

40424
37



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
CAMPUS ARAGON**

**"ANALISIS SEMIOTICO DE LOS BAILES POPULARES
DE MUSICA GRUPERA"**

No Acompañado de un disco compacto

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN COMUNICACION Y PERIODISMO

P R E S E N T A :
HUGO FLORES RODRIGUEZ

**ASESOR:
LIC. MOISES CHAVEZ GUZMAN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MEXICO

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Le doy gracias a Dios por permitirme llegar a la culminación de esta etapa de mi vida y mi carrera, ya que sin él nada es posible. Gracias Señor.

Al pilar más fuerte en mi vida, quien con su trabajo diario y entrega, me enseñó la responsabilidad y el amor a Dios. Aunque no existen las palabras para agradecerte a ti **Papá**, todo lo que hiciste y sigues haciendo por mi. Gracias.

In memoriam

A mi madre: gracias **Mamá** por el amor que me has dado y enseñado a lo largo de mi vida, por el esfuerzo que realizas día a día para sacarnos adelante, tu apoyo siempre incondicional nos impulsa a mirar siempre adelante.

A **Mónica**, mi esposa, compañera y amiga, por estar a mi lado en los momentos felices y sobre todo en los momentos más difíciles de mi vida, a tu lado he conformado gran parte de lo que soy, gracias por estar siempre a mi lado. Eres el amor de mi vida y el motor de mi historia.

A Emanuel Israel, mi lucecita, eres un ser maravilloso que todo lo llenas de luz y felicidad gracias por iluminar mis días hijo mío.
Eres música en movimiento.

A mis hermanos, María, Juan, Manuela, Elena, Alejandro, Celia, Eugenia, Teresa Carolina, gracias por su apoyo y a Leonardo por el arte del disco, no pudo ser mejor, gracias a todos por su paciencia y comprensión a este hermano suyo. Gracias porque sé que puedo contar con ustedes, se que siempre están prestos para apoyarme. Los amo.

A Moisés Chávez Guzmán, mi asesor, por su entrega y dedicación durante la realización de esta tesis. Gracias maestro.

A todos les doy las gracias por su ayuda, tan valiosa para mi, durante la realización de este trabajo. Gracias en verdad.

Hugo Flores Rodríguez.

4

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

	ÍNDICE
Introducción	6
1. Historia de la música	9
1.1 Antecedentes históricos.....	10
1.2 Avances notables	22
1.3 Géneros ritmos y gustos	42
2. Los bailes populares un fenómeno de la comunicación de masas.....	60
2.1 La historia	61
2.2 Implicaciones sociales y económicas	65
2.3 Un nuevo distractor.....	92
3. Diseño de la investigación.....	106
3.1 Diseño de la encuesta.....	107
3.2 Aplicación.....	113
3.3. Resultados... ..	114
Conclusiones	126
Bibliografía	129
Discografía.....	131

INDICE DE CANCIONES

Siciliane Op. 78 / Fauré	25
Réquiem : Libera me / Faure'	29
Aire de la Obertura No. 3 / Bach	32
Sonata para piano No. 23 "Apasionata" (Andante con moto) / Beethoven	37
Libestraum num. 3 / Liszt	39
La Petenera / Martín Chacón (Son tradicional)	51
La Mata/ Guillermo Zapata/Luis Martínez	57
La Preciosa / Organización Hechizo.....	92
Para bailar y gozar / Hugo Flores	104
Sonido Bestial / Ricardo Ray-Bobby Cruz	110

Introducción

La investigación en el campo de las ciencias sociales nos permite realizar trabajos como el presente, que a través de un análisis, muestra las características de un fenómeno que se gesta en la cultura de masas, los bailes populares.

La música popular en México tiene vertientes que cubren el espectro en gustos de la gente acostumbrada a "oír" música, un gran sector de la población está en contacto directo o indirecto con la música, ya sea que decida escucharla por convicción propia o que se vea involuntariamente obligado a escucharla, al caminar por la calle, en el transporte público, etc. La "*música grupera*" es en definitiva el género musical que más gusta a la gente y ha despertado un interés importante en quienes están dedicados a producirla, en el proceso de la creación musical el público no interviene directamente, aunque se escriban canciones que estén dirigidas a sectores en específico, pero en la distribución, y principalmente en el consumo, juegan un papel fundamental dentro de la industria de la música.

La dinámica de la sociedad exige nuevas formas de control social, hasta hace poco ejercido, éste, por la televisión, principalmente. La música se ha tornado indispensable en la mayoría de los hogares mexicanos, sin importar el género todos la escuchamos, es parte de nuestra vida cotidiana, está presente en todos los ámbitos sociales, culturales y económicos. Pero qué impulsa a miles de personas semana a semana asistir a bailes populares, a sintonizar una misma estación de radio o a ver el mismo programa de televisión. Es importante determinar ahora las características y mecanismos a los que recurre la música en vivo, para conglomerar a miles de personas.

Aunado a ello está el hecho de que la comunicación de masas ha centrado su atención en los grandes medios de comunicación para su estudio, es decir ; la televisión, la radio, prensa y cine, es importante dedicarle un estudio al fenómeno

de la música grupera, en vivo, que nos ponga en claro su naturaleza y sus características. Ya que a través de ello llegaremos a la comprensión de una manifestación cultural de las masas, que posteriormente permitirá tener una mejor apreciación y entendimiento en la evolución de la misma en el entorno popular mexicano.

Los medios masivos de comunicación juegan un roll vital en el posicionamiento de la música en el gusto de la gente, estamos en contacto día a día con ellos, ya sea la televisión, la radio o la prensa escrita, están presentes en la vida cotidiana.

Sin embargo una forma que ha proliferado en los últimos años es el baile popular o baile masivo, éste llega de manera directa al público, según cada artista o grupo que se presente lo ve determinado tipo de personas. Un baile detona conductas en el espectador, al igual que la televisión, se convierte en un fenómeno de la cultura de masas de nuestro país, fenómeno que nos mueve hacia la investigación de sus formas y contenidos de comunicación, mismos que le permiten ser exitoso como un medio de comunicación masiva que está encaminado a producir respuestas a los espectadores.

El estudio de la música en vivo, en una de sus formas, como es la música popular (grupera), nos permite plantearnos el lugar en el que se sitúa la cultura de masas en México, una cultura creada y promovida por los mismos medios de comunicación masiva, que encuentra en los bailes un extensión de su cuerpo que ayuda a continuar con su labor moldeadora del gusto popular en pro de ganancias económicas, pero que más allá de ese interés, nos permite ver a la sociedad en su conjunto interactuando con los productos de una cultura popular que crea sus formas particulares de ser, hacer y producir música.

Cabe hacerse una pregunta, ¿Los bailes populares, son un fenómeno de la comunicación de masas, utilizado como distractor de las mismas? Durante el

desarrollo de la investigación se irán disipando algunas dudas al respecto. Desde un principio cabe destacar que la aproximación teórica a la comunicación de masas no puede abordarse desde un mismo y único punto de vista, porque su objetivo no es un fenómeno, sino más bien la confluencia de una multiplicidad de fenómenos. No es enfrentarse a un sólo objeto de investigación sino a un proceso de múltiples dimensiones. El principal problema de la teoría de la comunicación de masas consiste en encontrar las estructuras formales, los paradigmas, que permitan unificar esta pluralidad en una estructura teórica coherente.

Para la investigación se aplicarán 300 encuestas a la entrada de uno de los bailes, que servirán para formar una muestra representativa que dé bases a la misma. Se pretende que al ingresar al evento, contesten una encuesta, esto para facilitar el proceso de aplicación dado que al comienzo existe mayor tranquilidad para hacerlo, pues al terminar un baile la gente sale aglomerada y sin interés por otra actividad que no sea el regreso a casa.

CAPITULO 1
HISTORIA DE LA MÚSICA

1.1 Antecedentes históricos

Se admite generalmente que la música es privilegio de la especie humana.. Son nuestros hábitos de antropomorfismo los que nos hacen calificar de canto el grito de los pájaros, de música el ruido de la fuente o el viento... Mejor dicho lo que llamamos "sonido musical" no pudo existir, sin duda, antes de la aparición del hombre. El sonido musical es una variación periódica de presión , cuya frecuencia y amplitud son variables dentro de límites definidos. Y no existe fenómeno de este tipo en la naturaleza.

Los sonidos complejos e irregulares (ruidos) eran fatalmente mucho más probables que los "sonidos musicales" periódicos, formados por elementos armónicos ¹. El hombre ha creado el sonido musical para que convenga no solamente a su oído, adaptado indistintamente a todos los fenómenos sonoros, sino también a su cerebro, lo que nos lleva a un periodo relativamente reciente de la evolución de la especie.

Paleolítico.- La música ha nacido cuando "combinaciones creadoras, asociaciones nuevas, realizadas en un individuo, han podido, transmitidas a otros, no perecer en él" entre el hombre de Neanderthal, que desapareció bruscamente, y el *Homo sapiens*, las tradiciones musicales del primero no pudieron ser transmitidas al segundo, y deberíamos buscar nuestras civilizaciones musicales históricas en el *Homo sapiens*, en ese antecesor próximo que apareció hace unos treinta mil o cuarenta mil años. Pero es probable que la emergencia de un *Homo musicus* se produjese antes, coincidiendo con importantes transformaciones de la parte anterior del cerebro.

Sin embargo, no puede hablarse de música en tanto que las manifestaciones sonoras son esporádicas e individuales. La música supone un mínimo de organización y un esfuerzo de adaptación de los cuerpos sonoros a

una finalidad práctica, sino artística: expresión vocal del querer, mas o menos adaptada a una comunicación entre individuos, golpear las manos entre sí o sobre los cuerpos, percusión de objetos entre ellos, en el deseo de acentuar la fuerza expresiva del gesto "sonorizándolo" (collares, cinturones, brazaletes rudimentarios), práctica colectiva de esta expresión audiovisual.

Estas diferentes actividades premusculares pudieron aparecer, simultánea o sucesivamente, en varias regiones del globo. Numerosas migraciones provocaron, al parecer, mezclas de razas, de modo que los antecesores basamente evolucionados del *Homo sapiens* pudieron coexistir, en el Paleolítico medio con tipos mucho más rudimentarios. Ningún dato científico permite establecer, ni aún aproximadamente, el orden de aparición de los fenómenos musicales. Sólo podemos imaginar una sucesión hipotética de etapas evolutivas como éstas²:

1. "Organización rítmica rudimentaria, por postura, percusión sobre los cuerpos, objetos sacudidos o entrechocados, en función de movimientos vitales (Antropoides del terciario)."

2. "Imitación de los ritmos o de los ruidos de la naturaleza con la boca o la laringe. El grito es también una válvula de seguridad de las sensaciones y de las emociones primarias, un modo de expresión de las necesidades elementales (hominidos del Paleolítico inferior: pitecántropo, sinántropo, etc)."

3." La emoción o la intención expresiva provoca variaciones en la altura y el timbre de la voz: el hombre trata de cultivarlas y la voz adapta progresivamente a las variaciones voluntarias. Un *Homo musicus* emerge lentamente entre los antecesores del *Homo sapiens*, a medida que aparece la experiencia individual, y, en consecuencia, la conciencia (70000 a 50000 a. de C.)"

¹ Sonidos parciales armónicos : cuyas frecuencias son múltiplos de una misma frecuencia fundamental

² Etapas propuestas por ROLAND CANDE, *Historia universal de la música*, vol.1 Madrid, Aguilar S.

4. "Fabricación de objetos sonoros, mejor diferenciados, más eficaces, capaces de expresión "artística" y de imitación de los ruidos de la naturaleza. Esta imitación puede tener un carácter mágico: así, en nuestros días, algunos pigmeos imitan el sonido de la lluvia con algunos tambores para hacer que caiga . Al término de una lenta adaptación encefálica y muscular, el hombre se hace apto para hablar (dominio de lenguaje abstracto) y cantar. Tendrá la idea genial de asociar la expresión vocal a la expresión "instrumental", cuyo parentesco no había adivinado antes. El Homo sapiens adquiere una conciencia musical (hacia 40000 a. de C.)."

5. "Bajo la presión de sociedades en formación, los fenómenos sonoros provocados se organizan sistemáticamente: el canto se distingue entonces claramente del lenguaje hablado, la danza y la música instrumental de la expresión mediante gestos sonorizados. La conciencia de futuro confiere a la acciones humanas un carácter proyectivo y de reflexión. Nacimiento de la primeras civilizaciones musicales (hacia 9000 a. de C.)."

Podríamos concebir otros esquemas. Nada prueba, por ejemplo , que la " música vocal" haya precedido o sucedido a la "música instrumental", todo depende, por otra parte, de la definición que le demos. Durante el Paleolítico superior, se confeccionaron objetos que permitieron la producción de sonidos de altura determinada: piedras o troncos de árbol ahuecados (precursores de los litófonos, xilófonos, tambores), pitos de hueso, cañas talladas. Pero solamente en el neolítico (hacia 9000 a. de C.) permiten los utensilios de piedra pulida confeccionar *según un modelo* objetos acordados a la altura deseada: condición necesaria para el desarrollo de una civilización musical. Entonces aparecen sin duda, los instrumentos de membrana y de cuerdas. Surgen a continuación las primeras civilizaciones metalúrgicas (cobre, en Asia Menor, hacia 5000 a. de C.) que podrán fabricar instrumentos que respondan a las exigencias de una tradición musical refinada. Y el progreso de los instrumentos determinará la evolución de la

música, suscitando ideas musicales nuevas: aquí, el útil inspira su utilización, el órgano crea su función.

La aparición del canto está ligada a un notable fenómeno de adaptación secundaria. El conjunto de ligamentos que apoya sobre los cartílagos de la laringe y que forma la glotis tiene por función esencial obturar el orificio respiratorio durante la deglución. Sin embargo la mayor parte de los mamíferos han aprendido a producir sonidos, gracias a breves asociaciones a las contracciones de los borde del orificio de la glotis. El canto supone, pues, un desarrollo cerebral avanzado. Es posible que su evolución haya coincidido con el lenguaje organizado, que requiere una aptitud de abstracción y apela también, para la producción de sonidos y de ruidos diferenciados (vocales y consonantes), a un estímulo encefálico complejo y preciso.

Neolítico.- La asociación de la voz con el gesto, del canto a los instrumentos, y el establecimiento de sistemas transmisibles han permitido a la expresión sonora perder su carácter individual y ejercer una fuerza de hechizamiento favorable a los rituales o las actividades colectivas.. A principio del Neolítico aparece un fenómeno sociológico de importancia considerable para la evolución de la música. Ciertas tribus nómadas se establecen sobre mesetas escalonadas, en la proximidad de los valles ricos en aluviones, creando las primeras civilizaciones agrícolas sedentarias. Una organización social fundada sobre el matriarcado sustituye entonces al patriarcado primitivo y evoluciona hacia una economía de producción. Es muy probable que el matriarcado estable haya dado a la música la dimensión de "melódica" que será su esencia durante milenios, gracias a la estabilidad moral de la mujer, a su aportación afectiva, a su proclividad lírica³

La creencia metafísica en la correspondencia de la música con el orden del mundo y en las virtudes que de ella emanan encuentra numerosas resonancias en

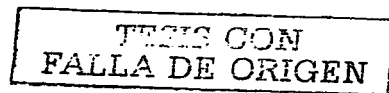
³ Op. Cit. P. 51

el mundo de lo actual, lenguaje de los tambores, simbolismo de los gongs, ética de los modos. El carácter mágico del sonido y, más particularmente de la voz humana, está implícitamente reconocido cada vez que se nos obliga a decir en voz alta un texto ritual, sin que baste que lo aprobemos con un sí: prácticas religiosas (oración, sacramentos), ceremonia del matrimonio, juramento ante un tribunal, lectura de un acta o mandamiento por un oficial de la justicia.

Primeras civilizaciones musicales. –Las tradiciones musicales más antiguas son, probablemente, la India, las de Mesopotamia, Egipto y China. Es imposible determinar con certeza un orden de prelación.– Es poco probable que la primera civilización sedentaria capaz de promover una tradición musical haya aparecido en el valle del Indo, como se ha sugerido algunas veces. Cierta es que los himnos védicos (a partir de 1300 a. de C.) se refieren a un pasado lejano y, según la leyenda, el dios Shiva habría enseñado la música a los hombres 6000 años antes de nuestra era.

Mesopotamia. - Durante miles de años fue Asia occidental un intenso lugar de cultura, probablemente el primero. Los pueblos de esta parte del mundo fueron muy avanzados en todos los aspectos. Los asirios nos han dejado numerosas representaciones, cuidadosas y detalladas, de sus prácticas musicales, completadas con documentación literaria. La función social de la música se hace cada vez más importante; es símbolo de poder, de respeto, de victoria. Se honra a los músicos más que a los sabios, inmediatamente después que a los reyes y a los dioses; y en las matanzas que siguen a las conquistas, los asirios perdonan siempre a los músicos, a quienes llevaban a Nínive con el botín.

Las tradiciones musicales sumero-babilónicas y asirias irradiaron sobre Siria y Fenicia, desde donde fecundaron las músicas egipcia, cretense, y la de los pueblos de Asia Menor, frigios y lidios. Los griegos recibieron más tarde su influencia. Es posible que tradiciones musicales del mismo tronco fuesen introducidas también en la India por los arios védicos (hacia 1500 a. de C.)

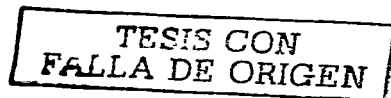


Egipto.- Posiblemente la civilización musical egipcia tiene un origen tan lejano como la de Mesopotamia. La tradición musical faraónica parece alcanzar su clasisimo, en la época en que la civilización sumeria se aproxima a su ocaso. Bajo el imperio Medio (XI a XVII dinastía: 2060 a 1554 a. de C.) los documentos, bastante más que numerosos, representan conjuntos más importantes, en los que figuran arpas laudes, liras (de origen semita), flautas con doble boquilla, trompetas , crótalos, tambores, etc., del mismo Egypto. Estos instrumentos se multiplican y mejoran durante el nuevo imperio (XVIII a XX dinastía: 1554 a 1080 a. de C.) época de Ramsés y Tutankhamon . La música es entonces más viva, más fuerte, con función ritual, religiosa e incluso militar.

Civilización greco-latina.- Fue en Grecia donde , por primera vez a nivel de conciencia musical, aparecieron la ambición de crear y el gusto de escuchar. Durante milenios, la música vivió la eficacia: religiosa, mágica, terapéutica , halagadora, militar, se dirigía a los dioses y a los reyes, a los poderes invisibles y visibles. Entre los griegos se convierte en un arte, una manera de ser y pensar: revela se belleza al primer público socialmente conciente. Los comienzos de las historia de la música griega están relacionados con la institución de los grandes juegos artísticos en Delfos, en Esparta, luego en Atenas. Las más ilustres poetas-músicos, desde Trepandro a Sófocles, Esquilo y Eurípides, irían periódicamente a someterse al juicio de los filósofos y del pueblo. Los grandes concursos públicos atrajeron al teatro de Dionisos de Atenas a millares de espectadores que, desde el alba, se atropellaban sobre los graderíos, comiendo y bebiendo durante las interminables audiciones, sin que se relajaran el interés ni la exuberancia.⁴

La música y su interpretación están estrechamente ligadas a la declamación poética, cuyas reglas no son bien conocidas. La elección de un *género* y de un *tono*, eventualmente variables cuando se ejecuta en una *armonía* determinada, está limitada por principios éticos que también se conocen.

⁴ CANDE ROLAN Op. Cit. P. 188



La variedad de la expresión suponía un gran flexibilidad de la entonación, de la que el sistema da cuenta después. El sistema teórico y la notación fueron elaborados a posteriori, fundándose en la poesía lírica. La ornamentación improvisada no la practicaban los instrumentistas.

Las principales categorías de ejecución eran: la corodia (coro de aficionados en general), la citarodia (canto y cítara), la aulodia (canto y aulos, el aulo es un instrumento de boquilla doble, como nuestro oboe), la citárisis (cítara sola), la aulesis (aulos solo) y la synaulia (dos *auloi*). Si en la corodia estaba reducida a un mínimo la libertad de los intérpretes, sin embargo era esta muy grande en la música instrumental.

Desde el punto de vista de la práctica musical y del estilo, existían dos artes diferentes: el de los filósofos y público, que representaba la tradición, y el de los profesionales, que se distinguía por su refinamiento y su retórica audazmente libre.

Finalmente los griegos no practicaron en su música culta, en mayor medida que los otros pueblos de la antigüedad lo que nosotros llamamos polifonía. Los pueblos del islam y el legado helénico.- En un tiempo en que la cultura occidental, y singularmente la de los músicos, se había separado de su fuente helénica, a fuerza de contrasentido y de interpretaciones aventuradas, los sabios árabes y persas se dedicaron a traducir y comentar los autores griegos, sabiendo que pertenecían al patrimonio cultural de la mayor parte de los pueblos musulmanes helenizados. La teoría musical de los griegos fue así reconstruida, y notables exégesis dieron sus fundamentos al sistema musical de los árabes y persas, permitiendo describir, unificar y codificar las tradiciones orales de los países islamizados.

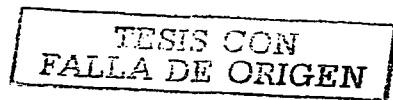
La música del islam es predominantemente vocal, aunque menos en Irán. Las formas tradicionales dejan importante lugar a la improvisación en las músicas

orientales. La composición, en cambio, es una institución andaluza que ha dado nacimiento a la *nuba*, especie de gran cantata o acción musical en cinco movimientos, que todavía se ejecuta en África del norte.

Música Cristiana.- La revolución espiritual de que se hicieron propagandistas los primeros apóstoles del cristianismo no se impuso sino lentamente, en un mundo muy viejo, desgarrado por las persecuciones, las invasiones y los cataclismos. La cultura que de ello resultó fue el fruto de una lenta síntesis de tres elementos:

1. La civilización greco-romana. Es el reino de los especialistas, que se refieren a una teoría complicada, demasiado alejada de la práctica popular.
2. Las tradiciones célticas. Casta influyente y respetada, depositaria del patrimonio cultural, los bardos han transmitido a las generaciones sucesivas tradiciones musicales y literarias que dieron nacimiento a las canciones de gesta.
3. Las tradiciones orientales judeo-cristianas. La recitación melódica, la cantilena, que los primeros cristianos introdujeron en los pueblos evangelizados.

La notación.- El sistema de notación se ha desarrollado con el concepto de obra; doble singularidad. En la época e Gregorio el grande (Patricio romano, fue prefecto de Roma-573-, fue elegido Papa en 590), no era necesario emplear símbolos gráficos para conservar y transmitir las melodias litúrgicas. La memoria, no atrofiada todavía como la nuestra por el recurso constante de la escritura, era probablemente vasta y fiel, y facilitaba el desarrollo de una tradición oral. Las melodias nuevas se prendían pronto, y las antiguas eran tan inseparables de los textos como las melodias de las canciones populares. No obstante, cuando el empleo de los tropos (tonos) suscitó una rica producción de melodias nuevas, en el momento en que Carlomagno hacia de la unidad del culto una inquietud particularmente imperiosa, se pensó en ayudar a la memoria de las cantores



colocando sobre las sílabas del texto signos que sugiriesen el aire de la melodía. Se les llamó *neumas*. La etimología de esta palabra es incierta, la más frecuentemente aceptada se refiere al griego *neuma*: signo de cabeza. Al principio, el sistema no fue sino una ayuda para la memoria, que suponía el conocimiento previo de la melodía sugerida. A principios del siglo X, en razón de un cierto sentimiento de analogía entre sensaciones visuales y auditivas, se piensa en colocar los signos a alturas diferentes según correspondan a sonidos más o menos agudos. Todavía muy imprecisa, esta notación, impropiamente llamada "diastemática" (de *diastema*: intervalo), se enriquece más tarde con dos clases de indicaciones complementarias.

1. Se añade a los neumas letras significativas, al principio tan imprecisas (a *po altius*, i por *inferius*, e por *equaliter*, t por *tenere*, etc.) hasta que surge la idea de utilizar letras para designar ciertos sonidos, según el principio de Boecio, pero considerablemente simplificado (tal como se utiliza todavía en Inglaterra y Alemania)

A	B	C	D	E	F	G
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL

2. Con la distribución de los signos en torno a una líneas marcadas se consigue un progreso decisivo: una sola línea, al principio, de color rojo, que sitúa la nota F(fa), luego una segunda línea, de color amarillo, correspondiente a C (do). Se trazan luego algunas más abajo, de suerte que cada línea o cada interlínea corresponde a un sólo sonido, cuya entonación estará desde aquí perfectamente definida. Hacia finales del siglo XI se adopta el tetragrama. La quinta línea se generaliza a partir del siglo XIV. Una sola letra clave bastará para fijar la entonación correspondiente a una de las líneas, puesto que las otras se

deducen fácilmente una de la otra. Estas letras colocadas al principio de una línea, dieron nacimiento, deformándose, a nuestras claves.

Los instrumentos mayormente utilizados son los organos, arpas, salterios, liras, laudes, guitarras, violas, etc. Los instrumentos de percusión, hasta el renacimiento, no desempeñaron sino un papel marginal en la música. Antes del siglo XII no existían prácticamente. No obstante, el ornato cotidiano estaba realizado por ruidos diversos, de los que la literatura medieval evoca con frecuencia los aspectos comunes: matracas de los leprosos, cencerros cascabeles, campanas, etc. Sólo en los siglos XII y XIII aparecieron en Europa los tambores de dos pies y el pequeño tambor sobre un cerco de crótalos, la pandereta.

El arte de trovar. Poeta y músico culto, el *trovador* suele ser un hombre de alto rango y de gran notoriedad. También es, sobre todo en la primera generación anterior a la cortesía, un hombre rudo, libertino y brutal, como solían ser en esa época de caballerías. Generalmente no está al servicio de nadie : privilegio del que los músicos del mundo occidental no gozaron antes del siglo XX.

Los trovadores son unas veces sus propios intérpretes ; otras, lo que ellos "trovan" es difundido por los "juglares" , músicos itinerantes con múltiples talentos. El arte de *trovar* nace en Lemosin, región agregada entonces a la Aquitania, en la que, naturalmente, se hablaba la lengua oc. Este arte es una síntesis de poesía y música cuyo secreto tuvo la edad media, hasta que la complejidad polifónica impuso la especialización (Machaut será el último gran poeta-compositor). Las fuentes de inspiración son en primer lugar la actualidad... tal como el poeta vive : la cruzada, la herejía catará, los conflictos sociales y los desórdenes políticos, también la pequeña historia.. El trovador todavía canta la epopeya medieval (Rolando, Viviana, el Rey Arturo, Perceval, Tristán...) y sus propias aventuras guerreras o amorosas , sin tratar de justificar sus placeres ni de dramatizar sus desgracias, que a veces trata con simpático humor. Al advenimiento de la cortesía,

el tema del amor se elevará desde la experiencia personal hasta el mito, con sus figuras tradicionales : al amante, al amigo cómplice, el *gaito* encargado de anunciar el alba, el *gadador* de la bella, el murmurador y naturalmente el celoso.

Los primeros modelos musicales son los *versus* de la escuela lemosina : Una canción se llama primero un "verso". Ya en 1096, las canciones destinadas a favorecer las primeras cruzadas tomaban sus melodías del repertorio de los *versus*⁵. Contrario a lo que se cree, la inspiración popular no apareció en la canción culta de los trovadores antes de una época ya tardía. La influencia de la melodía postgregoriana es ampliamente dominante enriquecido poco a poco con refinamientos que están tomados quizá de la lírica árabe.⁶

A falta de reglas formales imperiosas, los temas de inspiración más frecuentes permiten distinguir algunos géneros habituales en la lírica occitana. Así el "*sirventes*" (de *sirvesn*= hombre-feudo) es una canción política, partisana o satírica en la que el poeta compromete su pluma en la defensa de una idea, de un hombre o de una acción relacionada con la actualidad ; pueden incluirse aquí la canción de cruzada y, en cierta medida, el *dit*, poema satírico cantado, muy en voga durante el siglo XIV, contra el que Carlos VI publicó una ordenanza en 1395 por la que prohibía saludar al rey, al Papa o a los señores... El *planh* (*planctus* latino) es la alimentación sobre la muerte de un personaje ilustre o familiar... La *cansó* canta a las alegrías y las penas del amor, literalmente, esta palabra quiere decir "canción" pero designa más particularmente el gran lirismo provenzal en su forma más elaborada. De carácter más narrativo o dramático, el *alba* o "canción del alba" versa sobre el tema de la separación de los amantes , a la hora en que la alondra releva al ruiseñor : suelen ser piezas muy bellas, en las que se evocan, por la voz del amigo vigilante (los amantes están demasiado ocupados para cantar), las figuras convencionales del amor cortés. La pastorela pone en escena

⁵ El manuscrito latino 1.139 de la Biblioteca Nacional de París, procedente de Saint-Martial (fines del siglo XI), contiene piezas emparentadas con el estilo de los trovadores, especialmente una plegaria a la Virgen compuesta en occitano.

⁶ ROLAN CANDE, *Historia universal de la música*. Vol. 1, Madrid, Aguilar S. A. 1979, p 263.

a un caballero que corteja a una pastora (con o sin éxito), en tanto que la pastora canta los amores recíprocos entre pastores... La *tensó* y el *joc partit* (o *partimen*) son curiosos debates dialogados de casuística política, la primera, o amorosa, el segundo ; respondiendo al gusto medieval por el proceso, estos juegos poéticos hacían dialogar a dos personajes sobre la misma melodía ante una asamblea que hacía el papel de tribunal. Las "cortes de amor" procedían sin duda de este género de diversión... La "canción de tela" pertenece a un antiguo repertorio de piezas narrativas que las mujeres abandonadas cantaban mientras tejían o bordaban ; los trovadores y los troveros, la adaptaron al estilo cortés, situando a veces al hombre, y no a la mujer, en posición de espera amorosa. Las distinciones musicales son imprecisas entre estos géneros ; con frecuencia una misma melodía se utilizaba para dos canciones de inspiración muy distinta. Los melismas y las sutiles variantes sobre las palabras clave atestiguan el carácter culto, "intelectual", de este arte que anuncia el espíritu del madrigal.

Género específicamente italiano, el madrigal aparece a principios del siglo XIV bajo la denominación de *matricalis*, *matriale* o *madriales*. La etimología no aporta mucha luz sobre los orígenes del madrigal. *Matricals* (de *matrix*) hace quizá alusión al empleo de la lengua materna a la cultura autóctona. *Matriale* podría ser también una deformación dialectal del latín *materialis*, en el sentido de "profano", por oposición a *spiritualis*. En fin, poéticamente, el madrigal del siglo XIV se compone de una a cuatro estrofas de tres versos cada una, cantadas sobre la misma música ; van seguidas, para concluir, de un *ritornello* de dos versos sobre una música diferente..

1.2 Avances notables

En la primera mitad del siglo XV descubren los pintores la perspectiva ; los arquitectos componen la luz y las sombras, hacen cantar a las fachadas y disponen sus construcciones armoniosas en paisajes urbanos concebidos para el placer ; poetas y músicos buscan la suavidad en la perfección técnica, en tanto que una curiosidad fecunda estimula los intercambios internacionales y las aspiraciones humanísticas. En la época de los primeros Ming y de la desaparición de Bizancio, Europa se lanza a la conquista del mundo, física y espiritualmente, a pesar de los conflictos que la desgarran.

El Ars nova. El hogar del Ars nova es Francia, la música italiana siente su influencia, pero evoluciona de manera diferente. En cuanto a Inglaterra, espera madurando los estilos que hasta entonces han hecho el prestigio de su música. En el plano técnico, el Ars nova se caracteriza principalmente por la emancipación del ritmo y la afirmación de un sentido armónico.

Ritmo .Los progresos de la notación suscitan la ambición de agotar sus recursos, luego de inventar aún nuevos signos y nuevas convenciones para componer las más sutiles combinaciones de ritmos. Resulta de ello una complejidad bastante fatigosa cuyos elementos no siempre son percibidos a la audición : ritmos desajustados, síncopas, paréntesis rítmicos, polirritmia, etc. Si la arquitectura es música petrificada, los sortilegios rítmicos del Ars nova son los planos del rico encaje de las basílicas de Remis y de Amiens, cuyo estilo está sugerido a veces por el grafismo el de los manuscritos. Un procedimiento singular, inaugurado en los motetes de la segunda mitad del siglo XIII , evoca los minuciosos vaciados de la piedra : es el "hipo". Consiste en la alternancia rápida de las voces, cuyo desajuste hace que correspondan de vez en vez las notas y los silencios. Este procedimiento para aligerar la polifonía, que en el siglo XIV se convierte en un estilo de composición, tendrá numerosos ecos en la música de teclado, desde Couperin hasta Boulez. Otra técnica rítmica del Ars nova

desempeñará un papel importante en las formas de "imitación" (*ricercare, canon, fuga*); el aumento y la disminución de los valores rítmicos, indicados por medio de signos especiales.

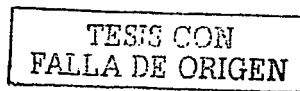
Sentido armónico. La conciencia de las relaciones tonales se desarrolla o se confirma en la selva de la *música ficta*. Se designa así un sistema más o menos empírico en el que las notas se alternan para modificar el carácter de ciertos intervalos. Ya en la época del organum en quintas paralelas se había observado que la quinta si-fa era demasiado pequeña, lo que determinaba que la voz organal fuese diferente de la voz principal cada vez que aparecía un si en esta última. Para resolver esta dificultad se elevaba en un semitono ponderante en la voz organal. Reglas basatante variables prescribían desde el siglo XIII la alteración eventual de ciertos sonidos sin que la notación hubiera de precisarla, pero la teoría era bastante confusa. A principios del siglo XIV, en cambio, está perfectamente establecido que dos razones principales pueden obligar a los cantantes a elevar o bajar ciertas notas de semitono.

Música impresa. La alfabetización musical de estas nuevas clases dominantes se facilita considerablemente con los progresos de la imprenta. A partir de 1473 son varios los talleres que tratan de aplicar a la notación musical los procedimientos tipográficos de Guntemberg. La empresa es delicada, porque la impresión ha de hacerse en tres tiradas : una primera tirada para los pentagramas, una segunda para las notas y una tercera para el texto y la paginación. Salvo algunos ensayos esporádicos, los primeros impresores en Alemania y de Italia prefieren recurrir a la Xilografía, tanto más porque no están especializados en música. Pero en 1498, Ottaviano Petrucci obtiene del señorío de Valencia el privilegio exclusivo de imprimir la música con caracteres móviles de su invención. En 1501 sale de sus prensas un primer volumen con el título : *Harmonice musices Odhecaton*. Es una colección de canciones en la que figuran los hombres de Josquin, Compère, Agrícola, Obrecht, Isacc, Busnois, etc.

Por primera vez, no obstante, el desarrollo de la edición hacia de la música una mercancía... sin que, en cualquier caso, la inesperada difusión de sus "cosas", de sus obras, hiciese ricos a los compositores, ni aún cuando hubiesen llegado a ser figuras internacionales.

Hasta el siglo XVI, la teoría musical, profundamente académica, es una disciplina científica del quadrivium que se enseña, en latín en las universidades. Esta ciencia tradicional se llama música y musicus a quien la posee. El músico practicante no es más que un cantor: su arte, el cantus, se enseña en numerosas escuelas scholae cantorum (todas las iglesias importantes mantienen una) y en las escuelas privadas. La enseñanza académica, inspirada en los antiguos autores clásicos (Boecio), aparece extraña a la música viva; puramente especulativa y desesperadamente confusa, es expresa en un latín pretencioso que contribuye a desanimar a los "aficionados". En el siglo XVI, los verdaderos problemas comienzan a plantearse en una multitud de tratados, reeditados muchas veces. Todo hombre de bien debe ahora conocer no solamente la práctica, sino también la teoría de la música, que en estos momentos se asocia a los estudios generales, y ya no a las ciencias. Pero el humanismo es una disposición intelectual corriente, y siempre será por referencia a los pensadores de la Antigüedad como se tratará de defender los gustos y las ideas, incluso las más modernas.

No obstante, los teóricos tuvieron un control bastante escaso sobre la música viva, siempre adelantada a los tratados. El Renacimiento señala así el comienzo de una aspiración hacia la disonancia, reivindicada como un derecho al progreso contra el conservadurismo de las escuelas. Pero los teóricos rara vez suscitan o hacen suya esta aspiración, porque la disonancia no les parece un carácter positivo, sino, según el concepto platónico, un defecto o falta de consonancia. Sin embargo, el naciente sentimiento armónico invita a los creadores a descubrir las posibilidades dinámicas y las cualidades expresivas de las disonancias.



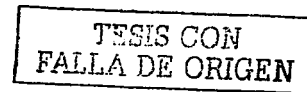
El Renacimiento consagra la libertad del artista ante el sistema. El dominio de una técnica de escritura prodigiosa permite a los músicos de la época sobrepasar la regla, descuidar los principios caducos, consagrar todos sus cuidados al estilo y la expresión poética. El estilo más se conforma al placer que a la convención, y a la expresión poética impone al canto una flexibilidad nueva. A esta libertad en la creación corresponde la libertad en la interpretación. La cosa escrita no impone aún ningún respeto que obligue, y la variabilidad de las interpretaciones será constante hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El suplemento musical de los Amorus de Ronsard, publicados en 1552, se consagra a la ilustración de la forma estrófica y del estilo conciso. Es perfecta la unión de los poemas y la música. La canción en forma de aire, es decir, estrófica, silábica y homofónica constituyó una categoría de "música ligera" cuyo éxito no cesó de aumentar a lo largo del siglo XVI bajo la denominación de "vaudeville".

La música instrumental. Las primeras composiciones específicamente instrumentales aparecieron en los siglos XIII y XIV; pero los manuscritos en los que se conservan son también extremadamente escasos. No obstante, la mayor parte de los instrumentos que gozaban de favor en la época del Renacimiento ya habían adquirido en la Edad Media sus caracteres esenciales, pero estaban dedicados principalmente al acompañamiento del canto o de la danza y a la improvisación. Con frecuencia doblaban o reemplazaban las partes vocales, pero su empleo, inspirado por las circunstancias, no estaba prescrito.*¹

La verdadera emancipación de la música instrumental data de mediados del siglo XV, aproximadamente. Puede atribuirse a los progresos en la fabricación- sobre la cual actuó a su vez la práctica musical- y al desarrollo de la música de aficionados, de la "música de cámara" en sentido literal. A principios del siglo XVI, la edición desempeñó un papel decisivo en la difusión de las nuevas composiciones destinadas solo a los instrumentos. Los que estuvieron más en

*¹ Escuchar el tema número uno del CD.



boga, los que permitieron la eclosión de las grandes formas instrumentales, fueron el laúd, el órgano, el clavecín y las violas.

El laúd desempeñó en la sociedad del Renacimiento el papel del piano en la del siglo XIX. Fue a la vez instrumento de los aficionados, que podían descifrar las "tablaturas" sin saber sus notas, y el de los iniciados, que explotaron sus sonoridades refinadas y su aptitud para la ejecución polifónica. La tablatura es un sistema de notación simplificada que consiste en representar la posición de los dedos sobre el mástil, es decir, el modo material de producir los sonidos deseados, en lugar de representar los sonidos mismos, como en la notación tradicional.

La hechura del órgano se desarrolló notablemente en el curso de los siglos XV y XVI. El instrumento se hizo más flexible, se enriqueció con nuevos juegos de voces y con un tercer teclado manual, los teclados se hicieron más amplios (cuatro octavas). Simultáneamente, los instrumentos de cuerda y de teclado comenzaron a adquirir importancia, que no dejaría de aumentar hasta la época romántica. Su origen, poco después de 1300, fue la adaptación rudimentaria a los salterios y los ducémenes del teclado utilizado en el órgano.

Descendientes de las antiguas violas de arco medievales, de las que hubo multitud de tipos distintos, las violas constituyeron a partir del siglo XV una familia homogénea de instrumentos de cuerda a imitación del conjunto vocal: soprano, alto, tenor, bajo, a la que los franceses añadieron una viola alto soprano (afinada una cuarta más alta que la soprano), y los italianos un contrabajo o violone (octava inferior del bajo).

La música instrumental del siglo XVI contribuyó con fuerza a liberar el sentimiento musical individual, ofreciendo una alternativa frente a la imitación de los maestros flamencos, amenazada de pedantería. En la improvisación, en la búsqueda de un estilo específico para su instrumento, laudistas, clavecinistas y

organistas entrevieron horizontes nuevos... El Renacimiento fue verdaderamente el jardín frondoso donde se formó el arte moderno.

Hacia el año 1600 era prácticamente habitual cantar al aire acompañándose con el laúd... La idea del "retorno a la monodia" hace pareja con la del "nacimiento de la polifonía": son esquemas groseramente incompletos. La novedad musical de los últimos años del siglo XVI no fue tanto la monodia acompañada presentada como lo contrario de la polifonía, como el modo de emplear una y otra: búsqueda de expresión, adaptación a la función dramática, primicia de la parte melódica y del bajo, que se distinguen por su continuidad, relaciones concertantes entre voces e instrumentos.

El melodrama surge y se desarrolla junto con el estilo concertante, en mutua interacción a favor de una concepción nueva del sentido musical, que se refleja en la escritura. Entramos, se dice, en la edad "barroca". Esta palabra vaga, con resonancias peyorativas, se ha rehabilitado en nuestros días al cubrir toda la música preclásica, en su forma más auténtica y más refinada. Casi desconocida para el público antes de 1950, la música barroca se ha convertido en el más precioso objeto de deleitación del aficionado ilustrado: se encuentran en ella contrastes inesperados, coros de ángeles, timbres raros, y la industria del disco busca en ella sus mejores éxitos de venta. En el melodrama se trata de hacer un teatro de nuevo estilo, esencialmente dramático, intermedio entre la declamación y el canto; pronto se calificaría este estilo de representativo o recitativo, una obra perteneciente a este género, Dafne, de la que sólo se conservan dos breves fragmentos, se presentó por primera vez en la casa de Japoco Corsi, compositor y clavecinista aficionado, durante el carnaval de 1594-1595, y luego fue repuesta tres años más tarde. Es probablemente el primer melodrama totalmente cantado. Se trata verdaderamente de un nuevo género de espectáculo, que no ha de confundirse ni con el madrigal dramático, ni con el drama o la comedia con intermedios intercalados.

El año 1600 sería decisivo para la formación de la futura ópera. En octubre del mismo año, se presentó una "tragedia" de Rinuccini, puesta en música por Peri, en el Palazzo Pitti, en coacción de la boda de María de Médicis, sobrina del gran duque, con el rey de Francia, Enrique IV: fue la famosa Euridice. Corsi el organizador del espectáculo, se sienta ante el clavecín; Peri canta el papel de Orfeo. Este melodrama, el primero que ha llegado entero hasta nuestros días, es una pequeña obra maestra, muy superior a todo lo que se había compuesto hasta entonces en estilo representativo.

Orfeo es la ópera más antigua de la que pueda hacerse hoy un espectáculo: cinco actos precedidos de un prólogo, de una duración total de unas dos horas, con personajes conmovedores que superan la convención mitológica y tienen una verdadera grandeza trágica. A una "recitación cantada", modelada sobre la expresión de los sentimientos, aportó Monteverdi, uno de los más grandes genios en la historia de la música, por su prolijidad y complejidad musical, enriquecimientos importantes: intervención dramática de los coros, interludios instrumentales con función de lit-motiv, novedad del aria da capo (aire de Orfeo en el segundo acto: Vi ricorda, o boschi ombrosi), esplendor instrumental heredado del Renacimiento.

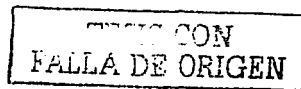
El primer teatro de ópera de París abrió sus puertas el 3 de marzo de 1671, en el antiguo frontón de la Bouteille, calles del Fossé, con Pomone, debida colaboración de los dos socios: la obra se represento 146 veces. A principios del año siguiente dieron, con el mismo éxito, les Peines et les Plaisirs de l'amour. La empresa de la calle de fossé provocó descontento entre Molière y Lully, quienes durante más de diez años, a partir de 1661 trabajaron juntos en varias óperas, en los que Lully colabora, bajo la idea y deseo de Molière que la música desempeñe en la intriga el mismo papel que en la vida. Tras éste tiempo surgen descontentos entre ellos, por intereses económicos y por diferir en las ideas musicales, así se separan para trabajar por separado.

Irreversiblemente enfadado con Lully, Molière compuso una nueva "comedia con música y danza", le Malade imaginaire, con la ayuda de una gran musa, Mar-Antinie Charpentier. Pero el 17 de febrero de 1673, durante la cuarta representación, Molière muere, con lo que deja libre paso a Lully, éste hace que sea expulsada inmediatamente la compañía de Molière de la sala del Palais-Royal para instalar en ella la suya, y consigue del rey la ordenanza por la que a partir se limita a voces y seis violines el efectivo musical autorizado en los teatros.

En España, tres grandes escritores están en el origen del teatro musical de su país: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. Lope de Vegas es el autor de lo que probablemente fue la primera ópera española: Selva sin amor (1629); la música se ha perdido, desconocido es su autor, pero se sabe que la obra era enteramente cantada. Calderón, él, es el creador de un género específicamente español, la zarzuela, especie de ópera bufa en la que alternan, como más tarde en la ópera-comique francesa. Las arias y los diálogos hablados. El principal compositor, colaborador de Calderón fue Juan Hidalgo: sus Celos aún del aire matan (Madrid 1660) son la primera ópera española cuya música haya llegado, en parte hasta nuestros días. Esta música arcaica no se liberó de la influencia del madrigal italiano, que no se extendió en España hasta el siglo XVII.*²

Oratorios y Cantatas. Con frecuencia se han confundido las denominaciones de oratorio y cantata. El propio Bach bautiza Oratorio de Navidad a una serie de cantatas. Sin embargo, estas palabras designan dos géneros de composición vocal no escénica normalmente bien distintos. El oratorio es esencialmente narrativo y dramático : relata, sin mostrarla, una acción de carácter sacro o moralista. La cantata es lírica : expresa sentimientos, que tanto pueden ser religiosos como profanos. Pero si el oratorio se hace profano o lírico y la cantata se hace dramática o narrativa, la confusión de los géneros es inevitable... Desde finales del siglo XVII, la misma denominación cubre géneros diferentes

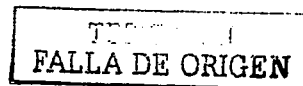
*² Escuchar el tema número dos del CD



según los países. La cantata italiana y la cantata francesa son profanas ; la primera es más lírica, la segunda más narrativa. La Kantate alemana es una composición religiosa, para soli (solo), coros e instrumentos, sin elemento narrativo, lo que en Italia, en Francia e Inglaterra se llama sinfonía sacra, motet, concert spirituel o anthem.

El desarrollo en la fabricación de instrumentos a finales del siglo XVI fue notable. El violín, en especial , ya es prácticamente perfecto a partir de 1600. Relegado otrora a las tabernas, porque se consideraba vulgar y chillón, este instrumento fue objeto de investigaciones minuciosas acerca de la calidad de las maderas, su secado, su manufactura con la gubia, la composición de las colas, barnices, las proporciones de sus diversos elementos. Los fundadores de dos grandes escuelas italianas de construcción de instrumentos fueron Gasparo de Salò (1542-1609), escuela de Brescia y Anrea Amati (1533-1612), escuela de Cremona. Los progresos en la fabricación actúan naturalmente sobre las técnicas de ejecución, que a su vez inducen nuevas concepciones de la escritura y de las formas instrumentales. La evolución es continua y se apoya en las adquisiciones del Renacimiento ; pero la forma musical tiende a hacerse conceptual a definirse como un cuadro intelectual preconcebido. Ciertas formas deberán su desarrollo a la familia del violín que pronto se haría preponderante en la música para conciertos ; otras, a los instrumentos de teclado, cuya reciente perfección aseguraría el triunfo, en un repertorio que al principio fue análogo del laud. Este instrumento, símbolo de la música del Renacimiento, alcanzó su apogeo en la primera mitad del siglo XVII. Hasta 1680 aproximadamente, en Francia sobre todo, es un serio contrincante para el clavesín.

Pero una forma musical no es una institución que toma efecto desde el depósito de los estatutos ; es una experiencia colectiva que se define e impone sus reglas después. La conciencia que de ella se tiene es confusa al principio, y la terminología imprecisa. No obstante, la mayor parte de las formas instrumentales clásicas, cualquiera que sea el vocabulario, se desarrollaron en la época barroca.



Suite.- Forma favorita de los laudistas y clavecinistas, la suite es una yuxtaposición de danzas contrastadas que tiene sus orígenes en los puntasucesivos de las estampida medieval y el par pavana-gallarda del Renacimiento.

Variaciones.- Muy extendida ya en la época del Renacimiento. La variación explota los recursos del estilo de imitación, los de la armonía, de la instrumentación, del ritmo.

Fuga.- Al pasar de la polifonía vocal a la música instrumental, el estilo de imitación dio origen, desde el siglo XVI, a formas excepcionalmente fecundas, cuyo más alto grado de evolución sería la fuga clásica, que suele designar una pieza en imitación libre.

Sonata.- En sus orígenes, la sonata es una pieza "sonad" en los instrumentos, por oposición a la cantata. En el siglo XVI, las sonate o canzoni da sonar no son generalmente sino adaptaciones instrumentales del estilo de la polifonía vocal, y las denominaciones se mantienen indecisas durante largo tiempo.

La emancipación de la música instrumental en el siglo XVII determinó la aparición en los distintos países caracteres nacionales, que ya no pueden atribuirse, como en el caso de la música vocal, a las particularidades lingüísticas. El sistema musical y los recursos instrumentales son los mismos en toda Europa, y las diferencias de estilo y la formación de escuelas nacionales se deben a las tradiciones éticas y estéticas de las diferentes burguesías, cuya influencia cultural sucedió a la de las cortes cosmopolitas.

El clasicismo y el siglo de las luces. Para Kant, el siglo de las luces es aquel "en que el ser humano llega a la edad adulta". En la historia de la música

estamos acostumbrados a ver en él una época "clásica". Pero la noción de clasicismo no es bastante clara para que puedan reconocerse con seguridad sus límites históricos. Pero el clasicismo es un estado de la cultura en el que la libertad del artista está limitada por la tradición, integrado el artista como está es una sociedad que ha decidido por él el sentido de su obra y el estilo conveniente.

Frente al barroco, el clasicismo se distingue por el rigor de su imaginación y la precisión del lenguaje. Los modelos de forma, de estructura, de escritura, que van precisándose a comienzos del siglo XVIII, serán adoptados por generaciones de músicos hasta que los románticos comiencen a hacer que estallen, recuperando el gusto por la singularidad. Estimados como ejemplares estos modelos durables serán señalados hasta nuestros días, como los modelos literarios de la antigüedad o (por que imitan a los antiguos), como los modelos del siglo XVII. Promovida a "clásica", la música del siglo de las Luces se ve designada arbitrariamente para que sea la base de nuestra cultura musical. Y lo es tanto que la mayor parte de las análisis de la música más antigua o más reciente se refieren todavía implícitamente a sus esquemas ; y que su sistema armónico se vuelve a encontrar hoy (desconocido y simplificado en extremo) en la mayor parte de una música de consumo ¡que se cree moderna ! El más ilustre de los grandes músicos es Bach, sin duda ; siendo así que, paradójicamente, es uno de los últimos compositores que trabajaron al día, sin pensar en la perenidad de su obra. Bach no se preocupa de que se toque su música después de la coacción que ha suscitado su composición. Una sola de sus cantatas (la número 71) se editó en Mülhausen. Vivía aún, y no publicaría sus obras instrumentales sino a partir de 1726. Jamás un compositor de su talla se ha preocupado tan poco por la vida musical de su tiempo. El teatro era entonces el lugar donde hacerse reputación ; pues bien ; Bach aborda todos lo géneros, ¡salvo el teatro ! Sus contemporáneos encuentran el éxito en el lirismo individual, en la glorificación del solista ; pero Bach no renuncia a la primacía del contrapunto, al privilegio de la fuga y el coral, y da a los coros parte del león.*³

*³ Escuchar el tema número tres del CD

Y sin embargo, en el camino del historiador se encuentra un genio monumental hasta el punto que le entorpece la visión. Y es que la obra de Bach resume toda la historia de la música tal y como podía ser considerada en su época ; es una suma impresionante de los recursos de la imitación polifónica, del estilo concertante, el canto dramático, desprendidos de sus escorias y llevados al más alto nivel de perfección.

La evolución de la música desde los comienzos del siglo XVIII y el desarrollo de las formas nuevas (sonata, sinfonía, concierto) son consecuencia de los cambios que se habían producido en la sociedad. En la época precedente, las cortes reales y principescas monopolizaron a los mejores músicos para dar audiciones que vendrían a llamarse "conciertos" (cuyo ritual se instituyó). La nobleza y los altos funcionarios del Estado trataron de igualar los fastos musicales de la corte atrayéndoles a los artistas profesionales. La música llamada "pura", la que no tenía función en el teatro ni la iglesia, era un lujo de privilegiados.

En el siglo de las luces, la burguesía rica y cultivada tenía a gran honor promover las cualidades intelectuales, el espíritu crítico, la libertad de pensamiento y la tolerancia religiosa. La música fue para ella un signo de distinción : la cultivó por ostentación. Pero esta nueva burguesía es prosélita ; practica un mecenazgo activo, inteligente sabiendo que se ilustrará así misma mediante la gloria de los artistas a quienes protege. Desarrolla su red de "relaciones públicas" y contribuye a la formación de una nueva clase de aficionados que ya no hace música, pero consume cada vez más música.

El nuevo "público" oye música no sólo en la iglesia y en la ópera, sino también en los conciertos o "academias", especialmente en aquellos que los compositores y virtuosos organizan por sí mismos en propio beneficio. Instituido solamente a finales del siglo XVII, el concierto público se desarrolla en todas partes con éxito. En la época de Mozart funcionan en París unas veinte salas de

—

concierto, y las asociaciones musicales se multiplican en Inglaterra después de los primeros ensayos de Banister y Britton ; y desde 1700, bajo el impulso de Telemann, se fundan en toda Alemania los Collegia música. En Venecia, Antonio Vivaldi da en el Ospedale della Pietà audiciones prestigiosas que los visitantes extranjeros se guardan mucho de perder ; bajo la dirección de Vivaldi, las jóvenes de esta institución forman un coro y una orquesta cuya reputación se extiende a Europa. La Academy of Ancient Music, fundada en 1710, es, hasta fines del siglo, una de las principales sedes de la vida musical londinense ; Haendel y Geminiani le prestan su apoyo. En 1925, Anne Philidor, el hermanastro del célebre jugador de ajedrez y compositor de óperas cómicas, funda el Concierto espiritual, que desempeñará un papel permanente hasta 1971 en la vida musical francesa ; Anne daría a conocer a su público las obras de Corelli, Vivaldi, Delalande, Mouret, Rameau, Leclair, Pergolesi, Haydn, J. C. Bach, Mozart... Estos conciertos tienen lugar en las sala de los suizos en las Tullerías, en tanto que en el hotel Soubise, a partir de 1769, el Concierto de los aficionados les hace una seria competencia : para esta ocasión traslada a la Logia olímpica, escribiría Haydn sus seis sinfonías "parisienses". La Tonkünstler Societät de Viena se funda en 1772, los conciertos Felix Maritis de Amsterdam en 1777, el Gewandhaus de Liepzig en 1781. Pero es probable que en Londres donde las asociaciones musicales y las salas de concierto se multiplicaron más regularmente desde los comienzos del siglo, a iniciativa de músicos tan famosos como Geminiani o J. C. Bach.

Constituidos en "público", los nuevos aficionados son bastante más pasivos, en su conjunto, que sus predecesores. No tienen acción directa sobre la evolución de la música, ya que la practican cada vez menos. El star system que gobierna la ópera introduce en las nuevas salas de concierto y suscita sonatas y conciertos a la medida de los grandes virtuosos del violín y del teclado . Frente a un desbordamiento del lirismo individual, el clasisismo se da, por compensación o por autodefensa, firmas rigurosas y reglas severas. Con el progresivo abandono del bajo continuo y la costumbre cada vez más frecuente de notar ornamentos y otras

"maneras", el respeto al texto va imponiéndose como exigencia superior. Por otra parte, la orquesta se adapta a las grandes salas de concierto y encuentra equilibrio duradero : más adelante se hará mayor, pero modificará su estructura fundamental. Para esta orquesta se escriben grandes sonatas en varios movimientos a las que se bautiza con el antiguo nombre de sinfonía.

No es posible disociar el desarrollo de las formas clásicas de la correlativa evolución del sistema musical y de las técnicas de composición. El sistema musical clásico no es el fruto de una brusca mutación, sino de la toma de conciencia y de la organización teórica de métodos empíricos en constante evolución. Hacia mediados del siglo XVIII se había llegado a un estado de organización coherente y provisionalmente estable del edificio teórico, llamado "sistema tonal" :

1. La primacía absoluta del modo de "do" llevó aparejada la desaparición de los antiguos modos. Los dos aspectos de la octava, a los que corresponden los dos tipos de gamas, son el mayor y el menor. Se distinguen principalmente por la naturaleza de la tercera, que adquiere importancia una nueva : "no hay armonía sin tercera" escribía ya Charpentier. El "modo menor" presenta similitudes con la octava "re-re" o con la octava "la-la", intervalos entre un mismo tono de una octava a otra. Pero en la armonía clásica está más asimilado al "modo mayor, sea como sonido contrario, sea como faz complementaria de una misma realidad ambigua. Se establecen relaciones armónicas particulares entre los tonos mayores y menores "relativos" : aquellos que tiene, dos a dos, las mismas alteraciones de clave.

2. La armonía, aspecto vertical de la polifonía, triunfa sobre el contrapunto, aspecto horizontal. El bajo continuo que abandonado : libera de estereotipos, la escritura armónica se enriquece, convirtiéndose en un elemento fundamental de la composición.

3. El sentido de un acorde está definido por una "función tonal" : tónica (grado 1, dominante (grado 5) o subdominante (grado 4). Estas funciones adquieren una importancia considerable al establecer relaciones dinámicas, sobre las que se fundan las reglas generales de la formación y el encadenamiento de los acordes.

4. La adopción del temperamento permite la modulación en todos los tonos y, en consecuencia, desarrollos armónicos tan importantes como se desee. Es el origen de un nuevo proceso de creciente complejidad, no ya en el orden contrapuntístico, sino en el orden armónico. El desplazamiento de las funciones tonales, que caracteriza la modulación, queda favorecido por la inestabilidad de los acordes disonantes.

5. La disonancia es, pues, transitoria en la armonía clásica. Se define más como un efecto de consonancia que por sus caracteres positivos : el estado de tensión, de inestabilidad que ella sugiere, la obliga a resolverse (a "salvarse", como se decía en el siglo XVIII) en una consonancia. Pero si los compositores se atreven a utilizar las disonancias por sus cualidades propias, se pone en marcha un proceso de disolución de las funciones tonales : la progresiva emancipación de la disonancia provocaría así la quiebra del sistema tonal.

En 1787, año del Don Giovanni, un joven músico de la corte del elector de Colonia, llamado Beethoven, se traslada a Viena a la edad de 17 años para trabajar con Mozart. Es posible que el encuentro no tuviese lugar nunca ; Mozart no dice ni palabra en su correspondencia. Viena, donde Beethoven se instala definitivamente. Haydn y Mozart han iluminado con su genio esta ciudad afortunada, Cimarosa le reserva en 1792 un estreno maravilloso de su *Matrimonio secreto*, pero la música instrumental es sobre todo lo que contribuye al prestigio de la capital imperial. Este es el medio que frecuenta Beethoven, gracias a las cartas del conde Waldstein, y este el medio en el que hallará a la mayor parte de sus amigos. Se admira su gran talento como improvisador al piano ; quizá también la rectitud y la arrogancia de su carácter. No obstante, la originalidad de

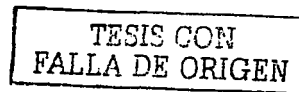
Beethoven no es una pura curiosidad formal : él no desea a priori transformar el legado. Pero las formas estallan bajo la presión de sus ideas. Tiene, muy pronto, una concepción romántica de su arte, el sentimiento de una "misión" artista, la necesidad de expresar una "ideología". La filosofía de Beethoven no se funda en un pensamiento revolucionario bien definido ; por su naturaleza sentimental y generosa está impresionada por el ideal liberal y democrático de la Revolución francesa..*4

Al trastornar las estructuras de la sociedad, la Revolución francesa modifica naturalmente el estatuto social del músico, que ya no está ligado por la corporación, ni por sus obligaciones para con la iglesia y con la corte. El espíritu de la Revolución francesa modifica profundamente el sentido y las condiciones de la comunicación artística. La liberación del sentimiento individual da origen al romanticismo, y la promoción de nuevas categorías sociales suprime las relaciones privilegiadas entre el creador y su público. Aquel se dirigía a un auditorio bien definido, cuyo gusto podía satisfacer ; ahora escribía para una multitud indeterminada de individuos, para el "gran público" anónimo, cuyo gusto e inteligencia artística no serán previsibles sino estadísticamente.

No obstante, el concepto de nación, que tiende a sustituir al de estado, implica una especificidad étnica y cultural. Es la fuente de todos los nacionalismos, en particular del que despertará en el curso del siglo XIX en la música europea. Al afirmar la originalidad de un patrimonio cultural e identificándose con las aspiraciones particulares de un pueblo, el nacionalismo musical hace eco al individualismo del compositor romántico.

El romanticismo. Desde principios del siglo XIX, los grandes músicos dejan de presentar ante la Historia la imagen de una comunidad de estilos y de técnicas. Hasta que los nacionalismos vuelven a dar a los compositores lenguajes colectivos, el genio es casi siempre singular y profético. Ningún principio nuevo se

*4 Escuchar el tema número cuatro del CD



desprende de la diversidad de las experiencias, y la mayor parte se reivindican por lo esencial de las formas y del sistema clásico.

Paganini. Es el primer compositor virtuoso romántico. Inaugura la explotación del puro virtuosismo, la carrera fulgurante y lucrativa (reservada hasta entonces a los cantantes y a los pequeños prodigios), la organización moderna de las giras artísticas. Su fuerza está en que se atreve a todo y todo lo consigue.

La decadencia del espíritu romántico comienza en 1840. Separado de su fuente, el romanticismo musical continúa por la velocidad adquirida. Berlioz, Liszt, Wagner, Verdi, Gounod, prolongaron hasta muy avanzado el siglo, a pesar del racionalismo ambiente, una estética fundada sobre la intuición, a la que se adhieren Bruckner, Tchaikovski, Mahloer, Sibelius, etc.

No obstante, Liszt y Wagner llevaron el romanticismo musical hasta el punto extremo en que la decadencia se hace inevitable. La mayor parte de los músicos alemanes de la segunda mitad del siglo se definirían por su aceptación o su negación de la orientación que toma la "música del futuro": estas tomas de posición determinan unos apriori estéticos anunciadores de la decadencia. Se han calificado muy impropiaemente de "neoclásicos" a los músicos que resistieron a la evolución y se adhirieron a los valores tradicionales: ninguna ruptura profunda con las formas y las estructuras del clasicismo justifica aún el prefijo "neo". Sería más exacto distinguir una tendencia conservadora y una tendencia progresista entre los herederos de los grandes románticos. Pero los matices intermedios hacen incierta la línea de separación de las dos tendencias. Y las diferencias de escritura no están bastante marcadas para definir netamente el dualismo.

Las nuevas escuelas nacionales han de buscar la singularidad que las libere del clasicismo europeo. La encuentran en la emancipación modal (modos del canto llano, específicamente) y en la asimilación de los caracteres específicos del folklore autóctono: ritmo, escalas, giros melódicos, estilo instrumental, etc.

Quando a principios del siglo XX, el expresionismo alemán y el impresionismo francés darían nacimiento a nuevas tendencias musicales cosmopolitas, solo subsistirían las escuelas nacionales fundadas sobre un folklore vivo.

Las técnicas de composición no se modificaron en el siglo XIX tanto como se piensa. Subsistieron los géneros tradicionales : sinfonía, sonata, concierto, cuarteto... La forma, sonata característica del primer movimiento de la sonata clásica, la variación, la forma rondó, continuaron siendo estructuras fundamentales de los grandes géneros instrumentales. Pero desde Beethoven los temas se convierten en ideas que se enfrentan ; los desarrollados se agrandan y a veces obedecen a una dialéctica extramusical. La orquesta conserva su fisonomía general. Pero la ciencia de la escritura sinfónica se desarrolla considerablemente bajo el impulso de Beethoven y, sobre todo, de Berlioz. La hechura de los instrumentos de viento mejora considerablemente gracias a algunos inventos que han desempeñado un papel decisivo en el progreso de la orquestación. Así la trompeta y la trompa, que se enriquecen con un juego de pistones o llaves que , al modificar la longitud del tubo, permiten ejecutar todos los grados de la gama cromática. El instrumento solista por excelencia es el piano, que arrebató al violín su permanencia. Se encuentra en todos los salones, presidiendo ocios culturales de la burguesía, o transformando en altar de la respetabilidad, cubierto de chales de seda bordada.*⁵

En tanto que en la segunda mitad del siglo, la emancipación de la disonancia suscita en el gran público la misma resistencia que toda ars nova, se produce un fenómeno marginal todavía de consecuencias imprevisibles : la aparición de la música ligera escrita, en reacción a la vez contra el idealismo romántico y contra el mito de la gran música. Los mandarines y los profetas afectan un cierto desprecio por esta "música de diversión" que utiliza los medios de la música seria. Pero generalmente, tal música es de buena calidad : el talento de Johan Strauss, padre (1804-1849) e hijo (1825-1899), como de Offenbach, es

*⁵ Escuchar el tema número cinco del CD

el ejemplo a que se refieren muchos músicos, más o menos oscuros. Y cuando se sabe que las Danzas Húngaras, de Brahms, se interpretaban en las cervecerías, se tiene una elevada idea de lo que fue la música ligera antes de su explotación industrial.

El fonógrafo. Un año después de la primera representación íntegra de Der Ring des Nibelungen, un invento genial, que trastornará la sociología musical, realiza un antiguo sueño de la humanidad : el conservar los sonidos. En 1887, Charles Cros expone ante la Academia de Ciencias el principio de un aparato reproductor de sonido que él llama "paleófono", y del que consigue realizar una maqueta. Algunos meses más tarde, Edison, sin haber tenido conocimiento del invento de Cros, construye su primer "fonograma", que presenta a su vez en la Academia de Ciencias. El fono de Edison se muestra al público en la Exposición Universal de 1889. Todavía no es sino un juguete de lujo ; pero quince años más tarde, gracias a los perfeccionamientos técnicos y a la normalización, podrá comenzarse a registrar sobre discos algunos éxitos del repertorio y a asegurarles, gracias a la multiplicación, una difusión comercial satisfactoria.

El registro de la música es un tipo notable de notación analógica, capaz de paliar las carencias de la notación simbólica habitual. Como tal será utilizado por primera vez por Bartok en sus trabajos sobre las canciones populares, luego por todos los folkloristas que lo sucederían, y más tarde por los compositores de música concreta y electrónica. Pero, sobre todo, al transformar por la repetición las condiciones de la comunicación musical, la grabación modificaría profundamente la composición del público y su comportamiento ; es decir antes de la grabación el público era mayoritariamente de clase alta, y con este invento, la música podía ser escuchada por más gente y de sectores más bajos, sus alcances, en cuanto a la cantidad de público que la escucharía ahora, crecieron, dándose con ello que la música se sujetase a nuevas condiciones de ejecución.

La música de nuestro siglo. La música del siglo XX es diferente a la música moderna de otras épocas. Querer demostrar lo contrario no puede sino acentuar su singularidad. Desde Debussy se asiste a la contestación general del sistema y de las reglas de escuela : al principio de las relaciones tonales, desarrollo temático, formas tradicionales. Los músicos de nuestro tiempo estiman que la imitación de los modelos, en que se fundaba en otras épocas la enseñanza, es estéril. Pero en el siglo XX se hace tan amplia y tan profunda la contestación de los modelos, que la asimilación de estéticas y de técnicas nuevas implica rupturas completas. Y la enseñanza, fundada en la experiencia, tiene la obligación de ser tradicional. Se cree hacer un mal juego de palabras al señalar el carácter conservador de los conservatorios : se trata mas bien de una perogrullada. El conservatorio es, en efecto, una institución destinada a conservar un sistema musical en un estado que se considera perfecto, y a transmitirlo mediante la enseñanza. Así, la enseñanza de la música en el siglo XX no corresponde jamás a la realidad musical contemporánea. Los aprendices de compositor aprenderán reglas que quizá no hayan de utilizar, y estarán mal preparados para su función en la música y en la sociedad. En otras épocas se podía definir un "lenguaje" musical común a los compositores de una o varias generaciones. Los más audaces transformaban periódicamente este instrumento en provecho de las generaciones siguientes. Desde los comienzos del siglo XX, al contrario, han existido simultáneamente técnicas e incluso sistemas musicales inconciliables, incompatibles, irreductibles los unos a los otros : sistema tonal "enriquecido", politonalidad, dodecafonismo serial, música en cuartos de tono (u otras fracciones de tono), sistema tonal empobrecido. etc.

Esta diversidad no ha tenido equivalente en la historia. Si plantea problemas difíciles a la enseñanza, a la práctica musical se los plantea insolubles. Ciertas técnicas hacen la música inejecutable, no solamente para los aficionados, sino también a los profesionales no especializados. La música de hoy ¿permite imaginar sesiones improvisadas de música de conjunto, como las que organizaba Mozart para que Haydn oyese los cuartetos que le dedicaba ? ¿O como

Mendelssohn, para repetir los nuevos lieder de Schumann acompañado por Clara ? Indiscutiblemente la música moderna del siglo XX presenta rasgos característicos sin precedente : diversidad de tendencias, nuevo enjuiciamiento de principios fundamentales, incomunicabilidad inmediata, desfase de la enseñanza., extraordinarios medios de difusión cuyo control permite orientar la cultura colectiva y actuar sobre la historia mediante una selección arbitraria.

A falta de una gran idea directriz común, la investigación de una técnica individual de composición toma en nuestros días una importancia desacostumbrada, que intenta ubicar al artista en la sociedad y en la toma de conciencia de su papel histórico. En la incertidumbre de su destino mediante la búsqueda de originalidad estética. Pero, como la crítica histórica moderna le hace ver que la historia tiene un sentido, trata de adivinar el lugar que debe ocupar en ella.

1.3 Géneros, ritmos y gustos

La música más antigua de la que podamos tener experiencia directa ya es, lo hemos visto, el final de una larga evolución. "La edad de oro del canto llano" en el siglo VII es una extrapolación de eruditos que debemos aceptar sin pruebas, ya que el repertorio que se conoce ha salido de redacciones posteriores al año 850. Salvo muy raras excepciones, los manuscritos anteriores al siglo XII no han conservado sino música de iglesia., Esta es la que está en el centro de la cultura musical de esta época, y durante siglos será la fuente de toda inspiración melódica. La función litúrgica de este inestimable repertorio no debió de limitar su irradiación : pertenece al patrimonio artístico de nuestra civilización, sin distinción de familia espiritual. No obstante, son los monjes, quienes la practican constantemente, aprecian plenamente su diversidad y consagran a su descripción obras importantes. Si el canto gregoriano nos parece uniforme es porque estamos muy poco familiarizados con él. Sin embargo, podemos distinguir los estilos y las formas correspondientes a otros géneros.

La clasificación que sigue es una presentación que no indica ningún orden cronológico, ni una progresión cualitativa, su historia es incierta : al principio, se practicaba el canto de los salmos, de la "grande doxología" o "himno angélico" (Gloria in excelsis Deo) y del "himno triunfal" (sanctus) ; luego, aparecerían sucesivamente un vasto repertorio de himnos (a partir del siglo IV), las piezas derivadas de los salmos (antifonas y responsos), las piezas ornamentales (tractos, graduales, aleluyas), las piezas derivadas de los tropos.

Pertenecientes al Ars Nova del siglo XIV, está el motete, género principal heredado del siglo anterior, sin embargo el de la época conserva la pluralidad de textos y adopta sistemáticamente el principio isorrítmico, que desempeña un papel importante en la música de esta corriente. Baladas, rondós y virelais son géneros líricos similares a las canciones con estribillo. Solo el rondó tiene un origen coreográfico cierto : en el siglo XIII existía una canción danzada que conducía el baile.

Durante la el Renacimiento hubo un género, además de los religiosos, que se consolidó, y aún perdura hasta nuestros días, la ópera, que surge del madrigal, composiciones, hechas específicamente para ser cantadas. Así la historia, en cada una de sus etapas está, marcada por singularidades que la distinguen, dado que a cada periodo histórico corresponden características diferentes, de la misma forma en cada uno de ellos se desarrollan diferentes géneros y ritmos, como en el clasicismo, periodo en el que se forman y desarrollan el estilo concertante y el melodrama.

Del periodo clásico, surgen los grandes intérpretes y ejecutantes de la música, valga redundar, los clásicos se distinguen por elevar a un mayor grado de perfección tanto la escritura de la música como la ejecución de la misma. La ópera y el ballet además de la música religiosa, como las misas son los géneros que



predominarían en toda esta época y en todos los países que siguieron esta escuela.

En el siglo romántico tres son los géneros más específicamente románticos : el poema sinfónico, mejor llamado "sinfonía con programa" (Liszt) ; el Lied ; las cortas piezas pianísticas, de las que Chopin y Schubert dieron modelos perfectos bajo los púdicos títulos de Estudio, Preludio, Impromptu, etc. La sinfonía con programa no constituye un enriquecimiento sino porque el pretexto literario autoriza en ella una gran libertad formal : hablando con propiedad, no es una adquisición del siglo. El lied tiene una vieja historia, como la canción francesa ; cantos de Minnesänger, lieder polifónicos del Renacimiento y, en fin, los Kunstlieder monódicos que aparecieron en el siglo XVII. Henrich Albert, Kieser, Reichardt dieron a este lieder su carácter alemán.

Schubert y Schumann hicieron de él un género de una riqueza ilimitada, que se distingue especialmente por la importancia de la parte del piano, no ya un simple acompañamiento, sino un elemento dramático sugestivo esencial. Las piezas breves para piano constituyen el género romántico por excelencia. Al no obedecer reglas particulares, al no estar obligadas a forma fija alguna, favorecen la expresión de sentimientos personales y se prestan a nuevas experiencias estéticas.

La ópera todavía se mantiene muy apegada a sus convencionalismos. El drama musical expresionista de Wagner, de Musorgski o de Puccini no llega fácilmente al fin de la tiranía de la gran aria. El teatro musical sigue siendo más musical que teatral, como lo exige la autonomía radical de la música. La música sagrada inspira poco al genio del siglo, y carece de espiritualidad. Es abordada desde fuera y en un estilo profano que no se distingue en nada del estilo de la ópera o de la sinfonía.

Salvo algunas excepciones, en el Renacimiento, jamás había habido concepciones estéticas o técnicas de composición particulares de música de diversión. A partir de 1830, mas o menos, puede hacerse una distinción cada vez más clara entre, por una parte, música fundada sobre la tradición, que adopta formas nobles y una escritura experta, y que no tiene fin que su propio cumplimiento y perenidad ; y, por otra parte, una música objeto, es sencilla y alegre, con muy marcada función de diversión, y que busca la eficacia inmediata, porque no está llamada a perdurar. También en el siglo XIX comienza a organizarse la explotación comercial de la música ligera, fundada sobre la práctica de los "arreglos", que responden a las múltiples exigencias de una muy amplia difusión.

Las consecuencias serán catastróficas en el siglo XX. Siempre será escaso el vocabulario para distinguir los dos tipos de música, y de sus definiciones, jamás se establecerán con claridad. La distinción establecida por la industria del disco entre "clásica" y "varia" no establece criterios estéticos apriori : se funda sobre las condiciones de producción y consumo.

La musicología es, ciertamente, una adquisición de la época romántica. Pero, como hemos visto antes, se eficacia práctica se limita todavía al siglo XVIII. El público no descubrirá la música de la edad media, del Renacimiento, de la época barroca, sino a finales del siglo. Para los más, la historia de la música comienza con Palestina, llega a su apogeo en la obra de los clásicos, y termina en Wagner. A partir de ese tiempo es cuando los aficionados abandonan la música moderna, demasiado difícil, en beneficio de la música histórica. Esta tendencia se acentuará hasta mediados del siglo XX ; luego se observará una recuperación del interés por la música nueva.

El crítico musical es un intermediario entre los creadores y el público. Su papel se precisa en el siglo XIX porque la música se convierte en una cosa pública. Debería ser generalmente, en cierto modo, un historiador del futuro ; pero

generalmente no lo es. La prensa cotidiana comienza a abrir secciones musicales ; las confía con frecuencia a músicos mediocres, incapaces de hacer un análisis crítico serio. Salvo raras excepciones. Los críticos del siglo XIX son partidistas, exagerados, sordos. En el primer número de La Gazete musicale de Paris (1834), Liszt sugiere que se imponga a los críticos un examen de sus conocimientos y de su talento. Se práctica mucho la crítica de humor, o el ensayo literario, mas bien que el análisis ; resto no siempre es un inconveniente. A partir de finales de siglo, la obsesión por "comprender" suscita una abundancia de noticias explicativas que pretenden aclarar el sentido de la composición mediante el análisis armónico, como si el enunciado de una sucesión de modulaciones pudiese favorecer una emoción estética. "El buen crítico- escribió Anatole France- es aquel que cuenta las aventuras de su alma inmersa en las obras maestras". Desde el siglo XIX, el público se divide en categorías : aficionados a la ópera, al concierto, a la música de cámara, a la música ligera. La industria acentúa esta diversificación y hace aparecer la noción burguesa del "valor estético", en función de la cual se clasificarán los distintos géneros.

La música en el siglo XX no tiene una característica definida que la identifique, pues hay una gran diversidad de estilos y técnicas, de igual manera existen una cantidad considerable de ritmos, géneros y por supuesto estilos, uno de los más importantes es el rubro de música afroantillana, de la que se desprende una importante gama de ritmos tropicales, de gran aceptación hoy día como : el son, la rumba, la guaracha, la cumbia, el seis, y por supuesto la salsa, este último, género que ha logrado consolidarse como uno de los más importantes de nuestros días. La salsa es el producto de la evolución del son, género musical que tiene sus inicios en Haití, llega por Veracruz, se arraiga y crece en nuestro país, ritmo al que se añaden instrumentos musicales Tainos como el güiro y las maracas. La rumba fue difundida por México, República Dominicana y puerto rico, a partir de la primera mitad del siglo XIX e iba adquiriendo el acento y sabor mientras se aclimatava a las distintas a las distintas islas Antillanas. En las décadas de los 40's y 50's las inmigración cubana al barrio

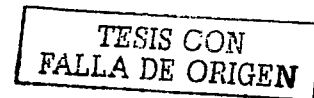
latino de la gran manzana (NY) se abría paso en búsqueda de oportunidades en el área de la música bailable. Músicos innovadores como Machito y Mario Bauza, llegaban para implementar la base y fundamentos de lo que más tarde se conocería como salsa. Para la gran colonia boricua ya establecida en la ciudad de NY, añadían los ritmos de patria, como la Bomba, plena y la música Jibara (seis chorreo y seis Andino) condimentando el sabor de la Rumba.

La música en la América precolombina. Aunque todos los pueblos primitivos parecen haber seguido una evolución semejante en el camino que los llevó al descubrimiento de la música, pronto se manifestaron en ellos características especiales que han dado una orientación distinta a cada uno de ellos y a sus costumbres musicales. Así pues, en la América anterior al descubrimiento de Colón no tardó en desarrollarse la música con rasgos propios, especialmente marcados en los dos grandes centros culturales del continente americano : La cultura de lo que hoy es México, y el mundo incaico, centrado en el actual Perú.

La cultura incaica. Desarrollada alrededor del gran pueblo inca, cuyo centro se hallaba en los actuales Ecuador y Perú, pero que extendía sus dominios por una parte de los actuales Bolivia, Chile, Argentina y Brasil, la cultura incaica tuvo una vida musical sumamente avanzada.

Una de sus características es el haber desarrollado más que ningún otro pueblo americano los instrumentos del tipo de la flauta, como la siringa, llamada *antara* en lengua quechua. También usaban cascabeles, un tipo de tambor llamado huancar, la trompeta, que podía ser de plata, bronce o cobre, así como caracolas y calabazas, a veces hechas con barro cocido. se celebraban fiestas religiosas, de la cosecha, militares, etc. y también con motivo de cada luna nueva.

El México medieval. El primer gran centro cultural mexicano fue el llamado Viejo Imperio Maya, cuya capital radicaba en la ciudad de Palenque. Los grandes



monumentos de esa zona que han llegado hasta nosotros muestran la existencia de una cultura maya muy refinada, pero los testimonios musicales más destacados los hallamos en el llamado Nuevo Imperio Maya, centrado en las dos famosas ciudades de Chichén-Itzá y Uxmal. En algunas pinturas conservadas de esta etapa vemos imágenes de grupos musicales. Los instrumentos más destacados en esas imágenes suelen ser grandes caracolas utilizadas como trompas (para llamar al pueblo al templo), silbatos, flautas de caña y hueso, trompetas. Varios tipos de tambor y un instrumento especial llamado *tunkul*, llamado más tarde *teponatzli* por los aztecas.⁷

"En los diferentes reinos que se formaron en México durante la Edad Media europea la música tuvo siempre un importante papel, relacionado generalmente con la religión : así la hallamos entre los teotihuacanos y los toltecas, en los mayas de Yucatán, los tarascos de Michoacán, los mixtecos y zapotecas de Oaxaca y especialmente en el reino de Texcoco, En el que consta que había escuelas para el cultivo de la música."

"Más importante fue la vida musical azteca, en la que había incluso cantores al servicio de las persona más ricas y también para el culto en los templos. También el rey tenía sus músicos, y en las grandes fiestas públicas se organizaban gigantescos bailes con hasta ocho mil danzantes, en círculos concéntricos : estos bailes recibían el nombre de *mitote*."⁸

La cuenca del Río Tepalcatepec es la parte occidental de la depresión del Balsas y se encuentra situada entre las estribaciones meridionales del Altiplano Central y la Sierra Madre del Sur. En la época de la conquista esta región estaba ocupada por un pueblo sedentario y agricultor que pagaba tributo a los monarcas tarascos de Tzintunzan. La cuenca del Tepalcatepec estuvo ocupada por pueblos agricultores por lo menos desde el año 500 de nuestra era. Los españoles

⁷ J. DOMÉNECH, PART, Introducción al mundo de la música, Daimen, Manuel Tamayo, Madrid, Barcelona, México, 1980,p.33.

⁸ Op. Cit. P.34

entraron por primera vez en 1523, al principio esta región no fue objeto de interés, sino que pasaron a través de ella para establecer sus puestos avanzados en la Costa del Pacífico.- El valor que en los primeros tiempos tenía esta región, era el de ser una fuente de tributo.

Pasado el tiempo, en esta región se albergaron y gestaron los géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos, vaqueros y pescadores afro mestizos, mezcla de tres orígenes étnicos : españoles (principalmente andaluces), negros e indios. Es en las grandes extensiones interiores, en donde la ganadería y el cultivo de la caña de azúcar representaban la generalización lenta de las relaciones salariales, el cancionero afroandaluz se reproducía.

Según el Dr. Thomas Stanford "**la palabra Son es un vocablo venerable en la historia del canto y la danza mexicanos**". El uso del término son data por lo menos del siglo XVI y se deriva etimológicamente del latín **sonus** . El empleo de esta palabra en México connota una forma con tres aspectos distintos : el musical, el literario y el coreográfico. Como música, su ritmo básico es el llamado **sesquialtera**. Esta palabra parece derivarse del latín **sex qui alterat**, que significa "seis que altera", o sea que se puede reagrupar en dos grupos de tres o tres grupos de dos. Alterar es un término musical que se aplica a la notación mensural de los siglos XV y XVI en Europa, y que siguió vigente en el llamado **sitio antico** empleado en la música eclesiástica del siglo XVII hasta entrado el siglo XVIII, se presume que pudo haber sido originalmente un rasgo árabe

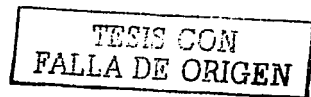
En cuanto a la forma musical general es en estrofas con estribillo y una introducción instrumental que también puede intervenir repetida exactamente o en forma modificada entre los versos del canto. La forma literaria es la "copla", normalmente cantada con repeticiones de líneas de manera de permitir su expansión de unas cuatro líneas usuales de ocho sílabas cada una, con rima o asonancia en las últimas sílabas de las líneas segunda y cuarta a variantes de cinco, seis e incluso ocho líneas, El contenido literario de estas coplas trata casi

universalmente de mujeres y amor, y con frecuencia está bastante disimulado en dobles sentidos.

Como un tipo de danza, el son es zapateado, por lo menos en secciones ; es un baile de pareja, y en ocasiones se ejecuta sobre una plataforma elevada de madera llamada tarima, la cual opera por si misma como una especie de instrumento musical amplificando el sonido del rápido movimiento de los pies en el zapateado y haciendo audibles los contratiempos y evoluciones en la danza que pueden ser complementos importantes de la música del conjunto instrumental.

Normalmente la danza es un baile de cortejo, simulando hombres y mujeres un coqueteo alterno. El zapateado parece representar la consumación del cortejo y quizá hasta el mismo acto sexual. En México hablar del surgimiento de una música popularailable a nivel de masas podría ser a partir del son : EL TERMINO SON se aplica a un repertorio bastante amplio, tanto en diversidad como en distribución geográfica, de la música tradicional mexicana. Si bien con el termino se pretende hacer una agrupación genérica de esta música, al estudiarla más de cerca descubre que más bien se trata de un supergénero. El común denominador que en su gran mayoría hace posible la reunión de estos géneros es la presencia simultánea de: a) música interpretada primordialmente con instrumentos de cuerda y percusión: b) canto de coplas: conjuntos de versos de métrica generalmente octosilábica y de agrupamientos diversos en la rima, que incluyen cuartetos, quintillas y décimas, y c) bailes de una o más parejas, que ejecutan zapateados que complementan y ponen de relieve la parte rítmica. Los géneros propiamente identificables corresponden a regiones geográficas y culturales diferentes.

El son pertenece principalmente a la cultura mestiza del país. Esto no significa que ciertos grupos de mínimo mestizaje y herederos de culturas nativas no interpreten el son o que éste a ajeno a su cultura. Sin embargo, como



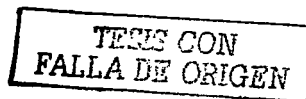
fenómeno global, se manifiesta más dentro de la cultura mestiza. Los sones que se presentan en esta antología provienen precisamente de esta cultura.

El vocablo "son" agrupa canciones y melodías que no son fácilmente identificables por sus estructuras rítmicas, melódicas o armónicas, y sin embargo el son es totalmente diferente a otros géneros de música tradicional que se cultivan en México, como por ejemplo, el corrido, la canción ranchera, las polkas y redovas r.orteñas, los boleros y bambucos de Yucatán, . El son en su parte lírica, como ya hemos mencionado, consta de coplas, pequeños poemas con rima y métrica. muchos de los cuales provienen de la España del siglo XVI y se conocen diversos cancioneros de Hispanoamérica. También encontramos coplas de marcada inspiración local y de origen más reciente. La temática incluye el amor, la descripción costumbrista mitos, leyendas, personajes y animales, los acontecimientos políticos y religiosos, etc. Además, en todo momento, se improvisan versos y coplas relativas a cualquier evento o persona, donde el trovador hace alarde de su espíritu poético e ingenioso con sorprendente vena imaginativa .

En su estructura armónica el son se rige principalmente por los patrones de la música occidental: tónica dominante y subdominante en sus escalas respectivas. Sin embargo, hay variantes armónicas sutiles para destacar ciertos pasajes musicales, así como la introducción de progresiones armónicas inusitadas, de acordes a veces invertidos, a veces en posiciones que fuerzan pequeñas disonancias.*6

Su temática melódica nunca es obvia o simple. Cada cantante de buena cepa tiene su propia variación melódica al igual que el intérprete instrumental solista, de tal forma que ambos dentro de la estructura armónica establecida para cada son, bordan innumerables variaciones melódicas, que encajan y armonizan dentro del patrón musical del son que se interpreta.

*6 Escuchar el tema número seis del CD



La estructura rítmica del son es muy variada y compleja. La inmensa mayoría utilizan ritmos ternarios, entre los que sobresalen 3/8, 3/4 ó 6/8. Pocos son los que emplean ritmos binarios. En lo relativo a los orígenes del son, la mayoría de los autores que han profundizado en el tema confluyen en la opinión que éste, así como el resto de la música mestiza tradicional mexicana, se configura a partir de la música tradicional española, que los conquistadores trajeron consigo e introdujeron en la nueva tierra. Los géneros implicados pertenecen muy posiblemente a las provincias de Andalucía, Extremadura, Murcia y Castilla.

Los colonizados asimilaron en una u otra forma esta música pero desde una perspectiva cultural diferente, lo que devino en un híbrido con características esencialmente nuevas y diferentes de las de los progenitores. La creciente población de criollos y mestizos durante el transcurso de la Colonia acentuó esta hibridización, lo que dio como resultado, a través de su evolución secular, la música tradicional mexicana. Habría que añadir que los negros también intervinieron en esta producción, ya que desde el siglo XVI empezaron a llegar buen número de ellos a la Nueva España.

Hoy en día el son se interpreta en muchas regiones del país, lo que determina que sea el género musical de mayor extensión y representatividad popular de la tradición musical mexicana. Estos son :

1. **Sones calentanos del Balsas.** Se interpretan en la llamada depresión del río Balsas, que incluye parte de los estados de Guerrero y Michoacán. Esta calurosísima zona se conoce precisamente como la Tierra Caliente. Las cabeceras de municipio de esta región donde se precian de ser los mejores intérpretes del género, son Ciudad Altamirano (antes Pungarabato) y Tlapehuala en el estado de Guerrero y Huetamo en Michoacán. El conjunto instrumental típico de la región esta compuesto de uno o dos violines, una o varias guitarras sextas y un tamborito (pequeño tambor de doble parche) .

2. Sonos calentanos del Tepalcatepec. Se cultivan en la cuenca del río Tepalcatepec (nombre que recibe en su cauce suroeste el río Balsas) en el estado de Michoacán. Esta región, igual que la anterior, se conoce como la Tierra Caliente y algunas de sus principales poblaciones son Apatzingán, Nueva Italia, Coalcomán, Arriaga y Zicuirán.

Los instrumentos tradicionales empleados en los sones que nos ocupan, son uno o dos violines, guitarra de golpe (guitarra con órdenes dobles de cuerdas para acentuar el ritmo), una vihuela y un arpa de 36 cuerdas llamada arpa grande en la región, y por extensión, al conjunto que la incluye, se le denomina de arpa grande. El arpa se usa también como instrumento de percusión, golpeando (cacheteando o tamboreando) con las palmas de la mano sobre la caja de resonancia.

3. Sonos jaliscienses. Este género se origina en partes de la Sierra Madre Occidental, en la planicie de la costa centro del Pacífico y la Sierra Madre del Sur, en los estados de Jalisco y Colima. En la actualidad se cultiva prácticamente en todos los estados de la República, debido a la gran difusión que tuvo, de tal suerte que mucha gente lo ha considerado como el más representativo de la música mexicana: la música de mariachis. La instrumentación tradicional del mariachi consta del arpa o el guitarrón, hasta tres violines, la vihuela y una o varias guitarras sextas. Las trompetas que se estilaban tanto dentro como fuera de su región de origen se incorporaron posiblemente a principios de este siglo.

4. Sonos de Río Verde y Cárdenas. Estos sones se interpretan en las dos localidades que los designan y zonas aledañas, todas en el estado de San Luis Potosí, alcanzando también algunas localidades norteñas del limítrofe estado de Guanajuato. Parece que se trata de una especial transición entre los sones huastecos y los jaliscienses aunque con características propias. La parte lírica, compuesta de décimas (poemas octosilábicos de diez versos) y valonas (poemas

narrativos), muestra el ingenio y la creatividad literaria del cantante, hecho que explica su designación de poeta. Se acompañan estos sones de guitarra quinta o huapanguera (guitarra grande con cinco órdenes de cuerdas generalmente dobles), dos violines y jarana o vihuela.

5. **Sones de la Costa Chica y Tixtla.** Se interpretan en la costa sur del país, en la región que se extiende desde San Marcos, en Guerrero, hasta Tututepec, en Oaxaca. Tixtla, aunque se encuentra tierra adentro, al este de Chilpancingo en Guerrero, comparte la misma cultura musical de la costa, con variaciones regionales. Buena parte de la población de la Costa Chica es de origen negro, por lo que hoy en día el mulato es intérprete importante de estos sones. La dotación instrumental consta de una o varias guitarras, una o varias vihuelas (en raras ocasiones un bajo quinto), arpa y, para la percusión, una artesa, especie de batea gigante de tronco de ceiba que se coloca invertida sobre la tierra y se zapatea o bien se percute cuando escasean los bailadores. Las arpas están en práctica extinción en la actualidad.

En Tixtla aún se encuentra el arpa, y en ocasiones la guitarra sexta se sustituye por una o dos vihuelas. El ritmo lo ejecuta el tapeador del grupo percutiendo con las manos o con una tablita en un cajón de madera. Los bailadores zapatean sobre una tarima que anteriormente era un tablado colocado sobre el piso de tierra ahuecado. Es importante mencionar que estos sones, sobre todo en la Costa Chica, están en un desafortunado proceso de desaparición. En esta región se suele encontrar bandas de instrumentos de viento que acompañan únicamente el baile

6. **Sones istmeños.** Se les conoce en toda la zona del istmo de Tehuantepec, en el suroeste del estado de Oaxaca, y principalmente en Juchitán, Tehuantepec, Salina Cruz, Ixtaltepec e Ixtepec. Algunas poblaciones del limítrofe estado de Chiapas cultivan también esta música, aunque los istmeños defienden la paternidad del género. Una o más guitarras sextas y un requinto son los

instrumentos tradicionales en la interpretación de los sones istmeños, aunque en algunas regiones también suelen acompañarse de marimbas.

7. Sonos de Veracruz. El son jarocho, ampliamente conocido y difundido en todo el territorio mexicano florece en la planicie suroriental, desde el puerto de Veracruz, los Tuxtlas, Catemaco, hasta Minatitlán y Coatzacoalcos, incluyendo los pueblos de la Cuenca del Papaloapan y la región llanera al sur de Tuxtepec.

La acentuación rítmica del son jarocho es la más compleja dentro del repertorio de sones, lo que probablemente muestra la influencia negra en esta región. El carácter jarocho tiene una alegría y una emotividad que se reflejan directamente en su música. La instrumentación habitual consta de arpa, requinto jarocho y jaranas. En Tlacotalpan se ha estilado el uso del pandero y en la región de los Tuxtlas, el arpa ha desaparecido y ahora se emplea una variedad grande de jaranas que van, en disminución de tamaño, desde la segunda hasta el llamado mosquito. En las otras regiones acompañan los sones el arpa, el requinto, la jarana y eventualmente una guitarra sexta. La versatilidad del cantante en la improvisación de las coplas y la habilidad de las parejas en el zapateo se agregan para conformar la gracia y la vitalidad del son jarocho.

8. Sonos huastecos. Están arraigados en la gran planicie costera del noroeste conocida como la Huasteca y en algunas regiones pertenecientes a la Sierra Madre Oriental, que incluyen a porciones de los estados de Tamaulipas, Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí, Querétaro y Puebla. Se cultiva entre los grupos mestizos e indígenas de la región. El huapango huasteco, como también se conoce al género, acompaña todas las ocasiones festivas de la Huasteca, algunas de cuyas localidades mayores son Ciudad Valles, Pánuco, Tampico y Huejutla; es la música viva de las cantinas y los prostíbulos.

La dotación instrumental del son huasteco es violín, jarana y guitarra quinta o huapanguera. Otro estilo de son es el que proviene de la Habana. "Alrededor de

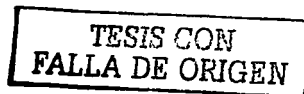
1920. La Habana se vio prácticamente invadida por el son. Aunque novedoso para los habaneros era antiguo conocido como canción de baile en la provincia de Santiago : Su desarrollo fue similar al de la contradanza y en él tuvo una influencia definida la tradición de los negros franceses de Santiago. El investigador Sánchez de Fuentes consideraba al son como una forma colateral del danzón y localizaba su origen en la región baracoense : El son oriental constaba de dos partes ; la primera era cantada a dos voces y la segunda en coro, estribillo o sonsonete como comentario a la primera parte. Parece ser que el son originario de la época Ma Teodora (fines del siglo XVI) era muy diferente al son oriental saipicado de africanismos de los haitianos de Santiago"⁹

El son de los años veinte era acompañado por tumbadores, repicadores, claveros, maraqueros, treseros y bongoceros, predominando los elementos rítmicos y percutivos, en oposición al antiguo son que se servía tan sólo de "tres cubanos, guitarra, maracas y botijuela". Una cosa es cierta, el son fue cultivado desde sus inicios en un ambiente muy democrático. Se trataba de un baile popular que empleaba percusiones, y no fue aceptado de inmediato por la "buena sociedad" oriental, ni llegó a las altas clases sociales. El nuevo desarrollo del son a partir de los años veinte, lo convirtió en un baile de salón con orquesta.

El Danzón y la música tropical en México. En México se emplea la denominación generalizada de "música tropical" para designar todo tipo de música (bailable por lo general) en la cual predomine la influencia negra o caribeña . La Historia de esta influencia caribeña forma un capítulo importante en la evolución de la música popular en nuestro país.

Al referirse a la influencia cubana sobre los géneros y estilos nacionales, la mayoría de los especialistas recuerdan el paso obligado de los artistas y compositores cubanos por el puerto de Veracruz en su camino hacia la ciudad de

⁹ Moreno, Rivas Yolanda, *Historia de la Música Popular Mexicana*, Consejo Para la Cultura y las Artes, 1979.p 235



México. No les falta razón ; esta influencia constante explica la predilección que música y pueblo veracruzanos tienen por el danzón y los ritmos tropicales¹⁰

Además del puerto jarocho, existieron simultáneamente otros puntos de penetración e influencia que no han sido totalmente estudiados. El apogeo del danzón se inició en la ciudad de México en la década de los años veinte ; sin embargo se sabe que el danzón llegó a la península de Yucatán a finales del siglo pasado y existen pruebas de que entre 1895y 1905 era frecuente su ejecución en todo tipo de bailes y celebraciones : lo mismo podría decirse de la aparición de la guaracha de origen cubano y que también fue popular en Mérida desde el ochocientos. Todo músico yucateco tuvo en su haber la composición de unos cuantos danzones, desde don Jacinto Cuevas, el prócer de la música yucateca, hasta Cirilo Baqueiro "Chanchil", el creador de la primitiva trova meridiana. El danzón alternaba con la jarana en las tradiciones vaquerías y llegó a apoderarse de los temas de canción romántica yucateca. ¹¹

A finales de la década de los sesenta y principio de los setenta, ritmos que estaban de moda como el Boogaloo y el Mambo se abrazan y surge un nuevo ritmo con la influencia española, africana, indígena y norteamericana. Un ritmo que musicólogos y críticos describen como un ritmo poderoso y salvaje. Ya para la década de los 70's la salsa es reconocida internacionalmente. Lo que no ha cambiado es el patrón cadencioso de la llamada clave.*⁷

Otro género que se ha desarrollado, en nuestro país, considerablemente los últimos años, es la mal llamada música grupera, es un término que se aplicó por ser interpretada ésta por numerosos grupos, que incluyen bandas sinaloenses, y norteños ; pues toda música tocada por un grupo, ya sea el rock, el jazz, etc. podría ser considerada grupera, es decir interpretada por un grupo. La música grupera tiene sus inicios hacia principios de la década de los 70, época en

¹⁰ Moreno, Rivas Yolana, Op. Cit. p. 236

¹¹ Ibid. p.237

*⁷ Escuchar el tema número 7 del CD

la que surgieron una cantidad importante de grupos, que dieron inicio a los que hoy conocemos. En un principio, la tendencia fue hacia lo acústico, tras el paso del tiempo y con la implementación de la tecnología, se han hecho más electrónicos, los instrumentos utilizados, a excepción de las bandas que conservan, parte de su origen y siguen tocando con metales y percusiones acústicas.

La música como la escuchamos ahora es el resultado de años de evolución, en que ha adoptado formas y modos de ejecución al igual que instrumentos ya existentes. "La tecnología y la Segunda Guerra Mundial aportaron por lo menos un nuevo e importante instrumento al mundo de la música : el tambor de acero. La extraordinaria inventiva humana, que puede convertir casi cualquier superficie capaz de emitir algún tipo de resonancia en un instrumento musical, es un proceso que hoy conserva la misma vitalidad que cuando los cavernícolas de Siberia fabricaban flautas y percusiones con huesos de mamut."¹² Así resulta que , como el tambor de metal, creado apenas en la segunda mitad del siglo XX, es utilizado para la música actual hay otros instrumentos que datan de tiempo atrás. La instrumentación utilizada actualmente se deriva de varias culturas, sin embargo esto no significa que sea una acción consiente, es decir, se toman instrumentos ; por ejemplo las percusiones como los tambores, que sus primeros usos datan de las tradiciones musicales Hindú, Mesopotámica, Egipcia y China, no son ejecutados acorde a alguna civilización en especial, pero es indudable que no existirían sin esos primeros instrumentos que les dan origen. De esta forma los tambores en los grupos actuales son sustituidos por la batería, que aglomera varios de ellos.

La música de grupos en la actualidad utiliza, en su mayoría, una batería, bajo, guitarra, percusiones latinas (Conga y bongó) y teclado o sintetizador, este último viene a sustituir a una gran parte de los instrumentos de viento como las

¹² YEHUNDI MENUHIM y Curtis W. Davis. "La música del hombre", Fondo Educativo Panamericano, Bogotá, Caracas, México, Panamá, San Juan, Santiago, São Paulo, 1981, p 289-290.

trompetas, saxofones, trombones, etc. restándole a la música los matices que se logran con los instrumentos reales.

Estos instrumentos son el resultado de la evolución que han tenido otros instrumentos a lo largo de la historia, de esta forma cada cultura con el paso del tiempo ha aportado un poco de sí misma para que tanto los instrumentos y la música posean las características que tienen en su ejecución y producción musical. Desde los primeros intentos de los hombres del Neolítico, las primeras civilizaciones musicales pasando por los avances del Ars nova que aporta el sentido armónico a la creación musical, el Renacimiento y la libertad en la interpretación, el Clasicismo con su precisión en la forma, estructura y escritura de la música, el perfeccionamiento de instrumentos como la trompeta y la trompa, que se enriquecen con un juego de pistones o llaves que, al modificar la longitud del tubo, permiten ejecutar todos los grados de la gama cromática, aportados por el Romanticismo. La aparición del fonógrafo y la posibilidad de reproducir música de forma artificial trajo consigo una nueva forma de hacerla y oírla, misma que revolucionaría, en su totalidad, a la música, el siglo XX trajo consigo el eclecticismo en estilos y géneros musicales, y de la misma forma la tecnología se hizo presente en la producción de instrumentos y de música, que en suma dan como resultado la música que escuchamos en el presente.

La música grupera es uno de los géneros que más aceptación tiene en nuestro país, ya que es uno de los primeros consumidores de esta música, y que gracias a su popularidad ha propiciado el florecimiento de estaciones de radio con programación musical grupera, al igual que varios programas de televisión destinados a tal fin.

CAPITULO 2
LOS BAILES POPULARES UN FENÓMENO DE
LA COMUNICACIÓN DE MASAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

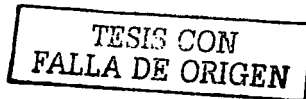
2.1 La historia

Hacia principios de 1600 comienzan a surgir los primeros espectáculos, en los que se incluía a un público que pagaba por ver los espectáculos musicales ; así en 1637 y 1639 se abrían en Venecia los primeros teatros públicos de ópera. El teatro Santi Giovanni e Paolo se inauguró en 1639 con la creación de *Adone* , de Monteverdi. Hasta entonces, los melodramas estuvieron destinados a un público de corte cultivado, cuyas reacciones estaban controladas por el bien parecer y la satisfacción de haber sido invitado. La confrontación con un público anónimo, que compra el derecho a asistir a un espectáculo y, en consecuencia, el de sentirse eventualmente descontento, impuso una importante evolución al teatro lírico. Es necesario satisfacer a este "gran público", halagar su gusto por el espectáculo, por los efectos y por las tramoyas.

Después de una generación al menos, la edad de oro de la música de aficionados, de la música viva, se ha cumplido. En el siglo XVII, las clases dirigentes no hacen música : hacen que la hagan para su diversión los profesionales. Lo esencial de la vida musical en los palacios reales, en los castillos, en las casas aristocráticas o burguesas está constituido por los "conciertos" privados.

Sartre ha hecho ver que el público de Corneille, de Pascal, de Descartes, lo constituyeron madame de Sévigné, madame de Ramboullier, Saint-Evremond... En el siglo XVII "se lee por que se sabe escribir : con un poco de suerte, se habría podido escribir lo que se lee"¹³. Por otra parte , en literatura, el talento y el saber encuentran posibilidades de ejercicio, sin contacto con el público y sin comprometerse con los comerciantes, en la poesía y el arte epistolar, por ejemplo. La música, por el contrario , expone constantemente al artista a las vicisitudes de la representación. El hombre de bien ya no tiene que hacerse comediante o músico. Escucha bastante música en la iglesia, en los teatros que

¹³ J. P. Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948.



comienzan a multiplicarse y en los salones ; estudia suficiente sus reglas, para saber cómo se hace y poder controlar su gusto.

En la edición musical se ha producido un cambio significativo . En lugar de la antigua presentación, en partes separadas, reflejo de una práctica colectiva en la que la participación de cada uno es necesaria para el placer de todos, la edición en partitura responde a las necesidades de una cultura más ambiciosa, en la que ya no satisface ser la parte de un todo, ya que cada uno quiere ser su testigo privilegiado. Si el prestigio de los grandes virtuosos aumenta a medida que hacen retroceder los límites de lo imposible. Los compositores se convierten en proveedores o, con mayor frecuencia, en lacayos. En el siglo XVI, si bien dependiendo materialmente de la generosidad de un patrocinador, estuvieron generalmente considerados con respeto y representaron un papel de personajes importantes.

En el siglo XVII se crearon no solamente los primeros teatros de ópera, sino también los primeros conciertos públicos de *pago*, ofreciendo en consecuencia a la creación musical perspectivas más democráticas. El éxito inmediato de los teatros de ópera y luego de los conciertos es testimonio de una curiosidad general, y, por tanto, de la existencia previa de un público... ya no popular , sino extendido a las nuevas capas de la burguesía . De pronto aparecen diferentes clases de público, de donde se originan ciertos comportamientos afectados. El aficionado de otros tiempos fue a la vez más exigente y más ingenuo . Si ahora se practica menos la música, se habla más de música, frecuentemente sin rigor.

El Público. La evolución de la música desde los comienzos del siglo XVIII y el desarrollo de las formas nuevas (sonata, sinfonía, concierto) son consecuencia de los cambios que se han producido en la sociedad. En la época precedente, las cortes reales y principescas monopolizaron a los mejores músicos para dar audiciones que vendrían a llamarse "conciertos" (cuyo ritual se instituyó) : La nobleza y los altos funcionarios del Estado trataron de regular los fastos musicales

de la corte atrayéndose a los artistas profesionales. La música llamada "pura", la que no tenía función en el teatro ni en la iglesia, era un lujo de privilegiados.

En el siglo de la luzes, una burguesía rica y cultivada tenía a gran honor promover las cualidades intelectuales, el espíritu crítico, la libertad de pensamiento y la tolerancia religiosa. La música para ella fue un signo de distinción : la cultivó por ostentación. Pero esta nueva burguesía es prosélita ; practica un mecenazgo activo e inteligente, sabiendo que se ilustrará a si misma mediante la gloria de los artistas a quienes protege. Desarrolla su red de "relaciones públicas" y contribuye a la formación de una nueva clase de aficionados que ya no hace música. Pero consume cada vez más música.

El nuevo " público" oye música no solo en la iglesia y en la ópera, sino también en los conciertos o "academias", especialmente en aquellos que los compositores y virtuosos organizan por si mismos en propio beneficio. Instituido solamente a finales del siglo XVII, el concierto público se desarrolla en todas partes con éxito. En la época de Mozart funcionan en París unas veinte salas de concierto, y las asociaciones musicales se multiplican de igual manera.

No obstante, la posición del músico no puede definirse globalmente a nivel de una civilización. Es una realidad concreta que varía de un país a otro y de un periodo a otro según los tipos de sociedad. Como la de los otros trabajadores especializados, su situación económica y social dependerá de las concepciones que la sociedad forme del valor del trabajo musical. No son las grandes corrientes filosóficas ni las teorías estéticas ni las perspectivas idealistas sobre la "misión del artista" las que determinarán su clasificación social, sino la jerarquía de valores en curso dentro del grupo social en el que trabaja.

En al periodo que abarca el Romanticismo la profesión del músico cambia considerablemente. Confiado así mismo, no trabajando ya a cambio de una remuneración, el compositor organiza conciertos en su provecho, ejerce, ejerce

una profesión anexa (crítica, director de orquesta, profesor) o vive a expensas de una dama rica, a menos que disponga de fortuna propia. La nueva situación, mal asumida, tiende a aislar de la sociedad a aquellos que no han encontrado una satisfacción material satisfactoria. Otra dificultad inherente al oficio, confirma este aislamiento. El compositor ya no escribe para un auditorio limitado a una clase homogénea, sino para un "gran público" indeterminado formado por una constelación de individualidades. La función de la música ya no es social, sino cultural. No sabiendo ya ni para quién ni para qué se crea.

La musicología es, ciertamente, una adquisición de la época romántica. El público no descubrirá la música de la Edad Media. Del Renacimiento, de la época barroca, sino a finales del siglo. "Para los más, la historia de la música comienza en Palestrina, llega a su apogeo en la obra de los clásicos, y termina en Wagner. A partir de ese tiempo es cuando los aficionados abandonan la música moderna, demasiado <difícil>. Esta tendencia se acentuará hasta mediados del siglo XX; luego se observará una recuperación del interés por la música nueva"¹⁴ El crítico musical es un intermediario entre los creadores y el público. Su papel se precisa en el siglo XIX porque la música se convierte en cosa pública. -

El público del siglo XX. En este siglo existe la incompreensión del gran público para la música de su tiempo. En realidad, es la música <cultural> en su conjunto la que no se comprende, sobre todo la más significativa y la más elaborada. "La música del pasado utilizó un sistema más o menos conocido: no sorprende a nadie, y aburre solamente a la gran masa de aquellos que no distinguen sino los contornos, sin percibir el contenido musical, el <sentido>. Los aficionados cultos tienen cada vez mayor conciencia de pertenecer a una minoría selecta: forman una clase nueva de <melómanos>, persuadidos de su cultura y generalmente no activos."¹⁵

¹⁴ Roland Candé Op. Cit. p. 173 Tomo 2

¹⁵ Idem. p. 194.

A pesar de las proclamaciones demagógicas de buenas intenciones, es preciso reconocer que la música cultural es tan minoritaria en el siglo XX como en otros tiempos, y que no existe otra música popular que las <variedades>, producida y difundida por las industrias del <show bisnes>. Pronto todas las clases sociales habrán sido arrojadas a un mismo baño de música estereotipada por los medios masivos de comunicación abusivamente apartados de su función. La sensibilidad auditiva no podrá sino embotarse, al contacto permanente con fondos sonoros excesivamente pobres o con <sonos> estrepitosos. En ninguna parte se ha querido reconocer que la masa sin rostro, a la que Sartré llama "público virtual", está violentamente mixtificada. En ninguna parte se le dan los medios para que goce de lo que se pretende destinarle, ayudándola a distinguir del talento profético y la mixtificación y la provocación.

La industria de la cultura, destina a una masa de consumidores genérica, en gran parte extraña a la complejidad de la visa cultural especializada, se ve obligada a vender <efectos ya confeccionados>, a prescribir con el producto las condiciones de utilización, con el mensaje las reacciones que éste debe provocar.

2.2 Implicaciones sociales y económicas

Sabemos que alguna forma del control o influencia de una persona sobre otra es parte inevitable del vivir humano. Es parte de una cita el sábado en la noche, del matrimonio y de la crianza de los niños. La perspectiva sociológica de la comunicación se ha elaborado esencialmente sobre la premisa de que las relaciones humanas y las estructuras sociales que rodean a un individuo no son pasivas sino que ejercen una influencia sobre él, con frecuencia poderosa y dominante. El reconocimiento del flujo de dos etapas de la comunicación masiva acepta que la influencia personal debe ser considerada en la predicción y determinación de los efectos de la comunicación masiva. Las otras personas no

sólo operan como modificadores de las actitudes del individuo sino como enlaces en una red de comunicación.

Un espectáculo realizado en vivo, lleva una carga de información que forma parte del mismo encaminado a atraer, cada vez que es efectuado, a más y más gente al mismo ; es decir la música lleva implícito un mensaje que es retenido por el público, este mensaje es el que de manera directa cada persona en el espectáculo percibe de manera directa y sencilla, dado que la mayoría de las letras están escritas para que cada persona que las escuche requiera del mínimo de esfuerzo para entenderlas, y con ello captar su atención de manera inmediata y permanente, con ello aseguran un público que puede considerarse como <cautivo>, mismo que por la sencillez en la estructura musical sede su atención con facilidad porque para él no representa ningún esfuerzo <mental> escuchar y <entender> lo que está oyendo. De igual manera la música en sí está compuesta en estructuras simples, repetitivas y plagadas de una gran carga de rítmicas fáciles de <digerir>, cuya finalidad es atrapar a quien oye vía su ritmo ; asegurando con ello una cierta permanencia en el gusto del público.

La permanencia de un grupo o de una pieza musical esta mediada por la forma de la producción musical, ésta, sujeta al consumo, se realiza acorde a las necesidades inmediatas del público por escuchar música, de esta forma se crean piezas que llevan a permanecer en el gusto de la gente no más de seis meses, en el mejor de los casos. La facilidad que tiene el escucha para asimilar un tema, provoca que de la misma manera la deseché y necesite sustituir el gusto de una canción por otra y así sucesivamente. Este mecanismo tiene relación directa con la producción mecánica de la música

La llegada de la música reproducida ha cambiado las condiciones de consumo y de la producción musical en la misma medida en que la imprenta cambio las condiciones de la lectura y de la producción literaria ; en ambos casos el cambio cuantitativo fue tal como para obtener cambios cualitativos. La

posibilidad de <enlazar> la música nace ya antes del siglo pasado, con los organillos y las pianolas; pero estos fenómenos quedan restringidos a determinados ámbitos de difusión y constituyen simple curiosidad y entretenimiento mecánico.

El problema sociológico nace cuando, con la invención del disco y del gramófono, con la producción industrial de estos instrumentos y con las creciente asequibilidad económica del producto, el consumo de música reproducida se convierte en asunto de masas. Al principio el disco ofrece una música cualitativamente inferior a la que puede escucharse en vivo, pero, poco a poco, el producto mejora técnicamente, y con la llegada del *long play* de los equipos *high fidelity*, el disco logra al fin, permitir condiciones de audición ideales.

Al llegar a este punto, y trasladando la situación al nivel de hoy, a su actual punto de llegada, podemos observar una serie de consecuencias que sería difícil definir en bloque simplemente negativas o positivas. En general se refieren no sólo al disco, sino también a la difusión radiofónica de música reproducida.

"1) *La difusión del disco conduce a un desaliento progresivo del diletantismo musical.* Desaparecen las pequeñas comunidades de aficionados que se reunían a ejecutar tríos o cuartetos. Desaparece el ejecutante privado: la señorita de buena familia que toca el piano en casa. Por consiguiente desaparece la educación musical coactada. La gente escucha música reproducida y ya no aprende a producir música; y, sin embargo, la música se comprende a fondo produciéndola y no simplemente escuchándola. En conjunto, la desaparición del aficionado representa una pérdida cultural y agota un potencial de fuerzas musicales.

2) *En el campo de la música ligera - sin planteamos el problema de la validez estética de este género de producto - el disco, la radio y el juke box proporcionan al hombre de hoy una especie de <continuum> musical en el cual*



moverse en todos los momentos del día. El despertar, las comidas, el trabajo, las compras en los grandes almacenes, la diversión, el viaje en coche, al amor, la excursión, el momento que precede al sueño, se desarrollan en este "acuario sonoro" en el que la música ya no se consume como música sino como "rumor". Este rumor se ha hecho hasta tal punto indispensable que sólo dentro de alguna generaciones será posible percatarse del efecto semejante práctica sobre la estructura nerviosa de la humanidad.

3) *La difusión de la música ligera contribuye a una universalización del gusto ;todo pueblo consume y goza del mismo género de música. Terminan las civilizaciones musicales autónomas.*

4) *Estando sujeta a las leyes económicas típicas de un producto industrial - de modo diferente a los que sucedía en la producción autóctona - la música reproducida debe consumirse rápidamente y envejecer pronto, de modo que se cree la necesidad de un nuevo producto. De aquí la presión ejercida, como ocurre con el automóvil o con las faldas de las mujeres, por el mercado para que los estilos cambien con rapidez y los discos <pasen de moda>"¹⁶*

La producción musical de música grabada difundida todo el día es un reafirmación constante e incesante sobre quien la escucha misma que impulsa conductas de identificación con los artistas que son escuchados por una inmensa cantidad de personas, ello los hace seguir a los artistas o grupos de su predilección a eventos en vivo que refuercen esta conducta y satisfagan la necesidad de pertenencia de cada individuo.

En este sentido la comunicación se establece, primero vía la música grabada, que al ser escuchada hace su trabajo al detonar dichas actitudes, sin embargo, aunado a estas manifestaciones ante la música popular, <grupera>, esta la comunicación no verbal que posesiona, en los bailes, las ideas, conceptos y

¹⁶ Eco, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, 1997. P. 289

actitudes en las personas pertenecientes a determinados grupos que gustan de un mismo género musical, cumbia, salsa, norteña, andina, etc. Mismas que caracterizan a las masas seguidoras del llamado "movimiento grupero".

Comunicación no verbal. Los modelos usuales de comunicación, se refieren al emisor, al mensaje, el canal y el receptor. Generalmente se supone que el elemento mensaje consiste de palabras. Los silencios no figuran dentro del significado y otros materiales no verbales generalmente son incluidos dentro de la categoría de "ruidos", distorsiones del mensaje. Ray L. Birdwhistell, uno de los principales contribuyentes al campo de la cinesis (estudio de la comunicación a través de los movimientos corporales) afirma que la mayoría de las veces las palabras expresan sólo la parte más pequeña de nuestro significado social, sólo de 30 a 35% de él. Siente que la comunicación debe definirse en términos más amplios que los de producción de palabras y su propia utilización y, ciertamente, deben incluir la cinecís.

El lenguaje corporal, término coloquial para referirse a la cinecís, se refiere a una amplia variedad de señales, mensajes y canales: contacto corporal, proximidad, postura, apariencia física, movimientos faciales y gestuales y dirección de la mirada. En la vida cotidiana estamos conscientes de la conducta de arreglo de un hombre cuando él ajusta su corbata o alisa su cabello, o de la mujer que coquetea poniendo una de sus manos sobre la cadera o se inclina hacia adelante y habla con gran animación.

Las personas y los grupos no están aislados pues se encuentran reunidos en extensas redes sociales. El status social de una persona y su clase social afectan su comportamiento de comunicación. Entre las partes del comportamiento que se ven afectadas se encuentran la persona con la que se comunica, el contenido de lo que dice, el sistema de coordenadas que usa en el contenido de su mensaje, las categorías lingüísticas, el estilo que use, y la función que intenta que la comunicación realice.

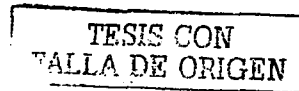
"Llegar a status más altos a través de la comunicación. Harold H. Kelley, en estudios realizados en grupos pequeños encontró que algunos patrones básicos de la comunicación se ven afectados por el status. Experimentalmente creó subgrupos de status altos y status bajos para estudiar los efectos de la comunicación entre los componentes del subgrupo y los mismos efectos entre los dos niveles.¹⁷

El descubrimiento de gran interés que se hizo a raíz del experimento de Kelley significa que la comunicación sirve como sustituto de la pertenencia o de la capacidad de moverse de una persona de un status bajo que tiene pocas o ninguna capacidad de ascender hacia un status más alto. Esta evidencia fue particularmente clara en las tareas irrelevantes que las personas de bajo status comunicaron a los de status alto y bajo. Los mensajes irrelevantes consistían en sugerencias para ser tenido más en cuenta, preguntando acerca del propósito real del experimento y expresando desagrado por el experimento"¹⁸

En un espectáculo en vivo, en un baile específicamente, el grupo musical o solista adopta el papel de comunicador, ya que es éste o éste, según sea el caso, el que transmite un cúmulo de información que el público asimila. Cabe aclarar que en gran medida muchos de los métodos de comunicación verbal o no verbal que en un espectáculo un artista utiliza, lo hace por imitación, aunque sean efectivos para lograr su permanencia en el gusto de la gente esto no significa que ellos conozcan del todo las estrategias que utilizan, el artista se vuelve parte de la misma estrategia.

En este sentido el comunicador (grupo musical) no tiene que escoger entre la comunicación interpersonal y la masiva, puede combinarlas, de tal forma se vuelve medio y mensaje a la vez. La combinación de los medios masivos con la comunicación interpersonal es pertinentemente demostrada en el proceso de

¹⁷ Kelley, *Comunicación in Experimentally Created Hierarchies*, Human Relations, IV, 1951, 39-56.



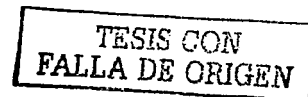
difusión. Este es un tipo de toma de decisiones a lo largo del tiempo que involucra la aceptación y utilización de una idea por un individuo.

Charles R. Wrihth, siguiendo las ideas de Harold Laswell, señala cuatro funciones realizadas por la comunicación masiva: Vigilancia, correlación, transmisión de cultura y entretenimiento.¹⁹ La vigilancia o manejo de noticias es la correlación y distribución de información acerca de los acontecimientos en el medio ambiente. No sólo se ayuda a los individuos, porque tienen la "herramienta para el diario vivir", sino también a la sociedad como un beneficio total, puesto que posee un sistema para suministrar noticias que son esenciales para la economía y para otras instituciones, y en caso de emergencia, dar advertencias rápidas. Con la ayuda de los medios de comunicación colectiva, evitando los daños que provocan las tormentas, un ataque militar y se reacciona con mayores resultados. En caso de disturbios civiles, esta actividad de vigilancia puede trabajar positiva y negativamente. En forma positiva, interfiriendo los rumores puede rápidamente parar y corregir el rumor. En forma negativa, hay una controversia acerca de si realmente la televisión estimula el desorden, tal vez despertando la expectativa de que "nuestra ciudad será la próxima" o fomentando el disturbio.²⁰ La segunda función de la comunicación masiva, la correlación, es de naturaleza editorial o propagandística; la interpretación de la información acerca del medio ambiente es suministrada y tomada en cuenta como la relación de los hechos. Esta función es importante para las organizaciones y asociaciones que seleccionan; o que de otra manera obtienen el uso de los medios de comunicación masiva para hacer propaganda a sus puntos de vista con lo cual preservan su poder político. La tercera función, la transmisión de cultura, es una actividad educacional que se encarga de comunicar a los pequeños grupos las normas sociales, la información, los valores y los gustos. Esta función provee el <cemento> que une a la sociedad. La última función, la de entretenimiento, sirve

¹⁹ Lerbinger Otto, *Diseños para una Comunicación Persuasiva*, El Manual Moderno, 1979, 136.

¹⁹ Wrihth, *Functional Analysis and Mass Communication*, Public Opinion Quarterly, XXIV, 1960. 609.

²⁰ Lerbinger, Otto, *Diseños para una Comunicación Persuasiva* El manual moderno, México 1979.178.

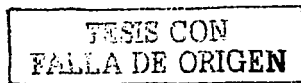


para distraer a la gente independientemente de los efectos instrumentales que pueda producir. Los bailes populares cumplen cabalmente con esta función. Un grupo o baile popular, ¿puede considerarse un medio de comunicación ?.

Los medios de comunicación colectiva incluyen además radio, cine, periódicos y revistas, pero excluye el contacto personal, el drama y otra comunicación cara a cara. Gerhart D Wiwbw restringe los medios de comunicación colectiva a aquellos medios que están disponibles para la mayoría del público , "incluyendo gran cantidad de gente en los grupos mayores", y aquellos para los que el costo es tan bajo que está generalmente disponible a la misma gente en sentido financiero. En este sentido un concierto o baile popular, generalmente es accesible para todo el publico, además que en la mayoría de los casos, los lugares donde se llevan a cabo son de escasos recursos, esto impulsa más a la gente a asistir ya que tiene espectáculos en los que se presentan artistas de su gusto y que no implica un gran gasto para ellos.

En la audiencia el individuo es tratado como "hombre masa". En un baile el público asistente está abierto, inconscientemente, a recibir toda la información que le rodeará, esto es, él no sabe que estará bombardeado constantemente por diversos elementos que le producirán gustos o atracción sobre un grupo musical. El sonido a lato volumen, que embota su sentido del oído y no le permite más que concentrarse en la fuente que los produce, en este caso el artista, las luces, el vestuario, los movimientos o coreografías que están encaminados a reafirmar el gusto que la gente tiene por uno u otro grupo, gusto que detonará en el espectador una identificación tal que lo mueva a seguir e imitar la conducta, primero del grupo musical, y segundo de las personas que siguen al mismo grupo.

La situación de estimulación, es la materia prima para la percepción que el comunicador, grupo musical o artista, espera dirigir en su auditorio. Para el miembro del auditorio, la situación de estimulación es sólo una parte del medio ambiente al cual trata de adaptarse ; pero para el comunicador, es la parte del



medio ambiente que intenta construir con el propósito de informar e influir en el público. La situación de estimulación incluye la parte del modelo de comunicación que pregunta : ¿Quién dice que cosa, a través de qué canal ?", incluyendo además cualquier contexto que esté presente en la comunicación.

Los medios de comunicación son las avenidas por las cuales los mensajes alcanzan una audiencia. Pueden ser vistas en términos técnicos de transportación : ¿Qué rutas pueden cargar mejor, qué cargas y tipos de cargas a los destinos deseados y a qué precio ? La meta es hacer llegar la carga al receptor sin daño, sin echarla a perder o sin pérdida. En este sentido los medios deben funcionar idealmente como conductores pasivos para los mensajes.

Pero "el medio es el mensaje", ha declarado Marshall McLuhan. Nos podría hacer creer que no es lo que se dice lo que cuenta sino el medio por el que es dicho. El medio deviene amo sobre el contenido. McLuhan destaca su caso para ganar reconocimiento para el papel activo jugado por los medios. Una interpretación razonable de su aseveración es que los medios interactúan con los mensajes para conformar la experiencia de una audiencia. Cada medio tiene una preferencia por cierto contenido y afecta la actitud del espectador. Por ejemplo la televisión es vista como un medio "frío" por que su baja definición requiere participación de la audiencia ; la radio es un medio "caliente" por la razón opuesta.

La atención es el factor que sirve como conector entre el medio y la audiencia intentada. He aquí el porqué de un medio o grupo musical es una consideración primaria. El grupo está principalmente interesado en dos cuestiones : (1) ¿Qué proporción de la población alcanza cada medio ? (2) ¿Qué clase de gente es atraída por cada medio ? La mayor parte de la información disponible sobre estas cuestiones concierne a los medios masivos.

Tamaño y composición de la audiencia alcanzada por medios diferentes. Cuando el comunicador u grupo musical utiliza un enfoque de medios

masivos él supone que estos medios alcanzan a casi toda, sino es que a toda la gente, en una comunidad geográfica determinada. Afortunadamente, esta suposición es verdadera. "De acuerdo a un estudio del Survey Research Center de la Univerdidad de Michigan, todos, excepto 1% de las unidades habitacionales privadas son cubiertos por lo menos por un medio masivo : periódicos, revistas, radio y televisión. Aún más la mitad de las unidades habitacionales encuestadas a nivel nacional son alcanzadas por estos cuatro medios"²¹

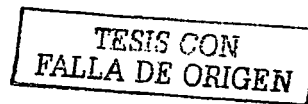
En la mayoría de las situaciones de comunicación es importante la clase de personas que es alcanzada por un medio, así como cuántos son alcanzados. La composición de una audiencia es usualmente descrita en términos de variables demográficas como : edad, sexo, educación, estado civil, ocupación religión, lugar de residencia y antecedentes técnicos y raciales. La mayoría de las encuestas publicitarias y de opinión se refieren a estas variables.

El uso de medios varía entre personas de diferentes descripciones demográficas. Entre los principales descubrimientos están los siguientes :

1. "Edad : En general, el patrón mundial es que el uso de medios tiende a incrementarse a partir de la niñez hasta la edad media y luego a decaer suavemente. La lectura de periódicos, por ejemplo, alcanza su climax en algún lugar entre las edades de treinta y cincuenta. El cine es de alguna manera una excepción al patrón general por que su uso está al máximo en la adolescencia y entonces decae. Una encuesta por parte de la Opinion Research Corporation, por ejemplo, establece que "casi tres cuartas partes (72%) de las entradas durante la semana de la encuesta (junio y julio, 1957) eran personas de menos de 30 años de edad y 52% de menos de 20".

2. Sexo : El status de la mujer es reflejado en que son ligeramente usuarias más frecuentes de los medios masivos que los hombres. El estudio de

²¹ LERBINGER, Otto, *Diseños para una comunicación persuasiva*, p 212.



Survey Research Center muestra que el porcentaje de mujeres usuarias es de un 2 a un 8 % mayor que el de usuarios hombres. En otros países occidentales los hombres muestran su superioridad al menos siendo usuarios más frecuentes de los periódicos que las mujeres (aunque las mujeres mantienen su liderato en el uso de la radio). En los países árabes y en el sudeste de Asia, el status bajo de la mujer es mostrado en el hecho de que leen y escuchan considerablemente menos que los hombres.

- 3. Educación :** El uso de los medios masivos tiende a incrementar con la educación. Esto es fácilmente explicable por el consumo de periódicos y revistas ya que la alfabetización es una cualidad de esta audiencia. La mayoría de los no lectores están en "la escuela de grado y más bajo" puede sorprender a alguna gente el que el patrón de incremento del uso con la educación se aplique también a la televisión, esto es, que la audiencia de la televisión no esté sobrecargada con espectadores de menos educación que el promedio nacional.. La escucha de radio, sin embargo, es diferente ; fácilmente alcanza a la gente en los niveles educativos bajos.
- 4. Ingreso :** El patrón aquí es casi el mismo que con la educación. La radio aparece de nuevo como la mejor manera de cubrir a los grupos de ingresos bajos. Las revistas, por otra parte, son consumidas por los grupos de ingresos más altos. El precio es un factor importante. Esta razón ayuda a explicar por qué los grupos de ingresos más altos se muestran mejor como "usuarios de múltiples medios".
- 5. Religión :** Uno de los hallazgos más interesantes es que la gente de religión judía son los consumidores mayores de medios.

6. Urbano-rural : La gente en la áreas rurales tiende a no usar los medios tanto como la gente de la ciudad. Cuando se hacen comparaciones posteriores se encuentra, que el uso es mayor en las comunidades de tamaño intermedio, por ejemplo, en los suburbios más que en las grandes ciudades."²²

El grado de atención despertado. Los hábitos de consumo de medios de la gente nos dicen solamente parte de la historia. Una persona puede estar "unida" a un medio, aunque la unión pueda ser muy delgada. El que exista una delgada y casual conexión en contraste con una gruesa, sólida, determina la clase de mensaje que puede ser efectivamente comunicado por un medio dado. Si el objeto sirve para recordar a la gente cierto nombre de una compañía, la conexión delgada es adecuada, pero si el objetivo es promover nuevos datos o asociaciones, "la conexión gruesa" será requerida. Estos nexos de conexión se refieren al grado de atención despertado por un medio o grupo musical. Los siguientes factores ayudan a explicar el poder de despertar la atención de un medio :

1. Inundación de los sentidos : Un medio que nos rodea con estímulos obviamente no nos deja otra alternativa que atender. Pantallas de cine que nos rodean o sistemas de sonido estereofónico que nos bombardean tienen la disposición de capturar nuestra atención. Es difícil decir en que medida esta ventaja de las presentaciones multimedios puede ser generalizada a los medios aislados. La película inunda nuestros sentidos más que la televisión, y la televisión más que la radio. En todo caso, varios más que uno de nuestros sentidos son usados para medir la capacidad de despertar la atención de un medio. La plenitud e intensidad de cada clase de estímulo debe, por supuesto, ser también considerada. La prueba verdadera es la medida en que un medio nos deja libres de ejecutar una actividad competitiva tal como manejar mientras se escucha el radio.

²² LERBINGER, Otto, Op. Cit. p 213-214.

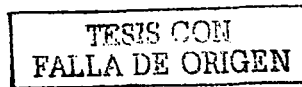
2. Condiciones de exposición : También la situación que rodea a un espectador puede parecer ajena a las características del medio, pero debe ser considerada si ciertas situaciones son más asociadas con un medio dado que otras. Un tablero en una estación de trenes, por ejemplo, demanda mucha atención si no hay nada más que ver o hacer. El viajero del metro que está agarrado del tubo y atrapado entre otros dos pasajeros probablemente ha memorizado cada palabra del anuncio ante el que está forzosamente parado. Esta es la definición real de una situación de audiencia cautiva : no se deja ninguna alternativa abierta excepto la de atender al mensaje designado.

3. Inmediatez de un evento : Cuando un medio parece tener el poder transportar al espectador a las fuentes del evento, la situación de comunicación se hace más obligatoria. Un evento noticiosos visto en vivo por la televisión hace que la situación parezca real, inmediata y viva. No es un pseudo ambiente, sino uno actual que involucra la atención del oyente y del espectador.

Consideración de la credibilidad de la fuente (grupo). El grupo, fuente, y los canales de comunicación se consideran bajo un aspecto ; el grado en el que el público depende de otras personas y de los medios de comunicación para lograr contacto con la mayor parte de los eventos del medio. Como dice Walter Lippmann, a lo que las personas están expuestas es una imagen de la realidad , o a un pseudoambiente, el cual, hasta cierto punto, puede ser manipulado.²³

Si existe un comunicador que manipule la comunicación entre los eventos de la realidad y la audiencia, la cuestión es si a este comunicador se le puede creer y si se puede confiar en él. Es en este aspecto que el concepto de

²³ Lippmann, Walter, *The World Outside and the Pictures in Our heads*, in *Mass Communication*, pp468-86



credibilidad adquiere suma importancia. Esta propiedad del hablante era llamada *ethos* por Aristóteles. Afirmaba que un hablante en el que se puede confiar...es el medio más potente de persuasión. Los estudios psicológicos más recientes apoyan el argumento de que se supone que la efectividad de una comunicación comúnmente depende, en gran parte, de la persona que la emite. En este caso del grupo o artista que se presenta en un espectáculo.

Mensaje. El mensaje es el punto central de la situación de estimulación y la parte sobre la cual el grupo musical, ejerce mayor control. La preparación del mensaje se enfoca teóricamente desde diferentes niveles y por diversas especialidades. Por ejemplo ; el semántico estudia cómo las señales y otros códigos lingüísticos se relacionan con los objetos y con otros referentes al significado ; el psicólogo social estudia cómo reaccionan las personas a los códigos lingüísticos.

Desde el punto de vista de la semiótica, el objeto de estudio se centra en los significados que las personas dan a los estímulos y, por consiguiente, es importante estudiar la relación entre el lenguaje y el comportamiento.

El aspecto menos controlable de la situación de estimulación es el contexto en que aparece el mensaje. Los psicólogos gestalistas en sus estudio sobre "figura y fondo" han demostrado lo que se observa en la vida diaria ; básicamente el significado de cualquier cosa depende de lo que lo rodea. Una noticia (figura) que aparece en la primera página (fondo) recibe más atención y se le atribuye mayor importancia que a una que aparece en las páginas centrales ; de la misma manera en un espectáculo público, como un baile, se hace un programa en el que el grupo (figura) , que atraerá mayor audiencia, se coloca al final del programa en la propaganda (fondo), colocándolo como la estrella del evento y haciendo que las personas lo consideren el de mayor importancia.

Subyacente a la estrategia de comunicación , se encuentra una cuestión central por las actitudes y comportamiento de las personas. Se dice que se quiere cambiar las actitudes o el modo de pensar de alguien con respecto a algo, con la esperanza de que en el momento apropiado, la persona se comporte de acuerdo a los deseos de quien se presenta en un espectáculo.

Quando una persona asiste a un baile popular, está expuesto a diversos estímulos, tanto visuales como auditivos, los visuales recaen en el artista mismo, el escenario, las luces, el vestuario y el movimiento individual, poses, forma de caminar de pararse o coreográfico y auditivo, el sonido a grandes volúmenes y la misma comunicación entre espectadores al comentar algún aspecto del evento o al cantar a coro una melodía.

Cada uno de los aspectos antes mencionados provoca en el público diversas conductas de aceptación para con lo que ve ; es decir, se siente parte del espectáculo, y lo es pero en forma pasiva y no activa, él no actúa, aunque después sus conductas reflejen la influencia que los grupos musicales han detonado en ellos, quienes se visten igual y tratan de ser como los artistas al reproducir la mayoría de sus actitudes y comportamientos.

“Para cambiar las actitudes se debe saber acerca de ellas. La revisión de dos definiciones de actitudes es instructiva. La primera es la definición del Handbook de Murchison, en la cual Gordon Allport, propuso la siguiente definición :

Una actitud es un estado mental y neuronal de disposición, organizado a través de la experiencia, que ejerce una influencia dinámica o directa sobre la respuesta del individuo hacia todos los objetos y situaciones con las que se relaciona.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La segunda definición es la de D. Krech, R. S. Crutchfield, y E. L. Ballachey :

...actitudes, son sistemas duraderos de evaluaciones positivas o negativas, sentimientos emocionales, y tendencias de acción en pro o en conara de objetos sociales”²⁴

Estas definiciones nos ayudarán a comprender mejor la naturaleza de la actitudes ; examinando sus principales atributos :

1. Las actitudes relacionan a una persona con los objetos y se forman a través del contacto de la persona con su ambiente. Así pues podemos modelar una actitud y , bajo ciertas condiciones podemos cambiarla. También podemos inferir que los procesos perceptuales —la forma en que vemos el mundo exterior— son importantes en la primera etapa de la formación de actitudes.
2. Las actitudes son un estado más o menos durable de disponibilidad. Las actitudes no son un estado momentáneo del organismo, tal como la tensión sexual, como tampoco son absolutas, fijas o permanentes ; más bien, las actitudes oscilan entre do extremos. Una de las tareas del grupo musical (comunicador) es aprender cuán volátiles o estables son las diferentes actitudes, ya que de esta manera sabrá lo difícil que es la tarea y si es posible cambiar una actitud.
3. Las actitudes tienen propiedades de dirección, grado e intensidad. La dirección nos dice si una persona está a favor o en contra de algo, si se inclina favorable a desfavorablemente, si le gusta o disgusta algo. El aspecto dinámico nos dice que un cambio de actitud exitoso involucrará algo más que la reorientación de la hostilidad hacia otro grupo como

también una disminución del nivel de agresión hacia los grupos minoritarios. La intensidad mide el grado de convicción con el que una persona sostiene una actitud.

4. Las actitudes se organizan y varían en su grado de organización. La preocupación consiste en qué tan amplia o estrecha es la perspectiva que toma un individuo ; cuánto de su estructura cognoscitiva se aplica a un objeto o situación y cuán consistentes son todas las relaciones. El término "saliente " se utiliza algunas veces para referirse a los temas por los cuales se preocupa la persona o el grado en el cual la actitud es central o periférica dentro de la constelación de actitudes de la persona.

La otra forma importante para tratar la organización de las actitudes es dividiendo la actitud en tres componentes : el cognoscitivo, el adjetivo y el conativo (comportamental). En general, estos corresponden a los tres estados existenciales que el hombre puede tomar respecto a la condición humana : conocer, sentir y actuar.

El componente cognoscitivo se refiere a cómo se percibe el objeto actitudinal : cuáles son las creencias, información o estereotipos sobre el objeto. El componente afectivo se refiere a los sentimientos o emociones de un individuo con respecto al objeto actitudinal. Las medidas de dirección e intensidad son relevantes en este caso. El componente conativo es la acción o dimensión conductual de la actitud. La definición Krech, Crutchfield y Ballachey se refiere específicamente a las "tendencias de acción en pro o en contra". La forma más confiable de medir este componente actitudinal sería observar el comportamiento de una persona, pero la forma más usual es administrar un instrumento de papel y lápiz sobre cómo dice la persona que actuaría en presencia de un objeto dado o situación.²⁵

²⁴ Lebringer, Otto, Op. Cit, p.34

Las actitudes sirven como mecanismo de almacenamiento o transmisión. En una dirección temporal une el presente con el pasado, en otra dirección temporal, unen el presente con el futuro. Revisando esta función dualista de las actitudes, podemos entender mejor la naturaleza de éstas y sus atributos.

Almacenamiento y transmisión del pasado al presente. Cuando un grupo musical reconoce que deben considerarse las actitudes preexistentes del auditorio, está diciendo que la experiencias pasadas de una persona pueden influir en su recepción de nuevas experiencias. Las actitudes sirven para resumir la historia de una persona del auditorio. Reflejan su patrón de ajuste al ambiente, incluyendo su reacción a la comunicación. Sirven como " mediadoras entre las demandas interna de la persona y el ambiente externo".

El grupo musical de tener encuentra varias cosas :¿ Qué actitud previa si la hay, existe que pueda ser importante para este intento persuasivo ?, ¿Están estas actitudes en contra o a favor de es intento?, ¿ Cuán arraigadas están estas actitudes ?. Las respuestas a estas preguntas son importantes por que determinan la facilidad o dificultad de la campaña de cambio de actitudes.

Así pues, los problemas de cambio de actitudes pueden clasificarse en base de la relación entre las actitudes pasadas y las que desea el comunicador (grupo musical). Se pueden utilizar tres categorías :

El origen o activación de una actitud. Algunas temas pueden ser completa o casi completamente nuevos para una persona. Esto quiere decir que el sujeto no tiene una actitud previa hacia este tema. Hay un vacío en lo que llamamos "audiencia". Afortunada o desafortunadamente para el comunicador, un sólo objeto puede categorizarse en una clasificación más amplia o puede colocarse en un marco de referencia que de una u otra manera tenga sentido. Tanto las actitudes como el conocimiento tienen la propiedad de que los temas

²⁵ Ibidem p.36-37

específico rara vez aparecen aislados. Es por esto que el atributo de organización es tan importante con respecto a las actitudes.

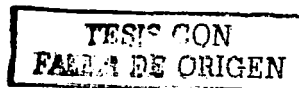
La relación de una actitud con un objeto o con una familia de items ocurre a veces de forma natural para la persona ; en otros casos, el comunicador debe mostrarla. Las pruebas de asociación de palabras y otros medios proyectivos, se pueden utilizar para determinar qué conceptos y sentimientos se relacionan con otros temas. Estos varían de persona a persona si el tema es verdaderamente nuevo. Si hay influencia cultural alguna uniformidades aparecerán al menos en algunos subgrupos de la población estudiada.

Refuerzo de una actitud. Cuando el público está obviamente consciente de la existencia de cierto grupo musical y ya está dispuesto favorablemente hacia él , la tarea de él es simplemente reforzar la actitud existente. Al llamar la atención sobre la actitud y añadirle fuerza, se incrementa la probabilidad de que la actitud se transforme en acción.

Cambio de una actitud. La modificación de una actitud es la situación más difícil que encara el artista, ya que las actitudes previas actúan más en contra de él que a favor de él . para hacer las cosas más difíciles aún, las actitudes están hondamente enraizadas en la historia de la persona y en su sistema de valores.

Repetición, cautiverio y contigüidad. El diseño E-R funciona mejor bajo ciertas condiciones que minimizan la presencia de factores motivacionales y de recompensa. Así pues, el principio de repetición y la técnica de cautivar al público son relevantes aquí. El principio de contigüidad se discute aquí también porque fortalece el funcionamiento del diseño estímulo respuesta.

Repetición. La técnica con el diseño E-R es la repetición. El estímulo se presenta una y otra vez ; así como el golpe de un martillo, finalmente clava una puntilla, así mismo, el comunicador espera que su incesante martillar lleve el



mensaje hasta su objetivo. Esta concentración en la técnica de repetición la describe excelentemente Leonard Doob, quien dice :

Muchas personas adoran el idolo de la repetición al pensar en el aprendizaje humano o en la propaganda. Han observado que, aparentemente, la repetición pude llevar a cabo milagros psicológicos y, por lo tanto , deifica el proceso, atribuyéndole a él únicamente la eficacia que determina el comportamiento. La repetición, en la realidad es importante, pero su importancia no debe exagerarse o mal interpretarse.

Una ventaja de la repetición es que aumenta la probabilidad estadística de que las personas serán alcanzadas en un momento, donde la motivación relevante sea funcional. Hasta cierto punto esto significa que el problema de la motivación humana puede ignorarse. El precio de esta negligencia es simplemente que se requiere un mayor número de repeticiones.

El público masivo tiene varias características que lo identifican como tal, mismas que son aplicables tanto al público de los medios masivos de comunicación como a los asistentes de un espectáculo popular, en este caso un baile. Estas características son :

1. Respuesta uniforme de muchos individuos diferentes en algún sentido, pero sin interacción o sentido de ser un gran cuerpo de personas que reaccionan de manera semejante.
2. respuesta uniforme y dar sentido a otra gente que es del mismo parecer.
3. Conducta colectiva : interacción extensa y varios tipos de conducta concertada.

El primer y segundo tipos son las respuestas típicamente esperadas de la comunicación masiva : el primer tipo establece dos opuestos mínimos que serán el "foco de atención" común —especialmente en el estímulo presentado— y habrá una respuesta común de los individuos dispersos.

Los esfuerzos de la radio y los comerciales de la televisión para inducir al comprador hacia los productos es el ejemplo prevalente. Al igual que los carteles y los bailes mismos sirven como escaparate de artistas y grupos, que invitan a la gente a otros eventos y se valen de los aspectos mencionados en las actitudes. Los ejemplos del primer tipo de respuesta puede caer en el segundo tipo, cuando la gente reacciona sin sentir que otros son del mismo parecer en cuanto al gusto por un grupo musical en especial. Para ejemplificar el segundo tipo de respuesta se habla de personas que asisten a un baile por emulación o novedades. El tercer tipo de respuesta se presenta cuando la gente comienza a hablar entre si acerca de lo que ellos vieron, oyeron y decidieron de común acuerdo.

El hombre puede ser visto como un mecanismo cibernético, cuyas acciones están gobernadas por la información que llega al centro guía de su cerebro. Esta información es casi siempre una combinación de información actual y almacenada. La información actual permite que el hombre se ajuste a su ambiente inmediato. Si ésta fuera la única información que guiara al hombre, entonces éste no tendría ninguna autonomía y sencillamente flotaría en el ambiente. La información almacenada —la memoria— sirve para evaluar la información actual y para guiar al hombre de acuerdo con sus metas y valores. Pero si el hombre fuese guiado solamente por su pasado , sería como un proyectil sin oportunidad de cambiar su destino. Tanto la información de entrada como la almacenada son necesaria para que el hombre que el hombre funciones como un mecanismo cibernético autoguiado

La industria dedicada a la producción musical, ya sea grabada o en vivo, tiene en los ídolos a sus más fieles armas de permanencia en el gusto del público.

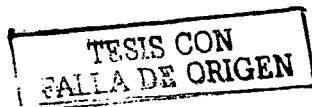
ello debido a que son éstos, quienes hacen, en gran parte, que la gente vaya a los espectáculos o compre discos de ese artista por considerarlo el mejor en su ámbito. Y porque vía la compra o consumo de los productos pertenecientes a uno u otro ídolo grupero la gente lo hace parte de sí misma.

Los ídolos. El ídolo es una categoría, una clase de producto creado, en parte, por los medios masivos de difusión. Para que un ídolo nazca, se necesita de la participación activa de un público creyente. El ídolo es un fenómeno al que se rinde culto, un objeto intangible al que se adora como imagen, representación o símbolo.

Uno de los fenómenos más extraordinarios creados al calor de la difusión masiva de imágenes (cine) y sonidos (radio-discos) fue precisamente la creación del concepto de "ídolo". En México, este "ídolo" fue por lo general un actor cantante cuya sola aparición era capaz de provocar una instantánea identificación con el público.

El ídolo mexicano, a diferencia del argentino o norteamericano, no es solamente alguien que actúa o canta en la pantalla ; es un ser (del sexo masculino generalmente) que lo tiene todo ; ha llegado a la fama gracias a su voz, su prestancia ,sus dotes de actuación y exitosa reputación de conquistador de mujeres. Para reforzar aún más su impacto , el ídolo es sobre todo la imagen idealizada que de sí mismo quisiera tener el propio mexicano. Varias generaciones desearon en un momento —y tal vez no muy secretamente— ser como Jorge Negrete, Pedro Infante o Javier Solís.

El ídolo no es un aristócrata, tiene las mismas inclinaciones y los gustos que los demás mexicanos y los rasgos nacionales que los humanizan fueron siempre convenientemente publicitados en magazines y revistas. El ídolo cantante (cuando menos en su última etapa), al igual que el boxeador de fama, se ha elevado de la nada Víctima —como miles de proletarios— de la impreparación y



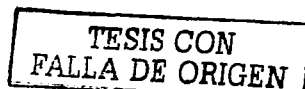
el desempleo, logra trascender la mediocridad y la pobreza a golpes de suerte, de ingenio, de fuerza y de talento.

La descripción del idolo tiene sus puntos de alejamiento y de contacto, pero coincide en lo esencial; su elaboración requiere la planeación y la participación activa de muchos elementos , algunos de los cuales, y nada despreciables por cierto, son el talento la resistencia y las "ganas de llegar" de idolo a formar. En la elaboración del actor-cantante, feliz macho mitificable, participan en conjunto todas las industrias que giran alrededor de la canción comercial. En su calidad de "sueño permitido" y reforzado por la anécdota proporciona una base más amplia al mito , a más de un sólido apoyo en el inconsciente del espectador.²⁶

El circuito difusor, amplificador y promocional de los idolos se inicio por lo general en las estaciones radiodifusoras (en lo años cuarenta, la XEB o la XEW). El siguiente paso fue la difusión multiplicada por medio del disco y, finalmente, cuando ya la popularidad se hallaba bien cimentada con un indice de ventas significativo se comenzó la difusión en la pantalla. Esto no significa que todos estos factores aparezcan necesariamente en esa secuencia . El orden de los factores no altera el producto : un idolo rentable.

Este proceso de formación y creación de un idolo o ídolos se solidifica cuando éstos pueden estar al alcance de la gente, el público que los siguen día a día. Ello se logra con lo bailes populares, que llevan a sus ídolos a lugares cercanos a la gente, logrando con ello un círculo perfecto de creación y permanencia en el agrado del público, que hoy en día sigue necesitando de figuras que representen sus ideales y metas, de un mejor status y calidad de vida. En los artistas gruperos encuentra a muchos idolos.

²⁶ Moreno, Rivas Yolanda, *Ibidem* p.202



El consumo cultural. El antropólogo argentino radicado en México, Nestor García Canclini. Es una de la figuras clave en el desarrollo y consolidación de los estudios culturales en nuestro país. Dada su formación científica, ha incorporado la antropología social de lleno en el estudio de la comunicación, vinculándola a los procesos culturales más amplios y a posiciones conceptuales más complejas e interdisciplinarias. Sus aportaciones más importantes se han dado en la teorización y la investigación empírica y los públicos en los medios.

Para García Canclini, la mejor forma de analizar los procesos de recepción de la comunicación de masas es a través del concepto de *consumo cultural*. Como el término *consumo* ha sido definido y utilizado por diversas disciplinas (economía, antropología, sociología, ciencias de la comunicación), el autor, el autor propone una aproximación *transdisciplinaria* que ponga en relación las aportaciones individuales :

La gente consume en escenarios de escala diferente y con lógicas distintas , desde la tienda de la esquina hasta el supermercado y macrocentros comerciales. Sin embargo, como las interacciones multitudinarias y anónimas de los *malls* y la televisión se hallan cada vez más entrelazadas con las interacciones pequeñas y personales, se vuelve necesario pensarlas en relación.

Pese a la estandarización y masificación de los mensajes en los medios, García Canclini aclara que el consumo de los mismos por la gente dista mucho de ser homogéneo. Los públicos se dividen en un gran número de grupos bien diferenciados por variables socioeconómicas, demográficas y culturales. Cada grupo —a pesar de la distancia geográfica entre sus miembros— interactúa de cierta manera con ciertos tipos de mensajes en los medios : “Las personas van ubicándose en ciertos gustos musicales y en modos divergentes de elaboración sensible según las brechas generacionales, las distancias económicas y educativas”.

El antropólogo social revisa y discute las diversas explicaciones y teorías sobre el consumo. Señala, en primer término, que el consumo humano tiene muy poco que ver con la satisfacción de necesidades *naturales* ya que la conducta y la naturaleza humana no son inmutables. Rechaza también la *concepción instrumentalista de los bienes*, es decir, la creencia de que los bienes son producidos por su valor de uso para satisfacer necesidades básicas: los autos sirven para transportarse, los alimentos para nutrirse. En el fondo, aclara García Canclini, la existencia, la circulación y el uso de los objetos dependen de los intereses de lucro de los productores y el consumo de ciertos bienes se convierte en recurso simbólico para reflejar *status*, diferencias de clase y pertenencia a ciertos grupos. Si una necesidad social es el transporte de las personas de un lado a otro, ¿por qué prevalecen los autos sobre el transporte colectivo? El investigador contesta que la lógica de la ganancia de los productores, junto con los deseos de los consumidores para diferenciarse de otros es lo que propicia el indeseable predominio de los autos²⁷

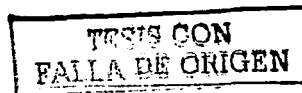
Modelos teóricos sobre el consumo cultural (García Canclini)

Modelo 1 :El consumo es el lugar de reproducción de la fuerza de trabajo y de expansión del capital.

Identifica al consumo de bienes y servicios como manipulación por parte de la clase dominante de una sociedad. Esta última inculca en los trabajadores, a través de la publicidad de la publicidad y otros medios, necesidades artificiales que los lleva a consumir y a reforzar la expansión del capital.

Para García Canclini, el error de esta teoría consiste en creer que se pueden desarrollar necesidades artificiales. El teórico sugiere complementar

²⁷ Lozano, Rendón José Carlos, *Teoría e Investigación de la Comunicación de Masas*, Monterrey, México, 1996. P.201



este enfoque economicista con el saber antropológico que explica cómo los usuarios seleccionan y combinan los productos y mensajes.

Modelo 2 : El consumo es el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social.

"De ver al consumo un canal de imposiciones verticales, pasamos a considerarlo un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo".

Modelo 3 : El consumo como lugar de diferenciación y distinción simbólica entre los grupos.

"En sociedades que se pretenden democráticas, el consumo es el área fundamental para construir y comunicar las diferencias sociales". Las diferencias entre las distintas clases se da no por los objetos que se poseen sino por la forma en la que se le utiliza : qué programas se ven en la TV : qué música se escucha en la radio o en las grabadora o reproductora de discos compactos, qué películas se ven en el cine, qué secciones del periódico se leen, etcétera.

Modelo 4 : El consumo como sistema de integración y comunicación.

Las diferencias entre los grupos elitistas y los subalternos en México, explica García Canclini, no se dan ya —como antes— mediante la oposición entre lo propio o lo importado, o entre lo tradicional y lo moderno, "sino como adhesión diferencial a subsistemas culturales con diversas [sic] complejidad y capacidad de innovación ; mientras unos escuchan a Santana, Sting, y Carlos Fuentes, otros prefieren a Julio Iglesias, Alejandra Guzmán y la telenovelas mexicanas o brasileñas de exportación"

Modelo 5 : El consumo como escenario de objetivación de los deseos

Hay muchos elementos irracionales o inconscientes en el consumo. Las personas actúan con frecuencia siguiendo "deseos sin objeto, impulsos que no apuntan a la posesión de cosas precisas o a la relación con personas determinadas, pese a ser difícilmente aprensible, el deseo no puede ser ignorado cuando se analizan las formas de consumir"

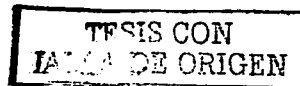
Modelo 6 : El consumo como proceso ritual

A través de los rituales según García Canclini, " la sociedad selecciona y fija, mediante acuerdos colectivos, los significados que la regulan". El antropólogo cita la definición del consumo que dan Douglas e Ishewood como "un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos". Mediante este modelo, García Canclini rechaza la creencia de que el consumidor es "irracional" : Cada vez que una persona selecciona, compra y utiliza "está contribuyendo a la construcción de un universo inteligible con los bienes que elige"

Fuente : Néstor García Canclini, "El consumo cultural y su estudio en México : una propuesta teórica, en N. García Canclini (coord), *El consumo cultural en México*. Conaculta, México, 1993.²⁸

Hablar del consumo dentro del marco de la industria de la música popular grupera, en México, implica tomar en cuenta dos factores importantes : 1. La música grupera es una de las más compradas en México, 2. Los artistas de este género, en conjunto todos los estilos, tienen el mayor número de presentaciones alrededor de la República Mexicana. Como se ha mencionado antes, la

²⁸ Lozano, Rendon José Carlos, Op. Cit. P201-202



producción de música grabada ha hecho que ésta pueda llegar aun mayor numero de personas alrededor del país y el mundo entero, esto hace que las personas tengan una accesibilidad a los productos musicales. De igual manera la producción musical está sujeta a la necesidad de poner en venta nuevos materiales musicales, cada vez con mayor rapidez, uno tras otro ya que la música es efimera en su duración con respecto al tiempo que puede durar en el gusto de la gente. Mecanismo de producción en masa y breve duración, que trae por consecuencia lógica la compra de grandes volúmenes de productos (CD's y cassettes).^{*8}

Por otro lado están las presentaciones de los artistas en vivo, que lleva espectáculos a lugares, donde la gente puede ver a sus grupos e ídolos en persona lo que refuerza el gusto del público por esta música. Lo más importante es que se hacen bailes casi a diario y en muchos lugares, lo que asegura para los productores de música y de grupos grandes ganancias que permiten darle vueltas y vueltas a este círculo de producción, transmisión y venta de un producto, grabado o en vivo.

2.3 Un nuevo distractor

"La radio y la televisión constituyen un <medio técnico> apto para transmitir sonidos e imágenes a gran distancia y, en segundo lugar (aspecto éste que ha sido objeto de muchas discusiones) un <medio artístico> que, como tal, promueve la formación de un lenguaje autónomo y abre nuevas posibilidades estéticas."²⁹

La radio. Los medios audiovisuales como instrumento de información musical nacieron y crecieron con la radio como medio de difusión : En 1916 David Sarnoff, a la sazón empleado de la American Marconi Company, había propuesto

^{*8} Escuchar el tema número ocho del CD

²⁹ Eco, Umberto Op. Cit. p 299

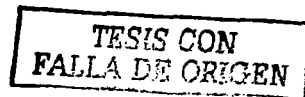
a sus superiores la construcción y la difusión de aparatos radiorreceptores o <cajas radiomusicales>. Pero en aquel entonces la Marconi Co. se interesaba únicamente por las comunicaciones comerciales y la propuesta no fue tomada en consideración. Algunos años después un investigador de la Westinghouse, Frank Conrad, con un transmisor que se había construido por mero entretenimiento en un cobertizo de Pittsburgh, comenzó a transmitir, a título experimental, noticias leídas de los periódicos y discos. Gradualmente se formó un público de radioaficionados que seguían aquellas transmisiones y empezaron a escribirle pidiéndole escuchar las músicas preferidas. Luego, en los establecimientos de Pittsburgh, empezaron a aparecer aparatos radiorreceptores, presentados como particularmente aptos <para escuchar la Westinghouse Station>. La dirección de la Westinghouse, después de la perplejidad inicial, comprendió la importancia del acontecimiento. Las transmisiones de las elecciones presidenciales de 1920 y de la radiocrónica del match Dempsey-Carpentier, en 1921, marcaban el comienzo de las rdiotransmisiones y de la radio como *mass medium*.

“Los oyentes de Conrad no mostraban particulares inclinaciones estéticas : sólo pedían escuchar música estando en casa ; en este sentido la radio alcanzó inmediatamente una función música, cuyo alcance sólo pudo apreciarse a varios decenios de distancia. Efectivamente puso a millones de oyente un repertorio musical que antes sólo podía escucharse en determinadas ocasiones. De aquí la ampliación de la cultura musical en las clases medias y populares. (fenómeno que se puede apreciar mejor recordando como la música del siglo XVIII estuvo dirigida y dedicada a un público cortesano y la del siglo XIX en cambio, fue una diversión típica de la burguesía) : la profundización en el conocimiento de repertorio (puesto que la radio podía imponer al público incluso las composiciones menos conocidas y más omitidas en los programas de los conciertos usuales) ; el estímulo a promover manifestaciones musicales y a componer músicas originales (en cuyo campo la radio bien o mal, se arrogó el papel que en el pasado habían representado los particulares o las instituciones con tendencia al mecenazgo). Por otro lado, la radio —ayudada en esto por el disco— poniendo a disposición de

todos una enorme cantidad de música ya <confeccionada> y pronta para el consumo inmediato ha desalentado aquellas prácticas de ejecución autónoma que caracterizaba a los apasionados, los diletantes musicalmente sensibles de los siglos pasados ; ha inflacionado la audición musical acostumbrando al público a aceptar la música como complemento sonoro de las propias actividades domésticas evitando una escucha atenta y críticamente sensible, induciendo finalmente a una habituación a la música como una columna sonora de la propia jornada, material de uso que actúa más sobre los reflejos, sobre el sistema nervioso, que sobre la imaginación y que la inteligencia. Una situación típica, en tal orden de ideas, es la del apasionado que, no hace muchos años, para escuchar música de su agrado esperaba el programa previamente enunciado, mientras que hoy, entregándose al flujo ininterrumpido del hilo musical en el que paulatinamente acabarán confundándose hasta los caracteres, el título, los autores y la calidad de las diversas ejecuciones. Si este fenómeno se verifica para la música llamada clásica , con mayor razón se manifiesta en la música ligera, cuya función declarada es precisamente la de ofrecerse como objeto de uso... Si la abundancia de música clásica ha apartado de las prácticas musicales a las clases cultas y burguesas, la abundancia de la música ligera ha influido en la decadencia de la música popular. Así, la música folklórica no ha aprovechado en absoluto el medio radiofónico para afirmarse y difundirse, sino que ha sufrido su influjo, adoptando a menudo los modos de la canción comercial para sobrevivir de forma bastardeada"³⁰

Luego hay que observar que, siendo el consumo de música ligera un fenómeno a valorar dentro del cuadro general de las vicisitudes del gusto de una época, la radio sin embargo, tiene siempre la posibilidad de promover un refinamiento del gusto musical ; sino en el sentido de una maduración artística, al menos acostumbrando al oído a adaptarse a medios técnicos cada vez más complejos y articulados.

³⁰ Ibidem. p 300-301



La radio como medio de comunicación masiva contribuye a la difusión de la música popular, en México llamada grupera. Esta difusión, constante y en varias estaciones, funge como reforzador en el público que asiste a eventos "masivos", ya que estos son extensiones de la programación radiofónica, encaminada a ser parte del entretenimiento cotidiano de la población, asista o no a los conciertos gruperos. La transmisión radiofónica de esta música se relaciona con las particulares condiciones económicas en que se suelen operar los organismos radiofónicos, sujetos a exigencias comerciales o —en regímenes de monopolio— o no loables concesiones demagógicas.

La accesibilidad que tiene la radio de llegar casi cualquier lugar, directa o indirectamente ; es decir, se puede escuchar por gusto propio, y no se puede evitar su audición cuando, casi por obligación, un vecino o en el transporte público tiene encendido un aparato de radio, sintonizando una estación, que aunque no sea agradable a la gente tiene que escucharla.

La televisión. El <bien informado> contempla los acontecimientos en la rotundidad del circuito que tiene en las manos (ante los ojos), como una esfera : la esfera mágica del ver y poseer el presente-pasado y el presente-futuro. Un joven de aspecto moderno —como se sabrá en sumario— no se pierde nunca una retransmisión, y por la noche, frente al televisor del bar, en un pueblecillo del sur, parece haber adquirido de esta relación una creciente capacidad de información y de juicio.

El problema del símbolo nos sitúa frente a nuevas e interesantes hipótesis interpretativas sobre el sentido y los efectos de la comunicación de masas, y en particular de la televisión, ese enorme rito ininterrumpido que se celebra ante un público definido, simple y genéricamente, como el *público*. El rito que se celebra y sus implicaciones se mantienen misteriosos e imprecisos debido a dos clases de equívocos. Por una parte, se insiste en la descripción, en la verificación y en la crítica de los *signos aparentes* del rito (palabras dichas, supuesto significado

político, supuestas o declaradas intenciones subjetivas del programador, supuesta coherencia entre intenciones del poder-control y formas-contenidos del mensaje). Por otra parte, nos contentamos —en la mayor parte de trabajos y estudios sobre la televisión— un una definición de *público* que sugiere la existencia de un <pueblo de la televisión> una especie de ciudadanía adquirida por efecto de pertenencia al vídeo, que se imagina como vagamente homogénea. Una vez aceptada la referencia genérica al concepto de público, no será la distribución de algunas indicaciones de grupos y subgrupos culturales lo que modifique sustancialmente el cuadro.

Pensemos en la pobreza y en las inadecuaciones de las investigaciones sociométricas sobre los modelos de comunicación de algunos grupos y subgrupos sociales, según exista o no un líder, una referencia de opinión, una circulación de noticias horizontal, en anillo, etc. Nos hallamos frente a una tentativa clásica de interpretación y medición neutral del fenómeno de la que han sido deducidas las componentes, tanto psicológicas como históricas y políticas del fenómeno.

Pero ni siquiera la imposición mecánica de una reja marxista que descomponga el público en clases arroja verdaderamente luz sobre el conjunto de fenómenos con los que nos estamos encarando. El discurso acabará por ser rechazado en una área rigurosamente política en la que todas las declaraciones de intención —y su expresión formal— son privilegiadas según el significado aparente, y después catalogadas según una escala de valores políticos. Este discurso pertenece a la esfera de la confrontación o del debate local e inmediato, con efectos prácticos y fines organizativos. Pero si bien es necesario no olvidar nunca la serie de recorridos (sociales y mentales) que revela el análisis político, es inútil confiar a esta única maniobra el descifrar todo el fenómeno. Descompuesto en clases, el *público* deja de ser una unidad falsamente homogénea, más permanece en la obscuridad toda una serie de relaciones con el mensaje. O por lo menos la relación entre público-clase y mensaje no cesa de estar cargada de una

ambigüedad y de una serie de oscilaciones que una aplicación externa y automática de la clave de interpretación marxista no llegue a iluminar.

Así, nos encontramos ante tres niveles de trabajo, aparentemente desconectados entre sí: las tomas de posición teóricas sobre medios de comunicación de masas en el ámbito de la historia de la cultura; el análisis de los mensajes emitidos por cada centro emisor según los más avanzados métodos de lectura, interpretación y decodificación propuestos por la lingüística y la semiología; y las intervenciones prácticas de tipo organizativo y político (desde el ejercicio de la crítica a los proyectos sobre la reforma de las comunicaciones).

Al primer nivel, se busca la conexión entre comunicación y civilización en un cierto momento histórico, y se muestra relativa indiferencia en cuanto al modelo gestor, organizativo e informativo con el que son utilizados los instrumentos de comunicación.

Al segundo nivel, la atención se concentra en la forma, los modos de expresión, y los instrumentos de interpretación del mensaje, con una posible indiferencia por la dislocación de la entidad emisora y un interés por la clasificación y descomposición del público sólo en cuanto haga luz sobre las moralidades de comprensión del mensaje.

Al tercer nivel, se interviene sobre fragmentos de crónica de la comunicación (crítica televisiva) y, además, se interviene a posteriori (después de que el fenómeno se haya verificado ya, no se repetirá y nadie puede, en verdad, tener en cuenta el juicio emitido). O bien se avanzan propuestas o se abren debates que tienen con el problemas de las comunicaciones de masas o de la televisión.

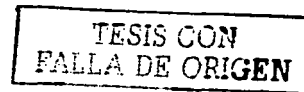
Por otra parte, el criterio <mutualista> en el que parecen inspirarse, en general, debates y proyectos sobre la reforma de las informaciones y de los

medios de comunicación de masa, no es sino consecuencia de la carencia de vínculos entre tres niveles diferentes de búsqueda de intereses y de trabajo, y de la persistente zona de sombra que existe todavía, científica y culturalmente, al rededor del fenómeno de la comunicación visiva.

"Para Freud, los símbolos revelan y ocultan. Este juego entre revelado y oculto debe ser considerado al examinar el modelo de comunicación visiva como una serie de símbolos, una analogía continua del mundo. Pero el símbolo freudiano es una concesión al presente a causa de la imposibilidad de contener el pasado. Esta definición recuerda la de Moles sobre el <espesor del presente>. A Moles no le interesa lo que es el fenómeno de <espesor del presente> en el mensaje de los mass-media. Sólo le importa medirlo. Pero al nombrarlo evoca la característica más singular, única de cada fragmento de información televisiva: la continuidad del presente, explícito en forma de mensaje, implícito en la promesa, en la garantía ofrecida por el medio. Y en ambas definiciones se afirma, o indirectamente se admite, que en este tipo de comunicación no hay pasado. La ausencia de pasado, como resulta claro en Jung, se transforma en el enganche del símbolo con el futuro que, una vez más, coincide con la promesa continua del futuro incluida en el programa de cualquier televisión"³¹

Cabría afirmar que el medio muestra así su natural reproducción de la sociedad industrial que impulsa hacia el consumo, que empuja hacia adelante y se reserva la libertad de destruir u olvidar el pasado. Pero no es posible dejar de observar, al mismo tiempo, una relación singular con la conciencia y la experiencia <primitiva> de la *cultura pobre* (utilizamos la expresión tal como la propone y la emplea Paolo Fabbri, como oposición y contradicción *cultura culta*). Dos investigaciones recientes y muy diversas, la de Lisi sobre los campesinos toscanos y la de Castaneda sobre los indios yaquis de Estados Unidos y México atestiguan en este sentido: el pasado se anula en la experiencia del presente y sólo puede ser evocado en presencia de objetos existentes y presentes. El

³¹ COLOMBO, Furio, *Televisión: la realidad como espectáculo*. Gustavo Gili S. A. 1976, p72.



presente es lo contrario del pasado, como la vida es lo contrario de la muerte (Lisi). Pero también la promesa del futuro queda bloqueada por la fuerza de la representación del presente. Aquí, no se trataría de una contraposición y de una división violenta, de negación y de rechazo, sino tan sólo de una inclusión, carente de evolución lógica.

El problema se examina o bien desde el punto de vista psicológico de la recepción, o bien desde el técnico-formal del lenguaje radiotelevisivo.

a) Situación del radioyente. El que escucha música radiotransmitida, suponiendo que la escucha sea intencional, se encuentra en una particular condición de intimidad y de aislamiento, dispuesto a la recepción de sonidos puros si ningún otro complemento visual o emotivo.

Le falta pues al oyente la relación con el ejecutante (solista o conjunto musical), relación que se concreta en el particular <magnetismo> que puede definirse diversamente, pero que no es desconocido ; le falta además al oyente la relación directa, física con el grupo de los que escuchan con él. Ahora bien, el magnetismo del ejecutante y el magnetismo del público son parte esencial de una audición musical tradicional e introducen en la audición una porción de <teatralidad> que no es negación , sino caracterización del rito musical. En cambio, el radioescucha está puesto en directo contacto con el universo sonoro en su absoluta pureza ; escucha timbres que el medio técnico, por muy perfecto que sea, no le ofrece nunca iguales a los originarios, sino caracterizados por una mayor frialdad ; no es distraído ni ayudado por presencias humanas en relación directa con el hecho musical que él capta en su aspecto rigurosamente formal, en una atmósfera que alguien ha querido calificar de rarefacción metafísica. Sería inexacto afirmar que el tipo tradicional de escucha (teatral, coral, vivo, y auditivo a un tiempo) representa el *opinum* frente al tipo nuevo, o viceversa. Se puede afirmar sin más que la radio, introduciendo nuevas modalidades de escucha musical y ofreciendo así nuevos estímulos a la sensibilidad, ha abierto el camino

a nuevas posibilidades de un arte que tiene caracteres propios , al igual que la escucha en una sala de concierto se opone a la escucha del conjunto anterior e imaginativo, pero no por esto menos válida, del músico que desgrana una partitura. Negada pues toda jerarquía de valores entre los varios tipos de escucha, tendremos sin embargo que observar que estas nuevas posibilidades estéticas pueden ser disfrutadas diversamente por los diversos tipos de escuchadores. El oyente musicalmente preparado sacará de la audición radiofónica la ocasión para un control riguroso del discurso musical, exento de mezcolanzas psicológicas, y fijado sobre los valores formales, técnicos y expresivos. A la inversa, el oyente no preparado sacará del aislamiento, al que la radio le obliga, la ocasión para dejar volar la propia fantasía que, estimulada por la música y no orientada ya por la presencia directa de un aparato ritual, podrá aprovechar el hecho sonoro para abandonarse a la onda indiscriminada de los sentimientos y de las imágenes ; y al aficionado principalmente vendrá a faltarle aquella ayuda constituida, en la sala de concierto, por el gesto de solista o, mejor aún, del director, que le permite seguir el fluir del discurso sonoro, especializando los diversos niveles melódico-armónicos y las secciones tímbricas.

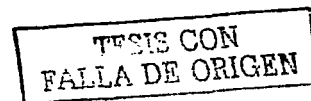
Todos estos problemas existen en parte mínima para la televisión, a causa de la escasa frecuencia de la ejecuciones musicales clásicas, pero es de ayuda el observar que en la tele pantalla la presencia visual de los ejecutantes y del público no sustituye la presencia física, mientras que al propio tiempo actúa como factor perturbador con respecto a la audición radiofónica. Por esto una ejecución musical televisiva ofrece hoy sólo posibilidades de crónica o bien posibilidades pedagógicas.

b) Lenguaje musical televisivo. En toda actividad artística la asunción de un nuevo material sobre el que trabajar establece siempre —poniendo condiciones insuperables, sugiriendo nuevas posibilidades— un lenguaje autónomo. En tal sentido, el complejo <aparatos transmisores —ondas magnéticas— aparatos receptores> constituye un material a formar y, por consiguiente, un material

dotado de potencial estético ; hasta el punto de que, aun cuando no da vida a fenómenos artísticos autónomos, influye en y modifica los hechos artísticos que lo adoptan como vehículo comunicativo. La materia radiofónica tomada como vehículo crea de esta manera fenómenos de modificación de otros lenguajes artísticos ; tomada como medio formativo permite el nacimiento de un nuevo lenguaje.

Se ha reflexionado mucho sobre la práctica musical. A menudo se ha observado cómo el tocar un instrumento o cantar ante el micrófono exige del ejecutante particulares acomodaciones a sus medios técnicos y como ello influye indudablemente en su estilo y repercute en la práctica vocal e instrumental en general. Como consecuencia, el uso de especiales habilidades técnicas para obtener determinados efectos de fidelidad crea una dimensión de la transmisión como ejecución. Este carácter creativo de la transmisión se acentúa, naturalmente, cuando el recurso al medio técnico no sólo aspira a la producción fiel de sonidos, sino a la deformación de los mismos, mediante el empleo de micrófonos especiales, de grabaciones retardadas, o distorsionadas con medios electroacústicos, o superpuestas, amplificadas, complicadas por ecos magnéticos, etc. Por lo tanto, si por una la do la ejecución musical radiofónica subraya determinadas cualidades técnicas de determinadas obras y no promueve sin más una mayor asimilación, por otro lado, a través de experimentos y rupturas de las costumbres acústicas establecidas, promueve una nueva sensibilidad auditiva y estimula la invención de timbres y de frecuencias inéditas. En el primer caso las exigencias de la radiotransmisión influyen en la práctica musical, imponiendo pureza tímbrica, sencillez instrumental, adherencia a los <a soli>^{*}, eliminación de los redoblamientos, dinámica controlada. Pero antes de que se construyesen aparatos electroacústicos capaces de <fabricar> frecuencias nunca realizadas y timbres completamente nuevos, la radio a renovado la sensibilidad acústica del público y de los compositores aportando originarias exigencias de ambientes sonoros, comentarios a acciones habladas, situaciones expresivas realizadas a

* Solistas.



través de rumores. En cierto sentido, que el rumor haya entrado a formar parte de la música contemporánea y que el rossiniano golpeteo de los arcos de violín contra los atriles no haya pasado de ser una invención sin consecuencias, son cosas que se deben a la práctica radiofónica.

Por lo que hace a la televisión, en este campo el discurso no se vale aún de muchos elementos. Encontrando sus posibilidades estéticas más frecuentes en el campo de la transmisión directa, el medio televisivo no ha producido hasta ahora soluciones musicales autónomas. Pero en un caso ha influido la televisión en la práctica musical : en la transmisión de melodramas, donde particulares exigencias de espectáculo han llevado a acentuar los aspectos narrativos y las características de acciones propias de un libreto, aprovechando todas las posibilidades de relato psicológico, aparte de la recepción musical.

La televisión, como la radio, forman parte de la vida cotidiana de los mexicanos, hecho que se convierte en una situación de estimulación constante por parte de los medios hacia el público ; es decir, si una persona escucha la radió está expuesta a un bombardeo constante de información noticiosa y/o musical, que actúa sobre ella modelando su gusto y sus preferencias hacia determinado programa o artistas. Sin embargo la radio al cumplir con su función informativa, también lleva acabo una función formativa hacia el radioescucha, quien va dirigiendo su gusto según el medio lo requiera.

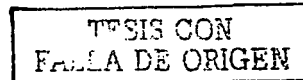
Los medios masivos de comunicación, en su programación incluyen una barra importante de programas de espectáculos, tanto la radio como la televisión están encaminados a entretener al público, a niños con programas infantiles y caricaturas, a adolescentes con series extranjeras y películas, a las amas de casa con telenovelas y películas, en la televisión, y en la radio con programas de temáticas dirigidas a la mujer esencialmente y a los adultos hombres, con películas y, principalmente, deportes, tanto en t.v. como en radio los programas, en su totalidad, están colocados de forma tal que en cada horario se <ataque> a

cierto sector del público ; así en las mañanas y aparte de la tarde la programación es infantil, en la tarde y parte de la noche algunos canales transmiten series para jóvenes, y otras telenovelas para las amas de casa, y en las noches, cuando el grueso de la población que trabaja regresa, hay programas deportivos y noticias.

Todo ello cumple con una labor de entretenimiento, que en la mayoría de las ocasiones fungen como distractores de problemáticas que acontecen en el país. El esquema de trabajo de los medios electrónicos está diseñado para cubrir a todo público logrando con ello la atención de una cantidad importante de personas que son potenciales compradores de las mercancías y servicios publicitados por los medios, esta situación de oferta y demanda de productos, en una sociedad capitalista ayuda a que los medios busquen estrategias cada vez más eficaces para mantener al público cautivo de su programación. Y esto se logra sólo con entretenimiento.

Los medios impresos, como el periódico y las revistas especializadas no entran en esta clasificación de medios, ya que vivimos en un país que no está acostumbrado a leer y por tanto no desvía su gusto y atención a los medios impresos.

Dentro de la industria del entretenimiento están los medios electrónicos de comunicación masiva, que viven de ello y para ello, el entretenimiento. La transmisión de música a través de éstos impulsa a una industria que busca posesionarse cada vez más y más en el gusto de la gente, la industria de los bailes populares, que aprovechando el impulso que la radio y la televisión dan a los artistas, realizan espectáculos que los presentan, los llevan cerca de las personas que los idolatran. Constituyendo así a una industria del espectáculo <al aire libre> que va en "pos" de obtener más y mejores ganancias con el paso del tiempo.



Se consolidan, de esta forma, los bailes populares de música grupera como una opción más en el abanico de oportunidades de distracción para la población mexicana. Esta opción representa una de las que mayor público capta, individualmente y en conjunto, ya que un baile puede reunir de cinco a cien mil personas en un día, y en toda la república se realizan durante toda la semana los 365 días del año, logrando con ello abarcar una cantidad importante del público, éste busca opciones para distraerse, una de ellas son los bailes.

Como industria que crece constantemente los bailes van mejorando sus estrategias para captar cada vez a más y más público, es un espectáculo que acerca a los artistas del momento con su fans y admiradores, quienes están al tanto de lo que acontece a sus artistas predilectos. Las luces, el vestuario, los equipos sofisticados de audio, el escenario, colocan al artista o grupo por encima del público que abarrota las presentaciones.

Al vivir en una sociedad que ha devenido en una sociedad día a día más violenta, que abruma con los problemas cotidianos, la población en general busca alternativas para eliminar las tensiones y olvidar la problemática que vive. Puede ver en la televisión o escuchar en la radio sus programas favoritos, pero en un baile, a través del movimiento, la gente se libera de su carga emocional conflictiva, se descarga en una catarsis que le permite reanimarse para enfrentarse nuevamente con las complicaciones que debe sortear en su cotidianidad.

Así, el baile popular se transforma en una alternativa útil para tal fin, el público busca olvidarse de su problemática y tener un momento de diversión, que se transforma en una distracción de sus problemas y de los problemas que sufre su entorno; es decir no existe la posibilidad de que las personas prefieran preocuparse que divertirse, que ello suceda radica en la importancia dada al divertimento.⁹⁹

⁹⁹ Escuchar el tema número nueve del CD

Los medios electrónicos de comunicación de masas, llegan a un gran número de personas dentro y fuera de las fronteras de la república mexicana. Este alcance beneficia a los bailes populares, ya que son en estos medios, principalmente la radio, en donde hacen publicidad para ellos, convirtiéndose los bailes en extensiones de los medios, constituyendo con ello una interacción entre medios y espectáculo en vivo ; es decir, a pesar de tener un gran público, los bailes dependen en gran medida de los medios, lo que hace de éstos creadores de estrellas y de su acercamiento con la gente, convirtiendo a los bailes en una manifestación masiva dado la penetración masiva de los medios de comunicación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 3
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1 Diseño de la encuesta.

La investigación de la comunicación es una aplicación especial de la investigación en ciencias sociales. Las técnicas de la investigación social son simplemente aplicados a las clases de problemas que enfrentan los comunicadores. Estos problemas son los asociados con el proceso de la comunicación. La investigación es una herramienta para la planeación y evaluación de comunicaciones. El enfoque principal es en los objetivos de la comunicación, establecidos en términos de qué comportamiento es últimamente esperado de parte de individuos o audiencias específicos. También se consideran todos los esfuerzos o pasos en el proceso de la comunicación, tales como el diseño del mensaje y la selección de medios.

El propósito de la investigación en medios, es el de medir qué tan bien los medios se desempeñan al llevar los mensajes a sus destinos preferidos. Queremos saber qué tan profundamente la flecha que representa los medios en los diagramas de comunicación penetra, actualmente a la audiencia o blanco. La pregunta no es solamente si el contacto es establecido, sino cuanta atención es dada al medio y a los mensajes que transporta.

En la práctica, cada investigación es una unidad coherente desde el punto de vista lógico y metodológico; en ella existe un diseño, pero no como aplicación de tal o cual modelo abstracto sino como resultado de su propia estructura interior, de sus propias teorías y de sus dificultades empíricas.

Lo importante no es conocer toda la lista de posibles diseños sino apelar al razonamiento lógico y a la experiencia para determinar, antes de recolectar los datos, qué información nos proporcionará un determinado método y qué relevancia y confiabilidad puede asignársele a la misma. De allí podrán determinarse las combinaciones y desarrollos específicos que conviene hacer en un caso determinado." Por ejemplo, un estudio que se hace sobre un solo caso



puede estar antecedido por toda una sección bibliográfica y recoger gran parte de los datos los datos a través de las encuestas por muestreo, si es el caso que se va a investigar es una institución o comunidad que integran varios centenares de individuos ; una encuesta puede ser profundizada, en algunos aspectos de primordial interés, realizando estudios de caso sobre una sub-muestra de la misma, a la que a su vez se podrá analizar con una secuencia tipo panel ; un experimento se puede repetir a intervalos sucesivos (panel), o quizás sea necesario utilizar encuestas para medir las variables en un experimento post-facto en el campo de lo social³². En fin, las posibilidades resultan muchas, casi infinitas, por lo que es recomendable que el lector se ejercite en este campo, ensayando posibles respuestas a problemas de diferentes características.

Una vez seleccionado el diseño concreto que se va a emplear en la investigación, se hace imprescindible poner en claro las formas específicas que éste habrá de adoptar, definiendo las operaciones concretas que son necesarias para llevarlo a cabo. A esta actividad la denominamos reseña de procedimientos y para realizarla es preciso detallar :

- Las variables que se deben medir y el papel que adoptarán en relación con las otras variables que intervienen.
- Los esquemas lógicos de comprobación y la interpretación que puede dárseles a diversos resultados posibles.
- Los pasos necesarios para llevar a cabo el diseño de investigación, ordenada y explícitamente, en las circunstancias concretas del trabajo.
- Los recursos materiales y humanos necesarios.
- Cualquier otro elemento que pueda revestir importancia para la demarcación de las tareas que se van a ejecutar.

Encuestas. El diseño encuesta es exclusivo de las ciencias sociales y parte de la premisa de que, si queremos conocer algo sobre el comportamiento de las

³² SABINO, Carlos, *El Proceso de la investigación*, Lumen, 1989, p. 118



personas, lo mejor, lo más directo y simple, es preguntárselo directamente a ellas. Si trata por tanto de *“requerir información a un grupo socialmente significativo de personas acerca de los problemas en estudio para luego, mediante un análisis de tipo cuantitativo, sacar las conclusiones que se correspondan con los datos recogidos”*³³

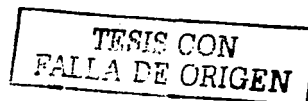
Cuando se recaba información a todas las personas que están involucradas en el problema de estudio, este diseño adopta el nombre de censo. Los censos, por las dificultades materiales que implica su realización, son casi siempre trabajos de envergadura, que sólo pueden ser acometidos por los Estados o por instituciones de muy amplios recursos.

En su lugar, se emplean **encuestas por muestreo**, donde se escoge, mediante procedimientos estadísticos, una parte significativa de todo el universo, que se toma como objeto para investigar. Las conclusiones que se obtienen para este grupo se proyectan luego a la totalidad del universo, teniendo en cuenta los errores muestrales que se calculen para el caso. De esta forma los hallazgos obtenidos a partir de la muestra pueden generalizarse a todo el universo con un margen de error conocido y limitado previamente por el investigador.

El método de encuestas ha alcanzado gran popularidad entre los investigadores sociales, lo que ha llevado a que muchas personas confundan encuestas con investigación social como si fueran una misma cosa, siendo que en realidad la encuesta es sólo uno de los métodos posibles de estudio de la realidad social y que presenta, como todos los métodos, sus puntos a favor y en contra.

Las principales ventajas que han ayudado a difundir el diseño encuesta son las siguientes :

³³ SABINO, Carlos, Op. Cit. P108



- 1) Su conocimiento de la realidad es primario, no mediado, y por lo tanto menos engañoso. Al acudir directamente a la gente —a los actores sociales—, para conocer su situación, conducta u opinión, nos precavemos contra una multiplicidad de distorsiones y nos ponemos a salvo de interpretaciones que pueden estar altamente teñidas de subjetividad.
- 2) Como es posible agrupar los datos en forma de cuadros estadísticos, se hace más accesible la medición de las variables en estudio. De esta forma, se puede cuantificar una serie de variables operando con ellas con mayor precisión, permitiendo el uso de correlaciones y de otros recursos matemáticos ; se supera así una de las dificultades básicas de la investigación social, que es una limitada rigurosidad y la alta posibilidad de errores por un tratamiento poco exacto de los fenómenos.

En los últimos años, después del relativo abuso precedente, la mayoría de los investigadores ha comprendido que este diseño resulta de valor para determinado tipo de problemas pero que, en otros casos, aparecen una serie de inconvenientes serios que le restan validez como diseño. Las desventajas más frecuentes que se le han reconocido son :

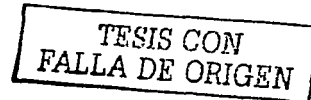
- 1) La encuesta recoge la visión que la gente tiene de sí misma ; no puede dudarse de que ésta es siempre una imagen singular y muy subjetiva y que, para algunos temas, puede ser deliberadamente falsa e imprecisa. No es lo mismo lo que las personas hacen, sienten o creen, que lo que ellas mismas dicen que hacen, sienten o creen. Existen algunos recursos para reducir la magnitud de este serio problema, entre los que se cuentan : omitir algunas preguntas que sabemos la mayoría no desea o no puede contestar con veracidad, buscar formas indirectas de contrastación, prestar cuidadosa atención a la presentación personal del encuestador, etc. A pesar de estas técnicas de trabajo, es imposible

eliminar por completo el fenómeno antes señalado, por lo que el investigador tendrá que tomar en cuenta, en el momento de hacer el análisis, las limitaciones que él mismo acarrea.

- 2) La encuesta relata los hechos sociales desde el punto de vista de sus actores ; puede, en este sentido, llegar a una cierta profundidad y sistematicidad, pero resulta poco apta para reconocer las *relaciones* sociales ya sean interpersonales o institucionales.
- 3) El diseño encuesta es básicamente estático. Tiende, de por sí, a proporcionar una especie de imagen instantánea de un determinado problema, pero no nos indica sus tendencias a la variación y menos aún sus posibles cambios estructurales. Esta característica reduce notablemente su eficacia predictiva, salvo para fenómenos de bastante simplicidad..
- 4) El tratamiento de la información es estadístico, lo que supone agrupar todas las respuestas dándole a cada una igual peso relativo. Ello puede resultar muy democrático y útil en ciertos casos, pero casi nunca se corresponde con la realidad de los hechos sociales, donde el liderazgo y la asimetría de las posiciones sociales son por lo general son la norma³⁴

De los conocimientos expuestos puede inferirse cuál es el campo de mayor utilidad de este diseño. Las encuestas resultan apropiadas casi siempre para estudios de tipo descriptivo, aunque no tanto para los explicativos. Son inadecuadas para profundizar ciertos aspectos psicológicos o psicosociales profundos pero muy eficaces para problemas menos delicados, como los del mercado masivo y las actitudes electorales. Resultan poco valiosas para determinar tipos de liderazgo y en general todos los problemas que se refieren más a las relaciones y estructuras sociales que alas conductas más simples o a

³⁴ Cf. C. Wright Mills, *La imaginación sociológica*, México, F.C.E., 1967. P156.



los comportamientos, actitudes y opiniones masivas, donde sí adquieren mayor eficacia.

La lógica de la verificación mediante encuestas se basa naturalmente en la correlación estadística que presentan las distribuciones de frecuencias (o los porcentajes) de dos o más variables sobre las cuales se supone que existen relaciones de determinación. De este modo, se puede inferir si existe o no una asociación entre los valores de las mismas, con lo cual queda establecida una cierta relación. Determinar, más allá de esto, el tipo de relación que se ha detectado y el grado de influencia que ejerce una sobre otra requiere de otras nuevas pruebas que no siempre es posible realizar por medio de este diseño.

Encuesta. La siguiente es la encuesta utilizada en la investigación.

Edad

Sexo

Domicilio

1 ¿Qué nivel de estudios tienes?

2 Asistes frecuentemente a bailes

a) cada semana b)1 cada mes c) a veces

3 Vienes a los bailes por

a) el ambiente b)los artistas c) la música

4 Te gusta vestir como tu grupo(s) favorito(s)

a) sí b) no

5 Sientes que te identificas con algún grupo

a) mucho b) poco c) nada

6 Te identificas con

a) la música b) las letras c) los integrantes d) con todas

por qué

7 Cuando asistes a algún baile te olvidas de tus problemas y de los problemas del país

a) sí b) no

Comenta

8 crees que tu vida sería más difícil sin bailes

a) sí

b) no

por qué :

Las preguntas contenidas en la encuesta están encaminadas a obtener la información de manera objetiva y clara. En la primera parte se encuentran las variables dependientes edad, sexo, etc. Las preguntas de la uno a la cinco son cerradas, y las preguntas 6, 7 y 8 son abiertas. Esta estructura de encuesta, permite al encuestado contestar rápido, ya que las primeras preguntas son de opciones, o de abanico, y en las ultimas puede explicar algo sobre la pregunta que se le está realizando. Dado que las encuestas se efectúan en un baile, los encuestados no disponen de mucho tiempo para contestar la encuesta.

Las preguntas 2 y 6 forman el test de esta encuesta..

3.2 Aplicación

Se aplicaron 300 encuestas, a la entrada del rodeo San José ubicado en Xalostoc Ecatepec Estado de México. Este es uno de los lugares con mayor número de eventos con grupos, cada fin de semana se presentan artistas y llenan el lugar que tiene capacidad para unos 5000 asistentes.

Se seleccionaron al azar a 150 mujeres y a 150 hombres que asistieron a uno de los bailes realizados en el lugar. Antes de entrar al rodeo, se encuestó al as personas para obtener sus respuestas y opiniones antes de que entraran al baile, ya que así la información dada por los asistentes no ha estado mediada aún por el evento mismo.

La mayoría de los conciertos o bailes realizados en este lugar se efectúan los fines de semana, en especial los domingos, por que de esta manera se puede

captar un mayor número de asistentes. Si por lo general las personas trabajan de lunes a viernes o de lunes a sábado, y los estudiantes asisten a la escuela de lunes a viernes, el domingo es el día ideal para realizar los bailes. La gente está cansada y busca lugares donde divertirse, y encuentra en los bailes una buena opción para hacerlo. *¹⁰

3.3 Resultados

Los resultados obtenidos en la aplicación de la encuesta están expuestos y explicados una a una las preguntas que conformaron la misma.

Total de encuestados 300, 150 hombres y 150 mujeres, las edades en las que fluctúan los jóvenes entrevistados están entre los 17 y los 30 años de edad. Lo que indica que la gente joven es en su mayoría la que asiste a los bailes. De hecho este es el sector de la población que está más apegado a los eventos en vivo de música grupera. Aunque en la entrada del rodeo se aprecian personas con edades superiores a los 30 años. La zona de Xalostoc es de donde llega la mayoría de la gente. Xalostoc está ubicado en el municipio de Ecatepec de Morelos en el Estado de México, Es parte de la zona conurbada de la Ciudad de México.

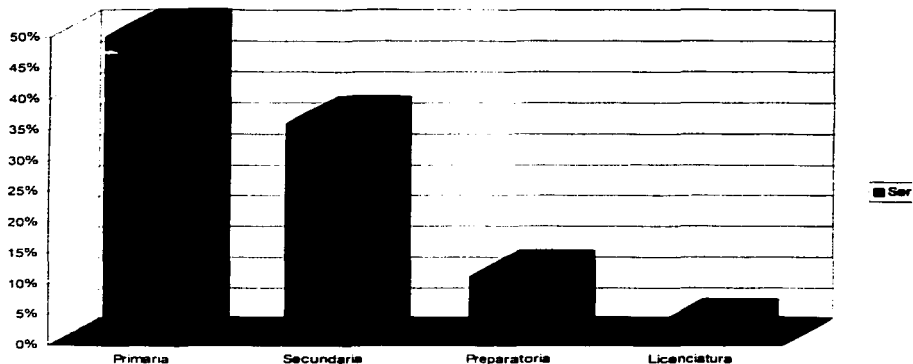
Pregunta número uno

¿Qué nivel de estudios tienes ?

Las respuestas obtenidas son primaria 50% del total de los encuestados, secundaria 36%, Preparatoria, 11%, Licenciatura 3%. Las respuestas obtenidas son tanto de hombres como de las mujeres, los porcentajes muestran claramente que la mayoría de la gente que asiste a los bailes es de bajo nivel de estudios ; en su mayoría la gente sólo ha estudiado la primaria y la secundaria. La importancia

*¹⁰ Escuchar el tema número 10 del CD

de está pregunta radica en conocer qué nivel de estudios tienen las personas que asisten a los espectáculos en vivo, y su relación con el nivel de audiencia que logran alcanzar dichos eventos ; es decir, las personas con menor nivel educativo, primaria y secundaria, es la que más asiste como se muestra en la gráfica N° 1.



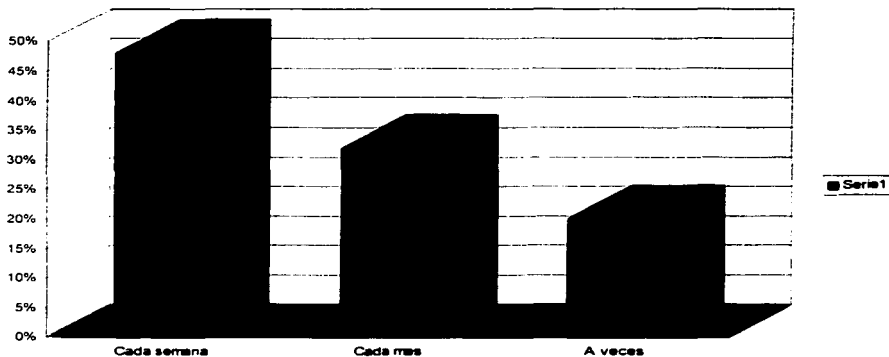
Gráfica N° 1

Pregunta número dos

¿Asistes frecuentemente a los bailes ?

Para las tres opciones de respuesta para esta pregunta las respuestas son ; cada semana 48%, cada mes 32%, a veces 20%. Se observa claramente que la gente va de manera periódica asisten frecuentemente la mayoría de las personas, lo que asegura una entrada para los organizadores y por supuesto un público cautivo para los artistas. Ver gráfica N° 2 .

El realizar bailes cada fin de semana sirve como refuerzo a las actitudes que se implantan en el espectador, cada vez que una persona ve a su artista favorito, refuerza su gusto por él y propicia que las persona los sigan a los lugares donde se presentan, muchas ocasiones las distancias no son impedimento para que los seguidores o *fans* estén con sus artistas favoritos.



Gráfica N° 2

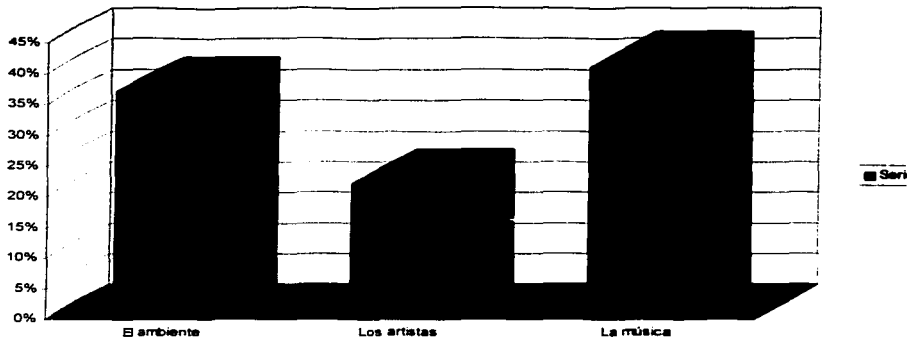
Pregunta 3

¿Vienes a los bailes por ?

En esta pregunta hay tres opciones de respuesta para las cuales la gente respondió así : a) El ambiente 37%, b) Los artistas 22%, La música 42%. Ver gráfica N°3.

Las personas que asisten a un evento de este tipo, suelen gustar de alguna de las partes que lo conforman, el ambiente, los artistas, o la música, existen otros factores que inciden en la decisión de una persona a otra por asistir a un baile, por ejemplo, las luces, por distraerse, etc., pero los elementos determinantes son los primeros mencionados.

Cuando se logra establecer una relación entre músicos y público, este último es cautivado fácilmente por el gusto que desarrolla por su artista, le gusta la música, el artista mismo y por su puesto el ambiente, todo influye en él para tomar una decisión en el momento de ir a determinado baile, aunque se decida por uno sólo, que podría ser el ambiente por ejemplo, el público decidirá asistir al lugar donde se presente el artista o los artistas de su preferencia.



Gráfica N° 3

Pregunta cuatro

¿Te gusta vestir como tu grupo(s) favorito(s)

El 55 % contestó "si" y el 45% respondió que no. Gráfica N° 4. En la mayoría de las ocasiones una persona suele asistir al evento de su preferencias vestido casual, cotidianamente, de la misma forma en su vida diaria viste, por lo general, da forma normal. En un baile la gente se transforma, se viste como lo hacen sus ídolos, si es una banda o grupo norteño, usa botas, pantalón vaquero y sombrero.

El acercamiento que ha logrado con su artista lo mueve a realizar estas conductas, en busca de identificación con otras personas que gustan de los

mismos grupos. Un 55% de los encuestados refleja que existe una gran número de personas que llevan acabo estas conductas de identificación con los ídolos.

Afuera de un lugar donde se va a realizar un concierto, ya sea un rodeo, un deportivo un auditorio o salón de baile o fiestas, es común encontrar a los fans vestidos acorde al momento, acorde a los artistas del momento.



Gráfica N° 4

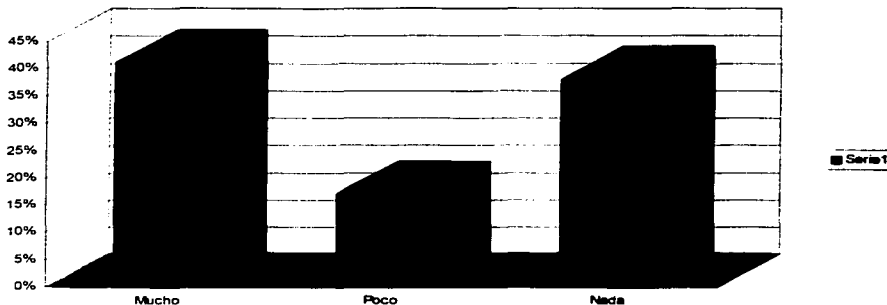
Pregunta cinco

¿Siente que te identificas con algún grupo ?

Cuatro opciones tiene esta pregunta ; a) mucho 41%, b) poco 17%, c) nada 38%.

Ver gráfica N° 5. Predomina una mayoría que se identifica de forma importante

con los grupos o artistas, aunque la opción nada tiene un porcentaje importante, entre las opciones a) y b) suman el 58% del total de encuestados, esto muestra que el espectador llega a formar una identificación importante con los artistas, misma que los conduce en primera a llenar los conciertos y segundo a llevar a un artista al rango de ídolo del público.



Gráfica N° 5

Pregunta seis

¿Te identificas con ?

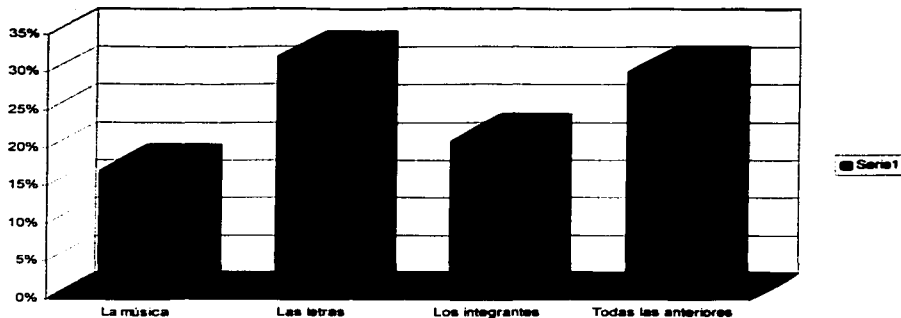
En esta pregunta hay cuatro opciones de respuesta ; a) la música 17%, b) las letras 32%, c) los integrantes 21% y d) todas las anteriores 30% : se observa que hay una clara preferencia por las letras, pero la opción d) al tener un porcentaje del 30 % del total muestra que las tres primeras opciones en conjunto

le atraen al público o que son importantes en el momento de tomar la decisión para asistir a un baile.

En esta pregunta existe la posibilidad de explicar el porqué de su respuesta inicial, que van desde por que me gustan las letras, la música y que los integrantes bailan bien, pero al contestar porque se identifican con todas las opciones aparecen en su mayoría respuestas como ; "me gusta el ambiente, la música me agrada y me recuerda en ocasiones vivencias que he tenido en mi vida, los artistas sienten como yo las cosas de la vida...".

Es claro que el público logra identificarse con una u otra característica del espectáculo en vivo, esta identificación lo mueve a imitar a su artista predilecto, a cantar sus canciones y a formar parte de las personas que gustan del mismo grupo o artista. La identificación es parte importante para lograr que el público siga a tal o cual corriente dentro del medio musical ; es decir, la forma de vestir, de actuar, escuchar las canciones que otros escuchan, se convierte en una moda pasajera y a la vez permanente.

La producción musical y de bailes está sujeto a la mercadotecnia, se tiene que vender y la música grupera es fugaz, puede haber un éxito sonando en la radio, pero no durará más de cuatro o cinco meses, es "música de consumo" hay un a canción *hit*, y a esta le seguirá otra del mismo grupo y que durará en promedio el mismo tiempo. Son canciones que pasan del gusto de la gente rápido y cuando esto sucede



Gráfica No. 6

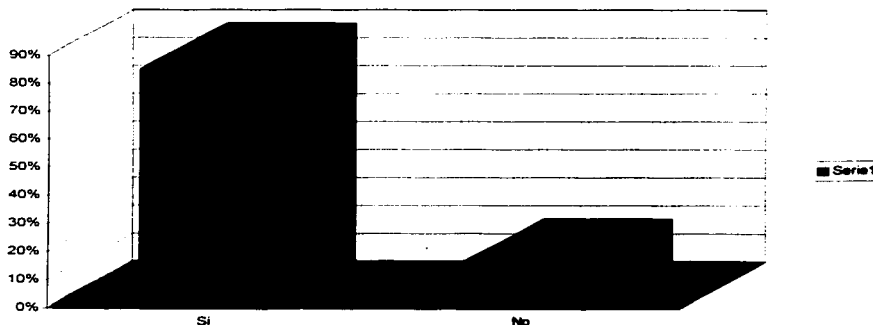
Pregunta siete

¿Cuando asistes a algún baile te olvidas de tus problemas y de los problemas del país?

El 85% contesto que si y el 15% contestó que no. ver gráfica N° 7. En un país como México, en el que existen serios problemas políticos e inseguridad pública la función de distractor la cumplen normalmente los deportes, en especial el fútbol, es común que cuando hay problemas en el país, un partido de la "selección mexicana" ayuda a la gente a olvidarse de los conflictos que aquejan a la nación. Sin embargo la selección no juega cada fin de semana.

La televisión cumple el papel de transmisor de entretenimiento y distracción diariamente, pero carece de una programación de calidad, en ella existen varios programas musicales, que junto con la radio refuerzan el gusto del público por la música y por sus intérpretes. Un 85% del total de encuestados que responde "si me distraigo de mis problemas y los del país", muestra claramente que los bailes de música grupera hacen olvidar a las personas sus problemas. Si se toma en cuenta que cada fin de semana se realizan conciertos los viernes, sábados y domingos en todo el país, los bailes se convierten en un distractor importante.

Los comentarios más comunes hechos al respecto de esta pregunta son : "Asistir a un baile la música ayuda a olvidarme de mis problemas", "cuando asisto a un evento el ambiente me ayuda a no pensar en mis problemas".



Gráfica N° 7

Pregunta ocho

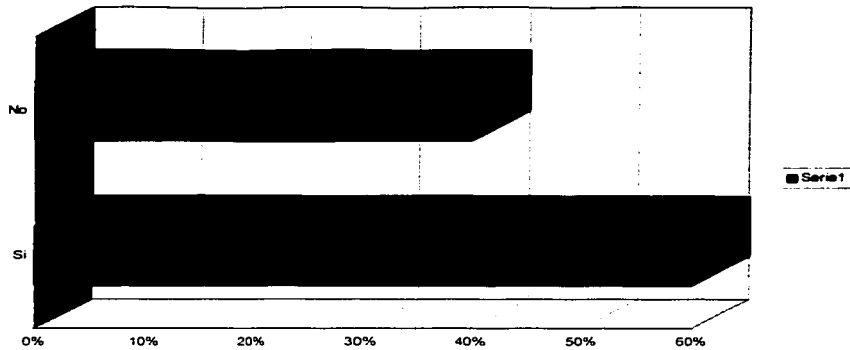
**¿crees que tu vida sería
más difícil sin bailes ?**

Un 60 % de la población encuestada contestó que sí y el 40 % restante contestó que no. Gráfica N° 8. Las personas que asisten a un baile buscan distracción, en su mayoría logran olvidarse por unas horas de sus problemas, el entretenimiento juega un papel importante en la vida diaria de los seres humanos, ¿qué haces en tu tiempo de ocio?, la respuesta a esta pregunta podría ser compleja, si las personas se detuvieran a reflexionar sobre ella y la importancia que tiene el aprovechar esos momentos. Sin embargo la gente busca en esos momentos de ocio destinar la totalidad de su tiempo a distraerse, esto ocasiona la búsqueda de salidas sencillas a la resolución de la pregunta planteada, una de ellas asistir a un baile, es económico y en la mayoría de las veces los sitios donde se realizan quedan cerca de la gente que asiste a ellos.

Pensar en que la vida de las persona pueda ser más difícil sin bailes parece increíble pero es equiparable a preguntar si la vida de las personas sería más difícil si no hubiera lugares donde distraerse.

El porcentaje de personas que respondió "sí" es importante y refleja la necesidad de lo seres humanos a ser felices, buscar momentos de felicidad y distracción, y ello es utilizado para reforzar el mecanismo de la "música de consumo", existe una necesidad de felicidad y entretenimiento que es satisfecha por los artistas en un baile popular.

Ahora bien las personas creen que es difícil vivir sin bailes, por que los considera una distracción importante.



Gráfica N° 8

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Conclusiones

La investigación nos ha mostrado de qué manera la música se ha ido transformando con el paso del tiempo adecuándose a las necesidades del público en turno, en sus inicios la música era creada para satisfacer el gusto de los conocedores de música, tanto compositores como la nobleza, y conforme fueron apareciendo modos de hacerla para un mayor número de personas, la calidad de la música descendió y la cantidad aumentó, derivando en una producción musical sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, convirtiéndose en una industria la industria del entretenimiento.

La música a través de la historia ha cumplido una función recreativa que va ligada a la vida del hombre de manera estrecha, desde que los primeros hombres comenzaron articular sonidos o ruidos para producir música, ésta se convirtió en parte importante de la vida del ser humano. A lo largo de la historia la música ha logrado colocarse en el gusto del público de su época, ha sufrido cambios para adecuarse a las exigencias del momento y con ello se ha posesionado como un instrumento de control de quien la crea y posteriormente de quien la distribuye.

La música con el paso del tiempo evoluciona de la misma forma que evolucionan las civilizaciones, avanza, se crean nuevas formas de interpretarla, de escucharla. En un principio se tocaba en vivo para una audiencia pequeña, con la aparición del fonógrafo se modifica esta situación ahora la música puede llegar a un mayor número de personas en lugares dispersos surgen con el fonógrafo las primeras formas de comercializar la música, lo que traerá consigo cambios en la manera de componer y de crearla misma.

Junto con la modernidad llegan los cambios más significativos en la producción musical, comienza a gestarse una industria musical encaminada a crear productos dirigidos a cubrir las expectativas de un público que, se convierte en menos conocedor musical, pero más consumidor. La industria musical tiene



como fin vender el mayor número posible en volumen de producción, en este caso discos, CD, casete. A su vez se vende la imagen del artista, que sirve como gancho para atrapar al público comprador ; es decir ahora la música queda en un segundo plano, es más importante el como se ve el artista que el qué música hace. Bajo estos parámetros la música es más un producto comercial que cultural o artístico, y esa cualidad de producto va imponiendo las reglas de su comercialización ; hay que llegar a todo el público posible.

La música en vivo posee la característica de la inmediatez se escucha una pieza musical en el momento en que es ejecutada e intervienen la motivación directa del artista con el público. Se crea un ambiente en derredor del espectáculo que logra captar a un numeroso grupo de personas. Comúnmente se les llama los bailes "masivos", ya que es bastante la audiencia que asiste a ellos. La T. V. es un medio masivo que detona conductas en el televidente, como la acción a comprar o adquirir productos y servicios, es un instrumento de la comunicación de masas. Un baile es similar, detona conductas en el público que le ayudan para manipular su gusto y parte de su conducta llega a éste originando una cultura musical masiva.

Como acción, el provocar una conducta en la audiencia que presencia un espectáculo popular, el baile se convierte en el detonador de las conductas en cada uno de los asistentes, dado que la comunicación establecida entre artista y público, se ve mediada por la intención del artista de manipular a sus seguidores con el fin de lograr un provecho económico, y de proporcionar un momento de divertimento y distracción.

En la búsqueda de conformar un público numeroso, que esté ávido de consumir los productos musicales, el artista tiene la necesidad de hacer una cultura de adoración hacia él, es decir, se convierten en ídolos de la multitud y con ello les será sencillo posesionarse del gusto de la gente. Se crea en el público la necesidad de pertenencia a un grupo determinado que comparta los mismos

gustos por un determinado grupo musical o artista, se crean los clubes de fans, ellos ayudan a los artistas a posesionarse del gusto de los seguidores.

Como producto de una cultura de masas, el baile popular es una manifestación que crece día con día, teniendo como sustento el desconocimiento musical del público al que llegan, mismo que alcanza un gran número de adeptos en todo el país y también fuera de él. Las personas que en su mayoría asisten a un baile están consientes que encontrarán en él diversión, ellos son parte de una manifestación popular que se acrecienta gracias a los intereses económicos, y se refuerza en cada repetición del hecho ; es decir, cada vez que hay un baile.

Podemos encontrar dentro de la realización de bailes, la reproducción de un esquema de trabajo, en el que al artista a través del medio, creado artificialmente para captar una mayor audiencia, logra su cometido, es decir; vender mas discos, souvenirs, conciertos... la música y su producción, se convierte en un producto de mercadotecnia y no en un producto artístico.

Como medio de comunicación, la música puede ser considerada como tal, la producción musical sujeta al interés económico será siempre un producto de consumo como cualquier otro. Sin embargo, aún cuando producir música en vivo implica mover al público a los intereses de algunos, hacer música no tiene que estar, necesariamente, ligada al consumismo. La producción de música popular, puede virar a otras alternativas, en las que se vea implicado un trabajo comprometido en la composición de las letras y la música, encaminado a lograr música de calidad que se coloque en el gusto popular, y con ello tener productos de calidad que no estén encaminados a pertenecer al círculo viciosos de la industria del entretenimiento, sino que despierten en la gente una nueva sensibilidad musical que lo impulse a buscar y pedir música de calidad. Juntar la poesía y la música.

Bibliografía

- A. SABINO, Carlos, "El proceso de investigación", Lumen, México 1988, 231 pp.
- ALVIN, Juliette, "Musicoterapia", Paidós educador, España 1984 213 pp.
- AMARO, Medina Lorenzo, "Las propiedades terapéuticas y educativas de la música", AHAMA, Barcelona, 211 pp.
- BRENANN, Juan Antonio, "Cómo acercarse a la música", Plaza y Valdés, SEP, México, 1988, 170 pp.
- CABALLERO, Cristian, "Introducción a la música", Edamex, México 1984, 154 pp.
- CANDE, Roland, "Historia universal de la música", Vol. 2. Aguilar SA, Madrid 1979, 439 pp.
- _____ "Historia universal de la música" , Vol. 1. Aguilar SA, Madrid 1979, 563 pp.
- COLOMBO, Furio, "Televisión :la realidad como espectáculo", Colección Punto y Línea, Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1976, 107 pp.
- DOMÈNECH, Part, "Introducción al mundo de la música", Ediciones Daimen, Manuel Tamayo, Madrid, Barcelona, México 1980, 240 pp.
- ECO, Humberto, "Apocalípticos e integrados", Lumen Tusquets, México D.F., 1997, 366 pp.
- GARCÍA, Canclini Néstor, "La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte", Siglo Veintiuno, México D.F, 1984, 162pp.
- HELGUERA, Luis Ignacio, "La música contemporánea", Tercer Milenio, CNCA, México D.F., 1997, 64 pp.
- HERRERA, Alba, "El arte musical en México", DEBA, México 1917, 227 pp.
- LERBINGER, Otto, "Diseños para una comunicación persuasiva", El Manual Moderno S. A., México D.F. 1979, 298 pp.
- LOZANO, Rendon José Carlos, "teoría e investigación de la comunicación de masas", Alhambra Mexicana, México D.F., 1996, 233 pp.
- MIRANDA, Ricardo, "El sonido de lo propio", Cenidim, México, 1993. 232 pp.
- MORENO, Rivas Yolanda, "Historia de la música popular mexicana", Alianza Editorial, CNCA, México D.F. 1979, 280 pp.



ROBERTSON ,Alec, Denis Stevens et. al. "Historia general de la música", Alpuerto SA, Madrid 1996, 429 pp.

SALAZAR, Adolfo. "La música orquestal en el siglo XX", CFE, México 1949, 169 pp.

WRIGHT, Mills. "La imaginación sociológica", F. C. E., México, 1967, 212pp.

YEHUNDÍ, Menuhim y Curtis W,Davis, "La música del Hombre", Fondo Educativo Panamericano S. A. Bogotá, Caracas, México, Panamá, San Juan, Santiago, São Paulo 1981, 322 pp.

Página en internet

www.umich.mx/cultura/tierra-caliente/son.html



Discografía

La Mata del Son,
Radio Bemba, 1999

La música más bella del mundo,
Tycon Entertainment Group, S. A : de C. V.
México 1998

Las Estrellas de Fania Vol 2
Fania Récorde, Colombia 1995

Mi amigo Beethoven,
Discovery, AstraZeneca, México 200.

Música Impresionista,
Sony Music, 1989

Para bailar y gozar,
Organización Hechizo, 2002.

Sones del Itsamo,
Ediciones Tablatura, México 2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN