natural y el hombre moderno deformado o bien manipulado.

Bartock, por ejemplo, veía en los campesinos una fuerza natural, conocía y consideraba su arte como parte fundamental en el desarrollo social, y decía que "toda música culta debía estar influida por el sentimiento del pueblo, porque de lo -- contrario resultaba arte vacío. ( 23 )

#### 1.16. El Jazz y el Rock & Roll

El jazz, nuevo y excitante idioma musical, influyó de manera considerable en la música de nuestro tiempo. Esta música tuvo su origen entre los negros que llegaron en condición de esclavos a las plantaciones americanas, procedentes de -- Africa en 1620. Al verse arrancados de su grupo social, donde la música tenía primordial sentido religioso y era elemento esencial en la vida cotidiana, trasladaron, esa tradición musical. Cantaban así, durante las interminables horas de -- trabajo en las plantaciones, como acostumbraban en su Africa-

( 23 ) Bartók, Bela; Escritos sobre música popular; siglo -- XXI, México 1979, la. ed. p. 250.

natal, pero con gran diferencia: el canto de alegría y agradecimiento por el trabajo se tornó en canto triste, suplicante del infeliz ser humano que era tratado peor que una bestia. - Improvisaban letra y música adoptando frecuentemente el modelo de las canciones de los hombres blancos, pues los antiguos cantos no hallaban eco en el nuevo medio.

En el proceso de adaptación encontraron consuelo en el cristianismo, pues a través de éste se les prometía libertad y superación de los males terrenales. Su devoción ingenua, - los llevó a adherirse a esa religión y aceptaron de tal manera los personajes bíblicos, que los integraron a sus cánticos espirituales. Su expresión religiosa, solamente cambiaba de nombre, ya que sus cantos estaban relacionados con sus ritos. Aunque las bases de los espirituales eran la Biblia y los himnos del hombre blanco, las leyendas incluyen mitos y tradiciones africanas, y las músicas dan muestra de la gran habilidad que los negros llegaron a desarrollar en cuestión de improvisación.

En cuanto al origen de la palabra jazz, hay quienes aseguran que procede de una palabra criolla que significa "apresurarse", mientras otros, la derivan del francés jaser (charlar). Otros creen que se trata de la abreviatura de Jasbo, - patronímico de un músico negro que vivió alrededor de 1900. - Aún las teorías no han expresado pruebas fehacientes.

Respecto a la definición de jazz, Joachim Berendt, en su obra El jazz, expone: "Siguiendo la definición de Marshall W. Stearns y la del crítico californiano Woody Woodward, quiero proponer el siguiente concepto: el jazz es una forma artísti-

ca de producir música que se originó en los Estados Unidos de bido al encuentro del negro con la música europea. El Instrumental, la melodía y armonía del jazz proceden en su mayor -- parte de la tradición musical occidental. El ritmo, el fra-- seo y la producción del sonido, así como varios elementos de la armonía del blues provienen de la música africana y del - sentimiento musical del negro americano. El jazz se distin-- gue de la música europea por tres elementos fundamentales:

- 1) por su relación espacial con el tiempo que es señalado con la palabra swing;
- 2) por la espontaneidad y vitalidad de la producción musical, en la cual tiene importancia la improvisación;
- 3) una manera de producir el sonido y de fresear en la - cual se refleja la individualidad del músico de jazz.

La columna vertebral del jazz es el blues cuyos temas - procedían de los cantos de plantación y de los espirituales, - mientras su forma musical -una escala mayor diatónica con audición de terceras y séptimas menores- era debida exclusiva-- mente al desconocimiento africano de la armonía europea.

Paralelamente al blues, surgió el ragtime en Sedalia, - el sur del estado de Missouri, el cual en 1890 se dio a conocer por Scott Joplin, compositor y pianista impulsor de este estilo, antecedente del jazz de Nueva Orleáns, que a pesar de ser música compuesta y pianística carente de improvisación, - empezó a utilizar melodías que sugerían al intérprete alguna- improvisación.

En 1900 Nueva Orleáns era ciudad comsopolita que había -

estado bajo el dominio de españoles y franceses antes que -- perteneciera a los Estados Unidos. Posteriormente las migraciones de italianos, ingleses alemanes, y eslavos se enfrentaron a los descendientes de esclavos negros traídos de Africa. Nueva Orléans era especie de escaparate social; en el sentido racial y de clases. Así, los colonos ricos convivían con los esclavos; los hombres de negocios se confundían con aventureros y ladrones; los católicos, temerosos de Dios, departían con prostitutas y borrachos, etc. El punto de reunión se hallaba en el barrio de Storyville donde existían innumerables salones de baile y cantinas, sin prejuicios de rango.

Por no existir diferencias de raza, fueron muchos los negros que acudieron a esa ciudad, después de la abolición de la esclavitud en 1865. algunos encontraron empleos manuales y otros se dedicaron a la música; adquirirían los instrumentos de viento que los músicos militares blancos vendían después de la guerra civil.

Al desconocer cómo se tocaban dichos instrumentos, tuvieron que experimentar, hecho que dio por resultado la manera particular de sus interpretaciones.

Más tarde, los músicos negros formaron las bandas a semejanza de los blancos y tocaban marchas europeas, pero con sello distintivo. El trabajo para éstas era abundante, cualquier motivo requería de la música, ya fuese el día de fiesta, los funerales, el carnaval o bien con fines publicitarios. Si dos bandas que anunciaban empresas diferentes se encontraban en la misma calle trataban de "derribarse a soplidos", la gente decidía cuál era la mejor y el director vencedor recibía el título de "rey".

En los funerales, el cadáver era sepultado a los acordes de un himno solemne, pero tan pronto como la ceremonia había concluído, la memoria del difunto se honraba con música alegre y ruidosa. La banda era seguida por la muchedumbre que reía y bailaba al compás de las melodías.

Con la música de Nueva Orléans se expresa lo que se siente y lo que es distinto en los seres humanos -afirmaban los músicos de aquella época-, por esa razón, cada intérprete tocaba distinto, aunque se tratase de la misma melodía. La característica de ese estilo era la improvisación colectiva y simultánea, generalmente de la corneta, el clarinete y el trombón, que eran llamados "voces". La interpretación de los negros era siempre vocal, pues trataban de "cantar" con sus instrumentos como en otro tiempo lo hicieron en las plantaciones. La corneta era llamada directora y el cornetista director de la orquesta. El trombón se utilizaba en el acompañamiento y la sección rítmica estaba a cargo de los bajos, contrabajos con aditamentos de guitarra o banjo. Ese jazz improvisado fue llamado hot, caliente, debido al calor de la expresión llevado al máximo.

Alrededor del año 1910, el jazz no era tocado exclusivamente por negros; las orquestas blancas de Nueva Orléans trataron de imitar el jazz negro. La Ragtime Band de Jack Lane, considerado como el padre de la música de jazz blanco, creó el estilo denominado dixieland.

En el pináculo de los años veinte, las compañías grabadoras enviaron exploradores provistos de micrófonos a las secciones negras de las grandes ciudades -Atlanta, Houston, - -

Kansas, Memphis, San Luis, etc., y a los caseríos rurales de las Carolinas, Georgia, Tennessee y Texas- los exploradores hallaron y grabaron canciones de blues y jazz ciudadano y campirano. Muchas de estas grabaciones se añadieron a los enormes catálogos de las compañías grabadoras. Con la crisis de 1929 (la Gran Depresión) el auge de los discos raciales, al igual que el auge en bienes raíces, valores de bolsa y en todo lo demás terminó. La discriminación racial aumentó, así que los blancos despreciaban la música negra, y los negros no tenían setenta y cinco centavos para comprar un disco, por bueno que fuera. ( 24 )

No obstante, en la década de los años treinta el jazz halló en diversas ciudades de los Estados Unidos, sitios propicios para su desarrollo. A fines de esa década surgió el swing, ritmo que rápidamente se convirtió en el mejor negocio de todos los tiempos. La palabra swing se utilizaba para vender ciertos productos: cigarrillos, prendas de vestir femeninas, bebidas alcohólicas, etc. El mercantilismo obligó a los músicos a abandonar los cánones auténticos del jazz y a producir una música para satisfacer la necesidad comercial. La música adquiría nueva condición: vender sin importar la calidad del producto.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el jazz recorrió el mundo entero, y especialmente en Francia encontró nuevos elementos con los cuales se realizaron experiencias que se fortalecieron con la filosofía existencialista. Los jóvenes de esa tendencia filosófica, crearon novedosas formas de jazz que expresaban la intranquilidad existencial de su época, y -

( 24 ) Myrus, Donald; Baladas, Blues y el Big Beat; ed. Diana, México 1970, 1a. ed. p. 90

de manera muy europea hicieron revivir al Dixieland. En Inglaterra ese renacimiento alcanzó alto nivel gracias a la fructífera comercialización emprendida al iniciarse la década de -- los cincuenta. En la mayor parte de Europa el jazz se difundió debido a que los músicos blancos deseaban experimentar -- con el nuevo ritmo "importado" de América.

En el desarrollo del jazz moderno se observan dos derivaciones importantes: por una parte los músicos que retomaron -- el estilo clásico de los treinta, ejecutado por Count Basie-Lester Young, y por otra parte, el grupo de jóvenes intérpretes, en su mayoría negros, que tocaban un bebop nuevo.

Hasta el decenio de los cincuenta el jazz fue la fuente más destacada que interesó a los compositores. Su riqueza -- rítmica, su explotación de la materia sonora, la manera en -- que se tocaba, los instrumentos que utilizaba, la libertad de la tonalidad, etc., constituyeron bases determinantes para la música universal.

Los grandes exponentes de la música "seria", asimilaron algo del jazz. Debussy, por ejemplo, empleó ritmos y elementos de ragtime-jazz en su composición El rincón de los niños.- El célebre músico Ernst Krenek, expresó respecto al jazz: "Ha resucitado el arte de la improvisación hasta un límite desconocido por los músicos serios desde los tiempos del super librum cantare, extemporización contrapuntística del siglo XV"; y el famoso director de orquesta suizo Ernst Anserment escribió: "La forma del jazz esclaviza por su brusquedad y aspereza. Su terminación abrupta y despiadada envuelve al oyente -- en la atmósfera tétrica y excitante que sólo ha producido el.



Segundo Concierto de Brandenburgo de Bach". Por su parte --- Stravinsky, señaló: "... por su atractivo verdaderamente popular, su frescura y novedad en el ritmo que claramente denota su origen negro, estas improvisaciones sugieren la idea de -- crear un retablo compuesto de esta nueva música de baile y -- dar a la creación toda la importancia de una pieza de concierto, como hicieron en su época los compositores del minué, elvals y la mazurca".

Anteriormente se ha expresado que hasta la década de los cincuenta el jazz fue la fuente más destacada para los compositores y la fundamentación de esta aseveración es la siguiente: A principios de la década del cincuenta surgía la beat generation; jóvenes vestidos con pantalones vaqueros, el cabello de sordenado y con barbas, denominados beatniks, los cuales eran catalogados como sujetos errantes que llevaban instrumentos musicales colgados al cuello. Se inspiraban en el existenciulismo francés, tenían como guía el pacifismo de Gandhi y rendían culto a escritores y músicos como Henry Miller, Ezra -- Pound y Charlie Parker. El jazz y la poseía eran sus aficiones y algunos de sus miembros como Jack Keoruac, Ferlinghetti y el poeta Allen Ginsberg, fueron grandes escritores.

Los beatniks no eran políticos, simplemente consideraban que las instituciones estaban profundamente deformadas; sin embargo, no trataban de transformarlas. Su arma era la rebeldía, inicialmente manifestada en el ámbito familiar. Este -- instrumento los llevó a definir un nuevo estilo de vida que -- se convertía en su único objetivo: vivir al margen de la so-- ciedad.

Los Estados Unidos atravesaban, entonces, la fase represiva del maccarthysmo y los beatniks no tuvieron mucha repercusión. Sofocados por los cánones rígidos y estrictos del -- sistema, asqueados por el racismo y la hipocresía, crearon el prototipo del "rebelde sin causa", el joven que se resistía y debatía sin saber bien contra qué o quiénes. El sistema, por su parte, no tardó en utilizar la insatisfacción de la juven-- tud y ayudó en la creación de estereotipos: un personaje del cine llamado James Dean haría célebre la figura del rebelde - sin causa, y en coincidencia casi simbólica, Dean murió en un accidente automovilístico, cuando corría a toda velocidad sin meta definida.

Un fenómeno característico de ese período fueron también los Hell Angels (Angeles del infierno), bandas compuestas por jóvenes que cometían actos vandálicos en los centros urbanos. Políticamente tampoco estaban definidos, adptaron la esvástica nazi como emblema y atacaban sin distinción a negros e izquierdistas.

En esa etapa, se registraron las primeras campañas victo-- riosas por los derechos civiles. La Sociedad para el Progreso de los Hombres de Color -entidad formada por negros- consi-- guió en 1954, que la Suprema Corte estadounidense declarase - inconstitucional la segregación racial, hecho que aumentó los sentimientos racistas. Contra la intensificación de la vio-- lencia blanca se reavivó en 1957 la campaña de los derechos - civiles y se organizaron nuevos grupos radicales de la nueva izquierda en oposición al Partido Demócrata y al Comunista.

La incoformidad y la rebeldía de la juventud de ese tiem--

po trajo nueva forma de expresión. En música el rock and --- roll representaba la oposición de la juventud de la música melódica, cálida, sentimental, a veces mediocre y vulgar de los cuarenta. Mientras Frank Sinatra, por ejemplo, cantaba a las mujeres versos de amor, Elvis Presley surgía para enloquecerlas. El rock simulaba la bomba de alto poder que cambiaría el criterio de la juventud.

Pero cabría preguntarse ¿cómo nació el rock and roll? -- Cierta día de 1952 o 53, un muchacho de 23 años llamado Bill-Haley ensayaba con su guitarra una nueva música que a pesar de tener viejas raíces, su ritmo era diferente, crecía y se expandía, comunicaba y excitaba. En 1954 Haley grabó su Rock around the clock; quince millones de discos se vendieron y el comentarista de discos Alan Freed, creó para designar esa nueva música un término afortunado: rock and roll

El rock resulta de la introducción de la guitarra eléctrica en la música popular americana y se basa en el ritmo y en la posibilidad de ser bailable mediante una danza derivada de los ritmos africanos que pone a su servicio los elementos y sentidos del cuerpo a la onda de la música.(25 )

En aquel entonces la música que se escuchaba era la romántica, el rhythm 'n' blues, que era la expresión musical neta de la gente de color y la música campirana denominada country western. Estas tres corrientes aunadas al jazz sentaron las bases musicales del rock.

En seguida y junto a Bill Haley, surgieron figuras como-

( 25 ) Villena, Luis Antonio, de; La Revolución cultural; Planeta, Barcelona, 1975, 1a. ed., p. 117

Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis y Elvis Presley, quien contribuyó a la cultura popular con su estilo de cantar denominado Rockabilly, que es síntesis de los campiranos con el rhythm 'n' blues.

El nuevo ritmo revolucionó al mundo, imponía nuevos hábitos y modificaba costumbres: la adolescencia se formaba su propio ideal de vida y abandonaba las reglas de comportamiento heredadas de sus padres. El rock era una provocación al mundo adulto, a la moral; y sin embargo fue aceptado por importantes grupos sociales debido a su expresión liberadora de pensamientos, sentimientos y deseos.

Paulatinamente el rock dulce de los años cincuenta fue interesando a compositores y reuniendo más adeptos. El jazz no estaría solo a partir del nuevo experimento: el rock se había pasado ante la adversidad y ocupaba lugar importante en el terreno musical.

Una investigación realizada a fines de la década del cincuenta reveló que el 30% de los ciudadanos norteamericanos vivía en condiciones paupérrimas. Esa revelación escandalizó a la nación; los negros -entre los que se cuentan incluso los que tienen algo de sangre negra y contra los que se intensificaban los rencores segregacionistas- constituían sólo 11% de la población. Las repercusiones económicas y la disminución de la renta a estas capas sociales provocaron descontento. Un número cada vez mayor de estudiantes e intelectuales se rebelaba contra los fines tecnocráticos de la enseñanza y contra la masificación de las costumbres y necesidades consecuencia del afán publicitario y reforzada por los medios masivos de difusión.

El decenio del sesenta despertó grandes esperanzas. Cuando John F. Kennedy fue electo presidente en 1960 aumentó la confianza, pero cuando aceptó intervenir en Cuba originó profundo desconcierto. Se propiciaron entonces, distintos movimientos cuyo objetivo era transformar aspectos parciales de la sociedad estadounidense. El 1960, se funda el SNCC (Comité de Coordinación de los Estudiantes no Violentos) constituido por blancos y negros, y del cual Martin Luther King, fue elegido primer presidente. Dos años más tarde, se formó el SDS (Estudiantes por una Sociedad Democrática) encabezado por Tom Hayden y Clark Kissinger, estudiantes afiliados a la nueva izquierda, quienes buscaban una política democrática basada en la igualdad racial y en la participación ciudadana en el poder. En 1963 Luther King había dirigido ya a 200 mil manifestantes en la Marcha de la pobreza en Washington, pero aún no tenía la suficiente autoridad sobre la juventud negra, la cual en su mayoría se integró a los Mussulmanes Negros --- guiados por Malcolm X. Ese mismo año, Allen Ginsberg trató de revivir la generación beat; sin embargo, un nuevo fenómeno marcaba la moda de la época: la cultura oriental penetraba a través de manifestaciones culturales como el yoga, el budismo zen, la religión de Krsna, etc., que eran considerados como la única alternativa para la sociedad. En 1964 ante la tentativa de prohibir los discursos políticos en las universidades, se formó en la universidad de Berkeley el Movimiento para la Libertad de la Palabra.

Los jóvenes de la época se rebelaron violentamente contra el sistema, reprobando el "gran sueño americano del american way of life".

Había guerras que no eran precisamente la mejor escuela para formar hombres; se sabía que ellas no ennoblecían una nación y se comprendía que el patriotismo no significaba lo mismo para todos los seres humanos. También había huelgas y los sindicatos eran depositarios de la gran herencia y de un futuro prometedor.

Ante tales condiciones sociales, la música como expresión fundamental del hombre, no podía estar al margen de lo que ocurría: debía expresar la crisis por la que atravesaba no sólo una nación sino el mundo entero, no sólo un individuo sino millares de ellos que se cuestionaban el por qué de los conflictos sociales y quienes no deseaban heredar un mundo enfermo, lleno de falsos valores y erróneos perjuicios.

Las canciones folklóricas trataban esos tópicos estrechamente ligados a la vida. Escucharlas y revalorizarlas, desafiaba los entrañables conceptos de otras generaciones que aún alababan a héroes ficticios, que apoyaban el racismo y que cada día se apartaban más de la realidad del pueblo. Fue con esa concepción que el canto popular norteamericano y el rock se unieron para dar lugar al folk-rock, fusión de traería como resultado la música pop.

Entre los músicos y cantantes que popularizaron el folk-rock se encuentran Bob Dylan, denominado "el poeta de nuestra época", porque como los poetas de la Antigüedad canta y, como los grandes poetas de siempre, hace volar nuestra imaginación. La excepcional Joan Baez, quien se declaró contra la guerra y en pro de los derechos civiles más que ninguna otra cantante; en sus interpretaciones manifestaba valor y decisión. Peter -

Paul y Mary, "dos barbas y una rubia", cautivaron al público universitario tanto por sus interpretaciones como por sus declaraciones en favor del adolescente, y Phil Ochs, quien basaba sus composiciones en la crítica del sistema.

Para mediados de 1965 el rock era ya música popular; había enterrado las canciones de las comedias musicales de Broadway, derivadas de la tradición operística europea y rebasaba fronteras geográficas, jóvenes de todo el mundo se unían al movimiento de la música pop. En Inglaterra surgieron los Beatles, cuya música sin duda es resultado de haber escuchado atenta y cuidadosamente a los rocanroleros norteamericanos. El grupo de los Rolling Stones, encabezado por Mick Jagger introdujo un estilo violento en la nueva música, pero también inspirado en el rock americano. En Nigeria nació el grupo Malachi, el cual introdujo instrumentos primitivos, por vez primera al rock occidental. En Johannesburgo apareció Miriam Makeba, cantante bilingüe que interpretaba música diversa, y que fue dada a conocer en Inglaterra. La juventud mexicana, acogió, asimismo el rock y pretendió hacerlo tan particular, que solamente captó el comercialismo, dejando a un lado el carácter de rebelión que se suponía implícito en la música e imagen de sus intérpretes originales. Al igual que en Estados Unidos se realizaron festivales de rock, entre los que destacó el de Avandaro (1969); sin embargo se puede decir que los grupos de rock and roll mexicanos carecieron de iniciativa e inventiva musical para crear un repertorio original.

El 21 de octubre de 1967, más de cincuenta mil manifes-

tantes rodearon el Pentágono.. Constituían una masa heterogénea; intelectuales, artistas, estudiantes, hippies, militantes de la nueva izquierda, pacifistas, feministas y grupos de otras tendencias. Banderas del Vietcong, cartelones con la efigie de Ho Chi Minh y pancartas que criticaban a los responsables de la intervención en el sudeste asiático, sobresalían ante la multitud. La nueva voz de América resonaba en todo el Globo. El estridente ruido de las guitarras eléctricas, combinado con los ardientes discursos que proclamaban la injusticia de la discriminación racial y los vicios de una sociedad puritana, tecnócrata, violenta y enfermiza, eran el símbolo del movimiento de oposición a la intervención de los Estados Unidos en Vietnam. Por un lado jóvenes con flores, gritando ;Haz el amor, no la guerra! y por el otro, policías con bombas de gases lacrimógenos y fusiles: - Estados Unidos, desnudo ante el mundo entero. Mientras la Tierra parecía dividirse, la juventud parecía un muro impenetrable, cuyas bases se encontraban en la fuerza de la protesta y en la búsqueda de alternativas.

La conyuntura norteamericana posibilitó el surgimiento de la cultura Underground (subterránea), creada con valores opuestos a los de la cultura oficial, que incluye además de nueva forma de pensar, nuevos modos de relación, vestuario, alimentación, literatura, cine y música.

Herbert Marcuse, filósofo y líder de la protesta juvenil, definió el tono de aquella sublevación como "La gran negación"; es decir, la destutelización de los jóvenes, de una sociedad, y la separación de una forma de vida, incluso



en el ámbito familiar. La contracultura es una negación, y como toda negación, supone la afirmación de valores opuestos o nuevos.

El rock se hace expresión de la contracultura, y se convierte en portador de una libertad, de una manera de pensar. "El cantante chamán, moviéndose desenfrenadamente, revela la realidad del sexo; el rock y la música pop en general se caracteriza porque el espectáculo sexual y el ritmo se unen. La excitación comunica. Las caderas de Elvis Presley moviéndose, serán después la atracción bisexual de Mick Jaeger, o el acto sexual de Jimmi Hendrix con su guitarra". ( 26 )

El ritmo del rock aporta, en sus muchas combinaciones y posibilidades, desde los Beatles hasta los grupos modernos, sexualidad con estilo adolescente, ambiguo. De ahí surgirá el estilo gay de David Bowie, por ejemplo. Asimismo aporta agresión y provocación que puede ser moral o política: los Who que al final de cada concierto rompen sus guitarras en protesta de los defectos de la sociedad. De su fusión con el folk, se conserva el interés por la comunicación literaria de las letras, e incluso cierto mensaje político e ideológico.

Como se ha expresado los intérpretes son algo así como los sacerdotes de un rito: provocan la participación y el éxtasis. Al respecto el cantante y compositor Donovan, en sus declaraciones a la prensa, afirmó: "La música pop, es el --- vehículo religioso perfecto. Es como si Dios hubiera visto toda la fealdad que existe en el mundo y decidido que la música pop sea la fuerza del amor y la belleza".

( 26 ) Villena, Luis Antonio, de; op. cit. p. 120

La sociedad de consumo asimiló rápidamente las innovaciones de los hippies y la industria aunada al comercio comprendieron los beneficios que podrían obtenerse con la incorporación de las novedades de la contracultura. Millones de discos pop fueron lanzados al mercado. Miles de tiendas comenzaron a vender la inestable indumentaria de los rebeldes. La televisión, la radiodifusión y la cinematografía utilizaron a los hippies como noticia, incorporaron gran parte de su jerga y también muchas de sus ideas.

Ante tal situación los hippies que se habían congregado en centros urbanos como Greenwich Village, en Nueva York, -- Old Town, en Chicago, La Isla del Padre, en Texas, y principalmente en Haight Ashbury, San Francisco, capital mundial de los "hijos de las flores", consideraron que su movimiento había sido desviado con fines mercantilistas y decidieron -- desplazarse --la mayoría-- a regiones rurales y fundaron comunidades basadas no sólo en el trabajo artesanal, sino también en la agricultura con que se automatenían. Esa clase de comunidades dependía tanto del trabajo que se desempeñaba como del concepto filosófico de sus integrantes; algunas tomaron como punto de partida cánones budistas, y otras se formaron solamente con miembros de una misma raza, como en el caso de la comunidad de musulmanes negros, establecida en Alabama.

Durante los primeros años de la década de los setentas existieron fuertes represiones que destruyeron casi por completo, el movimiento de protesta y a pesar de la inconformidad de los jóvenes se impuso la ley del más fuerte. En la

actualidad existen aproximadamente tres mil comunidades - - hippies, con término medio de doce miembros cada una. El sociólogo francés Edgar Morin, después de analizarlas, manifestó que el escenario de la gran revolución contemporánea se - encuentra en esas formas sociales de organización.

Al debilitarse la moda del rock and roll, diversos ritmos han surgido, pero la mayoría obedecen exclusivamente a - los intereses mercantiles: otros, con la misma línea pretenden revivir el pasado y podrían juzgarse como estilos intrascidentales. El tiempo determinará si estos nuevos ritmos pueden ser considerados como arte o simplemente como producciones que cumplieron, en un momento dado, su función mercantilista.

C A P I T U L O I

2a. PARTE

## I.- DESARROLLO DE LA MUSICA EN MEXICO

### 1.17. Música Prehispánica

Sin poder precisar cómo era la música en México antes de la llegada de los conquistadores, puede deducirse aproximadamente su función entre aztecas, mayas y toltecas, así como los instrumentos que utilizaban y los sonidos que producían. Esa deducción podría encontrar su fundamento en las costumbres musicales que aún sobreviven, así como en los dialectos, indumentaria, vivienda, alimentación, uso de plantas medicinales y ciertas leyendas.

Jas Reuter, en su obra La música popular de México, señala que existen concretamente tres fuentes históricas que han permitido obtener conocimiento acerca de la música prehispánica; estas son: los hallazgos de instrumentos musicales; las representaciones de músicos e instrumentos en códices, pinturas, vasijas y relieves, y los relatos de cronistas e historiadores del siglo XVI, quienes presenciaron esas manifestaciones musicales en el Imperio Azteca sin las influencias europeas.

El aislamiento de los pueblos que vivieron al margen de la civilización occidental, influyó asimismo, en la divulgación de la tradición con fidelidad al pasado, y marcó la diferencia entre los pueblos conquistados en el siglo XVI.

Respecto a la primera fuente histórica, se sabe que los instrumentos de percusión eran el huéhuetl o gran tambor azteca, usado también por los toltecas y maya-quichés, y el teponaztli.

El huéhuetl, se construyó de tres tamaños: el chico, llamado huéhuetl; el mediano, de nombre panhuéhuetl, y el --

grande, denominado Tlalpanhuehuetl. Era un tronco hueco de madera, en los tres casos, cubierto en una de sus extremidades por piel de venado o de tigre restirada, sobre la que se percutía con la palma de la mano. Cerca de la otra extremidad tenía grandes aberturas que producían el sonido, el cual podía escucharse de 9 a 12 km. de distancia; entre los mayas era conocido con el nombre de zacatán.

El teponaztli, que también se construía con tronco de madera, tenía en uno de sus lados dos lengüetas que producían dos sonidos diferentes; se tocaba con baquetas que en uno de sus extremos tenía una bola de hule, y entre los mayas se llamó tunkul.

Los dos tambores eran utilizados en las ceremonias religiosas y guerreras. Puede decirse que constituyen la base de los ritmos prehispánicos.

Había diferentes sonajas hechas de calabazas llamadas ayacachtli; laminillas de metal fijadas en una vara, nombradas chicahuaztli; cascabeles denominados coyolli; un tambor hecho de caparazón de la tortuga, tocado con astas de venado áyotl, y los raspadores de hueso, omichicahuaztli, importantes en los ritos funerarios por el sonido "seco" que producían.

Entre los instrumentos de viento, se encuentran silbatos, ocarinas (huilacapitztli), flautas (tlapitzalli), caracoles marinos (quiquiztli), y la trompeta de madera o cobre (tecciztli).

En diversos museos arqueológicos mexicanos existen reproducciones de esos instrumentos.

En cuanto a las representaciones de músicos e instrumentos en códices, pinturas, relieves, vasijas y esculturas, -- conviene destacar los siguientes ejemplos: las ilustraciones del Códice Florentino, realizados por indígenas, bajo la dirección de fray Bernardino de Sahagún, que incluyen instrumentos, predominando el huéhuetl, el teponaztli y la sonaja de calabaza. En el centro sagrado de Teotihuacan, existe un mural del siglo II en el que se muestra la vida paradisíaca representada por personas que juegan, nadan, bailan y cantan; el canto está simbolizado con una voluta floreada, colocada frente a la boca. En otro relieve del mismo lugar aparece un caracol de mar labrado y adornado con plumas. En el grandioso mural clásico hallado en Bonampak, ciudad sagrada de los mayas, sobresale una procesión de músicos con sus instrumentos: sonajas, tambores, conchas de tortuga (ac) y trompetas (hom); después y en diversos lugares, se han encontrado gracias a las investigaciones arqueológicas, figuras de barro elaboradas por zapotecas, totonacas y mayas, que representaban también, raspadores, tambores, flautas, sonajas, y conchas de tortuga.

Esa fuente histórica refuerza el relato de los cronistas e historiadores que presenciaron las manifestaciones artísticas y culturales de los indígenas. Los frailes Sahagún y Landa, Motolinía y Torquemada, Durán y Gomara, relataron cómo era la música azteca y coinciden en varios puntos: los instrumentos, la relación entre música, danza y poesía, y -- como consecuencia, la importancia de la música.

Bernal Díaz del Castillo, compañero de armas de Hernán-

Cortés, en el documento Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, describe cómo -en los aciagos días que-- precedieron a la toma de Tenochtitlan- "tañían su maldito -- tambor produciendo el más maldito y triste de los sonidos -- que podían inventar, y, sonaba en tierras lejanas y tañían -- otros peores instrumentos y cosas diabólicas y tenían gran-- des lumbres y daban gritos y silbos".

El obispo Diego de Landa, narró la función social de la música y las danzas: "En tiempos de paz se instruía a los -- hijos de los sacerdotes y de los guerreros en la música y la danza, teniendo establecido para este fin una escuela que -- llamaban Cuicacalco ... Las doncellas y vírgenes entonaban -- en el templo, aún a altas horas de la noche, cantos en honor de los dioses".

Fray Bernardino de Sahagún, cuya descripción de la cultura indígena es inestimable legado, afirma: "En sus fies-- tas que duraban varios días, la música y la danza tenían lugar predilecto y se preparaban cuidadosamente. Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían el teponaztli y atambor faltaban en el -- tañer, o si los que guiaban erraban en los meneos y conten-- cias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro -- día les mandaba matar.".

En la sociedad azteca, además de los fines ceremoniales, la música cumplía otras funciones como motivar a los guerre-- ros para el combate y al mismo tiempo atemorizar al enemigo; divertir y expresar los sentimientos. Al respecto hay cróni-- cas sobre los mitotes, bailes que reunían hasta 8,000 perso--



nas: danzantes, acróbatas, doncellas y jóvenes que formaban círculos, los que a su vez representaban las diferentes etapas de la vida. Esos bailes según los intérpretes eran para divertir a la población y mostrarles cómo era la vida, efímera y vanal.

Fray Alonso Ponce en su obra Viaje a Nueva España, describió las danzas de los aztecas y enfatizó en la del Volador y el Juego del Palo. Explicó asimismo, que para las danzas rituales habían cantos e indumentarias especiales. Según el caso, los danzantes se disfrazaban de águilas, tigres, guerreros, monos, perros, etc. Vestigios de aquellas danzas, algunas de origen y carácter totémico, son las que sobreviven en ciertas tribus, como la del Venado entre los yaquis, la del Aguila entre los huicholes, aún cuando su intención primitiva haya sido modificada.

En distintos relatos se afirma que en los palacios existían salas llamadas mixcoacalli, destinadas exclusivamente para los músicos y danzantes. Los templos y los señores, tenían a su servicio poetas y compositores llamados cuyapique, encargados de proporcionar el material necesario para cada festividad.

La organización musical era completa y constaba de un sacerdote denominado Ometochtzin, maestro de todos los cantares que entonaban en los sacrificios; otro sacerdote, el Tlapicatzin, enseñaba, regía y enmendaba los cantos en honor a los dioses; el Epocoacuacuilli tepictoton, era el encargado de componer, en casos especiales, los cantares para las fiestas, ceremonias religiosas, sacrificios o casas particulares.

Poesía y música formaban inextricable conjunción. El nombre mismo del poeta, cuicani, el cantor, muestra que poema y canto eran sinónimos, porque el poema siempre se cantaba o por lo menos se recitaba con acompañamiento de instrumentos musicales, según afirma Jacques Soustelle, investigador francés del pasado indígena de México, en su libro La vida cotidiana de los aztecas.

Los aztecas distinguían diversos géneros en la práctica poética musical. En primer lugar se encontraba el teocuicatl (canto divino), himno en honor a las deidades, que además de cantarse se representaba, es decir, cada versículo acompañaba una frase determinada del ritual, ciertas actitudes de los sacerdotes y a algunas danzas de máscaras. Su estilo, era generalmente sobrecargado de alusiones esotéricas y de metáforas. Muchos de estos himnos fueron transcritos por -- los informadores de Sahagún y en la actualidad constituyen -- un verdadero tesoro para estudiar la lengua y el pensamiento religioso de los antiguos mexicanos.

Entre ellos destaca el canto en honor al dios nacional de Tenochtitlan:

Yo soy Huitzilopochtli, el guerrero. Na  
die es igual a mí.  
No en vano me he puesto el vestido de --  
plumas amarillas,  
pues por mí ha salido el sol.  
(Sahagún, t. V. p. 158; Códice Florentino,  
t. II, p. 207)

El himno a Tetoinan, madre de los dioses:

La flor amarilla se ha abierto,  
ella, nuestra madre, pintada en la cara con  
la piel de muslo de la diosa, vino de Tamoanchan.

(continúa)

La rosa amarilla se ha abierto,  
ella, nuestra madre, pintada en la cara con  
la piel de muslo de la diosa, vino de Temoanchan.

La flor blanca se ha abierto,  
ella, nuestra madre, pintada en la cara con  
la piel de muslo de la diosa, vino de Tamoanchan.

¡Oh! Se ha convertido en dios,  
en el melocacto, nuestra madre,  
Itzpapálotl (mariposa de obsidiana)  
¡Oh! Tú viste los nueve páramos con  
corazones de ciervo  
se nutre nuestra madre, el señor de la tierra.

(Canto de la Madre de los Dioses; Sahagún, t. V.  
p. 52, Códice Florentino, t. II, p. 208)

Y el canto a Cihuacóatl, diosa terrestre bajo la doble  
forma de guerrera y campesina:

El águila, el águila Quilaztli,  
está pintada con sangre de serpiente;  
plumas de águila forman su corona.  
El alto ciprés (la defensa, el amparo)  
del país de los chalmeca, la diosa de Colhuacán.

El maíz está . . .  
en el campo del dios; en el báculo  
de sonaja se apoya ella.  
Trece águilas (así es llamada ella)  
nuestra madre, la diosa de los chalmecas,  
entrégame el faldo fabricado  
en la planta especiosa,  
la insignia sagrada, es mi hijo Mixcóatl. .  
Nuestra madre la guerrera,  
nuestra madre la guerrera,  
el ciervo de Colhuacán,  
plumas tiene pegadas ella.

(continúa)

La mañana ha despuntado,  
se ha publicado la orden  
para la guerra,  
ojalá arresten acá,  
todo el país debe ser desolado,  
el ciervo de Colhuacán,  
plumas tiene pegadas ella.

(Canto de Cihualcóatl; Sahagún, t. V. p. 119;  
Códice Florentino, t. II, p. 211)

Los demás poemas se clasificaban en diversas categorías; yaocuicatl, era el canto guerrero; xopancuicatl, el poema de primavera; otros contenían reflexiones sobre la brevedad de la vida, la incertidumbre del destino y la fatalidad de la muerte.

Danza y música -al igual que la poesía- eran maneras de hacerse acreedor al favor de los dioses, "honrándolos y alabándolos con el corazón y con los sentidos del cuerpo", de acuerdo con fray Toribio Motolinía, en su obra Memoriales.

Asimismo eran indispensables en la práctica médica. La medicina azteca alcanzó gran difusión en el mundo precortesino, como consecuencia del dominio económico; sus conceptos se extendieron a los pueblos de Anáhuac sujetos a tributo, y su prestigio traspasó las fronteras militares de la confederación. En la medicina azteca quedaron fundidas las experiencias de pueblos que habían concluido su ciclo vital y que heredaron su sabiduría. El proceso de aculturación, posterior a la expansión de este pueblo guerrero, incorporó a su cultura elementos de las tribus con las cuales tenía contacto.

El pueblo azteca consideraba la enfermedad como castigo de los dioses. El quebrantamiento de tabúes e interdicciones mágicas, la desobediencia a los mandatos divinos, el olvido de los deberes religiosos, el ayuno interrumpido por -- las relaciones sexuales realizadas en días prohibidos, eran motivo de la ira de las deidades y causa de los padecimientos que sufrían quienes violaban el orden establecido. Los atributos a los dioses correspondientes determinaba la naturaleza de la enfermedad. Así Tláloc, dios de la lluvia, provocaba las dolencias que parecían derivar del frío y la humedad, y castigaba a quienes abusaban del pulque, néctar sagrado y pócima medicinal. El procedimiento terapéutico variaba según el concepto que de la enfermedad, se tuviera, pero en la mayoría de casos, los conjuros mágicos, cantos y danzas -- eran utilizados.

La terapéutica emotiva no quedaba limitada a las dolencias internas, aun las quirúrgicas eran acompañadas por medidas encaminadas a satisfacer la causa mística. En el caso -- de las fracturas, producidas por los quatlanpaque, genios de los cerros, no eran tratadas únicamente por la aplicación de prótesis, sino por los cantos y ruegos que se dirigían a los genios, sin cuya ayuda la curación era imposible.

Las leyendas y mitos entre los pueblos prehispánicos -- fueron numerosas. Tenían deidades que además de simbolizar, -- protegían; tal es el caso del dios Ahkinxoo, gran cantor y -- músico adorado por los mayas, quienes le consideraban protector, máxima fuente de inspiración poética. La leyenda tolteca referente al origen del huéhuetl y el teponaztli, se resu

me de la siguiente manera: "Cuando los dioses de Teotihuacan murieron, sus sacerdotes, llenos de tristeza peregrinaron -- hasta el fin del país en busca de consuelo. Uno de ellos -- llegó hasta el mar, donde se le apareció Tezcatlipoca, quien le aconsejó que fuese a la casa del Sol a pedirle alivio a sus sufrimientos. Formó, entonces, sobre el mar un puente -- con ballenas, tortugas y manatíes que lo condujeron hasta el Sol. Este, percatado de la visita del sacerdote, prohibió a sus cortesanos que le oyesen. Sin embargo, fue tanto lo que lloró y suplicó al sacerdote que Huéhuatl y Teponaztli no pudieron resistirse a sus ruegos. Irritado el Sol por su desobediencia les arrojó a la Tierra, donde habitan desde entonces consolando a los mortales".

En el capítulo V del Popol Vuh, se relata la historia -- de Hunbatz y Hunchouén extraordinarios artistas que eran invocados por los músicos, cantores y gentes antiguas, pero -- fueron convertidos en monos porque se ensoberbecieron y maltrataron a sus hermanos menores, Hunahpú e Ixbalanqué.

Es importante señalar que para comprender el ámbito musical anterior a la Conquista, se debe considerar que el concepto de mundo prehispánico abarca por lo menos cinco mil -- años de vida sedentaria y vida musical. En ese lapso se produjeron infinidad de cambios, evoluciones y decadencias que propiciaron el surgimiento y desarrollo de diversas culturas prehispánicas. Algunas civilizaciones como la olmeca, teotihuacana, mixteca, zapoteca, purépecha, maya, azteca y tolteca, cultivaron las ciencias y las artes con refinamiento, -- mientras que otros grupos humanos permanecieron nómadas, caza

dores y recolectores como las migraciones otomíes, nahuas y chichimecas, entre otras. Se debe mencionar, también, que en cada una de las culturas "altas" antes mencionadas, había diferencias entre la música culta, producto de estudios profesionales, y la producida en forma tradicional.

Los cronistas de la época no pudieron ser precisos al emitir sus juicios, por cuanto su mentalidad occidental les impedía comprender del espectáculo vivo, apasionante y real que representaba la constelación cultural de los aborígenes.

Por último conviene afirmar que a pesar de las múltiples investigaciones realizadas acerca de la antigua música en Mesoamérica, aún existen centros arqueológicos por descubrir en los cuales debe haber seguramente, mayor información

Ese mundo musical que hace cien años era considerado primitivo y bárbaro, por los historiadores, ahora es objeto de estudios minuciosos que han permitido un mayor conocimiento de la influencia de la música durante ese período; aunque los conquistadores prohibieron las prácticas musicales en nuestro país, ya que la música y los instrumentos musicales eran considerados concomitantes de ritos esotéricos, la arqueología, historia, antropología, etnografía y folklore han permitido reconstruir aspectos fundamentales acerca de la música de tiempos precedentes.

### 1.18. La música durante la Colonia

A fin de comprender las transformaciones que sufrieron las prácticas musicales anteriores a la conquista, se considera pertinente determinar la clase de música que prevalecía en España durante la época en que América fue descubierta, conquistada y colonizada.

Es preciso destacar, que en la Península Ibérica, desde tiempos remotos, existió la pluralidad de influjos étnicos y culturales que se implicaron en el proceso de formación y desarrollo del pueblo español. Griegos, romanos, cartagineses, visigodos y desde el año 711 d.C. hasta fines del siglo XV los árabes poblaron España.

Ese antecedente permite definir tres aspectos que a grandes rasgos muestran cómo era la música en la España de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II, en el período que abarca desde mediados del siglo XV hasta fines del XVI. En primer lugar se encuentra la tradición eclesiástica romana que desde la Edad Media impuso el canto gregoriano. En segundo, la tradición árabe que aportó la vasta modulación en los cantos y los principales instrumentos de cuerda a partir de los cuales se desarrollaron los preponderantes en el Renacimiento, (Laúd, guitarra y vihuela), y tercero, el predominio alcanzado en todo el Viejo Continente por la escuela polifónica flamenca, especialmente en la música vocal profana. Estos tres aspectos se amalgamaron y junto a la música popular de las distintas provincias españolas crearon una forma muy particular de música.

El auge económico, político y cultural de España comen-



zó en 1452 con la unión de Isabel I de Castilla y Fernando - II de Aragón, los llamados Reyes Católicos; se consolidó bajo el reinado del Habsburgo Carlos V y continuó con Felipe II hasta 1588 cuando los ingleses derrotaron la "Armada Invenci ble".

En el siglo XVI, fue cuando la música ofreció lo mejor que tenía. Iglesias y cortes no podían prescindir de músicos instrumentistas y cantantes. Las obras polifónicas profanas de corte flamenco adquirieron especial carácter al establecer contacto con la música popular e incluso se inspiró en los romances y villancicos.

El romance provenía de los cantares de gesta medievales; las grandes epopeyas se convirtieron en poemas que narraban episodios determinados de aquellos cantares. Cuando se creó la forma del romance -versos octasílabos agrupados en cuartetas de rimas asonantes- tanto el poeta anónimo como el ins-- truido se adaptaron al nuevo estilo y compusieron obras de - tal calidad que los músicos de las cortes retomaban los textos y melodías para darles forma polifónica. Lo mismo sucedió con varios cantos populares, líricos, que hablaban de -- amores, de la vida o del nacimiento de Cristo y que por proceder de las aldeas o villas recibieron el nombre de villancicos; este nombre predomina en la actualidad y designa los cantos navideños.

Las colecciones de romances y villancicos a varias voces que los críticos han calificado como las mejores son el Cancionero Musical de Palacio, recopilado durante el reinado de los Reyes Católicos y el Cancionero de Upsala, conjuntado

a mediados del siglo XVI y denominado de esa manera por haberse encontrado en la Universidad de Upsala, Suecia.

Los instrumentos que se tocaban hacia el año 1500 eran las trompetas, flautas transversas y de pico, chirimías para la soldadesca, el arpa, viola, laúd, tambores y vihuela.

En la España renacentista el instrumento más importante fue la vihuela de seis cuerdas, versión modificada del laúd-nórdico, ambos descendientes de instrumentos árabes.

La vihuela además de acompañar el canto era utilizada como instrumento solista y quienes la ejecutaban se distinguían por ser virtuosos compositores. Las formas específicas que desarrollaron los vihuelistas fueron las diferencias, conocidas en la actualidad como variaciones: composiciones sobre un mismo tema, generalmente sencillas y con frecuencia idéntico a la melodía de un romance o una canción popular lírica, en el cual las versiones se multiplican cambiando los ritmos, armonías, tiempos y polifonía.

Conquistadores, artesanos y comerciantes llevaron consigo romances, villancicos, música militar y bailable. Los soldados que formaban parte de la expedición y que cultivaban la música pidieron la autorización correspondiente para enseñar a los naturales, ese arte que les servía de lazo, muchas veces nostálgico con la Madre Patria.

Entre los temas que interpretaban se encuentran el amor, la infidelidad conyugal, los personajes aristocráticos, la caza con falcón y las aventuras de los moros.

Bernal Díaz del Castillo refiere que el propio Cortés, a la vista del pico de Orizaba se deseó suerte en su campaña

con los versos de un antiquísimo romance: "Denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán..." y menciona al maese - Pedro intérprete del arpa, a Benito Bejel quien enseñaba a tocar el pífano y a Ortiz, el Nahuatlaco, maestro de la vihuela.

Este tipo de música profana fue adaptándose paulatinamente a las condiciones sociales hasta quedar patente en la música popular. No obstante, los misioneros fueron quienes, efectivamente, transformaron la música indígena debido a su celo apostólico que deseaba terminar con las costumbres paganas; la importancia que conferían al canto para el rito religioso y al hecho de que la instrucción se encontraba en sus manos.

Durante la iniciación de la colonia, -expresa Daniel Devoto, en su texto, "Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales"- que la música tanto religiosa como profana desempeñó un papel muy importante, pues era utilizada como factor de propaganda espiritual y a la vez -- era manifestación de fasto. Asimismo, señala que las hue---llas históricas más visibles de la influencia musical española se encuentran en los archivos de las catedrales, los cuales muestran cuán rápidamente las nuevas capitales americanas conquistaron una cultura similar a la que ostentaban las sedes peninsulares, y cita al poeta Ricardo E. Molinari, --- quien dice que "México y Lima fueron las finezas del virreinato".

México adoptó la música eclesiástica española desde la llegada, en 1523, del franciscano Pedro de Gante, el cual impartió los primeros cursos rudimentarios de música en Texco-

co y fundó en 1527 la primera escuela formal para estudios musicales en la Nueva Capilla de San José de los Naturales, perteneciente al templo de San Francisco en la ciudad de México. Pocos años después el virrey don Antonio de Mendoza mandó construir en Santa Cruz de Tlatelolco, la segunda escuela de música sacra. A su esfuerzo se unieron fray Juan de Caro y fray Toribio de Benavente.

Pronto proliferaron este tipo de escuelas ya que los indígenas poseían además de inteligencia y habilidad musical, especial sensibilidad que les permitía no sólo tocar y cantar sino que componían y construían sus instrumentos.

"Algunos mancebos -expresó fray Toribio de Benavente- han puesto en canto de órgano villancicos en su lengua y esto parece señal de gran habilidad, porque aún no los han enseñado a componer ni contrapunto, y lo que ha puesto y lo que ha puesto en administración a los españoles cantores, - es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera, por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantantes, buenos cantores, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima".

Establecidos los primeros misioneros se comenzó la importación de obras musicales que habían de servir para las misas y demás servicios religiosos. La gran demanda que hubo de tales obras, a las que posteriormente se agregan las de los polifonistas Victoria y Guerrero, se revela tanto en las cuidadosas copias que de ellas se elaboraron en los conventos, como en el hecho de que los tres primeros impresores que existieron en la Nueva España: Juan Pablos, Antonio

de Espinoza y Pedro Ocharte, imprimieran, diversos misales, graduales, salterios y antifonarios de gran formato. En la etapa de evangelización varios misioneros tradujeron al zapoteco, náhuatl, otomí y otras lenguas indígenas, los textos de varios cantos latinos para facilitar su comprensión a los indios.

Los músicos que destacaron en el ámbito de la música sacra fueron: el padre Hernando Franco, venido a México en 1575 y de quien se conservan composiciones de cuatro a once voces; Antonio Salazar, maestro de capilla en la catedral de México, autor de misas, motetes y villancicos, y Juan Matías, compositor de los mismos géneros, ambos del siglo XVII.

Al cabo del tiempo la música española traída a la Nueva España iba respondiendo a los estilos y modas imperantes en Europa y se transformaba paulatinamente. En el caso de los instrumentos, por ejemplo, la vihuela de arco dio lugar a los violines, violas y violonchelos; la vihuela de mano se convirtió en guitarra; el clavecín fue substituido por el piano; la flauta dulce por la transversa; la chirimía por el oboe, etc. Estos instrumentos llegaban del Viejo Continente, sin embargo, por floreciente que fuera el comercio musical entre España y México, difícilmente la producción podía satisfacer la demanda. Por tal motivo, en el México virreinal comenzaron a surgir talleres de laudería en los que se fabricaban muchos de estos instrumentos, especialmente los requeridos por el gusto popular; tambores, trompetas e instrumentos de cuerda. A principios del siglo XVII, uno de los centros

más importantes dedicados a la fabricación de éstos era Pátzcuaro, antigua capital purépecha, y no muy lejos se encuentra Paracho, pequeña ciudad michoacana que aún en la actualidad surte a gran parte del país y hasta del extranjero instrumentos de cuerda; sus guitarras son famosas por su calidad.

Las melodías, armonías, ritmos y textos de la música -- profana se modificaron y la religiosa pasó del canto llano a la polifonía y al contrapunto.

-Aporte africano-

En el Africa negra del siglo XVI, la música desempeñaba un papel semejante al que había desempeñado en las sociedades indígenas: era ante todo ceremonial. Sus principales instrumentos eran los tambores de madera con uno o dos parches, raspadores, sonajas, cascabeles y gran variedad de silbatos, ocarinas y flautas.

Desde comienzos del siglo XVI, el Emperador Carlos V, autorizó la introducción de esclavos negros al continente americano. Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán, fueron las principales fuentes de la corriente migratoria.

A los pocos años de efectuada la conquista, los colonizadores iniciaron la importación masiva de esclavos con objeto de abaratar la mano de obra tanto en las nacientes haciendas ganaderas y agrícolas como en las minas. Para justificar este hecho, se estableció que un negro poseía superioridad física y que valía por cuatro indígenas. Este mito pretendió legitimar la sujeción del negro a la explotación más criminal.

En 1529, desembarcó en costas mexicanas el primer cargamento de hombres de raza negra, quienes rápidamente reprodujeron con los materiales que el suelo americano les brindaba diversos instrumentos que en su tierra natal poseían y con los que trataban de revivir su música transoceánica, sus ritos religiosos y sus alegres danzas. No obstante, existieron diversos factores que diluyeron la mayoría de las manifestaciones culturales que dichos esclavos pudieron haber traído consigo. Entre ellos se encuentran: el acelerado fenómeno de mestizaje (a mediados del siglo XVII -según los historiadores Navarro y Noriega- había aproximadamente 35,000 negros y 116,000 mulatos y para fines del siglo XVIII, el número de negros "puros" se había reducido a poco más de 6,000, en tanto que los mulatos ascendían a casi 400,000).

Las prohibiciones que desde mediados del siglo XVI hasta fines del XVIII decretaron los virreyes en cuanto a creencias, lenguas, ritos, indumentaria, baile y música de los negros porque se consideraban deshonestos, salvajes y peligrosos para la sociedad, impidieron que se difundieran esas manifestaciones. Para 1817 queda abolida la esclavitud y el tráfico de negros, perdiéndose así el contacto directo con los nativos africanos.

A pesar de las limitaciones, la influencia africana en la música popular mexicana se constata a través de elementos como el uso extendido de la síncopa; la riqueza rítmica, la utilización del canto responsorial; la velocidad con que se cantan las coplas en piezas tradicionales resultando verdaderos trabalenguas; el empleo de palabras que derivan de términos africanos, por ejemplo, merecumbé, bambá, congo,

y la cadencia de los sones. Estos elementos conforman buena parte de la música en Veracruz, Tabasco, Campeche y Guerrero, regiones que mayor influencia negra recibieron.

Posteriormente, Cuba constituye la fuente casi ininterumpida de la influencia negra. Fernando Ortiz en su ensayo sobre la Clave xilofónica expone claramente cómo era la vida en la Habana del siglo XVII: "...Para una y otra orilla blanca del Atlántico se sacaron de las entrañas del Africa, también durante centurias, caudalosos raudales de fuerza muscular y de impetuosidad espiritual, que fueron dando aquí y allá más ardimiento a los ánimos y resquemor a las carnes. - Esa otra raza vertió sus pasiones, goces y artes del calor - de las selvas ecuatoriales, en los hervideros de Sevilla y - de la Habana... La Habana fue, como lo ha sido siempre todo puerto marítimo muy frecuentado, famoso por sus diversiones y libertinajes, a los que se daba en sus lenguas, la gente - marinera y advenediza de las flotas junto con los esclavos - bullangeros y las mujeres del rumbo, en los bodegones de las negras mondungueras, en los garitos o tablajes puestos por - generales y almirantes para la tahuería, y en los parajes, - aún menos santos que albergaban los bohíos y casas de embarrado, cabe las murallas y fuera de éstas por el Manglar, -- los Sitios y Carraguó... Cantos, bailoteos y músicas fueron y vinieron de Andalucía, de América y de Africa, y la Habana fue el centro donde se fundían todas con mayor calor y más - policromas irisaciones".

Además de los rasgos físicos, en esta isla, infinidad - de creencias, mitos y costumbres de los antepasados africa--



nos se conservan hasta hoy día. Particularmente en la música tenemos el uso de tambores, güiro y maracas; el canto responsorial; el uso de la lengua yoruba en las ceremonias; la invocación a los antiguos dioses Shangó, Yemayá, Ogún y a los espíritus u orichás. Estos aspectos religiosos presentan asimismo, versiones profanas en bailes como zarabanda, conga, rumba, macumba, yambú, bembé y danzón, entre otros, los cuales dejaron sus huellas en el México de ayer, debido a la estrecha relación que desde el siglo XVII tenían los dos países.

#### 1.19 Música Nacional

Con el paso del tiempo, la música española se transformó de manera original: las seguidillas, fandangos y zapateados, se convirtieron en jarabes, jaranas y huapangos, ritmos que al iniciarse la Guerra de Independencia constituyeron -- verdaderos símbolos del espíritu nacional.

Cuando se consumó la guerra de emancipación, esos bailes y cantos adquirieron naturaleza legal: eran aceptados en todos los estratos sociales e incluso músicos famosos del extranjero se congraciaban con el público mexicano añadiendo -- en su repertorio alguna pieza típica. Compañías francesas e italianas de danza, utilizaban en su vestuario los disfraces de China Poblana y de Ranchero. La música nacional, se había impuesto definitivamente.

Durante los gobiernos de Santa Anna, Comonfort y Juárez, así como durante la Intervención Francesa, existió estrecha relación entre la música popular y la producida por com-

positores cultos. La invención anónima, la inspiración del pueblo y su agudo ingenio, fueron valorados por los compositores de salón y comenzaron a retomar esos elementos.

"Como culminación de la aceptación oficial y fecha clave que marca el principio de la proyección internacional de las melodías típicas, habrá que recordar el año 1884, no sólo como fecha de una de las reelecciones de Porfirio Díaz, sino como el año de la fundación de la primera Orquesta típica mexicana. Con ayuda y "bendición" de los maestros del Conservatorio, y bajo la dirección de Carlos Curti, la or--questa inició sus actividades con el potpurri Aires Nacionales Mexicanos. Empezaba así, la línea genalógica de las Típicas Mexicanas". (27)

En la segunda mitad del siglo XIX, desde la caída del Imperio de Maximiliano hasta los primeros años de la dictadura porfirista (1862-1900), la música mexicana incurrió en el terreno de la "canción de autor"; se trataba de cancio--nes emotivas, de añoranza y queja amorosa. La mayoría de --los autores produjo canciones de esta clase para el público que no sólo escuchaba, sino que también era capaz de cantar y ejecutar algún instrumento. En consecuencia, el negocio -de las editoriales era próspero; las partituras de las can-ciones se vendían rápidamente y alcanzaban número elevado -de ediciones.

Existían asimismo, las canciones campiranas, escritas en ritmos ternarios, pero usando con claridad las asimetrías

(27) Moreno Rivas, Yolanda; Historia ilustrada de la música popular mexicana; cap. 1, Promexa, México, 1979, p. 5

de la canción mexicana. Desde el punto de vista de la armonía, lo más notable de esas canciones era el uso de melodías dobladas en terceras o sextas. Como ejemplos de este género se encuentran la conmovedora canción "Marchita el alma", -- atribuida a Antonio Zúñiga, compositor guanajuatense y "Montes lóbregos" de autor anónimo.

La romanza de estilo italiano era forma musical que tenía gran aceptación, al igual que la habanera, ritmo que tuvo su origen en la contradanza cubana de principios del siglo pasado, y cuya manera oscilante y flujo suave de la melodía, se adaptaban a los efluvios sentimentales de las canciones mexicanas.

El contacto permanente con el extranjero dio como resultado que formas musicales de diversos países se instalaran en México, para después adquirir sello particular, dependiente del sentimiento de los compositores nacionales. La polka de origen checoslovaco, la mazurca y la redova polacas, el vals vienes, el chotis español, de acuerdo con la idiosincrasia de los pobladores, encontraron campo fecundo para su establecimiento y desarrollo en suelo mexicano.

Entre esas formas bailables, destacaron el vals y la polka. El vals alcanzó irrefutable popularidad que se prolongó por más de seis décadas. Llegó a México en 1815, en medio de grandes censuras y anatemas de la Iglesia; no obstante, pronto se convirtió en uno de los géneros más estimados por los compositores de varias generaciones. Establecido ya en el país, ya a pesar de conservar sus elementos tradicionales, se modificó y evolucionó a tal grado, que podría hablar

se específicamente del vals mexicano. Este puede distinguirse, a grandes rasgos, por sus tiempos pausados, su carácter-lánguido y su "apagado brillo" instrumental.

El vals mexicano se encontró en la cúspide, al mismo -- tiempo que la "tranquilidad y grandeza" del período porfirista se proclamaban. De los valeses más sobresalientes se pueden citar: Dios nunca muere del oaxaqueno Macedonio Alcalá;-- Sobre las olas de Juventino Rosas; Río rosa y Recuerdo de Alberto M. Alvarado.

La polka considerada hoy día como género distintivo de las regiones norteñas, fue otro género predilecto de la sociedad porfiriana. Su carácter jocoso, su ritmo excesivamente marcado, y su expresión alegre, constituyeron elementos -- indispensables para su aceptación. La célebre composición -- de Las Bicicletas, es ejemplo de este género.

En resumen, se puede decir que durante el siglo XIX la música popular acrecentó sus características y se definió la geografía musical del país. Cada provincia encontró una modalidad particular que sirvió para divulgar un regionalismo-específico: el jarabe tapatío o michoacano, la jarana yucateca, la sandunga en la música istmeña, los huapangos veracruzanos, las canciones del Bajío, los sones jaliscienses, -- los corridos del norte, aclaman un estilo que hace patente -- su calificativo.

## 1.20. Música Regional

Las canciones que hoy conocemos con el nombre de ranche ras, así como el conjunto de mariachi, son resultado de una larga evolución. Los antiguos sones jaliscienses bailables - conocidos como jarabes, tuvieron desarrollo paralelo en los estados de Michoacán, Guanajuato, Querétaro y Aguascalientes, sin embargo, los primeros grupos autóctonos de músicos fueron conocidos en Jalisco, desde el siglo pasado, con el nombre de mariachis.

El origen de esa denominación es aún incierto; la explicación más común, es la que afirma que descende de la palabra francesa marriage que significa boda. Se asegura que - durante la Intervención Francesa los grupos regionales tocaban en las bodas de los franceses y por extensión se aplicó el nombre de mariachi a los conjuntos que amenizaban las --- fiestas. El musicólogo Gabriel Saldívar -por su parte- so tiene la teoría de que el término mariachi simplemente designa el tablado donde se colocaban bailarines y músicos. Otro supuesto expone que esa palabra deriva de una expresión común de la región de Cocula.

En el momento en que músicos de Jalisco llegaron masivamente a principios de este siglo fue cuando se comenzó a uti lizar ese nombre.

En el año de 1927, llegó al Distrito Federal el mariachi de José Marmolejo, conjunto que por la novedad de su --- atuendo y repertorio, dado a conocer en la Feria de la Canción Mexicana, organizada por el teatro lírico, obtuvo éxito inmediato.

Posteriormente, surgieron otros grupos entre los que destaca el mariachi Vargas, formado por el músico Silvestre Vargas. Este conjunto usaba una dotación instrumental que consistaba de cuatro violines, arpa, guitarra sexta, vihuela y guitarrón (tololoche).

La última alteración importante que sufrió el conjunto tradicional de mariachi fue la adición de la trompeta, antes de la desaparición del arpa y la substitución de la vihuela por otra guitarra. Esta nueva distribución de instrumentos fue paulatina y hasta 1953 era posible encontrar el arpa y vihuela en los grupos de mariachi. Es conveniente destacar que el agregado de la trompeta fue consecuencia de las nuevas necesidades sonoras de acompañamiento.

La introducción de la trompeta trajo como consecuencia la modificación del estilo original y separó a los músicos urbanos de los primitivos grupos jaliscienses.

En la actualidad, el mariachi además de interpretar los sones tradicionales ha incluido en su repertorio desde valses hasta canciones románticas, sin olvidar el bolero ranche-ro. Asimismo, se ha convertido en el símbolo de la música nacional, los mariachis se encuentran por toda la República, de igual modo en Durango o Guerrero. Su estilo uniforme de ejecución ha logrado influir en la canción ranchera, el bolero y también, en la romántica.

"El consenso acerca del valor representativo y su género del mariachi ha ido tan lejos que cuando se pretendió -- una renovación y popularización de las ceremonias de la religión católica, se introdujeron las misas con mariachi en diversas catedrales del país. ( 28 )

( 28 ) Moreno Rivas, Yolanda; op. cit. cap. VI, p. 10

Al finalizar la primera década del siglo el nacionalismo desembocaba en el estilo de las canciones de añoranza como la Canción Mixteca (1916) de José López Álvarez; La Pajarrera, La borrachita (1918) de Tata Nacho. Esas melodías tuvieron tal aceptación y demanda que en 1919 la RCA gravó en Nueva Jersey las canciones de ese estilo.

Para mediados de los años veintes nuevas canciones surgieron a fin de confirmar el naciente género de recreación ranchera, la cual se convertiría en un producto ciudadano con características campiranas. Como ejemplos tenemos: Adiós Mariquita linda (1925) de Marco Antonio Jiménez y Allá en el rancho grande (1927) cuyo arreglo estuvo a cargo de Silvano Ramos.

En aquella época la canción ranchera no era ejecutada por mariachis como hoy día. Por lo general se acostumbraba cantarla con acompañamiento de piano u orquesta de cuerdas.

Los Trovadores Tamaulipecos constituyeron pilar fundamental para la evolución del género ranchero. Ese grupo fue formado por Ernesto Cortázar y Lorenzo Barcelata, quienes a través de sus creaciones rancheras para el cine lograron verdadera trascendencia.

La canción ranchera se manifestaba, entonces, en la modalidad de son alegre, campirano y bucólico-ranchero, aunque no faltaba la evocación melancólica.

Conforme a las distintas tradiciones y prácticas musicales, el territorio de Michoacán se divide en dos regiones: la de Huetamo que tiene relación con los géneros y estilos de Guerrero, y la región de los Lagos de Apatzingán, cuya música

sica se vincula con la música del sur de Jalisco donde se -- utiliza el conjunto de arpa grande.

Los sones, según estas regiones, presenta características específicas, el son de Huetamo, por ejemplo, tiene ritmo lento, mientras que el son de la región que colinda con Jalisco es de ritmo rápido y estribillo cantado.

El jarabe, danza bailable, consiste en una sucesión de piezas instrumentales ligadas por una copla que finaliza con una diana.

La valona se conserva actualmente sólo en la tierra caliente de Michoacán y se caracteriza porque el texto es más importante que la música. En general termina con una cuarteta de despedida que se liga con la primera fase musical de un son que hace las veces de final.

La pircua es el canto primordial de ese estado y existen dos clases diferentes: la de la región de los Lagos y la de la Sierra. En su principio, la pircua era cantada por voces femeninas, pero después se modificó hasta introducir varios instrumentos junto con las voces. En la región de la Sierra, es cantada sólo por hombres. El texto es por lo general en purépecha y en algunas ocasiones se repite con su traducción en español.

Es posible encontrar cierta analogía entre el conjunto tradicional de mariachi y el conjunto del Bajío con arpa, especialmente en cuanto a su función: se practica en bodas, -- fiestas religiosas y se encuentra, entre los campesinos.

La jarana yucateca es resultado de la mezcla de los sones indígenas con los derivados de la música popular. Algu-



nos autores afirman que esta forma bailable desciende directamente del cante grande o chico de España y que solamente la jarana valseada proviene de los sones típicos. Para --- otros la jarana tiene gran semejanza con la jota española.

Por otra parte, el musicólogo Baqueiro Foster en su --- obra La canción popular de Yucatán, asegura que "la vivaz jarana que se toca en las vaquerías de Yucatán, es bisnieta del fandango español, como bien lo prueba la persistencia de angaripolas, peteneras y rondeñas en el repertorio que hasta --- hace pocos años se ejecutaba en las tradicionales vaquerías".

La jarana contemporánea es una forma bailable cuyo ritmo es rápido y se le escribe generalmente en tonalidad mayor. Puede presentarse de dos maneras: la parecida a un vals que en efecto guarda cierta semejanza con la jota aragonesa y la jarana semejante al rondó debido a la oposición de sus dos --- partes y el retorno continuo al tema inicial.

Las vaquerías, es preciso señalar, son fiestas que tuvieron su origen en los festejos organizados por los vaqueros cuando hacían el recuento del ganado y su herradero. Durante esas celebraciones de principios de siglo convivían --- alegremente todas las personas de la península, sin importar su condición social.

Hoy día, las vaquerías son espectáculo brillante y pleno de colorido; las mujeres se visten con un terno blanco de mestiza, los hombres portan su inseparable guayabera. El baile se inicia cuando el hombre invita a su pareja a bailar.

Cabe resaltar que la provincia de Yucatán, sometida por Francisco de Montejo, administrativa y políticamente era in-

dependiente de México, hecho que dio como resultado la creación de tradiciones culturales propias.

Los sones que circulaban en el resto del país adquirieron en la península "sabor" particular debido a la utilización de la lengua maya y características rítmicas y melódicas inconfundibles. El Chuleb (ave comendador), la Xochita (hembra del búho) y el Xulab (la hormiga), son algunos ejemplos de sones yucatecos.

Durante la primera mitad del siglo XVII, Yucatán estuvo sometido a la influencia musical andaluza y a mediados del mismo siglo el nuevo estilo de conjunto instrumental se impuso. En el siglo XIX se adapta la guitarra sexta, instrumento que desde entonces caracteriza la mayoría de los acompañamientos de la canción yucateca.

La cercanía de la Isla de Cuba con la península propició una estrecha relación y la correspondencia recíproca de influencias que determinaron la mayoría de las formas y ritmos preferidos por los músicos yucatecos. De la Habana llegaban con frecuencia compañías de revistas que traían en su repertorio danzones, guarachas, puntos cubanos, guajiros y rumbas; también llegaron músicos cubanos que decidieron radicarse en Mérida con objeto de ampliar y profundizar la impronta antillana. Ramón Gasque inició la migración continua en 1843 y culminó cincuenta años después con la llegada de Cayetano de las Cuevas Balan.

En los cancioneros yucatecos, aparecidos a principios de siglo, se puede observar el romanticismo que se cultivaba, así como comprobar la continuidad de estilo y sensibilidad en los cancionistas yucatecos posteriores.

La poesía culta y la expresión sentimental se unen en sus letras, donde se perciben tanto elementos poéticos del resto de la República como de la zona del Caribe, Venezuela y Colombia. En la mayoría, se aprecia un idealizado y pasivo género femenino cuya función era esperar eternamente la pleitesía, queja o declaración de amor apasionado del músico cantante.

Durante los años veintes, el bolero cubano y el bambuco colombiano fueron acogidos en Yucatán. El bolero como una transformación de las antiguas danzas lentas, se adaptaba a las necesidades expresivas de los compositores. El bambuco con sus alegres acentos rítmicos de origen negro, atenuados por la dulzura colombiana, cautivó el gusto de los trovadores de aquella época. Con la interpretación de esos dos estilos, se iniciaba el período más importante de la trova yucateca.

Esa importancia radica en el impulso que dio el Gobernador del estado Felipe Carrillo Puerto a través de la fundación de la radioemisora XEY, "Voz del Gran Partido socialista", la cual, además de las transmisiones políticas y sociales, constituyó para los trovadores un sitio de segura difusión. Desgraciadamente, cuando llegó la represión del centro de la República en 1924, Carrillo Puerto fue fusilado y la estación del Partido socialista fue destruída.

Sin embargo, el interés por las manifestaciones artísticas, expresado por Carrillo Puerto, siguió su curso y la canción yucateca era valorizada y conocida en todo el país. Antes de su muerte, se envió a la ciudad de México una misión-

cancionera que contribuyó en la celebración del Centenario - de la Consumación de la Independencia. El éxito de dicha mi sión fue inminente: los compositores capitalinos y de otras- regiones de provincia, reconocieron el perfecto acabado de - los bambucos, claves y boleros yucatecos. Este hecho acele- ró la producción de melodías. El ambiente artístico, los nu- merosos eventos realizados (concursos, conciertos, ferias, - revistas de temas yucatecos, y fiestas) y la estrecha rela- ción con el público, quien solicitaba las creaciones peninsu- lares, fueron estímulo para numerosos cantantes y composito- res, entre los que destacan: José Domínguez, Pedro Baqueiro, Mateo Ponce, Lalo Santamaría, Chucho Herrera, Ricardo Palme- rín y Gutty Cárdenas.

Sin la participación de letristas que contribuyeron en- la creación delcancionero yucateco, la historia de la canción peninsular sería incompleta, ya que está compuesta por un -- verso lleno de imágenes simbólicas y un ritmo calculado para su traducción en bambuco, bolero o clave.

La mayoría de esos letristas fueron poetas y literatos- de gran significación en la historia de la literatura yucate- ca. Como ejemplos tenemos al Dr. José Peón Contreras, asi-- duo colaborador del músico Chan Cil; Luis Rosado Vega, poeta modernista y autor de novelas y ensayos de carácter social - quien compuso la letra de muchas canciones para Palmerín; Er- milo Padrón López, es otro letrista importante a quien se de- ben más de setenta canciones entre las que se cuentan, Rayi- to de sol, Cocotero y Lirio.

El personaje de mayor trascendencia entre los letristas

yucatecos, ha sido posiblemente, el poeta Antonio Médez Bوليو, eminente mayista y traductor del libro Chilam Balam al español. Su inspiración poética emanada de la evocación maya encontró en Guty Cárdenas un fino intérprete; a él se deben las letras de Yucalpetén y Caminante del Mayab.

Esas canciones son interesantes porque inauguran un estilo de canción culta con elementos mayas, que no tuvo continuadores.

La última generación de músicos yucatecos desarrolló -- sus actividades fuera de la península, lo que trajo como consecuencia que el estilo yucateco se asemejara cada vez más -- al estilo de los tríos capitalinos; los bambucos y las claves tendían a desaparecer y sólo prevalecía el bolero romántico al estilo de Los Panchos.

Actualmente, algunos grupos como el trío Montejo y Los-Magaña, tratan de conservar el repertorio original de canciones yucatecas tradicionales y las difunden por todo el mundo; no obstante, las canciones con estilo trovadoresco antiguo -- desaparecen; nuevas sensibilidades rigen los destinos de la-canción del Mayab.

La canción istmeña. Los sones nacionales, llegan a -- Tehuantepec en diferentes épocas del siglo pasado. En ese -- lugar se aclimatan y transforman hasta lograr otros nuevos, -- producto de la inventiva local.

Estos sones tienen gran parecido musical: un mismo estilo predomina, una misma escuela influye, un sólo ritmo los -- caracteriza, y podría pensarse que un mismo autor los hubie--ra diseñado. Sin embargo, la tradición oral aún impera y ca

si ningún material aparece escrito.

En Tehuantepec, se organiza la primera banda de música del Istmo, en la segunda mitad del siglo XIX; los conjuntos civiles suceden a los militares.

Más de cincuenta sones se tocan y cantan. La Sandunga, la Llorona, la Petenera, el Fandango, la Tonalteca, etc. han traspasado, incluso las fronteras geográficas del país.

Cuando se escuchan esos sones, se aprecia que en el ritmo alegre de sus notas se mezclan el sufrimiento y el dolor; en la Sandunga, por ejemplo, se encuentran conjugados en una sola amalgama todos los sentimientos.

Por regla general los sones del Istmo se componen de -- dos partes: la introducción musical y el zapateado. La diferencia radica fundamentalmente en el ritmo. Existen sones - que tienen igual tonada en ambas partes y lo que cambia es - el ritmo, tal acontece con el son Guipi, el Coco y el Mediu-Shiga. En otros, cambia la tonada y el ritmo, al pasar de - la introducción al zapateado como en la Desvelada y el Fan-- dango.

Por último se encuentran los sones en donde varía la tonada y el ritmo en ambas partes, lo que da como resultado la pluralidad de zapateados.

La Sandunga es tocada en todas las ceremonias rituales, en las fiestas titulares y en los matrimonios. La introducción de este son es fuerte, alegre y solemne, de ritmo acelerado, turbulento, tempestuoso que destila sensación de triunfo. El zapateado, por el contrario, es triste; la música de la parte cantada es más triste aún. Sus versos, contruidos

con súplicas y lamentos, destilan llanto. La melodía a pesar de tener ritmo acelerado, tiene modulaciones y ondulaciones que llevan dentro de sí un dejo sutil de melancolía, que --- constituye el refugio y consuelo de una raza subyugada.

Su origen es desconocido, pero al respecto se han creado leyendas fantásticas y se han formulado conjeturas descabelladas. La historia más difundida es aquella donde se relata que en los periódicos El Monitor Republicano y El Siglo XIX se anunciaba que el 3 de diciembre de 1850 se llevaría a cabo una función a beneficio de la actriz María Gañate, en la que se bailarían y cantarían un jaleo andaluz denominado la Sandunga. Al parecer, la melodía se difundió por todo el -- país y pocos años después, fue llevada por Máximo Ramón Or-- tiz de Oaxaca a Tehuantepec, donde se le adaptaron unos versos en zapoteco, por lo que se le consideró una canción ist-- meña.

El doctor Alberto Cajigas Langner, en su obra El folklo re musical del Istmo de Tehuantepec, afirma que sandunga es un vocablo de origen español que significa gracia, donaire; - por extensión podría decirse mujer salerosa como sinónimo de mujer sandunguera. "Para algunos autores la aplicación de - este vocablo a la historia del origen de este son adquiere - una significación especial: Sandunga es la tragedia senti-- mental de un zapoteca expresada a través de una canción ... El sur de México estuvo habitado por andaluces y extremeños. Los primeros españoles que llegaron a Tehuantepec quedaron sorprendidos ante el garbo y la prestancia de la mujer zapoteca. Ese donaire podía ser comparado con la altivez de la-

mujer andaluza. Fue tan grande su admiración que calificaron a la mujer tehuana con el epíteto de mujer sandunguera" ( 29 )

Por su parte, el musicólogo Gabriel Saldívar considera la terminación nga como puramente africana, mientras que el historiador Hugo de Grial sostiene que Sandunga es un nombre zapoteco cuyas raíces son saaa que significa música, y ndu, que quiere decir profundo.

A pesar de las controversias acerca de su nacimiento, la Sandunga ha venido a considerarse como la música distintiva del Istmo de Tehuantepec, aunque también la reclamen oaxaqueños y chiapanecos. Al cumplirse el centenario de ese son los istmeños propusieron que se declarara himno del estado de Oaxaca, pero la idea no prosperó porque los oaxaqueños -- que no pertenecen al istmo prefieren como tal el vals Dios -- nunca muere de Macedonio Alcalá.

Huapangos y sones jarochos. En la región occidental de México, el son es frecuentemente llamado huapango. En relación a la etimología de esa palabra, han surgido diversas teorías. Se afirma que el término deriva de la raíz náhuatl Cuauhpanco y designa el lugar donde se coloca un tablado de madera para bailar. Otra teoría supone que ese vocablo se utilizó para designar el arte de los indígenas huastecos que habitaban a orillas del río Pánuco. Algunos autores, aseguran también que la palabra huapango es simple transformación

( 29 ) Cajigas Langner, Alberto; El Folklore musical del Istmo de Tehuantepec; Manuel León Sánchez Editor; México 1961, la ed. pp. 121-126



de la palabra fandango.

En ciertas regiones de la Huasteca, el término huapango se usa indistintamente para nombrar tanto el espectáculo y - la fiesta, así como los sones que se ejecutaban en ella.

El huapango es la música característica de las regiones de la zona huasteca que comprende Tamaulipas, Hidalgo, partes de San Luis Potosí y Querétaro, además del norte y centro de Veracruz, y el este de Puebla.

En Veracruz los huapangos suelen ser llamados también, - sones jarochos o bailes de tarima.

El ritmo es el elemento más importante del son jarocho y en ocasiones resulta tan complicado que las difíciles poli rritmias surgidas de las combinaciones simultáneas de tres - por cuatro con el seis por ocho, se han resistido al examen de expertos en música culta y musicólogos.

Para la ejecución del son veracruzano se requiere la ac tuación de verdaderos virtuosos en cada uno de los instrumen tos. El máspreciado instrumentista es el tocador de arpa - de cuya ejecución e improvisación depende gran parte de la - brillantez y calidad del son. El zapateo de los danzantes - cuyo rítmico golpeteo crea un diálogo complejo con la música es asimismo, un elemento imprescindible del son.

El huapango de la región Huasteca difiere del son jarocho por diferentes razones. La primera de ellas, es la utilización de violín. Los violinistas huapangueros son el cen tro del conjunto y su habilidad técnica les permite mantener un tono claro y transparente aún dentro de las más arriesgadas ejecuciones. Por otro lado, el conjunto huasteco se com

pone de jarana, una guitarra especial de ocho o diez cuerdas, una guitarra común y el mencionado violín. La inspiración de los músicos y su estilo particular origina variantes en el estilo huasteco; de ese modo es factible encontrar huapangos más lentos en Hidalgo y San Luis Potosí que contrastan con con el ritmo extremadamente rápido de los sones veracruzanos y tamaulipecos.

Gran número de compositores e intérpretes han contribuido a la modificación y urbanización de esta clase de música regional. Entre quienes han sobresalido por la calidad de sus obras se encuentran Alvaro Carrillo y José Agustín Ramírez; Pedro Galindo, Lorenzo Barcelata y Severiano Briseño.

El "nuevo huapango" también denominado huapango lento o canción huapango es en realidad una canción que conserva el ritmo del son original, la cual se deriva de la combinación de son huasteco, canción mexicana del campo y canción ranche ra comercial. Puede considerarse como género independiente ya que redefine el estilo.

El nuevo huapango tiene similitud con la chilena por su ritmo lento, pero predominan en él, los acordes menores y -- usa falsete en las terminaciones de frase como herencia del huasteco.

La chilena guerrerense. En el estado de Guerrero es posible distinguir dos grandes estilos delimitados geográficamente: los sones de la tierra caliente que colinda con Michoacán y los de la costa chica que abarca desde Acapulco -- hasta Oaxaca.

En la tierra caliente predomina el gusto por sones y ja

rabas a la usanza antigua, de ritmo lento y coplas de carácter lírico y picaresco.

En la costa chica, se practica la chilena, la cual desciende de la cueca chilena. La historia de este género en México se inició a mediados del siglo XIX, durante la fiebre de oro en California, cuando grupos de mineros chilenos viajaron hacia el norte a fin de participar en la explotación del valioso metal. Algunos de ellos prolongaron su estancia en Acapulco y dejaron las huellas de sus bailes y cantos.

La chilena se adoptó en Guerrero, pero lógicamente sufrió ciertas transformaciones que la convirtieron en género semejante al son mexicano con baile de parejas y zapateado. En ese baile se imita el cortejo del gallo y la gallina y se ejecuta con un pañuelo en la mano.

Las coplas se refieren en especial a problemas amorosos no obstante, existen también, coplas descriptivas de regiones. Por lo general se canta en primera persona y siempre con declinación masculina, aunque sea interpretada por una mujer. Al igual que muchos sones mexicanos, se alternan versos en estribillo y se termina con un verso de despedida.

Su instrumentación consistía en arpa, violín, jarana -- chica que podía ser de cinco, ocho o diez cuerdas; en algunas ocasiones se utilizaba una percusión que podía ser la -- misma caja del arpa, una caja de madera, o una tabla.

La chilena se trajo al Distrito Federal por los años -- cuarentas y aunque hubo intentos de comercializarla como sucedió con el huapango y los sones, logró permanecer casi intacta.

El compositor Alvaro Carrillo creó tres chilenas que -- conservan su estilo puro y que se difundieron ampliamente: -- Con cuidadito, La yerbabuena y Pinotepa nacional. José Agus-- tín Ramírez se interesó de igual modo por la tradición gue-- rrerense y compuso diversas canciones chilenas con temas des-- criptivos de la flora y fauna. Entre ellas se pueden citar: Caleta, Ometepec, La Sanmarqueña, Por los caminos del sur y Camino de Chilpancingo.

La música norteaña. En el norte del país, la música de-- redova, guitarra, bajo y acordeón se considera el género tí-- pico. La región del norte abarca los estados de Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora, Sinaloa y Tamaulipas, en todos-- ellos esta clase de música, denominada norteaña es caracterís-- ca.

Se puede decir que la música norteaña es una mezcla de -- estilos y elementos de diferente procedencia que se conjunta-- ron a través de la historia durante el siglo XIX. La exten-- sión territorial fue uno de los factores decisivos para la -- conjugación de esos elementos y para que diversos hechos so-- ciopolíticos y económicos tuvieran lugar.

En 1821, por ejemplo, don Moisés Austin fue facultado -- para colonizar una parte de Texas con trescientas familias -- estadounidenses y europeas, especialmente polacas y alemanas. En 1836, los colonos texanos lograron su independenc-- ia después de vencer al ejército del general Antonio López de San-- ta Anna. En 1848 como consecuencia del triunfo intervencio-- nista de Estados Unidos, México se vio obligado a ceder Nue--

vo México, California norte y Texas. Cinco años después, Santa Anna vendió la Mesilla y en 1860 la guerra de sucesión estadounidense provocó la emigración de infinidad de personas de diversas nacionalidades.

Esos movimientos de población podrían explicar, en cierta forma, por qué en el norte de México se utilizan distintos instrumentos musicales y se cultiva otro género completamente diferente. La utilización del acordeón presenta similitud con el estilo sureño de los Estados Unidos y las polkas y redovas nos hacen pensar en los rasgos europeos heredados.

Durante la Revolución, el norte fue nuevamente el escenario de migraciones constantes. El porfiriato recibió sus primeras derrotas en esa región y las hazañas revolucionarias eran informadas en toda la República mediante el corrido, género musical que el pueblo antepuso a los estilos importados, y que se incorporó a la música norteña.

A partir de los años treintas, el asentamiento de la música campesina por medio del reciente género ranchero, fue otra influencia definitiva en la producción musical del norte.

Eulalio González "El Piporro", el dueto "Los relámpagos" y Cornelio Reyna, entre otros, han difundido comercialmente la música norteña no sólo en la república, sino también en Estados Unidos. En la actualidad un nuevo movimiento de influencia mexicana se ha dirigido hacia los Estados Unidos, al tomarse la música de características norteñas como himno y símbolo de los chicanos.

El corrido es verdadero arte de anonimato que se transmitió de boca en boca o impreso en hojas sueltas de colores. Tiene su origen --según algunos autores-- a principios del siglo XIX y es de vital importancia, pues, constituyó durante mucho tiempo "el periódico" a través del cual el pueblo se --informaba de los hechos relevantes que ocurrían: batallas, --levantamientos, asesinatos, robos, etc. Por un precio mínimo se podía disfrutar de una sátira política, una crítica --social o incluso formar opinión pública acerca de los hechos históricos.

De acuerdo con el investigador Vicente T. Mendoza, el --corrido es "no sólo un descendiente directo del romance espa--ñol, sino aquél mismo trasplantado y florecido en nuestro --pueblo". ( 30 ) Por esta razón ha sido clasificado como géne--ro épico-lírico y narrativo.

Durante la Revolución el corrido es el género más impor--tante. La generalización de las luchas, coincidió con su --violenta reaparición y su amplia difusión. La prolongada his--toria, la dispersión geográfica y su ubicuidad explican su --abundancia. Centenares de corridos aparecieron en el siglo--XIX y principios del XX, y es posible encontrarlos en casi --todo el país exceptuando Yucatán, Tabasco, Campeche y Chia--pas.

Históricamente, y por su desarrollo, el corrido se ha--clasificado de tres maneras que corresponden a períodos espe--cíficos: el primero abarca desde la Independencia hasta el--

( 30 ) Mendoza T., Vicente; El corrido mexicano; F.C.E., Mé--xico 1974, Colección Popular, p. 467

ascenso de Porfirio Díaz; el segundo desde los principios de la dictadura hasta 1910, y el tercero desde la Revolución -- hasta nuestros días, si las composiciones actuales pueden -- aceptarse como corridos.

A partir de 1918, el corrido comenzó a ser utilizado -- concientemente por algunos autores, ya que se había comprobado su eficacia como género narrativo, de propaganda y protesta. La corriente se inició con el excéntrico Samuel Margarito Lozano, autor del corrido Tampico hermoso. Otro ejemplo interesante es el de la legendaria cantante vernácula, Concha Michel, ex-novicia que huyó del convento y escribió más de cuarenta corridos los cuales cantaba en ferias regionales y versaban acerca de temas políticos y sociales.

Sin embargo, cabe destacar que el corrido revolucionario fue medio de difusión invaluable para la ideas liberales y contó con la colaboración de un ejército anónimo de poe---tas. Esta aseveración aunada al análisis de los corridos, demuestra la extraordinaria inventiva y el ingenio de las clases populares que la mayoría de las veces, se han encontrado al margen del reconocimiento.

A pesar de su hieratismo, el corrido es forma atractiva que se caracteriza por la sobriedad, concisión e inexpressión de emociones que aseguraron por mucho tiempo la continuidad de su estilo alejado de las canciones sentimentales de principios de siglo.

En la época contemporánea el corrido no ha sido inmune a la comercialización propiciada, en parte, por los medios masivos de difusión y ha tenido grandes transformaciones. Difil

cil resulta hoy día, escuchar un corrido ejecutado y acompañado en algunas de sus formas originales. Con arbitrario sentido estético y podría decirse antimusical, ahora se le acompaña con mariachi y trompeta, hecho que falsea la sencillez que el estilo requiere.

Es conveniente tomar en cuenta, que el canto popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir aquellas producciones que la sociedad acepta y canta, pero que en poco tiempo pueden substituirse por otras similares o completamente diferentes. Cuando una de esas canciones perdura por tiempo indefinido en el repertorio popular, cantándose con menores y mayores variantes pero en esencia el tema sigue estando vigente, ese canto puede calificarse como folklórico; es decir, la canción folklórica es un fenómeno que se sustenta en la tradición, en tanto que la canción popular expresa casi siempre una sensibilidad o una moda pasajera.

La música regional o folklórica, surge como expresión popular y, al igual que las costumbres, mitos, leyendas y tradiciones se transmite de generación en generación.

Cada región de nuestro país se identifica de manera particular tanto por sus características geográficas como por sus rasgos folklóricos. De aquí deriva un grave problema para el investigador de las tradiciones culturales en México, ya que se enfrenta al estudio de un vasto territorio, en el cual los pobladores de las distintas regiones y sus manifestaciones artísticas deben ser analizadas como unidad. Por esta razón, se trató a modo groso, la música regional mexicana.



## 1.21 La Radiodifusión en México

Los descubrimientos de las válvulas de electrodos, diodo y tríodo, conocidas comunmente como "válvulas amplificadoras", establecieron junto con las aportaciones científicas de Hertz y Marconi, las bases de la Radiodifusión.

Cuando se pudo amplificar e intensificar las vibraciones eléctricas emitidas por un transmisor, científicos y técnicos se unieron para perfeccionar un sistema que permitiese la recepción de señales eléctricas, que al recibirse, se convirtieran nuevamente en señales audibles iguales a las emitidas a larga distancia.

Una vez que el hombre logró transmitir el sonido a través del espacio, se inició el proceso de estructuración formal.

La radiodifusión como se concibe hoy día, comenzó en el año de 1920, A partir de ese momento, la radio se convierte en medio capaz de ampliar la comunicación entre los pueblos y de enriquecer la vida de los seres humanos, al proporcionarles nuevas maneras de recreación, cultura e información.

La capacidad de la radio para transmitir los más diversos acontecimientos en el preciso instante en que suceden, origina que el enfoque principal en sus inicios, se centre en la noticia.

En Estados Unidos durante 1920, la radiodifusión, ya estructurada juega un papel muy importante: se inician los servicios radiofónicos regulares y se delinear sus posibilidades comerciales. Se asigna a los primeros programas un tiempo determinado. Poemas, obras literarias y música, constitu-

yen parte importante que acompaña las informaciones de tipo político y social.

En la primera etapa que podría ubicarse entre 1920 y --26, la naciente industria radiofónica se caracteriza por el esfuerzo continuo que le permite mejorar la calidad técnica y sonora de sus transmisiones. Es común, encontrar en este periodo, el uso de recursos empíricos y casi domésticos destinados a lograr mayor autenticidad y dramatismo en la emisión de sus mensajes.

En noviembre de 1920, se instituye un servicio de transmisiones diarias a través de la K.D.K.A. de Pittsburgh. Durante las elecciones presidenciales, esta emisora se vuelve la voz informativa capaz de dar a conocer simultáneamente el resultado electoral. Es el comienzo de una fuerte y prolongada competencia con la prensa.

En el año de 1919, México se incorpora al mundo de la radiodifusión. El ingeniero Constantino de Tárnava, instaló en Monterrey una estación experimental que bautizó con el nombre de "Tárnava Notre Dame". En 1921, la ciudad de Monterrey se levanta como pionera de la radiodifusión mexicana. La T.N.D. empieza sus transmisiones en forma regular y con horario fijo de las 20:30 a las 24:00 horas. Con una estación de 50 watts de potencia, Tárnava reproducía música de discos y hacía publicidad a negocios y productos de sus amistades.

Mientras Tárnava impulsaba la radiodifusión desde el norte, en Morelia Tiburcio Ponce, en 1922 inauguró una nueva radiodifusora denominada 7-A Experimental, que sólo contaba con 25 watts de potencia.

En ese momento se generó en el país una especie de fiebre por la radio. El interés por el novedoso medio se extendía por doquier. Abarcó a la iniciativa privada y a las esferas gubernamentales. Se crearon proyectos ambiciosos para - construir radiodifusoras en las grandes ciudades.

En junio de 1922 los radioaficionados constituyen la Liga Nacional de Radio, organización que tiene como primera finalidad desarrollar un intercambio de experiencias.

Sandal S. Hodges, coronel del Ejército norteamericano y agente de ventas de la compañía Ford, convence a Raúl Azcárraga Vidaurreta -propietario del garage Alameda- de la necesidad de instalar en México una estación radiofónica. Azcárraga, se traslada, entonces, a Texas y en el Campo Militar de Sam Houston recibe capacitación técnica. De regreso al país, funda la Casa del Radio, emisora que luego vinculará - mediante un acuerdo con Félix F. Palavicini, al periódico El Universal.

Poco tiempo después Martín Luis Guzmán -director de esa época del periódico El Mundo- instala también una emisora. - Se funda además, la JH que posteriormente dará origen a la - CYB, de la compañía Cigarrera El Buen Tono, y que hoy opera bajo las siglas XEB.

Un entusiasta grupo de mexicanos pioneros de la radio, establece en 1923 el Club Central de la Radiotelefonía y - días más tarde cambió su nombre por Liga Central Mexicana de Radio. Las actuaciones iniciales de esa Liga que se refieren a la presentación de proposiciones detalladas para reglamentar jurídicamente la radiodifusión parecen dejar establecido el carácter comercial que las emisoras privadas deciden im--

plantar en la industria. Desde el primer proyecto de ley elaborado por ellas -afirma Fátima Fernández Christlieb, en su artículo La industria de radio y televisión- es notoria la primacía que sus emisiones tendrán sobre las de cualquier instancia gubernamental. El actual horario triple A parece estar contemplado en el artículo octavo del mencionado proyecto, ya que se propone que de las 19:00 hrs. a las 22:00 no se transmitan mensajes ni de servicio público ni gubernamentales, sino solamente comerciales. Esta tónica de presión al Estado por la vía legislativa es retomada por los industriales cada vez que las disposiciones jurídicas vigentes se ven rebasadas por los avances técnicos o por los acontecimientos políticos".

En 1923 se instala en la ciudad de México la XEB, propiedad de la Compañía Cigarrera El Buen Tono, empresa fundada en 1875 por el francés Ernesto Pugibet. En 1910 llega a ser una de las cincuenta empresas más importantes del país, con un capital de 6 500 millones de pesos.

En ese año en que se inician sus transmisiones el capital invertido en radiodifusión es de 160 867.82 pesos suma que deciden invertir los accionistas en una rama en la que el Estado mexicano no tiene control ni participación alguna.

Para 1925 operaban en el país once estaciones de radio. Siete instaladas en la ciudad de México y las cuatro restantes ubicadas en Oaxaca, Monterrey, Mérida y Mazatlán. Un año más tarde el número de estaciones se elevó a 16. Es indispensable señalar que en 1922 cuando México sólo contaba con tres radioemisoras experimentales, en Estados Unidos funcio-

naban ya 400 mil aparatos receptores y el gobierno había con-  
cedido 254 permisos para llevar a cabo transmisiones radiofó-  
nicas comerciales. (31)

Westinghouse, General Electric y Marconi invaden el nue-  
vo mercado de la radiofonía y forman una empresa denominada  
Radio Corporation of America (RCA), la cual consigue para sí  
las patentes más importantes. Desde la década de los vein---  
tes, opera en México como filial de la RCA, la The Mexico Mu-  
sic Co., dedicada a la venta de fonógrafos y discos.

En 1972 surge la National Broadcasting Corporation pie-  
za fundamental de la poderosa columna vertebral de la radio-  
difusión norteamericana. Ese mismo año se incorporan dos em-  
presas importantes, la Blue Network, y la Columbia Broadcas-  
ting System (CBS). Asimismo, se establecen los primeros sis-  
temas para manejar el espacio celeste. Se logró evitar las -  
interferencias entre las diferentes estaciones emisoras me-  
diante el mutuo respeto de sus distintas frecuencias y los -  
avances técnicos en materia de recepción y transmisión. En -  
ese lapso la radiodifusión se reglamentó y la publicidad en-  
contró en ese medio un importante vehículo de difusión que -  
complementaría a la prensa escrita.

En 1929, se registró un acontecimiento importante para  
la industria de la radio: la Conferencia Internacional de Co-  
municaciones, en la cual se acordó crear un código de identi-  
ficación a nivel internacional.

A través de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Pú

(31) New York World- Telegram Corporation, The World Almanac,  
1969, p. 62.

blicas y con base en los convenios celebrados en Washington se le asignaron a México las iniciales X.E. para identificar a todas sus radiodifusoras.

"El atraso radiofónico de México respecto al estado de la radiodifusión comercial de los Estados Unidos --expresa - Fernández Christlieb-, representa un problema de mercado para la RCA. En nuestro país sólo puede vender discos, fonógrafos y escasos receptores de radio, ya que apenas existen incipientes emisoras no instaladas a manera de negocio. Hace falta, pues, fomentar la instalación de estaciones radiofónicas comerciales. No es entonces gratuito que en el acta constitutiva de la XEW aparezca como accionista mayoritaria la - Compañía México Music Co., aportando 3,500 de las 4 mil acciones que cubren el capital social de la emisora, representado en 1931 por 320 mil pesos oro nacional, según consta en el Registro Público de la propiedad de la Ciudad de México. Tampoco es producto de la casualidad que la XEW pertenezca a la cadena de la National Broadcasting Co., división radiofónica de la corporación RCA." (32)

En 1930, se funda la XEW e inmediatamente otras emisoras que se integrarán a la cadena XEW/NBC. A su vez esta cadena absorbe algunas estaciones que funcionaban antes de la aparición de la W. Estas son: la XEH de Monterrey, la XEFI - de Chihuahua, la XEI de Morelia, y la XEFE de Nuevo Laredo.

En los años treinta, la programación radiofónica alcanza alto grado de madurez. Su configuración a base de dramati

(32) Fernández Christlieb, Fátima; La industria de radio y - Televisión; Revista Nueva Política, Vol. I, julio-sept. 1976, F.C.E. México pp. 237-248

zaciones logra indudables aciertos sonoros y autenticidad en los diferentes argumentos adaptados para este medio. En esa época, cuando los radioescuchas comienzan a vivir el poder - envolvente de la radio y a involucrarse con su programación a través de correspondencia dirigida a las emisoras y participando en concursos radiofónicos.

Se aumentó la potencia de los transmisores; se elevó la altura de las antenas; los estudios de producción fueron separados de los equipos de emisión, los cuales se alejaron de los centros urbanos con el fin de que las ondas portadoras - del sonido tuvieran más alcance y mayor área de cubrimiento. Al mismo tiempo que se perfeccionaban los equipos de transmisión y recepción, se mejoraba la fuente primaria de sonido: los estudios.

Aparecieron en el mercado las primeras consolas que integraban varios servicios entre sus adelantos técnicos: toca discos, efectos sonoros y sobre todo la incorporación de personal más especializado como locutores, directores de programación, periodistas y libretistas.

Cuando los objetivos de potencia, distancia y alcance - se lograron, se perfeccionó la producción de programas radiofónicos. En poco tiempo se incorporaron a la radio notables - personalidades del mundo literario, musical y periodístico.

Con el binomio radio-teléfono, nuevas técnicas informativas se incorporaron al quehacer periodístico. La inmedia-tez de la radio y su ubicuidad, permitían a los reporteros - informar desde cualquier sitio, y en muchos casos, hacer co-incidir el relato con la noticia.

La utilización de la 'doble presencia' o la 'presencia múltiple' que permitió a los reporteros cubrir una misma noticia desde diversos ángulos y en forma simultánea, permitió que se enriqueciera el caudal de información dirigido a millones de radio escuchas y sobre todo, se incorporó a la colectividad un sentimiento de credibilidad hacia la radio jamás igualado por algún otro medio. Conforme aumentaba el índice de credibilidad en la radio, los oyentes reclamaban cada vez más y mejores servicios informativos.

Las voces de Adolfo Hitler, Goebbels y Mussolini, fueron escuchadas en todos los rincones del orbe. Para 1932, la organización nazi delegaba en Goebbels el manejo de la radio alemana. En ese año elaboró un censo que proporcionó información relevante para los intereses del Reich. La cantidad de radioreceptores era de cinco millones y suponía un auditorio potencial de 15 millones de personas. Transmitirles los mensajes que el gobierno difundía con su particular estilo y estrategia, era la misión de Goebbels.

En 1938 la radio alemana se integró como parte fundamental de la estructura política del nacional socialismo, siendo manejada por el Ministerio de Propaganda. La radio se convirtió en instrumento estatal que podía ser utilizado las horas que el gobierno considerara conveniente. Se censuraban las emisiones extranjeras y se impulsó la transmisión de música clásica de compositores alemanes. Para ese momento la cantidad de aparatos receptores se había incrementado a ocho millones y el número de radioescuchas ascendió a 24 millones de personas.



Ese mismo año, en los Estados Unidos se comprobó el enorme poder de la radio, su penetración y la credibilidad -- del auditorio hacia ese medio de comunicación. Uno de los -- programas lanzados por la CBS, el Teatro Mercurio del Aire, transmitió el capítulo: Invasión de Marte, que era una adaptación de la obra La guerra de los mundos. El montaje y la - dirección estuvieron a cargo de Orson Wells, conocido actor y director cinematográfico. Durante el programa se dramatizó una auténtica invasión de los marcianos. Como si se tratara de una noticia se transmitieron reportajes, entrevistas, gritos de la gente, efectos sonoros, opiniones de expertos y en síntesis un reportaje radiofónico con todos los recursos del talento y el sonido.

La impresión producida entre el público tuvo tal magnitud que el primer sorprendido fue Orson Wells. Miles de personas presas por la angustia y el pánico se lanzaron a las - calles para observar la llegada de los invasores.

La fuerza dramática, descriptiva y narrativa del sonido quedó demostrada; ahora se sabe que es capaz de presentar como realidad lo que tan sólo constituye una ficción y que su influencia sobre las personas es inminente.

En México, la publicidad detectó en el sistema radiofónico un medio de difusión masiva, susceptible de influir con sus mensajes comerciales. Se iniciaron entonces, las investigaciones de sintonía para precisar el número de oyentes de - cada estación radiofusora y se efectuaron las primeras en---cuestas para determinar índices de recuerdo de los mensajes, impresión de los programas y preferencias del público.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial la población mundial convirtió a la radio en el medio de comunicación más importante. La audiencia exigía noticias procedentes de los diferentes frentes de batalla. Las noticias se sucedían a cada minuto y fue necesario multiplicar los temas informativos -- así como mejorar los equipos de sistemas de transmisión.

Mientras las conquistas de las tropas alemanas ampliaban la radiodifusión del Ministerio de Propaganda y Goebbels contaba con 107 emisoras de onda larga y media, 23 de onda corta y transmitía diariamente 279 emisiones noticiosas en 53 idiomas así como una emisión especial desde la Torre Eiffel, en alemán. En México, se lanzaba la XEOY-Radio Mil, el 10 de marzo de 1942, por José Iturbe. Esa importante emisora, que más tarde se convertiría en el Núcleo Radio Mil, --- constituiría una de las principales cadenas de la radio nacional.

También en 1942 iniciaron sus transmisiones la XEQR y la XERQ, como estaciones piloto de la cadena Radiocontinental que hoy día se conoce como Radio Centro.

En nuestro país, al igual que en Europa la radiodifusión comercial se comenzaba a consolidar, a través del surgimiento de importantes cadenas emisoras. En 1943, los habitantes europeos vivían la más palpable demostración de difusión masiva. Para ese entonces, Alemania contaba con 16 millones de aparatos receptores que lograban una cobertura del 90% de la población.

La radiodifusión inglesa, adquirió una serie de características muy especiales. En varias ciudades de la Gran Bretaña se establecieron emisoras y por medio del sistema de enla

ce fue factible encadenarlas en transmisiones simultáneas. De esa manera y con el nombre de RELE o repetidoras, se obtuvo mayor difusión de los mensajes. Entre las principales cadenas que surgieron en Inglaterra por esa época, cabe mencionar la BBC, British Broadcasting Company, la cual fue integrada por varias empresas comerciales.

Después de varias experiencias e investigaciones, los ingleses crearon dos comisiones, la REITH y la Crawford. Con ellas la radio comercial sufrió un viraje total, para convertirse en servicio público. La British Broadcasting Corporation. Con esta nueva corporación, la radio inglesa impulsó un novedoso concepto de programación. Las transmisiones adquirieron un carácter cultural y se comenzó un servicio orientado a las escuelas, por medio de emisiones educativas, asimismo, se puso de manifiesto el valor didáctico de la radio.

En relación al aspecto informativo, la experiencia inglesa fue similar a la norteamericana. La transmisión de boletines cortos, concisos y sobrios de noticias trascendentales, constituyó una de sus características más importantes.

Asimismo, se realizaron programas noticiosos como el News Reel, con duración de cincuenta minutos, donde se incluía música, variedades y comentarios que substituían a los servicios informativos, cuando no se tenían noticias importantes que transmitir.

En la actualidad, la BBC de Londres, se ha convertido en una de las primeras emisoras a nivel mundial, debido a la gran cantidad de servicios y recursos con que cuenta.

Cabe mencionar que los ejemplos citados han servido a -

la radiodifusión mexicana en algunos aspectos; no obstante, la radiodifusión nacional se puede resumir en una palabra: empirismo. Esto ha dado como resultado que la mayoría de los programas que se transmiten en nuestro país sean principalmente musicales.

Además, es importante señalar que en 1950 se inaugura oficialmente en México la Televisión: este surgimiento coincide con una etapa de agudización de la dependencia económica de la nación respecto de Estados Unidos. En el ámbito de la radio y la televisión las repercusiones son inmediatas -- tanto a nivel de la infraestructura televisiva como en el sostenimiento de la misma. Por esta razón se puede argüir que la radio, negocio que ofrece menos ganancias pasa a un segundo lugar, a pesar del bombardeo publicitario que a través de ella se lanza.

### 1.22 La canción romántica

Es difícil especificar lo que los oyentes, compositores e intérpretes entienden por canción romántica, debido a que la canción romántica no puede ser concebida como género definido. Sin embargo, la clasificación de romántica puede aplicarse a todos los géneros y el apelativo tan frecuentemente utilizado, indica más bien una temática que un estilo particular.

La canción romántica se define por lo general, como aquella de tema amoroso que hace alusión a sentimientos tiernos y rara vez manifiesta el despecho, el rencor, -- las exigencias y retos de la canción bravía; no es narrativa ni descriptiva, sólo expresa los sentimientos que brotan del

alma.

La descripción más aceptable de la canción romántica se rá siempre la de sus motivos sentimentales, así como la que de ella hagan sus oyentes. La canción sentimental o romántica, llena de frases cálidas de estilo conmovedor se ha apoderado del sensible público mexicano, sin importar sexos o edades.

La música académica del siglo XIX es antecesora de la canción romántica. Cuando Angela Peralta musicalizaba sus nostalgias amorosas con alguna tonadilla en francés o italiano, expresaba de una manera, un poco más sofisticada el sentimentalismo característico de todos los tiempos.

Durante los años veintes, la inspiración romántica incurrió por variados senderos; cada género de moda originó su propio estilo romántico.

En ocasiones el tango o el fox-trot a la mexicana fueron convertidos en canciones románticas aun cuando presentaban influencia marcada del extranjero.

A finales de la década de los veintes aparece el intérprete como artista especializado. Gran variedad de canciones obtuvieron difusión y popularidad, gracias a que el público tenía relación con los artistas que las interpretaban.

Esa interrelación se estableció con el trío Garnica-Ascencio, responsable del estreno de canciones de Guty Cárdenas, Ortiz Tirado, Barcelata y muchos más.

El papel del intérprete en el desarrollo de la canción romántica fue crucial. Cada solista o dúo hacía gala de su expresividad e imprimía sello particular que lo distinguía -

de los demás compositores. Así destacaba quien poseía unos tonos graves más sensuales o quien daba expresión patética-- o dramática.

La radio fue el medio de difusión más poderoso de la -- canción romántica y sus intérpretes tanto como sus composito res contribuyeron a la creación de estilos de ejecución. La lista de participantes en el programa de inauguración de la XEW en el año de 1930 es muestra precisa de los instrumentos y arreglos preferidos por los compositores de canciones ro-- mánticas de esa década: Alfonso Ortiz Tirado y Juan Arvizu-- entre otros.

El piano y el violín fueron imprescindibles en los arre glos románticos de esa época. El piano construía la armonía de la canción, mientras que el violín era el instrumento ro-- mántico por excelencia que proporcionaba el fondo lacrimoso, sentimental o lírico.

Otro influjo determinante en esta clase de canción fue-- ejercido por autores cubanos y caribeños. Compositores como Ernesto Lecuona de nacionalidad cubana, y el puertorriqueño-- Rafael Hernández imprimieron una huella rítmica y más tropi cal al bolero tradicional. Ya fuese como imitaciones o in-- fluencias asimiladas, las canciones de estilo tropical fue-- ron muy importantes en la evolución del bolero romántico.

La aparición de Agustín Lara propició la entrada de una nueva sensibilidad. El arte de Lara, señaló el surgimiento-- del estilo romántico propiamente urbano. Ese estilo se for-- ma de la flexibilidad de sus modelos y en la "terca" identi-- dad de sus figuras melódicas. Algunas de sus primeras obras

muestran la necesidad de captar y adaptar un modelo formal, conservando al mismo tiempo la espontaneidad melódica.

Respecto a las letras de sus canciones se ha especulado acerca del valor literario y de su estructura cursi y vulgar. Sin embargo, es fácil demostrar las obvias semejanzas que -- existen entre la poesía de autores románticos y las letras -- "larianas".

Durante la década de los caurentas el nacimiento de orquestas al estilo norteamericano generó canciones que por -- sus lineamientos generalizados y cercanos al gusto interna-- cional, resultaron fácilmente exportables. Solamente una -- vez, de Agustín Lara, Perfidia y Frenesí, de Alberto Domín-- guez, Muñequita linda de María Greever y Bésame Mucho de Con-- suelo Velázquez, son los ejemplos más famosos de la canción-- romántica que se había desprendido del "color nacional" para adaptarse con flexibilidad al mercado internacional.

Otros compositores de la canción sentimental que tam-- bién destacaron son Gabriel Ruiz, Gonzalo Curiel y Alfredo-- Núñez de Borbón.

En esta década se gestan nuevos gustos e influencias. En 1942, se puso de moda el beguine en México, y algunos au-- tores mexicanos escribieron canciones en forma híbrida deno-- minada bolero-beguine. El acentuado bolero cubano comenzaba a delibitarse, pero seguía cultivándose.

En 1948 surgen Los Panchos y el principio del apogeo de los tríos. El predominio de las voces suaves masculinas, -- las guitarras y el requinto creó una nueva clase de bolero y de canción romántica, más elaborada con tendencia al precio--

sismo y de novedosa concepción armónica nacida del acompañamiento con guitarras.

A principios de los años cincuentas se inicia la reestructuración del bolero ya incidiosamente amenazado por el bolero ranchero. El bolero moderno fue el resultado de la evolución de los tríos y de la canción romántica en general.

Por último tenemos que en la década de los sesenta surgen grandes personalidades de la canción romántica, Armando Manzanero ha sido el último creador importante del bolero moderno. Su conocimiento acerca del rock, la canción yucateca y el bolero, le permitieron crear un estilo original que ha traspasado las fronteras nacionales.

En la actualidad, la canción romántica continúa desarrollándose, introduce novedosas modalidades, y a pesar de la deshumanización de la sociedad contemporánea, sigue ocupando lugar primordial en el gusto de jóvenes y adultos.



## CONCLUSIONES

Del análisis histórico precedente se ha podido extraer que la música ha acompañado al hombre desde su aparición en la Tierra, el cual la concebido de manera diferente en cada período y le ha otorgado funciones específicas.

En sentido amplio se puede decir que la música surge, - al igual que la palabra, como necesidad humana de relación - con la Naturaleza y con el hombre mismo. Ese mundo sonoro - que el hombre advirtió a principios de la era cuaternaria - (Pleistoceno) -época a la que se atribuye el nacimiento de la Humanidad- constituyó fuente primordial para la evolución de la comunicación. Si tomamos en cuenta que el fenómeno del lenguaje, elemento indispensable en el proceso comunicativo, así como para la adquisición de cultura, se debe a la percepción auditiva y al complejo mecanismo de la audición.

A pesar que no se tienen pruebas acerca del origen del lenguaje y de la música, se puede argumentar que la palabra y la expresión musical nacieron juntas y emanaron de la imitación que el hombre hizo de los sonidos que escuchaba en el medio.

Con el origen de los primeros hombres se relaciona el nacimiento de la cultura. Estudios derivados de la Prehistoria, han permitido conocer que el hombre, antes de labrar utensilios y armas, usó objetos que encontraba en el medio natural: garrotes, piedras toscas, etc.; al notar la arista cortante empezaron a quebrar esos objetos intencionalmente.

Esa Edad de Piedra denominada Paleolítico inferior, se considera el primer estadio de la evolución técnica; asimismo, es factible asegurar que esa manera de ver el mundo, las expectativas, creencias y acuerdos que influyeron en el comportamiento del hombre primitivo, independientemente de que fueren concientes o no, pero que se transmitieron por medio del aprendizaje social, constituyen la base de la cultura humana.

En el Paleolítico medio, a principios de la última glaciación, el hombre luchaba contra los rigores del clima y se refugiaba en cavernas. En esa época se hallan los primeros indicios de representaciones religiosas; la existencia de ritos funerarios y una especie de culto a los muertos, a quienes se enterraba con pies y manos atados, atestiguan el progreso sobre el instinto salvaje del período anterior.

Durante el Paleolítico superior -alrededor de 30 000 años- la innovación más destacada del Homo Sapiens fue el trabajo en marfil y hueso, gracias a la invención de nuevos utensilios. La caza se volvió racional y el hombre comenzó a formar pequeños grupos organizados: la familia. En ciertas regiones como Dordoña, en el sur de Francia, donde las cavernas y resguardos rocosos son innumerables, las investigaciones han mostrado que había una población densa y constante que comienza a crear adornos ornamentales y pinturas.

Ante ese medio en que los grupos organizados tenían que luchar para sobrevivir, fue donde el arte comenzó a desarrollarse. Al terminar las glaciaciones, hecho que coincide con el período Mesolítico, el clima agradable facilitaba la vida: el vestido y el alojamiento, ya no presentaban proble-

ma y la asociación de los pequeños grupos dirigió su interés hacia las producciones artísticas. En las cuevas de Altamira, Font de Gaume, Lascaux y otras, se han encontrado pinturas de origen totémico, así como relieves que comprueban la presencia de la música y la danza en ese tiempo. Tal es el caso de la pintura en negro del barranco de Casulla en Castellón, España, la cual muestra una danza guerrera y la pintura en rojo hallada en Oenbalanie, norte de Australia, donde se aprecian cuatro mujeres danzando con notable impresión de movimiento.

Mientras en el Paleolítico y Mesolítico el hombre vivía de la recolección, caza y pesca, en el Neolítico se asegura una forma de economía basada en el control de los mecanismos biológicos, animales y vegetales, y se vuelve capaz de organizar su producción de alimentos. La agricultura y la cría de ganado traen como consecuencia nuevas estructuras sociales. A partir del momento en que el hombre asegura su subsistencia logra cierta estabilidad que le permite dedicarse a la transformación de algunos materiales proporcionados por la Naturaleza. Fue así como surgieron los primeros instrumentos musicales, con los cuales la música alcanzó mayores dimensiones; es decir, el hombre imitaba, en su fase primigenia los sonidos naturales y con el descubrimiento de los instrumentos, además de reproducir el sonido, podía crear otros no naturales y combinarlos hasta producir una sucesión de sonidos modulados que dieron como resultado la melodía, armonía y ritmo.

Las primeras civilizaciones confirieron a la música po-

deres sobrenaturales y la empleaban como vehículo para comunicarse con seres superiores, producto de la teoría animista que formuló el hombre primitivo. De tal modo se encuentra una música Mística que unida a la religión pretende establecer relación con los espíritus, a fin de comprender los fenómenos naturales, cuya explicación ignoraban y que se atribuía a esos seres poderosos e invisibles.

Uno de los problemas más antiguos del ser humano y quizás el más importante ha sido la enfermedad, ese obstáculo que impide el desarrollo personal y colectivo, el cual aqueja a pobres y ricos, buenos o malos, feos o bellos, sin distinción. La enfermedad al igual que los fenómenos naturales era atribuida a las divinidades; por tal motivo la música -- considerada como el medio idóneo para hacerse escuchar se relaciona con la Medicina y sus concomitantes magia y religión. Este vínculo ha trascendido los límites del tiempo y aún sobrevive.

La música fue utilizada, asimismo como medio para interpretar el Cosmos. Se une, entonces, a las Matemáticas, Geometría y Astronomía: los instrumentos y sonidos establecieron contacto simbólico con los astros, pues se creía que éstos influían, según sus posiciones, sobre la vida de los hombres. La observación de los astros permitió instituir la sociedad con base en el orden cósmico: el macrocosmos es reflejado en el contexto social; así como existe el Sol, debe haber un rey, un presidente, un líder; la Luna, representa el sexo femenino, la esposa del rey; los demás planetas, de acuerdo con su tamaño y ubicación en el mapa celeste simbolizan los ayudantes del hombre en el poder y la infinidad de estrellas, el pueblo.

Con el tiempo, la manera de concebir el Universo se com  
plica de tal modo que el hombre fue adquiriendo roles determinad  
os dentro del grupo. Los ritos, por ejemplo, necesitaban un  
maestro de ceremonias: la primera clase de sacerdote que la  
Humanidad conoce con el nombre de chamán (apelativo otorgado  
por los mongoles y que se ha aceptado por los hombres de ---  
ciencia para expresar la idea del médico y sacerdote). Un --  
chamán es además brujo y encantador; su poder le aparta del --  
resto de la comunidad, pues no sólo conoce la fórmula misteriosa que librará de todo mal al individuo, sino que posee -  
un objeto mágico: tambor, manto, flor, agua, etc., capaz de  
producir efectos benéficos o dañinos.

La música pasa a tener un papel político en la socie---  
dad. Los hombres que detentan el poder se sirven de la músi-  
ca para conseguir sus fines: magos, sacerdotes, filósofos. -  
Si bien es cierto que historiadores y críticos no han tomado  
en cuenta la participación del pueblo en la creación de pro-  
ducciones musicales, en este estudio no se pretende minimi--  
zar su acción y se niega la rotunda consideración de que los  
hombres comunes han imitado a los genios desde el comienzo -  
de la Humanidad, pero la falta de información ha obligado a  
tomar en cuenta exclusivamente, las prácticas musicales de -  
quienes arbitrariamente han superado las limitaciones espa--  
cio-temporales

En esta etapa incipiente se establecen las concepciones  
primordiales de lo que significa la música y se determina su  
importancia en la vida de los seres humanos. Desde los si--  
rios y fenicios, se encuentra, por ejemplo, la música desti-  
da al placer, concepción que se retoma en el Imperio Romano

donde se fomentaba la vanidad a través de la música; en el estilo Rococó y en muchas sociedades contemporáneas esa clase de música sigue teniendo vigencia.

El valor moral otorgado por los griegos, se halla de igual modo en el Renacimiento donde la música se dirige hacia la conquista del espíritu humano y se crean las producciones individuales. El concepto de la música al servicio de la religión y la política se observa implícito en el pensamiento de la Edad Media., y a pesar de las prohibiciones clericales, los trovadores con su música popular inciden, asimismo, en el terreno de la música para divertir y causar placer.

Cabe destacar que religión, medicina, magia y política han estado ligadas en cada periodo histórico y han tenido una función específica: control social. El mago antecesor del sacerdote y el médico, han ejercido poder político sobre la colectividad. El político, ha necesitado, a su vez, de esos hombres a fin de sustentar su poder.

La música en todas las etapas de la Humanidad ha sido utilizada de acuerdo a fines específicos, por tanto ha cumplido una misión totalizadora que se comprueba en las diversas manifestaciones culturales de los pueblos. Asimismo, se puede decir que independientemente de su significación para los hombres, es un arte que ha trascendido las barreras físicas y constituye una producción que expresa y comunica -- aquello que se encuentra en lo más recóndito del ser humano.

A finales del siglo XIX y principios del XX, se obser-

va que la música comienza a interesar como fenómeno psicosocial y se reincorporan los valores naturales. En ese mismo periodo y a raíz de los descubrimientos realizados en el Renacimiento, la música como medicina entra al camino de la ciencia, lográndose importantes avances.

En la época del Romanticismo la conjunción música y palabra adquiere fuerza consciente y los elementos literarios van a ser la fuente de inspiración primordial para la música. En este caso el estímulo musical y verbal expresan con mayor intensidad los pensamientos, deseos y sentimientos del hombre.

En la actualidad la música tiene funciones diversas: además de crearse para producir placer en los oyentes, se encuentra unida a la política definida por el modo de producción capitalista el cual se sustenta en el consumismo y origina creaciones musicales que obran como mercancías. En el ámbito político es utilizada como medio de integración racial y social, hecho que le confirma como instrumento de control socioeconómico.

La musicoterapia y los experimentos realizados con estímulo musical aplicado a enfermos mentales, confirman la importancia de la música para los hombres y mediante el estudio científico se pretende fundamentar la influencia que ésta ejerce sobre la condición mental de las personas.

La música Mística continúa presente en los ritos contemporáneos. Budistas, protestantes, mahometanos, evangelistas, seguidores de Krsna, etc., aún entonan cantos y plegarias para comunicarse con sus dioses. En la Iglesia Católica, por ejemplo, se observa un fenómeno de gran importancia: la in-

roducción de música rock en las misas para jóvenes. Este suceso permite verificar la necesidad del mensaje musical con características que correspondan a las condiciones actuales.





## II.- LA MUSICA EN EL AMBITO MEDICO

Como se ha observado en el capítulo precedente, la música ha estado ligada, desde tiempos inmemoriables, a la práctica médica.

Después de la II Guerra Mundial, se han realizado investigaciones sobresalientes acerca de los "poderes mágicos" de la música, y en la época contemporánea, gracias a los descubrimientos científicos el estímulo musical es utilizado con fines terapéuticos.

La musicoterapia, conjunto de técnicas que enseñan la manera de tratar ciertas enfermedades, reúne tres componentes: la melodía, la armonía y el ritmo, elementos estéticos que según los estudios influyen en la personalidad de los sujetos, debido a estructuras espaciales de las vibraciones sonoras que los conforman y a su estructura estimulativa.

Se ha demostrado que la música genera emociones intensas. Al respecto, el doctor Pierre Janet, en su libro Las medicaciones psicológicas, expresa que "la emoción artística puede ser empleada para establecer una forma de reeducación de la personalidad enferma, ya que el arte es capaz de determinar emociones más fuertes que la propia realidad". (33).

Diversos hospitales militares de los Estados Unidos, -- han adecuado a sus programas una sección musical, con el propósito de reequilibrar la personalidad y readaptar socialmente a quienes sufrieron trastornos en combate.

El doctor Ira Altschuler, director del servicio de terapia musical, durante 1977, en el hospital general Wayne Coun

(33) Janet, Pierre; Les médications psychologiques; Alcan, - París 1925-1928, p. 78.

try de Eloise (Michigan, EUA), concedió prioridad en sus investigaciones a los efectos psicológicos del ritmo y propuso la utilización de musicoterapia para aliviar la angustia y - agitación de los pacientes. De acuerdo con sus resultados - la música deja recuerdos no sólo en la memoria, sino también en la esfera emocional; la música crea un puente entre el -- mundo interior del sujeto y el mundo exterior.

El doctor Frank Flood, cardiólogo del hospital San José de Nueva York, EUA, declaró haber observado una disminución- del 22% en la tasa de mortalidad, en enfermos hospitalizados por afecciones cardio-vasculares, desde que incorporó a su - servicio un "ambiente musical" que incluía música variada, - desde clásica hasta folclórica. Observó, asimismo, que los- - pacientes con úlcera gástrica no toleraban el estímulo musi- cal y tornábanse agresivos.

Esa intolerancia, puede ser atribuida -señaló el doctor Flood- a la hiperexcitabilidad del sistema parasimpático pro- vocada por esas enfermedades; no obstante, encontró que la - música era aceptada por los pacientes con problemas cardio-- vasculares, los cuales afectan el sistema simpático.

En el departamento de Psiquiatría de la Universidad del Sur de California, el doctor Busk, confirmó que la musicote- rapia ayudaba, de modo considerable, a la superación de pro- blemas de aprendizaje, presentados en menores de 10 años. (34)

En Inglaterra, algunos médicos como el doctor Sindey D. Mitchell, consideran que la música es un medio eficaz para -

(34) Busk, J.; Terapias de la activación psicológica; Revis- tas de Psiquiatría, Los Angeles, Cal. USA, 1976, núm. 8 12.

explorar la imaginación. En el hospital Cane Hill de Coulsdon, se ha observado que la emoción musical, originada por constante estimulación, provoca cambios psicológicos concretos que se manifiestan en la conducta de los enfermos mentales. Los elementos estructurales de la música: ritmo, tiempo, intensidad, intervalos, tonalidades y fluctuaciones de la línea melódica, han sido analizados en relación a pacientes que reaccionan de alguna manera en períodos musicales diferentes, y se ha propuesto clasificar a los enfermos cuya conducta presente características similares en determinado movimiento de la obra.

En Alemania Occidental, el doctor Sinner, en su artículo Activación cerebral por música y movimiento, afirma que cuando la música acompaña a la expresión corporal y al movimiento, se superan los problemas de aprendizaje y se agiliza el contacto social entre niños con parálisis cerebral. (35).

Por su parte, el doctor Harm Willms, ha demostrado que con la utilización de medios sonoros intensos, algunas enfermedades psiquiátricas mejoran considerablemente. Los miembros de la Asociación Internacional para la utilización de la Música en la Medicina cuya sede se encuentra en Luedenscheid (RFA), sugieren que el uso de la música se extienda no sólo a las salas de operaciones, donde ya desde algunos años se emplea, sino a otros campos vinculados con la medicina. En la clínica Hellersen, propiedad de la Asociación Deportiva

(35) Sinner, S.; Activación cerebral por música y movimiento "La técnica rítmica con niños paralíticos cerebrales", Alemania Occidental, 1975; p. 22-24.

va del Estado Federado de Renania, por ejemplo, la música se utiliza como medio anestésico.

En Alemania Oriental, se han efectuado de igual modo, - experimentos con musicoterapia; especialmente en el departamento de Neuropsiquiatría de la Universidad de Rostock, se - ha especificado que el objetivo primordial de la musicoterapia es mejorar la actividad rítmica y psicomotora del adolescente de apariencia normal, pero que presenta serios disturbios psicológicos. (36).

En Austria, los doctores Harrer de Viena, estudian los efectos de la música sobre los reflejos psicogalvánicos (disminución de la resistencia eléctrica de la piel a causa de una actividad fisiológica bajo el control del sistema nervioso autónomo, que sigue a la estimulación sensorial; aumento similar en la fuerza electromotriz) y han percibido modificaciones neurovegetativas ante el estímulo, así como variaciones individuales de importancia. (37) En la Universidad --- Kinderklin de Viena, el doctor Lesigang, en su artículo Principios del tratamiento a largo plazo de la parálisis cerebral, expuso que se había comprobado que la musicoterapia -- aplicada a niños con parálisis cerebral, durante los primeros cuatro años de vida, mejoraba la actividad cerebral del hemisferio central dominante; se sabe que un hemisferio es -

(36) Goelinitz, G.; Fundamentos de la musicoterapia en el -- ritmo psicomotor; Depto. de Neuropsiquiatría Univ. - - Rostock, Alemania Occidental, 1975; p. 130-134.

(37) Harrer, G.; Harrer, M.; Música, emoción y sistema neurovegetativo; Boletín periódico de medicina; 1968, núm. 8 p. 42.

dominante cuando se determina la acción predominante de una mano, es decir, cuando se es zurdo o diestro. A los seis meses de edad es posible detectar esa caracterización.

Con objeto de hallar nuevas maneras de socioterapia clínica, en la Unión Soviética, se realizó el experimento siguiente:

Veinticinco niñas de diez a catorce años, enfermas, (17 padecían esquizofrenia crónica y 8 retraso mental) fueron llevadas en 130 ocasiones a un hospital geriátrico. En sus visitas cantaban, bailaban y escuchaban música clásica con los ancianos. De ese contacto -informaron los doctores Reich y Oechel- se obtuvo una activación social, incrementada por la comunicación musical. Se observó mejoría en la actividad cerebral de las niñas y la actitud psicológica de los ancianos cambió de manera positiva. (38).

En Yugoslavia, los médicos del Departamento de Rehabilitación mental de la Universidad de Krankenh "Dr. M. Stojanovic", en Zagreb, han comprobado que además de la terapia musical es conveniente dejar que los niños con parálisis cerebral "toquen" cualquier instrumento; el oír los sonidos que ellos mismos producen, los tranquiliza y activa cerebalmente.

En el Hospital de San Andrés de Bordeux, Francia, se ha utilizado la musicoterapia a fin de corregir la conducta sexual anormal de pacientes jóvenes. Después de varios expe

(38) Reich, B. Oechel, S.; Una posibilidad de socioterapia clínica: visita de niñas imbéciles a pacientes geriátricos; Unión Soviética, 1978. Coden PNMPA, CENIDS.

rimentos, los investigadores determinaron que los enfermos - debían ser sometidos a esa terapia durante un período mínimo de seis meses, con sesiones diarias y que el estímulo musical debía consistir exclusivamente en música clásica, ya que la música moderna despertaba los instintos sexuales; el poder sedante de esa clase de música ayudaba a controlar las - emociones y los instintos. Los resultados fueron favorables.

Los médicos franceses que emplean la musicoterapia atribuyen a la audición musical un efecto de "desconexión" cerebral desde la reconstrucción de un orden armónico en función de exigencias reales. Con esa base teórica consideran la musicoterapia como el conjunto de técnicas terapéuticas de inspiración analítica que debe tener una duración precisa y que requiere del diagnóstico clínico específico de la enfermedad, a fin de usar los medios pertinentes y el estímulo musical - adecuado.

De los elementos musicales, se han derivado medios denominados premusicales que son también utilizados como medidas terapéuticas. La vibroterapia, por ejemplo, se deriva de -- las vibraciones sonoras; su efecto directo sobre el organismo las asocia con una terapia de relajación. Los ultrasonidos producidos por las vibraciones son utilizados para relajar y tranquilizar a los pacientes.

La meloterapia, se refiere a la acción de la melodía sobre el organismo. La melodía transporta una resonancia psicológica matizada que es recibida por la audición y que influye directamente en la estructura de la personalidad. Para su aplicación es necesario conocer la personalidad del su

jeto, profundizar en sus gustos musicales, hábitos, experiencias anteriores, deseos, sentimientos, pensamientos, etc. -- Sin estos elementos el experimentador no podrá estimular el centro emotivo y sólo obtendrá una respuesta física sin trascendencia. Por tal razón, la meloterapia resulta un método complicado que requiere mayor investigación.

La ritmoterapia proviene del uso de ejercicios rítmicos musicales y corporales. En general es utilizada para agilizar la actividad cerebral de retrasados mentales y personas con parálisis cerebral.

Los estudios médicos acerca de la música, no se han limitado exclusivamente a la musicoterapia. Existen, por ejemplo, investigaciones relativas a la memoria musical, daño cerebral ocasionado por la música, percepción musical y actividad cerebral correspondiente. A continuación, se mencionan algunos experimentos al respecto:

Zhirmunskaja, E.A.; Losev, V.S.; Evkapova, T.P.

Correlaciones electroencefalográficas cerebrales en el hombre

Música utilizada como medio para hacer recordar a un grupo de ancianos moscovitas determinado dato de su vida que habían olvidado. Duración 3 meses; aplicación diaria del estímulo musical (música clásica), durante 2 horas.

R. Los ancianos, después del período terapéutico, afirmaron correlacionar alguna o algunas melodías con cierto episodio de su vida. Se logró conocer: edad, fecha y lugar exacto de nacimiento, actividades infantiles y juveniles, así como hechos tristes y alegres de su vida que por alguna causa habían olvidado.

Shucard, D.W.; Cummins, K.R.; Thomas, D.G.

Los potenciales evocadores en un auditorio prueban los índices de especialización cerebral y funciones del cerebro

Inglaterra, noviembre 1981

Clínica Neuropsiquiátrica

Aplicación del estímulo musical y verbal (música disco, consonidos a diferentes decibeles), a 100 pacientes neuróticos, con objeto de registrar sus potenciales evocadores, (memoria musical).

R. La respuesta corporal a ritmos monotonales va aparejada a la estimulación verbal, con frases rápidas y no complicadas (letra).

La intensidad del estímulo musical se percibe en las - - áreas temporales del cerebro, y no existe recuerdo definido de la melodía; en cambio, si se estimula a través de - un radio o grabadora pequeña, o bien un audífono las - - áreas mastoideas, se encuentra mayor efecto en la memoria.

Retterner, M.W.; Smith, B.D.

Actividad electroderminal bilateral, Diferencias entre los - sexos

Universidad de Maryland, USA. 1977

Estimulación musical (música variada) aplicada a adolescentes normales de ambos sexos.

R. La estimulación musical produce mayor número de respuestas corporales, dermiales y emotivas en los hombres. Las mujeres presentan más respuestas emotivas y corporales ante la estimulación verbal. Se puede deducir que las mujeres son más perceptibles al estímulo verbal y que la actividad electrodérmica, originada por la música instrumental es mayor en los hombres.



Miasischev, V.N.; Gotsdiner, A.

Los efectos de la música en seres humanos con afecciones cerebrales

Unión Soviética, 1975

Estímulo musical susceptible de ser registrado

R. La música evoca una reacción integral compleja en la personalidad de los enfermos mentales, que puede observarse en cambios cerebrales de importancia, y registrarse a través de electroencefalogramas (EEG), electrocardiogramas (ECG), reacciones galvánicas de la piel y estudio de poligrafía (dibujos).

Fujinawa, A.; Kawai, I.

Acerca de la epilepsia musicogénica

XI Reporte de la Clínica Psiquiátrica Basel

Alemania Occidental, 1978

p. 47-59

R. La epilepsia musicogénica sobreviene cuando el paciente oye determinado tono que afecta su estabilidad cerebral. Setenta casos de ese tipo de epilepsia se han registrado en Alemania y los afectados presentan características similares: personas jóvenes con tumores cerebrales, dementes o retrasados mentales; no existe música definida que induzca la crisis, diferentes clases de estímulo musical que presenten el tono causante pueden provocarla. Aún no se describe el mecanismo de activación y puede referirse como reflejo.

+ La epilepsia es una enfermedad nerviosa esencialmente crónica, que se presenta por accesos más o menos frecuentes, caracterizados unas veces por pérdida súbita del conocimiento, convulsiones y estado de coma; otras veces, por sensaciones vertiginosas u otros equivalentes. Es frecuentemente hereditaria. (Diccionario terminológico de Ciencias Médica, Salvat, Barcelona 1963; p. 419).

Gates, A.; Bradshaw, J. L.  
Percepción musical y asimetría cerebral  
Inglaterra, diciembre 1978  
Revista Cortex núm. 19 p. 28

Demostración de las funciones especializadas de cada oído.

R. El oído derecho distingue cambios en el ritmo, armonía y secuencias musicales de más de cinco notas. El izquierdo capta con rapidez los ritmos simples, pero no distingue los sonidos. Por tanto, es posible argüir que el oído izquierdo tiene la función de percibir los sonidos, mientras que el derecho diferencia sus cualidades.

Blackstock, E.G.  
Asimetría cerebral y autismo en los niños  
Inglaterra, septiembre 1978

Dos experimentos efectuados con objeto de observar las preferencias auditivas de niños autistas esquizofrénicos y niños sanos.

R. Las pruebas mostraron que el hemisferio derecho del cerebro es más activo que el hemisferio izquierdo en niños autistas. Cuando se dio a elegir entre material verbal y musical, los autistas prefirieron la música, en tanto que los normales no indicaron preferencia. Los niños autistas escucharon ambas clases de material, únicamente con el oído izquierdo, según se registró en las pruebas audiométricas; los otros niños mostraron variaciones: escuchaban la música con el oído izquierdo y el material verbal con el derecho. Estos resultados suponen que en los autistas predomina la actividad cerebral del hemisferio derecho y que son más perceptibles a la música que los sujetos sanos.

Byer, J.A.; Crowley, W.J.

Representación musical durante el trance de amnesia  
Inglaterra, enero 1980

Neurología.

El doctor Somogy, practicó autopsias a dos músicos de talento, fallecidos de accidente, en 1931. Encontró que las partes más voluminosas del cerebro eran la parte media de la -- primera circunvolución temporal izquierda, la inferior del -- lóbulo parietal del mismo lado, y la circunvolución de Bro-- ca. A partir de estos hallazgos, se pensó en la existencia de cierta actividad cerebral para realizar música.

En Londres, un organista a la mitad de su recital, presentó un trance de amnesia global; a pesar de la pérdida de memo-- ria inmediata, pudo recrear, al instante, otra clase de músi-- ca y con mayor grado de complejidad. Este caso, precisa que existen centros específicos en el cerebro que se ocupan de -- almacenar la información requerida para componer música ins-- trumental.

## 2.1 Aspectos Generales de Psicología

A partir del momento en que el hombre sintió la necesidad, no sólo de conocer el mundo en que vivía, sino de conocer su mundo interior, comenzó a preocuparse por descubrir y entender los procesos mentales.

El hallazgo de numerosos cráneos humanos trepanados en distintas partes de la Tierra, ha permitido suponer que el hombre primitivo ubicaba ya en el cerebro los procesos psíquicos e incluso por la localización de los orificios de dichos cráneos se ha pensado que la trepanación era practicada para aliviar la epilepsia.

Según fuentes históricas, el hombre primitivo temía al enfermo mental y lo divinizaba; el epiléptico, el psicópata y el excéntrico eran convertidos en médicos brujos. Al transcurrir el tiempo se estableció la relación entre la magia, la religión y la curación mental. Los magos fueron precursores de los sacerdotes; médicos y sacerdotes eran los únicos que practicaban la medicina. Así, magos, médicos empíricos y sacerdotes fueron los primeros psicólogos y psiquiatras. Las primigenias prácticas médicas eran mezcla de magia y encantamiento que contenían el principio de la sugestión mental.

Entre los egipcios se sabe que existían trepanadores de oficio, dedicados a la investigación y tratamiento de las enfermedades mentales.

En la Antigua Grecia, la Psicología era considerada parte de la Filosofía y los pensadores le conferían especial importancia. Aristóteles (384-322a.C.), por ejemplo, estudió la inteligencia y las sensaciones; emitió la teoría que ex-

plica las funciones psíquicas como función de órganos materiales. Es el fundador de la Psicología. Teofrasto (347-280 a.C.), en su obra Los caracteres, esboza los principios de la Caracterología, rama que estudia el carácter y la personalidad humanas. Herófilo (460-335 a.C.), explicaba que los sueños eran la realización fantástica de los deseos reprimidos durante la vigilia; esta noción constituye el antecedente más remoto del onirismo de Freud.

Hipócrates (460-335 a.C.), tenía ideas avanzadas: conforme con el sobrenaturalismo de su época estableció que la enfermedad mental se originaba en el cuerpo; decía que la epilepsia no era sagrada; separó al sacerdote de la Medicina y propuso la observación y el racionalismo como métodos de investigación. Realizó estudios importantes sobre la melancolía, las manías y las psicosis alcohólicas y puerperales de la epilepsia e histeria.

Durante la Edad Media los problemas psíquicos eran observados desde el punto de vista del dogmatismo eclesiástico la Iglesia intervenía en todos los aspectos de la vida del hombre y establecía las normas de conducta. La Psicología formaba parte de la Etica.

Se pensaba que el alma pertenecía a Dios y el cuerpo al Demonio y se creía que los desequilibrios mentales eran provocados por Satanás quien colocaba una piedra en el cerebro; el médico ambulante extractor de piedras era común.

En el Renacimiento despertó la ciencia. El astrónomo polaco Copérnico, expuso su teoría de que la Tierra giraba alrededor del Sol. William Gilbert publicó su estudio sobre

el magnetismo y declaró que el planeta era un imán inmenso.

Johannes Kepler formuló leyes planetarias; Galileo Galilei estableció las leyes básicas de la mecánica; William Harvey realizó la investigación del sistema sanguíneo; Francis-Bacon elaboró las reglas de la investigación científica correcta y postuló que sin comprobación ningún experimento -- era válido; Isaac Newton descubrió las leyes básicas de la física; Descartes resucitó en el terreno de la filosofía el dualismo platónico, considerando al cuerpo como una máquina y a la psique como entidad espiritual. Spinoza, consideró -- al cuerpo y a la psique como dos aspectos de la misma cosa, -- algo así como la fotografía estereoscópica. Locke afirmaba que la máquina humana obtenía sus elementos psíquicos del ambiente; Hume pensaba que las sensaciones e ideas basadas en asociaciones movilizan el aparato psíquico.

A partir de estos adelantos científicos y durante los -- siglos XVIII y XIX, las teorías psicológicas van diferenciándose de las filosóficas, basadas en el asociacionismo.

Johann Gottfried Herder (1744-1803), marcó nuevos rumbos en el campo de la psicología del arte. Carl Gustav -- Carus (1789-1869) creó la teoría que se ocupa del inconsciente y concentró su atención en la psicología de la expresión.

La psicología experimental surge en 1850 cuando el cate-- drático alemán Gustav Theodor Fechner presentó su técnica para medir los procesos mentales. Pidió a un sujeto que mirara una luz de cierta intensidad. Poco a poco la luz fue disminuída hasta que el sujeto anunció una diferencia apenas perceptible. Fechner midió la intensidad física de la luz en --

ese momento, y la diferencia entre las dos intensidades se tomó como la unidad estadística de la sensación. Esta unidad se conoce como (jnd), la abreviatura tomada de las palabras inglesas just noticeable difference (diferencia apenas perceptible). Con un jnd como medida, Fechner pensaba que podría medir la intensidad de la sensación.

Los descubrimientos fisiológicos estimularon el desarrollo de la psicología experimental. Los estudios sobre el funcionamiento del sistema nervioso realizados por Whytt, Haller, Galvani, Bell y Magendi; los de la actividad cerebral desarrollados por Flourens, Broca, Fritsch e Hitzig, así como los relativos a los órganos de los sentidos de J. Müller, Helmholtz y Hering, relacionaron la psicología con la fisiología. La maquinaria psíquica fue estudiada desde sus órganos emisores, sus hilos conductores, sus formas de transmisión y sus receptores.

Wilhelm Wundt, filósofo y médico alemán continuó el desarrollo de la ciencia experimental que Fechner había iniciado. Experimentalista decidido, llegó a la Universidad de Leipzig en 1875 para ocupar la cátedra de filosofía. Cuatro años más tarde fundó el primer laboratorio experimental de psicología. Para Wundt, el problema de la nueva ciencia presentaba tres aspectos: el análisis de los procesos conscientes hasta sus elementos; descubrir cómo se conectaban esos elementos y determinar las leyes de conexión. Sus investigaciones estaban encaminadas a delimitar la sensación, porque pensaba que las funciones mentales eran tan sencillas como las sensaciones. Su ambición consistía en reducir la

experiencia a simples sensaciones. Fue fundador del estructuralismo, sistema psicológico que utiliza el método experimental de la introspección para explicar la experiencia consciente durante el proceso de captación y codificación de los estímulos. Los estructuralistas examinaban y descubrían las experiencias conscientes en condiciones controladas de laboratorio y llegaron a la conclusión que todos los procesos conscientes consisten en tres elementos: sensaciones, imágenes y sentimientos. Definieron la Psicología como el estudio analítico de la mente humana, adulta, normal, generalizada, que se lleva a cabo mediante la introspección.

Las investigaciones realizadas en Alemania pronto recorrieron el mundo, la psicología se convirtió en una ciencia internacional. En los Estados Unidos se desarrolló con especial interés. William James, psicólogo norteamericano, formuló un extenso programa de estudio que concebía a la Psicología como parte de la Biología. Exponía que el hombre debía ser considerado en su adaptación y readaptación al ambiente y que debían investigarse las funciones. De estos pensamientos se derivó el sistema funcionalista, que intenta dar una respuesta exacta a las preguntas ¿qué hacen los hombres? y ¿por qué lo hacen?

James opinaba que la conducta del hombre y en especial su mente debía tener alguna función que justificara su supervivencia. Señaló las características de la conciencia: es personal, individualista, es siempre cambiante, es en esencia un proceso. Sostenía que los procesos conscientes transitivos no se notan con facilidad, pero que son vitales. Pen-



saba que las ideas ingresan en la conciencia como transiti--vas, marginales en cuanto a la atención y a menudo evanescentes y pueden o no pasar a la forma substantiva en la cual la idea tiene más estabilidad. Enfatizó en la finalidad de la conciencia y expresó que debía tener alguna utilidad biológica o de lo contrario no hubiera sobrevivido; su función es "hacer del hombre un animal mejor adaptado, capacitarlo para elegir".

El Asociacionismo se desarrolló a partir del empirismo--y fue fundado desde el siglo XVIII. David Hartley ( 1705 -- 1757 ) médico cirujano, contribuyó más que nadie al establecimiento del Asociacionismo como doctrina sistemática. Desarrolló su psicología en torno a las asociaciones y la convirtió en doctrina formal. Postuló la existencia de acciones -vibratorias en el sistema nervioso que correspondían a las -ideas e imágenes. Las vibraciones más intensas serían las -sensaciones y las de menor intensidad las ideas. Proporcionó así, una interpretación fisiológica para distinción entre impresión e idea.

Entre los que contribuyeron al movimiento asociacionis--ta destacan: Ermann Ebbinghaus quien introdujo modificacio--nes profundas al modo de trabajo. Estudió la formación de -las asociaciones, hecho que le permitió controlar las condi--ciones bajo las cuales se originaban, y elaborar un estudio--científico del aprendizaje. A.I. Pavlov, fisiólogo ruso in--vestigó la asociación en términos de conexiones estímulo---respuesta. Sus estudios sobre los reflejos condicionados --contribuyeron a la objetividad de la ciencia. Sus experimenu

tos presentan el cambio en el concepto de asociación, cuya aplicación se trasladó de las ideas a las relaciones entre secreciones glandulares y movimientos musculares, relaciones cuantificables que interesarían después al conductista. E.L. Thorndike quien desarrolló la exposición completa de los fenómenos psicológicos desde su perspectiva asociacionista. El conexionismo de Thorndike ofrece amplia aplicación del asociacionismo a los problemas psicológicos. Para él la psicología era el estudio de las conexiones o vínculos de los procesos mentales.

La Psicología de la Gestalt fue fundada por los psicólogos alemanes Max Wertheimer, Kurt Koffka y Wolfgang Kohler. Utilizaron el término Gestalt porque significa forma, estructura y su principio básico era que la vida mental consiste en "todos" organizados que poseían su estructura propia y estaban gobernados por sus leyes intrínsecas. La estructura de las totalidades es tal, que no pueden ser analizadas o descompuestas en partes o elementos componentes: sensaciones, sentimientos, elementos, relaciones, arcos reflejos.

Las actividades iniciales de la Psicología de la Gestalt se realizaron en el campo de la percepción, pero con el tiempo se extendieron en lo que respecta al aprendizaje y la memoria, el crecimiento y desarrollo, el pensamiento y sentimiento y aun a la inteligencia y a la personalidad.

Los psicólogos de esta tendencia acentúan el discernimiento, los factores perceptivos, la organización y comprensión totales. Respecto al crecimiento y desarrollo, se inclinan hacia la herencia y la madurez, señalan la individua-

lización ordenada o la emergencia organizada de las reacciones individuales desde un fondo orgánico total.

La Psicología de la Gestalt ha sido criticada por la vaguedad de sus conceptos y la extremada generalidad de sus leyes; los partidarios de esta psicología indican que algunas de sus hipótesis básicas, aún en campos como la organización neurológica y el desarrollo biológico, han sido en parte confirmadas por la experimentación exacta, y que las situaciones humanas concretas, las leyes puramente cuantitativas son de poca ayuda y con frecuencia son meras abstracciones.(39).

El Conductismo, surgido en la 1a. década de nuestro siglo, es una escuela psicológica asociada primeramente a las enseñanzas de John B. Watson, quien pretendió desarrollar -- más que teorías psicológicas, una filosofía general. El Conductismo afirma que la conducta objetivamente observable, -- desde la más grosera reacción motora a la más delicada reacción fisiológica, puede ser objeto de la psicología y que la introspección no es válida. A pesar de haber surgido en los Estados Unidos, el Conductismo se basa en el método característico, y el principio explicativo del reflejo condicionado, parte esencial de la reflexología rusa.

El planteamiento del sistema conductista es simple: toda conducta puede dividirse en tres clases, la motora, principalmente manual; laríngea o verbal, incluyendo el lenguaje vocal, subvocal y la visceral. La conducta motora es explícita o fácilmente observable, pero la conducta visceral y --

(39) Peaget, Jan; Fraise, Paul; Historia y Método de la Psicología Experimental, ed. Paidós, Buenos Aires, 1970, 1a. ed. p. 90

laríngea es implícita, no se puede observar por el ojo o el oído de manera fácil, y muchas veces no es captada por los instrumentos actuales de registro. La conducta en que predominan cambios viscerales profundos constituye la emoción y las reverberaciones; las modificaciones de estos cambios son la base de todas las actividades afectivas y estéticas. El pensamiento es un hábito subvocal laríngeo, formado genéticamente mediante cortocircuitos y la supresión social gradual del primitivo lenguaje espontáneo o explícito. El inconciente es considerado como las reacciones no verbalizadas de --- nuestra primera niñez preverbal, tanto como nuestras reacciones implícitas.

B.F. Skinner, conductista de la Universidad de Harvard, propuso los lineamientos metodológicos para demostrar que el comportamiento de los organismos está controlado y determinado en última instancia por factores ambientales, y que sin negar la existencia de manifestaciones internas de conducta, éstas pueden ser encuadradas por la ciencia bajo las mismas leyes y principios que el comportamiento observable en directo. (40).

Skinner explica que el establecimiento de relaciones -- funcionales sistemáticas entre variables ambientales y el -- comportamiento da como resultado que a través de la manipulación y especificación de variables del medio que tengan existencia física se obtiene una conducta estable y generalizada, susceptible de ser medida.

(40) Ribes Iñesta, Emilio; Galindo Cora Edgar, El estudio experimental de la conducta, ed. Sepstentas, México 1974, 1a. ed. p. 9.

El objetivo general del conductismo es la predicción y control de la conducta mediante el descubrimiento de todas - las relaciones existentes entre los estímulos mensurables y las respuestas objetivamente observables. Así que, dado un estímulo pueda predecirse la respuesta y necesitándose una - respuesta pueda descubrirse el estímulo apropiado. (41).

El Psicoanálisis es un sistema dinámico, creado y desarrollado por Sigmund Freud que atribuye la conducta a factores reprimidos del subconciente, por ejemplo, los impulsos - instintivos, la vida sexual, sucesos ocurridos en la infan-- cia o en sueños, para la investigación de los cuales desarro-- lló una complicada técnica utilizada en el tratamiento de -- trastornos mentales y nerviosos o de la personalidad, así co-- mo en la interpretación de varios fenómenos culturales.

El Psicoanálisis expone que la personalidad humana contiene algo más que el concepto tradicional de mente conciente. Las funciones psicológicas de la vida cotidiana como la fantasía, el soñar, las parapraxias (término genérico que -- designa los lapsus de la lengua y la pluma, olvidos, erro-- res, actos defectuosos y equivocaciones debidos al funciona-- miento psíquico alterado) (42), así como los síntomas neuró-- ticos, psicóticos y la conducta impulsiva, no pueden ser com-- prendidas sino en función de la motivación inconciente que - se reconstruye o torna conciente.

El descubrimiento de la motivación inconciente ha in--- fluído el pensamiento psiquiátrico. Antes del Psicoanálisis,

(41) Nuestro Programa de Psicología, México 1977 p. 56

(42) Diccionario de Psicología, F.C.E. México 1979, P. 258

la conducta racional había sido explicada por la motivación consciente, que podía ser establecida por introspección o por comunicación verbal. Las jugadas de un ajedrecista, por ejemplo, se explicaban no sobre una base química o electrofisiológica, sino según un razonamiento lógico. Cuando el médico se enfrentaba a síntomas neuróticos o a conductas psicóticas que parecían irracionales e inexplicables por la Psicología del sentido común, entonces abandonaba la casualidad psicológica y postulaba como causa esencial algunos cambios desconocidos de la fisiología cerebral. Cuando un adulto experimentaba temor a las alturas o al cruzar las calles o cuando se sentía impulsado a contar cada objeto de una habitación, ello se denominaba psicastenia y se creía que era ocasionada por cambios fisiológicos de la corteza cerebral.

Cuando una persona, motivada por el hambre mataba a alguien para apoderarse de sus posesiones, se consideraba problema propio de la Psicología. Sólo había que comprender la motivación del criminal para explicar su acción; pero si una persona motivada por delirios paranoides cometía algún crimen, se abandonaban las tentativas de explicación psicológica y se presuponían desconocidos cambios en la estructura cerebral. La respuesta del Psicoanálisis a esta dicotomía fue que los procesos mentales, normales y patológicos tienen aspectos fisiológicos de vital importancia en el cerebro, y que podían ser explicados a partir de motivaciones psicológicas.

Freud sostenía que la naturaleza de los procesos inconscientes se revela en los sueños, en el juego de los niños, en la libre divagación de la fantasía y en los síntomas neu-

róticos y psicóticos, y que pueden ser comprendidos mediante la base de la casualidad psicológica sólo cuando se reconoce su naturaleza primitiva. Explicaba que con la maduración, los procesos mentales primitivos y las reacciones emocionales no desaparecen por completo, ni se transforman enteramente en procesos racionales bien integrados, sino que permanecen latentes en el inconciente.

Respecto a la mente consciente expresó que se definía a través del mecanismo de represión, responsable directo de -- que la personalidad no sea entidad homogénea.

En la primera etapa de su carrera científica, su principal interés fue demostrar la existencia del inconciente dinámico por medio de los fenómenos hipnóticos, los sistemas hipnóticos, los sueños y parapraxias de la vida cotidiana. Pausadamente, desarrolló técnicas que permitieron a los médicos estudiar los procesos inconcientes. Al abandonar la hipnosis, Freud realizó su primer descubrimiento metodológico -- acerca de las asociaciones libres, espontáneas e incontroladas que proporcionan el acceso al inconciente. El método -- que utilizó fue la interpretación de los sueños basado en la asociación libre. "El sueño representa la introducción de -- los procesos inconcientes en la conciencia; refleja en forma casi pura la Psicología de los procesos inconcientes y ofrece una oportunidad para el estudio de sus particularidades". (43).

Según el Psicoanálisis las funciones mentales pueden di

(43) Freud, Sigmund, Obras Completas II, ed. Biblioteca Nueva, Madrid 1948, 1a. ed. p. 573.

vidirse en dos grupos: funciones racionales integradas y adaptadas a la realidad, y procesos inconcientes que se hacen perceptibles en los sueños, síntomas patológicos y errores de la vida cotidiana.

Una de las contribuciones más importantes del Psicoanálisis fue perfeccionar la comprensión del sentido común, y especificar cuatro fuentes de error: a) en condiciones ordinarias una persona no tiene razón especial para descubrir por la comunicación verbal sus motivaciones reales a otra; b) es imposible dar una explicación completa de las motivaciones propias, pues el individuo mismo no conoce muchas de ellas; c) la vasta extensión de las diferencias individuales hace difícil la identificación, a veces imposible. Esto se aclara si uno trata de comprender el estado mental de otra persona cuyo lenguaje es distinto; d) todo observador tiene ciertos puntos ciegos debidos a sus propias represiones, ya sea porque quiere pasar por alto en la persona observada las motivaciones que él trata de excluir de su propia conciencia, o porque quiere proyectarlas en otras personas. La dificultad que las represiones personales constituyen para poder comprender a otro puede apreciarse si uno comprende la uniformidad y armonía de la conciencia reprimida.

Señalaba Freud que para convertirse en adulto es necesario olvidar las maneras de pensar infantiles, las cuales se hallan sujetas al principio del placer en mayor grado que la mentalidad del adulto que debe adaptarse a la realidad. Para ser adulto racional, las funciones primitivas de la mente



deben transformarse en procesos racionales coordinados. No obstante, el fenómeno de los sueños muestra claramente que - la substitución de los procesos primitivos por funciones racionales no es completa. La mente conciente tiene que defenderse contra la tendencia universal de volver a formas primitivas del pensamiento. Cada noche el sujeto experimenta una regresión durante el sueño. Bajo pretensiones externas resultantes de experiencias traumáticas, la regresión se manifiesta en síntomas neuróticos y psicóticos, o bien en conducta desenfrenada.

Freud y sus discípulos enfocaron su atención a la interpretación de los contenidos psicológicos reprimidos, antes - de sus investigaciones acerca del Yo y el Ello en 1923. Por medio del riguroso estudio de los sueños y otros fenómenos psicológicos en los que se revelaba la naturaleza de los procesos inconcientes, dichos investigadores convirtieron el arte de la interpretación en instrumento de figura y precisión. En su trabajo Freud realizó el primer intento de visualizar la estructura y el funcionamiento de lo que él denominaba el aparato mental. Distinguió, entonces, tres partes de estructura diferente: el ello, el yo y el superyo. El ello es la estación de energía del aparato mental; contiene las tendencias instintivas heredadas, que al nacer aún no están organizadas en sistema coordinado. El yo es concebido como producto del desarrollo, que consiste en la adaptación de los impulsos instintivos heredados y el ambiente. El superyo es originado por la adaptación; representa la incorporación de las actitudes paternas determinadas por los patrones cultura

les en vigencia. Después de la maduración el yo se convierte en el centro dinámico de la conducta.

En opinión de Freud, la función del yo es llevar a cabo lo que comunmente se considera una conducta racional coordinada y dirigida a mantener una condición constante (nivel de excitación), dentro del organismo (principio de estabilidad).

El equilibrio homeostático es constantemente perturbado por el proceso vital que incluye necesidades biológicas del organismo y por estímulos externos. Al satisfacer las necesidades biológicas y al defender el organismo contra la estimulación externa, el yo cumple su tarea homeostática con ayuda de cuatro facultades básicas: la precepción interna de las necesidades instintivas; la percepción externa de las condiciones existentes de las que depende la satisfacción de las necesidades subjetivas; la facultad integradora, mediante la cual el yo coordina los impulsos instintivos entre sí y con los requerimientos del superyo, y los adapta a las condiciones ambientales, y, a la facultad ejecutiva que controla la conducta volitiva.

Al cumplir la función homeostática, el yo tiene que luchar contra la primitiva corriente dinámica existente dentro del organismo; la tendencia de todo impulso psicológico o buscar la satisfacción inmediata. Esa tendencia característica del instinto, es lo que Freud ha denominado el principio del placer-dolor. Suponía que la satisfacción de cada necesidad subjetiva estaba relacionada con el placer y su frustración con el dolor.

La conducta racional coordinada puede mantenerse sólo -

cuando el yo está en lucha. Esta es la base original del -- concepto estructural de Freud, acerca de la diferenciación - entre el yo y el ello. La enfermedad mental, representa el fracaso del yo en asegurar la satisfacción de las necesida-- des subjetivas de manera armónica y adaptada a la realidad, - y a la vez el derrumbe de las defensas por las que trata de neutralizar impulsos que no pueden armonizar con los patro-- nes internos y la realidad.

El Psicoanálisis ha ayudado a la Psicología en los te-- rrenos de la Psicopatología e Higiene Mental, a la profi---- láxis psicológica y a las terapias verbales. Llevó a la Psi-- cología al tratamiento clínico y ha permitido a los hombres-- realcionarse con su vida íntima.

## 2.2 Procesos Cognoscitivos

Al analizar los diferentes sistemas psicológicos, se -- consideró pertinente utilizar el método conductista, porque-- su estructura, basada en la predicción y control de la con-- ducta mediante el descubrimiento de las relaciones entre los estímulos mensurables y las respuestas observables, se adap-- ta el objetivo esencial de este trabajo, el cual consiste - en determinar los efectos psíquicos y conductuales que provo-- ca el mensaje musical en los individuos.

El mensaje musical es analizado, entonces, como estímu-- lo mensurable. En psicología, estímulo es la energía exter-- na que causa o modifica en el receptor una experiencia o al-- tera la actividad de su organismo. Respecto al estímulo au-- ditivo, se dice que es la energía física que obra sobre el - oído y que produce la sensación auditiva.

### 2.2.1. La Física del Sonido

La música está formada por ondas de sonido, cuya superposición y sucesión producen la sensación. El oído distingue las sensaciones debido a su capacidad de apreciar tres cualidades del sonido: tono, timbre e intensidad. (44).

La intensidad permite clasificarlos en fuertes o débiles; el tono, es la cualidad por la cual se distinguen los sonidos agudos o graves; el timbre, permite diferenciar dos sonidos que tienen un mismo tono, pero que proceden de instrumentos diferentes. Estas cualidades están relacionadas con una propiedad de la onda sonora; el tono está determinado por la frecuencia de la vibración; la intensidad por la fuerza de la onda, y el timbre por la naturaleza de la vibración revelada por la forma de la onda.

El sonido es la energía de movimiento vibratorio que se transmite por el aire o el agua; sin estos medios acústicos no hay sonido. Este principio fue establecido en 1660 por Robert Boyle, quien utilizó un aparato conformado de resortes que detonaban la cualidad elástica del aire y generaba ondas de aire comprimido y enrarecido. (45).

El movimiento de ondas es resultado del desplazamiento individual de partículas de aire que están alrededor de la fuente y se transmite al oyente.

La velocidad del sonido en el aire es de 344 metros/se-

(44) Cómo funcionan las cosas; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1982, p. 71.

(45) Cohen, Jozef; Sensación y percepción auditiva y de los sentidos menores, p. 10.

gundos a 20°C. Se incrementa cuando aumenta la temperatura y con la densidad del medio a través del que viaja. Los sonidos de las frecuencias no se oyen con igual claridad; la intensidad y la distancia son factores determinantes para su detección y audición.

Las ondas de sonido pueden ser reflejadas, refractadas y difractadas en la misma forma que las ondas de luz. Están sujetas a absorción y a interferencia o refuerzo. El refuerzo ocurre cuando dos ondas de sonido de la misma frecuencia están en fases iguales.

El oído humano guarda estrecha semejanza con un aparato estereofónico, el cual permite detectar la dirección de las ondas sonoras. El efecto estereofónico es causado por las diferencias de fase entre las ondas de sonido que llegan a cada oído cuando la fuente de sonido no está al frente.

La voz humana, al igual que todos los sonidos, produce vibraciones que se transmiten al oyente en forma de ondas sonoras. Los pulmones impelen las corrientes de aire por medio de la tráquea y de ahí a la laringe, órgano formado por un conjunto de cartílagos y ligamentos que incluyen dos bandas fibrosas conocidas como cuerdas vocales, las cuales vibran cuando una corriente de aire pasa entre ellas. Estas vibraciones se transmiten al aire a través de las cavidades de la garganta y la boca y salen de los labios para escucharse como voz u oración. La intensidad de la voz humana fluctúa entre los 15 decibles (dbs) cuando se murmura, y entre 60 u 80 dbs en conversación normal, según la distancia entre orador y oyente.

La música, entendida como energía externa que es captada por el oído, puede considerarse estímulo.

El mensaje musical entra por el oído y sale de él, por tanto, el hombre sólo comprende la música en función de su percepción acústica y auditiva. (46).

### 2.2.2. Percepción.

El individuo adquiere conocimiento de su medio a través de la percepción, proceso mediante el cual se recibe o extrae alguna información del vasto conjunto de energías físicas que estimulan los sentidos del organismo.

Según Ronald H. Forgas, en su obra Percepción, proceso básico en el desarrollo cognoscitivo, la secuencia de extracción de información puede organizarse en cuatro etapas:

Entrada de energía física. La percepción dirige la adaptación del hombre al medio; por consiguiente, en el medio residen los factores que producen la energía física necesaria para la percepción. El concepto de energía del psicólogo difiere del concepto del físico. Al referirse a la energía, el psicólogo considera ciertas propiedades del estímulo que afectan la conducta del sistema sólo durante el tiempo en que esté presente la energía o durante lapsos cortos posteriores; esto quiere decir que algunas características de la energía modifican la conducta en forma directa. Estas características se denominan aspectos informativos de la energía y conducen mensajes al organismo. Estos aspectos son limitados: sólo las unidades que estén dentro de ciertos límites en la escala de la energía estimulan los sentidos de manera-

(46) Salazar, Adolfo; La Música, F.C.E., México, 1978, p. 7

informativa. En el caso de la percepción auditiva del tono, el promedio normal del oído humano es estimulado por energías físicas de vibración del sonido que estén aproximadamente, entre 10 y 20 000 ciclos por segundo (cps). Los seres humanos son sordos a los sonidos graves menores de 10 cps y a los agudos arriba de 20 000 cps.

Los sentidos presentan distintas maneras de sensibilidad a dimensiones específicas de información en el campo de la energía; por esa razón existen mecanismos sensoriales que transforman las dimensiones físicas en unidades de mensaje comprensibles para el sistema nervioso. Esto nos lleva a la segunda etapa del proceso perceptual.

Transducción sensorial. La interpretación de información física y la conversión de ésta en mensajes dirigidos al sistema nervioso, se llama proceso de transducción sensorial. En el diario acontecer, el individuo debe adaptarse a las variedades de energía producidas en el medio externo, o generadas en los órganos internos. Las primeras son denominadas estímulos del medio; las segundas, estímulos de estado, en alusión al estado del organismo.

Una vez que la información del estímulo ha sido transformada en impulsos nerviosos, comienza el proceso de la percepción.

Actividad intercurrente del cerebro. Cuando los impulsos nerviosos llegan al cerebro pueden ocurrir dos fenómenos: el cerebro puede actuar como estación receptora y transmitir inmediatamente la información al sistema de respuestas, o bien, puede seleccionar, reorganizar y modificar la información antes de emitir una respuesta.

Experiencia perceptual. Salida de energía que se observa por medio de la respuesta conductual externa, resultante del proceso cerebral intercurrente.

La percepción funciona de acuerdo a principios que rigen las energías físicas del medio ambiente. Estos preceptos se clasifican en factores de proximidad, semejanza, cierre y dirección.

Proximidad. Se percibe como un todo organizado y se agrupan los elementos, según la cercanía que presentan. Por ejemplo, si se golpea, tap-tap, tap-tap, tap-tap, el oído tiende a agrupar los sonidos.

Semejanza. Se perciben los elementos semejantes como estructuras organizadas. Este principio incluye las cualidades primarias y secundarias de las energías físicas del medio.

Cierre. Se percibe con mayor facilidad, aquellos elementos complejos y concretos. En la vista, se ha comprobado que al observar un círculo semiabierto, el sujeto lo percibe como si estuviera cerrado.

Dirección. Este precepto explica y demuestra que se tiende a percibir elementos organizados en distintas formas, resultando diferentes agrupaciones, pero siempre sujetas a normas.

El carácter selectivo, es característica fundamental de la percepción y consiste en la decisión preferente de unos elementos en comparación de otros. La base fisiológica de la selectividad es el dominio de un foco de excitación cortical y la inhibición simultánea de las partes restantes de la corteza cerebral.



La selectividad de la percepción, está determinada por causas objetivas y subjetivas; entre las primeras se encuentran cualidades de los estímulos y particularidades de las condiciones exteriores en las que se percibe la energía física. Las causas subjetivas dependen de la actitud del hombre hacia la energía física que actúa sobre él, la cual depende de su significación para las necesidades e intereses del sujeto, de su experiencia y del estado psíquico en que se encuentre.

Tradicionalmente la percepción, el aprendizaje y el pensamiento han estado ligados, e incluso se les ha denominado procesos cognoscitivos, debido a su relación con el problema del conocimiento.

A medida que ascendemos en la escala filogenésica, se observa que el aprendizaje influye de forma considerable en la percepción: los monos aprenden más que las ratas, y éstas a su vez, más que las moscas.

### 2.2.3. Aprendizaje

El aprendizaje es vital para la comprensión de la conducta humana y constituye la realización más importante de las personas, ya que el lenguaje, la sociedad y la cultura son objeto de esta materia.

Debido a la amplitud y complejidad del tema, se han expuesto muchas definiciones y se han determinado diversas clases de aprendizaje. En forma general se concibe el aprendizaje como un cambio conductual que resulta de la experiencia; no obstante el aprendizaje no incluye todas las modificaciones de la conducta. (47).

(47) F. Thompson, Richard; Introducción a la psicología fisiológica, ed. Harla, México, 1977, p. 488

Hunter (1934) y Hovland (1937) se refirieron a la "tendencia a mejorar por medio de la ejecución". Thorpe (1956), expresa que el aprendizaje es un proceso que se manifiesta por cambios adaptativos de la conducta individual como resultado de la experiencia. Para McGeoch e Irion (1952) aprendizaje es un cambio en la ejecución que resulta de las condiciones de la práctica. Kimble (1961) señala que es un cambio relativamente permanente en la potencialidad del comportamiento que ocurre como resultado de la práctica reforzada. Hall (1966) dice que aprendizaje es un proceso que tiene lugar dentro del individuo y se infiere por cambios específicos en el comportamiento, los cuales poseen ciertas características.

Respecto a las diversas clases de aprendizaje se encuentra en primer lugar el aprendizaje por medio del condicionamiento clásico. El proceso esencial es la repetición del estímulo que se va a aprender (estímulo condicionado) junto al estímulo natural (estímulo incondicionado) que produce la respuesta desde el comienzo). (48).

Ivan P. Pavlov (1849-1936) fue quien realizó los primeros experimentos sobre "secreciones psíquicas" en animales, los cuales dieron origen a la investigación de los reflejos condicionados. Comenzó estudiando la digestión y halló que los animales de experimentación segregaban saliva antes de probar el alimento. Pavlov notó que el hecho de oír los pasos del experimentador que traía el alimento, o ver el plato, o cualquier otro estímulo que hubiera precedido sistemática-

(48) Ardila, Rubén; Psicología del aprendizaje; Siglo XXI, - México, 1976, 8a. ed., p. 21

mente al alimento producía secreción salival. Posteriormente utilizó una campana como estímulo condicionado, que se aplicó simultáneamente con una pequeña cantidad de polvo de carne en la boca del animal (estímulo incondicionado); después de presentar juntos estos estímulos durante varias veces, la campana sola produjo salivación en el perro (respuesta condicionada).

El reflejo condicionado se define como la reacción simple, iniciada por cierto estímulo A, y seguida por otro estímulo B, que se dio antes en relación con A. (49). En cuanto al nombre, Pavlov se basó en la teoría de Sechenov acerca de los reflejos adquiridos, aprendidos, y que aparecen en ciertas condiciones; el término original en ruso era reflejos condicionales, pero al traducir las obras de Pavlov a otros idiomas se convirtió en condicionados.

En el aprendizaje por condicionamiento operante las características distintivas son el uso del refuerzo y la afirmación de que la conducta está medida por sus consecuencias. Thorndike y Skinner analizaron la conducta emitida por el organismo y la compararon con la conducta desencadenada por el estímulo (condicionamiento clásico). Determinaron entonces, el procedimiento y las operaciones que consistían en reforzar el estímulo, sólo si el sujeto respondía adecuadamente, por ejemplo: el animal recibía el refuerzo (alimento) sólo si emitía el comportamiento que el experimentador deseaba (debía oprimir la palanca en la caja de Skinner cada vez que aparecía la luz roja).

(49) Diccionario de psicología, F.C.E., México, 1979, p. 307

Además de este procedimiento, los especialistas insistieron en que el aprendizaje era provocado por la acción del sistema nervioso central. Esto se podía observar a través de las respuestas esqueléticas que eran voluntarias.

Skinner afirmó en 1938, que se puede estimular el animal una vez cada 192 ensayos y esto produce resistencia a la extinción: se refuerza cada cierto tiempo que puede ser fijo o variable. Con estos procedimientos se logra controlar de forma completa el comportamiento del organismo en la situación de aprendizaje.

A fin de comprender las dos clases de aprendizaje citadas, es preciso definir qué se entiende por estímulo incondicionado, estímulo condicionado, respuesta condicionada e incondicionada.

Estímulo incondicionado (EI), es cualquier estímulo que evoque respuesta regular y medible en el organismo por un período suficientemente largo (Hall, 1966). Puede deberse a la estructura innata del organismo o a la influencia del aprendizaje previo.

Estímulo condicionado (EC), es el estímulo originalmente neutro, o sea que al comienzo del experimento no produce la respuesta en forma regular y medible. Este estímulo se asocia con el incondicionado y produce la respuesta. (G.S. - Reynolds, Compendio de condicionamiento operante, 1973).

Respuesta incondicionada (RI) es la respuesta desencadenada por el estímulo incondicionado. (Rubén Ardila, Psicología del aprendizaje, 1976).

Respuesta condicionada (RC), aspecto o parte de la res-

puesta incondicionada que es provocada por el estímulo condicionado cuando se ha estudiado la asociación de ellos. - - - (Werner Wolff, Intruducción a la psicología, 1976)

Según Richard F. Thompson, en su Introducción a la psicología fisiológica, el aprendizaje y la memoria se relacionan íntimamente, dado que el aprendizaje puede considerarse tan sólo en términos de cambios conductuales originados en algún tipo de estimulación; los efectos de los estímulos en el sistema nervioso se almacenan durante algún tiempo, antes que pueda derivarse de ellos un cambio conductual. Por tanto, cualquier medición del aprendizaje tiene que depender de la memoria y de los procesos de almacenamiento, con objeto de llenar el tiempo que media entre el cambio del sistema nervioso y la salida de la conducta.

La memoria es la capacidad de conservar las experiencias pasadas y actualizarlas en un momento dado. Desde el punto de vista conductista, es el proceso de reaccionar a la repetición parcial de una situación-estímulo anterior. (50).

Uno de los rasgos evidentes de la memoria, es tener: du raciones diferentes. Algunas cosas se experimentan e inmediatamente se olvidan, como los detalles de una compleja pin tura que se observa sólo un instante; otras cosas se recuerdan por períodos relativamente breves, como el número telefónico que se busca, se marca y olvida; algunos recuerdos parecen ser virtualmente permanentes.

George Sperling investigador de la Universidad de Harvard, obtuvo pruebas fehacientes de la existencia de la memo

(50) Carreño, Fernando, Manual de psicología, Talleres de Impresión Unión, S.A. México, 1970, 9a. ed., p. 71

ria sensorial de muy corta duración que ha llegado a denominarse memoria icónica. Esta memoria existe solamente en la modalidad sensorial estimulada y decae pasivamente con el -- trascurso del tiempo.

William James, definió los recuerdos que duran unos -- cuantos segundos como recuerdos primarios, que se suceden en nuestro ambiente y parecen originar un flujo continuo de experiencia, aunque sean pasajeros.

A pesar de la semejanza de conceptos, la memoria icónica difiere de los recuerdos primarios, en que éstos pueden -- presentarse cruzando las limitaciones sensoriales; por ejemplo, puede haber recuerdo auditivo de estímulos visuales como también recuerdo visual de estímulos auditivos. En el caso de la memoria icónica sólo se recuerda aquello que se expuso y no existe asociación alguna.

Otra clase de aprendizaje es el percepto-motor, o aprendizaje de habilidades, principalmente motoras. La psicología experimental aplicada o ingeniería psicológica ha desarrollado trabajos acerca de la coordinación óculo-manual que para la vida cotidiana son de suma importancia.

El aprendizaje verbal, se refiere específicamente al -- hombre y se relaciona con los problemas de formación de conceptos, el uso de símbolos, el lenguaje y otras cuestiones -- que antes se definían como pensamiento.

En psicología el problema de si existen o no clases de aprendizaje, es algo que aún no se ha resuelto; no obstante la neurología ha retomado el tema y ha inferido consideraciones importantes.

Para los neurólogos, el aprendizaje en humanos consta de un cambio en el interior de las neuronas del cerebro, determinado por la llegada de impulsos sensitivos o por la activación de los circuitos córtico-talámicos que al final --- transforman el comportamiento y proporcionan una manera de pensar diferente. (51).

El aprendizaje se realiza de dos maneras: a) por aferencia de información proveniente del exterior que puede ser -- del entorno de la persona o de su propio organismo, y b) el aprendizaje resulta de la combinación y manejo de los elementos almacenados en la memoria.

#### Bases neurológicas del aprendizaje.

Las características funcionales que actúan en centros nerviosos superiores que fundamentan el aprendizaje y están presentes en el arco reflejo, son: la facilitación, la suma--ción, la descarga prolongada, la irradiación y la inducción.

La facilitación: se encarga que los implusos sensoriales, provenientes de un objeto o del examen repetido de un problema sean captados mejor, respecto de algo que ha sido -- percibido con los sentidos. "Se aprende con mayor facilidad cuando el camino ya está hecho".

La sumación: relaciona la llegada de impulsos provenientes de sitios diferentes o de tiempo distinto. Se sabe que existen porciones de la corteza cerebral que se encargan de recibir y almacenar los materiales sensitivos que ascienden--

(51) Nava Segura, José, y otros; El lenguaje y las funciones cerebrales superiores, Talleres de Impresiones Modernas, S.A., México, 1979, p. 361.

por diversas vías aferentes. En estas áreas corticales se organizan los mensajes sensoriales captados por los sentidos y permiten la aprehensión. Los maestros de Anatomía suelen señalar: "No sólo lea, también vea el cadáver, tóquelo y huélelo, sienta su frío e incluso suéñelo"; en este caso se está dando un ejemplo de sumación de impulsos sensoriales que van a diferentes áreas de la corteza y que se suman u organizan para lograr mejor aprendizaje.

La descarga prolongada: es la responsable de que después de escuchar una melodía, y que ésta cese, se siga presentando en la mente. Durante la descarga prolongada, la persona puede darse cuenta qué clase de instrumentos corresponden a determinada parte de la melodía, aún que cuando la escuchaba no se percató. Esa característica es empleada en el análisis de lo ya acontecido; corresponde a vivencias o conocimientos que no ha dominado por completo el individuo.

La irradiación: es fenómeno en el cual el impulso llega al área cortical correspondiente, se almacena, retorna al tálamo óptico y luego irradia por fibras nerviosas a toda la corteza cerebral; trata de explicar lo aprendido y lo que se va a aprender desde ese punto de vista. Entre los ejemplos de irradiación más conocidos está el caso de Pitágoras, que trató de reducir lo existente a los números y todo le parecía en forma de relaciones matemáticas.

La inducción: es la propiedad que consiste en facilitar la aparición del fenómeno opuesto al que se dio originalmente en el sistema nervioso central. Existen personas que presentan esa propiedad de manera exacerbada, son aquellas a --



las que se ofrece una opinión y tratan de buscarle el pro y el contra, y luego presentan esa opinión como suya.

Si se relaciona la percepción y el aprendizaje con el estímulo musical, se obtiene que al percibir los sonidos que componen la melodía, se recibe y extrae información de ellos e incluso se puede argüir que éste es el paso inicial de la comprensión, aceptación y elección del mensaje musical.

Cuando el sujeto comienza el proceso de aprendizaje, la percepción se modifica. De acuerdo con el músico mexicano -- Carlos Chávez, en la música la repetición es fuerza modeladora. EL compás consiste en notas con acentos simétricamente repetidos. El llamado desarrollo de la composición es una forma de repetir de manera diversa y fragmentaria los motivos o "células" que componen el tema. (52)

Esta aseveración permite correlacionar el estímulo musical con el aprendizaje por medio del condicionamiento operante. Esa clase de aprendizaje señala que la constante repetición o reforzamiento de un estímulo, da como resultado el incremento de la frecuencia de la respuesta y tiende a generalizar las respuestas conductuales ante ese estímulo o alguno semejante.

La música, además de presentar un reforzamiento original debido a su forma y contenido repetitivos, se encuentra hoy día, unida a muchos instrumentos derivados del progreso científico y tecnológico, como la radiodifusión, las compañías -- disqueras, las empresas que fabrican tocadiscos, grabadoras etc., las cuales utilizan el reforzamiento psicológico mediante la publicidad para lograr la rápida circulación de --

( 52 ) Chávez, Carlos; El pensamiento musical; F.C.E., México, 1979, p. 35

sus mercancías.

Por ejemplo, indica Florence Toussaint, que las compañías disqueras promueven los discos a través de todos los medios de difusión masiva, pero el considerado como más eficaz es la radio. Asimismo, explica, que para colocar sus productos en las radiodifusoras, el promotor de la disquera se pone en contacto con el director artístico de la emisora para hacerle entrega de un par de copias del nuevo disco. Este, deberá tratar que el producto promocionado se incorpore de inmediato a la programación de la difusora, a fin de que ésta lo repita cuantas veces sea posible durante las horas de transmisión y el público se acostumbre a la melodía y acabepidiéndola. ( 53 ).

Esa medida psicológica de reforzamiento provoca que la gente acepte y asimile el estímulo musical. Puede gustarle o no, puede que lo entienda o no; sin embargo, la estimulación constante le hace tomar actitudes específicas, que permiten constatar el reforzamiento del estímulo musical y el condicionamiento conductual que origina.

#### 2.2.4. Pensamiento

El pensamiento es el tercer proceso cognoscitivo y aún no existe definición exacta al respecto.

Gagné, en 1959, afirmó que en cada ejemplo de pensamiento, probablemente entre la presentación de un problema y los intentos de solución, ocurren algunos componentes seriales de categorización de estímulos, formulación de hipótesis y toma de decisiones. Esto contrasta con otras actividades-

( 53 ) Toussaint, Florence, Las disqueras y la radio; Proceso Núm. 242, junio, 1981, p. 57.

humanas como la memorización por rutina, en la cual el número y variedad de componentes de las actividades son relativamente pocos. Haber en 1969, habla de acciones internas o implícitas en los procesos que se efectúan antes que la persona que está pensando ejecute. Los conductistas describen -- esos procesos como clasificación de estímulos, almacenamiento o memoria, búsqueda de una lista en la memorización, decisión, ejecución, y en algunos casos citan las ejecuciones en miniatura.

Algunos autores como Osgood, conceptúan los atributos internos del pensamiento con base en la fisiología. En su teoría, se infiere la codificación de las energías físicas del ambiente externo dentro del receptor organizado internamente y en los eventos motores y neurológicos.

Con frecuencia, los investigadores refieren el estatus del pensamiento como un agente causal determinante de la conducta. Newell (1969) ha dicho que la conducta identificada exclusivamente como ejecución (respuestas o movimientos corporales), representa el producto simple de procesos fundamentales a los que ninguna de esas conductas puede ser reducida fácil y de inmediato.

Existe, asimismo, la suposición tácita de que la conducta de pensar está relacionada, al menos en parte, a estímulos sin ninguna presencia física inmediata. Parte de lo que gobierna esta actividad no existe en el exterior de manera objetiva.

Los psicólogos, Lyle Bourne, Bruce Ekstrand y Roger Dominowski señalaron que para utilizar el término pensamiento,

no es importante la observación del interior del organismo, -- ni la especulación acerca de los procesos internos y afirmaron que lo importante es la historia, las circunstancias y la conducta de la persona que se investigue. Para ellos, el pensamiento "es única y simplemente un concepto conductual", y cualquier otro empleo que se dé al término constituye una equivocación de conceptos.

Proponen que para describir la conducta se utilicen por lo menos cuatro parámetros: conocimiento, habilidad, intención y ejecución y afirman que para que algún proceso se pueda calificar como verdadera conducta, debe decirse y entenderse algo acerca de lo que sabe la persona que está efectuando la acción; aquello que sabe cómo hacer, que quiere hacer y que de hecho lo realiza. Los conocimientos, habilidades e intenciones, aclaran, no son mecanismos conductuales que produzcan la ejecución (conducta), ni hechos antecedentes, causas o procesos que efectúen o afecten la conducta; constituyen parte de ella misma. ( 54 ).

Con estos criterios presentan sus hipótesis para la definición de pensamiento: a) es la forma de caracterizar una conducta individual; b) codifica un potencial operativo para cierto rango de conducta por parte del individuo; c) es aplicable cuando las circunstancias resultan problemáticas y se puede decir que la persona está trabajando en el problema; d) la caracterización "está pensando", es gobernada sólo en forma mínima por los estándares de ejecución, y e) pensar, -

( 54 ) Bourne E. Lyle; Ekstrand R., Bruce; Dominowski L., Roger; Psicología del Pensamiento; Trillas, México 1978, 2a. reimp. p. 18.

como todas las conductas, se explica por medio de un modelo que sigue reglas. No obstante, exponen que no es posible -- dar una definición exacta del aprendizaje, sin caer en limitaciones arbitrarias.

Se sabe relativamente poco acerca de las bases nerviosas de diversos aspectos que conforman el proceso del pensamiento; no obstante las investigaciones realizadas por psicofisiólogos, durante las últimas décadas, han revelado cuestiones importantes, sobre la relación de los procesos cognoscitivos.

Los psicólogos han desarrollado diversos modelos de procesamiento de información en humanos, los cuales proporcionan pautas para la comprensión del pensamiento. Según estos modelos, el almacenamiento icónico, o memoria icónica, estudiada en el aprendizaje, ocurre cuando los estímulos físicos activan los sistemas sensoriales que analizan y procesan la entrada de información. En este momento se selecciona y evalúa el mensaje, con base en la intersección de los depósitos de la memoria, a corto plazo y permanente. Esto quiere decir, que la percepción, el aprendizaje y el pensamiento no ocurren aisladamente.

Fisiólogos y neurólogos, han determinado que la lesión del lóbulo temporal da origen a desórdenes de la memoria. -- Cuando se remueven los lóbulos temporales, la memoria icónica así como la memoria a corto plazo del paciente, permanecen intactas, pero él es incapaz de convertir la memoria a corto plazo en almacenamiento a largo plazo. El paciente -- puede sin embargo, desarrollar su memoria con base en las --

destrezas motoras aprendidas. Esto indica que los sustratos cerebrales para el aprendizaje y la memoria de destrezas motoras son diferentes a los sustratos del pensamiento.

A juzgar por los estudios de individuos con lesión cerebral, los defectos de la memoria a corto y largo plazo son independientes. Las regiones de la corteza posterior de asociación están involucradas directamente con la memoria a corto plazo, respecto de los estímulos auditivos y visuales.

Las áreas de asociación de la corteza cerebral parecen ser las regiones especializadas para la mediación de procesos complejos tales como el pensamiento y el lenguaje. En el hombre y en el mono se ha descubierto que gran parte de su corteza de asociación es eléctricamente silenciosa, es decir, que a pesar de la actividad efectuada no se registra eléctricamente. Mientras gran parte de la corteza de asociación en el perro y en el gato es polisensorial, en los primates es menos extensa y se divide en áreas. Estas áreas polisensoriales parecen desempeñar cierto papel en la codificación de los estímulos que recibe el organismo.

El lóbulo frontal constituye región importante de la corteza cerebral hacia donde converge la información procedente del exterior o interior. Varios investigadores han estudiado las lesiones frontales en humanos y han descubierto que se estanca el funcionamiento sensoriomotor.

### 2.3. Determinación de la conducta humana

Con base en las consideraciones citadas, se afirma la íntima relación de las bases nerviosas y la conducta.

Los factores principales que intervienen en la determi-

nación de la conducta son los siguientes: el legado genético de los progenitores y el medio ambiente en que se desenvuelve el sujeto. Al relacionarse estos factores, surgen determinadas características de comportamiento:

- 1) Necesidades e impulsos. Estas peculiaridades dirigen al individuo hacia el logro de metas que resultan indispensables para satisfacer su organismo y lograr su adaptación al medio; entre ellas se encuentran el hambre, la sed, el sueño, el dolor, el sexo, la agresividad, la motivación social, etc.
- 2) Cualidades sensoperceptivas. El contacto con el medio ambiente se establece con los órganos de los sentidos; el proceso de percepción deja huellas en el individuo que a lo largo de su vida representarán la experiencia.
- 3) La memoria. Actúa como pilar fundamental en la construcción del aprendizaje y a través de ella se almacenan los datos que requiere el individuo para superar los obstáculos de su desarrollo. Gracias al bagaje almacenado el campo adaptativo es más amplio y efectivo.
- 4) Emotividad. El panorama emocional obedece a un sustrato cerebral que corresponde a la red establecida de acuerdo con las teorías relativas a los fenómenos afectivos. En el humano la vida afectiva posee componentes como la emoción, el deseo, la pasión, la angustia, la tristeza, la desilusión, el hastío, la indignación, el coraje, la desesperación, la nostalgia, la esperanza y el amor.

Según la teoría de Allport, la conducta humana tiene dos aspectos: el adaptativo y el expresivo; ambos aparecen simultáneamente como facetas de unidades de conducta concreta. ( 55 ).

( 55 ) Galidno Cota, Edgar; Ribes Iñesta, Emilio; El estudio experimental de la conducta; SepSetentas, México 1974, 1a. ed. p. 9

De acuerdo con el condicionamiento operante existen dos tipos de determinantes ambientales de la conducta: uno contemporáneo y otro histórico. La conducta de un organismo, en un momento dado, está determinada no sólo por la acción del medio ambiente, presente, sino también por la historia previa del organismo en ese medio. En esta rama se trabaja con esas determinantes, a través de la observación y experimentación. Se estudia cuál es el ambiente responsable de la conducta y al manipular experimentalmente las condiciones contemporáneas, basadas en el estudio historiográfico, la conducta es susceptible de ser controlada. (56).

El análisis de la motivación, constituye otra rama de la psicología que se encarga de investigar los factores responsables de la dirección e intensidad del comportamiento de las personas.

Con objeto de delimitar el campo de la motivación, los psicólogos suelen distinguir el mecanismo del comportamiento de los factores que ordenan su desempeño.

En el primer caso, la cuestión es saber cómo se da el proceso del comportamiento y en el segundo se indaga el porqué. El estudio primordial de la motivación recae en el porqué.

Según Young, la psicología motivacional puede definirse como el estudio de todas las condiciones que suscitan y regulan la conducta de los organismos. Desde el punto de vista físico, infiere que la motivación, es el proceso mediante el cual se produce y regula el movimiento. Señala, asimismo, que

(56) Reynolds, G.S., Compendio de condicionamiento operante, ECCSA, México, 1973, 1a. ed., p. 8



la cuestión básica del estudio de la motivación tiene que -- ver con la liberación de energía potencial y con la direc--- ción y regulación de los consumos de energía, así como tam-- bién con la producción de la actividad de la intención.( 57 )

La teoría de Young se caracteriza por el monismo bioló-- gico que acentúa el aspecto objetivo, y se fundamenta en el-- impulso, variable motivacional que se define de seis formas: el impulso es energía; es estímulo que libera la energía; -- puede ser considerado también como actividad general o ten-- dencia a actuar; es actividad específica dirigida hacia una-- meta y factor motivante de la personalidad.

En el sentido físico, impulso es la energía que hace -- que la máquina del organismo funcione. En el sentido conduc-- tual, es la conducta orientada hacia una meta. Desde el pun-- to de vista fisiológico, es una condición de los tejidos que da origen a una estimulación persistente.

La conducta para objetos de estudio ha sido clasificada en automática, refleja, instintiva y voluntaria.

Se considera conducta automática aquellos movimientos -- que independientemente de los impulsos nerviosos continúan -- efectuándose. Por ejemplo, los movimientos automáticos del-- músculo cardiaco el cual se contrae y relaja sin que se le -- estimule a través de los nervios vagos y de la cadena simpá-- tica del tórax.

La conducta refleja se refiere a los movimientos que -- presentan las siguientes características: a) ser resultado --

( 57 ) Ryle, Gilbert; Psicología de la Motivación, ed. Paidós, Buenos Aires, 1968, la. ed., p. 63.

de la estimulación sensitiva de un receptor determinado; b) tener un período de latencia, lapso situado entre la aplicación del estímulo sensitivo y la aparición de la respuesta de movimiento o de secreción externa; c) dar origen a una manifestación constante, pero variable en intensidad.

El arco reflejo tiene como fundamento anatómico las diversas partes del sistema nervioso central que recibe fibras sensitivas y que a su vez envían impulsos descendentes o motores que mueven los músculos estriados o lisos.

La conducta instintiva es un comportamiento complejo en el que aparecen múltiples movimientos combinados y organizados, cuyo propósito es definido. Esta clase de conducta se hereda, no se aprende y aparece en algunos animales desde su nacimiento. En el humano existen tres grupos de movimientos instintivos: los movimientos de la expresión de los estados afectivos; los movimientos que conforman la conducta sexual, y los movimientos de la agresividad.

Los primeros corresponden a la risa, alegría, tristeza, llanto, el enojo etc.

Los instintos sexuales pueden pertenecer a tres conjuntos: a) los movimientos sexuales resultantes de la activación refleja medular; b) los movimientos sexuales resultantes de la activación del núcleo amigdalino, y c) los movimientos sexuales creados por el humano en forma voluntaria y deliberada. Estos instintos tienen su base fisiológica en la acción de la corteza cerebral.

Los movimientos de agresividad dependen de la estimulación del núcleo amigdalino y cuando se estimula la parte pos

terior del hipotálmo. Los doctores Vernon Mark y Frank Ervin, del Hospital General de Massachusetts han llevado a cabo estudios clinicoquirúrgicos, publicados en el libro La violencia y el cerebro, 1970, en los cuales se colocaron -- electrodos de registro en la amígdala con objeto de detectar la actividad anormal del sujeto. Utilizaron técnicas de estimulación y finalmente lesionaron la amígdala. A los pa--- cientes les daban ataques de violencia extremada e incontrolable que de muchas maneras se asemejan a la epilepsia del - lóbulo temporal.

La conducta voluntaria es aprendida; el sentimiento interviene como base para que se presente la elección de lo -- que se va a realizar. En ocasiones esta conducta se dirige hacia la obtención de valores estéticos, religiosos, morales y científicos.

Los hábitos forman parte de la conducta voluntaria. Son reacciones adquiridas, relativamente invariables y fácilmente suscitadas.

## 2.4. Psicología Social

A fines del siglo XIX, se llevaron a cabo, en Inglaterra, Francia y Alemania, investigaciones sociológicas de índole familiar y laboral que dieron la pauta para la estructuración de la psicología social, al iniciarse el siglo XX.

En Francia, por ejemplo, Durkheim examinó el papel de las fuerzas sociales como determinantes de la conducta humana; Tarde, analizó el papel de la imitación en la dinámica social, y Le Bon, aseguraba que las masas eran sugestibles e irracionales y que las élites debían dirigirlas.

En Alemania, Lazarus y Steinhil, trabajaron en lo que podría denominarse la caracterología comparada de los pueblos. Wilhem Wundt, fundador de la psicología científica moderna, se interesó también por la sociología y escribió en sus pos-trimerías el libro titulado Psicología de los pueblos, en el cual pretendía sintetizar los planteamientos para la actual-psicología social.

Mc Dougall, científico inglés, presentó en 1907 el texto Psicología social, obra influida por las ideas de Charles Darwin, donde se establecen los aspectos dinámicos que suceden en la vida del hombre en sociedad, y propone un modelo teleológico de la conducta humana que afirma que el hombre se traza metas a realizar como finalidad en su vida.

Ese mismo año el sociólogo norteamericano, E. Ross, inspirado en los trabajos de los sociólogos franceses, publicó, asimismo una Psicología social, que contrastaba con el enfoque biológico-darwinista utilizado por Mc Dougall.

Puede decirse que estos dos trabajos son los precursores de la psicología social.

A pesar de las investigaciones realizadas en Europa, - es en Estados Unidos, donde la psicología social se desarro-  
lla como ciencia, alrededor de 1950.

G. H. Mead y Kurt Lewin, han sido figuras destacadas - que impulsaron el desenvolvimiento de la nueva ciencia.----  
Mead (1953), sociólogo y filósofo de la llamada escuela --- de Chicago, fue quien introdujo los conceptos de rol y de - sí mismo, ambos, de vital importancia para la explicación - de la evolución de la persona como ser social. Lewin (1951) psicólogo gestalista que emigró de Alemania debido a las persecuciones fascistas, analizó la percepción social, expu-  
so interesantes consideraciones acerca de la dinámica indi-  
vidual y grupal, y determinó la metodología denominada in-  
vestigación de acción.

Los estudios experimentales en ese campo, fueron ini--  
ciados por F. H. Allport (1924) y conforman la columna me--  
todológica más importante de esta ciencia; sin embargo, los nuevos descubrimientos de Mc Guire (1972), ponen en entredi-  
cho la tesis de Allport, que a pesar de ello no deja de te-  
ner importancia histórica.

El desarrollo de la antropología cultural en Estados -  
Unidos, benefició el relativismo psicológico y sirvió para  
reforzar la concepción que las determinantes culturales ---  
eran causa de la conducta humana.

La psicología social, ciencia reciente, ha despertado  
el interés de los científicos en los demás países. En la --  
Unión Soviética, apareció a finales de la década de los cin-  
cuentas, y con base en los planteamientos marxistas-leninis-  
tas se han encontrado datos de relevancia. En Europa Occi--

dental se cuestionan los modelos-metodologías utilizadas por la psicología social americana, pues no corresponden a los patrones culturales de esos países y se impulsa la investigación, a través de la Asociación Europea de Psicología Experimental. En el caso de Latinoamérica, esta ciencia comenzó a estimularse en 1972, debido a la formación de una asociación denominada ALAPSO, en la cual se integran los psicólogos sociales del área; las publicaciones individuales y colectivas aunadas al intercambio científico y cultural que se procura entre los países, también han constituido maneras eficaces para su divulgación.

#### 2.4.1. Modelo de Trabajo

Hoy día, la psicología social estudia la conducta social del hombre y el primer cuestionamiento que se establece es: ¿qué se entiende por ser social?

Los psicólogos sociales han determinado que a pesar de ser el hombre ente gregario por las características propias de su naturaleza biológica, esta concepción general no justifica de manera adecuada el sentido de sociabilidad que su trabajo requiere. Por tanto, han señalado que es social porque la mayor parte de su conducta es respuesta a estimulación de carácter social y porque su modo de responder está influido por sus experiencias sociales y las de los miembros de su sociedad que han sido acumuladas y transmitidas por medio de la cultura y asimiladas a través del proceso de aprendizaje social.

Tomando en cuenta las acepciones citadas, el modelo utilizado para analizar la conducta es el relativo al estímulo-sujeto-respuesta, E-O-R, el cual sugiere la necesidad de con

siderar que no siempre a un estímulo particular corresponde la misma respuesta, ya que existe un sujeto, que va a responder según el proceso de aprendizaje social que haya tenido.

Con objeto de fundamentar ese modelo empírico y probar su eficacia, psicólogos sociales de diversas corrientes científicas expusieron sus opiniones.

Rubinstein en 1963, propuso la teoría marxista del reflejo, basada en el examen de los fenómenos psicológicos. El planteamiento expresa: el reflejo como propiedad general de la materia, estriba, en primer lugar, en el hecho que las influencias externas condicionan la misma naturaleza interna de las cosas y de los fenómenos; en segundo, toda acción de un fenómeno sobre otro se refracta a través de las propiedades internas de este último. Este planteamiento trasladado a la psicología, manifiesta que las propiedades psíquicas -- del hombre son determinadas por las condiciones y el estilo de vida de la persona con la particularidad que la determinación de los fenómenos psíquicos obedece al siguiente esquema: las influencias externas actúan de manera mediata a través de las condiciones internas. Es decir, las características psicológicas del sujeto O, son resultantes de sus condiciones de vida; pero a la vez se indica que ese O, es factor -- que condiciona el efecto del estímulo E, e influye sobre la respuesta R. ( 58 ).

Bandura, cuya orientación es conductista, desarrolló en

( 58 ) Rubinstein, S.L., El desarrollo de la psicología, Pueblos Unidos, Uruguay, 1963. p. 92

1971 su tesis acerca del aprendizaje social, donde se mencionan tres características distintivas del hombre: a) capacidad de aprender por observación, hecho que le permite adquirir una conducta integrada, siguiendo ejemplos, sin tener que construirlos de modo gradual por medio del ensayo y error; b) superiores capacidades cognoscitivas que le permiten representar simbólicamente influencias externas y emplearlas después, para guiar su acción, y c) capacidad de crear influencias autorreguladoras, manejando los determinantes de los estímulos de actividades específicas y produciendo consecuencias de sus propias acciones, es capaz de controlar su conducta hasta cierto grado.

En su teoría del refuerzo analiza el papel de éste en el aprendizaje observacional y afirma que no es necesario reforzar el estímulo ante cada respuesta imitativa e indica que el refuerzo facilita el aprendizaje por el efecto que produce en los procesos de atención, organización cognoscitiva y ejercitación previa.

En 1977, presentó un estudio relativo a la autosuficiencia, elemento unificante del cambio conductual. Ese estudio postula un procesador central de información para cuantificar la eficiencia de la persona: los individuos procesan e integran diversas fuentes de información referentes a sus capacidades y regulan sus esfuerzos de acuerdo a ello. Su eficiencia estará dada en función de logros anteriores, experiencias, persuasión verbal y activación emocional.

Con estas teorías, se observa que Bandura centra su atención en las características internas del sujeto O, condi



cionadas, desde luego, por el cúmulo de vivencias.

Lewin, formado en la escuela gestalista, en 1951 dio a conocer su teoría del campo en psicología social, con base en que la conducta debe ser derivada de la totalidad de factores coexistentes, y éstos tienen el carácter de campo dinámico, en el sentido que el estado de cualquier parte del campo depende de las otras partes. A fin de concretar las determinantes de la conducta propone la fórmula  $C=f(P,M)$ : la conducta es función de la persona (P) y del medio (M). En esta fórmula el estado de la persona y de su medio son dependientes; la forma en que un niño percibe un ambiente físico-determinado, por ejemplo un árbol incendiándose, si le parece peligroso o no, depende de su nivel de desarrollo, el carácter y su aprendizaje previo. Cuando el niño crece y tiene mayor conocimiento del medio, se desenvolverá en ambiente diferente al del niño recién nacido, o sea que pueden darse dos posibilidades:  $E=f(P)$ , el estado es función de la persona y,  $P=f(E)$ , el estado de la persona depende de su medio.

Lewin, aplica el concepto de espacio vital, el cual se refiere a la forma en que el sujeto hace el mundo subjetivo. En ese espacio vital se incluyen las motivaciones del individuo conceptualizadas como tensiones y valores, así como cogniciones representadas en el grado de diferenciación entre las regiones constituyentes, la existencia de barreras, etc.

Esta teoría, requiere del modelo E-O-R, es decir, debetomar en cuenta las características de estimulación y de reacción, para poder valorar el estado de la persona y de su medio.

Cabe resaltar que la psicología social moderna se enfrenta a diversos problemas debido a la variedad y extensión de temas que pretende abarcar y sobre todo que aún no se determina la metodología específica, la base teórica y la aplicación adecuada.

En relación con los temas se ha tratado de delimitar el campo de investigación y se consideran relevantes, el estudio de las bases biológicas de la conducta; la relación del hombre con su medio; la comunicación; los procesos cognoscitivos; actitudes y valores; los grupos y, la socialización. Sin embargo, su amplitud deja, todavía, algunas inquietudes.

Respecto a su metodología, ciertos autores han planteado que la psicología experimental está compuesta superficialmente. Esa aseveración, se ha fortalecido por los trabajos de Rosenthal (1966) acerca del experimento en psicología social. Demostró cómo esta ciencia está influida por la subjetividad del experimentador y afirmó que la conducta social no puede conocerse o predecirse en un laboratorio. Ante esa afirmación, otros científicos como Campbell y Stanley (1973) sugirieron que la experimentación se realizara fuera del laboratorio. Mc Guire (1973), propone la creación de una metodología centrada en el análisis multivariado y no en los tradicionales procedimientos experimentales; sin embargo, todavía no se elabora.

La base teórica no está especificada ya que son diferentes las corrientes científicas que la informan y muchos campos de estudio que la orientan. Las opiniones de conduc-

tistas, gestalistas, funcionalistas, etc., no se han integrado pero cuestionan la vigencia del modelo experimental E-O-R; algunos lo consideran mecanicista y limitado; otros más categóricos rechazan el elemento O y pretenden emplear los métodos de la física y la biología.

El cuestionamiento de su aplicación, plantea la necesidad de hacer un trabajo sobresaliente, una psicología social que sirva al hombre, que trascienda y no se quede en mera curiosidad científica.

## 2.5. La conducta social

En el plano individual se ha especificado que las necesidades e impulsos, las cualidades sensoperceptivas, la memoria y la emotividad son determinantes de la conducta de un sujeto; no obstante, es sabido que el hombre vive en grupos y que éste es un modo frecuente de existencia. El problema de la sociabilidad innata o adquirida ha sido polémica filosófica desde Platón y Aristóteles, pero, la realidad ha demostrado que el hombre es ente gregario.

La socialización se inicia con el aprendizaje de determinadas normas y modos de comportamiento durante la infancia. "La aceptación que presenta el niño ante cualquier situación previamente dada, no es producto simplemente de la imitación o intuición; existen factores que contribuyen a la socialización y que modifican la conducta del individuo" ( 59).

Entre esos factores destacan la comunicación, el lenguaje

( 59) Hund, Wulf; Comunicación y sociedad; Alberta Corazón - Editor; Madrid, 2a. ed. 1977, p. 41

je, la percepción social, el medio y el grupo social en que se desenvuelve el sujeto.

A través del proceso de socialización, el hombre aprende por determinados medios, los valores, actitudes, comportamientos y conocimientos que le convierten en miembro activo de la sociedad.

La socialización -expresa Adriana Puigros- es proceso -continuo de enseñanza/aprendizaje por el cual el hombre "interioriza desde la infancia los significados que manifiestan espacios concretos y se llenan de historicidad, y que son -- contenidos específicos que varían de una sociedad a otra y - de igual modo de una clase social a otra. Esos significados le permiten explicarse las características y los límites del grupo social al que pertenece". ( 60).

( 60 ) Puigros, Adriana, La decadencia de la Escuela, Arte, - sociedad, ideología, núm. 4, diciembre-enero, 1978, p. 60-70.

## 2.6. Percepción social

La percepción es otro factor que modifica la conducta.- "Inicialmente, el término percepción social, se utilizó para indicar la influencia de los factores sociales y culturales en la percepción; la manera en que el medio social afecta -- los procesos perceptuales. Posteriormente el campo se extendió e incluyó los mecanismos de percepción de los otros, la formación de impresiones, el reconocimiento de las emociones, la percepción que el individuo tiene de su medio físico y social, y, más recientemente, el mecanismo de atribución"( 61 ).

### 2.6.1. Efectos producidos por los factores socioculturales en los procesos perceptuales

Para estudiar la influencia que ejercen los factores sociales o culturales sobre la percepción, es preciso definir el medio en el que se desarrolla el sujeto. Tradicionalmente se han distinguido los siguientes medios: cultural, que recoge la totalidad de las obras o producciones humanas; social, que abarca las relaciones entre los hombres; físico, el cual incluye las características estables del medio ambiente y la situación geográfica.

Insel y Moos, en 1974 presentaron la clasificación de los ambientes humanos, partiendo del supuesto que cada uno de ellos ejerce cierta influencia en los procesos perceptuales y cognoscitivos. Las clases de ambientes que mencionan son:

Ecológico: características geográficas, meteorológicas, físicas y arquitectónicas en las cuales se desenvuelven los hombres.

( 61 ) Santoro, Eduardo; Percepción social; op. cit. p. 77.

Organizacional: las organizaciones con sus estructuras y funciones determinan tipos de ambientes que afectan la conducta.

Características personales: los miembros de determinada comunidad o cultura poseen ciertos caracteres predominantes tanto en su apariencia física como en sus rasgos de tipo demográfico (edad, sexo) y en sus habilidades, grupos u organizaciones.

Conductuales: en su relación con otros individuos y con los objetos del medio ambiente, se generan determinados patrones de comportamiento que pueden ser típicos para un contexto social definido. Esas conductas se pueden considerar unidades ecológicas que afectan a los procesos cognoscitivos.

Propiedades reforzantes: en cada medio predominan contingencias específicas reforzantes, sistemas de premios y castigos que generan el mecanismo de discriminación selectiva frente a la realidad.

Características psicosociales y "clima" organizacional: trata de las dimensiones predominantes en la cultura que origina sistemas de información y expectativas frente a la realidad. Afecta la interacción de los individuos y su relación con el medio.

En cada uno de esos ambientes se puede suponer la existencia de influencia sobre los procesos de percepción, ya sea de manera directa, proporcionando agregados estimulativos o mediante la inducción de mecanismos de selección perceptual que produzcan hábitos de búsqueda u orientación hacia determinados aspectos del ambiente.

Según Triandis, Malpass y Davidson la relación entre -- conducta y cultura se manifiesta de la siguiente manera:

$$C = f (H, CS, PP, AF, ES, OP)$$

La conducta es una función de las habilidades de los individuos (H), la manera de percibir el medio social (cultura subjetiva) (CS), predisposiciones de la personalidad (PP), - ambiente físico (AF), estructura social (ES), y las otras -- personas (OP). Estas variables se interrelacionan de manera compleja y adquieren distintos valores según las situaciones particulares.

El experimento para la comprobación de la "ecuación" -- -expresan los autores- puede ser sincrónico o diacrónico tra tando de determinar los posibles efectos a largo plazo que - han tenido las variables. Es factible plantear los efectos- del medio sobre la percepción en dos niveles: físico y socio cul tural. En ambos es posibles la elaboración de un examen- de las influencias directas, ocasionadas por el predominio - de estimulación particular sobre el individuo o grupo; hecho que da lugar a mayor contacto con la fuente de estimulación. Las influencias indirectas se refieren al medio físico o so- ciocultural que afecta mecanismos biológicos, psicológicos o sociales mediadores, los cuales, a su vez, alteran los proce co s perceptuales.

Las investigaciones realizadas han permitido establecer, por tanto, que la percepción resulta alterada por las caracte- rísticas permanentes del medio físico, social y cultural y por las relaciones que el individuo tiene con dicho medio. -

Respecto a la relación, cabe señalar que tanto el medio afecta las percepciones de los hombres, como éstos modifican el medio ambiente en función de su desarrollo cultural y social conforme a planes y programas preconcebidos con base en la realidad.

#### 2.6.2. El grupo social y su injerencia en el proceso perceptual

Las investigaciones acerca de la percepción social comenzaron con el famoso experimento de Sherif (1935), relativo a la influencia del grupo en el efecto autocinético, (movimiento propio). Si un sujeto fija su vista en un punto luminoso proyectado en un cuarto oscuro, ve la luz como si estuviera moviéndose en direcciones diferentes. Ese movimiento fenoménico es denominado efecto autocinético. En el experimento de Sherif se presentaba el punto luminoso a cierto grupo de sujetos. Cada uno de ellos expresaba al término de la sesión, su juicio acerca de la dirección en que la luz se movía. Cuando ocurrían reportes semejantes, se comprobaba que los individuos convergían hacia un reporte común, es decir, sus juicios cambiaban gradualmente de modo que cada uno decía que veía la luz moviéndose en más o menos la misma dirección. Los sujetos no estaban enterados de que el juicio del grupo los influía. Sherif concluyó que se había desarrollado experimentalmente una norma de grupo.

El descubrimiento experimental de Sherif sirvió de prototipo en los estudios posteriores y muchos psicólogos infirieron que toda percepción es resultado de lo que hemos aprendido a percibir de nuestros grupos culturales o subculturales.



Si bien, el experimento demuestra que el grupo puede influir en el desarrollo de un marco de referencia, es preciso tomar en cuenta que la influencia del grupo sobre la percepción está limitada por la naturaleza del estímulo; es decir, Sherif demostró que en ausencia de un marco de referencia espacial externo, una norma de grupo proporciona el marco de referencia y por tanto, su aportación es más importante para la teoría del juicio y la discriminación que para la percepción. A pesar de las limitaciones del trabajo, se puede deducir que la percepción considerada como el proceso de extracción de información incluye los procesos de juicio y discriminación. Asimismo se acepta que la influencia a nivel perceptual está condicionada por el mecanismo de conformidad y que existen variables que le afectan, Tajfel (1969). ( 62 ).

De acuerdo con Tajfel esas variables son:

- a) Cohesión del grupo. Se acepta que a mayor cohesión del grupo, mayor influencia normativa y, en consecuencia mayores los efectos sobre los procesos perceptuales.
- b) Ambigüedad de la estimulación y tipo de respuesta. A mayor ambigüedad en la estimulación, menores posibilidades de verificación y mayores las influencias del grupo.
- c) Competencia del grupo. Mientras más competente se juzgue a los integrantes del grupo en la tarea perceptiva, mayor la influencia. El mismo mecanismo es válido para la competencia individual, es decir, mientras menos autorizado se considere el grupo y más confianza tenga el sujeto en sus propias respuestas, menores serán las posibilidades de influencia.

( 62 ) Tajfel; Social and Cultural Factors in Perception; The Handbook of social psychology, 3, cap. 22, p. 368.

- ch) Tamaño del grupo. Según estudios, el tamaño del -- grupo no tiene influencia después de cierto número de sujetos, es decir el aumentar el número no modifica las respuestas de los sujetos.
- d) Validez de los juicios del grupo. Cuando existen -- contradicciones entre los juicios del sujeto y los del grupo, se produce convergencia en determinado momento; cuando el grupo difiere significativamente del sujeto, éste parece dudar de los juicios del -- grupo y la convergencia resulta menor.

Aún existen discrepancias respecto a la naturaleza del proceso de influencia que tiene el grupo social en la percepción. Algunos autores, por ejemplo, plantean que no se trata de un cambio en el proceso perceptual sino de una modificación en otros niveles (no expresan cuales) y consideran que intervienen mecanismos de conformidad, aceptación de normas, etc., que nada tienen que ver con la recepción de estímulos y su representación en la experiencia. Por otro lado, es necesario destacar que los experimentos realizados en torno a este problema se han elaborado en laboratorios donde la artificialidad y temporalidad de la situación no permiten llegar a conclusiones reales.

### 2.6.3. Percepción de otra persona

Conforme a Newcomb, Turner y Converse (1966), la percepción de otra persona es un proceso que implica "organizar información sobre las personas y atribuirle propiedades. Esas propiedades se perciben constantemente aunque la conducta varíe. Las propias características psicológicas del perceptor ejercen influencia directiva y selectiva que influye sobre su atención e inferencia. La información se asimila dentro de un marco de ideas flexible". ( 63).

( 63) Newcomb, T; Turner, N; Converse, P; Psicología social, Tabistock, Londres, 1966, p. 182.

A fin de describir la citada definición los teóricos -- distinguieron tres áreas de análisis:

- a) Formación de impresiones. A partir de la información perceptual, del conocimiento del sujeto, el contexto y la experiencia pasada, se infiere la existencia de ciertos atributos en la persona-estímulo. El mecanismo de procesamiento, decisión y comparación con los datos almacenados, parte del estudio de la primera impresión, de la percepción e identificación de estados emocionales y características estables.
- b) Proceso de atribución. Una vez identificados ciertos rasgos en la persona- estímulo y partiendo de un criterio o modelo, el sujeto genera expectativas respecto al posible comportamiento de la otra persona; el poseer determinados rasgos se asocia con la ejecución de conductas específicas, lo cual supone en el perceptor una teoría implícita de la personalidad, en donde se establece la relación entre la estructura de las características y sus funciones.
- c) Atracción. Como consecuencia de los procesos anteriores, se efectúa una evaluación positiva o negativa de las personas que se traduce en conductas de acercamiento o rechazo. Es equivalente a una predisposición hacia otra persona, razón por la cual algunos autores la consideran como actitud.

Diversos modelos y teorías se han estructurado con objeto de explicar la percepción de otra persona; sin embargo todas ellas coinciden en que el proceso puede considerarse como un sistema en donde la entrada está constituida por tres elementos: las características de la persona-estímulo, la información sobre el contexto y la información almacenada. La información proveniente de esas fuentes es filtrada por el -

selector de entrada, aspecto dinámico que tiene la función - de tomar decisiones respecto a cuáles estímulos entrarán en el proceso. Los estados momentáneos o emocionales y las características estables como la personalidad, estilo, cognoscitivo, sexo, edad, clase social, afectan la información.

#### 2.6.4. Percepción del medio físico y social

El individuo percibe el medio físico, a través de los - órganos de los sentidos. Ese medio físico va a ser transformado conforme a las necesidades del individuo; así que se obtiene una relación recíproca entre medio y sujeto; el medio estimula al sujeto, y éste le transforma directa y proporcionalmente con objeto de hacerlo más viable para su supervivencia.

El medio social, construido por el hombre, es percibido mediante la relación que establece el sujeto con su comunidad.

Según algunos autores como Triandis, sostienen que la cultura subjetiva es el vehículo por el cual un grupo cultural percibe el ambiente construido por el hombre, así como - las normas sociales, roles, valores predominantes en el contexto cultural y las actitudes. El estudio de la cultura-subjetiva se fundamenta en que las diferencias sociales, económicas, políticas y culturales, determinan ambientes diferentes que presentan irregularidades y características específicas, los cuales, a su vez, conforman patrones de comportamiento y percepción.

Los estereotipos, son aspectos importantes, implícitos-

en el proceso perceptual de la cultura subjetiva. Constituyen maneras particulares de percepción y categorización de la realidad, grupos sociales o individuos. Son, asimismo, imágenes e ideas aceptadas por un grupo, u opiniones y concepciones simplificadas de algo o alguien.

Para la formación de estereotipos, se requiere la elaboración de una categoría, la asignación de un conjunto de rasgos o características de esa categoría y un mecanismo de selección.

El carácter del estereotipo se debe a diferentes causas Campbell señala al respecto, que los sujetos consideran como totalmente reales sus percepciones, eso implica, el establecimiento de relaciones causales falsas, donde se combinan equivocadamente antecedentes con consecuentes generalizados. Por tal razón no es posible determinar una causa específica.

La estructura y función de estereotipos depende de variables individuales y sociales de las cuales se derivan mecanismos fundamentales para comprender los procesos de interacción y relaciones entre grupos humanos.

## 2.7. Grupo social

El pertenecer a uno o varios grupos, representa para la conducta del individuo consecuencias importantes.

Aún en la actualidad se carece de una definición general de grupo debido a la amplitud del término. Para algunos autores, el concepto de grupo se refiere a determinado número de personas que trabajan o se reúnen en diferentes lugares. Otros manifiestan que la definición sólo es aplicable a individuos que pertenezcan a una misma organización y que estén ligados por objetivos comunes. Por otra parte, se considera que la simple reunión de individuos, independientemente que se conozcan o comuniquen integran un grupo.

A continuación se presentan algunas definiciones:

"El grupo es unidad colectiva que encara una obra común, se expresa por actitudes y comportamientos comunes". (Gurvitch, La vocación actual de la sociología, 1952)

"Un conjunto de individuos cuyas relaciones mutuas las hacen interdependientes en algún grado significativo. Así - definido el término grupo se refiere a una clase de entidades sociales que tienen en común la propiedad de la interdependencia entre sus miembros constitutivos". (Cartwright y Zander; Dinámica de grupos, investigación y teorías, 1968)

"Cierta cantidad de personas que se comunican entre sí, durante cierto tiempo, y que son lo suficientemente pocas para que cada una de ellas pueda comunicarse con todas las demás, no en forma indirecta, a través de otras personas, sino cara a cara". (Homans, El grupo humano; 1950)

"Una pluralidad de individuos que se hallan en contacto los unos con los otros, que tiene en cuenta la existencia de unos y otros, y que tienen conciencia de cierto elemento común de importancia. Una característica esencial del grupo es que sus miembros poseen algo en común y que creen que ese algo establece una diferencia". (Almsted, El pequeño grupo; 1972).

"Dos o más personas que interactúan unas con otras de tal manera que cada persona influye y es influida por cada una de las otras personas". (Shaw, Dinámica de grupos; 1976).

Los psicólogos Proshansky y Seidenberg, en su obra, Estudios básicos en psicología social, señalan a su vez, que en sentido estricto para la psicología, el término grupo debe referirse a dos o más individuos que puedan ser caracterizados colectivamente de acuerdo a que:

- a) comparten normas, valores y creencias comunes;
- b) presentan relaciones implícitas o explícitas, de modo que la conducta de cada uno tiene consecuencias para la conducta de los otros, y,
- c) las características anteriores repercuten en la interacción de individuos que están motivados, de manera similar, con respecto a algún objetivo o meta.

A partir de esas definiciones los grupos se han clasificado en:

- a) formales e informales
- b) organizados y no organizados
- c) primarios y secundarios
- d) restringidos y extensos
- e) pequeños grupos

Los grupos formales están constituidos por una organización social con propósitos y características estructurales - específicas. Los informales se originan espontáneamente con la finalidad de satisfacer una necesidad común y pueden adquirir diversas formas.

Se considera grupo organizado aquel que reúne cierto número de personas que realizan determinada actividad durante algún tiempo. La organización trae como consecuencia, la división del trabajo: se establecen posiciones y definen roles correspondientes. La diferencia entre grupo organizado y no organizado radica en la proporción de posiciones especializadas. En el primero casi todos los miembros ocupan una posición con funciones especializadas que se espera ejecuten como parte de sus roles. En el segundo existen pocas funciones independientes.

Los grupos primarios se caracterizan por la asociación íntima, "cara a cara" de los miembros, los cuales se encuentran unidos por lazos de carácter personal y emocional. Se les denomina primarios porque constituyen la base y el fundamento del carácter social del hombre. Los secundarios son generalmente, más amplios y las relaciones entre sus miembros son impersonales, racionales y formales; se efectúan de manera indirecta, a través de medios gráficos.

Entre los grupos restringidos se encuentran la familia, las sectas, los amigos etc., y en los grupos extensos, los partidos políticos, las agrupaciones profesionales o culturales, por ejemplo.

En relación a los pequeños grupos, se dice que presen--



tan sus miembros, contacto directo, espontáneo en su conducta interpersonal y están orientados, aunque no se observe, - hacia fines comunes. Su denominación de pequeño parece referirse al número de individuos que lo constituyen; sin embargo, no se ha llegado a un acuerdo favorable en cuanto al número de integrantes que debe tener.

### 2.7.1. Formación de grupos

Existen básicamente dos vías para ser miembro de grupo. La primera puede ser por adscripción como en el caso de la familia, o por adquisición cuando se elige, por ejemplo, pertenecer a determinada organización política.

Los individuos integran grupos en función de satisfacciones personales, necesidades, y otras veces, la misma sociedad distingue a sus miembros, conduciéndolos a formar grupos.

Según los psicólogos Cartwright y Zander las posibilidades para la formación de un grupo son las siguientes:

Una o varias personas pueden crear deliberadamente un grupo, para alcanzar una meta común, ya que de manera individual no es posible lograrla. Utilizando la terminología de Lewin, estos grupos son denominados psico-grupos, es decir, un conjunto de individuos estructurado y orientado en función de la ejecución de alguna tarea. Por ejemplo, los grupos de trabajo, los de acción social, las agrupaciones políticas y religiosas.

Pueden formarse, asimismo, grupos de individuos que sólo buscan obtener satisfacciones, sin otros fines, su inte--

gración es espontánea. La institución de esos grupos se basa en selecciones de tipo interpersonal voluntario. Con el paso del tiempo esta clase de grupos puede hacerse estable. Entre ellos se pueden contar, los grupos de amigos y clubes sociales.

Otros grupos se forman porque sus integrantes han sido tratados de modo homogéneo. Así, la gente puede ser clasificada por el color de su piel, por el idioma que habla, por su religión, su vestimenta o cualquier otro atributo. En determinadas condiciones, algunos de esos rasgos o atributos adquieren importancia social y los individuos que los posean tienden a agruparse. Tal es el caso de los negros, judíos y hippies, los cuales al conformar un grupo dan lugar al proceso de segregación (separación de una o más categorías de la población, ya sea con finalidad social conciente o mediante la acción selectiva inconciente de influencias personales y culturales). ( 64). Ese acto de separación origina, a su vez, maneras específicas de percepción y cognición, manifestadas en conductas que difieren con las del resto de la colectividad.

#### 2.7.2. Cohesión de grupo

Cuando los individuos se reúnen, se crea una estructura que posee un sistema estable de interacciones, la cual se denomina grupo. Dentro de esa estructura se producen fenómenos y se desarrollan procesos, tales como la cohesión de grupo, la uniformidad de sus miembros, el surgimiento del liderazgo y patrones de comunicación.

( 64 ) Diccionario de Sociología; F.C.E.; México 1979; p. 267

En particular para este trabajo, la cohesión de grupo - representa el proceso más relevante debido a las consecuencias en términos conductuales que produce en los miembros, - es decir, que mientras más cohesivo es el grupo, mayor control ejerce sobre la conducta de sus integrantes.

Se entiende por cohesión, la estabilidad de la organización social; integridad de un grupo con respecto a los elementos unificadores que lo mantienen ligado. (65)

Por tanto, se puede inferir que la cohesión contribuye al mantenimiento de la membresía y ejerce influencia en el ajuste personal de los individuos. Algunos estudios señalan que para que exista cohesión en un grupo deben darse las siguientes condiciones:

- a) los miembros deben poseer actitudes o intereses similares.
- b) que se produzca interacción frecuente.
- c) experiencias recompensantes dentro del grupo.
- d) que un líder hábil pueda resolver los conflictos.
- e) ausencia de personalidades problemáticas.
- f) clara comprensión de las metas que se persiguen.
- g) tareas que requieran la actividad cooperativa para su realización

Además de las condiciones anteriores, la cohesión de grupo está ligada al tamaño del mismo. Se ha comprobado que en grupos grandes, la cohesión es menor y existe la probabilidad que aparezcan subgrupos constituidos por miembros que se ven con mayor frecuencia, que tienen actitudes similares, intereses comunes, etc.

( 65 ) Diccionario de Sociología; F.C.E.; p. 47-284

Si tomamos en cuenta que algunos grupos se forman debido a ciertos rasgos o atributos homogéneos que presentan los individuos, es posible considerar que los adolescentes de -- sexo femenino, edad fluctuante entre 14 y 16 años, de clase-media, en el área norte del Distrito Federal, conforman un grupo, que puede ser clasificado como secundario, debido al elevado número de integrantes que se relacionan de manera indirecta a través de la radiodifusión.

Es factible argüir, que es un grupo cohesivo, pues, dependientes aún del seno familiar, reciben de los padres el marco de referencia conductual respecto a los elementos unificadores tanto de clase social como de grupo.

Según Maurice Halbwachs, la clase media es categoría social que ofrece flexibilidad; por su situación intermedia está de alguna manera sometida a la atracción de dos polos --- opuestos, la clase alta y baja. "Esa flexibilidad le ha permitido obedecer más ciegamente, las influencias del dominio que ejercen las nuevas invenciones, los nuevos productos, -- las modernas maneras de confort, las distracciones colecti--vas, las organizaciones de seguros y crédito, entre otras. -- Las fluctuaciones económicas guían su camino, pero a pesar -- de ello, no abandonan la posibilidad de penetrar en la clase alta, de la cual se hallan más cerca que los obreros y de la que no les separa sino una o dos etapas". ( 66 )

Sí se considera que pertenecer a una clase social afecta los actos del individuo, tanto los referentes a su conducta cotidiana (preferencias, modales, gustos, modos de hablar o vestir), como aquellos que constituyen la expresión de su manera de pensar, de ver el mundo en general, ( 67 ), observava

( 66 ) Halbwachs, Maurice; Las clases sociales; F.C.E. México 1976, p. 158

( 67 ) Salazar, José Miguel (y otros); Psicología social; Trillas 1979, p. 314.

mos que los adolescentes de clase media presentan mayores posibilidades de adhesión al sistema de consumo porque su estrato y formación educativa están encaminadas a mantener el equilibrio de la maquinaria social.

En relación a lo anterior, Halbwachs expresa, que uno de los motivos más importantes de las gentes que pertenecen a la clase media, y por éste se distinguen claramente de los obreros, es el apego al sistema establecido. (68 )

( 68 ) Halbwachs, Maurice; op. cit. p. 169.

## CONCLUSIONES

El influjo de la música sobre la mente humana y el ---- vínculo música-medicina, hallados en la Historia, orientó esta investigación hacia el terreno de la Psicología, ciencia- que estudia, en términos generales, los procesos psíquicos - de los individuos y los fenómenos de la conciencia, así como los del inconciente.

El primer problema que se afrontó fue la variedad de - tendencias, métodos y sistemas psicológicos que aún se en--- cuentan en desarrollo y que son objeto de evaluaciones distintas.

Esa observación dirigió el interés hacia la Neurología- y Fisiología, ramas de la Medicina cuyo sistema metodológico científicamente aprobado, permitió establecer una base con-- gruente de conocimientos que fundamentara las especulaciones y experimentos psicológicos.

De los sistemas utilizados en psicología, el Conductis- mo y el Gestalismo ofrecieron mayores posibilidades para - la elaboración de este trabajo, porque su estructura relati- va a la predicción y control de la conducta, mediante - el descubrimiento de las relaciones mutuas entre el organis- mo y el medio logradas a través de la transmisión de - energía ( estimulación ), permitió considerar a la música- como estímulo susceptible de ser medido; es decir, la - energía física que obra sobre el oído y provoca la sensa- ción auditiva, podría ser medida y controlada gracias - al conocimiento de las cualidades del sonido: timbre, - tono e intensidad, así como a los descubrimientos de la Audiometría (método que determina la sensibilidad auditiva,- en relación con diferentes intensidades y tonos). La manipu-

lación del estímulo da como resultado ciertos parámetros que permiten predecir la conducta del oyente.

La fisiología del oído, ayudó de manera considerable para describir el complicado engranaje de la audición, acto o función de percibir sonidos por medio del estímulo sonoro, y mediante la neurología se estableció relación con el cerebro: esa máquina viviente que ha fascinado y sorprendido al ser humano desde que sintió la necesidad de conocer su mundo interior. En el cerebro se toman las decisiones y se escoge el mejor plan de acción para seguir en cualquier momento. Sus centros de control tienen que ver con todas las funciones intelectuales como el pensamiento, prevención o solución de problemas; por esta razón es considerado como el órgano más importante del cuerpo humano.

Al analizar los procesos cognoscitivos enunciados en psicología, y sus bases neurofisiológicas, se obtuvo que la música presenta estrecha relación con cada uno de ellos.

La percepción, proceso a través del cual se recibe o extrae información del vasto conjunto de energías físicas que estimulan los sentidos del organismo, es la responsable de que el estímulo musical, entendido como energía física, lleva implícito cierta información que puede ser captada por el oído. Por medio de la audición el oído envía el mensaje sonoro al cerebro, donde se almacena y codifica a fin de transmitir la respuesta objetiva.

Una vez percibida la energía física de las ondas sonoras, el aprendizaje derivado del condicionamiento operante actúa, y se incrementa la frecuencia de la respuesta o se generalizan las reacciones conductuales ante ese estímulo u

otro semejante.

De esa observación se dedujo que la música además de ser repetitiva en su forma original, hecho que facilita su aprendizaje, es asimismo, reforzada mediante la radiodifusión, situación que provoca la asimilación y aceptación del estímulo musical.

Se ha comprobado, por otro lado, que la estimulación constante origina actitudes específicas las cuales demuestran el condicionamiento del gusto y de la conducta.

En relación al proceso del pensamiento se sabe relativamente poco acerca de sus bases nerviosas; no obstante fisiólogos y neurólogos han determinado que las áreas de asociación de la corteza cerebral parecen ser las regiones especializadas en donde procesos complejos tales como el pensamiento y el lenguaje tienen lugar. Esta afirmación hace suponer que la palabra al igual que la creación musical se unen en el lóbulo frontal, región de la corteza, en la cual converge la información procedente del exterior o interior del organismo.

Las consideraciones referentes a los procesos cognoscitivos guardan íntima relación con la conducta humana, aunque existan factores independientes que intervienen en su determinación, como son las necesidades e impulsos: peculiaridades que dirigen al individuo hacia el logro de metas para su adaptación en el medio y satisfacción de requerimientos orgánicos; las cualidades sensorio-perceptivas que dejan en el individuo huellas que a lo largo de su vida representarán la experiencia; la memoria que actúa como pilar del aprendizaje,-



y la emotividad, la cual obedece a un sustrato cerebral que corresponde a la red establecida de acuerdo con las teorías de la vida afectiva: deseo, pasión angustia, tristeza, amor, esperanza, alegría, etc.

Los avances de la Sociología, a finales del siglo XIX, dieron la pauta para la formación de la Psicología social, rama de la psicología que estudia la conducta y conciencia del hombre en el grupo.

En el escenario social, se encontraron diversos problemas, ya que la nueva ciencia no presenta metodología específica, pretende abarcar temas diversos y su fuente teórica se nutre de distintas corrientes científicas. Sin embargo, apoyados en disciplinas como la Sociología y Comunicación fue factible conjuntar ciertos elementos de juicio que permitieran establecer bases concretas.

El cuestionamiento preponderante de la psicología social es el referente a la socialización. El hombre a pesar de ser ente gregario por las características inherentes a su naturaleza, es considerado ser social debido a que la mayor parte de su conducta es respuesta a la estimulación de carácter social y porque la manera de responder es influenciada por sus experiencias sociales, las cuales han sido acumuladas y transmitidas por medio de la cultura y asimiladas a través del aprendizaje.

El modelo E-O-R, estímulo-sujeto-respuesta, es empleado para analizar la conducta social y su argumentación deriva de tendencias diferentes. Por ejemplo, la teoría marxista del reflejo plantea que las propiedades psíquicas del hombre

son determinadas por las condiciones y el estilo de vida de la persona. Las características del sujeto O, son resultantes de su modo de vida; no obstante ese sujeto es factor que condiciona el efecto del estímulo E, e influye sobre la respuesta R.

El punto de vista del Conductismo expresa que las características internas del sujeto, condicionadas por el cúmulo de vivencias que se desprenden del aprendizaje social afectan tanto la acción del estímulo como la manera de responder.

La escuela de la Gestalt con objeto de concretar las determinantes de la conducta propuso la fórmula  $C=f(P,M)$ : la conducta es función de la persona P, y del medio M. El estado de la persona y su medio son dependientes; por tanto, pueden darse dos posibilidades:  $E=f(P)$ , el estado es función de la persona y,  $P=f(E)$ , el estado de la persona depende de su medio.

Esta teoría sustenta que sin el modelo E-O-R en el cual se toman en cuenta las propiedades de estimulación y reacción, no se podría valorar el estado de la persona ni su relación con el medio.

A pesar que los investigadores aún cuestionan la vigencia de ese modelo experimental, para la realización de este trabajo aportó consideraciones con las cuales se puede asegurar que el estímulo musical percibido y asimilado por el sujeto, quien se concibe en función de su medio cultural y social, provoca una respuesta conductual determinada que a nivel grupal se traduce en términos de generalización del gusto.

C A P I T U L O 111

### III.-EXPERIMENTACION. ESTUDIO DE CASO

#### 3.1. Retrato de un adolescente

El tema de la adolescencia ha adquirido en los últimos años lugar primordial en diversas áreas de las ciencias sociales, fundamentalmente por el considerable aumento de jóvenes en la mayoría de los países y porque las sociedades, estructuras dinámicas en constante cambio, propician la modificación de la conducta adolescente.

En nuestro país, por ejemplo, más de la mitad de la población -56% según datos proporcionados por la Secretaría de Gobernación, los cuales fueron obtenidos durante el censo -- efectuado en 1980- son jóvenes menores de 25 años. De acuerdo con recientes investigaciones elaboradas por psicólogos -- sociales, se ha determinado que la adolescencia es un período de transición entre la niñez y la adultez, durante el -- cual un individuo emocionalmente inmaduro busca su identidad un lugar en la sociedad, y se acerca a la culminación de su crecimiento físico y mental; no obstante, todavía no se especifica cuándo comienza y termina ese lapso.

Si bien no es posible asegurar que el 56% de la población total de este país es adolescente debido a que se adquiere la mayoría de edad, por vías legales a los 18 años, -- si podemos argüir que un número considerable de ese porcentaje lo es.

#### 3.2. ¿Cómo se clasifican los adolescentes?

Para fines de estudio se han hecho dos divisiones de -- los adolescentes, según el sexo y la edad.

a) Diferencias entre los sexos.

En el ritmo del desarrollo existen diferencias importantes entre los sexos, que aunque se presentan desde la niñez, se hacen más obvias en la adolescencia. En general, se ha demostrado que las niñas maduran mental y físicamente antes que los niños. En opinión de Stuart, las niñas a los nueve años de edad les llevan a los niños un año de ventaja en el desarrollo físico y dos años cuando cumplen los doce. ( 105 )

Con mayor frecuencia la ventaja a favor de las niñas se ha observado en la edad que se llega a la pubescencia (vellosidad de un órgano). La estatura es la característica más sobresaliente del desarrollo. Estudios realizados han confirmado que entre los once y trece años, las niñas son más altas que los niños.

Aunque las diferencias físicas son determinantes importantes de la conducta en las distintas edades, los problemas que surgen pueden ser influidos por patrones culturales. Algunos de ellos, pueden ser resultado de las diferencias físicas, es decir, como las niñas maduran más temprano, se parecen a los adultos antes, y, por lo tanto, son tratadas más como adultos que los niños. Otros patrones no tienen base física sino que resultan de las diferentes expectativas que tiene la cultura para ambos sexos. Por ejemplo, se espera que las niñas sean "pequeñas damas" desde los primeros años de su niñez, mientras que los niños son libres de mostrarse agresivos ún en la adolescencia.

( 105 ) Stuart, H.C.; Normal growth and development during adolescence; New England Journal of Medicine, núm 234, Chicago, Ill. 1946; p.p. 666-672

Como resultado de ese condicionamiento las muchachas - parecen más dóciles y sumisas, en tanto que los varones se muestran inquietos y difíciles de controlar.

b) Agrupación por edades.

La mayoría de los autores ha diferenciado al adolescente joven del mayor y ha establecido la existencia de una adolescencia temprana y otra tardía. Con gran frecuencia, esa diferenciación se relaciona con los niveles escolares; los estudiantes del primer año de secundaria y los dos últimos de primaria son considerados adolescentes jóvenes y los estudiantes de los últimos años de secundaria y los primeros de preparatoria son adolescentes mayores. Esta diferencia fue introducida al campo científico por Cameron en 1938.

También se relaciona con la edad; el grupo comprendido entre los 10 y 14 años se ha definido como adolescencia temprana, y entre los 15 y 18 como tardía. En el texto Desarrollo de la adolescencia, Hurlock señaló tres períodos basados en la edad: la preadolescencia, de los diez a los doce años; la adolescencia temprana de los trece a los dieciséis, y la adolescencia tardía, de los diecisiete a los veintiuno.

Mussen y Jones (1957) al estudiar las actitudes de los muchachos que maduran tarde y temprano, afirmaron que los segundos "tienden a presentar un cuadro de personalidad --- siempre favorable con respecto a importantes variables sociales". ( 106 )

( 106 ) Mussen, P.H.; Jones, M.C.; Self conceptions, motivations and inter personal attitudes of late and early-maturing boys; Child Development, núm 28, 1957, p.p. - 243-256

### 3.3. Influencia del medio socioeconómico

El individuo al desarrollarse en la sociedad, durante la infancia, aprende a conformarse con las normas de grupo, con las reglas y regularizaciones de la sociedad. Aprende, también, a comunicarse con otros y la importancia de la cooperación para lograr las diferentes metas. Sus acciones se dirigen hacia los patrones de conducta que apruebe la sociedad y evita situaciones que puedan ser desaprobadas socialmente.

En la adolescencia -asevera Marvin Powel en su libro -- La psicología de la adolescencia- el sujeto siente la necesidad de liberarse de su misma edad; durante esta etapa, -- por lo general , con miembros de su mismo sexo. El grupo de iguales empieza a establecer normas y ofrece al joven gran parte del sostén que éste deriva de su familia. Los amigos, entonces, desempeñan un papel de gran importancia en la formación de sus patrones de conducta social, así como en sus actitudes.

La importancia del desarrollo social durante la adolescencia se ve reforzada por el hecho que gran parte de los -- problemas que enfrenta el adolescente son sociales. El joven debe ajustarse a las normas sociales de su cultura y con frontar nuevas situaciones, con grado de complejidad.

Davis (1944) sugiere que el retraso de la madurez so -- cial en relación con la madurez física es la causa princi-- pal de las dificultades del adolescente para enfrentarse con éxito a los problemas de su edad. ( 107 )

( 107 ) Davis, K.; Adolescence and social structure; Annals - of the Academy of Political and Social Science., núm. 238; 1944; p. 816

En relación a los problemas sociales del adolescente, - estudios recientes, llevados a cabo en diversos países, incluyendo México, han demostrado que al aumentar las semejanzas culturales de las naciones, aumentan también, la similitud en los problemas de la adolescencia. Ciertamente es que existen diferencias en la manera en que los jóvenes ven y reaccionan ante esos problemas, pero asimismo es innegable que existen los mismos problemas básicos.

Por ejemplo, Josselyn (1952) analizó las exigencias que ciertas sociedades imponen a los adolescentes; observó que en esas sociedades no se establecía un patrón preconcebido y cuidadosamente delineado que ayudara a los jóvenes con objeto de enfrentarse a esas exigencias y que esas presiones sociales se relacionaban con el énfasis de la colectividad -- acerca del desarrollo de sí mismo, las normas conflictivas -- que se les presentaban a los niños, las limitaciones en las actividades escolares y en el tiempo libre y las variaciones en el grado de maduración de los individuos.

#### 3.4. La conciencia de clase en los adolescentes

Richard Centers, en su texto Identificación de la clase social en la juventud americana, expresa que la conciencia de clase en los adolescentes, se aproxima a la de los adultos, tanto en distribución como en relación a la estratificación ocupacional, e informa que al tratar de determinar la naturaleza de los sentimientos de los jóvenes respecto a -- cierta clase social, encontró que en las mujeres se observa mayor tendencia a identificarse con el estrato inmediato superior.



Himmelweit y otros autores, (1952), estudiaron los puntos de vista de adolescentes ingleses sobre ciertos aspectos del sistema de clases; presentaron una descripción de la estimulación subjetiva de esos jóvenes, de la posición de su familia dentro del sistema y las aspiraciones de ellos hacia el ascenso social. Un 60% de los sujetos analizados no parecía conocer el significado del término clase social; sin embargo, hubo en sus opiniones un parecido asombroso con el criterio de los adultos.

Los investigadores determinaron, entonces, que el conocimiento acerca de la clase social se transmite de generación en generación con sorprendente conciencia. La manera de ver el sistema estratificado está relacionada con las aspiraciones de esos adolescentes hacia un mejor estatus social, el cual, a su vez, está relacionado con la elección vocacional.

Congalton (1952) presentó un cuestionario a 100 muchachos de escuela secundaria en Nueva Zelandia relativo a la conciencia de clase. Aunque se encontró que existía conocimiento definido de clase, los estratos sociales en sí, no estaban rígidamente definidos. "Generalmente hablando, la riqueza, incluyendo propiedades e ingresos, los títulos ocupacionales y los distritos residenciales, en ese orden, son considerados por los muchachos como el criterio más indicativo de la afiliación con cierta clase social" . (108 )

( 108 ) Congalton, A.; Social class consciousness in adolescents; Publications in Psychology; Toronto, 1952, p. 12-18

Señaló, asimismo, que las mujeres y hombres de estatus socioeconómico superior parecían dar mayor valor a la conformidad de las normas adultas y a las reglas convencionales, mientras que los jóvenes de estatus inferior dieron valor a la autoafirmación y a la agresión, si era preciso, para manifestar su inconformidad hacia el sistema.

Al analizarse las posiciones teóricas en el estudio de la clase social se encuentran diferentes interpretaciones -- del fenómeno denominado conciencia. Para unos autores, esa conciencia es simplemente creencia subjetiva, determinada -- por una serie de valores sociales. Otros, opinan que la conciencia que se tenga de la propia posición en el mundo, sea limitándola a una relación de ascenso o descenso en función de la acumulación de riquezas, o bien considerándola como aspecto básico en la comprensión de la totalidad concreta, es fundamental para conocer sus dimensiones psicosociales, que deben complementar cualquier concepción socioeconómica que se tenga del fenómeno.

George Lúkacs, por su parte, define la conciencia de -- clase como "la reacción racionalmente adecuada que se atribuye a una determinada situación típica en el proceso de la -- producción", y advierte que ella "no es ni la suma ni la media de lo que los individuos singulares que componen la clase piensan o sienten, puesto que su formación es histórica". (109 )

En general, se puede decir que la mayoría de los estudios efectuados para comprobar la conciencia de clase en los

(109 ) Lúkacs, G.; Historia y conciencia de clase; Grijalvo, México 1969; p. 55

adolescentes, destacan las diferencias socioeconómicas de -- las categorías sociales, y el efecto que esas divergencias-- producen en los patrones del desarrollo, así como en el grado de conciencia. A partir de esas investigaciones, se ha -- logrado establecer que los jóvenes que provienen de familias "bien", encuentran con facilidad la manera de adaptarse con éxito a la sociedad; en tanto que los de nivel inferior presentan mayores dificultades para adherirse al sistema. Asimismo, se ha establecido que el adolescente al ampliar su gama de experiencias ambientales y al tratar de integrarse a -- la sociedad cobra mayor conciencia de las diferencias de --- clase.

### 3.5. El adolescente ante los medios de comunicación masiva

Los medios de comunicación masiva ocupan en la época -- contemporánea, lugar preponderante en la vida de los adolescentes, especialmente en las ciudades.

Las historietas, la radio, la televisión, el cine y los periódicos son considerados fuentes de información que influen de manera considerable la conducta de los muchachos debido a que la mayoría de su tiempo libre es invertido en alguno de esos medios.

El gusto de los jóvenes hacia cierto medio masivo depende de ciertos factores que están condicionados socialmente.-- Por ejemplo, el ingreso económico que deriva el estrato social, la educación, necesidades e intereses.

En los Estados Unidos se han realizado varias investigaciones en relación a la predilección de los adolescentes--

por la lectura, el escuchar la radio y la asistencia al sa-- las cinematográficas. Con respecto a la lectura los jóvenes prefirieron los temas de aventura y violencia, mientras que las mujeres mostraron preferencia por el amor, la vida pri-- vada de los artistas y las modas. Ninguno de los sexos mos-- tró interés por el contenido educativo.

Escuchar la radio es actividad de los dos sexos y la -- prefieren a la lectura; afirmaron que escuchaban 4 horas pro medio durante el día y que elegían las radiodifusoras que es-- taban de moda.

La asistencia a salas cinematográficas depende --según -- manifestaron-- del humor en que se encuentren, dinero, la cla-- se de película y los actores que participen.

Algunos expertos determinaron que en el medio urbano, -- la televisión causa impacto importante en el auditorio infan-- til y que los niños pasan de tres a cuatro horas frente al -- aparato. Esa actitud ha provocado que los niños estén menos tiempo con sus compañeros de juego, que disminuyan las lectu-- ras y que se restrinja la interacción social de la familia;-- sin embargo, los padres parecen aprobarla y comunmente la -- utilizan como medio de "control" o "tranquilizante" para man-- tener quietos a los niños.

La radiodifusión a pesar del auge de la televisión, si-- gue siendo el medio predilecto de los adolescentes. El jo-- ven, además de aceptar la radio, comienza a interesarse por-- la prensa y la asistencia al cine, y en la edad adulta los -- medios más aceptados son la prensa y la televisión.

### 3.6 Experimento de electroencefalografía

#### 3.6.1. Preámbulo

Este experimento surgió de acuerdo a la inquietud que - la generación contemporánea de intelectuales y científicos - manifiesta con objeto de conocer más a fondo el complejo grupo de seres que conforma la sociedad.

Esa inquietud que puede traducirse en necesidad de conocimiento ha planteado la articulación de las ciencias, es decir la colaboración mutua de las ciencias sociales y exactas, el intercambio de conocimientos y experiencias a fin de reunir los problemas teóricos y metodológicos que se enfrentan para comprender los fenómenos y procesos humanos donde confluyen efectos diversos de materialidad, y donde se vincula el orden natural y social.

En el Simposio sobre Biosociología organizado por la - Coordinación de Humanidades de la UNAM y por la Asociación - Mexicana de Epistemología,\* que tuvo lugar los días 29 y 30 de agosto de 1979, se expuso que el conocimiento científico no consiste en denominar cosas empíricas. El efecto de conocimiento de lo real se produce al articularlo con los demás conceptos que constituyan una ciencia, y que el pensamiento conceptual es una emergencia epistémica que se remonta a la fundación de las ciencias de la vida, de la historia del inconsciente y de la lengua.

Se estableció asimismo, que es posible articular los -

\* Leff, Enrique; Biosociología y articulación de las ciencias; "Sobre la articulación de las ciencias en la relación naturaleza-sociedad"; Simposio sobre Biosociología; - Agosto, 29 y 30 de 1979, UNAM

discursos de las diferentes ciencias y engendrar nuevas disciplinas si se trabaja en las fronteras de las ya existentes, si se trata de ligar el discurso de una ciencia natural con el de una ciencia social, logrando continuidad en el campo de lo real.

Con base en las premisas citadas se puede decir que los conceptos de las nuevas teorías científicas son los que dan cuenta concreta del pensamiento y constituyen una síntesis de múltiples determinaciones. Es a lo que Marx se refiere cuando afirma: "Es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones... Es por lo que lo concreto aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado y no como punto de partida, aunque sea el verdadero punto de partida, y por consiguiente también sea el principio de la intuición y de la representación".\*

En relación a lo expuesto y con el propósito de ejemplificar teóricamente por qué se utilizó un método médico para comprobar un enunciado social, quisiera recordar a Jacques Lacan cuando dice: "Todo está ligado al orden simbólico, desde que hay hombres en este mundo y que ellos hablan. Y eso tiende a constituirse y transmitirse en un inmenso mensaje, donde todo lo real es poco retransportado, recreado. La simbolización de lo real tiende a ser equivalente al universo y los sujetos no son allí más que relevos, soportes".\*

\* Marx, Karl; Introducción General a la Crítica de la Economía Política; en Ceuvres, Economie I Gallimard, París - 1965, p. 255.

\* Lacan Jacques; Le moi dans la theorie de Freud et dans le-technique de la psychanalyse. Escritos I, México 1971, Sí-glo XXI, p. 79

Al articular la Comunicación y la Medicina, así como - sus diferentes modos de estudio, se pensó que este experimento permitiría conocer de manera objetiva la influencia que - ejerce el estímulo musical sobre la actividad cerebral, y se confirmaría la importancia que tiene la música en sus diversos aspectos, ya que estimula y provoca alteraciones interiores que no se perciben fácilmente pero que son de gran valor para el análisis de un ente tan complicado como resulta el - ser humano y sus manifestaciones.

### 3.6.2. El Proceso Auditivo

El ser humano, perfecta conjunción de materia y espíritu, desde el primer hálito de vida se integra al mundo dentro de otro ser que no le exime de su propia individualidad y le prepara para la conquista de su tiempo y de su espacio.

"La vida comienza a través de una célula que crece y se reproduce hasta formar los tejidos, y entre ellos el tejido nervioso. La capacidad de percepción se integra: el feto, no es el parásito pasivo que antes se pensaba; el producto en el vientre percibe la luz y la obscuridad, siente el dolor y reacciona frente a él, chupa su pulgar, absorbe el líquido amniótico, percibe los cambios de temperatura e incluso de ánimo que le son transmitidos por el ser que lo alberga y, escucha y responde a los sonidos fuertes". ( 110 )

El oído externo comienza a desarrollarse a las seis semanas de gestación. En su principio aparecen seis pequeñas-

( 110 ) Liley, M.; Day, B.; New discoveries about an old miracle; ed. McCallis; Agosto 1965, Chicago, EUA, p.p. 92, 93, 134, 136.

protuberancias cutáneas, situadas alrededor de uno de los pliegues del cuello, en cada lado del embrión. Esos pliegues se desplazan hacia arriba, para situarse detrás de la articulación de la mandíbula. Es aquí donde se forma el oído externo con sus estructuras cartilagosas que rodean el conducto auditivo externo, el cual es formado por inversión del ectodermo; en su base se aloja el tímpano.

El martillo, yunque y estribo, se forman a partir del mesodermo.

El ectodermo da lugar a los órganos del oído y del equilibrio, con su epitelio sensorial constituido por células receptoras. Más tarde el tejido queda separado de la superficie del cuerpo y se crea un complejo sistema de ramas que se convertirán en la cóclea, los canales semicirculares, etc.

( 111 )

Librado del seno materno, el nuevo ser, ante el constante llegar de estímulos va formando una especie de banco de información que se denomina memoria (proceso de reaccionar a la repetición parcial de una situación estímulo anterior). Por asociación, presentará respuesta específica a un estímulo conocido. La manera en que paulatinamente se acumulan y registran los datos en este banco, es conocida en la ciencia como potencial evocador.

El sonido de cualquier clase es una de las principales fuentes informativas, ya que este mundo no es callado e inanimado cual probeta de laboratorio. Pero ¿qué mecanismo permite al hombre oír, entender y distinguir la gama de sonidos? Primeramente, el sonido requiere un receptor; en el

( 111 ) Nilsson, Lennart; Descubrir el hombre; Salvat editores, 1981, Barcelona, p. 218



ser humano ese receptor es el oído y, aquí comienza el proceso de audición.

El oído puede detectar ondas sonoras con frecuencias entre los 10 y 20 mil ciclos por segundo. Las ondas sonoras, dentro de estos límites penetran por el conducto del oído, son percibidas por el pabellón auricular u oído externo, donde los cambios de presión hacen vibrar una membrana llamada tímpano. Las vibraciones del tímpano atraviesan el oído medio estimulando tres huesecillos llamados martillo, yunque y estribo, los cuales actúan como una palanca que aumenta la presión de las vibraciones de 10 a 15 veces y las transmite hasta la ventana oval del oído interno. De aquí, las ondas se desplazan hacia el interior y son recibidas a través de fluídos por el caracol. estructura que semeja una presa hidráulica que contiene una membrana de 30 milímetros de longitud a la que se adhieren aproximadamente 30 mil terminales nerviosas que modifican los sonidos; las ondas pasan el órgano de Corti, ganglio formado por un conjunto de células evolucionadas y por fibras del nervio auditivo, cuya función es transformar las vibraciones sonoras en impulsos nerviosos y emitirlos al cerebro.

En la máquina viviente del cerebro, los impulsos auditivos entran por dos pequeñas protuberancias ubicadas en la base del tálamo hasta comunicarse con la corteza cerebral auditiva, sitio en el que se descifran los mensajes, e integra la información.

Hasta aquí no tendría razón de ser el oído si no tuviera como el radio, un complejo alambrado que le permite conec-

tarse a la corteza cerebral, centro registrador de sensaciones, iniciador de acciones voluntarias, donde se almacenan los recuerdos y tienen lugar los procesos más complejos.

El cerebro como gran especialista en música posee un área auditiva, localizada en el lóbulo temporal, la cual está dividida en zonas específicas. Así, los tonos agudos que se marcan con la clave de sol, por ejemplo, desembocan en lo más profundo de la corteza cerebral, en tanto que los graves incluidos en la clave de fa, terminan en su parte superficial.

La era electrónica trazó nuevos caminos en el conocimiento de los procesos cerebrales que han parecido al hombre misteriosos y fascinantes como el Universo. Gracias a los aparatos y técnicas modernas los científicos han podido determinar que el cerebro de un adulto es capaz de interpretar 400 mil señales sonoras por minuto y han comprobado la capacidad auditiva.

### 3.6.3. La Audición y su Relación con el Cerebro: electroencefalografía

El primer intento para detectar la actividad eléctrica del cerebro fue realizado por el fisiólogo Caton en 1875. Ese científico informó que los cerebros de animales y humanos presentaban variaciones de voltaje; sin embargo no logró sacar conclusiones específicas acerca de la actividad de los animales debido al mecanismo rudimentario.

En 1929 el neuropsiquiatra alemán Hans Berger, empleando material corriente de radio, logró amplificar los impulsos eléctricos un millón de veces para que sus ritmos pudieran plasmarse gráficamente en papel. En su trabajo anotó -- que en un adulto en estado de relajación, había secuencias-- regulares de ondas, de un ritmo aproximado de 10 por segundo. Denominándolas ondas Alfa, Berger notó que la mejor oca sión para observarlas era mientras el sujeto se hallaba con los ojos cerrados y en estado de reposo. Advirtió asimismo, la existencia de ondas de menor amplitud y de mayor frecuencia (18 a 50 por segundo), a las cuales nombró ondas Beta.

El invento del doctor Berger recibió el nombre de electroencefalógrafo, instrumento que mide las corrientes del cerebro mediante conductores eléctricos o electrodos, colocados al exterior del cráneo. El registro se manifiesta de -- dos maneras: a) por potenciales evocados, originados por la llegada de impulsos propiciados por modificaciones del medio externo o interno que pueden ser medidos en unidades micro-- voltio, y, b) por potenciales oscilantes que se captan a través del cráneo y que representan la actividad eléctrica fluctuante de la corteza cerebral.

Esa corteza presenta constantemente ondas eléctricas -- que resultan de la actividad sincronizada de gran número de neuronas. De esa actividad puede hacerse un registro unipolar o bipolar, el cual nos da una frecuencia determinada de ondas dependiendo de su duración, forma y voltaje. Según -- su frecuencia las ondas se han clasificado en alfa, beta, gama, delta y teta.

Las ondas alfa, constituyen la variación de actividad a 10 ciclos por segundo presente en regiones cerebrales distantes entre sí, cuando el sujeto está despierto y físicamente relajado en ambiente libre de estímulos inesperados. Cuanto mayor sea el grado de relajación que presenta el sujeto, mayor es la dimensión y prominencia de estas ondas.

Las ondas beta son aquellas que van de 18 a 30 ciclos por segundo; la actividad cortical es más rápida y se encuentra en los estados de alerta. Las ondas gama van de 30 a 50 ciclos por segundo y al igual que las beta se presentan en los estados de alerta.

Las ondas delta son lentas ( 2 o 3 ciclos por segundo ) se presentan en el sueño, en la inconciencia producida por la anestesia, lesiones cerebrales o convulsiones. Las ondas teta tienen una frecuencia de 5 a 7 por segundo, aproximadamente y se observan cuando el sujeto presenta alguna anomalía o signos patológicos severos.

En un electroencefalograma normal aplicado en reposo, suelen prevalecer las ondas alfa; si la corteza cerebral es estimulada intensamente, por ejemplo, con sonidos, la onda alfa es substituida por la actividad cortical más rápida y de menor voltaje representada por la onda beta. Si al estímulo musical se suma otro, por ejemplo, el verbal, el esfuerzo mental de integración se observa con la desaparición completa del ritmo alfa; a este fenómeno se le denomina bloqueo, desincronización o reacción de alerta.

De lo anterior se deduce que el registro eléctrico demuestra los cambios de actividad de la corteza cerebral, de acuerdo con los estímulos que reciba, y se infiere que los potenciales evocados, por supuesto, modificarán la respuesta cortical.

En 1930 Weber y Bray comenzaron a investigar el proceso de la audición y su relación con el cerebro. Colocaron un electrodo de registro general, en el caracol, cerca del nervio auditivo, y observaron que podían captarse varias clases de señales. Descubrieron entonces, la microfónica coclear - respuesta eléctrica que sigue las características de frecuencia e intensidad del estímulo auditivo, la cual actúa como un micrófono; las ondas sonoras se convierten en vibraciones eléctricas como sucede en un micrófono.

El paso inicial de ese experimento consistió en hacer sonar una sinfonía de Beethoven en el oído de un gato anestesiado; amplificaron y conectaron a un autoparlante la microfónica coclear registrada eléctricamente y observaron que la sinfonía se escuchaba esencialmente sin deformación.

Stevens y Davis en 1938, indicaron que la microfónica coclear parece resultar de la acción de transducción de las células ciliares del caracol, la cual es análoga a la conversión de vibraciones mecánicas en vibraciones eléctricas por el cristal de una cápsula fonográfica.

El descubrimiento de la microfónica coclear ayudó a comprobar la teoría de codificación de los tonos, la cual consiste en que diversas neuronas codifican la frecuencia o tono de los sonidos; la mayoría de las células nerviosas del sistema auditivo, desde el nervio auditivo hasta la corteza cerebral, tienen un rango limitado de frecuencias óptimas. El rango de mejores frecuencias es determinado por las frecuencias tonales que logran estimular las células receptoras.

Los movimientos de la membrana basilar del caracol rela

cionados con los estímulos auditivos fueron analizados por von Békésy en 1951. Demostró que cuando se presenta un tono de cualquier frecuencia se produce en el caracol una onda de sonido. Esa onda causa un desplazamiento en determinada región de la membrana basilar, cuya localización se relaciona con la frecuencia del tono. Como resultado, los tonos de alta frecuencia deforman de manera selectiva algunas regiones de la mencionada membrana, cerca de la base del caracol; los tonos intermedios deforman una parte de la base de la membrana y los tonos bajos tienden a deformar la membrana total.

Señaló, asimismo que esas características de respuesta pueden predecirse por modelos físicos del caracol, por ejemplo. un tubo lleno de fluido que contenga una membrana semi-elástica. Cabe resaltar que von Békésy obtuvo por su trabajo el premio Nobel de Medicina en 1962.

#### 3.6.4. Los sentidos y la mente

La ciencia que estudia las respuestas de los órganos de los sentidos a los estímulos físicos y su intensidad se llama Psicofísica.

A pesar que la Psicofísica es parte de la Psicología científica moderna, existieron desde el siglo XVII investigaciones al respecto.

En 1681, Roberto Hooke, matemático y físico inglés, examinó la relación entre la frecuencia objetiva de un sonido y el tono subjetivo del que lo percibe. Se percató de que por siglos, el hombre ha fabricado y tocado instrumentos musicales sin tener conocimientos de la física del sonido. La me-

cánica de la vibración de las cuerdas fue explotada por los griegos; sin embargo no descubrieron las frecuencias específicas a que debía vibrar una cuerda para obtener un tono determinado.

Ante tal situación, Hooke, realizó diversos experimentos entre los que destaca el de un cartón colocado frente a una rueda dentada a la que hacía girar; los dientes al golpear el cartón, producían un tono, una onda sonora, una nota musical. Observó entonces, que aumentando la velocidad de la rueda crecía la frecuencia de la onda sonora y así se pudo calcular la relación entre tono y frecuencia. Se comenzaba la diferencia primordial entre la intensidad física o magnitud de un estímulo y el juicio humano acerca de su intensidad.

A mediados del siglo XIX, Weber hizo el descubrimiento empírico de que la cantidad en que la magnitud de un estímulo debía incrementarse para lograr exactamente que se hiciera notoria una magnitud mayor, era proporcional a la magnitud absoluta del estímulo inicial. La simple experiencia lo puede comprobar. Si un sonido es fuerte debe hacerse considerablemente más fuerte en términos físicos para poderlo percibir con mayor intensidad. Un sonido débil se detecta más fuerte con un ligero aumento de intensidad. Fechner, quien desarrolló la primera formulación de la ley psicofísica procedente de la observación de Weber, ilustró el asunto de la siguiente manera:

"Un dólar tiene en su caso, mucho menos valor para un rico que para un pobre. Puede hacer feliz a un pordiosero--

durante todo un día, pero agregado a la fortuna de un millonario, pasa inadvertido". (Fechner, 1860; citado por Uttal 1973, p. 261).

En 1937, con los adelantos de la psicofísica, los científicos de la Universidad de Harvard, buscaron una escala -- subjetiva del tono y crearon un piano electrónico con 20 teclas y 20 botones que producían diversos tonos y gran variedad de frecuencias que matemáticamente constituyeron un resultado sorprendente.

Con ese importante suceso, surgió una nueva especie de escala musical con medición específica de los intervalos: la unidad denominada "mel"; de ahí el nombre de melodía, cuya definición en la actualidad, corresponde a los tonos en unidades mel. Por ejemplo. las octavas cercanas al do medio. - tienen un tono de 200 mels y en la parte alta se tienen unos 600 mels.

S.S. Stevens, también de la Universidad de Harvard, desarrolló la teoría sobre la diferencia subjetiva apenas perceptible, y determinó que ésta es proporcional a la intensidad juzgada del estímulo; es decir que si un tono fuerte se incrementa hasta que suene apenas, dicho aumento aunque perceptible en un mínimo, parece subjetivamente, mayor que el aumento apenas perceptible en un tono débil.

En la actualidad los psicofísicos han expresado que las funciones psicofísicas se relacionan con los juicios psicológicos sobre los estímulos y las características físicas de tales estímulos. La relación entre el tono y la frecuencia (propiedad física) puede darse en términos logarítmicos; en-



forma similar se encuentra la relación logarítmica entre la sonoridad de los sonidos (escala de decibeles) y la intensidad del sonido. En términos generales, la función psicofísica es una relación descrita por la ley de potencia entre la experiencia humana de los estímulos y las propiedades físicas de los mismos, para todas las modalidades y clases de estimulación.

Las aseveraciones mencionadas parten de que los psicofísicos miden la sensación como función de la estimulación; la sensación es psicológica y la estimulación es física.

La sensación, acontecimiento psicológico interno, sólo puede conocerse a través de la expresión del sujeto que la experimenta.

La metodología utilizada se deriva de dos cuestiones básicas:

- a) ¿cuál deberá ser la intensidad de un estímulo para que sea percibido? y,
- b) ¿cuál es la relación entre los estímulos físicos y la sensación correspondiente?

La primera interrogante lleva al investigador hacia la localización del umbral absoluto; la cantidad mínima de una energía particular que permite al sujeto percibir un estímulo, (el sonido menos intenso que pueda oírse).

La segunda cuestión puede formularse de varias maneras, y dirige al investigador a localizar el umbral diferencial.-

Por tanto las preguntas que se formulan son las siguientes! ¿cuál es la cantidad de energía adicional que debe agregarse a la energía prevaeciente para que el sujeto pueda notar el cambio? Si el sujeto está oyendo un tono de 10 decibeles, ¿qué tanto puede incrementarse su sonoridad para que él pueda notar diferencia?

Los métodos psicofísicos clásicos son:

- a) De límites, que consiste en escoger una serie gradua da de intensidad del estímulo. Después de la ocurrencia de un estímulo el sujeto informa si lo escuchó o no. Posteriormente se presenta un número de ensayos y se tabulan.
- b) De los estímulos constantes: los valores del estímulo son ordenados al azar en vez de ser presentados - en orden determinado. Los datos son tabulados en términos de la probabilidad de detección de cada uno de los valores del estímulo.
- c) De ajuste: con objeto de medir el umbral absoluto en forma directa se utiliza este tipo de método. Se pide al sujeto que controle y ajuste a su deseo o necesidad la intensidad del estímulo.

### 3.6.5 Material y Métodos

Se analizaron diez sujetos escogidos al azar cuyo único requisito para ser incluidos en esta investigación fue el de ser sanos clínica y socialmente, es decir que no presentarán signos patológicos físicos o mentales que provocaran anomalías en su conducta y como consecuencia, ésta, afectara a la colectividad.

Este grupo se dividió en cinco hombres y cinco mujeres entre los 19 y 25 años de edad, con características sociales, culturales y educacionales semejantes; parámetros indispensables para poder evaluar los resultados.

El criterio para establecer las características sociales se determinó con base en el ingreso económico estable, nacionalidad mexicana y pertenecer a la clase media.

Para fijar las peculiaridades culturales, se tomó en cuenta la manera de pensar y sentir, adquiridas a través de la familia y del grupo social al que se pertenece. Ese modo de concebir el mundo que incluye el conocimiento, el arte, la moral, las costumbres y otras capacidades o hábitos.

Respecto al nivel educacional se consideró que el grado universitario permitiría obtener formas generales de comportamiento ya que conforma un grupo importante en el cual se transmiten gustos, ideas y sentimientos particulares.

Es importante señalar que esos sujetos se examinaron como adolescentes porque estamos de acuerdo en que la adolescencia es período de transición entre la niñez y la adultez durante el cual un individuo emocionalmente inmaduro busca su identidad, un lugar en la sociedad y se acerca a la culminación de su crecimiento físico y mental.

Por otra parte, es conveniente puntualizar que diez sujetos de experimentación, desde el punto de vista médico, representan una muestra razonable y válida que permite obtener resultados significativos, porque los sujetos independientemente de los factores sociales, responden de manera específica ante ciertos estímulos de carácter físico. Por tanto, no es divorciabile la idea que a una respuesta biológica pueda compararse con una respuesta social, debido a que el objeto de estudio para ambos casos es el hombre.

Se les aplicó un electroencefalograma convencional, en el mismo aparato: electroencefalógrafo de 12 canales REEGA - DUPLEX TR XVI, en cámara abierta y oscura, es decir que el sujeto sólo recibía el estímulo controlado y estaba fuera -- del contacto exterior; se efectuó en el mismo lugar, bajo el mismo ambiente, durante 27 minutos, tiempo suficiente y estandar para observar la actividad cerebral de los sujetos, - el cual se dividió en 7 períodos: 4 períodos de reposo con duración de 3 minutos cada uno y 3 etapas de audición musical de 5 minutos cada una.

· · El período musical estuvo compuesto por dos melodías de cada género, con un tiempo de 2.5'.

El proceso encefalográfico se llevó a cabo de la manera siguiente:

- 1.- Se partió de un período de reposo a fin de observar y comprobar la actividad cortical normal. 3'
- 2.- Se continuó con el estímulo musical "música disco", verbalizada en idioma inglés, con objeto de captar-

los cambios cerebrales ante un estímulo sumado que además presentaba la variable del idioma extranjero. Esta parte del experimento es importante, ya que a pesar de que los sujetos estén acostumbrados a escuchar música en ese idioma, su cerebro reacciona de distinta forma:

- a) porque si no entienden el significado de las palabras sólo las captan como ruidos, predominando el estímulo musical puro.
- b) porque si lo entienden, se estimulan además de las áreas correspondientes a la música, las zonas destinadas a oír las palabras, recordarlas y comprender su significado, lo cual trae como consecuencia la formulación y expresión de la respuesta verbal, que en este caso sería el canto. (Ver lámina 2, Apéndice núm. 1)
- c) en muchas ocasiones los sujetos no saben lo que las canciones expresan, pero "cantan" de igual manera. En este ejemplo, se puede deducir que se estimulan las áreas relativas a la memoria y sólo se repite lo escuchado, dando lugar a una forma de aprendizaje sin entendimiento real de significados.

3.- Período de reposo, necesario para normalizar la actividad cerebral.

4.- Se prosiguió con música clásica. Este género musical es variable independiente que ha sido utilizada en diversos experimentos de musicoterapia, de los cuales se ha extraído que posee propiedades sedantes y que los cambios de frecuencia que produce en el oyente inducen a una mejoría, en caso de lesión cerebral. La elección de este estímulo se derivó--

del interés por conocer los efectos que en sujetos sanos provoca, debido a que los antecedentes médicos afirman que ayuda a la salud mental de los pacientes. (Ver p.155).

- 5.- Se repitió el reposo con el mismo objetivo e igual duración.
- 6.- En esta última etapa se incluyó música romántica en español, estímulo verbalizado en idioma nativo, que resulta importante por cuanto se puede observar hasta qué punto influye la conjunción música/palabra en la actividad cerebral de los oyentes.
- 7.- Para concluir el estudio encefalográfico se dejó otro tiempo de reposo.

Cabe destacar que la elección de los estímulos musicales verbalizados se debió a la contemporaneidad de los mismos y a que son géneros que se escuchan con mayor frecuencia en la actividad cotidiana.

Respecto a la música clásica, como se explicó, es variante que ha sido manipulada, aunque con otros fines.

Por último se aplicó un cuestionario, instrumento social que en el marco de la ciencia médica es denominado Historia natural que se puede aplicar a la clínica, la biología propedéutica o bien otra rama científica. El propósito de ese cuestionario se derivó del interés por conocer: a) el grado de percepción auditiva y su relación con el conocimiento de las canciones; b) el estado emotivo del sujeto en cada bloque musical, a fin de establecer parámetros semejantes de evaluación que permitieran obtener propiedades generales de

las melodías, de su ritmo y significado; y c) apreciar si ante el estímulo musical se despierta el potencial evocador y surgen recuerdos.

Se trabajó con el estímulo musical como variable independiente, ya que es utilizado como energía física; las variables dependientes fueron constituidas por la edad, el sexo, el ingreso económico, la nacionalidad, las características socioculturales, el gusto por determinada corriente musical y los diversos estados anímicas.

El proceso encefalográfico se ejemplificó mediante gráficas procesadas de acuerdo con la T de Students y se elaboraron individualmente con objeto de apreciar el proceso completo.

### 3.6.6. Resultados

El análisis de los electroencefalogramas demostró que - en el período de reposo el ritmo predominante es alfa con un porcentaje máximo de 80% y mínimo de 60% . El ritmo beta en reposo representa el 20% de actividad por no encontrarse en cámara aislada de sonido, pero no irrumpe la actividad de -- base. Durante el primer estímulo de música disco la actividad alfa disminuye hasta un 40% para aparecer una actividad beta, que en uno de los sujetos alcanzó hasta el 95% de la - actividad cerebral, representando una modificación estadís-- tica altamente significativa. Durante esa misma estimula--- ción musical hubo un brote teta que se considera patológico pero que no es significativo puesto que no es representativo del grupo.

En la segunda estimulación, ahora con música clásica, - vuelve a invertirse ritmo alfa a ritmo beta, y en este caso- el porcentaje se mantiene estandarizado en un 70% de ondas - beta y se obtiene en dos sujetos pequeños brotes teta de 7 - ciclos por segundo, pero tampoco significativos. Probablemente se durmieron con la audición.

En el último estímulo, sumado, ya que se agregó la ver- balización conocida, el ritmo alfa descendió de manera importante alcanzando rangos del 5%, pero con una baja producción de ritmo beta en relación con los anteriores voltajes y estímulos resultando aún menores que en los períodos de reposo. Se produjo incluso somnolencia en más de cuatro sujetos y -- ritmos teta hasta del 30%, hecho de gran significación en el análisis de los registros electroencefalográficos.



### 3.6.7. Cuestionario

Con objeto de conocer las impresiones de los sujetos, después de la práctica encefalográfica se les pidió contestaran el siguiente cuestionario:

1. ¿Cuántas melodías escuchaste?
2. ¿Cuáles reconociste?
3. Da el nombre de la o las que te agradaron y explica qué
4. ¿Cuál o cuáles no te gustaron y por qué?
5. ¿Recordaste un hecho de tu vida con alguna melodía? Da el nombre de la o las melodías
6. Explica tu estado emotivo en cada una de las piezas musicales
7. ¿Pasó por tu mente alguna imagen de algo o alguien cuando escuchaste determinada canción? Explica qué tipo de imagen y en cuál canción?
8. ¿Qué género de música prefieres?
9. De las canciones en español ¿qué frases te impactaron más?
10. ¿Qué significan para ti esas frases?

- La pregunta número uno fue formulada para saber el grado de percepción auditiva y la atención que el sujeto prestaba.
- En el bloque musical de música disco se utilizaron las canciones Baile Nocturno de Taka Boom (no conocida en México) y Tu Amor de Lime. La segunda audición estuvo compuesta por música china de flauta y Toccata y Fuga de Bach. En el tercer bloque se presentó El me mintió por Amanda Miguel y Maldito Corazón por Denise de Kalfe.

## RESPUESTAS

1. 6 personas escucharon 6 melodías
  - 2 personas escucharon 3 melodías
  - 2 personas escucharon 7 melodías
- 

2. canción a) nadie la reconoció
  - b) 8 personas, sólo dos supieron el nombre
  - c) 1 persona, no supo el nombre
  - d) 3 personas, dos supieron el nombre
  - e) 10 personas, dos supieron el nombre y el de la cantante.
  - f) 3 personas, reconocieron la voz de la cantante, 1 supo el nombre
- 

3. 2 personas, todas -predisposición a la música
  - 2 personas, las dos melodías de música clásica -por el sonido agradable del piano y la flauta
  - 3 personas, melodías de música disco -porque está de moda las canciones de música romántica,- porque es música familiar, que se entiende.
- 

4. 5 personas, la primera canción de música disco -por monótona
  - 2 personas, la de Amanda Miguel, -por su voz tan aguda
  - 3 personas, las de música clásica -por complicada y --triste.
-

5. 3 personas no recordaron nada  
4 recordaron fiestas a las que asistieron con la música disco  
3 recordaron a la persona amada con la música romántica
- 

6. Durante la primera audición:  
5 personas sintieron alegría y ganas de bailar  
3 personas sintieron cansancio  
2 personas sintieron molestias auditivas  
Durante la segunda audición  
3 personas sintieron tranquilidad  
3 personas sintieron sobresalto; en especial con Toccatina y Fuga  
3 personas sintieron tristeza  
1 persona sintió elevación espiritual  
Durante la tercera audición  
2 personas sintieron ternura  
3 personas sintieron coraje  
4 personas se sintieron tensas
- 

7. En el primer bloque musical:  
8 personas imaginaron gente bailando en una discoteca  
2 personas se imaginaron a sí mismos bailando  
En el segundo bloque:  
5 personas asociaron la imagen de una iglesia.  
3 personas asociaron la imagen de un campo  
2 personas asociaron la imagen de nubes, cielo y mar
-

En el tercer bloque:

4 personas no asociaron imágenes visuales

3 personas se imaginaron parejas en un parque

3 personas se imaginaron a una mujer sufriendo, llorando, desesperada, sobre todo con Amanda Miguel.

---

8. 4 personas prefieren la música disco

2 personas prefieren la música clásica

2 personas prefieren la música romántica en español

2 personas no tienen preferencia

---

9. En la primera canción:

6 afirmaron que la frase más impactante de la canción - es: Señor tu que estás en los cielos.

4 El me mintió

En la segunda canción

8 no la recordaron

2 estuvieron de acuerdo en que Maldito corazón es impactante

---

10. Para 6 personas esas frases no significan nada, no tienen importancia ni validez en sus vidas.

Según 4 personas la frase El me mintió, significa no cometer la acción del engaño en las relaciones sentimentales. Uno debe ser sincero para no hacer sufrir al ser amado.

## CONCLUSIONES

La elección del sector adolescente para la elaboración de este trabajo no fue arbitraria, ya que en nuestro país -- más de la mitad de la población está constituida por jóvenes que representan un sector muy importante.

A pesar de que el grupo de análisis es pequeño se considera que al ser homogéneo y al guardar las mismas condiciones basales, el experimento adquiere proporciones relevantes.

Es factible sustentar con base en los resultados, que la actividad cerebral, en efecto se modifica ante el estímulo musical y que la música disco, así como la romántica en español, alteran de manera considerable el ritmo de las ondas eléctricas del cerebro.

El describir cómo esta actividad cerebral influye en la respuesta anímica del sujeto implica conocer que las señales eléctricas son como impulsos que activan a las computadoras; en sí no son sonidos, sino símbolos del sonido que aparecen como reflejos de un potencial evocado.

De esta apreciación se deduce que esos géneros musicales logran estimular con mayor intensidad la corteza cerebral debido a:

- 1) Los principios psicofísicos que versan sobre el estímulo sumado: verbal y musical.
- 2) El mensaje que se emite en la melodía reaviva la memoria o despierta la imaginación, -- procesos que indudablemente generan mayor -- cantidad de energía que se traduce en términos de impulsos eléctricos.
- 3) A pesar que no se entienda el idioma extranjero, es la música que se escucha con más -- frecuencia, por tanto se asimila de manera -- inconciente a través del condicionamiento.

La respuesta de los sujetos, registrada en el electroencefalograma, recuerda las diferentes reacciones de varias secciones del cerebro que gobiernan nuestras respuestas. Según el condicionamiento previo del individuo los sonidos producirán en él una amplia gama de emociones y de reacciones físicas como son la aceleración de los latidos del corazón, la risa, las lágrimas, etc. El sonido es capaz de producir movimiento y palabras que aún cuando no son dichas, son elaboradas y pensadas; despierta la memoria y trae imágenes a corto y largo tiempo olvidadas.

La estimulación de diferentes áreas corticales a través del sonido da lugar a reacciones diferentes en cada sujeto, de acuerdo con su banco de memoria, por tanto, como se le enseñó a oír, será su respuesta a la audición.

En nuestro grupo las condiciones socioculturales hicieron posible establecer un parámetro fijo para medir la respuesta física y conocer la respuesta anímica. Posiblemente la música verbalizada impide que el sujeto manifieste una respuesta figurada, puesto que la letra de la canción ofrece el estímulo ya elaborado.

Se infiere que del contenido verbal depende en gran parte la respuesta anímica del sujeto si ésta se adapta a sus condiciones psíquicas y sociales, ya que no integra una nueva génesis de actividad en la corteza cerebral y simplemente remueve el banco de memoria.

Como se puede observar en las gráficas, durante los períodos de reposo el ritmo predominante es alfa ( estado de relajación ) con un porcentaje máximo de 80% y un mínimo de 60%. Estos resultados permiten asegurar que los sujetos se-

encontraban tranquilos antes de la audición musical.

Durante el primer estímulo el estado de relajación disminuye su porcentaje hasta un 40% y se observa la aparición de actividad beta, la cual indica que la actividad cortical es más rápida y se encuentra cuando el sujeto está en período de alerta. Estos datos confirman que el estímulo musical afecta la actividad cerebral y origina un estado de atención que resulta importante por cuanto propicia la percepción.

Durante la segunda estimulación con música clásica el estado de relajamiento vuelve a aparecer. Por tanto, es factible argumentar que en efecto la música clásica tiene propiedades tranquilizantes y llega a tal grado su poder sedante que logra mantener un porcentaje del 70%, estandarizado para los 10 individuos.

En la audición de música romántica en español, se observó disminución tanto del estado de relajación como del de alerta; se obtuvieron menores voltajes incluso, con menor actividad que en los períodos de reposo. Se produjo somnolencia en cinco sujetos. Es posible afirmar que con la verbalización conocida que constituye un estímulo ya elaborado, la actividad cerebral disminuye.

Es importante mencionar que del cuestionario se extrajeron datos de sumo valor. A través de las respuestas, se confirman las siguientes premisas: las personas recuerdan algún pasaje de su vida o cierta persona, y lo asocian con el estímulo musical preponderante; sus estados emotivos fueron semejantes en las tres audiciones, lo cual permite asegurar que su condicionamiento previo era similar y que corresponden a parámetros preestablecidos; las diez personas imaginaron cosas o hechos comunes, situación de la cual se deriva que ante el estímulo musical las personas asocian imágenes visuales.

#### IV. EL FENOMENO MUSICAL Y EL PROCESO DE COMUNICACION

##### 4.1 Aspectos generales de comunicación

La sociedad no puede concebirse sin comunicación, ni ésta sin contexto social; Antonio Menéndez, afirma que el sistema de comunicación constituye la esencia misma de la sociedad y propone que para comprender mejor la relación entre la gente y la comunicación es necesario observar la relación entre tres clases diferentes de comportamiento: individual, interpersonal y organizacional, tomando en cuenta que los procesos de comunicación son procesos cruciales, que a la vez permiten y determinan las condiciones, operaciones e interrelaciones de todo sistema vigente. (69).

Los seres humanos se organizan de distintas maneras, por tanto su comunicación varía. Los psicólogos sociales al estudiar las características del proceso de comunicación y al tratar de determinar cuáles son los factores que le afectan, establecieron un criterio de análisis que se basa en dos niveles: el nivel macrosocial que corresponde al estudio de los sistemas de comunicación en la sociedad, su estructura, desarrollo histórico, funcionamiento, relación con el contexto socioeconómico y político. En este ámbito se analiza la cultura como fenómeno comunicativo, ya que las investigaciones realizadas en años recientes por Umberto Eco y Abraham Moles, han permitido establecer que en una sociedad determinada existen productos naturales que son difundidos y transmitidos por canales culturales específicos y con códigos definidos. Asimismo, se incluye la comunicación de masas y la información.

( 69 ) Menéndez, Antonio; Comunicación social y desarrollo; UNAM, p.72



En el nivel microsocia! se observa la comunicaci3n en los peque1os grupos, organizaciones e intrapersonal.

En los grupos existen mecanismos de comunicaci3n que relacionan a sus miembros. En la mayor1a de los casos a saber, el flujo y contenidos de la comunicaci3n no son homog3neos y el acceso a posiciones predominantes de comunicaci3n determinan el liderazgo o el poder de unos cuantos en el grupo.

Las organizaciones poseen estructuras y realizan funciones gracias a los nexos y redes de comunicaci3n entre los miembros. La estructura jer3rquica, implica que la informaci3n se emita en cierto sentido, tiempo limitado y contenidos espec1ficos; propicia tambi3n el intercambio de informaci3n con otras instituciones u organizaciones.

Los elementos del proceso de comunicaci3n social han sido analizados desde diversos puntos de vista, los cuales, han aportado nuevos conocimientos e interpretaciones variadas.

Raymond Nixon, en su texto Investigaciones sobre comunicaci3n colectiva, expresa que fue Arist3teles quien por primera vez defini3 cient1ficamente la comunicaci3n como la b3squeda de todos los medios posibles de persuasi3n, y organiz3 su trabajo en tres cap1tulos:

- 1) la persona que habla: Qui3n
- 2) el discurso que pronuncia: Qu3
- 3) la persona que escucha: Qui3n

En 1930, algunos psic3logos, soci3logos, antrop3logos y estadistas, se interesaron en en efectuar estudios cient1ficos acerca de la comunicaci3n. Los iniciadores fueron Lazarfeld, Lewin, Lasswell y Hovland. Lasswell introdujo dos ele

mentos más a los mencionados por Aristóteles: el canal en el que se transmiten los mensajes y los efectos que éstos -- producen. Así, el esquema aristotélico se transformó en el siguiente:

Quién dice Qué, en que Canal, a Quién, con qué Efectos.

El grupo de Hovland, en la Universidad de Yale, elaboró investigaciones sobre la persuasión basándose en los elementos de la propaganda nazi difundida durante la Segunda Guerra Mundial. El modelo de Lasswell fue modificado por --- Nixon, quien añadió dos elementos más al proceso de la comunicación: las intenciones del comunicador y las condiciones en que se recibe el mensaje.

Shannon y Weaver, en 1947, diseñaron uno de los modelos de la comunicación electrónica que aún es utilizado, el cual explica que existe una fuente de información inicial que emite un mensaje por medio de un transmisor, que será captado por el receptor, quien a su vez emitirá un mensaje con destino definido.

Posteriormente Wilbur Schramm añade al esquema anterior el concepto de la codificación del mensaje, es decir, la colocación de éste en una clave realizada por el comunicador que va a ser interpretada por el perceptor o descifrador. Con esta nueva aportación se contempla la percepción psicológica del significado del mensaje a diferencia de la recepción física del esbozo de la comunicación electrónica.

En su libro Proceso y efectos de la comunicación colectiva, Schramm, señala como condición esencial para la percep

ción del mensaje la experiencia común de comunicador y perceptor con el conocimiento de la clave y el significado del mensaje. "Si los campos de experiencia del perceptor no son los mismos que los del comunicador, no se comprende el significado del mensaje; la utilización de claves no comunes, - como el lenguaje, por ejemplo, produce interferencias, así - como las interferencias atmosféricas dificultan la recepción de los mensajes electrónicos". ( 70 )

En relación a la comunicación interpersonal, Schramm -- afirma, que las personas se alternan en sus roles de comunicador y perceptor, y a la respuesta que se da a cada mensaje se denomina "comunicación de retorno", elemento indispensable para comprobar que el perceptor además de recibir, asimila los mensajes.

Respecto a la comunicación colectiva, expresa que es un fenómeno de la tecnología moderna en el cual los elementos del proceso de comunicación son los mismos, pero con características especiales. Con objeto de ejemplificar ese proceso, Schramm, utilizó el modelo de una tuba y en la actualidad -- constituye el esquema más común de la comunicación colectiva.

Por su parte, David K. Berlo, elaboró un modelo del proceso de la comunicación en el que se identifica al codificador y descifrador independientemente. El codificador traduce a una clave los propósitos de la fuente y el descifrador interpreta la clave en términos que puedan ser comprendidos por el perceptor. Ese concepto es útil particularmente en--

( 70 ) Schramm, Wilbur; Proceso y efectos de la comunicación colectiva; Quito, Ediciones CIESPAL, 1967, p. 4-7

la información periodística.

Con fundamento en la teoría del conocimiento, Berlo, -- analiza el procesamiento de un mensaje (concebido como sistema de unión) e indica que el mensaje es estímulo que produce una reacción determinada; después de que ha sido traducido de una clave (decodificación), se percibe su significado, se le interpreta y transforma la reacción de una respuesta -- ubicándolo en una clave (codificación). ( 71 )

En 1965, G. Maletzke hace referencia a los mecanismos-psicosociales implícitos en el proceso de comunicación y presenta diversos factores que controlan o influyen la comunicación colectiva. "Un comunicador, envía un mensaje a un receptor, utilizando determinado medio. El mensaje produce un efecto en el receptor. Ese efecto, además del contenido, depende de las características del medio de comunicación empleado, el contexto en que se produce la comunicación y el estado del individuo, la autopercepción del sujeto, la imagen -- que tiene del medio, los grados de atención y selección, así como pertenencia a grupos e instituciones. El comunicador -- se encuentra influido por las mismas variables individuales--del receptor, además de otras institucionales, gremiales o -- sociales que restringen su actividad y limitan su poder creativo". ( 72 )

Las consideraciones de Maletzke, relativas a las propiedades psicosociales del proceso de comunicación, han sido--

( 71 ) K. Berlo, David; El proceso de la comunicación; ed. El Ateneo, Argentina, 1981, 12a. reimp., p. 23.

( 72 ) Maletzke, G.; Psicología de la comunicación colectiva; CIESPAL, Quito, 1965, p. 15

de gran utilidad para los psicólogos sociales, y su modelo-- del proceso constituye la estructura esencial de los traba-- jos en este campo.

#### 4.2 Los medios de comunicación colectiva

Los medios de comunicación colectiva pueden considerarse como unidades de transmisión, creadas con base en los adelantos tecnológicos, las cuales permiten ampliar, conservar y reproducir las características físicas de un mensaje codificado.

En la actualidad los medios de comunicación se han incorporado por completo, al menos en el terreno urbano, a la vida cotidiana, debido a la necesidad que tiene el hombre de comunicarse.

De acuerdo con ciertos estudios realizados para comprobar la capacidad de comunicación de los individuos, se ha establecido que el estadounidense común emplea más o menos el 70% de sus horas de actividad comunicándose verbalmente, en el orden siguiente: escuchando, hablando, leyendo y escribiendo. Es decir, que cada uno de nosotros emplea alrededor de 10 u 11 horas diarias para comunicarse verbalmente, y el lenguaje es tan sólo uno de los códigos que utilizamos para expresar nuestras ideas. ( 73 )

En 1948, Lazarsfeld y Merton calcularon que en esa época eran unos 70, 000 000 los norteamericanos que acudían al cine cada semana, que las familias que disponían de un aparato de radio eran 34, 000 000, y que el estadounidense medio escuchaba la radio aproximadamente hasta tres horas diarias.

( 73) K. Berlo, David, op. cit., p.3

Esta influencia cuantitativa de la radio y de los medios de comunicación -la televisión todavía no alcanzaba fuerza masiva- constituían un reto para la sociología norteamericana de ese tiempo. ( 74 )

Los ejemplos citados, muestran la potencialidad de la comunicación y manifiestan la importancia social que tiene el proceso comunicativo.

Cada uno de los medios de comunicación colectiva presentan características diferentes, por tal motivo se han establecido categorías que diferencian las relaciones de los medios y los receptores. Maletzke expuso los siguientes criterios:

- a) Percepción: según la modalidad sensorial implícita, ya sea visual, auditiva o audiovisual.
- b) Libertad u obligación de la conducta: el medio crea un patrón de comportamiento con objeto de que el mensaje sea captado. Por ejemplo, para ver una película en el cine, el sujeto debe permanecer en la obscuridad, sentado ante la pantalla; en cambio, para escuchar un disco o la radio, el sujeto puede realizar otras actividades sin que deje de percibir el estímulo.
- c) Libertad temporal: el momento de recepción del mensaje puede ser fijado por el comunicador, o bien, seleccionado por el receptor.
- d) Situación espacial: el ambiente en el cual se realiza la transmisión o recepción. Puede ser sin lugar definido, independiente o lugares especiales.
- e) Situación social: como individuo, en grupo pequeño o como público presente o disperso, y,
- f) Mensajes en vivo o previamente elaborados: contemporaneidad del mensaje, simultaneidad.

( 74 ) Moragas Spa, Miguel de; Teorías de la comunicación; ed. Gustavo Gili, S.A., 1981, p. 50

Tomando en cuenta estas categorías se deduce que la --- prensa supone un mensaje difundido ópticamente que puede ser elegido, ya que la lectura es acto individual donde el mensa je es conservado. En el caso de la televisión se tiene el mensaje óptico y acústico; el pcrceptor está ligado de mane- ra conductual, temporal y espacial. La recepción puede ocu- rrir individual y colectivamente y el mensaje es en vivo o - previamente elaborado.

Según J. Paterson, los medios de comunicación se rela- cionan con ciertas variables psicosociales como la educación y expresa que a mayor nivel educativo, mayor utilización de- los medios; el nivel económico propicia el incremento en el uso de los medios masivos; la edad influye en el sentido que a mayor edad, mayor utilización con fines informativos o edu- cativos y menor propósito de entretenimiento. Asimismo, la- ocupación, sexo, valores, actitudes, personalidad y el perte- necer a grupos u organizaciones, son variables o caracterís- ticas psicosociales que están ligadas al uso de los medios, así como a los efectos que producen. ( 75)

#### 4.3 Función de los medios de comunicación masiva

Las funciones de la comunicación colectiva y de los me- dios, están determinadas por la estructura social, económica y política del país; no obstante, los teóricos han clasifica- do cuatro funciones generales de los medios en cualquier so- ciedad:

( 75) Paterson, J.; The mass media and modern society; Holt, Nueva York, 1966, p. 48

- a) Informar
- b) Educar
- c) Distraer
- d) Persuadir

La función informativa se lleva a cabo cuando los emisores, presentan datos referentes a aspectos de la realidad -- con los cuales el público no tiene contacto directo. Por -- ejemplo, dar a conocer lugares, problemas, eventos, situaciones innacesibles o sucesos importantes.

En la función educativa existen dos sistemas: el organizado o sistemático y el informal. En el primero se hallan los programas educativos, relacionados con la información y en los cuales se incluyen, además mensajes culturales; en el informal se presentan programas elaborados de acuerdo a los principios morales e intelectuales de la sociedad, que pueden catalogarse como culturales en el sentido amplio del término.

Con el desarrollo económico y social de la comunidad aumenta el tiempo libre de sus miembros. Ese tiempo va a ser destinado al entretenimiento o distracción que los medios -- proporcionan; así se satisfacen necesidades como el descanso, eliminación de monotonía, aburrimiento y en muchos casos también, ofrecen al sujeto la posibilidad de escapar de la realidad.

Las instituciones de la comunicación en las sociedades -- están dirigidas por grupos de poder, los cuales persiguen -- ciertos fines políticos, económicos, sociales y culturales. Los medios sirven a sus objetivos a través de la persuasión -- e influencia sobre los miembros de la colectividad.



Nuestra estructura social, conformada como una red de relaciones de producción, originadas por la organización social, los diversos roles de trabajo y el ingreso económico se sustenta a través del consumo. Los medios de comunicación tienen la tarea de imprimir velocidad a la producción, acortar el tiempo que la separa del bien y su consumo, y convencer al público de lo que es malo o bueno, bello o feo, -- así como de lo que es necesario o superfluo. "El proceso de masificación, implica la incorporación total de productores y consumidores en una sola red de relaciones. Esta red se encuentra articulada por los medios masivos, instrumentos -- utilizados para educar y adiestrar al consumidor en las formas más aceptadas socialmente de consumir". ( 76 )

En opinión de Schenkel, para hablar de los medios de comunicación en Latinoamérica es indispensable analizar el problema de la comunicación y el subdesarrollo. La situación de miseria y atraso de grandes sectores de la población; los problemas de producción, dependencia económica, política y cultural, determinan un sistema comunicativo con rasgos muy particulares.

"Al igual que en los países desarrollados en Latinoamérica los propietarios de los medios forman un pequeño grupo que monopoliza. La difusión efectiva de los mensajes se -- efectúa en las comunidades urbanas que reúnen poblaciones -- con mayor nivel de vida, es decir, más capacidad de consumo. La estrecha relación económica y política entre los propieta

( 76 ) Gandásegui, Marco A. (hijo); Estructura social y medios masivos de comunicación; Editora Educativa del Ministerio de Educación, México, 1977, p.p. 4, 5, 6.

rios de los medios y los grupos dominantes, permiten la manipulación de las masas". ( 77 )

El monopolio de las agencias noticiosas internacionales ( AP, UPI, EFE, Reuter, etc.), resultado de la dependencia económica, se manifiesta en la labor de las agencias de publicidad: importan contenidos para transmitirlos por los medios y aceptan la inversión de capital extranjero. En cuanto al papel del estado, existen diferencias en el uso, control y supervisión de los medios, ya que éstas dependen de las relaciones con los sectores privados nacionales y extranjeros.

La intencionalidad mercantil en los mensajes difundidos por los medios es hecho indiscutible. "Se busca agilizar la relación con la mercancía, a fin de que circule el capital - que está en la base de un mercado". ( 78 ) El proceso de producción sólo se realiza cuando es consumida la mercancía y ésta, se convierte en dinero. La expansión de la industria, en la "libre competencia", ha dado como resultado la industria de la publicidad, basada en técnicas sociopsicológicas que dan efectividad para el condicionamiento de la conducta individual y social.

( 77 ) Schenkel, P., y Ordóñez, M. (dirs.), Comunicación y sociedad; Ildis, CIESPAL, Quito, 1975.

( 78 ) Prieto Castillo, Daniel; Comunicación alternativa y uso de la semiótica en América Latina; México, UNAM, 1979, p. 23-30

#### 4.4 Efectos e influencia de los medios de comunicación

El estudio de los efectos que causan los mensajes transmitidos por los medios de comunicación masiva, plantea diversos problemas metodológicos y teóricos debido a la multiplicidad de contenidos y formas de organización que comprenden amplia gama de actividades que provocan reacciones distintas en los receptores.

Desde el punto de vista teórico existen dos enfoques -- opuestos. Algunos expertos, consideran que los mensajes actúan sobre un individuo o masa, pasivos que asimilan de modo acrítico el mensaje; mediante el aprendizaje y condicionamiento el sujeto asimila los contenidos y modifica sus valores, creencias, actitudes y conductas. Las conductas originadas por la influencia de los medios aparece cuando se producen ciertas condiciones en el sujeto o masa.

Por otra parte, se plantea al receptor activo que funciona con base en mecanismos racionales y motivacionales. Escoge el medio que desea y selecciona aquellos contenidos que le permitan satisfacer determinadas necesidades. El receptor critica el mensaje y es capaz de diferenciar lo real de lo elaborado.

A partir de esas interpretaciones los investigadores -- han creado distintos modelos de estudio, pero homogéneos, en los cuales se analizan las características del medio (cada medio es capaz de ejercer efectos particulares, ya que utiliza estímulos con características propias); el mensaje (analizado tanto en la forma como en el contenido); la audiencia (los efectos van a depender de la clase de público sobre

el cual actúen); el público se observa en cuanto a sus hábitos (conductas anteriores respecto al uso de los medios, cómo y para qué se utilizan); características demográficas clase social, ocupación, sexo, edad, educación y propiedades psicosociales; el contexto (incluye los aspectos generales de los sistemas de comunicación en la estructura social).

Con base en esos criterios se dice que los efectos pueden ser: mediatos o inmediatos, o sea, de corta o larga duración con consecuencias positivas o negativas; fuertes o débiles que actúan sobre la conducta, conocimiento, actitudes, emociones, etc., de manera observable o no y cuya explicación puede argumentarse desde el punto de vista médico, fisiológico, psicológico y social.

En el plano estrictamente psicológico los efectos e influencia se analizan de acuerdo a los siguientes aspectos:

- a) Percepción: los mecanismos perceptuales provocan la asimilación y retención de mensajes. Por ejemplo, se ha comprobado que la presentación audiovisual origina mayor retención que la auditiva o visual separadas; no obstante, la presentación auditiva es más eficaz que la visual cuando los contenidos son sencillos.
- b) Conducta: la imitación de patrones de comportamiento inducidos por modelos presentados en los medios de comunicación, forman la personalidad del sujeto.
- c) Actitudes, creencias y valores: los medios actúan como permanentes reforzadores de la vida cotidiana, -- que se pretende, debe quedar siempre dentro de los moldes previsibles que mantienen el buen funcionamiento del sistema; por tal razón se emiten mensajes que formen o modifiquen las actitudes, que refuercen las creencias y, se elaboran de manera específica para que se asimile el sistema de valores.

- ch) Motivacionales: a través de los medios se forman expectativas y metas, que mediante el aprendizaje secundario de los valores incentivos de distintos objetos o situaciones, dan como resultado la estructuración de motivaciones sociales.
- d) Cognoscitivos: se amplían, forman o modifican los conocimientos respecto a la realidad.

Según Denis McQuail, los medios masivos producen efectivamente consecuencias importantes para los individuos, las instituciones y la cultura, aunque no se haya encontrado la conexión causal precisa, e infiere que la historia de los medios masivos demuestra con claridad que la influencia está considerada como manera valiosa de propiedad por quienes aspiran al poder político o económico.

"El control de los medios masivos ofrece varias posibilidades: primero, pueden atraer la atención y dirigirla hacia problemas, soluciones o personas, de modo que pueden favorecer a quienes tienen poder y, correlativamente, apartar la atención de los individuos o grupos rivales. Segundo, -- los medios masivos pueden conferir jerarquía y confirmar legitimidad. Tercero, en algunas circunstancias, los medios-- pueden ser un canal para la persuasión y movilización. Cuarto, pueden contribuir al surgimiento de ciertas clases de público y a mantenerlas. Quinto, los medios son vehículo eficaz para ofrecer recompensas y gratificaciones psíquicas; -- pueden distraer y divertir, así como adular. En general, -- los medios masivos constituyen una inversión efectiva, si se acepta la opinión de Etzioni, (1967) que "en cierta medida, - el poder y la comunicación pueden substituirse recíprocamen-

te". La comunicación de masas es idónea para expandir el poder en la sociedad. Por tanto, no es importante descubrir - si los medios ejercen influencia sobre la colectividad sino- quién tiene acceso al poder legal, político o económico de los medios masivos." ( 79 )

#### 4.5 El lenguaje

En el contacto interpersonal, los humanos realizan actos comunicativos que representan signos y permiten la comunicación. Esos actos distinguen dos clases de comunicación: vocal y no vocal.

La primera incluye la emisión de sonidos reflejos y sonidos articulados o lingüísticos.

La comunicación no vocal se refiere a los gestos, posturas, movimientos, mímica, pantomímica y distancia interpersonal.

Los psicólogos sociales hacen marcada diferencia entre la comunicación vocal y no vocal; en la primera introducen - los fenómenos del lenguaje y en la segunda analizan tres áreas: proxémica, kinésica y paralingüística.

En este trabajo sólo se analizará la comunicación vocal debido a que el estímulo musical se compone exclusivamente - de elementos verbales y sonidos reflejos.

La aparición de la psicolingüística en 1950, ha sido la respuesta a la necesidad de conocimientos acerca de los fenómenos lingüísticos. En esa ciencia se integran teorías de -- lingüística, información y aprendizaje, así como las nuevas-

( 79 ) McQuail, Denis; "Influencia y efectos de los medios masivos"; Sociedad y Comunicación de masas; F.C.E., México, 1981, p. 107-109

aportaciones sociológicas y antropológicas.

El lenguaje es producto social y forma parte de las señales aprendidas, que permiten la comunicación entre los seres humanos. A fin de comprender su estructura, es preciso definir los conceptos de lengua, habla y palabra.

Según Slama Cazacu, lenguaje es "el conjunto completo de procesos resultantes de la actividad psíquica determinada socialmente que hace posible la adquisición y el empleo de la lengua". ( 80 )

Se entiende por lengua, el "sistema gramatical, lexical y fonético". ( 81 ); es hecho objetivo, externo a la persona, producto de las convenciones sociales de naturaleza lingüística, que se define por su carácter oral como el repertorio de símbolos lingüísticos utilizados por una comunidad. ( 82 )

El habla se considera el acto particular que ejecuta cada individuo en el empleo del lenguaje. Es la forma peculiar de utilizar el lenguaje. Algunos autores como Saussure emplean el término para referirse a este aspecto; otros como Delacroix, señalan que la palabra es sólo el mecanismo psicofísico de emisión.

De acuerdo con Saussure, el lenguaje se estructura en la lengua y la palabra. La lengua es abstracción y la palabra el acto concreto de utilización del lenguaje. Por tanto, el lenguaje es proceso dinámico de naturaleza eminentemente social; la lengua es el elemento objetivo que se da a

( 80 ) Slama Cazacu, T.; Lenguaje y contexto; Grijalvo, p. 23

( 81 ) ídem. p. 25

( 82 ) Martinet, A.; La Lingüística; Anagrama, Barcelona, p.42

los individuos de un mismo contexto social, y el habla es la conducta verbal. ( 83 )

#### 4.5.1 ¿Cómo se aprende una lengua?

La curiosidad, la vocalización y la imitación, características principales de los primates, forman sin duda, parte del aprendizaje infantil; no obstante, al contrario de lo -- sucede con los monos, los niños nacen, además con la capacidad de aprender de manera rápida y eficaz, la lengua de su comunidad. La simple imitación de sonidos, constituye una pequeña parte en la enorme tarea que debe realizar el niño.

Investigaciones antropolingüísticas recientes, han demostrado que alrededor de los seis meses, el niño empieza a producir espontáneamente sonidos como ta, na, o ma, es decir comienza a balbucear. Del año a los dieciocho meses suele tener aproximadamente 20 palabras. A los veintiún meses, se produce un importante avance: su vocabulario aumenta diez veces, comprende preguntas simples y pronuncia frases de dos palabras, de modo característico, por ejemplo: "papá va" y-- "mira globo". A los dos años, un niño común tiene un vocabulario de trescientas a cuatrocientas palabras, emplea preposiciones y pronombres al construir frases de dos o tres palabras. El aumento más rápido de vocabulario, ocurre durante el año siguiente; a los tres años los niños conocen unas mil palabras y aprenden a formar amplia variedad de oraciones cada vez con "menos errores gramaticales", aun cuando se aparten de lo que un adulto diría. ( 84 )

( 83 ) Saussure, Ferdinand; Curso de Lingüística general; Losada, Buenos Aires, 1945, p. 92

( 84 ) K. Bock, Philip; Introducción a la antropología moderna F.C.E., España, 1977, p. 47



En cada etapa, las producciones verbales del niño muestran un patrón y un sistema. Como si estuviera elaborando reglas de cómo se debe hablar, el niño experimenta, modifica y añade a su conocimiento, nuevas reglas hasta que adquiere inconscientemente un conjunto de ellas que guían adecuadamente su habla y comprensión.

Esas reglas están relacionadas con las categorías de sonidos que el niño percibe, las combinaciones de sonidos que se percata existen y la asociación de varias combinaciones de sonidos con significados diferentes.

Los miembros de la comunidad lingüística tienen conjuntos de reglas equivalentes, planes para hablar, que hacen posible la comunicación de mensajes. Cada niño tiene que descubrir por sí mismo estas reglas guiándose por su "mecanismo para la obtención del lenguaje" innato, y por la instrucción ocasional de los adultos y de los demás niños. Primero --- aprende escuchando los patrones de sonidos recurrentes e infiriendo las normas para combinarlos.

El aprender una lengua es análogo al proceso general de aprender una cultura. La capacidad de los seres humanos para desarrollar y transmitir patrones culturales complejos depende del lenguaje debido a que las denominaciones verbales facilitan el aprendizaje de categorías, creencias, maneras de comportarse y formas culturalmente prescritas de organizar y aumentar sus conocimientos.

Cabe destacar que el perfeccionamiento de la escritura ha extendido la capacidad del hombre de almacenar y comunicar sus ideas.

Los psicolingüistas utilizan dos niveles de investigación para el análisis de la relación entre cultura y lenguaje. En el nivel transcultural se comparan las constantes y diferencias en la estructura, función y uso del lenguaje, tomando en cuenta los aspectos característicos del sistema social. Mediante este estudio se encuentran las manifestaciones lingüísticas comunes en las diversas culturas y se muestran los fenómenos lingüísticos que dependen de una estructura social en particular.

En el nivel intracultural se determinan aquellos factores sociales que inciden sobre la estructura uso y función del lenguaje en un contexto social específico, con base en los criterios fonológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos. Se investigan los mecanismos de adquisición del lenguaje mediante la relación entre el proceso de socialización y el fenómeno lingüístico; la percepción y el proceso cognoscitivo.

En torno a la relación entre lenguaje y conocimiento han surgido diversas interpretaciones; algunas enfatizan el papel de la cultura en la determinación de ambos procesos, los cuales se unen mediante la interacción. Otras expresan que el lenguaje determina el conocimiento de la realidad. Por otra parte, se ha considerado que el lenguaje, debido a su carácter aprendido es específico, o sea, propio de cada comunidad lingüística. En contraposición, se plantea, asimismo, la existencia de rasgos generales, independientes de la cultura, que aparecen en todos los seres humanos.

Con objeto de fundamentar las orientaciones citadas, los investigadores han expuesto dos hipótesis: la del relativismo lingüístico y la de los universales lingüísticos.

El relativismo lingüístico es un conjunto de proposiciones y algunas evidencias empíricas formuladas inicialmente - por los norteamericanos Whorf y Sapir, quienes utilizaron la antropología y la lingüística para estudiar el lenguaje de - grupos indígenas de los Estados Unidos. La premisa básica - supone que el conocimiento depende del lenguaje, porque éste da lugar al pensamiento. Por medio del lenguaje se organiza la experiencia, se crean categorías del mundo, se clasifica y decodifica la realidad.

No obstante, en cada comunidad lingüística existe una - manifestación diferente del fenómeno lingüístico; por tanto, se debe aceptar que el conocimiento de la realidad es relativo y depende del lenguaje.

Es importante señalar que la hipótesis de Whorf y Sapir ha sido objeto de críticas severas porque carece de elemen-- tos como el condicionamiento social del conocimiento en función de la actividad concreta del hombre sobre el medio, y - sus relaciones con otros hombres. De acuerdo con Schaff, se trata de un fenómeno condicionado social e históricamente. - Además, diversos trabajos empíricos han demostrado la posibilidad de pensamiento sin lenguaje, basado en imágenes y conceptos provenientes de otras modalidades sensoriales. ( 85 )

La hipótesis de los universales lingüísticos fue formulada con base en diversos estudios que han mostrado la existencia de regularidades en algunos aspectos del lenguaje de - distintas culturas. Esto, ha permitido postular la existencia de rasgos universales en el dominio de la lingüística.

( 85 ) Santoro, Eduardo; "La comunicación verbal: el lenguaje"; Psicología Social; Trillas, México, 1979, p. 47

En 1962, el lingüista Greenberg, encontró en 30 lenguajes, regularidades respecto al orden en el cual se utilizaban ciertos elementos gramaticales. Chomsky, tres años después, elaboró su teoría relativa al funcionamiento universal de los mecanismos de producción sintáctica que parte del uso de reglas en las que se distinguen universales formales (normas para la construcción) y sustantivos (componentes del lenguaje). Bierwisch en 1970, expresó la existencia de universales semánticos, referentes a la manera de organizar las representaciones del significado.

En esta hipótesis se establece el simbolismo fonético universal que consiste en un proceso de atribución de significados a sonidos específicos, tomando en cuenta sus características estimulativas; es decir, se asignan connotaciones simbólicas (significados) a sonidos semejantes en diversas culturas, y se advierte que no se trata de sonidos onomatopéyicos, sino arbitrarios.

En cuanto a los universales semánticos Osgood señala que los seres humanos poseen un modo universal de atribuir significados, el cual se considera como mecanismo para clasificar la realidad.

Según Osgood, cada concepto se caracteriza en términos - dimensiones: evaluación, potencia y actividad. La primera - hace referencia al mecanismo de significación afectiva y se identifica por adjetivos como bueno-malo, bonito-feo, etc. La segunda, relativa a la fuerza o poder, expresada en escalas de fuerte-débil, potente-impotente. La tercera dimensión corresponde al carácter dinámico de la realidad e identifica por los adjetivos activo-pasivo. ( 86 )

( 86 ) Osgood, C.E.; Semantic Space Revisited; Word, 1959, núm 15, p. p. 192-200

Al observar con sentido crítico las dos orientaciones citadas, los investigadores en la actualidad parecen haberse ubicado en una posición intermedia respecto a la relación -- lenguaje-conocimiento y continúan el análisis de los factores que intervienen en cada uno de los procesos.

#### 4.5.2 Formación del lenguaje oral. Funciones cerebrales correspondientes.

La formación del lenguaje oral, se debe a la audición de palabras; memorización de ellas; comprensión de su significado; elaboración de respuestas, y a la expresión oral.

La audición de palabras es el paso inicial para adquirir el lenguaje verbal. Se requiere para ello:

- a) normalidad del oído interno, del tímpano, y que el -- conducto auditivo externo sea permeable.
- b) funcionamiento normal del nervio auditivo, núcleos co cleares, la vía ascendente hasta el tálamo óptico, y-- de aquí hacia la corteza cerebral del lóbulo temporal.

El lenguaje oral se forma por reproducción de sonidos, -- así que si una persona es privada de la audición, no podrá-- articular palabra.

Los nervios auditivos conducen los sonidos y ruidos hacia los núcleos cocleares situados en la protuberancia y el bulbo raquídeo. Cuando existen padecimientos infecciosos como la tuberculosis y los producidos por estafilococo y estreptococo, o bien genéticos como el caso de la madre que sufre sarampión durante el primer trimestre del embarazo provoca-- que no se desarrolle el oído interno; la persona pierde la --

capacidad de oír.

Los impulsos auditivos ascienden de los núcleos cocleares hacia la protuberancia y mesencéfalo, para terminar en el tubérculo cuadrigémino inferior, donde vuelven a hacer relevo, para luego partir por el brazo conjuntival posterior hacia el cuerpo geniculado interno, donde vuelven a hacer sinapsis, para terminar en la primera circunvolución temporal en las zonas 41, 42 y 52 de Brodmann. (Láminas 1 y 2)

Después que los sonidos han sido conducidos por la vía acústica hasta la primera circunvolución temporal de ambos lóbulos temporales, van a ser almacenados dentro de las neuronas, en forma de proteínas que van a ser el sustrato anatómico y físico de la memoria a largo tiempo de las palabras; esto ocurre solamente en el lóbulo temporal, correspondiente al hemisferio mayor. En las personas que utilizan la mano derecha para escribir y realizar sus labores en el hemisferio izquierdo. ( 87 )

En relación a la comprensión del significado de las palabras Nicolai Hartman en su obra Ontología, expresa que la comprensión de cualquier objeto depende del estudio total del mismo; de modo que si se estudia, por ejemplo, la palabra agua, en su significado aparecen primero, las características que dependen de lo que ofrecen los órganos de los sentidos: no tiene olor, su sabor es sui géneris, es transparente, al tomarla con la mano se escapa, adquiere la temperatura del medio ambiente, etc. Además del significado conceptual, la palabra agua, posee un contenido afectivo, sobre to

( 87 ) Nava Segura, J.; El lenguaje y las funciones cerebrales superiores; Talleres de impresiones modernas, México, 1979, p. 57

do para aquellas personas que habitan en lugares desérticos, o que han padecido sed.

Cuando se ha obtenido toda la información de un objeto, ésta se almacena en las áreas de la corteza cerebral, posteriormente retorna al tálamo óptico donde se combina y al final regresa a la corteza cerebral del hemisferio izquierdo. En las áreas 37, 39 y 40 de Brodmann se completa el proceso de comprensión, es decir, se conoce el objeto de modo total y se relaciona con la palabra; se establecen las semejanzas y diferencias con otros objetos, y se determina la utilización de ese objeto calculando la repercusión que pueda tener.

En las personas diestras la lesión del hemisferio mayor en las áreas mencionadas, les priva de la comprensión del significado de las palabras.

Para la elaboración de la respuesta verbal es condición indispensable escuchar con atención la pregunta, y buscar -- en el material almacenado de la memoria la representación -- adecuada; después intervienen el lóbulo frontal y el tálamo óptico, los cuales envían la información a las áreas 39 y 40 de Brodmann donde se formula la respuesta.

El interés, el estado afectivo, así como el conocimiento que se tenga del tema, son fundamentales para crear la respuesta verbal. Desde hace poco tiempo, se conoce que algunos estados afectivos como la emoción, depresión, tristeza, terror y alegría, son capaces de paralizar los mecanismos cerebrales que son indispensables para la respuesta verbal.

La expresión del lenguaje verbal tiene como fundamento-- anatomofuncional, el ascenso de impulsos nerviosos del tála-

mo y del hipotálamo a la corteza cerebral, con objeto de activar la tercera circunvolución frontal izquierda en sus porciones media y posterior que se conocen como área de Broca. Los impulsos activan la parte baja de la circunvolución frontal ascendente izquierda, de donde descienden las fibras hacia los núcleos motores del tallo cerebral, los cuales van a movilizar los músculos masticadores, los de expresión facial, los del velo del paladar, de la laringe, faringe y lengua, y a controlar la respiración pulmonar. (Lámina 3)

La expresión del lenguaje oral posee un sistema de autorregulación, basado en la audición de las palabras que emite la persona. Así, la voz se regula por medio de la intensidad, entonación, y sobre todo por la colocación correcta de las sílabas y letras, al darse cuenta de cómo están siendo pronunciadas.

#### 4.5.3 Contexto social y lenguaje

Algunas regularidades de los comportamientos del habla-- sólo pueden comprenderse examinando el contexto social y la influencia que ejerce sobre la lengua y el lenguaje.

La sociolingüística se ocupa de la interacción entre la lengua y la sociedad. Estudia temas como las variaciones en el habla originadas por la clase social, el bilingüismo, las actitudes hacia el lenguaje, el paso de un dialecto a otro y el contexto social del cambio lingüístico.

Con base en los principios de esta nueva ciencia, se ha comprobado que la variación en el comportamiento del habla-- está condicionado por factores sociolingüísticos, sin apartarse de la premisa referente a que en el comportamiento lin



güístico habrán siempre variaciones libres que se fundamen--  
tan en el simple hecho que el hombre no es tan sólo una má--  
quina que habla.

Bernstein (1970), señala que la clase social determina el acceso diferencial a los códigos lingüísticos, el grado de permeabilidad de las palabras, y la utilización de códigos elaborados. Jensen (1967), por su parte, demostró influencia de la clase social sobre los mecanismos de mediación sintáctica. Brown y Gilman (1960), descubrieron el empleo diferencial de los pronombres y términos que reflejan relaciones sociales, en función de variables como grupo nacional clase social, situación socioeconómica, valores, etc.

A manera de conclusión, se puede decir que el medio social presenta mecanismos particulares para el desarrollo y funcionamiento del lenguaje.

Si bien no se ha llegado a un acuerdo satisfactorio respecto a la interrelación del lenguaje y el contexto social, es válido inferir que en las comunidades lingüísticas, el lenguaje se estructura y organiza para cumplir con las funciones que le impone la praxis social.

#### 4.6 Canciones y Kitsch

Delimitar el kitsch y localizarlo con precisión dentro del terreno de la estética es un trabajo bastante complejo-- porque forma parte de todo lo cotidiano; aunque no lo percibimos es uno de los fenómenos culturales más amplios e importantes de nuestro tiempo.

El término surgió --según algunos expertos-- en Munich por el año de 1870 y su sentido era peyorativo. Se usaba para designar mercaderías de baja calidad vendidas por comerciantes poco escupulosos. Otros autores, aseguran que kitsch, -- se deriva de la palabra kitschen que significa hacer muebles nuevos con restos o pedazos de muebles viejos; algunos, por su parte, aseveran que proviene de verkitschen, que equivale a nuestro vender "gato por liebre"; es decir, una trampa comercial que no llega a ser robo abierto. Según Kluge-Götze, esa palabra se debe a la voz inglesa sketch, que significa -- bosquejo y refiere que cuando los turistas anglosajones que-- visitaban Munich no querían invertir mucho dinero en algún -- cuadro, pedían a los artistas un bosquejo o boceto del mismo sketch; como los alemanes no podían pronunciarlo bien utilizaban la palabra kitsch para denominar un boceto.

A pesar de la inseguridad etimológica, se sabe que el kitsch se halla históricamente relacionado con la Revolución Industrial, época en que las fábricas comenzaron a invadir -- el mercado que fuera artesanal. Entre 1850 y 1914, el ---- kitsch fue una secuela de la producción industrial, que busca ba reproducir o imitar los objetos exclusivos realizados por el artista en forma individual. En esa época la burguesía -- asumió un aspecto opulento, con objeto de manifestar su posi-

ción social triunfante y para demostrar su riqueza.

Esa actitud dio elementos para la conformación del kitsch: la exageración, la opulencia y la falsedad.

En opinión de Hermann Broch -filósofo alemán, precursor en el estudio del fenómeno del mal gusto, la cursilería y la vulgaridad que nos rodea- la esencia del kitsch consiste en la substitución de la categoría ética por la categoría estética que impone al artista la obligación de realizar no un buen trabajo, sino un trabajo agradable: lo que más importa es el efecto. ( 87 )

La técnica del kitsch se funda en la imitación; copia lo que procede directamente y los medios que utiliza para ello son de sorprendente simplicidad. Actúa conforme a "recetas" determinadas, de origen racional, aun cuando los resultados sean irracionales o absurdos.

Decir que una obra es kitsch no significa atribuirle cierto estilo, sino haber descubierto en su producción definidas intenciones y recursos que no siempre son deliberados, pero que actúan con fines específicos. Por ejemplo, se puede decir, que los atributos fundamentales del kitsch son la idea del confort, de la alegría de vivir sin esfuerzo, de tener los objetos al alcance de la mano y que sean agradables a los sentidos. Los teóricos han denominado a esas formas hedonistas el "sentido gastronómico". La actitud kitsch no estimula los ideales, ni indaga acerca de lo real; alusiones obvias producen emociones rápidas y placer fácil; es algo así como un "dulce vicio" que una vez alcanzado su objetivo "gastronómico" se da por satisfecho.

( 87 ) Broch, Hermann; Kitsch, vanguardia y el arte por el arte; Tusquets editor; Barcelona 1970, p. 9

Como sistema de imitación que es, el kitsch se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte, pero el acto-creativo del que surge la obra de arte no puede imitarse metodológicamente, sólo se pueden copiar sus formas más simples. Por tal motivo, es significativo y característico el hecho que a falta de una fantasía propia, el kitsch deba recurrir constantemente a los métodos más primitivos (claramente manifestado en la poesía y también en la música verbalizada)

La novela rosa, al igual que las canciones de amor van alineando actos de bondad idénticos que son recompensados y de maldad castigada (el método de esa monótona articulación de vocablos de la realidad es el de la sintaxis más antigua que puede compararse con el ritmo constante y monotónico del tambor).

El "hombre kitsch de Broch presenta la generalización del concepto de kitsch, porque trata de averiguar la condición de la posibilidad de ese pseudo arte y no solamente la estimulación que provocan los objetos cursis. Por tanto, -- puede decirse que kitsch es una impotencia artística, una -- desviación estética, un fallo decorativo, ( 88) que existe -- por que hay hombres que lo aceptan: aquél que como productor de arte produce kitsch y como consumidor de arte está dispuesto a adquirirlo incluso a precios elevados. Es preciso destacar que en la actualidad el "hombre kitsch" al igual -- que el burgués del siglo XIX, pretende conquistar el poder, y para ello requiere asimilar el patrimonio tradicional de -- la clase social inmediatamente superior a la que desea subs-

(88) Deschner, Karlheinz; Kitsch, convención y arte; Munich, 1957, p. 24

tituir y reafirmar su propia tradición original, que en un-- tiempo fue revolucionaria.

De acuerdo con Guillo Dorfles, "el público suele ser sensible y accesible a los fenómenos artísticos: la sensibilidad del hombre de la calle es muy aguda y despierta cuando-- se dirige a un objeto producido por la industria, pero apenas pasa del objeto de uso al objeto artístico, el gusto se resquebraja: lejanos recuerdos escolares, vagas remembranzas o comparaciones con el auténtico pasado artístico que parece culminante e insuperable, la aprobación a la sana opinión pública impregnada de kitsch, contribuyen a que el público considere artística la imitación estilística, el peor disfraz -- de un pasado ya difunto o cualquier ambigua modernización decorativa. ( 89 )

La posibilidad del kitsch se presenta porque lo novedoso es estimulante puesto que tendemos al aburrimiento, y la familiaridad es sedante, ya que nos inclinamos a la pereza; esas dos posibilidades contaminan el resto de nuestras experiencias intelectuales, morales, estéticas, y sin embargo, ninguna imitación de la experiencia estética es más patente que la de buscar y preferir sistemáticamente lo viejo, o la última novedad "empapada" de recuerdos.

Abraham Moles ha establecido cinco principios del kitsch:

1. Principio de inadecuación: Como ejemplo se tiene el decorar un destapador con la cabeza de algún personaje importante; un mango anatómico permitiría desempe

( 89 ) Dorfles, Guillo; Las oscilaciones del gusto; Lumen/Palabra seis; Barcelona 1974, p. 53

ñar mejor la función para la cual fue concebido el instrumento, pero lo que interesa es que ese destapador -- produzca el efecto de gozo característico del kitsch.

2. Principio de acumulación: Por ejemplo, ornamentar -- con objetos de diversos estilos: cuadros de arte moderno en una sala rococó.
3. Principio de la percepción sinestésica: Se relaciona con el anterior y se refiere a que el kitsch apela a todos los sentidos al mismo tiempo: una licorera dorada que toque música y exhale perfume al ser destacada.
4. Principio de la mediocridad: El kitsch emplea esencialmente la filosofía del término medio. Se ubica a la mitad de lo novedoso, reduce los significados de la información, se opone a la vanguardia y da por resultado, un arte de masas: fácilmente dirigible y consumible. Si se rompe el término medio, éste desaparece.
5. Principio del confort: El hogar entendido como refugio seguro, confortable y acogedor para la familia, se convierte en objeto de decoración delirante y recargada: alfombras y alfombritas, paredes revestidas con papeles floreados, sillones de terciopelo, ángeles barrocos, cuadros con marcos muy trabajados, adornos, pinturas, mesas y mesitas, etc.

El kitsch, sin embargo, no es tan ofensivo como estos principios lo muestran, ¿qué importa que la casa del vecino esté repleta de objetos cursis y vulgares?, ¿qué daño puede hacer una persona que busca el placer por el placer?, podría preguntarse, no obstante, en la época actual ha adquirido -- responsabilidad inédita sobre los medios masivos de comunicación: el sentido del placer kitsch puede aparecer enmascara-

do con barniz de información estética, pero falsa, Una pequeña industria dedicada a la producción de artículos decorativos puede fabricar figuras en miniatura con el único propósito de causar en el comprador disfrute o gozo, pero no se puede decir lo mismo de las telenovelas cuyos argumentos son extraídos de obras originales reconocidas como legítimas --- obras de arte, o de las canciones que incluyen acordes de Bach para acompañar un texto romántico o enfermizo de relaciones amorosas.

El peligro de caer en el kitsch -manifiesta Ludwig Giez- es una posibilidad latente de lo estético; forma parte de la caducidad de lo bello. La novedad de nuestro presente en el aspecto estético, estriba, tal vez, en que el arte se ha convertido en algo extremadamente polémico. Al mismo tiempo la necesidad de kitsch por parte de las masas ha llegado a constituir un factor bastante perceptible de nuestra experiencia moderna. Hoy más que nunca pueden satisfacerse las necesidades con medios industriales. ( 90 )

A través del proceso denominado "embriaguez del consumo" que permite obtener las cosas más increíbles y superfluas como la lámpara de cabecera cuyo brazo apenas sugiere movilidad, el secador de uñas, la minicomputadora, la miniradio en forma de pelota que funciona con pilas, con nueve bandas de frecuencia, pero con potencia suficiente para captar apenas dos, y todo el universo "funcional" de las cosas eléctricas, el kitsch se mantiene. El supuesto funcionalismo de los ob-

( 90 ) Giez, Ludwig; Fenomenología del kitsch; Tusquets editor; Barcelona 1973, Cuadernos Infimos 39, p. 87

jetos kitsch, sirve de pretexto para la adquisición pasiva y masiva de las falsificaciones.

Por su parte, los productores de objetos kitsch, al amplificar los originales para volverlos "accesibles a todo el público" pueden tener dos objetivos: adaptar el producto original a su pobre repertorio y venderlo como "gran arte", o-- hacer referencias vagas, concientes de que eso satisface la vanidad del consumidor, ansioso por ser culto, por pertenecer a determinado estrato social y por ser reconocido en la colectividad. En los dos casos, como puede observarse, el comprador de objetos kitsch es engañado, porque lo que consume es al fin y al cabo una obra adulterada o una parte del-- original.

"Si abandonamos la esfera de los principios y preguntamos por el kitsch en nuestra época, topamos ante todo con -- dos hechos: por una parte, la hiper-sensible conciencia mediocre de la élite artística y, por otra, la creciente demanda de ese pseudo arte por la gran masa. A la vez que la élite productora se hace cada vez más exclusiva, la masa se entrega de manera desenfrenada al kitsch, debido en gran parte a la ilimitada oferta que le proporciona la industria (cine, radio, televisión, prensa, etc.)" . ( 91 )

Además, en el curso de la emancipación de las masas, el kitsch no sólo es legitimizado, sino incluso explotado por -- gobiernos políticos "populistas". El mismo estilo de las alocuciones gubernamentales dirigidas al pueblo, y la manipulación de la opinión pública, que tanto satisfacen la necesidad de kitsch, revelan un cambio significativo respecto a -- las épocas autocríticas.

( 91 ) Giez, Ludwig; op. cit. p.93



Quienes producen kitsch, constituyen una minoría, económicamente poderosa que está respaldada por las autoridades gubernamentales. Esa minoría se encuentra al margen del fenómeno kitsch: no sienten placer con los objetos kitsch, --- pues no les agrada, pero se dedican al negocio de "vender ga to por liebre". Las técnicas psicológicas del estímulo-condicionamiento, han servido para producir en el consumidor -- los efectos deseados e incluso algunos autores han expresado que kitsch y psicología de masas tienen la misma estructura. Por medio de éstas, la minoría determina las posibilidades del "hombre masa" y le ofrece aquellos objetos que "necesita" para no sentirse frustrado y que satisfagan sus requerimientos emocionales, intelectuales, morales, que previamente fueron creados.

Compositores y letristas de música ligera, autores y -- editores de literatura de consumo, fotógrafos, dibujantes y expertos en radiodifusión, televisión y cinematografía, entre otros, trabajan para esa minoría y hacen posible "el sueño de la masa"; estimulan sus sentidos, convierten los sentimientos en un recetario racional de imitaciones, reviven constantemente el pasado inmediato, emiten mensajes con vocablos prefabricados que con su poder se hacen rígidos hasta convertirse en clichés, y presentan los elementos necesarios para que la gente al percibir el mensaje lo asocie de facto con alguna experiencia pasada o un deseo reprimido. Probablemente este mecanismo sea el más común en la aceptación de determinada canción: las personas asocian el estímulo musical con ciertas situaciones que experimentaron y lo aceptan no por su calidad sino por el recuerdo que despertó en ellas.

Las obras kitsch, entonces, son utilizadas como pretexto. Ese pretexto se establece porque la relación del sujeto con la obra, tiene un propósito que va más allá de la mera experiencia estética: usa la obra para satisfacer sus afectos personales, para "quedar bien" ante la sociedad y obtener el título de hombre culto, el cual se deriva del poder adquisitivo. Existen también, quienes se sirven del kitsch para reafirmar la falsedad en la que viven. Al respecto Hermann Broch señala: "Entendido en un sentido amplio, el arte es siempre el retrato del hombre de su tiempo, y si el kitsch es falsedad y mentira, dicha mentira recaerá sobre el hombre que lo necesita, es decir, sobre quien se sirve de este espejo tan respetuoso para poderse reconocer en la imagen desfigurada que le devuelve y para poderse confesar, con placer, dentro de ciertos límites sincero, sus propias mentiras".

Es pertinente aclarar que el kitsch no debe confundirse con el fenómeno del "mal gusto", este último es un concepto estrictamente subjetivo, que se relaciona con la moda y con la clase social que emite el juicio. Por ejemplo, es posible que muchos aristócratas se horrorizaran al observar el "mal uso" que los burgueses del siglo XIX hacían de los clásicos, de la misma manera en que la burguesía actual considera de mal gusto una serie de manifestaciones de la clase media, y ésta, a su vez critica el mal gusto de las clases inferiores.

#### 4.7 Cultura de masas y cultura mediocre

En el terreno de la comunicación se dan dos fenómenos -- semejantes al kitsch: la cultura de masas o masscult y la -- cultura mediocre o midcult.

La interrelación entre cultura y medios de comunicación de masas --explica Moragas Spa-- se produce, en cada país de -- manera distinta, cuando los medios audiovisuales, adquieren -- carácter de consumo masivo y cuando además de ser transmisores de información, se convierten en portadores de bienes -- culturales --teatro, música, pintura, información científica, etc.-- Ese hecho transforma los sistemas de transmisión de la cultura e introducen importantes cambios en sus contenidos, -- que se homogeneizan. La cultura de masas es originada por -- la aparición de formas culturales propias del proceso de industrialización en el que los medios masivos desempeñan un -- papel decisivo. ( 92 )

El estudio de la cultura de masas, en tanto que implica un juicio sobre la sociedad capitalista desarrollada, se -- transforma en polémica donde confluyen diversas interpreta-- ciones recogidas en torno a dos posiciones, una a favor sus -- tentada por los denominados "integrados" y otra en contra -- presentada por los "apocalípticos". En el análisis de esta -- cuestión cabe destacar la intervención de los miembros de la Escuela de Frankfurt, Adorno, Benjamin, Fromm, Horkheimer, -- Marcuse, quienes habían abandonado Alemania huyendo de la -- persecución nazi y se instalaron en Estados Unidos, en 1940.

Sus investigaciones se refieren a determinar cómo la es

( 92 ) Moragas Spa, Miguel de; op. cit. p. 73

estructura económica domina los distintos niveles de la organización cultural y penetra en los dominios psíquicos que -- dan lugar a los valores, deseos, normas y representaciones-- de placer. Al utilizar la psicología, aportaron a la teoría crítica de la sociedad una nueva variable: el reconocimiento de los factores psicológicos, mediante los cuales la economía determina los comportamientos sociales e individuales.

De acuerdo con los integrados, Shils y Bell, la cultura de masas rompe con el aislamiento del hombre; por tanto puede considerarse como fuente de solidaridad, es "la nivelación de los estilos de vida que contraponían a las clases" y ha permitido la superación de la lucha de clases.

Shils, para establecer un valor a la situación cultural sugiere tres modelos que coexisten en la sociedad industrial capitalista:

1. La cultura superior: incluye las obras de mayor calidad intelectual, literaria, científica y artística; cultura que, dada la acumulación histórica, es de -- gran riqueza.
2. La cultura mediocre: modelo cultural de aparición -- histórica reciente, catalogada por su modo imitativo. Este modelo cultural se vincula con los nuevos géneros artísticos como la comedia musical, cuya mediocridad se explica por el hecho de no haber atraído a los grandes talentos.
3. La cultura brutal: una cultura que aunque tenga una larga tradición histórica sólo se ha producido, conservado y difundido por los medios industriales en fecha reciente.

La defensa de la cultura de masas, o más bien de la sociedad capitalista que la genera es, según Shils, el hecho -- que en la sociedad actual se hayan multiplicado los niveles culturales.

Para Bell, el hecho que en un mismo momento millones de ciudadanos estén en contacto con un mismo mensaje, conozcan a una misma persona, participen de una misma noticia, constituye elemento esencial para la cohesión social; sin importar la masificación y la pérdida de valores genuinos. Bell sugiere que a través de la cultura de masas se puede constituir una sociedad ideal.

Los apocalípticos, consideran la masscult como consecuencia de la sociedad de masas, una sociedad despersonalizadora.

McDonald, por ejemplo, expresa que antes de la industrialización había "mal arte" y "buen arte". La valoración del hecho cultural tenía una misma naturaleza: la bondad o la maldad dependía del genio del artista. La masscult no puede concebirse siquiera como mal arte, porque es la negación del arte. El criterio fundamental de la cultura de masas es condicionar el gusto popular para después explotarlo.

El condicionamiento de los valores culturales se manifiesta también, en el fenómeno de la midcult, cultura mediocre, difundida a través de los medios de comunicación y cuyo sistema se basa en la reducción de los objetos culturales -- clásicos a un código estandarizado y ampliamente consumible.

En resumen, podría decirse que la mass y midcult, apare

cen como bienes de consumo, en el sentido que su función está destinada a estimular, con ayuda de la publicidad, la adquisición de nuevos bienes. Los medios masivos al dirigirse a un público anónimo y heterogéneo elaboran los mensajes de acuerdo a criterios medios, bien sea deformando el sentido original de su contenido ( información, cultura, arte ), o bien, borrando las tradiciones culturales de los diferentes grupos étnicos, que no pueden manifestar sus reivindicaciones y deben, por tanto, soportar lo que se les propone. Es aquí donde encontramos la primera analogía con el kitsch. - Por otra parte, la cultura mediocre y de masas es "conservadora", puesto que no hace más que transmitir formas degradadas de cultura; lo mismo que en el kitsch, sólo se imitan -- las formas superficiales del arte. La cultura de masas está condicionada por los principios comerciales de la oferta y la demanda, así como las sugerencias de la publicidad que divulga productos condensados, cuyas fórmulas sirven para satisfacer de manera fácil y rápida las necesidades superficiales de los consumidores; como ejemplo, tenemos las "cápsulas culturales" empleadas tanto en radio como en televisión.

De igual modo se encuentra que las producciones "culturales" difundidas tanto en el kitsch como en la masscult, no estimulan la reflexión crítica, ni la contemplación estética sino únicamente la excitación sensorial que da como resultado el placer por el placer.

Al abocarnos al campo de la música, observamos que en las producciones contemporáneas (específicamente las de la música disco y romántica en español -géneros analizados por

que son los que causan mayor impacto en los adolescentes que conforman este estudio de caso, según el experimento-) existían elementos con características particulares que concordaban con algunas consideraciones del fenómeno kitsch.

Primeramente, se encontró que las melodías de ambos géneros tienden a imitar las formas musicales del pasado; principio fundamental del kitsch, es decir, no hay creación de nuevos sonidos o temas, sino la mera reproducción de ellos.

La música disco, caracterizada por su ritmo monotónico, recuerda el "tam-tam" primitivo de los tambores africanos, - el cual era utilizado con fines mágicos y religiosos para -- provocar el éxtasis en los oyentes. Al igual que en aquella época el conjunto de sonidos excita al oyente. Algunos estudios han demostrado que ese tipo de música, así como la intensidad con que se escucha, estimula los sentidos, de manera tal, que el sujeto entra en estado de éxtasis. ( 92 )

Además de la imitación de la estructura musical, mencionada, se observa que las canciones aparecidas en la década - de los sesentas y setentas, están siendo renovadas, o sea, - están de vuelta en el mercado de consumo, pero en ritmo disco. Por ejemplo, encontramos las canciones "No puedo dejarde verte", melodía que popularizaran las "Cuatro Estaciones" versión en inglés (1960) y "Los hermanos Castro", versión en español (1961). "El rock del bote", que en 1974 lanzara --- "The Hues Corporation". "1, 2, 3," que en ritmo disco tocael grupo Salazar y que se empezó a escuchar en 1965. Igualmente encontramos las canciones de los Beatles, de Stevie -- Wonder y demás melodías del pasado que ahora reviven en el - nuevo ritmo.

( 92 )Gibbon, A., Frazer; Estudios sobre las expresiones musicales contemporáneas; Arte y Estética, Chicago, Ill. -- 1979, p.p. 27-35

En relación a la música romántica en español, no sólo se ha observado que se manejan -en cuanto a la letra se refiere- los mismos valores con respecto al amor, la maldad, la belleza, la infidelidad y la bondad, sino que resurgen -- tanto los ídolos como las canciones de antaño: César Costa, Enrique Guzmán, Alberto Vázquez, Angélica María o Rocío Durcal, retornan al mercado con alguna novedad, pero es posible argumentar que atraen al nuevo público más que por sus innovaciones, por la imagen que adquirieron con sus éxitos pasados; esas melodías que tal vez no tenían calidad, según los críticos, sin embargo, causaban sensación por los elementos kitsch, psicológicamente preparados para motivar los sentimientos y reavivar las sensaciones, y podría decirse todo el romanticismo posible que causara en el consumidor el efecto deseado.

Por otra parte, se encuentra también que los ídolos del momento incluyen en su repertorio melodías del pasado: el -- ejemplo más claro lo observamos con José José intérprete que gusta demasiado a los adolescentes, quien en su disco Romántico (1981) hace una recopilación de canciones que se consideraron como éxitos en décadas anteriores.

Las canciones en inglés y en español, no ofrecen ningún mensaje que estimule la reflexión, sino por el contrario, la anula; las formas de amar, de ser, de comportarse que el sistema requiere van implícitas en el mensaje verbalizado de -- las composiciones. Tampoco, son escuchadas simplemente para satisfacer una "necesidad auditiva", sino podría decirse que se oyen por reflejo condicionado y son asimiladas inconcientemente.



#### 4.8 La moda

Es un fenómeno de masa que algunos investigadores identifican con las variaciones transitorias, socialmente aceptadas que se producen en la vestimenta, la música, el arte, en el habla y en otras manifestaciones culturales.

Motivada por la condición social del hombre, la moda, - puede ser considerada como un reflejo y al mismo tiempo una aceptación de las estructuras que determinan la rivalidad en tre las clases sociales. En cuanquier época, la moda surge en conglomerados humanos donde el poder económico y los conflictos de intereses son más acentuados.

Para algunos autores la moda es una codificación de sentimientos irracionales, a través de la cual son transmitidas las reacciones emotivas frente a los cambios. Otros encaran ese fenómeno como una manera de diversión de las clases económicamente poderosas.

Según señalan los sociólogos, la moda comenzó a manifestarse a partir de la ascención de la burguesía, a fines de la Edad Media, y no obstante que se halla en diversas áreas culturales, es en la ropa y en los adornos corporales donde se encuentra su panorama más significativo. Al respecto el sociólogo Thorstein Veblen afirmó: "el gasto declarado para fines de ostentación está más visiblemente presente y es tal vez más practicado en materia de vestuario que en cualquier otro sector de consumo. Nadie dejará de estar de acuerdo en que la mayor parte en que incurren todas las clases en cuestión de vestuario, es debido, principalmente al interés por-

la apariencia respetable, no por la protección de la propia-persona".

Desde el punto de vista económico, la moda es sólo un--problema de industria y mercado, sectores que en las sociedades capitalistas se valen de la publicidad para mantenerse -vivos y florecientes. Los medios de comunicación, por su --parte, actúan sobre el comportamiento del consumidor, e imponen gustos y estilos. Más que la calidad, la etiqueta vende el producto.

De acuerdo con Marshall McLuhan, para quien la ropa es-la continuación de la piel, así como las canciones extensión del oído, los filmes de la vista, la moda se apresura a ocupar el vacío creado por los desplazamientos tecnológicos. Todas las ropas y toda tecnología son parte de un ritual al-que se trata desesperadamente de hacer estable y permanente.

Roland Barthes, al definir la imposición de la publicidad al consumidor de moda, afirma que lo esencial de ese fenómeno es su realidad económica, comercial y social, "que se asienta sobre la necesidad de vender de modo más rápido que-el uso. Para obtener esa aceleración, que no es natural, --porque han existido sociedades sin moda, aparece la obliga--ción de imponer lo arbitrario. Desde ahí, se produce enton-ces, una inversión mitológica, a partir del momento en que -el diario o la revista especializada, las emisiones radiofó-nicas y televisivas, así como la cinematografía transforman lo arbitrario en imperativo" .

El sociólogo Edgar Morin, sustenta que la moda está mo-tivada por la necesidad de cambio, por la atracción de lo --

nuevo y por el deseo de originalidad personal producido a -- través de la afirmación de los signos que identifican a los miembros de la élite. Ese deseo de originalidad desde que la moda se divulgó, cambió radicalmente: lo original, multiplicándose se convirtió en patrón. Y es así como la moda se renueva aristocráticamente, en tanto se difunde de manera de mocrática.

La cultura de masas es el punto primordial de ese aristocraticismo, ya que permite al público imitar rápidamente-- a la élite; se pone al servicio de la adhesión de identidad-- mediante los medios: fotografías, mensajes radiofónicos, televisivos, fílmicos que contienen consejos para adaptarse a la moda. Se comercia lo exótico y se transforma en artículo de lujo lo que muchas veces poseía sentido crítico y desafiante.

Las variaciones de la moda se producían --a principios -- de la industrialización-- exclusivamente dentro de capas sociales solidificadas, conservándose la distinción entre las clases. Posteriormente, se verificó una tendencia a la democratización: diferentes clases sociales comenzaron a participar de los mismos estilos, casi siempre dictados de arriba -- hacia abajo, pero indicando por primera vez una interacción-- entre las clases superiores y las clases medias.

En la actualidad, la moda además de acelerar el proceso de producción, es utilizada para asimilar aquellas manifestaciones sociales que atentan contra la cohesión del sistema. Por ejemplo, tenemos que la inconformidad de los jóvenes de la década del sesenta, hacia el sistema, se representó en --

múltiples formas: en la vestimenta, los pantalones de mezcla que eran utilizados únicamente por los obreros, las minifaldas que reflejaban un sentido erótico y según los estudios que consideran el vestido como lenguaje, expresaba libertad sexual, fueron asimilados por el sistema: la industria explotó esos pantalones y los denominó blue jeans, la minifalda era el "último grito de la moda" y en todas las tiendas se encontraban (aún en la actualidad) a precios bastante elevados.

Lo mismo sucedió con la música de protesta: infinidad de discos fueron lanzados al mercado y los intérpretes fueron promovidos hasta ubicarlos en calidad de ídolos.

La moda también traduce -conforme a las teorías freudianas- reacciones inconscientes, presiones emotivas, represiones sexuales y toda clase de conflictos. Estar a la moda --significa "adquirir prestigio", y ser aceptado socialmente.- Llevar una prenda de Pierre Cardin, Jordache o cualquier otro diseñador de moda, así como escuchar determinado género de música o preferir cierto intérprete, es una garantía para el consumidor, porque a través de su gusto condicionado demuestra que forma parte de la colectividad y que está a "tono" con las circunstancias.

Para vender el producto, los creadores no se detienen en el tiempo y se inspiran tanto en el pasado como en sus posiciones de lo que será el futuro; no obstante, da mejor resultado revivir los estilos y gustos de épocas pasadas. A mediados de la década de los setentas, por ejemplo, la adaptación cinematográfica del libro "El gran Gatsby" de Scott--

Fitzgerald, reanimó la nostalgia, inspirada en los años veintes: la industria, implantó, entonces la "nueva moda"; los pantalones para caballero se ensancharon; el blanco y los colores claros volvieron a considerarse de "buen gusto", y los industriales, por consiguiente, ganaron muchos millones.

Esta forma imitativa, bien podría considerarse como una actitud kitsch.

Por otra parte, se tiene que la aceptación del público a las variantes de la moda, dependen de su receptividad a las concepciones de la belleza que se encuentran detrás de esa variante, es decir que le guste o no; sin embargo, los vehículos de comunicación que apoyan y refuerzan la moda imponen los patrones estéticos, hecho que limita la libertad del público.

Por esa razón para muchos autores la moda no es más que un instrumento de alienación, pues no permite la crítica racional del consumidor.

#### 4.9 Condicionamiento del gusto

Por analogía con el sentido corporal, el gusto en Estética es la aptitud para apreciar más o menos correctamente y sentir con mayor o menor intensidad la belleza de las obras de la Naturaleza o del arte. El gusto estético es, una disposición natural; no obstante, se forma ejercitándolo y se transforma por el hábito. ( 93 )

La capacidad de percibir lo bello conmueve al hombre -- afectando su razón, inteligencia imaginación y sus sentidos; el gusto nace pues, del ejercicio simultáneo de esas facultades, así como de su armónica relación.

Esa percepción individual está condicionada por factores sociales que corresponden al curso natural del desarrollo humano: la adaptación del sujeto al mundo exterior y la influencia que ejercen sus congéneres sobre él. Nuestro yo, es resultado de un proceso histórico social y a pesar que en la emoción estética hay también un elemento personal irreducible, no se puede aceptar como su determinante.

Al estudiar la historia del gusto individual y colectivo, Pierre Bourdieu, ha demostrado que objetos tan complejos como las obras de arte no son capaces de suscitar por sus meras propiedades formales, preferencias naturales, y afirma que "sólo una autoridad pedagógica puede romper continuamente el círculo de la "necesidad cultural"; la condición de la educación, en su acción propiamente pedagógica es capaz de originar necesidades de productos culturales y de imponer

( 93 ) Diccionario Enciclopédico Salvat, tomo VII, Barcelona, 1945; p. 493

la manera adecuada de satisfacerlas". ( 94 )

En relación a lo anterior Guillo Dorfles, afirma que -- "si se pudiese destruir el carácter todavía clasista de la educación y terminara por derrumbarse ese muro impenetrable-constituido por la falta de cultura de muchas categorías sociales, sería más fácil conseguir cierta universalidad en el gusto". ( 95 )

Pero, ¿quiénes son los que guían las inclinaciones estéticas?. Se ha observado a través de los años que las clases dirigentes han tenido en sus manos la dirección cultural y -- que los artistas han pertenecido a ellas o bien han sido absorbidos.

Los representantes de la cultura, después de independizarse de las directivas de la Iglesia y las cortes, al pretender desarrollar con autonomía su trabajo, dieron lugar a -- formas más herméticas y acentuaron el elitismo del arte. -- Sus rebeliones contra la sociedad, fueron asimiladas a través de los canales de los medios de difusión masiva y se encontraron ante una nueva manera de dependencia: el mercado.

La condición del artista en el sistema capitalista es -- semejante a la de los trabajadores: su fuerza de trabajo es retribuida según la cotización que recibe como mercancía. En el orden capitalista, no se admite que quienes no poseen los medios de producción decidan el sentido y el destino de sus productos, por esa razón, las clases dirigentes subordinan a los creadores, y su trabajo contribuye al consumismo.

( 94 ) Bourdieu, Pierre; Sociología de la percepción estética en las ciencias humanas y la obra de arte; El conocimiento; Bruselas, 1969, p. 28

( 95 ) Dorfles, Guillo; op. cit., p. 17

Por tanto se puede argumentar que la familia, la escuela, la clase social y la religión constituyen factores básicos, a nivel microsocia, para difundir e inculcar el gusto hacia obras que previamente fueron designadas como merecedoras de ser admiradas. En el nivel macrosocia, los medios de difusión masiva tienen la misma función.

Una vez determinado el gusto, se condiciona por medio de técnicas psicológicas que se fundamentan en la inercia estilística; es decir, el hecho que el espectador o consumidor tiende a gozar sólo aquellos estímulos que satisfacen sus sentidos, debido al previo aprendizaje o a la asociación de ellos con experiencias pasadas. De modo que sólo se aprecia las melodías iguales o semejantes a las que ya se ha oído, argumentos de historias obvias que generalmente tienen " final feliz"; pinturas que representen imágenes conocidas, y en sí, todas las formas artísticas que presenten un mínimo de innovaciones. Para que se acepte un nuevo estilo, es necesario que los sujetos estén educados y que se establezca una relación directa del objeto con los sujetos, a fin de que se produzca una verdadera experiencia estética.

En la actualidad, se puede afirmar que, tanto en la música como en las demás artes, existen dos clases de gusto. Uno para los adeptos y otro para quienes disciernen. Quien tenga el oído condicionado por las melodías de las canciones de consumo o incluso por la música clásica tradicional, le resultará imposible aceptar un estilo completamente diferente, en concreto la nueva música, sin determinada educación para escuchar.



Existe también, la repetición constante del estímulo: - además de ser repetitiva la música en su estructura, se observa que las radiodifusoras cada tiempo determinado la emiten. De esa manera se estimula la memoria del oyente y por costumbre acepta la melodía.

#### 4.10 Música y Radiodifusión

Sin duda alguna, uno de los inventos más extraordinarios es la radiodifusión, medio masivo de comunicación que llega a la mayoría de los sitios donde el conglomerado social se reúne como por ejemplo: tiendas, casas, fábricas, - oficinas, automóviles, hospitales, restaurantes, algunos - transportes colectivos, etc., y afecta a gran número de receptores.

La cantidad de aparatos de radio que existe en algunos países del mundo supera, a veces, el número de sus habitantes. En México, es frecuente que un solo hogar posea dos o más aparatos de radio y es típica ya, la imagen capitalina - del individuo que lleva consigo su radio de transistores.

( 96 )

Lo anterior permite asegurar que la radio ha desarrollado las características necesarias para penetrar a todos los estratos sociales y ha logrado estar presente en varios lugares a la vez, participando en la integración social.

Según Mario Kaplún en su obra Producción de programas de radio, la radiodifusión es el medio de mayor penetración-

( 96 ) Galindo R., Enrique; La radio educativa; Revista Perfiles Educativos núm. 7; CISE, UNAM, enero-marzo 1980, p. 42

en los países latinoamericanos y aparece como la solución -- más idónea para impulsar la educación y la cultura popula -- res. ( 97 )

Por otra parte, la UNESCO, señala en un estudio que "la radio, única técnica de comunicación avanzada que se ha incorporado realmente al tercer mundo, se ha expandido y culturizado ampliamente... Con la miniaturización y transistorización, que permiten costos muy bajos, la radio está llamada a revelarse cada día más como instrumento bien adaptado a -- las culturas fundadas en la transmisión oral y en los valo -- res no escritos".

El mensaje radiofónico se compone esencialmente del discurso musical, el cual consta de una composición verbal y de una estructura musical. La composición verbal es descriptiva y produce en los oyentes impresiones de cosas o hechos, paisajes o sentimientos. Con frecuencia se elabora con la -- ayuda de elementos literarios y es lo que se conoce con el -- nombre de "letra". La estructura musical se constituye ele -- mentos armónicos tales como la melodía, el tono, el ritmo, -- la forma y la construcción.

Ese mensaje musical, analizado como estímulo es un puente de enlace entre un emisor y un receptor, cuyo código fue -- establecido socialmente con base en los criterios del modo -- de producción. En las sociedades de consumo, la mayoría de -- los mensajes radiofónicos lleva implícita una intencionali -- dad mercantilista, y actúan como permanentes reforzadores de

( 97 ) Kaplún, Mario; Producción de programas de radio; CIESPAL, Quito, 1978, p. 23

la vida cotidiana que se pretende debe contribuir al mantenimiento del sistema vigente.

#### 4.11 Arte y Comunicación

En la actualidad, los cambios sociales han provocado -- una transformación substancial en la concepción del arte, -- tal como sucedió en la época del Renacimiento. "En aquel momento, se pasó de la estética clásica (canónica, artesanal, -- intelectualista) al concepto moderno, caracterizado por la -- libre invención de formas, la "genialidad" individual de los artistas, la autonomía de las obras y su contemplación de-- sinteresada". ( 98 )

El surgimiento de sistemas de signos como los carteles, la televisión, la radiodifusión y la "música de consumo", me-- dios de comunicación que por su carácter masivo y nuevo se en-- cuentran proscritos del campo del arte, están siendo recono-- cidos y obligan a reubicar las categorías de legitimidad y -- valorización estética. Pero, cabría preguntarse, ¿qué se en-- tiende por arte, hoy en día?

El arte constituye un problema al que se ha dado múlti-- ples y diversas interpretaciones desde hace mucho tiempo.

Platón, con su doctrina idealista, vinculada a su con--

( 98 )Eco, Umberto; La definición del arte; Barcelona, 1970, Martínez Roca, p. 128

cepción de lo bello define el arte como una apariencia respecto de la realidad verdadera. Para Aristóteles, era una representación imitativa de las cualidades morales del hombre. Immanuel Kant, fundador de la filosofía clásica alemana, distinguió el arte de la naturaleza, la ciencia y el trabajo; se refiere específicamente a un arte estético como modo de representación que produce placer en el juicio por sí mismo, y no mediante un concepto. Hegel no sólo se planteó el problema de la naturaleza del arte, que consideraba producto de la actividad humana, dirigido a los sentidos, sino también, el de la necesidad que el hombre tiene de producir obras de arte. Su cuestionamiento equivale a preguntar: ¿es el arte algo accidental o una tendencia fundamental del ser humano?

Para Sigmund Freud, el problema del arte radica, también en su origen (que encuentra en la fantasía inconciente) y el de la función que cumple en la vida psíquica del género humano (proporcionar un goce que disfrace y suprima las represiones).

Según George Lúkacs, filósofo húngaro, el arte es un reflejo específico de la realidad. Jacques Maritain, define el arte como una virtud del intelecto práctico, que debe distinguirse de la moralidad, ya que se refiere a la bondad de la obra, no a la del artista como hombre.

J. Huizinga, en su obra Homo Ludens, expresa que el juego "es más viejo que la cultura", y lo considera raíz esencial del arte. Benedetto Croce, después de incesantes estudios llegó a la conclusión que el arte es intuición.

"El arte -señala León Tolstoi- es un lenguaje, una manera de comunicación humana y como tal tiene propósito y fin".

Salomón Reinach, afirma que es producto de la actividad humana, libre y desinteresado, cuyo fin no es la satisfacción de una necesidad inmediata, sino el despertar, en los receptores, un sentimiento, una emoción viva que puede adquirir diversas formas como la admiración, placer, curiosidad, y algunas veces también, terror.

En relación al problema del goce o aprovechamiento del arte, Bertold Brecht, indica que el disfrutar una obra artística es un hecho inseparable de la disposición o capacidad de observar el arte, es decir, de cierta participación en el trabajo del artista. Por esa razón, hace la diferenciación entre "observación del arte y arte de la observación".

Por su parte, Claude Lévi Strauss, considera el arte como un sistema de signos, cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con un objeto. Se plantea, asimismo, el problema de pretender una significación más allá de todo lenguaje y manifiesta que si bien la expresión artística aspira a ser un lenguaje articulado, la pretensión de significar más allá de todo lenguaje es una contradicción en los términos.

Cabe resaltar que en épocas pasadas -expone Carrillo- la intolerancia estética insistió mucho en la importancia del tema del arte. Puesto que se creía que la belleza residía en los objetos, el "buen arte" era aquél que hacía una hábil imitación de las cosas bellas y eliminaba cualquier defecto que tuvieran: ese arte consistía en la reproducción exacta -

del objeto ideal. ( 99 )

Hoy día, el acceso masivo al consumo del arte, posibilitado por los medios de comunicación masiva, y la extensión de la creatividad estética al diseño, la moda, la vida cotidiana, vuelven obsoleta la defensa de la autonomía de las -- obras de arte y de la genialidad excepcional de los creadores. "La contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción estéticas desarrollada por el sistema capitalista ha erosionado la ideología con que la burguesía justificó, en su auge, su modo de concebir el arte, y revela la arbitrariedad con que impuso esa concepción a las -- culturas dependientes. ( 100 )

Por tanto se puede argüir que lo estético es una manera de relación entre los hombres con los objetos; sus características varían según las culturas y los modos de producción.

El arte concebido como belleza, no es una cualidad de las cosas sino la proyección en ellas de la experiencia estética del sujeto condicionada a su vez, por diversos factores que dan significación al objeto.

"El arte refleja su tiempo" -afirma Guillo Dorfles- , y la característica formal del arte de nuestro siglo responde a los mecanismos de los objetos de uso en el mercado.

Ante esa situación, "el artista necesita inventar una modalidad nueva, una corriente distinta, destacar y crear el último estilo, y si logra triunfar, impone una nueva moda --

( 99 ) Carrit, F.E.; Introducción a la Estética; F.C.E., México, 1978, p. 53

( 100 ) García Canclini, Néstor; Arte popular y sociedad en América Latina; Grijalvo, México, 1977, Teoría y Práxis, p. 21.

que se extinguirá con la saturación del mercado". (101 )

En el caso específico de la música Sandved explica:

"Cada nuevo estilo creador, suele presentarse como una-reacción contra el estilo precedente. Después de un comienzo incierto, el nuevo se desarrolla hasta alcanzar su cima y luego entra en un período en el que sus rasgos característicos se exageran y degeneran. La relación entre forma y contenido se rompe y la música pierde peso y equilibrio. Entonces, el arte se convierte en pura maestría y la música se -- vuelve más ciencia que arte, provocando la reacción de un es-tilo distinto que, fatalmente sigue la misma trayectoria".

De lo citado se deduce que la música cambia directa y -- proporcionalmente a las transformaciones sociales y que re--fleja las condiciones de una época determinada. Sin embar--go, las verdaderas obras de arte se ubican al margen de cual-quier valoración estilística, porque son creadas sin la pre-tensión de cumplir las exigencias del momento o tener en -- cuenta las imposiciones del estilo formal presente.

Al respecto, Teodoro Adorno en su texto Reacción y Pro-greso, dice: "La perspectiva de un progreso en arte, no la-proporcionan sus obras aisladas sino su material... en la -- dialéctica del material es donde se halla comprendida la li-berdad del compositor, de tal modo que en la obra se comple-te la más íntima comunicación entre éste y su material... -- Arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales es la -verdadera intención del progreso de la música. De la misma-

( 101 ) Rodríguez Prampolini, Ida; "Arte, mercado, tecnolo -- gía"; La dicotomía entre arte culto y arte popular; - UNAM, 1979, p. 241

forma que el proceso social no debe ser interpretado como -- progreso de todos sus hechos individuales o en el sentido de un desarrollo desenfrenado, sino como proceso de desmistificación, así ocurre también respecto a la génesis de la música en el tiempo". ( 102 )

Según Nicolai Hartmann la característica primordial de las obras de arte es que se pueden descomponer en un primer término que está realmente dado y en un fondo que es irreal. Esa articulación de estratos del objeto estético puede señalarse en todas las artes, incluyendo la música considerada -- arte no representativa". ( 103 )

En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma sólo acústica; luego aparece lo musical que corresponde al fondo, como unidad que ya no puede -- apresarse únicamente como acústica. Lo musical pasa entonces como la acción en una novela. Además de esa unidad, lo propio de la música es su contenido psíquico, e incluso algunos autores la han catalogado como símbolo de lo psíquico.

Asimismo, se parece a lo psíquico en su dinamismo: los actos emocionales transcurren en un ascender y descender que también se encuentra en la música; los sonidos se vuelven intensos o débiles y resuenan unos tras otros en el tiempo, -- así como también se reemplazan unos a otros los actos psíquicos siguiendo el flujo del tiempo.

( 102 ) W. Adorno, Teodoro; Reacción y progreso; Tusquets editor; Barcelona, 1970; Cuadernos marginales 9; p.13-19

( 103 ) Hartmann, Nicolai; Introducción a la filosofía; UNAM, 1961, p. 189-204



Una obra de arte -expresa Susanne K. Langer- es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento-- humano. Debe tomarse la palabra sentimiento, en su acepción más amplia, representando todo lo que puede sentirse, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y -- el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales, o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana conciente. ( 104 )

Considera que el arte es, por consiguiente, producción-- de un sistema simbólico y que cada una de las artes particulares expresa simbólicamente un aspecto del sentimiento. Esa expresión simbólica, debe concebirse, desde su punto de vista, no como una simple expresión de los sentimientos vividos por el artista ni tampoco como una representación objetiva -- de la realidad, sino más allá de la experiencia personal.

Con los elementos de juicio mencionados, es factible -- cuestionarse hasta qué punto pueden catalogarse como arte -- las actuales producciones musicales.

Si tomamos en cuenta que el mensaje musical, considerado como estímulo auditivo, es nuestro punto de relación entre emisor y receptor cuyo código fue determinado respecto-- a las exigencias del modo de producción económico, es posible pensar en un "arte industrializado" del cual sobrevivirán las obras de calidad que puedan resistir el paso del --- tiempo; la historia permitirá establecer si las producciones

( 104 ) K. Langer, Susanne; Los problemas del arte; editorial Infinito, Buenos Aires, 1966, p. 23

actuales son realmente arte o sólo mercancías que se mane--  
jan como obras de arte, porque la especificación de la acti-  
tud estética adecuada para percibir lo artístico es resulta-  
do de convenciones relativas y arbitrarias, las cuales fue--  
ron legitimadas con base en las necesidades del sistema y re  
forzadas a través de la educación.

Otra posibilidad se presenta al considerar que las can-  
ciones contemporáneas pueden ubicarse en el terreno de un --  
pseudo arte que se origina de las bases consumistas de nues-  
tro modo de producción.

ART. 1.º DE LA LEY DE PROTECCIÓN DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INDUSTRIAL

## CONCLUSIONES

Si se toma en cuenta que la música y la palabra surgen ante la necesidad humana de comunicación, además de considerarlas como estímulos se puede inferir que son mensajes cuya estructura y desarrollo se desprende del contexto, a fin de cumplir las funciones que impone la praxis social.

En el terreno de la comunicación social, el mensaje verbal y musical son transmitidos a través de los medios masivos de difusión y su efecto depende del contenido, las características del medio empleado, el estado del individuo, su autopercepción, los grados de atención y selección que presente, la pertenencia a grupos e instituciones, así como el contexto en que se produce la emisión.

La investigación acerca de los efectos que causan los mensajes enviados por los medios masivos, plantea diversos problemas metodológicos y teóricos debido a la multiplicidad de contenidos y formas de organización que comprenden amplia gama de actividades que producen reacciones distintas en los receptores. Sin embargo, la realidad demuestra que originan consecuencias importantes para los individuos, las instituciones y la cultura, aunque no se haya encontrado la conexión causal precisa.

Respecto al efecto que ocasione el mensaje musical y verbal (letra), se puede decir que varía según el género musical que se maneje; la percepción auditiva; la intensidad tonal; el aprendizaje; el condicionamiento del gusto, al igual que el ritmo, melodía y armonía.

De esta premisa se deduce que la música disco, por ejemplo, origina efecto de placer en el oyente debido a que su ritmo, melodía y armonía, se asocian mediante el aprendizaje con un estado eufórico; su intensidad tonal estimula el área correspondiente de la corteza cerebral. A través del proceso perceptual se extrae la información requerida, y por medio del mecanismo psicológico del refuerzo, se condiciona la respuesta hacia la aceptación y la generalizada sensación de placer.

Es conveniente señalar que estas consideraciones genéricas presentan cierto grado de relatividad ya que los efectos manifiestos en la conducta corresponden a la formación sociocultural y experiencias del sujeto.

En el caso de la música romántica en español es factible observar un efecto mnemónico que se relaciona, en la mayoría de las ocasiones, con las vivencias afectivas del individuo.

Por tal motivo, y tomando en cuenta que la mayoría de las actuales producciones musicales están compuestas de elementos kitsch: recuerdos escolares, vagas remembranzas amorosas o comparaciones con el pasado; la aprobación a la opinión pública formada de manera vulgar y cursi, contribuyen a que el público crea artística la imitación estilística y se deje llevar por las imposiciones de la moda.

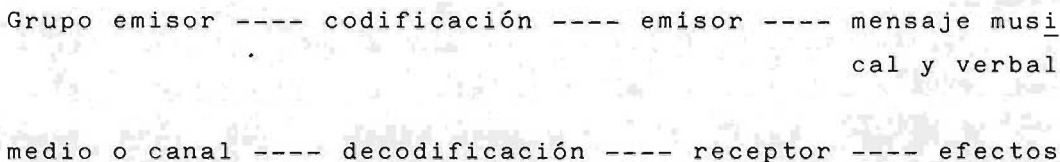
En el terreno de la comunicación se encuentran dos fenómenos semejantes al kitsch: la cultura de masas y la cultura mediocre, ambas consecuencia de la sociedad despersonalizadora que constituye la sociedad de masas. El condiciona -

miento de los valores culturales se manifiesta en esos fenómenos cuyo sistema se basa en la reducción de los objetos -- culturales clásicos a un código estandarizado y ampliamente consumible.

Esas dos clases de cultura aparecen como bienes de consumo, en el sentido en que su función está destinada a estimular, con ayuda de la publicidad, la adquisición de nuevos bienes.

Los mensajes que se transmiten a través de los medios masivos de difusión, previamente elaborados para dirigirse a un público anónimo y heterogéneo, se convierten en mercancías que **satis**facen de manera fácil y rápida las necesidades superficiales de los consumidores.

La integración de la música en el proceso de comunicación se puede observar mediante el siguiente modelo:



El grupo emisor está formado por aquellos que detentan el poder de los medios de comunicación masiva. Los grupos económicamente poderosos que sustentan el sistema capitalista ejercen y controlan la comunicación a través de los medios masivos. El negocio instituido por esos grupos ha traído como consecuencia que los medios, lejos de realizar una labor social, se dediquen a transmitir la ideología dominante que favorece los intereses de ciertas clases sociales.

La codificación consiste en la estructuración del mensaje. Para codificar los mensajes es necesario un sistema de signos, señales y símbolos que expresen de manera clara lo que se quiere, siente o necesita. La intencionalidad del grupo emisor va a estar implícita en ese mensaje, y con base en diversas técnicas psicológicas se logran los efectos deseados; es decir, la transformación y control de la conducta.

El emisor manifiesta mediante lenguajes de tonos, voces e inflexiones; escritos, gestos y ademanes -según el medio que se maneje- las señales, signos y símbolos de su información y cultura prevista. A pesar que periodistas y locutores pretenden afirmar su independencia profesional, están dentro del negocio de los medios, y lo que producen se destina para equilibrar el sistema, y evitar las posibles disfunciones. Si bien no se puede generalizar, sí se puede argumentar que en la mayoría de los casos, los emisores están al servicio de la minoría.

El mensaje musical y verbal se elaboran de acuerdo con los cánones que el grupo emisor estipula; es decir, sólo se difunden aquellas producciones que aceleran el consumo de mercancías. Es conveniente recordar que los mensajes radiofónicos son el principio o pilar de un proceso de comercialización que abarca la industria disquera, la fabricación de aparatos de sonido, la creación de estereotipos, etc.

El canal, es el vehículo por el cual el emisor informa y divulga el mensaje. Sin duda alguna, uno de los inventos más importantes es la radiodifusión, medio masivo que por su ubicuidad afecta a gran número de receptores.

De lo anterior se deduce que la radio ha desarrollado -

las características necesarias para participar en la integración social de las comunidades.

Si bien es cierto que la televisión, cine y prensa tienen actualmente gran auge, especialmente en las zonas urbanas, también es cierto que por las características esenciales de la radio, ésta se sitúa adelante de todos ellos.

La decodificación se constituye de la información previa, la estructura peculiar, antecedentes y capacidad del receptor -que debe ser semejante a la del emisor- elementos que le permiten transformar el mensaje original de manera asequible para sí mismo.

El receptor, responde motivado por la recepción del mensaje, y los efectos de la estimulación se traducen en términos de conducta y actitudes.

El modo de producción capitalista propicia la exportación de mensajes y patrones socioculturales que se difunden gracias a los medios masivos de comunicación. Esta forma de imperialismo ha logrado penetrar en muchos países cuya economía es dependiente, La penetración e influencia de esas naciones se advierte de manera especial en los programas televisivos, la música grabada y su fuerte consumo, las noticias, los libros y la programación radiofónica.

En México, la actividad de propaganda abierta aceptada por las autoridades gubernamentales y la iniciativa privada ha provocado la pérdida de valores y tradiciones culturales, hecho que trae como consecuencia la carencia de identidad, -problema social que afecta y divide a la población.

La influencia de los contenidos transmitidos por los medios genera la asimilación de valores de consumo, que con el

desarrollo económico se tornan en valores de producción.

Por esta razón, no importa la calidad de las creaciones musicales, sino su utilidad en el mercado: la música vende, no sólo objetos materiales, sino modos de vida, formas de -- comportamiento, y también posición social. Escuchar música- de moda y vestir prendas de actualidad, confieren al indivi- duo seguridad dentro de su grupo social y la masificación, - resulta normal en nuestros días.



## CONCLUSIONES GENERALES

- a) Se ha expresado de manera amplia el desarrollo de ciertas funciones de la música a través de las sociedades primitivas, feudales, del renacimiento y las contemporáneas, señalando algunos de los efectos que causa la organización social sobre el mensaje musical, con objeto de probar que la audición musical no es una experiencia vaga e intangible, separada de las demás vivencias humanas.

A pesar que la música ha sido estudiada en forma aislada de la evolución social e incluso de las otras artes es factible argumentar que también ha influido en el orden social.

La historia de la música se presenta como la biografía de individuos notables quienes de modo gradual y paulatino fueron transformando las prácticas y técnicas musicales. El estudio de su naturaleza y su lugar en la vida de los hombres se realiza con base en las reacciones subjetivas, emociones, sentimientos, placer, etc., hecho que trae como consecuencia contradicciones interminables debido a la subjetividad.

Si bien las investigaciones sociológicas han aportado valiosos conocimientos respecto al significado y desarrollo de la literatura, la pintura, las ciencias, la tecnología, la religión y otros aspectos de la cultura humana, en torno a la interpretación de la música en la sociedad apenas se ha comenzado.

En esta investigación se infiere que la historia de la música no puede separarse de la historia de la sociedad porque es producto humano que ha tenido diversas

funciones sociales en correspondencia con las necesidades objetivas del hombre, y que los cambios en la estructura social originan modificaciones en la creación y utilización de la música.

De acuerdo con las funciones de la música apreciadas a través del tiempo, se sustenta que el fenómeno musical es trascendental y que no debe limitarse a especulaciones de tipo estético únicamente; esto es, pensar que la música sólo puede ser analizada en relación con la satisfacción emocional subjetiva que cada individuo presenta.

La música está ligada a aspectos económicos, políticos y sociales que no se pueden olvidar, y que proporcionan elementos materiales congruentes para cuestionar y comprender la trayectoria e importancia de esa manifestación artístico-cultural.

- b) El hombre crea la música cuando siente la necesidad de comunicarse con la naturaleza, con otros seres humanos y también consigo mismo.

Su permanencia en el tiempo, permite considerarla, al igual que el lenguaje, como producto de factores genéticos; es decir, a pesar de que se realizan en un proceso de socioculturización, existen aptitudes heredadas cuya influencia propicia la creación y reproducción musicales.

En la actualidad, diversas investigaciones efectuadas por neuropsiquiatras, han demostrado que existen centros específicos en el cerebro que se ocupan de alma

cenar la información requerida para componer música instrumental. Esas zonas, junto con las áreas correspondientes al lenguaje originan la producción musical verbalizada. El sustrato genético parece tener influencia determinante en el desarrollo de dichos centros cerebrales.

Desde el punto de vista físico, se obtiene que es energía que obra sobre el oído; no obstante, la teoría de las ondas sonoras permite demostrar que también afecta a otros sentidos: el sonido es capaz de evocar imágenes visuales, provocar sensaciones olfatorias y gustativas, así como producir efectos electrodermiales que dan lugar a la percepción táctil.

Asimismo, se ha comprobado que los distintos elementos musicales: vibración, melodía y ritmo, causan ciertos efectos en el organismo; en tal virtud, pueden ser utilizados con fines terapéuticos.

Por tanto, se deduce que el fenómeno musical se interrelaciona con todo el complejo perceptivo del hombre y la conjunción letra-música realiza una función totalizadora. El reforzamiento de estimulación tanto a nivel de la estructura musical como de su continua repetición a través de la radiodifusión, trae como consecuencia una respuesta conductual generalizada ante ese estímulo u otro semejante, y el condicionamiento del gusto.

c) El tema de la adolescencia resulta, en la actualidad de gran importancia tanto para los investigadores como para quienes no están relacionados directamente con los jóvenes, dado que un sector muy significativo de nuestra población está formado por individuos adolescentes que constituyen una fuente relevante de influencia.

Diversas investigaciones contemporáneas han establecido que la adolescencia es un período de transición entre la niñez y la adultez, durante el cual un individuo emocionalmente inmaduro, busca su identidad y un lugar en la sociedad, acercándose a la culminación de su crecimiento físico y mental; por tal razón se consideró pertinente ubicar a nuestros sujetos de estudio, cuya edad fluctúa entre los 19 y 25 años, en el terreno de la adolescencia.

En este período las diferencias sexuales presentan una variante de suma importancia. Las niñas que maduran mental y físicamente antes que los varones, van a tener problemas distintos influidos tanto por cuestiones físicas como por los patrones de cultura; es decir, como maduran más temprano, se parecen a los adultos antes, y, por tanto, son tratadas más como adultos que los niños. Respecto a los patrones culturales, se observa que la educación para el sexo femenino, difiere de manera considerable. Un simple ejemplo basta para notar la divergencia: a las niñas se les educa para las labores del hogar, se espera que sean damas desde los primeros años de su niñez y se tiene más control sobre ellas. Los niños son libres

de mostrarse agresivos, independientes, aún en la adolescencia.

Como resultado de ese condicionamiento las niñas son más dóciles y sumisas, mientras que los varones se definen inquietos y difíciles de controlar.

Si a esto se auna que pertenecer a una clase social afecta los actos del individuo, tanto los referentes a su conducta cotidiana (preferencias, gustos, modales, formas de hablar y de vestir), como aquellos que constituyen la expresión de su manera de pensar, de concebir el mundo, se observa que los adolescentes de clase media presentan mayores posibilidades de adhesión al sistema porque tanto su estrato social como su formación educativa están encaminadas a mantener el equilibrio del sistema.

La clase media ofrece más flexibilidad que otras categorías sociales debido a su situación intermedia, que está de alguna manera sometida a la atracción de dos polos opuestos. Esa flexibilidad le ha permitido obedecer incondicionalmente las influencias del dominio que ejercen las nuevas invenciones, los nuevos productos, los designios de la moda; identificarse con la cultura mediocre y consumir de manera desmedida aquellos objetos que les otorgan prestigio y mantienen su estatus.

Por esta razón se consideró la posibilidad de trabajar con jóvenes que pertenecieran a la clase media.

Se observó, por otra parte, que las canciones son-

aceptadas y asimiladas por los efectos de la moda, el condicionamiento del gusto y su amplia difusión a través de la radio.

Las producciones musicales alienantes, destinadas a causar placer momentáneo no se "digieren" concientemente, de manera individual, sino por medio de la masificación y generalización del gusto.

Se infiere que mediante el experimento electroencefalográfico fue posible asegurar que el estímulo musical aprendido origina un reflejo condicionado detectable a través de la actividad cortical del cerebro y que guarda estrecha relación con la conducta social de cada sujeto.

Los géneros musicales que modifican de modo considerable la actividad cerebral son la música disco y la romántica en español debido a que constituyen estímulos sumados: unión de la letra y la música; porque logran reavivar la memoria e imaginación, hecho que trae como consecuencia que el cerebro genere mayor cantidad de energía y porque la estimulación constante produce la asimilación inconciente.

- d) Tomando en cuenta las posibilidades que ofrece el fenómeno canción, el estímulo sumado, se utiliza como instrumento de control sociopolítico y económico.

Por medio de la cultura de masas, la moda, el mencionado condicionamiento del gusto y el kitsch, se difunden producciones de baja calidad -en la mayoría de los casos- que actúan como mercancías destinadas a ace-

lerar el proceso productivo.

La imitación estilística, la divulgación de valores mediocres y el concepto de placer, se hallan en las creaciones alienantes de hoy día y confirman el poder político y social de una minoría, la cual decide el destino de las masas.

El poder de la élite, ha suscitado que en los textos históricos se registre, poco y rara vez, la coexistencia de la música popular y la música culta. Desde nuestro punto de vista, es inobjetable la retroalimentación de esos dos modos de producción artística.

Por desgracia, la canción ha estado relegada de los estudios universitarios por considerarla un subproducto artístico. Deseamos que así como el cómic, al cual se comienza a reconocer debido a su trascendencia los análisis sobre el fenómeno canción revaloricen su diversidad de aspectos y posibilidades, a fin de que se obtengan composiciones de mejor calidad.

Se considera que existen formas musicales que todavía no se valoran, las cuales pueden evitar que finalice el desarrollo de la música y que se regrese con frecuencia a esquemas pasados.

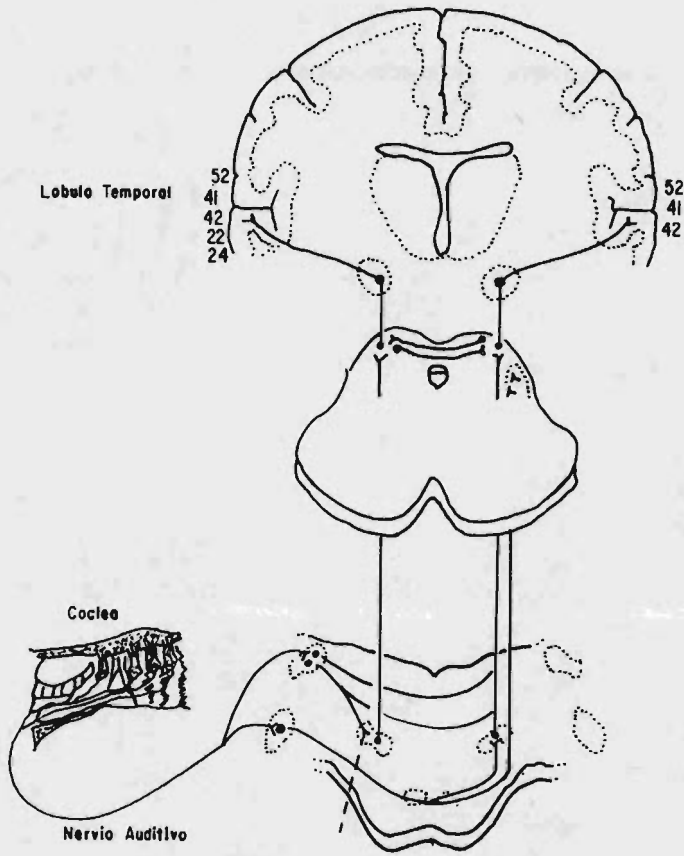
El concepto de que ya no se produce música buena y que los "genios" han desaparecido, resulta obsoleto si pensamos en la creación musical de gran número de gentes que permanece en la obscuridad a causa del monopolio existente en la difusión de mensajes.

Es posible pensar, entonces, que los compositores-

del movimiento popular necesitan trabajar arduamente para la colectividad y tienen la misión de destruir la división entre música culta y música popular; separación-esquemática que no tiene validez si se profundiza en el complicado problema del arte y se abarca en un estudio-genérico toda la gama de posibilidades que presenta la-música en general.

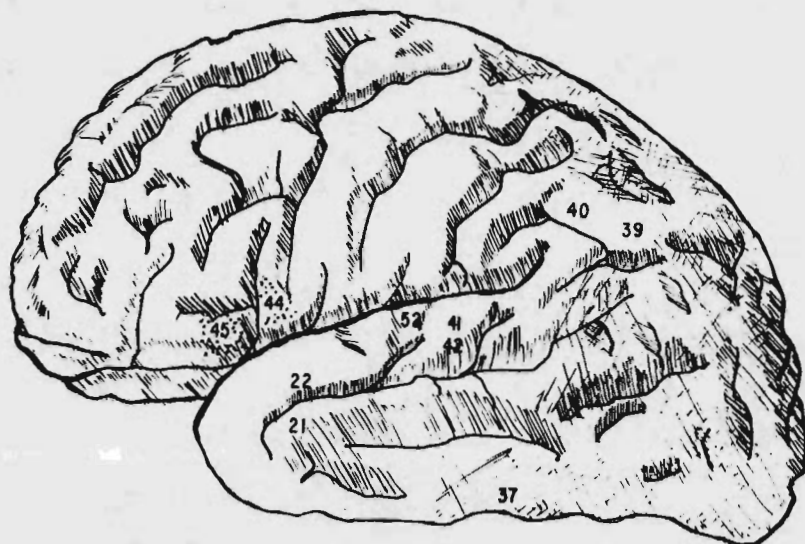


APENDICE No. 1



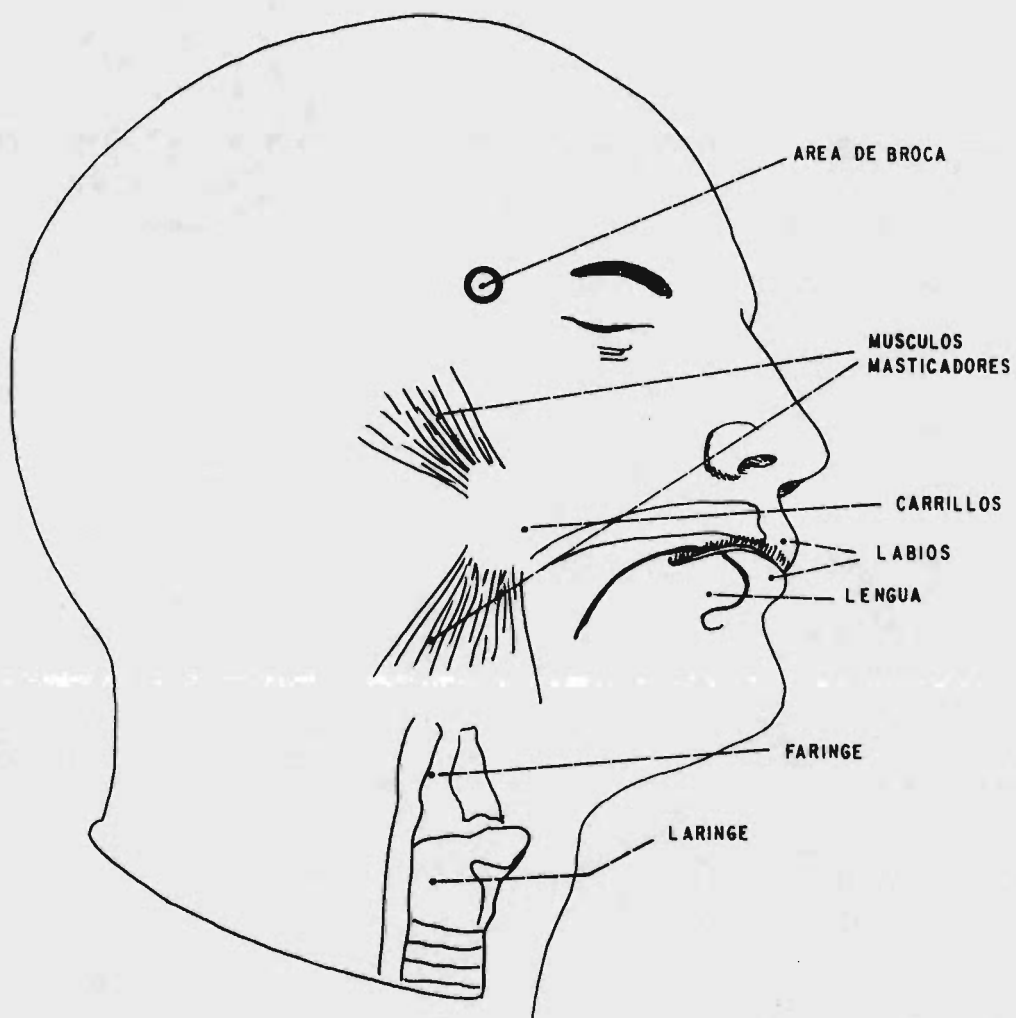
**LA VIA AUDITIVA**

## FORMACION DEL LENGUAJE ORAL EN EL CEREBRO



LAMINA 2

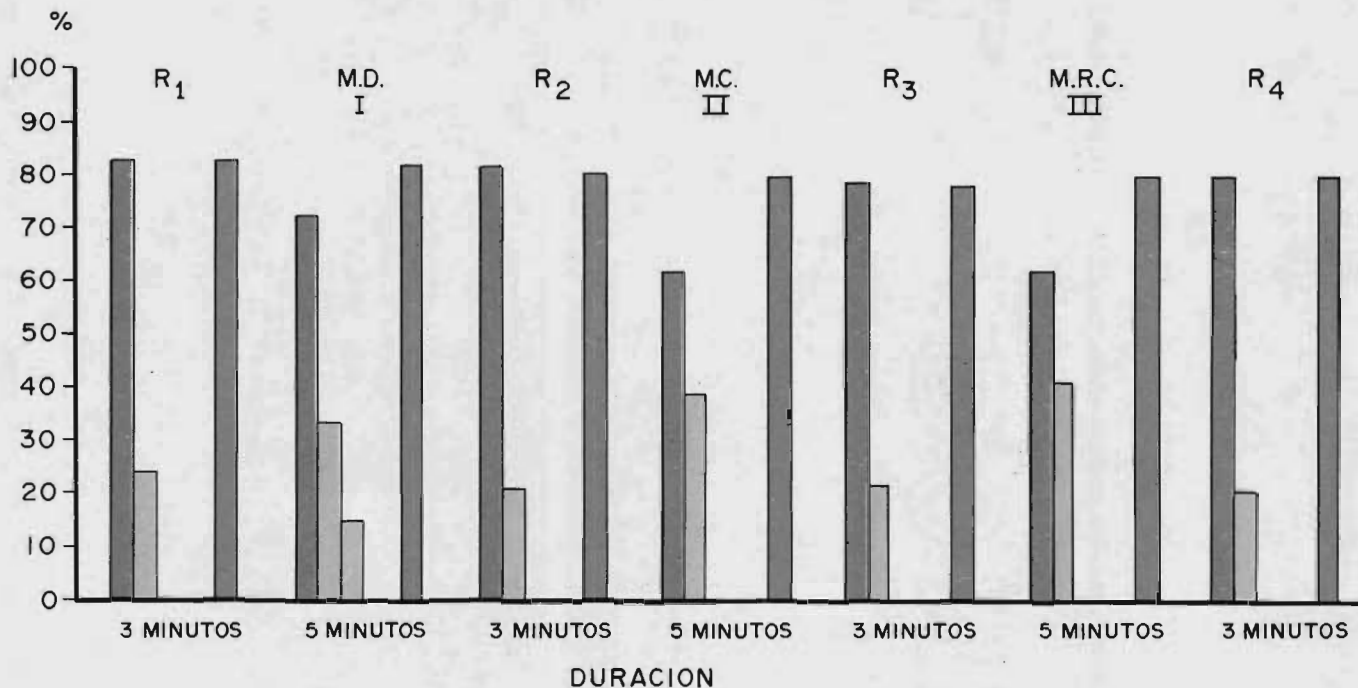
- 1.- Se oyen las palabras ( Zonas 41, 42 , 52 )
- 2.- Se recuerdon palabras ( Zonas 21, 22 )
- 3.- Se comprende el significado ( Zonas 37, 34 , 40 )
- 4.- Se formula la respuesta verbal ( Zonas 39, 40 )
- 5.- Se expresa la respuesta verbal ( Zonas 44, 45 )



LAMINA 3

APENDICE No. 2

P.R.B. SUJETO N° 1  
 SEXO F.  
 EDAD 22 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

M. D.=MUSICA DISCO

M. C.=MUSICA CLASICA

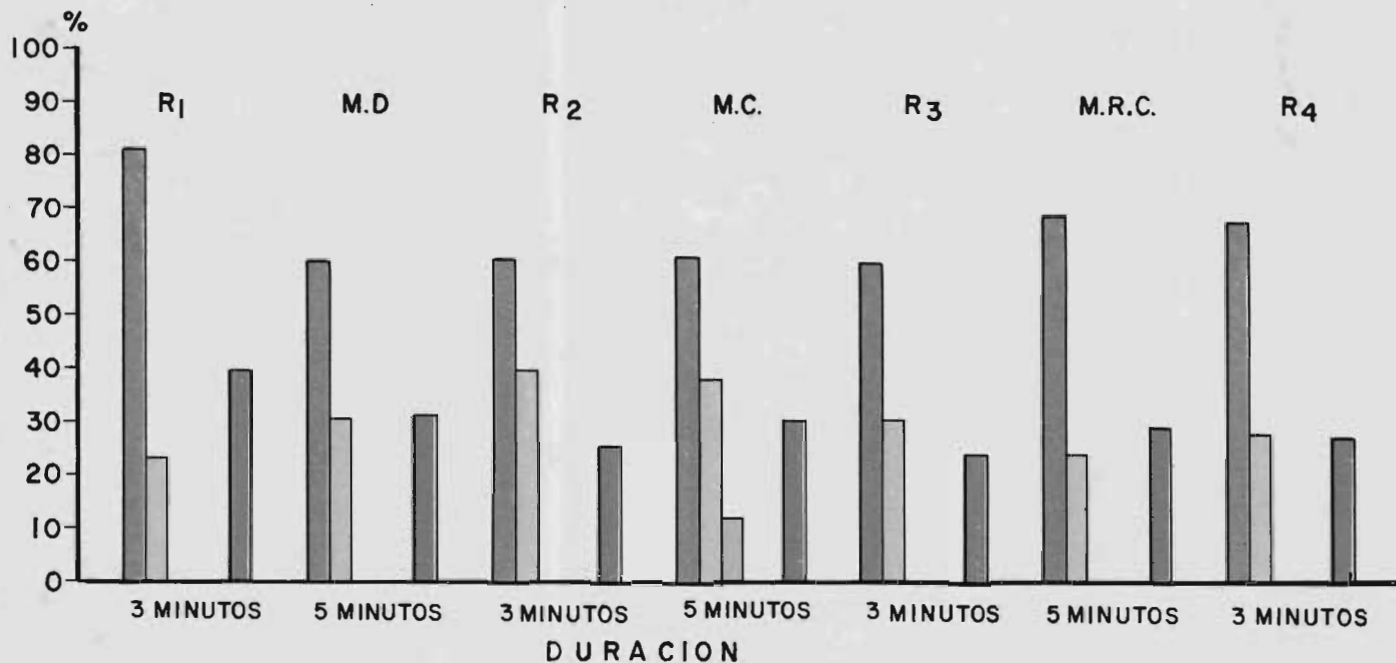
M.R.C.=MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

C.C.C. = SUJETO Nº 2

SEXO F.

EDAD 21 AÑOS



ONDAS

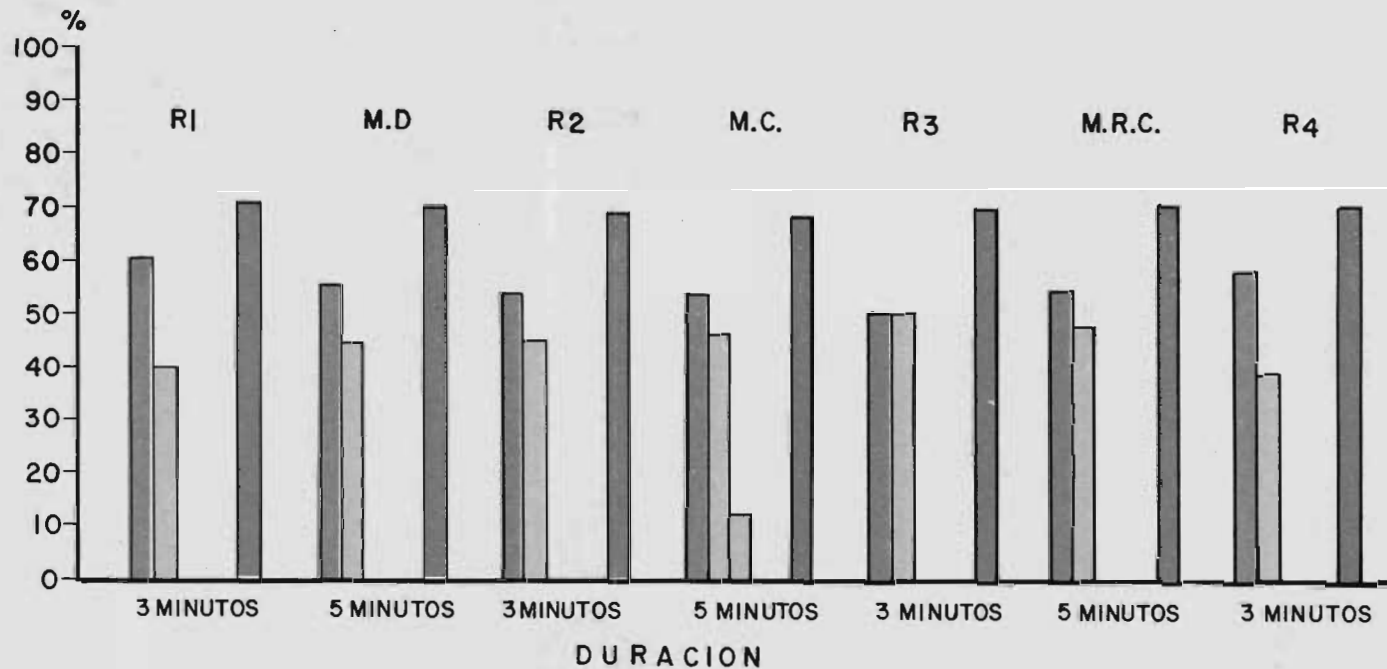


R1, R2, R3, R4 = REPOSO  
M.D.=MUSICA DISCO  
M.C.=MUSICA CLASICA  
M.R.C.=MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO } = ESTIMULACION

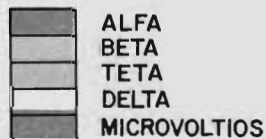
L.M.H. SUJETO Nº 3

SEXO F.

EDAD 19 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub> = REPOSO

M.D. = MUSICA DISCO

M.C. = MUSICA CLASICA

M.R.C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

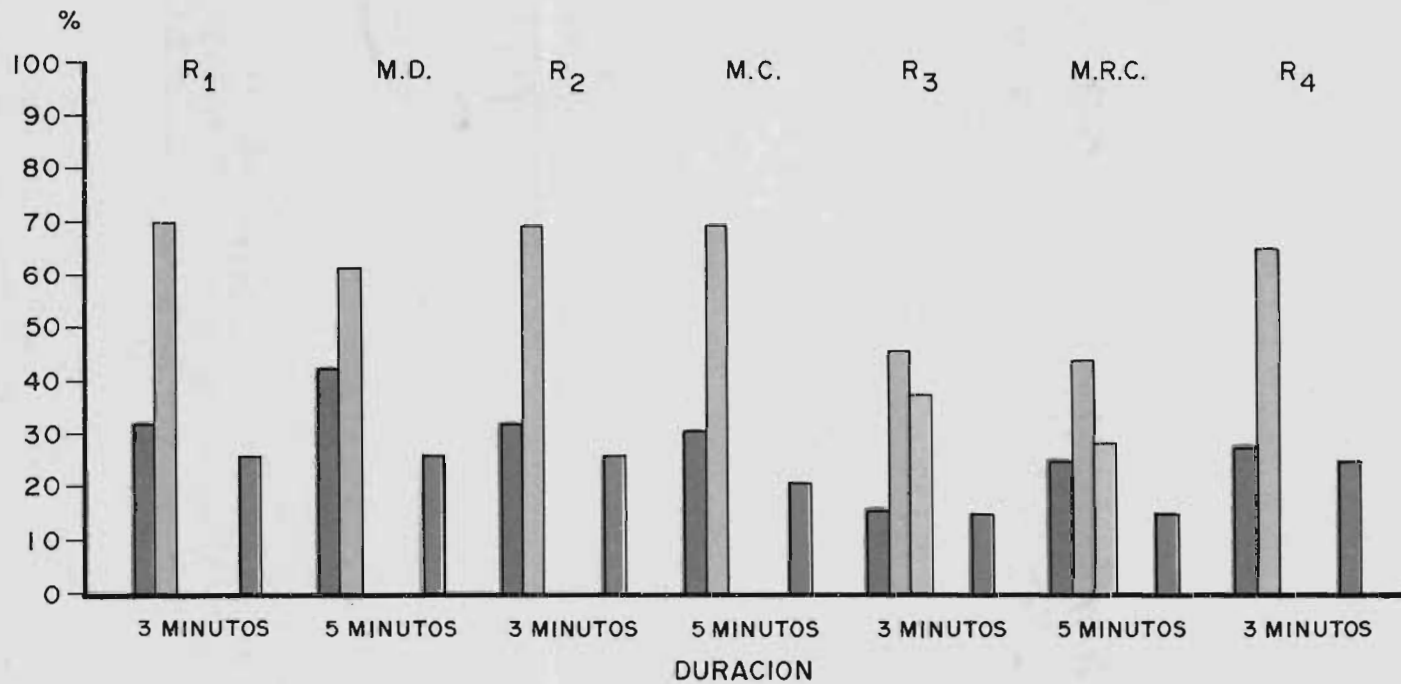
} = ESTIMULACION



G. M. M. SUJETO Nº 4

SEXO M.

EDAD 23 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

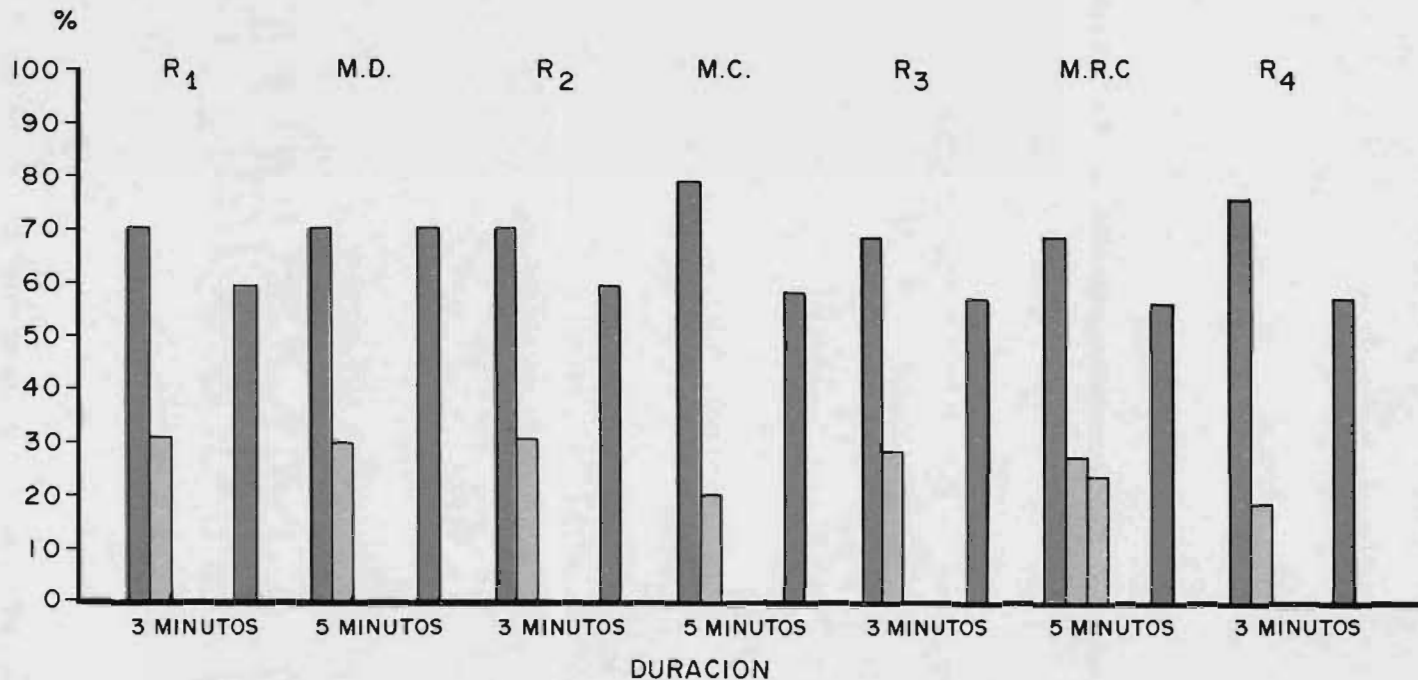
M. D. =MUSICA DISCO

M. C. =MUSICA CLASICA

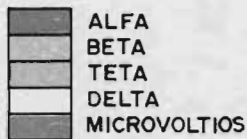
M. R.C.= MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

G.R.G. SUJETO N° 5  
 SEXO F.  
 EDAD 23 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

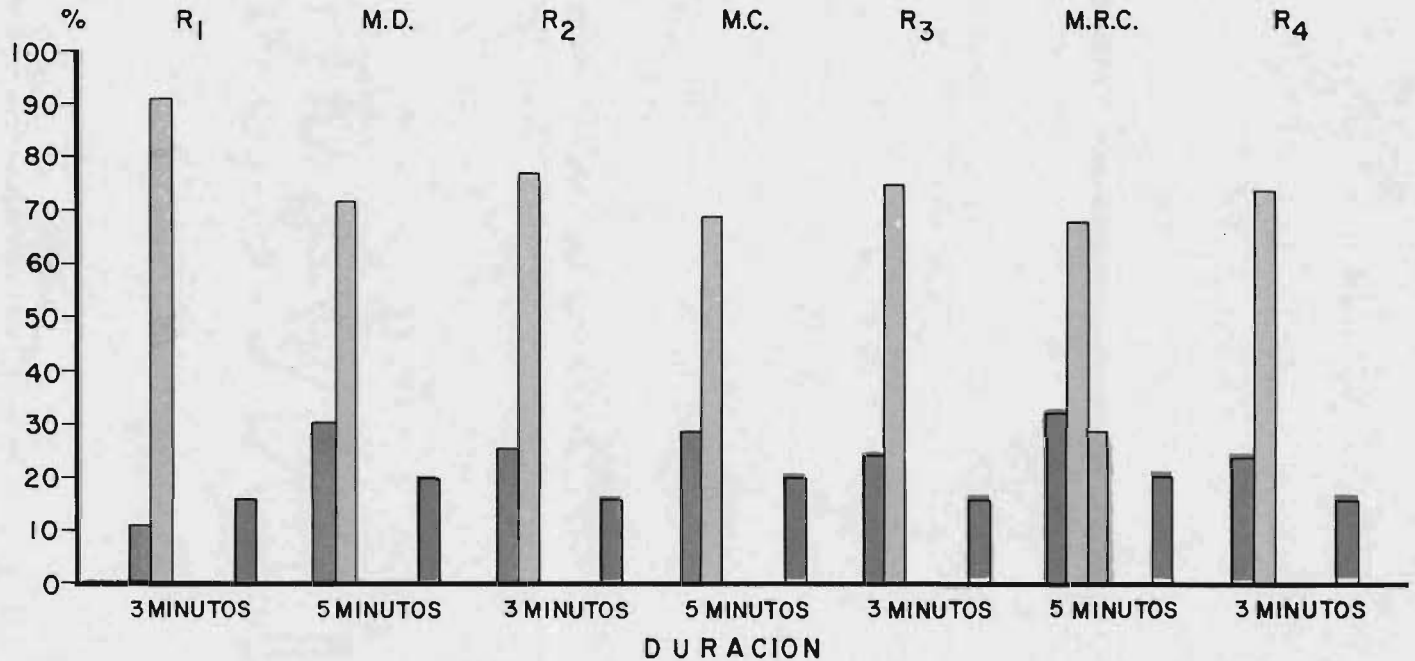
M. D. = MUSICA DISCO

M. C. = MUSICA CLASICA

M. R.C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

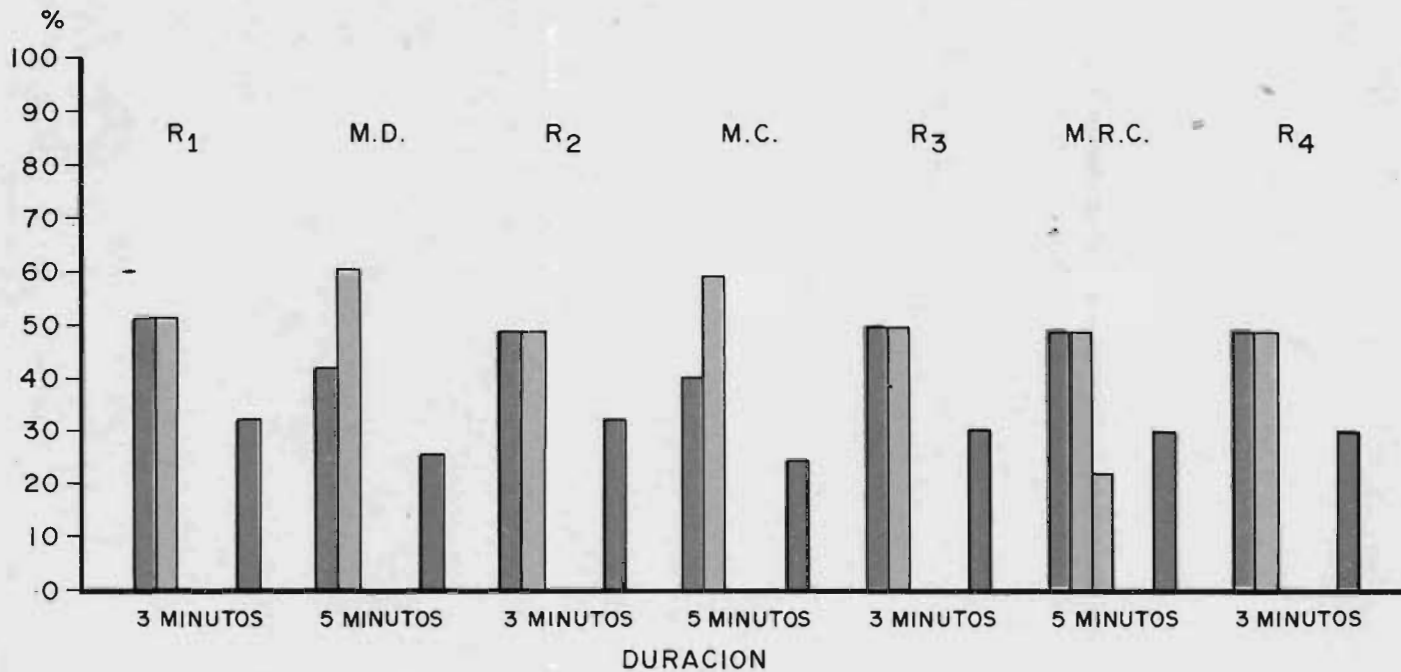
F.G.G. SUJETO N°6  
 SEXO M.  
 EDAD 23 AÑOS



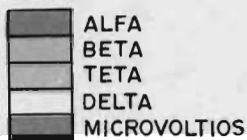
ONDAS  
 ALFA  
 BETA  
 TETA  
 DELTA  
 MICROVOLTIOS

R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO  
 M.D. = MUSICA DISCO  
 M.C. = MUSICA CLASICA  
 M.R.C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO } = ESTIMULACION

F.G.B. SUJETO Nº 7  
 SEXO M.  
 EDAD 24 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, REPOSO

M.D. = MUSICA DISCO

M.C. = MUSICA CLASICA

M.R.C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

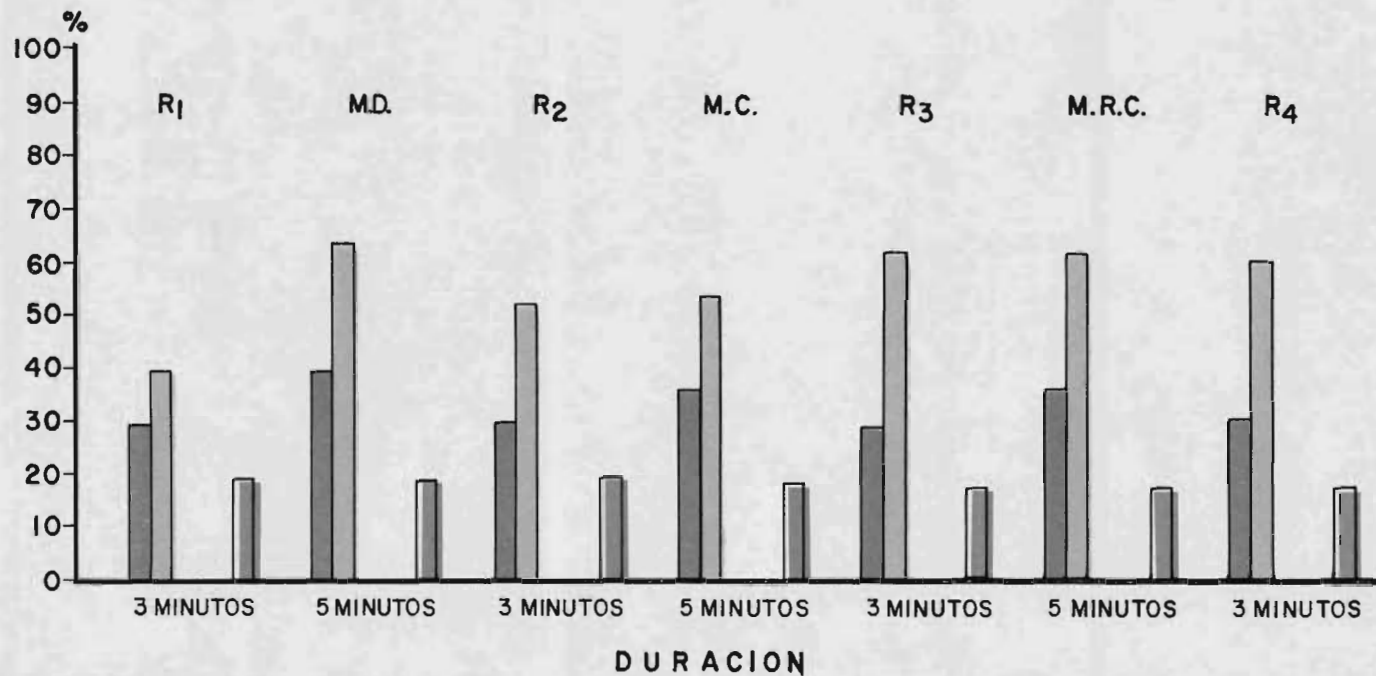
} = ESTIMULACION

# ESTUDIO ELECTROENCEFALOGRAFICO

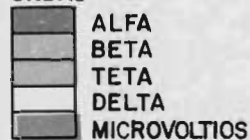
C.A.A. SUJETO Nº8

SEXO M.

EDAD 23 AÑOS



## ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

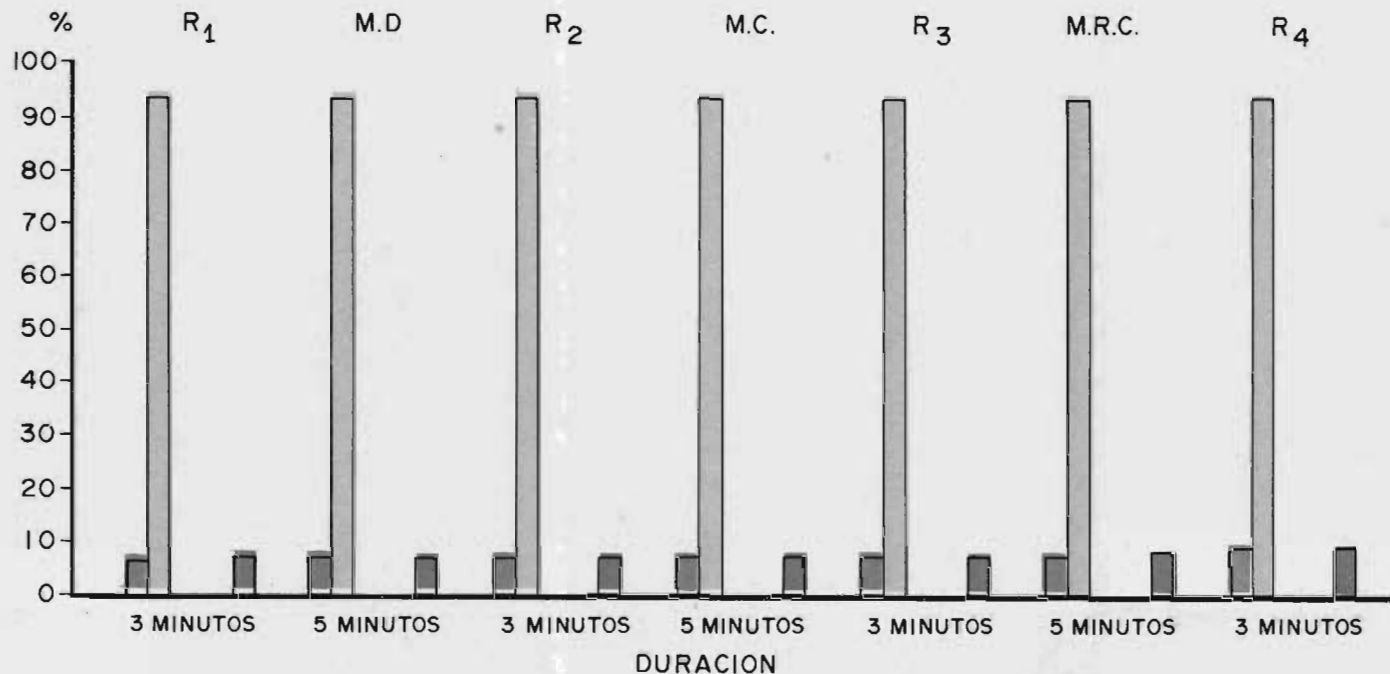
M.D. = MUSICA DISCO

M.C. = MUSICA CLASICA

M.R.C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

M.G.B.D. SUJETO N° 9  
 SEXO F.  
 EDAD 22 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

M. D. = MUSICA DISCO

M. C. = MUSICA CLASICA

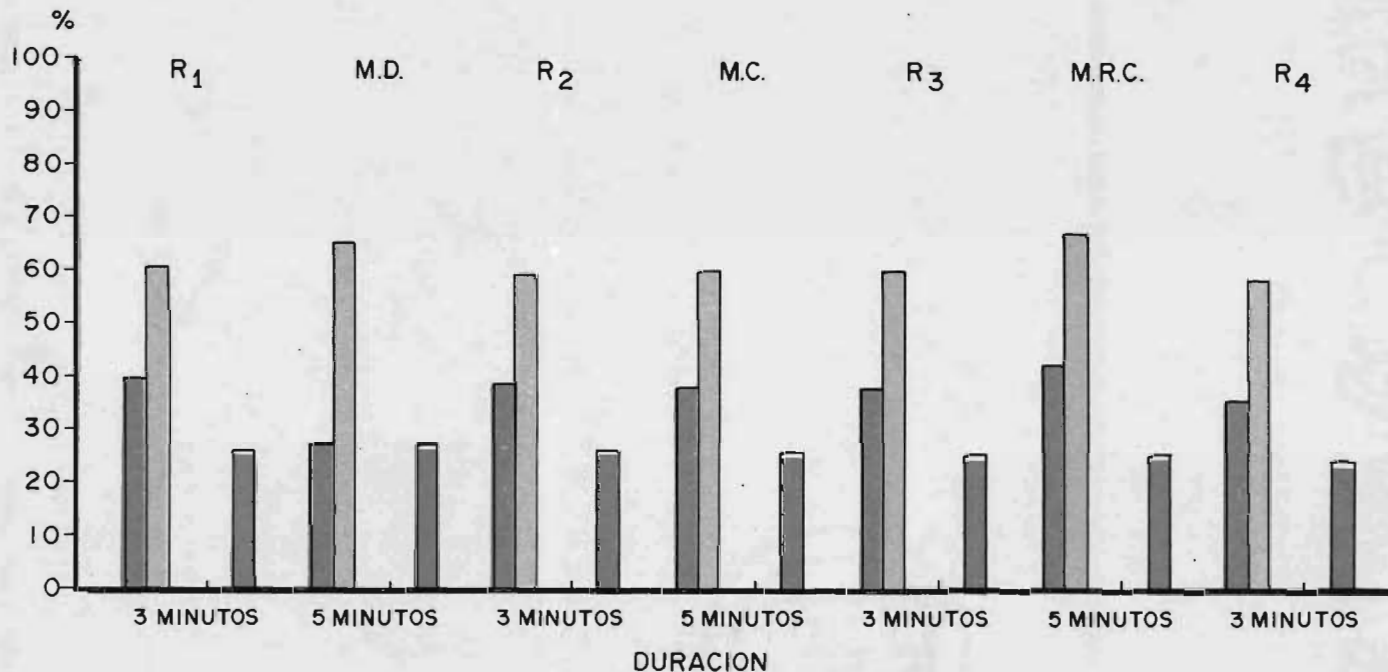
M. R. C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

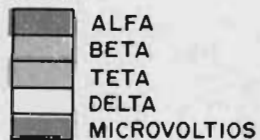
F.B.V.J. SUJETO N° 10

SEXO M.

EDAD 23 AÑOS



ONDAS



R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub>, R<sub>3</sub>, R<sub>4</sub>, = REPOSO

M. D. = MUSICA DISCO

M. C. = MUSICA CLASICA

M. R. C. = MUSICA ROMANTICA EN CASTELLANO

} = ESTIMULACION

## BIBLIOGRAFIA

1. A. Miller, George; Psicología de la Comunicación; Paidós; Barcelona, 1980; 1a. reimp.; 155 p.
2. Addington Symonds, J; El Renacimiento en Italia; F.C.E., México, 1977; 1a. reimp.; 1101 p. vol. I
3. Adorno, Teodoro; Reacción y Progreso; Tusquets Editor; - Barcelona, 1970; Cuadernos Marginales 9
4. Arnheim, Rudolf; Estética Radiofónica; Gustavo Gili, S.A.; Barcelona, 1980; 1a. ed; Mass Media; 171 p.
5. B. Sandved, K; El Mundo de la Música; Espasa Calpe, S.A.; Madrid 1962; 1a. ed.; 2699 p.
6. Bartók, Bela; Escritos sobre música popular; Siglo XXI; - México 1979; 1a. ed.; 272 p.
7. Bawnscher Poirier, L.; Historia Musical de las civilizaciones antiguas; ed. Fontanela; Barcelona 1954, 1a. ed.
8. Berendt, Joachim; El jazz; F.C.E.; México, 1976; 2a. ed. 568 P.
9. Bourdieu, Perre; Sociología de la percepción estética en las ciencias humanas y la obra de arte; El Conocimiento; Bruselas, 1969; 1a. ed.
10. Broch, Hermann; Kitsch, vanguardia y arte por el arte; - Tusquets editor; Barcelona 1970, Cuadernos Marginales 11.
11. Cajigas, Langner, Alberto; El Folklore Musical del Istmo de Tehuantepec; Imprenta Manuel León Sánchez, S.C.L. México, 1961; 1a. ed.; 375 p.
12. Carpentier, Alejo; La música en Cuba; F.C.E.; México 1979; 1a. reimp.; Colección popular; 368 p.
13. Carreño, Fernando; Manual de Psicología; Talleres de Impresión Unión, S.A.; México 1970; 9a. ed.; 159 p.



14. Catania A., Charles; Investigación Contemporánea de la Conducta Operante; Trillas; México, 1974; 1a. ed.; 469 p.
15. Cohen, Jozef; Sensación y percepción auditiva y de los sentidos menores; Trillas; México, 1973; 1a. ed.; 81 p.
16. Congallon, A.; Social class conciouness in adolescents; - Publications in Psychology, Toronto, 1952; núm. 3.
17. Curran, James; Gurevitch, Michael; Woollacot, Janet; Sociedad y comunicación de masas; F.C.E.; México, 1981; 1a. ed. 529 p.
18. Chávez, Carlos; El Pensamiento Musical; F.C.E. México, - 1979, 1a. reimp. 95 p.
19. Davis, K; Adolescence and social structure; Anals of the Academy of Political and social sciense, 1944.
20. Della Corte, A.; Pannain, G.; Historia de la música; Labo Barcelona, 1950; T.I. 1a. ed.
21. Deschner, Karlheinz; Kitsch convención y arte; Munich, - 1957; 1a. ed.
22. Dorfles, Guillo; Las oscilaciones del gusto; Lumen/palabra seis; Barcelona, 1974.
23. Durant, Will; La civilización India; ed. Sudamericana; - Buenos Aires; 1960; 3a. ed. 387 p.
24. E. Bourne, Lyle; R. Ekstrand, Bruce; L. Dominowski R.; - Psicología del pensamiento; ed. Trillas; México, 1978 Biblioteca técnica de Psicología; 460 p.
25. Eco, Umberto; La definición del arte; ed. Martínez Roca; Barcelona, 1970; 1a. ed.
26. F.E., Carrit; Introducción a la Estética; F.C.E.; México, 1978; 5a. reimp. 195 p.

7. F. Thompson, Richard; Intruducción a la psicología fisiológica; ed. Harla; México, 1977; 1a. ed. 695 p.
8. Fernández, Christlieb; Fátima; "La Industria de Radio y Televisión"; Revista Nueva Política; Vol. 1, núm. 3; julio-septiembre, 1976; p. 237 - 248.
9. G. Boring, Edwin; Historia de la psicología experimental; ed. Trillas; México, 1978; 1a. ed. 822 p.
- 0 Galindo R., Enrique; "La Radio Educativa"; Revista Perfiles Educativos núm. 7; CISE, UNAM, enero - marzo, 1980 p. 43-49.
1. Gandásegui, Marco A.; Estructura Social y Medios Masivos - de Comunicación; Editora Educativa del Ministerio de Educación, México, 1977; 1a. ed.; Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) "Justo Arosamena". 19 p.
2. García Canclini, Néstor; Arte popular y sociedad en América Latina; Grijalvo, México, 1977; 1a. ed. 275 p.
3. Gibbon A. Frazer; Estudios sobre las experiencias musicales contemporáneas; Arte y Estética; Chicago, Ill. 1979, - p 27-35.
4. Giez Ludwing; Fenomenología del Kitsck; Tusquets editor; - Barcelona, 1973; Cuadernos Infimos 39.
5. H. Forqus, Ronald; Percepción; Trillas, México, 1972; 1a. ed. 460 p.
6. Halbawchs, Maurice; Las clases sociales; F.C.E., México, - 1979; 4a. reimp., Breviarios; 214 p.
7. Hartmann, Nicolai; Introducción a la Filosofía; UNAM, México, 1961; 1a. ed.
8. \_\_\_\_\_; La Nueva Ontología, Editorial Sudamericana; Buenos Aires, 1954; 1a. ed. 158 p.
9. Heidegger, Martín; Arte y Poesía; F.C.E., México, 1978; 2a. reimp. 148 p.

40. Herrera Márquez, Raúl; La Naturaleza y el funcionamiento de los esfuerzos rotatorios y la rotación en la técnica-pianística; UNAM, México, 1978, 1a. ed. 99 p.
41. Herzfeld, Friedrich; Tú y la Música; Editorial Labor; Barcelona, 1972; 1a. ed.
42. Hurlock, E.B.; Adolescent development; Mc Graw Hill Book Co. Inc. New York 1955; 2a. ed.
43. L. Joung, Robert (Jr.); Introducción al Arte y Estilo Literario; UNAM, México, 1978; 1a. ed.; 229 p.
44. K. Berlo David; El Proceso de la Comunicación; El Ateneo Buenos Aires, 1981; 12a. reimp. 239 p.
45. K. Bock, Philip; Introducción a la Moderna Antropología Cultural; F.C.E.; España, 1977; 1a. ed.
46. Kaplún, Mario; Producción de Programas de Radio; CIESPAL Quito. 1978; 1a. ed. p. 17-43.
47. Kuczynsky, Jürgen; Breve historia de la economía; Ediciones de Cultura popular, S.A.; México, 1976; 1a. ed. 254 p.
48. La Musicotherapie; Psychiatrie, núm. 10; París, 1977 pp 1-3.
49. La Música Contemporánea; Salvat Editores; Barcelona, 1977 1a. ed., Biblioteca Salvat de Grandes Temas; 140 p.
50. Leroy, Maurice; Las grandes corrientes de la lingüística F.C.E.; México, 1976; 2a. ed. 234 p.
51. Liley M. Day, B.; New discoveries about an old miracle; ed. Mc Calls; Agosto 1965, Chicago E.U.A.
52. Lukacs, G.; Historia y conciencia de clase; Grijalvo, México, 1969.

3. Maletzke, G.; Psicología de la Comunicación Colectiva - CIESPAL, Quito, 1965.
4. Malmström, Dan; Introducción a la Música Mexicana del siglo XX; F.C.E.; México, 1977, 1a. ed. 212 p.
5. Martinet, A.; La lingüística; Anmargama, Barcelona, 1972.
6. Mc. Qual, Denis; "Influencia y Efectos de los Medios Masivos"; Sociedad y Comunicación de Masas; F.C.E.; México, - 1981 p. 107-109.
7. Mendieta Núñez, Lucio (y); Sociología del Arte; UNAM, México, 1979; 2a. ed. 253 p.
8. Menéndez, Antonio; Comunicación Social y Desarrollo; UNAM, México, 1977; 2a. ed. 205 p.
9. Moragas Spa, Miguel (de) Teorías de la Comunicación, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981, 1a. ed. 362 p.
0. Mussen, P.M. Jones M.C.; Self conceptions, motivations and interpersonal attitudes of late and early maturing boys; - Child development, núm 28, 1957; p. 243-256.
1. Nava Segura, J; El lenguaje y las funciones cerebrales superiores; Talleres de Impresiones Modernas, México, 1979, - 1a. ed. 379 p.
2. Nilsson, Lennart; Descubrir el hombre; Salvat Editores, - Barcelona, 1981; 1a. ed.
3. Orta Velázquez, G.; Elementos de cultura musical; Textos - Universitarios, S.A., México, 1970, 1a. ed., 283 p.
4. Osgood, C.E.; Semantie Space Revisited; Word 1959, núm. - 15 p. 192-200.
5. Paterson, J.; The Mass Media and Modern Society; Holt, New York, 1966; 1a. ed.

66. Pijoan; Historia del Mundo; Salvat Editores, Barcelona, 1961; 6a. ed.; Tomo VI; 426 p.
67. Powel, Marvin; La Psicología de la Adolescencia; F.C.E. México 1981; 2a. reimp. 614 p.
68. Prieto Castillo, Daniel; Retórica y Manipulación Masiva Edicol, México, 1979; 1a. ed.; 81 p.
69. \_\_\_\_\_; Comunicación alternativa y uso de la Semiótica en América Latina; UNAM; México, 1979; ed.
70. Reuter, Jas; La Música Popular de México; Panorama Editorial, México, 1980, 1a. ed.; 195 p.
71. Rodríguez Prampolini, Ida; "Arte, mercado, tecnología"; La Dicotomía entre arte culto y arte popular; UNAM; México, 1979; p. 231-247.
72. S. Reynolds, G.; Compendio de Condicionamiento Operante ECCSA, México, 1973, 1a. ed. 189 p.
73. Salazar, Adolfo; La Música; F.C.E.; México 1978, 3a. reimp.; 326 p.
74. Salazar, José Miguel (y otros); Psicología Social; Trillas, México, 1979; 2a. ed. 427 p.
75. Sánchez Vázquez, Adolfo; Antología; UNAM; México, 1972; 1a. ed.; Textos de Estética y Teoría del Arte; 492 p.
76. Santoro, Eduardo; "La comunicación verbal: el lenguaje" Psicología Social, Trillas, México 1979 p. 71-95
77. Saussure, Ferdinand; Curso de lingüística general; Loza Buenos Aires, 1945; 1a. ed.
78. Schramm, Wilbur; Proceso y efectos de la comunicación colectiva; CIESPAL; Quito, 1967; 1a. ed.

Schenkel, P, y Ordóñez, M. (dirs); Comunicación y Sociedad; Ildis; CIESPAL; Quito, 1975.

Siegmeister, Elie; Música y Sociedad, Siglo XXI; México, 1980, 1a. ed.; 107 p.

Slama Cazacu, T.; Lenguaje y Contexto; Grijalvo; México, 1970; 1a. ed.

Stuart, H. C.; "Normal growth and development during adolescence"; New England Journal of Medicine, núm. 234; - Chicago 1946; P. 666-672.

Varios Autores; Rel. Aretz, Isabel; América Latina en su Música; Siglo XXI; México, 1980, 2a. ed.; Serie América - Latina en su cultura 344 p.

Villena, Luis Antonio (de); La revolución cultural; ed. - Planeta, S.A.; Barcelona, 1975, 1a. ed.; 158 p.

Wutang, Lin; La sabiduría de Confucio, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1946.