



UNAM IZTACALA

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores Iztacala

**ANÁLISIS DE LAS PREFERENCIAS MUSICALES COMO
FACTOR DE INFLUENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE
RASGOS DE PERSONALIDAD.**

**T E S I S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA
P R E S E N T A**

HUGO ALBERTO CHÁVEZ ORTIZ

Directora: Mtra. **MARIA CRISTINA BRAVO GONZALEZ**

Dictaminadores: Mtra. **ANA ELENA DEL BOSQUE FUENTES**

Lic. **JOSÉ ESTEBAN VAQUERO CÁZARES**



Tlalnepantla, Edo de México, 2010



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

A mi mayor Amigo: Gracias por acompañarme en este ciclo...

*"...yo sé bien lo que has vivido
Sé también por qué has llorado
Yo sé bien lo que has sufrido
Pues de tu lado no me he ido..."*

Nadie te ama como yo, M. Valverde

A la UNAM: por tu grandeza y tus valores... por ser mexicana... por ser nuestra UNAM, y por darme la oportunidad de formar parte de ti.

*"¿Cómo no te voy a querer?
Si mi corazón azul es y mi piel dorada"*

Dominio Público

A México: por ser mi cuna

*"En esta tierra he visto mi primera luz
He visto y veo luz, tierra firme y vasto cielo
Todo mi entorno está entendido en el amor
Que nos tuvieron los que fueron hace tiempo..."*

Hoy hace un buen día, F Delgadillo

A Mamá Micha: por tu exhaustivo esfuerzo, soportando día con día, sin esperar a cambio

*"...en tal fortuna mi cuento toma sentido y es justo
Armarte fresco un suspiro de gratitud a tu empeño
Mujer que has puesto en el fuego las manos y el alma en frío*

Serás por siempre mi tema, mi vocación, mi delirio..."

La calidez de mi hogar, D. Filio

A mi familia: por darme aliento y cuanto les fue posible, reforzándome ante mis flaquezas

*"La fortaleza que ves en mi manera de andar
Yo se la debo a tu fe, tu fe de viento y metal
Que no se deja vencer, ni te la puede opacar*

*La más adversa ocasión de asalto en crisis total
Tu fe cimbrada no da jamás su braz
La calidez de mi hogar, D. Filio*

*A mi Papá: por creer en mí, aún en los momentos en que
otros dejaron de hacerlo...*

*Pilar: por tu apoyo incondicional, aun cuando no
creía necesitarlo o no sabía cómo pedirlo...*

*"Y si algún día yo te dije
Que mecer mis hojas no era cosa fácil
Y tú lo hiciste con las ganas bien seguras
De alzar lo propio..."*

Puede que pueda, F. Delgadillo

*A mis Amigos: por los momentos de su vida que
dedicaron, intencionalmente o no, a formarme como
persona y como profesional.*

*"There are places I remember
All my life, though some have changed,
Some forever, not for better,
Some have gone and some remain.
All these places had their moments
With lovers and friends I still can recall.
Some are dead and some are living,
In my life I've loved them all."*

In my life, J. Lennon

A los Maestros:

*"... Porque el que ya sabe,
Sabe bien que no lo sabe todo
Y el que no sabe ni J,
Ni siquiera tiene modos de enterarse qué no sabe*

Solo que alguien se lo diga..."
Para todo el que sabe, F. Delgadillo

DEDICATORIAS

*A mis Padres... por la obra que aquí construimos
trabajando en equipo.*

*A la UNAM... esperando sea de utilidad para tus
fines, como retribución en pago de un poco de lo
mucho recibido...*

*A México... con la intención de que este grano de arena pueda
ayudar de alguna manera a construir tu futuro*

*"...y si ellos miran hacia atrás
De lo que les toca empezar
Y nos hallan a nosotros, que formamos un lugar
Que un buen día nos marcharemos
Y tal vez podrán decir:*

Grandes fueron los viajeros que cruzaron por aquí..."
Hoy hace un buen día, F. Delgadillo

ÍNDICE

RESUMEN.	7
INTRODUCCIÓN.	8
CAPÍTULO 1: LA MÚSICA.	14
1.1. El Oído y la Audición	14
1.2. Componentes principales de la música	15
1.3. Origen y desarrollo de la música	18
1.3.1. Importancia histórica de la música	20
1.3.2. Funcionalidad de la música a través de la historia	22
1.3.3. Importancia y funcionalidad de la música en las culturas prehispánicas.	26
1.3.4. Música actual: Características distintivas	30
1.4. Psicología de la música	31
1.5. Efectos de la música	36
1.5.1. Efectos físicos y fisiológicos de la música	37
1.5.2. Efectos psicológicos de la música	39
1.5.3. Internalización musical	47
CAPÍTULO 2: MÚSICA EN LA PSICOLOGÍA.	50
2.1. Psicoterapia	50
2.1.1. Musicoterapia	52
2.1.2. Psicodrama	54
2.1.3. Música Transpersonal	56
2.2. Aplicaciones de la música a la Educación	57
2.3. Aplicaciones de la música a Educación Especial y Rehabilitación	60
2.4. Aplicaciones de la música al ámbito Organizacional / Laboral	64
2.5. Aplicaciones de la música al ámbito Social.	65
2.6. Aplicaciones de la música al ámbito del Deporte	67
2.7. Aplicaciones de la música a otras áreas ajenas a la Psicología	68
2.7.1. Aplicaciones de la música a la Medicina.	69
CAPÍTULO 3: PERSONALIDAD.	71
3.1. Definiciones de Personalidad.	71
3.2. Principios para la conformación de la Personalidad	75
3.2.1. Componentes de la Personalidad	77

3.2.1.1. Temperamento	77
3.2.1.2. Carácter	80
3.2.1.3. Contexto	82
3.3. Teoría de Rasgos	84
3.3.1. Los Rasgos	84
3.3.1.1. Identificación de Rasgos	86
3.4. Taxonomías de la Personalidad	88
3.4.1. Allport	89
3.4.1.1. Tendencias determinantes de Rasgos	90
3.4.1.2. Rasgos individuales y comunes	91
3.4.1.3. Rasgos cardinales, centrales y secundarios	92
3.4.2. Teorías factorialistas	92
3.4.2.1. Análisis factorial	93
3.4.2.1. Eysenck	94
3.4.2.3. Cattell: El sistema de 16 Factores de personalidad	97
3.4.3. Big Five... modelo de los cinco factores	99
3.5. Desarrollo de la Personalidad.	102
CAPÍTULO 4: LAS PREFERENCIAS MUSICALES COMO FACTOR DE INFLUENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE RASGOS DE PERSONALIDAD	105
4. El individuo y las preferencias musicales (PM)	105
4.1. El comportamiento expresivo y las PM	106
4.1.1. El Estilo y las PM	109
4.1.1.1. Las PM como expresión del Temperamento	111
4.1.1.2. Las PM como expresión del Contexto y la Identidad	113
4.2. Las PM y su influencia en la conformación de Rasgos de personalidad	115
4.2.1. La búsqueda de identidad mediante la música	118
4.3. Las PM como satisfactor de necesidades	120
4.3.1. Las PM como un medio proyectivo de la personalidad	122
CONCLUSIONES	128
REFERENCIAS	132

RESUMEN

El estudio psicológico de la personalidad se ha desarrollado significativamente desde el siglo pasado. Infinidad de teorías explicativas de la personalidad se han originado, aunque ninguna ha conseguido consolidarse como la teoría definitiva para el entendimiento de la personalidad, y la aceptación de los métodos de estudio que de estos trabajos han emanado, se encuentra dividida entre la comunidad de psicólogos. En algunos campos de acción de la disciplina psicológica en los que la evaluación de la personalidad es la tarea primordial, las limitantes a las que se enfrenta un psicólogo, tales como el tiempo del que dispone o la cerrazón de las personas evaluadas, dificulta el uso de instrumentos psicométricos y/o proyectivos, por lo que se requiere el empleo de herramientas alternativas. La expresión, en algunas de sus formas (emocional o movimientos expresivos), permite observar aspectos de la personalidad; entre los comportamientos expresivos se encuentran las preferencias musicales, en las que influye el temperamento y el contexto de desarrollo de la personalidad. Esto porque las preferencias musicales intervienen en la conformación de la personalidad durante la búsqueda de identidad, aunque también la música por sí misma moldea comportamientos. Además, la música puede satisfacer ciertas necesidades, dependiendo de su uso personal, siendo así un comportamiento expresivo (a menudo no consciente) proyectivo de la personalidad. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis teórico sobre el papel de las preferencias musicales como un factor de influencia en la conformación de rasgos de la personalidad. En general, se encuentra que en la evaluación psicológica de la personalidad, se podrían considerar las preferencias musicales como una manifestación de aspectos de la misma. No obstante, la investigación que corrobore estas afirmaciones para la población mexicana no ha sido difundida o ni siquiera realizada, en contraste con otros países, principalmente europeos. Por lo tanto, la sugerencia es incursionar en la investigación empírica de este campo, para brindar mayores herramientas a los evaluadores de la personalidad.

INTRODUCCIÓN

A la música se le ha dado una gran importancia a lo largo de la historia y, muy probablemente, en todas las civilizaciones, teniendo muchos usos y muy diversos. Es precisamente por su capacidad de evocar sentimientos y sensaciones tan bellas e inexplicables, por lo que Alvin (1990) menciona que el hombre ha dado a la música los poderes que atribuía a los dioses.

Así, a lo largo de la historia, la música ha sembrado en los hombres la curiosidad del conocimiento de su poder, descubriendo los efectos que tiene cada uno de sus componentes en cada aspecto de la vida humana, sea a nivel fisiológico, emocional o intelectual. Luego, los seres humanos han tratado de explotarlos para sus fines, los cuales pueden ser muy diversos, desde la curación, hasta la guerra, pasando por el acercamiento a Dios y la meditación. Posteriormente, la música ha sido separada de los planos religiosos y cualquier otra institución que la utilice como herramienta, para convertirse en un objeto de entretenimiento, esparcimiento y recreación, llevando las marcas de su origen cultural, los significados, las costumbres y los estilos de formas de vida diversas que imprimen en este medio de expresión su sello de origen. Así, surge la música como representante de la cultura y escudo de identidad para muchas instituciones sociales y para las personas que forman parte de ellas.

De igual forma que la música describe y da identidad a una cultura, traza sus huellas en el ser humano. Siendo así, el hombre refleja en su “música personal” (sea creada, expresada o escuchada por él) los estados de ánimo dominantes en su persona, los aspectos familiares, las preocupaciones y las tensiones. Entonces, el análisis de la música de cada persona puede proporcionar mucha información de ella y, en ocasiones, más de lo que le sería posible decir con palabras. Por esta razón es que médicos y psicólogos están utilizando la música como medio para extraer información que no podrían obtener de otra

forma, enriqueciendo información y estimulando la comunicación no verbal (Alvin, 1990; Del Campo, 1997).

El origen de la música es desconocido y sólo se puede afirmar que ésta no fue en un principio tal como es en la actualidad (Hernández, 2003). Se piensa que el hombre recurrió primero al sonido y después a la música, y que el hombre primitivo imitaba los sonidos que oía, ya fuera en forma vocal o con un instrumento, hasta que, poco a poco, la imitación de los sonidos naturales llegó a ser música con una forma y una expresión propias, y progresó a través de las diversas civilizaciones y culturas (Alvin, 1990).

Los tres elementos fundamentales de la música (ritmo, melodía y armonía) están relacionados con la vida fisiológica (el ritmo, como movimiento vivificador), afectiva (la armonía, como vibración compleja y amorosa de los afectos) y mental (melodía, como el lenguaje por su sonido y el acento) del ser humano y son los que dan su sentido expresivo a la música (Willems, 1961; Llongueras, 1942, ambos en Espinosa, y Uribe, 2001).

Desde lo psicológico, puede decirse que la música evoca sensaciones, estados de ánimo y emociones. Puede reflejar el sentimiento del momento o cambios con su mera presencia. Por ejemplo, Moreno (2004) afirma que un tempo lento, sonidos suaves sostenidos y una tendencia hacia los modos menores se asocian frecuentemente con la tristeza; mientras que los modos mayores, tempo brillante, frases cortas y alto volumen tonal se asocian típicamente con emociones más positivas y dinámicas.

Teniendo este marco como referencia, la música actualmente se llega a utilizar con distintos fines. La mayoría de las aplicaciones en psicología son con objetivos terapéuticos. Una de ellas es la musicoterapia, un proceso en el cual el terapeuta ayuda al cliente a mejorar, mantener o restablecer su estado de bienestar mediante experiencias musicales y la relación que se establece entre

ellas como una fuerza dinámica de cambio. Otra variante es el psicodrama, método mediante el cual las personas pueden ser ayudadas a explorar las dimensiones psicológicas de sus problemas gracias a la representación de sus situaciones conflictivas, más que hablando de los mismos.

Entre otras áreas de aplicación, en el ámbito educativo regular y de educación especial se usa principalmente para generar movilización, mientras que en el área organizacional / laboral se ha utilizado para afectar la capacidad del individuo de organizar sus movimientos físicos.

Entonces, la persona puede verse afectada aun bajo su propio consentimiento, tomando forma las preferencias musicales. Dichas preferencias funcionan como un medio de expresión, tal como sucede en la Musicoterapia. La música, por sí sola, también genera movilización e impregnación, lo cual se ve reflejado en las elecciones que realiza el individuo, de modo que la música que le proporcione la movilización necesaria para sus actividades y estilo de vida (físico, psicológico y social) será la adoptada por la persona. De hecho Benenzon, Hernsy y Wagner (1996), en el desarrollo de su Modelo Nutritivo de Internalización y Desarrollo Musical, mencionan que el individuo tiende naturalmente, frente a la música, así como frente a los alimentos, a focalizar e incorporar aquellos que por sus características particulares responden tanto a su apetito como a su capacidad de asimilación personal. En este sentido, quizá sería válido considerar que los mecanismos que el individuo sigue en sus elecciones, son los mismos que se ponen en juego en las actividades de los campos de acción en los que los psicólogos han intervenido con la música como herramienta.

Luego, de acuerdo con los cambios respectivos de cada etapa del desarrollo, se forja la personalidad. Ésta, desde el sentido puramente psicológico, se refiere a los pensamientos, emociones y comportamientos distintivos que caracterizan la manera en que un individuo se adapta al mundo, y muchos son los

psicólogos que se han interesado en identificar las principales dimensiones de la personalidad.

Es posible que las elecciones que se realicen en el campo de la música, estén vinculadas con la personalidad, forma de vida y de expresión. Benenzon et al., (1996) afirman que así como las necesidades y apetencias musicales pueden conectar con el estado de ánimo de la persona, los gustos y preferencias musicales permanentes pueden remitir a la estructura misma de su personalidad. Expresan que escuchando o produciendo música el individuo se manifiesta tal como es o como se encuentra en un momento determinado, y que en algunos casos será posible hacer diagnósticos de carácter global, dado que la identidad musical se corresponde íntimamente con la identidad personal. Alvin (1990), por su parte, comenta que la música expresa algunas veces rasgos de la personalidad.

El temperamento es el clima interno subyacente a un estilo de comportamiento y la forma característica de responder de una persona. Así mismo, el temperamento se puede relacionar con la música y las preferencias personales respecto a ella, ya sea como creador o como escucha.

El hombre puede responder solamente a la música de su civilización, puesto que se identifica con la música a la cual puede dar su propia interpretación, puesto que tiene para él un significado y una emoción, aunque incluso en la misma sociedad las respuestas de la gente a las experiencias artísticas varían según su formación social o educacional (Alvin, 1990).

La cultura en la que una persona se desarrolle guiará la música que aprenderá, dando la oportunidad a cada individuo de elegir entre varios estilos de música, sentados sobre bases comunes. Tal elección dependerá de la historia, características y personalidad del individuo; aunque en varias ocasiones la persona no se da cuenta de esa relación (Espinosa y Uribe, 2001). Alvin (1990)

afirma que un gran volumen de música genera en ciertos oyentes un efecto de satisfacción y un sentimiento de protección, dado que estas personas a menudo son personas inseguras. Por el contrario, el volumen débil logra producir sensación de intimidad, reflejando quietud o serenidad.

Por esta búsqueda por peculiaridades de la música, se puede considerar que a menudo es utilizada como un satisfactor de necesidades, mediante la cual se proporcionan los estímulos necesarios, a nivel fisiológico o psicológico.

Estos indicios pueden ser de utilidad para los psicólogos que evalúan la personalidad, dado que la evaluación psicológica, especialmente en ciertos campos de acción, tiene el factor del tiempo como limitante. Los test psicométricos y proyectivos que pretenden brindar datos más profundos de las características de la personalidad de los individuos a evaluar, previo a cualquier intervención, suelen no adaptarse a las condiciones de tiempo con el que se cuenta para realizar la tarea (problemas que se suscitan principalmente en el ámbito organizacional, por la exigencia que se presenta en las industrias: mayor productividad en menos tiempo). De esta manera, se puede entender la relevancia de efectuar un análisis que ayude a comprender la relación entre música y preferencias musicales con ciertos aspectos personales del ser humano, lo cual podría derivar en la concientización de lo funcional que puede resultar dar mayor atención a estos aspectos en las evaluaciones, principalmente, psicológicas. Así, se podrán sentar las bases teóricas para la construcción de una herramienta que podría consistir en un par de preguntas que pueden incluirse en entrevistas de evaluación en diversas áreas y, sumado a la observación de ciertas particularidades del desenvolvimiento, expresión corporal y verbal, así como un análisis integral de contextos familiares, afectivos, escolares, laborales y sociales en general, se pueden obtener o corroborar ciertos datos adicionales que podrían resultar de utilidad para la evaluación integral del individuo.

Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis teórico sobre el papel de las preferencias musicales como un factor de influencia en la conformación de rasgos de la personalidad. Para lograr dicho objetivo, este trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero lleva por nombre LA MÚSICA, y se enfoca a su historia, sus componentes principales y, especialmente, los efectos que éstos generan *per se* en la persona y en su comportamiento. El segundo capítulo es MÚSICA EN LA PSICOLOGÍA, en el cual se pretende hacer una reseña vasta de las aplicaciones reportadas de la música en los distintos campos de acción de la Psicología. El tercer capítulo llevará por nombre PERSONALIDAD, abordando las generalidades de la misma, tales como las definiciones del término, teoría de los rasgos, clasificaciones de rasgos, taxonomías de personalidad y otros conceptos relacionados. En el capítulo cuarto, titulado LAS PREFERENCIAS MUSICALES COMO FACTOR DE INFLUENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE RASGOS DE PERSONALIDAD, se pretende lograr una integración de las temáticas anteriores, relacionando teóricamente las preferencias musicales con algunos rasgos de personalidad de individuos, con base en el análisis de trabajos empíricos reportados en otras partes de mundo.

Capítulo 1.

LA MÚSICA

La música ha sido un elemento que ha acompañado al ser humano y las culturas propias, a través de su desarrollo histórico. El hombre recurrió primero al sonido y después a la música. Sin embargo, la música no nació como se conoce al día de hoy, sino que, primitivamente, sólo constaba de algunos de los elementos con que actualmente cuenta. De este modo, la música se componía, en un primer momento, solo por el ritmo, basado éste en el golpeteo de partes del cuerpo u objetos, para cumplir aspectos meramente funcionales, principalmente ligados a la religión (Hernández, 2003).

A continuación se aborda la historia y los orígenes de la música. Además se describen los elementos que componen la música, cómo es que el individuo puede percibirlos y los efectos que físicos, fisiológicos y psicológicos que pueden provocar.

1.1. El Oído y la Audición

El Oído es un órgano receptor asociado con la orientación general del cuerpo, el sentido del equilibrio, la orientación espacio-temporal, el control de los movimientos y la acción corporal, además de la audición. El oído es un sentido primitivo. En este órgano, el proceso de percepción del sonido o audición tiene lugar cuando las moléculas de aire desplazadas por los sonidos tocan y hacen vibrar la membrana del tímpano y se registra un mensaje, que es decodificado por el cerebro. Este sentido constituye una vía preponderante en la adaptación del organismo a su medio (Ríos, 2001).

La audición ha sido clasificada por Fregtman (Ríos, 2001) en dos tipos, según las características de pensamiento: Audición Central (hemisferio izquierdo- funciones lógicas) y Audición Periférica (hemisferio derecho- funciones

emocionales). Por su parte, Storr (2002) señala que aunque cada una de las partes del cerebro pueda predominar en ciertas ocasiones, la apreciación de la música requiere la participación de ambas partes. Por otro lado, Del Campo (1997) hace una distinción de las funciones por género, argumentando que todo el procesamiento del lenguaje musical se realiza en el hemisferio izquierdo, en el caso de los varones, pero que esto no se puede aplicar tanto a las mujeres, ya que ellas emplean mucho más que los hombres los dos hemisferios para el lenguaje musical.

1.2. Componentes principales de la música

Alvin (1990) afirma que el carácter de la música y los efectos que produce dependen de los diferentes elementos del sonido y de su interrelación. Tales elementos son:

1. Frecuencia (o altura del sonido): producida por el número de vibraciones del sonido.
2. Intensidad: depende de la amplitud de las vibraciones, lo que afecta su volumen y su potencia.
3. Timbre o color tonal: dependiente de los armónicos, es uno de los elementos más sugestivos de la música.
4. Intervalos: basado sobre la distancia entre dos notas, se relaciona estrechamente con la altura del sonido o su frecuencia. Consiste en la relación entre sonidos musicales de una serie, y resulta en melodía y armonía.
5. Duración, origen del ritmo y del tempo. El ritmo es el elemento más dinámico y evidente de la música. Se combina con la altura y el timbre, expresando tensión o relajamiento mediante acentos, pausas, golpes fuertes y débiles.

Por su parte, García (1998) hace una diferenciación de los parámetros del sonido (características del sonido que pueden ser medidas), similar a la división que hace Alvin (1990). La clasificación y definición se muestran en seguida:

- **Altura:** Este elemento depende del número de vibraciones. A mayor número de ellas, es mayor la altura del sonido, es decir, más agudo. Mientras tanto, un menor número de vibraciones produce un sonido más bajo, más grave.
- **Duración:** Un sonido tiene una duración en el tiempo. Puede ser corto o largo. En música, la duración se mide por “tiempos” o por fracciones menores de un tiempo, independientemente de los segundos, minutos o cualquier otra medida convencional.
- **Intensidad:** La intensidad del sonido depende de la amplitud de las vibraciones y de la densidad del medio transmisor, resultando fuerte o débil.
- **Timbre:** Distintos instrumentos musicales producen diferentes timbres, es decir, éste depende de la naturaleza del cuerpo sonoro que emite las ondas sonoras. Hay vibraciones curvas, en forma dentada, cuadradas, etcétera. La diferente forma de estas vibraciones modifica el timbre y lo hace diferente de sonidos de igual altura (que emiten la misma nota).
- **El espacio:** Es el lugar y sus condiciones, en donde se ha colocado la voz o el instrumento que producen el sonido. Si el lugar es un recinto cerrado con techo abovedado y de gran altura, si es un lugar pequeño con techo bajo, o si el sonido es emitido al aire libre; lo cual modifica la forma en que las ondas sonoras se expanden y el oído humano las percibe.

En tanto, de una manera más amplia, Benenzon, Hernessy y Wagner, (1996) se enfocan a la estructura musical en general, distinguiendo tres niveles de

estructuración musical, en los que contempla algunos elementos extra (entre ellos los elementos y parámetros del sonido, ya mencionados), éstos son:

Nivel 1: Sonido (timbre-altura-intensidad-duración-textura-densidad... del sonido)

Nivel 2: Elementos (ritmo-melodía-armonía)

Nivel 3: Estructuras formales (forma-estilo-género)

Los elementos principales – Ritmo, melodía, y armonía- y las relaciones entre estos son lo que dan su sentido expresivo a la música. Los tres elementos fundamentales de la música (ritmo, melodía y armonía) están relacionados con la vida fisiológica (el ritmo, como movimiento vivificador), afectiva (la armonía, como vibración compleja y amorosa de los afectos) y mental (melodía, como el lenguaje por sus sonido y el acento) del ser humano. (Llongueras, 1942 y Willems, 1961; ambos en Espinosa y Uribe, 2001).

García (1998, pp. 10-14) describe más detalladamente las características propias de cada uno de estos elementos:

- Ritmo: Es una secuencia constante, existiendo en la naturaleza misma. El día y la noche, las estaciones del año, la aparición rítmica del sol o de la luna, las palpitations del corazón, son ejemplos de ritmo. Kachky (1950, en García 1998) señala que es el ritmo musical el que engendra efectos calmantes o aquietantes, acariciantes o alegres.
- Melodía: Recibe el nombre de melodía de las palabras griegas *melos* “música” y *oodee* “canto”. Ésta se define como la sucesión de sonidos musicales, diferentes entre sí por su duración y altura, encadenados dentro de un esquema rítmico y que dan una sensación de una entidad psicológica.
- Armonía: Es cuando varios sonidos, por lo menos dos, suenan simultáneamente y son diferentes en altura.

La música que es conformada por estos componentes, ha variado a lo largo de la historia, y se ha desarrollado con el paso del tiempo, en dependencia de las necesidades y usos culturales.

1.3. Origen y desarrollo de la música

No es conocido a ciencia cierta cómo es que surge la música, nadie ha sido capaz de dar la última palabra acerca del origen de ésta. En este arte, como en la mayoría, la leyenda ha prevalecido sobre la historia. El origen de la música se pierde en la historia. Lo único que se puede afirmar es que la música no fue en un principio tal como es en la actualidad (Hernández, 2003).

Se piensa que el hombre recurrió primero al sonido y después a la música, con el fin de satisfacer diferentes necesidades básicas que fueron presentándose conforme se lograban niveles evolutivos superiores. El hombre primitivo explicaba los fenómenos naturales en términos de magia y pensaba que el sonido tenía origen sobrenatural, además de que creía a menudo que todos los seres muertos o vivientes tenían su propio sonido o canto secreto al cual respondían, y que podía hacerlo vulnerable a la magia. El sonido personal a menudo pudo ser relacionado con el timbre de la voz del hombre, que es un factor individual universal, y observable aún hoy. Además, el hombre primitivo se identificaba con su medio cuando imitaba los sonidos que oía, ya fuera en forma vocal o con un instrumento, hasta que, poco a poco, la imitación de los sonidos naturales llegó a ser música con una forma y una expresión propias, y progresó a través de las diversas civilizaciones y culturas (Alvin, 1990). Algunos creen que primero fue el ritmo, que se apoyaba en instrumentos de percusión o en golpes, simplemente; más tarde surgió la melodía que, como la poesía y la pintura, se puso al servicio de lo ritual; y así, poco a poco aparecieron los sistemas musicales (Hernández, 2003).

Posteriormente, ya con la música un tanto más elaborada y parecida a la que conocemos hoy en día, tuvo lugar una evolución que ha marcado a la música actual, que ubica la expresión de sentimientos, primordialmente, entre los tonos menores y mayores para dar a entender la polaridad tristeza/melancolía – alegría, respectivamente. Adorno (1985), ubica la era de la tonalidad en la etapa posterior al siglo XVII. La era de la tonalidad hace referencia a la basada en los modos mayor y menor, la cual corresponde al predominio de los modos eclesiásticos jónico y eolio -clasificados así por los griegos-. En el preconsciente musical y en el inconsciente colectivo la tonalidad parece haber llegado a convertirse en algo así como una segunda naturaleza, no obstante ser ella misma un producto histórico. Este producto, la tonalidad, es principalmente resultado de un proceso evolutivo no voluntario ni dirigido. De hecho, se dice que a lo largo de siglos las emociones específicas y los impulsos individuales, las denominadas “ocurrencias musicales”, que desde sí mismas venían preformadas por la tonalidad, han exigido los principios organizativos de ésta.

Thayer (1968 pp. 35, en Espinosa y Uribe, 2001) afirmó que: “[...] La música surgió por la interdependencia del hombre, su necesidad de expresarse y de comunicarse”. Esta comunicación y expresión es muy importante y debe ser reconocida ya que en esta no necesariamente interviene lo verbal. De hecho Del Campo (1997) indica que gran parte de la música es canto, aún cuando no sea cantada por la voz humana sino por un violín o por una flauta. De este modo, sólo con la combinación de sonidos se logra transmitir y recibir mensajes de alegría, tristeza, euforia, melancolía, entre otros. Es a raíz de eso que el hombre también ha considerado a la música como un medio para comunicarse con el mundo invisible, para bien o para lo que se suponía un mal. Su naturaleza sobrenatural da a la música el poder de curar o de hacer daño, de espiritualizar las emociones o de provocar impulsos instintivos (Alvin, 1990).

Se debe considerar también que la sociedad ofrece el marco para toda música y para toda práctica musical, y puede ser por eso que, generalmente, se

cree que la música debe tener un carácter social, y cuando carece de éste, hay quienes suelen criticarla. Es por eso que no hay duda de que el aspecto sociológico es inseparable del aspecto musical (Adorno, 1985).

Muestra del arraigo contextual que ha tenido la música en las distintas culturas y sociedades, es la importancia que han brindado ciertos líderes políticos, científicos, sociales y religiosos, a las formas y representaciones de ella, en ocasiones utilizada o propuesta como medio o herramienta para sus objetivos particulares.

1.3.1. Importancia histórica de la música

A Darwin le intrigó el que el hombre continuara recreándose en una actividad aparentemente insensata, que no podía ser explicada científicamente. El hecho de que el músico apasionado, cuando excita con sus variados tonos y cadencias las emociones más intensas de su auditorio, apenas pueda sospechar que emplea los mismos medios con los cuales sus antepasados semihumanos hace mucho tiempo se alentaban, unos a otros, las ardientes pasiones durante sus rivalidades y asedios amorosos, es una concepción que para muchos no tiene explicación (Alvin, 1990).

De acuerdo con la mitología hindú, se dice que los dioses crearon el mundo por un acto sacrificial, a través del canto (Del Campo, 1997). También resulta curioso observar que, mucho antes de la era cristiana, se encuentran expresiones de la importancia asignada a la música, en leyendas de tiempo inmemorial. Por ejemplo, la historia alemana de Lorelei, cuyos cantos provocaban una melancolía irresistible e inducía a los hombres a arrojarse al Rin; u Odiseo quien habló del canto de las sirenas, que hechizaban a los marineros, los cuales no podían resistir su seducción e iban a naufragar contra las rocas. La leyenda del flautista de Hamelín, extraño hombre que llega de improviso a un pequeño pueblito infestado por las ratas y se ofrece a limpiar la ciudad de la peste. Toca en una flauta una

música irresistible; las ratas surgen desde todas partes, lo siguen hasta el río que él vadea y allí se ahogan. Cuando los desagradecidos habitantes se niegan a pagarle por sus servicios, él nada dice; comienza a tocar otra vez la flauta, y esta vez es una música aun más seductora. Se dirige hacia el río, todos los niños del pueblo lo siguen hipnotizados por la música y desaparecen con él, para no volver más (Alvin, 1990).

Los griegos de la época de Platón opinaban que el tipo adecuado de música era un poderoso instrumento educativo que podría transformar la personalidad de los que estudiaban, y podía utilizarse tanto para hacer el bien como para hacer el mal. Platón (Alvin, 1990) creía que el carácter de cada modalidad musical producía efectos específicos sobre la moral del oyente, por lo que deseaba prohibir los estilos de música apesadumbrados y lastimeros, y sólo permitir dos estilos, utilizables en las batallas y en los tiempos de paz, para mantener un equilibrio equitativo. En tanto Aristóteles pensaba que, como medio de educación, las melodías éticas y sus correspondientes armonías debían ser aplicadas al desarrollo del carácter. La música era para los griegos un factor para mantener las leyes fundamentales de estado y su funcionamiento (Storr, 2002).

Al respecto, Casiodoro (Alvin, 1990 pág. 55) enlista con detalle el análisis de los efectos modales que clasificaron los antiguos griegos.

- Modo dorio: Se relaciona con la modestia y la pureza
- Modo frigio: estimula la combatividad
- Modo eolio: compone trastornos mentales e induce sueño
- Modo jonio: incita a los intelectos melancólicos y provoca el deseo de objetos celestiales
- Modo lidio: alivia a las almas oprimidas por las preocupaciones

Varios siglos después, en la Rusia de Stalin, se prohibía la música contemporánea europea, y los compositores nacionales estaban sujetos a muchas

restricciones. Esta censura implica el reconocimiento del poder y la importancia de la música en la vida del hombre, así como el temor a que se manifestara como herramienta para atentar al orden político y social vigente (Storr, 2002).

Por otro lado, según la teología cristiana de Dionisio Areopagita, los serafines no hacen otra cosa que cantar. Esto implica que la música sea la más alta de las cosas creadas (Del Campo, 1997). En este sentido, tiene mucha lógica que, en el México actual, frecuentemente se encuentren instrumentos musicales en las sacristías de las iglesias del pueblo, y que más allá de la practicidad - que pudiera argumentarse- que esto genera, otra explicación podría ser que los instrumentos musicales siguen teniendo poderes y se les considera algo sagrado, especial para el culto (Rubin de la Borbolla, 1974). De hecho, muchos sacerdotes ungen y consagran los instrumentos musicales utilizados para acompañar las celebraciones, con la intención de que la actividad musical propia sea guiada por Dios.

Es así, a modo de conclusión de este apartado, que se deba mencionar que hay autores que se han aventurado a cuestionar la creencia demasiado frecuente de la prevalencia del lenguaje sobre la música, dando con ello una imagen global de la importancia que se ha y que se sigue otorgando a esta expresión artística (Albridge, 1996, en Moreno, 2004).

1.3.2. Funcionalidad de la música a través de la historia

Durante largo tiempo la música fue puramente funcional y no empleada para su propio culto (Alvin, 1990). El empleo de la música con fines terapéuticos es tan antiguo como la música misma. Las personas que han empleado la música como cura han sido magos, chamánes, monjes, psicólogos y especialistas en música. Los primeros escritos donde se hace referencia a la influencia de la música sobre el cuerpo humano son los papiros médicos egipcios de alrededor del año 1,500 a. C. Estos atribuían una influencia favorable sobre la fertilidad de la

mujer (Hernández, 2003). El sonido y la música, por sus raíces mágicas y religiosas, eran empleados para comunicarse directamente con el espíritu de la naturaleza; podían ayudar a penetrar y/o vencer la resistencia del espíritu del organismo contra la enfermedad. Posteriormente los Griegos la emplearon de manera más sistemática como un medio curativo o preventivo que podía y debía ser dosificado, pues sus efectos sobre el estado físico y mental eran predecibles. La depuración catártica de las emociones era un proceso importante hacia la salud mental de la vida griega, lograda a menudo a través de representaciones dramáticas o musicales (Alvin, 1990), siendo Platón y Aristóteles pioneros de la Musicoterapia, y cuyas teorías están relacionadas con los modos o secuencias de notas. Pitágoras enseñaba a sus alumnos a cantar y hacer música, para limpiarse de las tristezas, miedos y angustias, y en la misma época, ahí en la antigua Grecia, uno o más ejecutantes de Aulos o flauta tenían como función dar ritmo a todos los ejercicios físicos deportivos. En tanto, en Asia se han encontrado señales de que, antiguamente en China, India y el Tíbet, la curación a través de la música fue una ciencia muy desarrollada. Esas tradiciones budistas e hindúes usaron cantos, ritmos extáticos y patrones melódicos para despertar sus centros de energía –Chakras- (Rios, 2001).

Siguiendo con los aspectos terapéuticos, a lo largo de la historia se han encontrado muchos músicos que han tenido que fungir como terapeutas, tales como la sacerdotisa música egipcia Shebut-n-mut; David, el ejecutante bíblico del arpa; Timoteo el griego tocador de lira; el árabe Al Farabi; el cantante Farinelli (italiano del siglo XVIII) y todos los músicos que, desde el anonimato, tuvieron la encomienda de tocar para los atacados por el tarantismo, al igual que muchos otros en tiempos modernos (Alvin, 1990).

Las fiestas del mundo primitivo, y aun del antiguo, tuvieron mayor espontaneidad que las nuestras, nacieron en ellas y para ellas los cantos que expresan alegría (por la cosecha, por un feliz resultado de la caza o la pesca, por el retorno de la primavera, por un triunfo guerrero, por acontecimientos nupciales o

por el nacimiento de niños), los que expresan tristeza (lamentaciones entonadas luego de producirse un acontecimiento funesto como muertes y derrotas, encontradas en casi todos los pueblos), así como por ausencias o por la libertad perdida (García, 1998).

Fregtman (1998) menciona que los griegos tenían canciones para moler el grano en la cosecha; los romanos, para hacer el vino y sacar el agua; los árabes, para esquilaer ovejas y cuidar los camellos; los indios americanos, para cazar, amar y morir.

Ya en la era cristiana los himnos y la música orientaban las súplicas del paciente hacia el auxilio y la curación. Al comienzo de la Edad Media los sacerdotes comprendieron bien cómo la música y el arte podían influir sobre el hombre para bien o para mal, aun cuando éste no fuera educado. Es por esa razón que las obras maestras de arte sacro en las catedrales y edificios religiosos, no sólo fueron ofrecidas a la gloria de Dios, sino que también llevaban el propósito de acercar al creyente a Dios, mediante la belleza y la expresión de sonidos y pinturas, para ponerlo en un estado receptivo y espiritual. San Bernardo de Claraval (1090 a 1153) indicaba a sus monjes: “que el canto esté lleno de gravedad... que sea dulce, pero sin trivialidad, y que mientras halague al oído conmueva al corazón. Debe aliviar la pena y calmar el espíritu encolerizado” (Alvin, 1990, pág.49). La música religiosa conmovía muchas almas proporcionando oraciones fervientes y confortando la humildad.

También en la Edad media, los dervistas eran exiliados en la danza para disolver así la consciencia y llevarla a un éxtasis colectivo. Para los africanos es una manera de descargarse de las inhibiciones, y otras veces es una llamada a la caza o a la batalla. Para los intérpretes hindúes del sitar, la música es un tranquilo entrelazado de un tejido himnótico para meditar, y la textura ininterrumpida, la línea melódica de su música clásica tiene su efecto terapéutico. Para las sociedades primitivas la música era un acontecimiento muy serio, un poderoso

encanto, usado para propósitos muy importantes y específicos, para ritos y magia, dominación y relajación, coraje y huida (Del Campo, 1997).

Durante el feudalismo ocupaba el primer plano el pensamiento de Platón y de San Agustín, quienes comprendían y priorizaban la función disciplinaria de la música. En esta época la música era considerada como una ciencia oculta, lo que, presumiblemente, se hacía con el fin de mantener alejada de la alquimia a los plebeyos (Adorno, 1985).

Por otro lado, ya en una época más próxima, en el rally de Nuremberg celebrado en 1936, las bandas que anunciaban la llegada de Hitler preparaban a la concurrencia con música acorde a la retórica de Hitler, generando una exaltación de sentimientos de unión y pertenencia mediante la persuasión hipnótica. Cabe señalar que el compositor favorito de Hitler era Wagner, cuya obra se caracteriza por conmover a sus oyentes, siendo distintivo de ambos este poder (Storr, 2002).

Respecto a los instrumentos, algunos de éstos eran empleados específicamente en curas rituales, a veces como una especie de aparato médico. En algunas partes de África el hechicero usa todavía un tambor mágico y un arpa ouombi que ejecuta sobre el estómago del paciente (Alvin, 1990). De hecho, históricamente la música y la medicina han estado firmemente ligadas. La música se ha utilizado en tratamientos médicos y como tratamiento médico en sí durante siglos (Del Campo, 1997).

El etnomusicólogo alemán Schneider (Del Campo, 1997) señala que la música originalmente es sacrificio. *Sacri-facere*, hacer sagrado o sacrificar, es en este caso no sólo entregar algo a la no-existencia, sino a una transformación. En la historia, el sacrificio externo se transformó en un sacrificio interiorizado. En las antiguas ceremonias constituía la exteriorización de un fenómeno íntimo. Schneider propone que la forma musical más primaria es el canto de alabanza.

Así, se puede apreciar en qué medida, aun en la música más antigua, se consideraba importante la actitud con la que se canta. La música evoca a Dios, que es amor.

Resulta ser entonces, solamente hasta la actualidad, por su variedad y profusión, su irrelevancia relativa y nuestros sentidos desensibilizados, que la música es usada general y casi indiscriminadamente como entretenimiento.

1.3.3. Importancia y funcionalidad de la música en las culturas prehispánicas.

La música prehispánica no era tan simple como se cree y se presenta con frecuencia, cuando se le encasilla fantásticamente en el uso de fotutos y caracoles, subvalorando las expresiones culturales de estas culturas, dando por sentado (en ocasiones) que dichas manifestaciones no son música sino ruidos. Sin embargo, Rojas (2005) se sorprendió al descubrir que los amerindios contaban con una muy importante cultura musical. Así, mediante el estudio documental que realizó acerca de la hermenéutica de la música indoamericana demostró que las subvaloraciones de las expresiones musicales en las culturas prehispánicas carecen de fundamento.

En realidad, sucede que en las antiguas culturas indoamericanas, la danza, la música, el canto y las representaciones que se denominan populares, formaban una sola unidad de expresión. La música indígena involucraba un complejo sistema de pensamiento con hondo contenido espiritual que se insertaba en lo sagrado, permeando todos los actos de la vida, al grado que los sonidos del ambiente, como la música instrumental y vocal estaban estrechamente relacionados con los conceptos religiosos ya desde el periodo Arcaico – antes de 2500 a.C.-. Luego de esto, en el periodo preclásico -2500 a.C.-150 d.C- la fabricación de flautas en forma de aves, felinos, culebras y otros animales también sugiere un uso ritual, ya que frecuentemente éstos eran considerados como

manifestaciones de seres divinos. (Both, 2008). Posteriormente, acerca del periodo clásico --150-750/900 d.C.-, Rojas (2005) encontró documentos que ilustran la existencia de diversos instrumentos, conjuntos musicales y orquestas compuestas por menos de un centenar de músicos. Una muestra de ello es el mural de Bonampak, Chiapas, en el que se representa la orquesta maya en una pintura policroma, en la que música, músicos e instrumentos tienen el protagonismo. Both (2008) asegura que la ejecución de esos instrumentos estuvo estrechamente relacionada con rituales de fertilidad, sacrificios y el culto al inframundo y sus deidades. Y por último, en el periodo posclásico --900 a 1521 d.C.- se añadieron al instrumental cascabeles y placas de metal hechos de cobre, que cumplieron con los mismos objetivos.

De modo tal, casi todas las actuaciones eran actos religiosos, para establecer diálogo entre el hombre y los seres divinos. La música y la danza, y también el canto, no existían como un pasatiempo. En las representaciones o actuaciones se realizaban alabanzas, oraciones, súplicas; para pedir clemencia, solicitar favores y protecciones contra las fuerzas sobrenaturales adversas o beneficios para las siembras de la comunidad. Las reglas de ejecución eran sumamente severas por lo que resultaría muy natural el hecho de que una deficiente ejecución de parte de algún miembro --músico, cantor o danzante- fuera castigada con la muerte (Rubin de la Borbolla, 1974).

Cada una de estas actividades no podía seguirse de manera individual. El artesano de cada una formaba siempre parte de conjuntos: bandas de música, conjuntos de danza, y el conjunto o coro de cantantes o cantores, que obviamente no actuaban individualmente. Casi todos los instrumentos musicales tenían un carácter sagrado o divino y, en algunas ocasiones representaban o personificaban una deidad (Rojas, 2005; Rubin de la Borbolla, 1974). Éste hecho, y el que su sonido se entendiera como la voz de los dioses, infundió un respeto tal hacia los instrumentos que se llegaron a dedicar templos y altares para su adoración (Both, 2008). El carácter divino atribuido hacía que tales instrumentos logran poderes

sobrenaturales, que se produjeran ciertos estados emotivos como la alegría, el bienestar espiritual y el placer sensual. Cada fiesta religiosa o cada ceremonia tenía su música, canto y danza propios, diferente en cada caso y de acuerdo con el contenido religioso de la celebración, posiblemente por la creencia de que ciertos instrumentos personifican o representan la voz de seres presentes en su mitología, reproducidos con la intención (en ocasiones) de alcanzar estados de alteración de conciencia que permitieran la iluminación espiritual (Rojas, 2005). Sin embargo, se desconoce que haya existido algún sistema de registrar o escribir estas composiciones (Rubin de la Borbolla, 1974).

De esa forma es observable que para los indígenas las expresiones musicales constituían el medio imprescindible para acceder al conocimiento, a lo sobrenatural, para trascender la realidad, conectarse y armonizarse con el cosmos del que se consideran parte integral. Y los instrumentos para ellos tienen connotaciones extramusicales con complejas valoraciones enraizadas en su mitología (Rojas, 2005). Dada tal importancia, entre los aztecas, existía una organización dedicada al adiestramiento de jóvenes para la danza, la música, el canto y la producción de los instrumentos musicales que se usaban en las ceremonias religiosas y otros actos ceremoniales. El Cuicacalco era el establecimiento dedicado a este adiestramiento. Estas actividades estaban bajo la advocación de Macuixóchitl, deidad estelar de la música, del canto y de la danza; de la nobleza cortesana, la poesía, el juego y el placer carnal. En el Cuicacalco, además de impartirse el adiestramiento completo y bien integrado de música, canto, danza y poesía, se atendían los servicios y ceremonias religiosas en que se requerían de estas manifestaciones nobles, y completaba sus actividades con la elaboración de instrumentos musicales y la indumentaria. Tal importancia, justificaba el hecho de que, entre lo que se adiestraba a los señores para su buen ejercicio de gobernantes, era lo relativo a estas manifestaciones. El señor o gobernante era directamente responsable de la preparación y ejecución de los festejos religiosos, atendiendo a la vez los instrumentos, el vestuario y enjoyamientos adecuados para las ceremonias. Los danzantes o músicos que

cometieran faltas o errores, debido a la importancia del acto religioso, eran castigados con la muerte (Rubin de la Borbolla, 1974).

Pero también es notable la existencia de casas de música en la cultura maya. Según reporta Rojas (2005) es de destacar que, tanto en la cultura maya como en la azteca, estas casas donde especialistas impartían educación en todas las formas de su música, además, contaban con grandes colecciones de cantos dibujados en códices plegados en papel amatl (agave) que almacenaban en bibliotecas.

Otra manifestación importante de la música en la sociedad mexicana es que los sacerdotes comenzaban con sus instrumentos los sacrificios nocturnos del ritual llamado *tlatlapitzalitzli*. A medianoche tenía lugar el *tozohualitzli*, la guardia nocturna de los tañedores de tambor, que acompañaba las observaciones astronómicas en los templos (Both, 2008)

Rojas (2005) describe que la música presidió todos y cada uno de los actos de vida de las culturas amerindias de Colombia, y que las sociedades de las altas culturas americanas: olmeca, maya, azteca, chavín, nazca, inca, muisca, tairona, sinú, quimbaya, calima, entre otras principales, muestran similar comportamiento.

Posteriormente, desde la llegada a tierras indoamericanas de los españoles y la conquista religiosa, se enriqueció la música hispana con cantos religiosos y profanos hechos por los propios indios. De España llegaron arpas, vihuelas, jaranas, laúdes y otros instrumentos de uso popular en la península, que los soldados músicos enseñaron a los indios a tocar, al igual que a cantar y bailar las canciones de moda.

Por cuanto a las danzas y el canto, entre la población nativa se les continuó considerando íntimamente ligados al culto religioso y aun en la actualidad se sigue la costumbre de juramentar a los danzantes para que éstos dediquen su vida al

servicio de la danza en relación con las festividades religiosas (Rubin de la Borbolla, 1974).

1.3.4. Música actual: Características distintivas.

En la actualidad se abusa, explota o comercializa cada gusto o afición y ahora incluso la música enmascara el artículo genuino. Del Campo (1997), en el mismo sentido, piensa que, teniendo como cimiento a la misma cultura, el hombre ya no se siente inspirado para imitar los sonidos naturales, sino que prefiere dejarse atacar por lo que es descrito como progreso. Tal situación ya no se da tanto por convicción, sino por adaptarse a la moda.

En concordancia con Del Campo, Fregtman (1998) opina que la verdadera música es aquella que no se halla condicionada por apriorismos culturales ni factores comerciales, aquella que expresa la totalidad del ser y lo trasciende, más allá de sus cualidades “artísticas”, que implica un reencuentro con la emotividad perdida. Él cree que el canto de la vida traduce las emociones primarias de la materia viviente: a veces la ira, la nostalgia, otras la tristeza o la angustia. Otro tipo de música, superficial y estereotipada, refleja las tendencias destructivas, y atenta contra los ingredientes de la paz: flexibilidad, amor y conocimiento.

López (2006, pág. 63), hablando de las palabras y la forma en que se expresan hoy en día, dice: “[...] Cuando descubrimos que las personas hablan con la razón y no con los órganos podemos comprender que las palabras están vacías y no llegan al estómago (como órgano receptor de emociones). En las ciudades o megaciudades, las personas están solas, no hablan con sus órganos, hablan convencionalmente, con formalismos, con simulación; sus risas y sus palabras son parte de un ritual de supervivencia [...]”. En concordancia con sus afirmaciones, una buena parte de la música (concibiéndola igual que las palabras: como un medio de comunicación) que se origina en las ciudades en la actualidad, también se encuentra vacía y carente de sentido, que no llega al estómago (es decir, que

no va más allá de la superficie de la persona, que no toca emociones) y que es transformada tan solo en un medio de supervivencia, que sirva de fondo a las reacciones de estrés en horas de tráfico vehicular o que diluya los ruidos de las máquinas, las multitudes y demás. Posiblemente tenga que ver con la afirmación de Maslow (1990, en Ríos, 2001), quien comenta que el músico y su obra deben ser mínimamente isomórficos con la naturaleza, o de lo contrario no sería acorde a ella.

Maslow además creía que el músico siempre debe optar por elecciones progresivas, escuchando las voces del impulso y dejando que emerjan, orientado al crecimiento y la creación. Sin embargo, la música de los medios masivos es música para “pasar el rato”. En ésta podemos escuchar, casi siempre, los mismos ritmos, instrumentos, arreglos y letras cuyo discurso varía muy poco de una canción, de un intérprete, o de un género a otro. De hecho, dentro de la misma pieza, las secuencias y los estribillos se repiten una y otra vez, y aun finaliza repitiéndose continuamente mientras pierde volumen paulatinamente. Schönberg (Adorno, 1985) ya había hecho una observación en el mismo sentido, al respecto de la música clásica. Él define este fenómeno como la “experiencia de lo musicalmente idiota” –en sus propias palabras-, por ejemplo, a propósito de las secuencias de Verdi. Esta expresión llena de aversión, se manifiesta contra el hecho de que un pensamiento musical ya dicho sea repetido dos veces, tres veces, muchas veces. Dice que esa idiotez no es otra cosa que la consciencia cosificada que, chapoteando musicalmente, trata de ocultar las contradicciones sociales reales. En síntesis, afirmaba también que el arte no debe ser un ornamento, sino que debe ser verdadero.

1.4. Psicología de la música

Ciertos ritos curativos, especialmente cuando se los utilizaba con música, deben de haber producido sobre el enfermo efectos psicológicos o catarsis poderosas e inducido ciertos estados de salud, deseables o indeseables (Alvin,

1990). De acuerdo con Fregtman (1998), un paisaje, una escena, un recuerdo, una mano amiga, un encuentro, todo tiene música. Así como un suceso genera su “música de fondo” apropiada, a la inversa, una música puede establecer el clima propicio para irrupción de ciertos fenómenos. Es entonces que, a través de la historia y en comunión con lo que Fregtman afirma, el hombre ha observado con curiosidad e interés los efectos de la música sobre sí y sobre los demás.

Benenzon (1997, pp. 100-101, en Espinosa y Uribe, 2001) distingue dos niveles primarios de acción de la música sobre el individuo: 1. Movilización (energía) y 2. Musicalización (impregnación). El primero de estos se refiere a que la música introyecta en el oyente una energía de carácter global, que puede proyectarse a través de múltiples vías de expresión disponibles (movimiento, voz, gestos). El segundo nivel se refiere a la motivación básica, que es el afecto, el que es parte de la persona que ofrece el contacto musical. Sobre la misma línea, Langer (1951, en Alvin, 1990) opina que la excitación nerviosa origina una emoción. Afirma que hay quien interpone la comparación entre las formas de la música y la de los sentimientos, dando por supuesto que la música manifiesta esquemas de excitación que ocurren en los tejidos nerviosos, que son la fuente física de la emoción.

Del Campo (1997) apunta que hasta cierto punto hay aspectos biológicos en cuanto a lo que se considera la música y también hay otros que la afectan desde el punto de vista cultural. Rios (2001) expresa que cuando se habla de música, se habla de alegría, tristeza y un sinnúmero de emociones. Y es, porque se siente una emoción, que los lóbulos temporales codifican los sonidos, y dado que también son parte del sistema límbico que controla las emociones, éste es el motivo por el que estos sonidos causan alegría, euforia, etcétera. Por su parte, Benenzon et al., (1996) señalan que: aunque desde la música puedan estimularse todos los aspectos humanos (lo corporal, lo afectivo, lo mental, lo social), ésta siempre se encontrará enraizada en el afecto, dulcificando, pacificando o bien energizando a la persona.

Langer (1951, en Alvin, 1990) indica que la música se emplea para extraer las experiencias subjetivas y para restablecer el equilibrio personal. La emoción es una reacción dinámica a ciertas experiencias y necesita una salida, dado que la inhibición y represión son de las principales fuentes de desorden alimenticio. Al respecto, López (2006, p. 56), quien ha dirigido su trabajo a los aspectos psicosomáticos del individuo, escribe que “la palabra de las personas tiene un tono, un acento que indica su estado emocional, el cuál también se relaciona con el gusto por ciertos sabores”, al igual que con las enfermedades físicas que de tales estados puedan derivar, muchas veces relacionados con la dificultad para externar emociones de un modo que no resulte autodestructivo. Tal necesidad de expresión puede ser satisfecha por la música, que proporciona la vía de descarga necesaria.

Para esto, frente a los fenómenos y objetos sonoros, el sujeto actúa como: a) receptor musical, o como b) emisor musical. La actividad receptiva es la escucha, que implica diferentes niveles de participación, caracterizado y diferenciado por el mayor o menor grado de movilización afectiva y mental. La actividad productiva musical se realiza a través de la acción vocal, corporal e instrumental. El sentir y el comprender constituyen los emergentes naturales del oír y el hacer sonoros (Benenson et al., 1996). En el mismo sentido, Del Campo (1997) apunta que es importante tener en cuenta la química de lo que está ocurriendo. Si una persona se excita por la música, estará oyendo de diferente manera que si está aburrida, ya que puede que venga un surgimiento de adrenalina. Todo esto porque los procesos del cerebro que organizan la experiencia y aquellos que organizan el comportamiento son distintos.

Fregtman (en Ríos, 2001) divide la escucha en dos tipos de audición: tipo 1) En este tipo los oídos enfocan uno o más sonidos determinados, aislándolos del resto, concentrándose con esfuerzo en una estrecha banda de información. Corresponde a los procesos de concentración analítica y reduccionista; y tipo 2) Éste es menos consciente que el anterior. Puede abarcar varios sonidos al mismo

tiempo, con expansión tridimensional, capturando los 360º del plano circundante. Corresponde a los estados de ampliación de la conciencia holística. Al escuchar, cada estímulo sonoro o musical, según las diferentes circunstancias individuales (edad, etapa del desarrollo, estado anímico, salud psico-física, apetencias e identidades musicales, etcétera), puede inducir una variedad de respuestas en las que se integran tanto los aspectos bio-fisiológicos y la psicomotricidad como los aspectos afectivos y mentales de la persona (Benenzon et al., 1996).

De este modo las respuestas a la música, que llegan primero desde un estímulo perceptual, son tanto fisiológicas como psicológicas. Su interacción se traduce en un efecto general relacionado con la combinación de los diversos elementos musicales presentes en una misma pieza; por ejemplo, cuando la melodía y el color, o el ritmo y la agudeza van juntos. La misma melodía ejecutada con diferentes instrumentos o a diferente altura tonal puede provocar reacciones diferentes y en ocasiones de tipo opuesto (Alvin, 1990). Quizá esta sea una de las particularidades más relevantes de la música, que lleva un mensaje universal desde el compositor al intérprete y al oyente en un continuo fluir, dejando una esfera de acción entre el actor y el público para transformar la concepción y la recepción según sus naturalezas y necesidades (Del Campo, 1997). Podría decirse por esto que todos los tipos de música tienen algo en común: la autoexpresión, ya que las características de los tipos de música están relacionados con el tiempo y espacio en que se encuentre el hombre (Espinosa y Uribe, 2001).

Willems (1981, en Del Campo, 1997), brinda un panorama muy general de cómo se establece una relación entre los distintos niveles de estructuración de la música y del ser humano. Estos niveles son las siguientes relaciones:

Ritmo.....Nivel fisiológico
Melodía.....Nivel afectivo
Armonía.....Nivel mental

Para que esto tenga efecto, en la niñez y a lo largo de la vida, se absorben y metabolizan las estructuras musicales. Al inicio, mucho antes de que el denso universo de los estímulos visuales llegue a monopolizar el campo de la percepción infantil, la música, el canto y la libre exploración de los materiales e instrumentos sonoros constituye uno de los primeros objetos del juego espontáneo del niño pequeño. Los niños y jóvenes discapacitados también muestran una idéntica atracción por ese campo virgen de la audición que mantiene intacta su primer potencia y disponibilidad frente al resto de los estímulos sensoriales. El impulso y el deseo de imitar, reproducir y apropiarse de los sonidos que le atraen o interesan, es sin duda el motor básico de buena parte de la creación espontánea de niños y jóvenes (búsqueda de la propia identificación a través del otro), pero es innegable que la contraparte obligada de esta actividad de desinternalización lo constituye la acción personal de carácter exploratorio orientada hacia la búsqueda de lo propio. Ambas actitudes o funciones son igualmente genuinas, necesarias y complementarias (Benenzon et al., 1996).

La música ha jugado un papel preponderante en la evolución humana; individualmente, la música le ha permitido al ser humano conocer, reconocer y aumentar todas y cada una de sus potencialidades. La música es, entonces, no un invento ni un descubrimiento, sino una función natural del ser humano que le permite a éste conocerse, reconocerse, experimentarse, recrearse, reestructurarse y expresarse. Juega un papel muy importante en el desarrollo del ser humano, ya que al no tener barreras físicas, es capaz de penetrar al estrato más íntimo del nivel psicológico y es, por tanto, un elemento catalizador de los procesos mentales que activa material inconsciente proveniente de diversos niveles profundos de la personalidad, así como informaciones holonómicas que trascienden nuestros sistemas lineales de pensamiento. El ritmo, melodía, armonía y timbre, poseen en sí mismos una gran carga afectiva que impacta directamente en el ser humano a nivel fisiológico, emocional, intelectual y espiritual (Hernández, 2003). Entonces, a partir de conocer la potencialidad de este medio de expresión, el hombre se dirige al hombre mediante la música, lo mismo que antes se dirigió a Dios. De esta

manera el hombre ha llegado a comprender el poder de la música sobre su propio estado psicológico y espiritual, pues es capaz de exaltar lo mejor de sí mismo, armonizar y purificar sus emociones y aun sublimar sus apremios instintivos (Alvin, 1990). Espinosa y Uribe (2001) afirman que la función de la música de equilibrar, consiste en que si se crea o se pone en contacto con ésta, se podrá sentir su ritmo, permitiendo una sensibilización cada vez mayor en cuerpo y espíritu. La relación hombre-música es muy cercana, dado que la música puede ayudar al hombre a que tenga equilibrio fisiológico, emotivo y mental, y llevarlo a sensibilizarse, expresarse y conocerse.

La educación musical utiliza ciertas técnicas para promover los procesos de movilización y musicalización, que se apoyan en una serie de premisas básicas, las cuales son (Benenson et al., 1996):

- 1) La experiencia musical como estrategia psicopedagógica para facilitar y hacer eficaz la acción educativa.
- 2) Oportunidad de desarrollo integral (fisiológico, sensorial e intelectual)
- 3) Nuevos canales de expresión y comunicación
- 4) Integración de juego, movimiento y creatividad
- 5) Respeto de ritmos personales y grupales en el aprendizaje y desarrollo
- 6) Promoción de contacto e integración intra e interpersonal.

La educación musical contribuye a desarrollar las potencialidades de los seres humanos sanos o discapacitados y a promover su bienestar, es por eso que estos puntos serán esenciales en las aplicaciones en las distintas áreas de la psicología.

1.5. Efectos de la música

La música, dependiendo de la cualidad de cada uno de sus componentes, puede, entonces, tener ciertos efectos y generar distintos cambios en el individuo

a diferentes niveles de su constitución. Algunos de ellos pueden ser a nivel físico-fisiológico o psicológico.

1.5.1. Efectos físicos y fisiológicos de la música

Aun sin la vía cortical, el sonido puede despertar la actividad del sistema nervioso autónomo. Del Campo (1997) maneja el término “química de la música” que hace referencia al instante en el que las ondas sonoras que alcanzan el cerebro se traducen en una reacción psico-fisiológica. La expresión musical de la emoción o del estado de ánimo produce el cambio correspondiente en la química del organismo. Algunas respuestas físicas a la música consisten en reflejos espontáneos e indomables, por ejemplo, advertir repentinamente que el aliento se ha hecho más rápido o más acelerado. Así, el impacto emocional de la música, por débil que sea, puede provocar ciertas respuestas fisiológicas involuntarias, tales como cambios en el ritmo o la regularidad de la circulación sanguínea o el proceso respiratorio. Estos son reflejos, como ya se mencionó, involuntarios (Alvin, 1990). El estímulo se manifiesta en diversos cambios físicos, y muchos pueden medirse. Un encefalograma puede reflejar cambios en la amplitud y frecuencia de las ondas cerebrales (Storr, 2002).

Los sonidos graves o agudos producen un efecto correspondiente sobre la tensión nerviosa o el relajamiento, no siempre vinculados con el carácter general de la música. La velocidad o el volumen exagerado pueden sobreestimular los nervios y aun producir un estado de dolor físico (Alvin, 1990). También se observa disminución en la resistencia eléctrica de la piel, dilatación de pupilas, aceleración o decremento de la frecuencia respiratoria, aumento de frecuencia de latidos y de tono muscular, acompañado de inquietud física, además de un incremento en la actividad eléctrica de los músculos de las piernas (Storr, 2002). De hecho Ríos (2001) va más allá, y afirma que las ondas acústicas tocan al individuo en toda la superficie corporal, y en algunos casos siente la “presión” en una zona determinada, por ejemplo, los registros graves vibran en la zona del vientre, y los

agudos resuenan en la cabeza, como si fueran cuerpos sólidos cuyas texturas son sentidas por la piel.

Las relaciones entre las características de la música o sonido y las reacciones fisiológicas, son descritas por Poch (1999, en Hernández, 2003), quien señala que la música actúa sobre la bioquímica del organismo, según el tipo de música y produce los siguientes efectos fisiológicos:

1. Presión sanguínea. Los cambios están en función de la historia personal de quien la escucha. Los instrumentos membranófonos graves tienden a aumentar la presión sanguínea mientras que los sonidos suaves y armónicos lentos tienden a disminuirla.
2. Ritmo cardíaco y pulso. La música con tempo rápido tiende a aumentar el latido cardíaco y el pulso, y viceversa.
3. Aumento o disminución del metabolismo. El canto gregoriano, la música de Bach y la música prerromántica son indicadas como terapias en gastritis, úlceras y dispepsias.
4. Respiración. La música estimulante y de carácter rápido tiende a aumentar el ritmo respiratorio, y la música sedante lo disminuye.
5. Respuesta cerebral. Despins (1996, en Hernández, 2003) afirma que el hombre capta con todo el cerebro tanto el lenguaje como el mensaje musical, y no sólo con el hemisferio derecho (emocional).
6. Respuesta galvánica de la piel. Los niveles de conductancia de la piel se habitúan tanto a la música como a un ruido uniforme. La alteración de estos niveles está relacionada con la altura tonal y el aumento de complejidad de los componentes musicales. Con la resolución del conflicto musical, la conductancia también se desacelera.
7. Aumento de nivel de resistencia al dolor. La música como anestésico, relaja y desvía la atención cerebral del punto donde se está produciendo el dolor y tiende a aumentar el umbral al dolor. Se utiliza cada vez más

en áreas como la anestesiología, la odontología, la ginecología, entre otras.

8. Incremento de actividad muscular. La música funcional en el trabajo, además de permitir la recarga y la coordinación muscular, permiten una elevación de la actividad corporal a todos los niveles.

Como otra característica muy singular, aunque no resulta muy frecuente, es que la música puede provocar ataques epilépticos, ataques orgánicos resultado de la música como estímulo físico que actúa de forma directa en el cerebro y no en el efecto de los sentimientos generados. Para la mayoría de los casos de epilepsia musicogénica, la causa de los ataques es la música orquestal (Storr, 2002). Apoyando esta afirmación, Reese (Alvin, 1990) ha concluido que epilepsia musicogénica es un término que indica que la asociación entre los estímulos musicales y los ataques epilépticos es estrecha, y que los accesos epilépticos son precipitados solamente con una música específicamente irritativa, siendo muy raros los casos de epilepsia musicogénica.

Tomando en cuenta el gusto por la música de la mayoría de las personas, Storr (2002) se atreve a afirmar que es manifiesto que el ser humano desea el estímulo, tanto como lo opuesto, esto porque el Nirvana y la liberación de la tensión suelen derivar en la desesperada búsqueda de algún estímulo a través del cual se libre de la monotonía. Realizando una búsqueda de los posibles motivadores de las personas para mantener su cercanía con la música, concluye que es por la cualidad estimulante y distensadora de la música que las personas gustan de escuchar o participar en su producción.

1.5.2. Efectos psicológicos de la música

La estimulación es la capacidad de la música para agudizar el estado de alerta, la conciencia, el interés y la excitación. La estimulación se encuentra en su mínima expresión durante el sueño y en su máxima expresión en los momentos en

que el ser humano experimenta sentimientos como el deseo, la rabia o la excitación sexual. Sin embargo, no todas las piezas musicales se han compuesto para ser estimulantes, por ejemplo, la música decorativa de los ascensores o las canciones de cuna. La idea de que la música provoca una sensación general de estimulación explica por qué ha sido utilizada para el acompañamiento de tantas actividades humanas. La música estructura el tiempo. Mediante la imposición de orden, la música garantiza la presencia de los sentimientos generados por el instante crítico de un acontecimiento determinado en el mismo momento (Storr, 2002).

Del Campo (1997) opina que todo el mundo, independientemente del nivel cultural alcanzado o de la educación recibida, se ve inmerso en un mundo sonoro. Considera que todas las personas internalizan desde la infancia datos musicales y sonoros, y ven movilizadas sus emociones al percibir distintas músicas. Además, también señala que la música nace como manifestación creadora del sentido globalizador del ser humano, donde naturaleza y sentimientos, movimiento y emociones, se entremezclan con los arquetipos inconscientes, dando paso a una nueva concepción del acto creador y de la propia comunicación.

Tal como se mencionó previamente, y en relación con lo anterior, Benenson et al., (1996) dividieron la acción de la música en dos niveles, a saber: Nivel 1: movilización, (música = energía): este nivel refiere que la música moviliza integralmente a los seres humanos, a partir de su nacimiento y aun desde la etapa pre-natal. A través de la escucha, la música introyecta en el auditor una energía de carácter global que puede circular libremente en el interior de la persona, para proyectarse seguidamente a través de las múltiples vías de expresión disponibles. Nivel 2: musicalización (impregnación – proyección), (música = alimento). Este otro nivel describe que la música impregna, dejando huellas internas concretas de su paso y de su acción sobre la persona. La motivación básica de la absorción y consiguiente impregnación sonora es el afecto. La música que es internalizada integra un fondo o archivo sonoro personal, el mundo sonoro interno. La

presencia, actividad y progresivo desarrollo de este núcleo sonoro individual genera la posibilidad de que la persona produzca una respuesta específica, de carácter sonoro, a los estímulos musicales (proyección). Así, se sentirá impulsado a producir a su vez una respuesta sonora y a generar un ciclo continuo.

La aprehensión de los elementos de la música requiere algún proceso intelectual, aunque puede ser bajo (Alvin, 1990). Altshuler (en Alvin, 1990) llama “respuestas talámicas” a las sensaciones que no necesitan ser interpretadas por las funciones superiores del cerebro. Éstas no tienen un significado simbólico ni intelectual. No obstante, cada una de ellas es un factor vital en el poder emocional de la música.

Willems (1981, en Del Campo, 1997) relacionó los factores más generales de la música con componentes del ser humano. Éstos son:

- El ritmo: este tiene la prioridad por ser indispensable para la melodía y la armonía. Los sonidos internos vienen caracterizados por un ritmo constante y continuo, cuya descompensación altera al individuo hacia estados de alerta, de atención, de ataque, de angustia, de enfermedad, etcétera.
- La melodía: es el centro de la música. La organización de los sonidos tiene esa capacidad directa y espontánea de promover en la persona recuerdos, fantasías, imágenes. Se refleja la angustia, ansiedad, bloqueo y congoja, y la plenitud, apertura o bienestar anímico en otras.
- La armonía: está asociada a la vida mental, a la capacidad de análisis y síntesis, a la capacidad de simbolización y abstracción.

Por su parte, Alvin (1990) señala algunos de los efectos psicológicos que generan ciertos aspectos de la música:

- Altura. Generalmente, las vibraciones rápidas son estímulo nervioso intenso, mientras que las más lentas tienen un efecto relajante.

- Intensidad. Gran parte del efecto de la música depende de este factor, siendo en sí misma una satisfacción.
- Timbre. Es un elemento que produce una impresión agradable y no intelectual, y no estimula mecanismos defensivos. El efecto del timbre ha sido considerado benéfico o dañino y, además, Darwin sugirió que tenía raíces biológicas.
- Intervalo. Se pueden crear estados de ánimo específicos, sólo con los intervalos, pudiendo ser estimulantes, irritantes o perturbadores. El sentimiento producido por una secuencia musical, termina de una manera armoniosa y ordenada, proporcionando satisfacción al oyente y al ejecutante.
- Ritmo. El ritmo puede provocar una conducta histérica o inducir sueño. Puede crear conciencia de movimiento o tener un efecto hipnótico. Ritmos repetitivos y obsesivos pueden resultar deprimentes psicológicos por parecer expresar condición neurótica. Se relaciona simbólicamente con la voluntad y el autodomínio, siendo por eso ordenado, fuerte (físicamente) y vigorizante sobre oyente y ejecutante.

Hernández (2003) hizo una diferenciación -aun más amplia y desarrollada- de factores que provocan efectos psicológicos. Estos factores, de acuerdo con él, son los Factores Intrínsecos, Factores Históricos Sonoros de la persona y Factores Propios de la persona. En seguida se desarrolla la composición de cada uno de estos:

Factores intrínsecos de la música. Son aquellos componentes de la música que, por sí mismos, generan efectos específicos generalizados para todos o la mayoría de los individuos. Dichos factores se clasifican así:

- a) Ritmo. Dependiendo de la velocidad del ritmo, éste puede llegar a producir muerte, tranquilidad, fuerza, energía, vitalidad, aletargamiento, etcétera. El

uso de las percusiones y su aspecto primitivo y rítmico tienen una gran viabilidad terapéutica en la terapia psicocorporal.

- b) Melodía. La idea de la melodía va unida a lo emocional. La melodía constituye un todo (una gestalt). La relación entre las notas es lo que produce el impacto psicológico. Se basa en la inflexión expresiva y la acentuación. La melodía queda grabada en la persona con una gran carga emotiva que, al procesarse terapéuticamente, permite la recreación del momento emocional que le da origen.
- c) Armonía. Existen dos grandes modos armónicos: mayor y menor. Cada uno de estos permite contactar con diferentes sensaciones y sentimientos que, sumado al impacto del ritmo y la melodía, se vuelven catalizadores de experiencias sonoras expresivas.
- d) Timbre. El timbre es la cualidad del sonido que permite distinguir un instrumento de otro. Dependiendo el tipo de instrumentos es la sensación o el sentimiento que evoca. Los diferentes tipos de tambores se perciben en el abdomen, pelvis, genitales, nalgas y piernas. Los instrumentos de cuerda se pueden percibir en el pecho y en la garganta. Los instrumentos de sonidos agudos tienden a vibrar en ojos, orejas y manos.

Factores históricos sonoros de la persona. Son las cualidades particulares del individuo, forjadas por la experiencia, y a causa de las cuales se producen efectos distintos a los de cualquier otra persona. Los tipos de factores son:

- a) Experiencias históricas gestacionales. El oído es el primer órgano perceptual en madurar, en el quinto mes de embarazo. El objeto de atención es la voz de la madre, transformada en un débil y estridente solo. Una sobreexposición al ruido, un disgusto, actuarán negativamente sobre el feto.
- b) Experiencias sonoras de nacimiento. La música, al ser un lenguaje primario, directo y no racional, es una llave que abre matices y vivencias inconscientes relacionadas con el nacimiento.

- c) Experiencias sonoras infantiles. Los niños responden de manera natural y espontánea a la música, y sus impresiones sonoras entre los seis y ocho años se centran en el impacto del ritmo y la melodía, y hasta los nueve años se perciben las armonías.
- d) Toda experiencia sonora posterior. A lo largo de su historia la persona va creando, guardando y reconociendo toda una gama de sonidos que lo identifican como ser individual

Factores propios de la persona. Son las características distintivas de respuesta del individuo ante los estímulos musicales en un momento en particular, que pueden ser diferentes, aún de sí mismo, en otro tiempo. Dichos factores son:

- a) Estado energético-emocional del momento. Cada uno de los cinco sentimientos básicos propuestos por la psicología gestalt (alegría, enojo, miedo, tristeza y afecto) se manifiestan a un nivel energético corporal.
- b) El grado de apertura o defensa. Es importante tener en cuenta la apertura de la persona hacia la experiencia, ya que el éxito del contacto con la música y el sonido depende en gran parte de esto.

Así, aun en sus formas más simples, la música evoca sensaciones, estados de ánimo y emociones. Puede reflejar el sentimiento del momento o cambios con su mera presencia. Moreno (2004) afirma que en música compuesta, un tempo lento, sonidos suaves sostenidos y una tendencia hacia los modos menores se asocian frecuentemente con la tristeza; mientras que los modos mayores, tempo brillante, frases cortas y alto volumen tonal se asocian típicamente con emociones más positivas y dinámicas. Además de unas pocas excepciones debidas a estados mentales o nerviosos, las personas suelen reaccionar normalmente a los elementos de la música, su dinamismo y a su atractivo sensorio emocional e intelectual, de acuerdo con el carácter convencional de la música: alegre, triste, excitante, o sedante (Alvin, 1990). Por eso Del Campo (1997) considera que cuando se escucha es posible comprender los mensajes de explosión emocional

de la persona que compuso esa música, y experimentar los sentimientos y la sensibilidad emocional de la persona que está interpretando esa música. La música provoca respuestas físicas similares en diversas personas y al mismo tiempo. Por esto es que puede incitar a la reunión de un grupo y crear sensación de unidad. También provoca el efecto de intensificar y subrayar el sentimiento que evoca un acontecimiento en especial, a la vez que coordina los sentimientos de un grupo de personas (Storr, 2002), esto porque la música crea orden de entre el caos, el ritmo impone unanimidad sobre la divergencia, la melodía impone continuidad sobre la desunión y la armonía impone compatibilidad sobre la incongruencia (Del Campo, 1997).

Del Campo (1997) cree que la música impregna a toda la persona, en el mismo sentido que la educación y el aprendizaje influyen en todos los actos y pensamientos. Agrega que para muchos adultos, cantar mitiga las inhibiciones y les lleva a conocer quiénes son, mientras que los grupos de canto ayudan a dotar a los niños de valores y caracteres fuertes, así como de habilidad para trabajar y comunicarse con otros. También menciona que la música puede ser meditación para el compositor; para el intérprete y para el oyente, y que hay métodos por medio de los cuales se puede deliberadamente experimentar con la audición musical para reafirmar sus posibilidades espirituales. Afirma que usar la música como un estímulo para la meditación, puede crear un ambiente apropiado para la relajación.

Brown (1981, en Storr, 2002), uno de los expertos mundiales del estudio del desarrollo del habla, también ha estudiado las reacciones generadas al escuchar música, y sus investigaciones han demostrado que existe un consenso generalizado entre los oyentes sobre el contenido emocional de diversas piezas musicales, incluso si las desconocen o no saben identificarlas. Sin embargo, dada la diversidad de experiencia musical, también puede ser que lo que interpretan sea bastante diferente. Del Campo (1997) menciona que “música” está asociada a conceptos como armonía, tensión, distensión, relajación, alegría, encuentro,

etcétera, que responden más bien a sensaciones, percepciones y recuerdos que ella provoca. Alvin (1990) sugiere que las respuestas psicológicas a una experiencia musical dependen de la capacidad del oyente o del ejecutante para comunicarse o identificarse con ella. Así la música puede crear fantasías mentales de muchas clases: realistas, caprichosas, oníricas, fantásticas, místicas o alucinatorias. El oyente buscará en el arte una vía de escape; puesto que la calidad de la música que prefiere es la que brinda más oportunidades de nostalgia o de autodramatización. Agrega además que la música actúa sobre los niveles del ello, del yo y del superyó. Es capaz de despertar o expresar instintos primitivos y aun ayudar a que se manifiesten; pueden contribuir a afirmar el yo; liberar o dominar las emociones al mismo tiempo; dar un sentido de finalidad al oyente o al ejecutante; puede sublimar algunas emociones, satisfacer el deseo de perfección a través de experiencias estéticas y espirituales muy nobles.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que se pueden encontrar excepciones respecto a las reacciones generadas por la asociación de la música con recuerdos de acontecimientos fundamentales de la vida (Espinosa y Uribe, 2001), dado que el hombre absorbe los sonidos, a menudo en forma inconsciente, y retiene la música: quizá pasajes muy breves, que pueden traerle a la memoria hechos, estados de ánimo o sensaciones asociadas con ella, sensaciones perceptuales tales como olores, contactos o colores, entre otros. Pero, de igual manera que en la forma más receptiva, se puede presentar cerrazón auditiva hermética que bloquea el cuerpo para que no puedan ingresar los sonidos circundantes. Este acorazamiento generalmente no es voluntario, pero impide el placer auditivo generado por ciertas melodías que revelan el angustiante bloqueo emocional estático (Ríos, 2001). El poder de la música para evocar imágenes o sensaciones puede explicar su asociación con estados psíquicos en los cuales la individualidad, el tiempo o el espacio desaparecen o toman otra dimensión.

Es por el supuesto de que la música genera unión y sincronía, que se da por hecho que la música estructura el tiempo, y algunos músicos afirman que,

para ellos, ésta es su principal función. Stravinsky (1968, en Storr, 2002) distinguía dos tipos de tiempo:

1. El tiempo psicológico. El tiempo que varía en función de la disposición interna del sujeto: si se siente aburrido, emocionado, apesadumbrado, divertido, etcétera.
2. El tiempo ontológico. El tiempo tal como es en realidad, como es medido.

De esta manera, la música que implica y expresa sentimientos personales y emotivos, sustituye el tiempo ontológico por el psicológico.

Por otro lado, la música y el habla se encuentran representadas por separado en ambos hemisferios cerebrales. El lenguaje se procesa en el hemisferio izquierdo, mientras la música se aprecia en el derecho. La división funcional se produce entre la lógica y la emoción. Esto puede comprobarse adormeciendo un hemisferio mientras el otro permanece en alerta, de modo que el paciente pierde la capacidad del habla, pero es capaz de cantar. A la inversa el resultado también se revertirá. Los afectados por lesiones o enfermedades cerebrales pueden perder la capacidad de comprender o utilizar el lenguaje sin perder la competencia musical, tal como sucedió con Zasetzky, el famoso paciente de A. R. Luria. Cuando las palabras y la música están estrechamente relacionadas como las letras de las canciones, ambas se almacenan en el hemisferio derecho como parte de una sola Gestalt (Storr, 2002).

1.5.3. Internalización de la música

El sonido y la música están siempre en el mundo circundante, sin embargo ni todos los sonidos ni toda la música se quedan con la persona. El ser humano genera procesos de apropiación de material sonoro que le es atractivo o útil. Para la apropiación del sonido y la música, en su sentido más general, se llevan a cabo procesos de internalización. Tales procesos se han descrito en la formulación de

distintos Modelos de internalización y desarrollo musical (Benenzon et al., 1996), algunos de ellos son los siguientes:

1) Modelo lingüístico

El lenguaje musical (oir-comprender-expresar la música) se adquiere al igual que la lengua materna, mediante la convivencia y exposición reiterada al mismo; la absorción, internalización y metabolización; proyección o expresión y el *feedback*. Tanto en el aprendizaje de la lengua materna, como en el lenguaje musical, los mecanismos instintivos son constantemente activados y abonados por los estímulos de carácter afectivo. Por sus connotaciones afectivo-cognoscitivas, la música constituye un factor esencial en el desarrollo de la comunicación intra e interpersonal y en el proceso de adaptación activa a la realidad.

2) Modelo Nutritivo

Todo proceso de absorción de alimentos constituye por sí mismo una experiencia gratificante y vital, tanto para el cuerpo como para el espíritu de la persona. Los sentidos constituyen la puerta de entrada de todo aquello que nutre a la persona. El niño pequeño tiende naturalmente, frente a la música, así como frente a los alimentos, a focalizar e incorporar aquellos que por sus características particulares responden tanto a su apetito como a su capacidad de asimilación personal. La afectividad desempeña un papel fundamental en la adquisición e implantación de las estructuras musicales. Además, influirán en forma positiva o negativa en el proceso de alimentación musical la cantidad, variedad y ritmo en que se van sucediendo los estímulos sonoros.

3) Modelo de Willems y la conducta musical

El método de trabajo en la psicopedagogía musical de Willems (ya descrito brevemente, en bloques anteriores) se apoya en las series u ordenamientos evolutivo-estructurales que rigen en la naturaleza, en el hombre y en el arte, en particular en la música. A la serie musical de nivel de estructuración creciente le

corresponde, término a término, la serie de nivel de estructuración personal o humana:

Sonido..... Cuerpo
Ritmo.....Aspecto fisiológico
Melodía..... Aspecto afectivo
Armonía.....Aspecto mental
Música..... Aspecto supramental.

Así, para movilizar los aspectos motrices en las deficiencias físicas, se impondría potenciar el aspecto rítmico en la musicoterapia. La falta de fluidez y espontaneidad en la producción melódica en determinados individuos, podría llevar a suponer dificultades correlativas a nivel afectivo y de la comunicación.

Aquí, es preciso señalar que, para éste trabajo, se estarán rescatando el 1) Modelo lingüístico y el 2) Modelo Nutritivo, que pueden complementarse a pesar de ser diferenciados, ya que ambos expresan la concepción de la internalización de la música con base en principios de adaptación y supervivencia, muy ligado a la hipótesis y objetivo que se persigue en este trabajo.

En resumen, el sonido y la música han sido y siguen siendo un aspecto preponderante en la vida del ser humano, como medio de adaptación, supervivencia y de expresión. Además, los efectos que la música produce existen y han sido reconocidos desde tiempos remotos hasta el día de hoy, por lo cual ha sido utilizada como una herramienta para distintos fines, los cuales guardan correspondencia con los intereses primordiales de la sociedad y el contexto cultural en que se habite.

Capítulo 2.

MÚSICA EN LA PSICOLOGÍA

La música, y en particular la musicoterapia, se aplica en mayor medida, aunque no exclusivamente, a la evaluación y tratamiento de niños y adultos con discapacidades sensoriales, físicas y de aprendizaje, problemas de salud mental, trastornos en el comportamiento y sensoriales, y problemas necrológicos, a través del proceso de hacer o recibir música (Del Campo, 1997). Se ha hecho uso de ésta como aliada para combatir padecimientos físicos, muerte, estrés y depresión, levantando el estado de ánimo y las ganas de vivir (Rios, 2001). Además, cabe señalar que una mala elección del tema musical, de la actividad, del momento, del grupo en el que esté integrada la persona, etcétera, puede ser inútil y hasta perjudicial (Hernández, 2003).

En seguida se describen algunas de las aplicaciones de la música en distintas áreas de trabajo de la disciplina psicológica.

2.1. Psicoterapia.

El empleo de la música en terapia comenzó a delinearse en los inicios del Siglo XX, a raíz de la obra del médico francés Chomet y posteriormente en las aplicaciones en las clínicas psiquiátricas realizadas con el objeto de tranquilizar a los pacientes ahí reclusos o como terapia ocupacional. Sin embargo el uso de la música con propósito científico es más reciente (Rios, 2001). El valor terapéutico de la música consiste en su concepción como medio de comunicación, necesaria cuando la enfermedad desencadena aislamiento o inseguridad, deformando procesos perceptivos, mentales y emocionales (Alvin 1990).

Oaklander (1996, en Espinosa y Uribe, 2001) utilizó la música en su trabajo terapéutico con niños, en dependencia de la problemática emocional de este. Una de las actividades implementadas es el canto y ejecución de algún tema

relacionado con lo que el niño estaba viviendo en ese momento, y al terminar la canción se platicaba con el niño de los sentimientos de dolor, tristeza o el que estuviera en cuestión. Otra actividad es poner de fondo determinado tema musical y guiar verbalmente al niño para ponerse en contacto con los sentimientos y estados de ánimo evocados, para que, posteriormente, el niño comparta todas estas sensaciones experimentadas, mediante una narración, un dibujo o cualquier otra forma de expresión. Del Campo (1997) hace referencia a la importancia de la música en este sentido, señalando que mientras la palabra hablada puede ocultar la verdad, en el caso de la música esto es prácticamente imposible.

Brin (1968, en Espinosa y Uribe, 2001) comenta que la música puede fungir como canalizadora de impulsos indeseables de niños con trastornos emocionales, a actividades socialmente aceptadas. Su trabajo consistía en enseñar a los niños a ejecutar música, enfrentando, retroalimentando, haciendo hablar o manifestar los trastornos emocionales que el niño estuviera viviendo, con el fin de lograr la superación de estos.

Poch (1999, en Hernández, 2003) resume las opciones que brinda la utilización de la música con un sentido terapéutico:

1. Como medio proyectivo para averiguar las causas de la depresión
2. Como ayuda al cambio del estado de ánimo
3. Como apoyo psicoterapéutico
4. Como ayuda a la movilización interna y externa del paciente.
5. Como ayuda a la resocialización
6. Como ayuda a la remotivación de la persona.

Existen varios enfoques, dentro de la psicoterapia, que han establecido sus bases en torno al uso de la música. Las más importantes, y sobre las que más se escrito, son: La Musicoterapia, el Psicodrama y la Terapia Transpersonal.

2.1.1. Musicoterapia

La terapia de enfoque humanista es un proceso por medio del cual el individuo se descubre, se da cuenta que es un ser humano capaz de hacer cosas, de la forma en la que está viviendo, cómo se está relacionando con los demás, etcétera. Precisamente la musicoterapia surge del movimiento humanista. Por las características propias de la música es que, desde este enfoque, puede resultar un apoyo muy útil en terapia, puesto que facilita la reacción química, motora, da equilibrio, etcétera, y su uso se puede adecuar a la necesidad del paciente, con distintas formas de trabajo, como es escuchándola, ambientando espacios, o bien, haciendo música (Espinosa y Uribe, 2001). La musicoterapia es considerada un arte-terapia o terapia creativa, y no como una terapia alternativa. La musicoterapia ha llegado a ser una terapia auxiliar y un remedio reconocido por muchas personas; entre los que se encuentran psicólogos, educadores y músicos (Ríos, 2001). Ya existen departamentos de musicoterapia en hospitales, centros de rehabilitación, centros penitenciarios, clínicas y colegios de todo el mundo. Pero a pesar de lo que se pudiera creer, la musicoterapia no pretende luchar contra la medicina occidental; lo que busca son nuevas alternativas que coadyuven al desarrollo integral del ser humano (Hernández, 2003).

La música, por obvias razones, es muy importante para la musicoterapia, porque en ella es posible volver a los aspectos más primitivos: al golpe, al ritmo, el compás, la frecuencia y sobre todo las frecuencias altas, ya que éstas llevan más información, y las bajas no transportan mucha información (Del Campo, 1997). A la Musicoterapia le interesa la movilización, la impregnación y proyección de las estructuras sonoras, sin embargo privilegia la Movilización, sobre las otras (Benenzon, HERNY y Wagner, 1996).

Para Bruscia (1989, en Moreno, 2004) la musicoterapia es un proceso dirigido a un fin, en el cual el terapeuta ayuda al cliente a mejorar, mantener o restablecer su estado de bienestar mediante la utilización de experiencias

musicales y la relación que se establece entre ellas como una fuerza dinámica de cambio. De igual manera, Del Campo (1997) apunta que la musicoterapia pretende llevar al desarrollo de una experiencia musical compartida entre el cliente(s) y el terapeuta. Esta experiencia musical incorpora el desarrollo de una relación con el cliente, donde la música creada representa no sólo la personalidad y estado de ánimo del cliente y del terapeuta, sino también sentimientos y pensamientos inconscientes que verán la luz, permitiendo al cliente el “darse cuenta”, objetivo fundamental de las terapias de enfoque humanista. Cada persona tiene su propia personalidad musical interior y preferencias musicales que le permiten la mejor forma de expresión.

Los componentes necesarios de la musicoterapia son los siguientes: 1) un paciente con algún tipo de necesidad, 2) un proceso de evaluación, 3) objetivos terapéuticos establecidos, 4) un musicoterapeuta preparado, 5) experiencias musicales, 6) una relación terapéutica y 7) procedimientos de evaluación (Del Campo, 1997).

En esta disciplina se utiliza toda la gama de experiencias de la música, que incluye: experiencias receptivas, recreativas, composicionales, improvisatorias, de actividad o de artes combinadas (Del Campo, 1997):

- a) En las experiencias receptivas, el cliente escucha música.
- b) En las experiencias recreativas, el cliente recrea música (vocal o instrumentalmente).
- c) En las experiencias composicionales, el cliente crea música, como melodías y/o letras para canciones, música para instrumentos, obras musicales, videos musicales con o sin la asistencia de la tecnología o el terapeuta.
- d) En las experiencias improvisatorias, el cliente crea música espontáneamente con la voz y/o instrumentos.

- e) En las experiencias con actividades, el cliente participa en una experiencia estructurada o semiestructurada que ha sido cuidadosamente diseñada por el terapeuta para provocar comportamientos particulares.
- f) En experiencias combinadas, las experiencias musicales se combinan unas con otras.

Con respecto a las experiencias improvisatorias, cabe agregar que es una norma en muchos programas de musicoterapia animar a cualquier cliente para que improvise música espontáneamente, no sólo a los entrenados musicalmente sino también a aquellos que presentan las minusvalías más severas, como autismo o discapacidades múltiples en niños y adultos. Los musicoterapeutas, habitualmente, utilizan una variedad de instrumentos de percusión como xilófonos, tambores, campanas, gongs, maracas y otros instrumentos similares, que ayudan a la inmediata y espontánea expresión musical de cualquier persona que esté o no entrenada musicalmente (Moreno, 2004). Es mediante la improvisación que se establece una conversación no verbal, en la que el cliente expresa cosas que no podría decir con palabras, y así mismo el terapeuta puede observar cosas que no le serían dichas, posibilitando elucidar aspectos de la vida inconsciente, dando oportunidad al cliente de “darse cuenta”.

Por último, se ha dado una tendencia a colocar la disciplina musicoterapéutica bajo la tutela de otros sistemas terapéuticos. Por ejemplo, se ha utilizado la música como refuerzo en el área de la terapia del comportamiento; mientras tanto en el contexto psicoanalítico, se ha asociado con el trabajo de Mary Priestley (1985, en Moreno, 2004), y también se ha conjuntado con muchas otras orientaciones terapéuticas. A raíz de esto, muchos musicoterapeutas han expresado su temor a que los aspectos únicos y la identidad de la musicoterapia como disciplina independiente, se pierdan (Moreno, 2004).

2.1.2. Psicodrama

El psicodrama es un método terapéutico creado por J. L. Moreno en la década de 1920, y la cual se ha definido por Blatner (1988, en Moreno, 2004) como el método mediante el cual las personas pueden ser ayudadas a explorar las dimensiones psicológicas de sus problemas gracias a la representación de sus situaciones conflictivas, más que hablando de los mismos. El psicodrama es, sobre todo, un método terapéutico holístico que posee un potencial ilimitado para integrar prácticamente todas las artes (drama, música, arte y danza). Este enfoque puede ser utilizado de un modo efectivo de diversas formas por los musicoterapeutas, arteterapeutas, danzaterapeutas, psicólogos, enfermeras psiquiátricas, consejeros y otros que trabajen en terapia de grupo (Moreno, 2004).

Cuando la música se integra en el psicodrama, el resultado es una forma híbrida que es distinta de sus orígenes, siendo que la primera es intrínseca en el proceso terapéutico. El psicodrama musical, como se denominaría en su conjunto, es la integración de la improvisación musical, la imaginación, y otras técnicas de musicoterapia, con el tradicional psicodrama de acción (Moreno, 2004).

El objetivo de conjuntar la música en el psicodrama es crear, en cualquier momento, música improvisada para apoyar una gran variedad de emociones. Se debe clasificar la representación musical de estas emociones en categorías amplias y representativas. Tales categorías o grupos emocionales deben incluir, entre otras, la tristeza, la ansiedad, el terror, la alegría, el miedo, la paz, la nostalgia y la melancolía. Las formas musicales para expresar estos tipos de emociones básicas están actualmente bien establecidas en la cultura occidental. Además una característica particular de este sistema es que la música se toca en vivo y es improvisada, lo cual es esencial para conseguir flexibilidad, cosa que no se podría lograr con la música grabada. Para esto, los músicos, en el grupo de improvisación, deben estar situados de modo que siempre puedan estar en contacto visual con el protagonista y el director (Moreno, 2004).

Un trabajo similar es el realizado por Salas (1996, en Moreno, 2004), cuya técnica terapéutica, el playback theatre, se basa en una representación teatral, donde se utiliza la música para apoyar el impacto emocional de las representaciones, haciendo énfasis en el papel que ejerce el músico capacitado y no tanto la persona como creadora de música.

2.1.3. Música Transpersonal

Maslow y Grof fueron quienes determinaron el nombre de TRANSPERSONAL para esta corriente psicológica. Es transpersonal, porque va más allá de lo personal, haciendo énfasis en la diferencia que la “Tercera fuerza” de la psicología centrada en la persona, tenía con la cuarta fuerza que iba más allá de ésta (Ríos, 2001).

La psicología Transpersonal apareció en los años setenta, a raíz del movimiento de un número creciente de profesionales de la salud que sentían que el conductismo y el psicoanálisis estaban limitados por el hecho de provenir de estudios psicopatológicos; por el intento de generalizar a partir de sistemas simples hacia los más complejos; por adoptar un enfoque reduccionista de la naturaleza humana y por hacer a un lado ciertos sectores, preocupaciones y datos de importancia para un estudio claro, como pueden ser los valores, la voluntad, la conciencia y la búsqueda (inherente en el ser humano) de la autorrealización y autotrascendencia (Ríos, 2001).

Desde el enfoque Transpersonal, *escuchar o generar cierto tipo de sonidos organizados, movidos desde las raíces de nuestro ser profundo, puede facilitar el crecimiento y la toma de contacto con estados diferentes de atención y lucidez que trasciende los niveles reconocidos.* (Fregtman, 1989, p. 69; en Ríos, 2001, p. 149).

La música, así como los sonidos, tienen un potencial Transpersonal, dado que pueden llevar a un estado no racional, donde el cuerpo fluye a través del

sonido; a una circunstancia no natural, a espacios poco comunes; a otra realidad. Por lo tanto la música es capaz de llevar a trascender una realidad transpersonal. Esto se da porque el músico crea, revela e impulsa una nueva realidad transpersonal. Sin embargo, si la música y su creador, no son capaces de crear ni de revelar nuevas realidades, deja de ser creador y pierde el sentido (Ríos, 2001).

2.2. Aplicaciones de la música a la Educación

La educación debe constituir para el sujeto un medio para el desarrollo y aprendizaje de aptitudes y actitudes que le permitan interactuar con su medio socio cultural. Es por eso que desde principios del siglo XX, la pedagogía encamina sus esfuerzos a la búsqueda de nuevos métodos y técnicas educativas, teniendo como objetivo ampliar la enseñanza hasta la incorporación del desarrollo del intelecto, el desarrollo sensorial y el de la sensibilidad. La pedagogía actual promueve el movimiento interno y externo en el alumno, y el objetivo de apropiarse del proceso de enseñanza-aprendizaje se puede alcanzar a través de la técnica musical, ya que permite estimular la memoria, la atención, concentración, adquisición del lenguaje verbal y motriz, que posibilita la expresión de necesidades, estados de ánimo, así como una vía para motivar las áreas cinestésicas, táctiles, visuales y auditivas, en un ambiente relajado y motivador que permita la socialización del individuo, y es por eso que los objetivos que siempre se deben tener presentes en esta área son permitir el desarrollo en el niño de la afirmación de su identidad, la cooperación, la sensibilidad, expresividad, autonomía, autocontrol y la creatividad (Betancourt, 2001).

En cuanto a esto, la música enriquece al sujeto por medio del sonido, el ritmo, y de las facultades propias de la melodía y la armonía, favoreciendo la facultad de la voluntad, la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación creadora (Betancourt, 2001). La música libera, activa y desarrolla la energía personal, además de que constituye un método de participación activa que conlleva al descubrimiento y a la experiencia en el niño. La educación musical pone énfasis

en la sensorialidad, motricidad y afectividad del niño como factores propulsores del aprendizaje. Es de esta forma que la educación musical pretende la relación de los aspectos artísticos y científicos de la música armonizando el saber, la sensibilidad y la acción, a partir de las funciones psicológicas en la base de la audición musical

A la Educación Musical le interesa la movilización, la impregnación y proyección de las estructuras sonoras, sin embargo privilegia el aspecto de la Musicalización (Benenzon, Hernsy y Wagner, 1996). Kodaly (1985, en Betancourt, 2001) propuso, en 1937, a la educación musical para toda la instrucción escolar, puesto que contribuye a desarrollar las capacidades en el niño tales como la capacidad general de escuchar, la habilidad de concentrarse, los reflejos condicionados, el horizonte emocional y la cultura física. Para Willems (1996, en Betancourt, 2001) la educación musical implica varios procesos: 1. Escuchar, reconocer, reproducir (desarrolla el interés, la atención y la predicción); 2. Altura del sonido, ascenso y descenso (desarrollando el reconocimiento de sonidos graves y agudos); 3. Ritmo y métrica (reproducir ritmos, llevándose a la comprensión y expresión verbal); 4. Invención, improvisación (desarrollando invención de frases rítmicas y melódicas, generalizables al habla); y 5. Introducción a la lectura y la escritura (desarrollo de elementos auditivos y visuales).

La captación de la entonación y la forma melódica de la expresión materna, da origen a la comprensión oral del niño. Ya en la escuela primaria, la entonación y modulación de la voz en la lectura de textos, puede influir en la captación e interpretación del contenido, lo que puede ser desarrollado por el canto o la instrucción musical. Aunado a esto, Nieto (1987 pp. 136, en Espinosa y Uribe, 2001 p. 26) argumenta que "...el ritmo melódico, introducido al pre-grafismo, da destreza y agilidad al trazo (en la escritura del niño), a la vez que coordina el impulso y la inhibición grafomotora acorde a la melodía y sus intervalos".

Ducourneau (1988, en Espinosa y Uribe, 2001) narra tres aspectos cognitivos a los que la música (ritmo) puede apoyar:

1. Lenguaje. La articulación necesita la coordinación y organización espacial. Además, una frase posee ritmo y entonación que, de no ser adecuadas, podrían cambiar el sentido de la frase.
2. Lectura. Para el aprendizaje de la lectura es fundamental preparar al oído para diferenciar sonidos.
3. Escritura. Se necesita poseer ritmo para asimilar las formas, así como aprehensión del espacio y cierta habilidad motriz.

Además de esto, la música puede incorporarse a las escuelas por la necesidad de que la educación integre lo cognitivo y lo afectivo, lo que podría llevar a que el niño tenga la capacidad de desarrollarse conociéndose, con atención, seguridad, organización y con tranquilidad. La técnica musical aplicada en niños preescolares permite la estimulación y el desarrollo de aspectos senso-perceptuales, cognoscitivos, psicomotrices y socio-afectivos; así como nociones espacio-temporales, de coordinación y del esquema corporal (Betancourt, 2001). Esto podrá conducir a que un niño funcione de manera eficaz en el ambiente escolar y fuera del mismo.

Del Campo (1997) señala que los niños que cada día comienzan con cantos corales y ejercicios rítmicos y notación musical están sustancialmente más alertas intelectualmente, a pesar de no estar más dotados que otros niños. También muestran una superioridad en el pensamiento abstracto, en coordinación, en relaciones espaciales, en buena salud, en el aprovechamiento del tiempo, en iniciativas, imaginación y uso de palabras.

Es por estas razones que se propone la música como apoyo de los métodos de enseñanza, dado que ésta puede despertar y/o sensibilizar ciertas capacidades humanas cognitivas y afectivas que pueden ayudar al niño a resolver

conflictos, preocupaciones, presiones, etcétera, que puedan presentarse en su desarrollo (Espinosa y Uribe, 2001).

2.3. Aplicaciones de la música a la Educación Especial y Rehabilitación

Aguilar (2000) comenta que la música en la Educación Especial ha sido aplicada ayudando al diagnóstico clínico y psicopedagógico, además de al ámbito de la socialización, ya que a partir de la música se crea una atmósfera afectiva. Asevera también que la música apoya a la adquisición de conocimientos, por lo cual es tomada en cuenta muy frecuentemente en este ámbito.

Al respecto, Tilleria (1998) proporciona una clara noción de la importancia que tiene la música en la educación especial, afirmando que un maestro, sobre todo en la escuela especial, debe saber cantar, improvisar sobre textos y melodías y tocar, en lo posible, piano, guitarra, flauta, etcétera, sin necesidad de que se trate de un concertista, sino que, simplemente, pueda tocar, y es que, hablando de educación especial, debemos partir de que una clase se debe caracterizar por la acción; es decir, por el constante hacer.

Conforme a esta propuesta, Salinas (1999) apoya tal consideración, en un reporte de su actividad en la “Casa Hogar Don de Dios”, en la cual fue puesto en marcha el programa Educar por Movimiento y Posiciones. Este programa consistía en aprovechar todos los objetos y situaciones disponibles en el hogar como herramientas para la rehabilitación de pacientes con parálisis cerebral, síndrome de Down, hiperactividad, autismo, entre otros. Los resultados del programa fueron satisfactorios y, según comenta, en dicho programa el juego y el canto enriquecieron el proyecto de forma importante. Y es que, entre otras oportunidades que brinda la música, se encuentra que el aprendizaje de canciones y melodías ayuda a ejercitar la memoria.

En sí, la música es usada para ensanchar la capacidad de atención sostenida, además que promueve la participación activa, mientras ejercita la discriminación auditiva y la activación motora (Aguilar, 2000). De modo que ponerse a ejecutar un instrumento frente a los niños y acompañarse con éste en alguna canción le da una magia singular a la clase, porque todos los niños querrán saber cómo es posible hacerlo sonar y esto los motivará mucho más aún, y aun cuando presenten dificultades físicas o motoras, no importará, ya que lo positivo pasará por el intento, por la búsqueda para su ejecución, apareciendo como un nuevo desafío. Lo mismo en cuanto a bailes y danzas (Tilleria, 1998).

De hecho, en los centros de intervención temprana, para la aplicación de un programa de trabajo, la Dirección General de Educación Especial (DGEE) delinea que son requeridos ciertos materiales, y resulta curioso encontrar enlistados, entre muchos otros, elementos como: campanitas de diferentes sonidos, instrumentos musicales, así como sonajas de tamaños, colores y sonidos diferentes (García y Mussa, 1995), lo cual acentúa la importancia que tiene, a nivel institucional, la música como un medio de trabajo.

Al respecto, Aguilar (2000) afirma que la música puede ser utilizada para la rehabilitación precoz, con el objetivo de estimular la función cerebral a partir de música concordante con la frecuencia cerebral, en casos en los que el niño presente alguna dificultad motriz o neurológica por cuestiones genéticas.

Sin embargo, para implementar la música en la educación musical, primero se debe hacer la distinción de que una cosa es la música para el esparcimiento y otra para la educación. Para el trabajo consistente en educar musicalmente debe elegirse buena música y esto no se refiere al género ni al estilo, sino que servirá cualquier obra que esté bien trabajada (Tilleria, 1998), principalmente en relación al ritmo y demás características propias que puedan generar un movimiento en las personas, el cual se vea reflejado en resultados positivos. Es muy importante buscar riqueza en las diferencias tímbricas en los instrumentos que se utilicen, que

no necesariamente tienen por que ser muy elaborados o costosos. Así, los acompañamientos rítmicos se podrán efectuar con chauchas, panderetas, cajitas con semillas, llaves, claves, cañitas huecas, raspadores y palos de lluvia. Además, es importante trabajar con el reconocimiento auditivo de instrumentos, pero para esto también es necesario que el niño los conozca, y debe hallarse la forma en que pueda conocerlos, palparlos y oírlos para diferenciarlos.

La música barroca tiene un muy apropiado material para aplicar en esta área. Generalmente estas obras tienen un movimiento Allegro, otro Largo o Adagio y finalmente otro Allegro. Sin embargo, la música folklórica tradicional podría ser de mucha ayuda, ya que esto generará un mayor sentido de pertenencia y resultar más interesante para las personas. Por ejemplo, el folklore de toda América posee muy buenos y fáciles ejemplos musicales para el trabajo en el aula, encontrando piezas cortas y alegres. En México hay corridos, huapangos y rancheras, como también otras buenas y animadas canciones, por ejemplo, las "Mañanitas", que pueden ser una buena muestra (Tillería, 1998). De igual manera se puede observar en cuanto a danzas, que las hay muy fáciles y variadas, tales como Rancheras y Polkas, entre otras, y aun cuando algunas coreografías sean demasiado complicadas o representen un esfuerzo muy grande, se pueden simplificar, favoreciendo de esta forma al niño. Entonces será más fácil motivar al alumno hacia los bailes y danzas. De esta manera, cantando, tocando o bailando, lo enriquecedor será la participación.

Ríos (2001) menciona que, a través de la música, se están logrando avances importantes en el trabajo con personas incapacitadas, en casos de daño cerebral, parálisis cerebral, retraso en el desarrollo y en situaciones que afectan la memoria y la concentración. Storr (2002), da un ejemplo de las posibilidades de la aplicación de la música en el área de Educación Especial. Este es el caso de David, un niño autista de seis años, que sufría ansiedad crónica. Por nueve meses se intentó enseñarle a atarse los cordones de los zapatos sin éxito, aunque su coordinación visomotriz era excelente. Un estudiante de psicología convirtió el

proceso de atarse los cordones en una canción, y así David lo consiguió al segundo intento.

Algunos pacientes con enfermedades neurológicas que repercuten en la motricidad, son capaces, escuchando música, de realizar movimientos voluntarios que no podrían realizar sin ella. Sacks (1981, en Storr, 2002, p. 57) describe la situación de una paciente víctima de Parkinson postencefálico con crisis recurrentes. “[...] el mejor tratamiento para sus crisis era la música [...] en el transcurso de un minuto, la señora D. se ponía en tensión [...] y era víctima de repentinos arrebatos y tics [...]. Al minuto siguiente, gracias a la música de una radio o un gramófono, se producía la total desaparición de todos esos fenómenos obstructores y explosivos, y la sustitución de los mismos por una alegre relajación y fluidez de movimientos [...]”.

Josepha (1968, en Espinosa y Uribe, 2001) realizó una reunión de estudios que plantean a la música como terapia para incapacitados físicos. Se obtuvo que la música es un medio de expresión emocional socialmente aceptable e interiormente gratificante para los disminuidos visuales, lo que le ayudará a desarrollar iniciativa, confianza en sí mismo y cooperación. En cuanto a los niños con disminución auditiva o sordera, se encontró que pueden aprender a distinguir vibraciones musicales en términos de ritmo y acento, con lo que se puede obtener que los niños sordos eleven su autoestima, desarrollando mejores relaciones interpersonales y un conocimiento mayor del mundo que los rodea, entre otras cosas. Respecto a los niños con deficiencia en el habla, fue observado que el tratamiento con niños afásicos puede incluir actividades como silbar, ejercicios de identificación de tonos por pares, inflexión de voz y control de volumen, ejercicios con los labios y lengua, y el canto utilizando canciones con pocas palabras en un ritmo bastante regular.

Korson (1968, en Espinosa y Uribe, 2001) ha usado la ejecución musical con pacientes que padecen de distrofia muscular progresiva, para tratar de reducir

su aislamiento mediante actividades de participación grupal, ofreciendo también una oportunidad de descarga de sentimientos e impulsos, promoviendo la función de ciertos músculos que podrían atrofiarse por desuso (entre ellos los involucrados en la respiración). Las actividades consistían en ejecutar la melódica, el tambor (para liberar tensión emocional), música y teatro (para expresar ideas creativas) y danza en silla de ruedas, con ayuda de otras personas (Espinosa, y Uribe, 2001).

De este modo podemos apreciar en algunos trabajos que se han realizado cómo la música se ha utilizado como herramienta en el ámbito de la Educación Especial y la Rehabilitación de personas con capacidades diferentes, y los resultados que ha brindado.

2.4. Aplicaciones de la música al ámbito Organizacional / Laboral

Es porque la música afecta físicamente a las personas que suele utilizarse en los momentos en los que un grupo realiza acciones físicas repetitivas. El ritmo impuesto afecta a la capacidad para organizar los movimientos. Por ejemplo, la banda militar ordena los pasos y reduce la fatiga. De este modo, las canciones de trabajo alivian el aburrimiento y coordinan las acciones de trillar, cavar, cosechar y otras tareas por el estilo. Así mismo, los esquemas rítmicos combinados con una melodía, han sido en todos los tiempos un modo de aliviar la fatiga física. Esta es la explicación sobre por qué, desde tiempo inmemorial, la música ha acompañado a las tareas físicas pesadas en la vida de esclavos, convictos, marineros y muchos otros (Alvin, 1990).

Stravinsky (1968, en Storr, 2002) efectuó la división entre tiempo ontológico y tiempo psicológico, distinguiendo que es posible perder toda sensación de tiempo al ejecutar o al oír música. Así, los movimientos repetitivos se hacen menos aburridos si se sincronizan mediante ritmos musicales.

El equivalente moderno del uso de la música para la coordinación del trabajo agrícola es la utilización de música en las fábricas, aun cuando, según Storr (2002), no existe consenso en cuanto a su efectividad. En este ámbito, Alvin (1990) menciona que experiencias llevadas a cabo en fábricas han demostrado que el tiempo parece transcurrir más rápido cuando hay música, y quizá sea por eso que la posibilidad de escuchar música es algo que agradecen muchos trabajadores de fábrica. Sin embargo, se debe tener en cuenta que la mejoría del estado de ánimo no es sinónimo de aumento de la productividad, dado que en actividades no repetitivas y que requieren reflexión, ésta suele interferir en la producción –por ejemplo, el número de errores mecanográficos- (Storr, 2002).

En conclusión, la música puede resultar benéfica en labores rutinarias y que requieren movimientos largos y repetitivos, ya que, como lo reportan las aplicaciones en este ámbito, marca el ritmo, aminora o desvanece el cansancio y modifica la percepción psicológica del tiempo.

2.5. Aplicaciones de la música al ámbito Social

En el ámbito de intervención social a un nivel más amplio, no se ha encontrado demasiada evidencia en cuanto a la intervención de la música. Sin embargo, también ha sido un campo de acción de tal elemento.

Como ejemplo, está el trabajo de Aguilar (2000), quien diseñó un programa de intervención para personas con VIH-SIDA, que por medio de musicoterapia, tenía por objetivo brindar una vía de expresión y de liberación emocional para los pacientes, y hasta una satisfacción de necesidades espirituales, con la intención de contrarrestar el impacto emocional que sufren al saberse seropositivas, ya que dicho impacto puede afectar negativamente la función inmune y el curso de desarrollo de la enfermedad. De modo que supone a la musicoterapia una herramienta que tiene la posibilidad de optimizar el estado físico y psicológico del individuo, lo cuál puede prolongar el tiempo de desarrollo del virus, además de que

puede ayudar a suprimir algunos efectos colaterales de los medicamentos que les son prescritos, mejorando a un nivel general la calidad de vida del paciente con VIH.

Por su parte Cavallin y Cavallin (1968, en Espinosa y Uribe, 2001) trabajaron con adolescentes canalizados por conductas sociales inadecuadas. Para esto organizaron reuniones donde los adolescentes tenían que elegir la música y manejar los tocadiscos para amenizarlas, con la responsabilidad de limpiar después de las reuniones. De este modo se estimulaba la creatividad, acentuando la libertad y la responsabilidad.

En tanto, Aguilar (2000) menciona otras aplicaciones que han tenido lugar en este ámbito, como son las realizadas en los hospicios y casas de cuna, estancias geriátricas y genopsiquiátricas, en centros de rehabilitación social y en el tratamiento de farmacodependencia:

- En hospicios y casas de cuna, la música (que se caracteriza por tener un tempo regular y de poca duración) se utiliza con la finalidad propiciar una mejor socialización entre los niños y restablecer el estado anímico generado por la falta de contacto con el mundo exterior.
- En las estancias geriátricas y genopsiquiátricas se intenta proporcionar un apoyo emocional mediante la audición de piezas con matiz nostálgico, activación de facultades, activación sensorial y motriz, reincorporación a la realidad, recreación, oportunidad de expresión y evocación de sentimientos y el fomento de relaciones intergrupales.
- Por otra parte, en los centros de Rehabilitación social se ha utilizado para mitigar efectos emocionales negativos derivados de la separación de la familia y amigos; como medio de socialización, eliminando efectos negativos de la monotonía en el centro; disminuir actitudes negativas generadas por el aislamiento; ayudar a que cada persona encuentre un sentido a su vida y para preparar al interno para su regreso a la sociedad.

- En el tratamiento de la farmacodependencia es usada con el objetivo de dar oportunidad al paciente de expresar sus sentimientos y reconocer los motivos que le indujeron al consumo de drogas, que se comprenda a sí mismo y se acepte, además que fortalece la tolerancia a la frustración y coopera con el replanteamiento de su vida.

De forma que, como puede apreciarse, la música puede ser utilizada como un medio de intervención en grupos sociales con necesidades particulares, ofreciendo resultados satisfactorios.

2.6. Aplicaciones de la música al ámbito del Deporte

También en el ámbito deportivo la música ejerce su influencia, por lo cual es común ver, previo a un partido de fútbol o a una carrera atlética, a los competidores con reproductores portátiles de música. Como explicación a este fenómeno se puede tomar en cuenta que, dentro de la psicología del deporte, se utilizan distintos métodos para el control de la tensión y la energización. Algunos de estos métodos externos requieren aditamentos especiales, los cuales pueden ser la música y los videos.

Pérez, Cruz y Roca (1995) señalan que estos métodos son muy utilizados por muchos deportistas para conseguir energizarse. Ver algunas escenas en video o escuchar ciertas canciones pueden ser actos energizantes por sí mismos, sin embargo el contenido también tiene una gran importancia. A saber, al igual que se observa en otras áreas de aplicación de la música, lo que funciona para uno puede no funcionar o tener efectos negativos para otro. Se debe utilizar este recurso de una manera muy individualizada, de acuerdo a condiciones particulares de las personas.

Para un buen uso y resultado, el deportista debe conocer y probar diversas canciones, para así saber cuáles le sirven para energizarse sistemáticamente,

tomando en cuenta también su experiencia y su propia historia personal (Pérez, Cruz y Roca, 1995).

2.7. Aplicaciones de la música a otras áreas ajenas a la Psicología

Es ya conocido que toda la música se usa mundialmente en hospitales para reducir el estrés de la cirugía, para diagnósticos diferenciales en psiquiatría, en terapias familiares y para estimular la comunicación no verbal en todo tipo de pacientes (Ríos, 2001). Sin embargo, ha tenido otras aplicaciones interesantes, que pueden o no ligarse netamente al campo de acción de la psicología. Algunos ejemplos de ellos se muestran en seguida:

El estilo musical empleado en reuniones religiosas, estatales o sociales suele afectar o reflejar el estado de ánimo de todo el grupo (Alvin, 1990). Ejemplos de esto es lo mencionado anteriormente al respecto de la música utilizada previo a los discursos de Hitler, la música ambiental en las edificaciones religiosas y ceremonias eclesiásticas, entre otras.

Ryder (1968, en Espinosa y Uribe, 2001) utilizó la música como un medio de revitalización en personas ancianas, mediante la formación de grupos corporales, bailes y formación de un conjunto rítmico, logrando con ello la superación de estados de ánimo depresores y salir de la escasa actividad corporal, entre otros.

En la actualidad también hay música calculada para reducir el estado de alerta, la resistencia a comprar en tiendas, almacenes o conducir a las personas a falsas selecciones (Del Campo, 1997). Tal hecho puede ser notado en los supermercados y algunas plazas comerciales.

Por otra parte, el hombre también se ha interesado en las respuestas de los animales a la música. Algunas veces la mera vibración de un sonido basta para

atraer a una araña o a una culebra (Alvin, 1990). En el mismo sentido, ya hace más de sesenta años, la música clásica de la gaita era usada para que las vacas en Canadá aumentaran su producción de leche, mientras que la música estruendosa y disonante provocaba el efecto contrario (Del Campo, 1997).

2.7.1. Aplicaciones de la música a la Medicina.

Dentro de las otras áreas ajenas a la psicología, en las cuales se aplica la acción de la música, se encuentra la disciplina médica. Al respecto existe evidencia de que ya Hipócrates recomendaba el sonido de la flauta pastoril para reducir la convalecencia (Del Campo, 1997).

De hecho Aguilar (2000) asegura que la música es usada en cirugía (y también en odontología) como preparación y ayuda a la recuperación: a partir de música con características sedantes como parte de anestésicos y música para restablecer tejidos musculares.

En general la música puede ser utilizada de varias maneras en el tratamiento médico: 1) como modo primario de intervención médica, donde se utilizan directamente para afectar la salud, 2) a un mismo nivel que el tratamiento médico, y 3) como apoyo, facilitación o intensificación del tratamiento médico tradicional (Del Campo, 1997). De hecho, han existido aplicaciones a tratamientos de enfermedades físicas como: gastritis, colitis, neuralgias, artritis, etcétera (Ríos, 2001).

La música puede ser utilizada para uno o más de los propósitos siguientes: 1. diagnóstico, 2. tratamiento/disminución, 3. comunicación, y/o 4. Prevención (Del Campo, 1997):

1. En el diagnóstico, puede suponer información nueva o adicional, a través de medios no verbales y/o imaginarios.
2. En el tratamiento/disminución, se pueden dar tres diferentes áreas objetivo.

- a. Reducir la ansiedad asociada a la condición y tratamiento médicos,
 - b. Reducir el dolor asociado con el dolor o el tratamiento,
 - c. Mejorar el funcionamiento en lo que se refiere a la enfermedad y el tratamiento
3. En comunicación, puede suponer un medio de tipo no verbal de este elemento, muy efectivo, y una evaluación continua.
4. La función preventiva, consistente en animar al paciente a ser un participante activo en su salud, potenciando una respuesta inmune por medio de la música.

En la actualidad se tiene conocimiento de que las emociones interfieren con el estado de salud no sólo mental sino físico. Un estado de estrés o de depresión nos predispone para bajar las defensas del organismo haciendo presa fácil de las enfermedades: gastritis, colitis, artritis, migraña, etcétera. Contemplando la preferencia particular de las personas, la música sirve para prevenir o curar el estado de ánimo del mismo, en vista de procurar el bienestar integral del ser humano, ya que las enfermedades y hasta la muerte en innumerables casos, son una forma de renunciación y falta de interés producidos por el estrés o la depresión (Rios, 2001).

En resumen, la música ha sido utilizada, particularmente en la psicología y áreas afines, como un instrumento para lograr objetivos particulares. Sus características han sido analizadas por los profesionales de cada una de estas áreas con la finalidad de elegir la más adecuada y utilizarla para alcanzar las metas específicas fijadas en su campo de acción. Los análisis se han hecho atendiendo a las características propias de las piezas musicales, es decir, aspectos como la altura tonal del sonido, la intensidad, el timbre, la duración, los intervalos, el ritmo y la armonía, entre otros, y los efectos que estos generan en el individuo. De esta manera, la elección realizada está guiada hacia aquellas piezas que cuentan con los elementos evocadores de las características físico-fisiológicas

y/o psicológicas deseadas. Y aun cuando se reporta que la efectividad en cada área puede variar, en la mayoría se han hecho hallazgos importantes.

Capítulo 3.

PERSONALIDAD

Desde el sentido puramente psicológico, la personalidad se refiere a los pensamientos, emociones y comportamientos distintivos que caracterizan la manera en que un individuo se adapta al mundo (Santrock, 2006). Y es por todos estos aspectos que se involucran que Larson y Buss (2005) consideran que el problema es el cómo establecer una definición que sea lo bastante exhaustiva para incluir todos los aspectos, incluyendo características internas, efectos sociales, cualidades de la mente, cualidades del cuerpo, relaciones con otros y metas internas.

Para tal efecto, desde el siglo pasado se comenzaron a dar los mayores y más serios intentos de elaborar una definición lo suficientemente extensa e incluyente que englobe todos los aspectos que se cree deben tener lugar en el concepto de “personalidad” y en el estudio de la misma.

3.1. Definiciones de personalidad

Al día de hoy son varios los autores que han estudiado y definido la personalidad, aunque hasta el momento la definición de Allport sea la que goce de mayor aceptación (Hurlock, 1991). De esta forma, no es muy común encontrar definiciones del término que sean compartidas por dos psicólogos, de modo que Allport (1974) clasificó éstas en cinco clases básicas:

1. **Definiciones aditivas:** conciben a la personalidad como la suma o conjunto de características o aspectos, omitiendo su organización.
2. **Definiciones integrativas-configuracionales:** acentúan la organización de los atributos personales.

3. **Definiciones jerárquicas:** demarcan varios niveles de integración u organización, en donde un *yo íntimo* domina la pirámide de la vida personal y es su centro.
4. **Definiciones en términos de ajuste:** conceptúan a la personalidad como un modo de supervivencia y adaptación del individuo a su medio, mediante la integración de sus hábitos.
5. **Definiciones basadas en la distintividad:** distinguen la individualidad respecto al grupo social.

A raíz de esta clasificación y de considerar definiciones de distintas clases, Allport (Cueli y Reidl, 1972 pág. 219) establece que “*la personalidad es la organización dinámica, dentro del individuo, de aquellos sistemas psicofísicos que determinan sus ajustes únicos a su ambiente* (su conducta y pensamiento característicos)”. Tal definición toma parte del resto de las clasificadas por dicho autor, excepto las aditivas, lo que para él representa una síntesis del uso psicológico.

Por propia cuenta, otros psicólogos han elaborado definiciones del término. En seguida se describen definiciones de algunos de ellos, en las cuales se podrá apreciar su pertenencia a una o varias de las clases consideradas por Allport.

Eysenck (1947, en Cueli y Reidl, 1972 p. 301), en lo particular, define la personalidad como “la suma total de patrones conductuales, actuales y potenciales del organismo, determinados por la herencia y por el medio social; [que] se origina y desarrolla a través de la interacción funcional de los cuatro sectores principales dentro de las cuales están organizados estos patrones de conducta: el sector cognoscitivo (inteligencia), el sector conativo (carácter), el sector afectivo (temperamento) y el sector somático (constitución)”.

En tanto, Cattell (1965, en Cueli y Reidl, 1972 p. 309) percibe la personalidad como “*aquello que permite la predicción de lo que una persona va a*

hacer en una situación dada". Conforme a esto, la personalidad se deduce de todas las relaciones humanas entre el organismo y su medio.

Para Bernard (1970, p. 99), la personalidad es una *"estructura compleja compuesta de fuerzas en constante interacción con el medio social"*. Dicha estructura dinámica es una integración de numerosos elementos en una unidad original que constituye una persona determinada, producto de su historia personal y hereditaria.

Reich (Fadiman y Frager, 1979 p. 125) considera que el "carácter" (puede entenderse como "personalidad") *"[...] está compuesto por las actitudes habituales de una persona y por un buen patrón permanente de respuestas a diferentes situaciones. Incluye las actitudes y valores conscientes, el estilo de conducta (timidez, agresividad, etcétera) y las actitudes físicas (postura, hábitos en la forma de sostener y mover el cuerpo) [...]"*.

Por su parte Sullivan (1953, en McKinney, Fitzgerald y Strommen, 1982, p. 126) considera que la personalidad es *"el patrón relativamente permanente de situaciones personales recurrentes, características de la vida humana"*. Sullivan cree que la personalidad consiste fundamentalmente en la actividad interpersonal, o que la esencia de la personalidad es el trato interpersonal.

Larson y Buss (2005, p. 4) entienden que la personalidad es *"el conjunto de rasgos psicológicos y mecanismos dentro del individuo que son organizados y relativamente estables, y que influyen en sus interacciones y adaptaciones al ambiente intrapsíquico, físico y social"*.

Cloninger (1994, en Berdichevsky y González, 2005), por su parte, considera que la personalidad es un complejo sistema jerárquico que puede ser naturalmente descompuesto en distintas dimensiones psicobiológicas del temperamento y el carácter. Atiende a las diferencias individuales en los sistemas

de adaptación implicados en la recepción, procesamiento y almacenaje de la información sobre el entorno.

Millon (1998, en Berdichevsky y González, 2005), para su modelo, rescata algunos principios básicos sobre la personalidad, siguiendo los desarrollos posteriores de Hobbes, Freud, Jung y Adler, así como Cattell, Leary y Eysenck, entre otros. Así, la personalidad, según Millon, es más comprensible en términos de sistema adaptativo, con ámbitos estructurales y funcionales que se autorregulan.

Para Cloninger (2003, p. 3), la personalidad puede ser definida como *“Las causas internas que subyacen al comportamiento individual y a la experiencia de la persona”*.

Por otro lado, Berdichevsky y González (2005) conciben a la personalidad como *“una estructura estable y dinámica a la vez, en proceso, cuyo funcionamiento se integra de tal forma en un ser humano que configura su modo de ser, un estilo”*. Se refieren a la personalidad en términos del modo de ser de una persona; su modo de comportarse, de expresarse, de sentir, de aprender, de relacionarse con los demás, de ver el mundo y comprender la vida, de darle un sentido a su vida, de disfrutar o de sufrir.

En resumen, la mayoría de estas definiciones toman en cuenta aspectos comunes, como que los patrones conductuales ante situaciones dadas son determinados por el medio social y por componentes hereditarios, y que son relativamente permanentes; con una sólida organización de disposiciones y sentimientos; cumple con una función adaptativa y que es una estructura dinámica, pero con estabilidad.

De hecho, Allport (1974) considera que ninguna definición es incorrecta, sino que se apreciarán de manera distinta según el uso que se le dé desde

distintas posturas, razón por la que para distintos psicólogos parecen ser más útiles o apropiadas unas definiciones que otras, en dependencia de los intereses y objetivos que persiga su trabajo, así como del marco teórico desde el cual pretenda abordarlo. Esto puede observarse en el desarrollo profesional de cada uno de los teóricos mencionados líneas atrás.

Sin embargo, para el presente trabajo, las definiciones de Allport y de Larson y Buss parecen ser las más completas, además de ser muy parecidas entre sí. Ambas contemplan un mayor número de aspectos que las otras, guardando una adecuada congruencia.

3.2. Principios para la conformación de la Personalidad

Al inicio de la vida, el infante recién nacido carece de personalidad, puesto que aún no ha tomado contacto con el mundo en el cual debe vivir y no ha desarrollado los modos distintivos de ajuste y dominio que más tarde constituirán su personalidad, y aun cuando Allport (1974) considera que es probable la existencia de un aprendizaje prenatal, no le da demasiada importancia ya que cree que esas respuestas adaptativas aprendidas no están fundadas en el ambiente en que debe vivir.

Allport concibe al recién nacido como una criatura producto de la herencia, la pulsión primitiva y los reflejos existentes, de modo que, al nacer, el infante está dotado en forma innata con ciertas potencialidades físicas y temperamentales. Entonces, comienza a demostrar cualidades distintivas, por ejemplo, diferencias en motilidad y expresión emocional, que tienden a persistir y a fundirse con los modos más maduros de ajuste aprendidos después. Dichas expresiones se pueden apreciar cuando el individuo es motivado o puesto en acción por la necesidad de disminuir el dolor y aumentar el placer, y en estas condiciones determinadas por la reducción visceral y las tensiones segmentales, se puede explicar el proceder del niño en desarrollo (Cueli y Reidl, 1972).

Para dar respuesta a las exigencias que son planteadas por el ambiente físico, los seres humanos, al igual que otros animales, han desarrollado soluciones para estos problemas adaptativos. Asimismo, el ambiente social también plantea desafíos adaptativos. Las formas en que se afronta el ambiente social, los desafíos que pueden encontrarse en la lucha por la pertenencia, el amor y la estimación de los demás, es un aspecto central para una comprensión de la personalidad, según Larson y Buss (2005).

En tanto, para Cattell (1965, en Cueli y Reidl, 1972), existen tres formas de aprendizaje que actúan en el desarrollo de la personalidad, las cuales son: condicionamiento clásico, aprendizaje de reforzamiento de caminos-meta y aprendizaje integrativo.

Al respecto, Cloninger (1994, Berdichevsky y González, 2005) especifica sistemas psicofísicos implicados en el aprendizaje. De este modo, la trama temperamental integra el papel de ciertas aminas cerebrales (serotonina, dopamina, noradrenalina) en la regulación de la conducta, por lo que en esta trama es considerado fuertemente el patrón de rasgos heredados.

En un sentido similar, Millon (1998, en Berdichevsky y González, 2005) contempla la personalidad desde una concepción biosocial, con el concepto de anclaje biológico y modelado por el aprendizaje. Posteriormente desarrolla una teoría con una perspectiva evolucionista ecológica, observando las variaciones de la personalidad como fenómenos adaptativos entre las fuerzas orgánicas y ambientales.

Entonces, con base en las diversas aportaciones de los teóricos de la personalidad, es posible deducir acuerdos implícitos en relación a la comprensión de la conformación primaria de dicha entidad. Estos acuerdos se dan en cuanto a la concepción compartida de que la personalidad no nace, sino que se hace a través de distintas formas de aprendizaje, las cuales tienen lugar en el ambiente

físico y social en que se desarrolle el individuo, en respuesta a exigencias adaptativas del contexto, todo ello cimentado en características orgánicas (temperamento) que regulan la conducta.

De este modo, se ven involucrados varios elementos que toman parte en la composición de la personalidad.

3.2.1. Componentes de la Personalidad

La personalidad del individuo se desarrolla a lo largo de la vida y, en este curso, intervienen diversos elementos que, en conjunción, logran la particular forma de comportarse, pensar, sentir, expresarse y relacionarse con los demás. Así pues, la respuesta a la pregunta de ¿por qué las personas tienen diferentes personalidades? parece obvia: tienen genes diferentes y entornos distintos (Brody y Ehrlichman, 2000).

Los componentes que intervienen en la formación de la personalidad han sido descritos por muy diversos autores –a veces con distintas denominaciones, pero que aluden a lo mismo– (Allport, 1974; Bernard, 1970; Cloninger, 2003; entre otros), al igual que se han propuesto multiplicidad de definiciones del concepto de personalidad y la forma en que se desarrolla la misma. Dichos componentes han sido: Temperamento, Carácter y el Contexto en que deba vivir y aprender a adaptarse.

Enseguida se abordará cada uno de estos elementos con más detalle, tratando de hacer una descripción suficientemente completa e ilustrativa.

3.2.1.1. Temperamento.

Según lo refiere Allport (1974), el término *Temperamento* fue incorporado a la lengua inglesa en la Edad Media, a través de la Doctrina de los Humores, la

cual supone la existencia de un “hábito o constitución” de la mente, que guarda conexión con la constitución física o depende de ella. Pero ya en la era posmoderna, en Norteamérica se define al término como el “clima interno” en el que se desarrolla la personalidad, mientras que en el Reino Unido se le concibe como un equivalente de la palabra *Personalidad*.

En realidad, es posible decir que el temperamento, al igual que la inteligencia y el físico, designa cierta clase de materia prima con la cual se elabora la personalidad (Bernard, 1970), por lo que, en rigor, no existe el temperamento aparte de la personalidad, ni hay personalidad desprovista de temperamento (Allport, 1974).

Para Allport (Cueli y Reidl, 1972) el temperamento se refiere a los fenómenos característicos de la naturaleza emocional de un individuo, incluyendo su susceptibilidad para la estimulación emocional, su intensidad y velocidad de respuesta habitual, la cualidad de su estado de ánimo predominante y todas las peculiaridades de la fluctuación e intensidad del mismo, las cuales ya pueden ser observadas desde las primeras etapas de la vida.

Las definiciones actuales más aceptadas concluyen que el temperamento se refiere a las disposiciones biológicas y fisiológicas del individuo, las cuales muestran pocas modificaciones con el desarrollo (casi invariables desde la infancia y a lo largo de toda la vida), y en las que el papel de la herencia es mayor, siendo raro que alguien dude que el temperamento tiene una constitución bioquímica, de modo que comúnmente se afirma su origen hereditario y esta dependencia de la estructura constitucional (Cueli y Reidl, 1972).

Conforme a lo anterior, Cloninger (1994, en Berdichevsky y González, 2005) ha elaborado una clasificación de las dimensiones del temperamento, basadas en predisposiciones emocionales estables a lo largo del desarrollo. Cada una de dichas dimensiones agrupa un conjunto de características conductuales,

emocionales y cognitivas que la definen, y están asociadas a determinados sistemas cerebrales que modulan la activación, el mantenimiento y la inhibición de la conducta en respuesta a tipos específicos de estímulos. Tales dimensiones son:

- 1) La **evitación del daño** se relaciona con las respuestas inhibitorias y de «sensibilidad» al castigo, daño o pérdida. Tiene que ver con facilitación a la ansiedad, al pesimismo y a la preocupación. Tendencia a la anticipación preventiva, evitación frente a lo inesperado y al temor. Se relaciona con la hostilidad y la baja autoestima.
- 2) La **búsqueda de novedad**, marca las tendencias exploratorias de lo «nuevo», la desinhibición e impulsividad, la búsqueda de sensaciones, conductas agresivas, inestables y poco previsibles.
- 3) La **dependencia de la recompensa** es una dimensión temperamental relacionada con los sistemas de «apego», afiliación social y el refuerzo social. Relacionada con los cuidados parentales, el emparejamiento, la actividad sexual y en general la afiliación.
- 4) La **persistencia** se refiere al mantenimiento de conductas aprendidas e internalizadas aún sin refuerzos nuevos; algunos lo relacionan con el afán por los logros.

Por otra parte, Santrock (2006) refiere que algunos autores consideran la existencia de tres estilos o grupos de temperamentos:

- **Estilo fácil:** se suele estar de buen humor, se establecen rutinas regulares con rapidez y se adapta a con facilidad a nuevas experiencias.
- **Estilo difícil:** se tiende a reaccionar de manera negativa, poseer tendencias agresivas, se carece de autocontrol y se aceptan lentamente las nuevas experiencias.
- **Estilo lento para responder:** se tiene un nivel bajo de actividad, se es hasta cierto punto negativo, se muestra una lenta adaptabilidad y se manifiesta un estado de ánimo poco intenso.

De acuerdo con esta clasificación, los temperamentos difíciles o con falta de control, pueden poner en riesgo a la persona, según un estudio que indicó que los adolescentes con un temperamento difícil muestran incidencias inusualmente altas de abuso de drogas y situaciones estresantes (Santrock, 2006).

De tal manera, es posible entender al Temperamento como un componente de la Personalidad, y no como un equivalente de ella, asentando que la Personalidad comprende dentro de sí otros aspectos no incluidos en la trama temperamental, siendo ésta exclusivamente aquellas disposiciones constitucionales biológicas y fisiológicas, en mayor medida hereditarias y de poca variabilidad, que atienden a la naturaleza emocional del individuo.

3.2.1.2. Carácter

En Psicología es muy frecuente encontrar el término *Carácter* utilizado como un equivalente de *Personalidad*. Sin embargo, en ocasiones también se acuña como una subdivisión de la Personalidad, identificándolo como alguna forma de voluntad y, según Allport (1974), de este modo se debilita la práctica de usar los términos como equivalentes.

Cuando el carácter es considerado como una subdivisión de la personalidad, es casi siempre identificado con alguna forma de voluntad. Un ejemplo de ello, es la formulación teórica de Cloninger (1994, en Berdichevsky y González, 2005) quien cree que el *Carácter* es lo que hacemos con nosotros mismos intencionadamente, a partir del aprendizaje en el medio sociocultural, y que es compuesto por valores, metas, estrategias de afrontamiento y creencias sobre uno mismo y el entorno. Las dimensiones del carácter y las características de las mismas, son de baja heredabilidad, se modifican a lo largo de la vida y maduran en la adultez. Entonces, tales dimensiones y características influyen en

las respuestas propias de los mecanismos temperamentales mediante la adjudicación de significados y relevancia de los estímulos del entorno.

Las dimensiones que Cloninger (1994, en Berdichevsky y González, 2005) describe son tres, y son:

- 1) La autodirección es la habilidad de la persona para controlar, regular y adaptar la conducta ajustándola a la situación de acuerdo con sus propias metas y valores. Se relaciona con la madurez, la integridad personal y la autoestima, y con una buena adaptación personal en general.
- 2) La cooperación son los comportamientos éticos o prosociales, a la capacidad de aceptar, identificarse y colaborar con los demás. Incluye tolerancia, empatía, altruismo, colectividad, compasión, conciencia y caridad. Refleja la adaptación interpersonal.
- 3) La autotrascendencia agrupa características de espiritualidad, misticismo, pensamiento mágico y religioso, así como la visión de uno mismo como parte integral del universo. Se relaciona también con la creatividad, la imaginación y la capacidad para aceptar ambigüedad e incertidumbre.

Así pues, esta teorización postula que el carácter, con sus distintas dimensiones, dirige la conducta personal de manera volitiva, se encarga de la adaptación interpersonal y la forma de interrelacionarse, así como de la espiritualidad, religiosidad y cosmovisión del individuo.

Sin embargo, Allport (1961, en Cueli y Reidl, 1972) sugiere que este tipo de conceptualizaciones del Carácter lo convierten en un concepto ético, y recuerda las afirmaciones de Sir John Adams (Allport, 1974) quien cree que el concepto de Carácter hace alusión a una valoración o estimación moral del individuo. Es decir, el Carácter es la Personalidad valorada, y la Personalidad es el Carácter, pero privado de toda valoración. De manera que, en este sentido, sería –según Allport-

un término no necesario para la práctica psicológica, puesto que bastará el término Personalidad.

Entonces, Allport (1974) utiliza muy poco o con vasta precaución el término Carácter, de modo que cuando hace uso de él es exclusivamente como un sinónimo de Personalidad, tal como lo hace –p. ej.- W. Reich (Fadiman y Frager, 1979). Sin embargo será posible encontrar otros autores (p. ej. Eysenck, en Cueli y Reidl, 1972; Cloninger, 1994, en Berdichevsky y González, 2005; y Bernard, 1970; entre otros) que razonen que Carácter es una entidad diferente a la Personalidad, aunque inmersa en esta.

3.2.1.3. Contexto

De entrada, prácticamente podría asegurarse que ninguno de los más reconocidos teóricos considera a la personalidad y al desarrollo de la misma independiente de las condiciones del contexto en el que existe el individuo (Mischel, 1980). De hecho, a propósito de esto, cabe recordar que Cattell (Cueli y Reidl, 1972) lo tuvo presente al considerar que los rasgos de personalidad pueden ser algo físico, fisiológico, psicológico o sociológico; producido y moldeado por la herencia, constitución, algo congénito o innato y el ambiente, o por una mezcla de todo eso.

De este modo, tal como ya se ha mencionado, el ser humano al nacer carece de personalidad, presentándose ante la vida como un ser dotado únicamente con características hereditarias, pulsiones primitivas y reflejos que procuren en algún grado la supervivencia, contando ya con ciertas potencialidades físicas y temperamentales (Allport, 1974). Sin embargo, la personalidad deberá ir forjándose progresivamente conforme el individuo tenga que afrontar desafíos en su medio que le demanden algún tipo de respuesta, desarrollando soluciones para estos problemas adaptativos (Larson y Buss, 2005), las cuales podrán estar influenciadas fuertemente por aspectos temperamentales (Cloninger, 1994 en

Berdichevsky y González, 2005). Sin embargo, según los requerimientos, el medio ambiente revelará tal o cual rasgo particular que se desarrollará y, en cambio, no favorecerá el desarrollo de otros (Bernard, 1970).

Los mecanismos adaptativos hacen posible que el infante varíe sus respuestas, que aprenda y que establezca la interacción más eficaz entre su bagaje innato y los requerimientos del entorno (Allport, 1974). Siendo así, las soluciones adaptativas a los desafíos ambientales llevarán consigo una carga de individualismo, debido a la singularidad de las características pulsionales y temperamentales propias de cada persona.

Cabe enfatizar que la vida de familia es el medio en que se establecen los fundamentos de la personalidad del adulto, dado que el periodo más importante en el desarrollo de la personalidad es el de la primera infancia, y que son los modelos culturales del grupo (el grupo socioeconómico, la región, la nación, etc.) los que sugieren al individuo el comportamiento deseado y las actuaciones que habrá de aprender a desempeñar (Bernard, 1970).

Por otra parte, Allport (1961, en Cueli y Reidl, 1972) comprende que a causa de la comunidad de influencias que se dan en una cultura compartida, y los requerimientos propios para la supervivencia en el medio, los individuos desarrollan un número limitado de modos de ajuste aproximadamente comparables.

Siendo así, es posible entender la manera en que el ambiente en el cual un individuo se encuentra inmerso, se convierte en un factor para el desarrollo de la personalidad, a través de la exigencia de respuestas adaptativas que sean capaces de procurarle la supervivencia. Dichas respuestas podrán cambiar con el tiempo, dependiendo de las modificaciones que sufran las exigencias ambientales en dependencia de la situación particular, la cultura o la etapa de la vida. Tales exigencias en continuo cambio, dan lugar también a la organización dinámica de la

personalidad, es decir, a una personalidad en continuo cambio y desarrollo, pero a su vez con una gran estabilidad.

3.3. Teoría de los Rasgos

El desarrollo de una teoría de los rasgos de la personalidad que resultara adecuada, se reduce al descubrimiento del conjunto de rasgos apropiado y al desarrollo de las mediciones de estos rasgos (Brody, 1977). Al respecto, Cueli y Reidl (1972) mencionan que estas teorías pretenden clasificar a la gente de acuerdo al grado con el que puede ser caracterizada en términos de un número de rasgos. Tales mediciones le dan a cada persona una calificación que puede variar desde muy baja hasta muy alta o alguna a la mitad, hecho que prefieren los investigadores de la personalidad debido a las mediciones cuantitativas (Cloninger, 2003). Uno de los representantes de este tipo de teoría, y quizá el más destacado, es Gordon W. Allport.

3.3.1. Los Rasgos

Larson y Buss (2005) escriben que algunos psicólogos de la personalidad ven los rasgos como propiedades internas (u ocultas) que causan el comportamiento de las personas, y que incluso pueden existir en ausencia de expresiones observables, permaneciendo latentes. Mientras que otros psicólogos usan estos términos para describir los aspectos perdurables del comportamiento de una persona, concibiéndolos como constructos (Mischel, 1980).

Por su parte, Cueli y Reidl (1972), afirman que el rasgo es una tendencia determinante o una predisposición para responder (véase también Stanford, 1963, en Mischel, 1980). En tanto que Brody (1977), en el mismo sentido, afirma que los rasgos son consistencias en los modos característicos de la conducta manifestados por una persona en situaciones diversas, de forma que son concebidas comúnmente como disposiciones, aunque no por ello se exhiba

invariablemente el modo característico de conducta descrito por el rasgo. De esta manera, la personalidad de un individuo puede ser descrita como una colección de rasgos.

Los rasgos psicológicos son características que describen formas en que las personas difieren entre sí (Cloninger, 2003), aunque los rasgos también definen formas en que las personas son semejantes, permaneciendo estables de manera razonable a lo largo del tiempo y consistentes a lo largo de las situaciones (Mischel, 1980). Tales rasgos de personalidad describen, explican y predicen diferencias entre personas (Larson y Buss, 2005). Sin embargo, se deben tener presentes las condiciones ambientales en que se encuentre la persona, ya que, según lo mencionó Allport (1974), ningún rasgo aislado, ni todos los rasgos juntos, determinan el comportamiento por sí solos. Las condiciones del momento también son decisivas: el carácter especial del estímulo y la distribución temporaria de presiones y tensiones dentro del sistema neuropsíquico exigen una forma especial de respuesta adaptativa.

Existen adjetivos que pueden usarse para describir las características de las personas, los cuales son llamados adjetivos de rasgos. De hecho en el lenguaje corriente se suelen usar muy comúnmente los adjetivos de rasgos cuando se trata de describir o caracterizar verbalmente a personas conocidas o de quienes nos acabamos de formar una impresión (Allport, 1974). Dichos adjetivos, encargados de describir la personalidad, se refieren a varios aspectos diferentes de las personas. Palabras como “atento”, “encantador”, “gracioso”, “dominante”, “ambicioso” y “engañoso” son todas características que describen aspectos de la personalidad (Larson y Buss, 2005).

A propósito de lo anterior, Allport (1974) considera que un rasgo tiene más que una existencia nominal, es decir, que es independiente del observador, que está realmente allí. Así, este punto de vista sostiene que no todo nombre de rasgo implica necesariamente un rasgo. Sin embargo, no porque se dé tal confusión en

la denominación o apreciación de dichos rasgos, deja de haber en cada personalidad estructuras mentales que explican la coherencia de su conducta.

3.3.1.1. Identificación de Rasgos

Hay muchas técnicas auxiliares que pueden ser empleadas en el descubrimiento de los rasgos, pero todas esas técnicas no son sino un refinamiento del método usado por todo el mundo en la vida cotidiana (Allport, 1974).

Para la identificación de los rasgos importantes se han usado tres enfoques fundamentales. El primero es el **enfoque léxico**. Con este enfoque, todos los rasgos enlistados y definidos en el diccionario forman la base de la forma natural de describir las diferencias entre personas. El segundo enfoque es el **enfoque estadístico**. Este enfoque usa el análisis factorial, o procedimientos estadísticos similares, para identificar los rasgos de personalidad importantes. El tercer método es el **enfoque teórico**. Con este método, los investigadores dependen de teorías para identificar rasgos importantes (Larson y Buss, 2005).

- Enfoque léxico

Este enfoque comienza con la hipótesis de que *todas las diferencias individuales importantes han sido codificadas dentro del lenguaje natural*. Palabras como: dominante, creativo, confiable, cooperativo, colérico o egocéntrico.

El enfoque léxico produce dos criterios claros para identificar rasgos importantes: frecuencia de sinónimos y universalidad transcultural. El primero significa que si un atributo no sólo tiene uno o dos adjetivos de rasgos para describirlo sino, más bien, seis, ocho o nueve palabras, entonces es una dimensión más importante de diferencia individual. El segundo criterio clave dentro del enfoque léxico, está sentado sobre la lógica de que, si un rasgo es lo bastante importante en todas las culturas para que sus miembros hayan codificado

términos dentro de sus propios lenguajes para describir el rasgo, entonces el rasgo debe ser importante de manera universal en lo que se refleja.

El enfoque léxico representa un buen punto de partida para identificar diferencias individuales importantes, pero no debería usarse en forma exclusiva.

- Enfoque estadístico

El enfoque estadístico para identificar rasgos importantes empieza con un banco de reactivos de personalidad. Éstos pueden ser palabras de rasgos o una serie de preguntas acerca del comportamiento, la experiencia o la emoción. Consiste en hacer que un gran número de personas se clasifiquen a sí mismas en los reactivos, usando luego un procedimiento estadístico para identificar grupos o núcleos de reactivos. La meta del enfoque estadístico es identificar las dimensiones principales, o “coordenadas”, del mapa de la personalidad.

El procedimiento que se usa más comúnmente para identificar estas dimensiones es el análisis factorial. Este análisis, en esencia identifica grupos de reactivos que covarían (es decir, van juntos) pero tienden a no covariar con otros grupos de reactivos.

El análisis factorial también puede ser útil para reducir la colección grande de rasgos de personalidad diversos a un conjunto más pequeño y más útil de factores subyacentes. Además, este análisis puede informar que tres o más rasgos pueden covariar de forma suficiente como para que sea considerado un solo rasgo, en lugar de tres rasgos separados.

- Enfoque teórico

El enfoque teórico empieza con una teoría que determina cuáles variables son importantes. La estrategia teórica dicta de una manera muy específica cuáles son las variables que hay que medir. La teoría, en resumen, determina en forma estricta cuáles variables son importantes.

3.4. Taxonomías de la Personalidad

Durante el siglo pasado y aún a últimas fechas han habido docenas de teóricos que han efectuado investigación en el campo de la personalidad. Generalmente, todos obtuvieron resultados distintos, de modo que cada uno fue construyendo modelos de personalidad muy diferentes, y por ende, el entendimiento de su composición, así como la forma de estudiarla y evaluarla ha sido punto de desacuerdo de todos ellos en mayor o menor medida.

Pervin (1998) enumera tres aproximaciones a la personalidad –la clínica, la correlacional y la experimental–, y señala que durante más de 50 años varios psicólogos han destacado las diferencias entre las tres aproximaciones, así como las divisiones existentes entre los partidarios de cada aproximación. Sin embargo, ilustra que hasta la fecha las tres tradiciones han permanecido, como signo de la utilidad práctica de cada aproximación.

Es muy probable que los múltiples desacuerdos de los teóricos respecto al tema estén muy relacionados con las propias condiciones en las que se han forjado sus miras, del mismo modo que cuando Allport (1974) mencionaba, acerca de las definiciones de Personalidad, que ninguna es incorrecta sino que variará en relación al uso que se les dé desde distintas posturas, siendo más útiles ciertas definiciones para unos psicólogos que para otros. A propósito de lo cual Hogan (1983, en Larson y Buss, 2005, p. 74) afirmó que “la historia de la teoría de la personalidad consiste en personas que afirman que sus demonios privados son aflicciones públicas”.

Una forma de dar sentido a la diversidad de teorías es reconocer que explican diferentes fenómenos, a menudo a niveles distintos. Las personas existen al mismo tiempo en varios niveles como seres biológicos, como seres humanos conscientes y pensantes, como organismos que se comportan, etcétera (Cloninger, 2003).

Finalmente, como lo afirma DiCaprio (1976), no existe teoría omnicomprendensiva alguna de la personalidad, y es probable que nunca la haya. De modo tal, debe entenderse que las diversas teorías se aplican mejor a determinados aspectos de la personalidad que a otros.

En seguida se abordarán algunas de las taxonomías más sobresalientes desarrolladas para el estudio de la personalidad.

3.4.1. Allport

Allport fue bastante ecléctico en la formulación de su teoría, al grado de que en ocasiones suele existir desacuerdo entre los autores al tratar de agruparla junto con otras teorías. Así, algunos consideran que debiera clasificarse dentro de las ideográficas, debido a la importancia que da Allport a la individualidad de la personalidad, mientras que otros consideran que encaja dentro de las nomotéticas, a causa de la aceptación de Allport de la existencia de rasgos comunes a todos o a la mayoría de los individuos de una sociedad. No obstante su heterodoxia, ha dado lugar a la síntesis del pensamiento psicológico tradicional y a la teoría de la personalidad (Cueli y Reidl, 1972).

La convicción teórica de Allport (1974) afirma que el hombre no es una criatura del pasado sino del presente, y destaca la conducta como internamente consistente y determinada por factores contemporáneos, siendo la personalidad para él una organización dinámica, interna del individuo, de ciertos sistemas psicofísicos que determinan los ajustes únicos al propio ambiente.

La teoría de Allport es llamada también psicología de los rasgos; en ella, éstos ocupan la posición más importante de la construcción motivacional, siendo un rasgo para él lo que para otros psicólogos sería la “necesidad”, “instinto” o “sentimiento” (Cueli y Reidl, 1972).

Allport y Odbert (1936, en Brody, 1977; Cloninger, 2003) calcularon que hay unas 18,000 palabras en la lengua inglesa para nombrar las formas distintivas de conducta personal. Esta recopilación ha sido la base para la formulación de la Teoría de los Rasgos, así como de las investigaciones subsecuentes de otros psicólogos, que han tomado estos datos para efectuar sus propias teorizaciones.

El autor concluye afirmando que hay muchas formas de estudiar al hombre desde el punto de vista psicológico. Pero el modo de estudiarlo más plenamente es tomarlo como un individuo, ya que un hombre es más que un manojo de hábitos, más que un nexo de dimensiones abstractas, más también que un simple representante de su especie. Es más que un ciudadano de un estado y más que un mero incidente en los gigantescos movimientos de la humanidad. Trasciende a todo esto (Allport, 1974).

3.4.1.1. Tendencias determinantes de Rasgos

El “Rasgo” puede ser entendido como una predisposición para responder o una “tendencia determinante”. Dicha expresión de “tendencia determinante” tiene un sentido amplio y uno estricto. En su sentido más estricto designa específicamente una actitud mental que facilita la solución de un problema especial o de un cierto acto, mientras que en su sentido más amplio, es toda tendencia directiva o estado de disposición a la respuesta. De hecho, todos los rasgos son tendencias directivas, pero, inversamente, no todas las tendencias directivas son rasgos, ya que algunas tendencias directivas son demasiado estrechas y específicas en su acción y demasiado fugaces en el tiempo para satisfacer los criterios que caracterizan a un rasgo (Allport, 1974). Estas tendencias determinantes se dividen en dos clases, que son el hábito y la actitud, siendo el rasgo la representación de la combinación de dos o más hábitos, mientras que la actitud, al igual que el rasgo, es una predisposición a la respuesta, aunque existe una diferencia entre ambos conceptos. La actitud puede variar

desde el punto de vista de su generalidad, de altamente específica a generalmente relativa, mientras que el rasgo debe ser siempre general. La actitud por lo general implica evaluación del objeto hacia el cual está dirigida, no así el rasgo.

3.4.1.2. Rasgos individuales y comunes

Allport (1974) insiste en que dos individuos nunca tienen los mismos rasgos, ya que –argumenta- aunque puedan existir semejanzas, hay siempre factores únicos en la forma en la que cualquier rasgo particular opera en una persona. Menciona que, aunque dos hombres sean agresivos (o dotados de una disposición estética), el estilo y la magnitud de la agresión (o del esteticismo) es en cada caso manifiestamente diferente. Según Allport, no podría esperarse otra cosa si se piensa en el bagaje hereditario único, en la diferente historia del desarrollo y en las nunca repetidas influencias externas que determinan cada personalidad, por lo cual el producto final de la determinación única no puede ser sino único.

Sin embargo, este autor reconoce que las personas normales formadas dentro de una determinada área cultural tienden a desarrollar un número limitado de modos de ajuste aproximadamente comparables. Tales modos de ajuste pueden ser rasgos comunes, es decir, aquellos aspectos de la personalidad con respecto a los cuales pueden ser comparadas la mayor parte de las personas maduras que viven dentro de una cultura dada, y a cuya evaluación se dirigen los test estandarizados de personalidad.

Allport considera que el estudio de los rasgos denominados “comunes” puede ser útil siempre y cuando el investigador no piense que estos conceptos son los adecuados para representar lo individual (Cueli y Reidl, 1972).

3.4.1.3. Rasgos cardinales, centrales y secundarios.

De acuerdo con Allport (1974), en toda personalidad hay rasgos de significación principal y rasgos de significación menor. A veces un rasgo está tan presente y es tan sobresaliente en una vida que merece ser llamado el rasgo cardinal. Siendo tales las características, ningún rasgo de este tipo puede permanecer oculto durante mucho tiempo, de modo que por él se conoce a un individuo.

Los rasgos centrales son los que habitualmente se mencionan en las cuidadosas cartas de recomendación, en las escalas de evaluación en las que el evaluador marca las características sobresalientes del individuo o en las descripciones verbales breves de una persona.

En un nivel aún menos importante, se puede hablar de rasgos secundarios, menos visibles, menos generalizados y menos puestos en juego que los rasgos centrales. Como están tan circunscriptos, estos rasgos pueden pasar inadvertidos para todos a excepción de las personas más cercanas al sujeto.

Además existen rasgos expresivos, como son los intereses, los valores y las intenciones de amplio rango, aparte de otros, llamados actitudinales, que son aquellos cuya influencia se limita a ciertas áreas específicas de la vida (Cueli y Reidl, 1972).

3.4.2. Teorías factorialistas

Para el desarrollo de una teoría de los rasgos, el descubrimiento de los rasgos de la personalidad y el desarrollo de las mediciones de tales, los psicólogos han utilizado una técnica estadística llamada Análisis Factorial. Las teorías factorialistas, por lo general, poseen un conjunto de variables o factores cuidadosamente especificados que se toman como subyacentes y explicativos de

la compleja conducta humana. Estas variables se han derivado en gran escala con muchos sujetos y usando una gran cantidad de medidas que permiten una calificación rápida y sencilla (Cueli y Reidl, 1972).

Es por esto que, antes de adentrarse en el estudio de las teorías factorialistas, primero es menester conocer un poco de la técnica del análisis factorial.

3.4.2.1. Análisis factorial

El análisis factorial intenta explicar desde el punto de vista estadístico las diferencias en rasgos existentes entre los individuos (Cueli y Reidl, 1972). Este método es utilizado por los teóricos de la personalidad como el fundamento para el estudio científico de la personalidad, el cual comienza con una revisión sistemática de todos los medios útiles para la medición de cualquier aspecto de la personalidad. Luego, habiendo obtenido una población de medidas de la personalidad, el analista factorial puede realizar la aplicación de esta muestra o batería de medidas a un grupo de sujetos. Los datos obtenidos de una investigación así incluirán una puntuación de cada medida para cada sujeto.

Después de ejecutado lo anterior, un factor puede ser definido en términos de las pruebas que “se cargan” sobre él. Posteriormente, los factores principales que emergen de estas investigaciones repetidas representarán lo que Cattell llama rasgos fuente para la personalidad. El significado de un rasgo es definido principalmente por las pruebas que se cargan sobre el factor que define el rasgo, aun cuando los rasgos fuente no tengan que ser considerados como la base final para la descripción de la personalidad (Brody, 1977).

Así, a través de este método es como varios teóricos han llegado a formular teorías sobre la personalidad, al igual que propuestas para su estudio y

evaluación. Entre los psicólogos más destacados en el uso de este método, se puede encontrar a Hans J. Eysenck y Raymond Cattell.

3.4.2.2. Eysenck

Eysenck, en su investigación, ha utilizado técnicas tales como los análisis discriminativos o criterios, aunque el trabajo en el que más se ha destacado es en el análisis factorial (Cueli y Reidl, 1972).

Se ha llamado modelo jerárquico de la personalidad al modelo elaborado por Eysenck, debido a que, desde su visión, la personalidad está compuesta por actos y disposiciones que se organizan en orden jerárquico en función de su importancia y generalidad, teniendo en el nivel más alto de generalidad a los *tipos*, definidos como “una constelación o síndrome de rasgos cuya existencia se ha observado”. En el siguiente nivel se encuentran los *rasgos*, que no son sino la consistencia observada entre los hábitos o actos repetidos del sujeto. Después están las *respuestas habituales* (producidas por circunstancias iguales o semejantes) y por último están las *respuestas específicas* (acto conductual que ocurre y se observa una sola vez). Así pues, las respuestas específicas dejan de serlo cuando se repiten varias veces y forman entonces respuestas habituales; algunas se relacionan y tienden a existir juntas en una misma persona, y forman los rasgos, que a su vez se organizan en una estructura más general y forman los tipos. Los tipos corresponden al factor general; los rasgos, a los factores de grupo; las respuestas habituales, a los factores específicos; y las respuestas específicas corresponden al factor error (Cueli y Reidl, 1972, p. 301).

Eysenck, aspirando a lograr identificar dimensiones primarias de la personalidad, mediante estudios realizados durante los años de la guerra, elaboró su modelo de la personalidad basado en rasgos que creía que eran básicamente heredables y que tenían un sustento psicobiológico probable. De esa manera, identificó tres rasgos principales que cumplieron con dichos criterios. Esos tres

rasgos son: *extroversión-introversión (E)*, *neuroticismo-estabilidad emocional (N)* y *psicoticismo-normalidad (P)* (Larson y Buss, 2005). La producción de este modelo caracterizado por hallarse compuesto por tan pequeño número de dimensiones principales (aunque definidas con gran cuidado), fue influido por la convicción de Eysenck de que la mayoría de las teorías de la personalidad están cargadas de variables complejas y no definidas.

Las tres dimensiones encontradas fueron caracterizadas así (Cueli y Reidl, 1972 y Larson y Buss, 2005):

- **Extroversión-Introversión (E):**
 - **Extroversión:** Incluye una gran cantidad de rasgos más limitados: sociable, activo, enérgico, audaz, dominante, etcétera. Es común que a extrovertidos les gusten las fiestas, tengan muchos amigos, y requieren que haya personas a su alrededor hablando, les encanta hacer bromas, exhiben modales despreocupados y sencillos, y tienden a tener un nivel de actividad alto. Corresponden en alguna forma a la anatomía mental freudiana en el sentido de que el *ello* parece dominar al extrovertido.
 - **Introversión:** A los introvertidos les gusta pasar más tiempo a solas. Prefieren ratos de tranquilidad y actividades como la lectura, son considerados como reservados y distantes, tienen un número pequeño de amigos íntimos, tienden a ser más serios y prefieren un ritmo más moderado, tienen estilos de vida rutinarios predecibles y tienden a ser bien organizados.

- **Neuroticismo (N):** consiste en rasgos que incluyen: ansioso, irritable, culpable, carente de autoestima, tenso, tímido y mal humorado. Las personas que califican puntuaciones altas en neuroticismo tienden a estar preocupados, ansiosos y deprimidos con frecuencia, tener problemas para dormir, y experimentan síntomas psicósomáticos, tienen una reactividad

excesiva a las emociones negativas y un mayor grado de excitación emocional, además de una mayor dificultad para recobrar el equilibrio después de dicho evento emocional excitante. Mientras tanto, quien califica con puntuaciones bajas, es estable en lo emocional, ecuánime, calmado, confiable, más descuidado y más lento para reaccionar ante sucesos productores de estrés.

- Psicoticismo (P): consiste en la constelación de rasgos más limitados que incluye: agresivo, egocéntrico, creativo, impulsivo, carente de empatía y antisocial. El que obtiene puntuaciones altas en P de manera típica es un individuo aislado, solitario. Debido a que carece de empatía, puede ser cruel o inhumano, y además tener una historia de crueldad hacia los animales. Es agresivo, tanto en forma verbal como física. Tiene una debilidad por lo extraño e inusual y puede ignorar por completo el peligro en su búsqueda de novedad. Le gusta engañar a otras personas. Tienden a mostrar una preferencia marcada por películas violentas, pinturas y fotografías desagradables, aprueban las actitudes sexuales promiscuas y hostiles. Tendencias a ser algo cínicos acerca de la religión y mayor predisposición a involucrarse en eventos graves y que amenazan la vida, como la violencia y la actividad criminal. Tiene menor fluidez verbal, presenta una concentración más pobre, tiene peor memoria, tiende a hacer movimientos más grandes y a sobrestimar distancias y calificaciones; a leer con más lentitud y a exhibir niveles de aspiración menos adaptados a la realidad.

Sin embargo, como casi siempre sucede, este modelo no ha podido librarse de señalamientos acerca de varias limitaciones. Una de ellas es que muchos otros rasgos de la personalidad también muestran una heredabilidad moderada, no sólo la extroversión, el neuroticismo y el psicoticismo, y una segunda limitación es que Eysenck puede haber pasado por alto algunos rasgos importantes en su taxonomía (Larson y Buss, 2005), o que en un afán de reducir la comprensión a

muy pocas categorías, se esté formando una idea distorsionada de la personalidad (DiCaprio, 1976).

3.4.2.3. Cattell: El sistema de 16 Factores de personalidad

Cattell trabajó cerca de Charles Spearman, y por tal familiaridad con la estadística, veía el análisis factorial como una nueva y poderosa herramienta para elaborar una taxonomía objetiva derivada en forma científica de la personalidad. Fue así que dedicó gran parte de su carrera a elaborar y aplicar técnicas de análisis factorial para entender la personalidad (Larson y Buss, 2005).

Uno de los conceptos más importantes para Cattell es el de rasgo, una inferencia que se hace de la conducta observada para explicar su regularidad o consistencia, los cuales identifica con los factores o agrupamientos resultantes del análisis factorial (Cueli y Reidl, 1972) Para él un rasgo no es algo que exista en la persona, sino que es un concepto y una medida derivados de sus relaciones con su ambiente, es decir, son las negociaciones o compromisos necesarios entre el organismo y las demandas físicas y sociales, generándose el ajuste necesario para la adaptación. Distingue entre rasgos comunes (compartidos por un grupo) y únicos (característicos de un solo individuo), además de su diferenciación entre rasgos fuente (factores) y rasgos superficiales (agrupamientos). Los rasgos fuente son aquellas causas subyacentes a las correlaciones observadas entre variables diversas, mientras que los rasgos superficiales son variables que se unen por razón de superposición de varias influencias, conexiones percibidas en la superficie y/o variables que se parecen o van juntas. Por último, señala que los rasgos se pueden dividir en: habilidades, rasgos temperamentales y rasgos dinámicos.

Cattell (1957, en Cueli y Reidl, 1972) se propuso lograr la identificación y medición de las unidades básicas de la personalidad. Así, comenzó tomando el lenguaje como la primera fuente de los rasgos, y entonces las primeras 4500

palabras de Allport y Odbert se redujeron a 171 debido a que las restantes eran sinónimos de otras. Después se procedió a interrelacionar las clasificaciones de los sujetos de una población normal en estos 171 elementos. De aquí surgieron 36 agrupamientos, lo que Cattell denomina la esfera estandarizada reducida de la personalidad. Posteriormente se checó la existencia de estas variables en diferentes estudios y medios de observación, debiendo aparecer en por lo menos 4 o 6 estudios diferentes y correlacionar en forma alta con las variables marcadoras, para aceptarse como existentes.

Nombró a los factores de personalidad A, B, etc., en el orden en que se convenció de su existencia (tal como las vitaminas), y en los casos de la serie donde falta una letra para un factor (por ejemplo, el factor D), significa que era un factor que más tarde resultó que no resistió la validación cruzada extensa. Los factores designados por letras seguidas por números (por ejemplo, Q1 a Q4), son aquellos pertenecientes a los factores particulares que se encontraron sobre todo en datos de cuestionarios de autorreporte (Larson y Buss, 2005).

Cabe señalar que para Cattell una prueba se define como una situación estímulo, concertada, artificial y estandarizada, con sus reglas para la calificación de respuestas, en que el sujeto conoce la clase general de réplicas que tiene que dar, y que puede ser transportada a diferentes grupos de sujetos. Estos aspectos fueron tomados en cuenta para la creación del 16PF en 1946. Para tal objetivo se usó el método de definición de factores de la estructura simple (oblicua) obteniendo el peso o carga factorial para cada afirmación (Cueli y Reidl, 1972).

Es de destacar que, en contraste con la taxonomía de Eynseck de 3 factores (una de las más pequeñas existentes), la taxonomía de 16 de Cattell está entre las más grandes desde el punto de vista del número de factores identificados como rasgos básicos.

Sin embargo, su labor no terminó ahí, sino que prosiguió sus investigaciones tratando de descubrir en qué forma covarían los rasgos primarios encontrados; factorializó las correlaciones de los primarios, llegando a los rasgos secundarios o de segundo orden, los cuales son naturalmente más amplios en su influencia que los primarios:

Factor I: Extraversión-introversión.

Factor II: Ansiedad-integración.

Factor III: Sensibilidad.

Factor IV: Éxito continuo-madurez por medio de frustración.

Factor V: Adaptabilidad constitutiva.

Factor VI: Disposición catatónica.

Sin embargo, a pesar del crédito que puede darse a Cattell por la elaboración de una estrategia empírica sólida para identificar las dimensiones básicas de la personalidad y por estimular y moldear el enfoque entero de los rasgos de la personalidad, algunos investigadores sostienen que un número menor de factores captura las formas más importantes en que difieren los individuos (Larson y Buss, 2005).

3.4.3. Big Five... Modelo de los cinco factores

Algunos autores creen haber identificado los cinco grande factores de la personalidad (Santrock, 2006). Esta taxonomía de los rasgos de personalidad es la que ha recibido más atención y apoyo de los investigadores de la personalidad. Los rasgos amplios que lo componen se han nombrado de manera provisional: I. Arrebato o Extroversión, II. Afabilidad o Agradabilidad, III. Escrupulosidad, IV. Estabilidad emocional o Neuroticismo y V. Apertura intelectual o Apertura a la experiencia.

El modelo de los cinco factores se basó originalmente en una combinación del enfoque léxico y el enfoque estadístico. La lista de términos de 4 500 rasgos que se presumían estables, fue usada después por Cattell (1943, en Larson y Buss, 2005) como un punto de partida para su análisis léxico de los rasgos de personalidad. Fiske (1949, en Larson y Buss, 2005) tomó luego un subconjunto de 22 de los 35 núcleos de Cattell y descubrió, por medio del análisis factorial, una solución de cinco factores. Fiske es señalado como la primera persona en descubrir una versión del modelo de los cinco factores.

Tupes y Christal (1961, en Larson y Buss, 2005) examinaron la estructura factorial de las 22 descripciones simplificadas en ocho muestras y obtuvieron el modelo de los cinco factores: *arrebato*, *afabilidad*, *escrupulosidad*, *estabilidad emocional* y *cultura* (ver tabla 1.). Esta estructura factorial fue replicada después por muchos otros investigadores. Los marcadores clave que definen a los cinco grandes, según los determinó Norman (1963, en Larson y Buss, 2005).

Tabla 1. Factores del modelo Big Five

I. Arrebato	II. Afabilidad	III. Escrupulosidad	IV. Estabilidad emocional	V. Cultura
Locuaz-callado	Bondadoso-irritable	Responsable-poco de fiar	Calmado-ansioso	Intelectual-irreflexivo/limitado
Sociable-solitario	Cooperativo-negativo	Escrupuloso-sin escrúpulos	Sosegado-excitabile	Artístico-no artístico
Aventurado-precavido	Pacífico/gentil-testarudo	Perseverante-inconstante	No hipocondriaco-hipocondriaco	Imaginativo-simple/directo
Abierto-reservado	No celoso-celoso	Quisquilloso/ordenado-descuidado	Sereno-nervioso/tenso	Refinado/fino-tosco/zafio

Larson y Buss (2005) aseguran que la taxonomía de los cinco grandes ha logrado un grado de mayor consenso que cualquier otra taxonomía de rasgos en la historia de la psicología de los rasgos de personalidad. Además de que los cinco factores han sido encontrados por más de una docena de investigadores usando muestras diferentes.

Sin embargo, aun hay algo de desacuerdo acerca del contenido y replicabilidad del quinto factor. Diferentes investigadores han etiquetado en forma variada a este quinto factor como *cultura, intelecto, intelectualidad, imaginación, apertura, apertura a la experiencia* e incluso *inteligencia fluida y sensibilidad de la mente*. El quinto factor ha demostrado ser en extremo difícil de precisar.

Este modelo permite además la predicción de ciertos comportamientos, dependiendo de las combinaciones dadas entre las variables:

- Las buenas calificaciones se predicen mejor con Escrupulosidad (alta) y Estabilidad emocional (alta)
- Los comportamientos sexuales de riesgo, como tener muchas parejas sexuales y no usar condones, se predicen mejor con neuroticismo alto, escrupulosidad baja y Afabilidad baja.
- El consumo de alcohol se predice mejor con Extroversión alta y Escrupulosidad baja
- Los alpinistas que escalan el monte Everest tienden a ser extrovertidos, altos en Psicoticismo y a tener estabilidad emocional
- La felicidad y experimentar afecto positivo en la vida cotidiana se predicen mejor con Extroversión alta y neuroticismo bajo
- La efectividad del liderazgo en escenarios de negocios se predice mejor con Extroversión alta, Afabilidad alta, Escrupulosidad alta y Estabilidad emocional alta.

Y, al igual que otros modelos teóricos de la personalidad, el modelo de los cinco factores recibe críticas, principalmente las que afirman que omite aspectos importantes de la personalidad, así como el hecho de que en distintos países no se ha podido llegar a un consenso respecto al quinto factor, dado que en distintas sociedades la relevancia de este factor varía entre las personas (Larson y Buss, 2005).

3.5. Desarrollo de la Personalidad

Como se ha revisado, el infante carece de una personalidad al nacer, debiendo construirla a lo largo de su vida, de modo que se presenta ante el mundo cargado exclusivamente con características hereditarias como el temperamento. Así, pese a la diferenciación psicomotora que se produce con el aumento de la edad, siempre persiste durante toda la vida una cierta coherencia en la expresión, esto debido a que el temperamento impone su presencia en todos los estadios del desarrollo (Allport, 1974). Es muy probable que por esto algo de la conducta infantil se pueda reconocer como precursora de patrones subsecuentes de personalidad. Aunque ya en la segunda mitad del primer año de vida, el infante esté comenzando a mostrar cualidades distintivas que presumiblemente representan atributos constantes de su personalidad (Cueli y Reidl, 1972).

La mayoría de los teóricos coincide en que una parte importante del desarrollo de la personalidad ocurre en la niñez –Freud, Adler, Horney, Staats, Mischel y Bandura– y que la familia tiene una influencia importante en el desarrollo de la personalidad en esta etapa de la vida. La mayor parte de los teóricos ponen énfasis en la función de los padres (Cloninger, 2003).

Posteriormente, la adaptación y la convención desempeñan su papel. De hecho, todo niño se apropia de formas corrientes de expresión, que están en conflicto con su individualidad de movimiento y que en cierto grado llegan a suprimirla. Pero a medida que su destreza se desarrolla, el niño se aleja en parte (pero sólo en parte) de sus modelos estereotipados. Por ejemplo, su escritura adquiere “madurez gráfica”, su interpretación musical y sus pasos de baile son más suyos y su trabajo manual adquiere un estilo individual, todo esto guiado por las pautas culturales. Sin embargo, con la llegada de la madurez muchos de los amaneramientos imitativos son abandonados, a veces porque el individuo ya ha dejado de admirar al héroe y otras veces porque ya es capaz de reemplazar estas imitaciones parciales con otras más completas y apropiadas (Allport, 1974).

Una amplia variedad de mecanismos, como diferenciación, integración, maduración, imitación, aprendizaje, autonomía funcional y extensión del self sirven para explicar las modificaciones que ocurren entre la infancia y la adultez (Cueli y Reidl, 1972).

El desarrollo de la personalidad adulta se construye sobre el cimiento de la personalidad desarrollada en la niñez. En la etapa adulta la personalidad es principalmente estable y los desarrollos principales ocurrieron temprano en la vida (Cloninger, 2003).

Opazo (en Berdichevsky y González, 2005) afirma que el desarrollo de la personalidad requiere capacidad para compromisos a largo plazo, capacidad para disfrutar, tendencia al crecimiento personal, capacidad de empatía, satisfacción de necesidades y ánimo positivo predominante. Además, escribe que los procesos de cambio son parciales; ni tan rígidos, ni tan flexibles; como la naturaleza humana; ésta es su visión sobre los procesos de cambio en la personalidad, por la vida y por la psicoterapia. Piensa que hay fuerzas movilizadoras de cambio, en la vida; a través de la terapia; y fuerzas de resistencia al cambio: resistencias que pueden ser estructurales o también dinámicas.

Al final, Allport (1961, en Cueli y Reidl, 1972) afirma que en el adulto se tiene a una persona en la cual los principios determinantes de su conducta están dados por un grupo de rasgos organizados y congruentes, que se han originado en una variedad de formas. Una parte considerable del funcionamiento de estos rasgos es consciente y racional. Sin embargo, aquí la personalidad no dejará de transformarse, sino que solamente mantendrá una estabilidad mayor, presentándose cambios pero en menor medida y más paulatinos.

En resumen, se podría afirmar que la personalidad es una organización dinámica del conjunto de mecanismos y sistemas dentro del individuo,

relativamente estables, que influyen y determinan su comportamiento en la interacción, ajuste y adaptación al ambiente intrapsíquico, físico y social. Está compuesta por un cimienta biológico (Temperamento); y a partir de éste la persona comienza a responder conforme a las exigencias del medio (Contexto) para el logro de la supervivencia mediante el ajuste y la adaptación; y por último, se considera el Carácter como un tercer componente, relativo a la voluntad de las personas, aunque ha sido descalificado por algunos estudiosos al considerarlo una especie de valoración de la personalidad. Así, con la finalidad de estudiar y describir la personalidad surge la teoría de los rasgos. Los rasgos son considerados por algunos teóricos como constructos que sirven para describir aspectos perdurables del comportamiento, mientras que otros los asimilan como propiedades internas de la persona que subyacen su comportamiento, predisposiciones de la conducta y consistencias de la misma. Para lograr la identificación de los rasgos se han utilizado principalmente tres enfoques: Enfoque Léxico (identificar adjetivos en el lenguaje), Enfoque Estadístico (Covariación de adjetivos mediante un análisis factorial) y Enfoque Teórico (la teoría dicta qué constructos se deben medir). Con la finalidad de lograr una comprensión mayor de la personalidad, se han efectuado diversos estudios al respecto, formulando aproximaciones desde distintas áreas (clínica, correlacional y experimental). Algunas de las taxonomías con mayor aceptación son: la teoría de los rasgos de Allport, las teorías factorialistas de Eysenck y de Cattell, así como el modelo de los cinco factores (Big Five). Entre estas y otras formulaciones, la mayoría de las teorizaciones aceptan que la personalidad se construye mayoritariamente en la infancia, principalmente en el sistema familiar, de la mano de los padres. Posteriormente suceden vastas modificaciones, pero es muy común encontrar patrones de comportamiento infantil en las etapas subsecuentes de la vida.

Capítulo 4:

LAS PREFERENCIAS MUSICALES COMO FACTOR DE INFLUENCIA EN LA CONFORMACIÓN DE RASGOS DE PERSONALIDAD

4. El individuo y las preferencias musicales

La música es un elemento de la vida humana, con la cual se ha vivido desde tiempos inmemoriales. Quizá por eso Fregtman (1998) llega a creer que el ser humano es un cantante nato, y que la música se hace porque se es humano. Según él, es inconcebible una humanidad sin música, pues ésta es la representación energética de la conciencia del hombre.

Por su parte, Ríos (2001) concuerda con las afirmaciones de Fregtman, y cree que la música es una capacidad del ser humano, en la cual se puede encontrar un vehículo de expresión sonora auténtico capaz de proporcionar un placer inusitado.

De hecho, en el sentido de que la música es en sí misma una capacidad del ser humano, MacDonald, Hargreaves & Miell (2002) afirman que es posible apreciar en los infantes fundamentos psicológicos innatos del conocimiento y comportamiento musical, característicos únicamente de los humanos. Según ellos, la orientación selectiva de sonidos musicales de un bebé, la discriminación crítica de representación de sonidos musicales, así como las respuestas vocales y gestuales expresadas son parte de un juego musical que confirma que la música tiene raíces en la naturaleza humana. Entonces, el ser humano desde muy joven se comunica con la música, pues ésta se relaciona con el pulso de un motivo fundamental intrínseco generado en el cerebro humano. Esto incluye: (1) un sentido del tiempo rítmico (que detecta las sílabas, el ritmo, frases y más elementos), (2) la sensibilidad de las "formas o variación temporal de la intensidad, timbre y el tono de las voces y los sonidos instrumentales que imitan la voz humana, y (3) percepción de la "narrativa" en el desarrollo emocional de la línea

melódica, que apoya la expectativa de repetir las armonías, frases y formas emocional en una interpretación vocal o musical

Así, con la comprensión de la música como una capacidad innata en el ser humano, se hace posible creer que la música siempre ha dotado a la gente de una manera de expresión emocional a muchos niveles diferentes, pudiendo expresar sentimientos, el carácter, personalidad y estado mental (Del Campo, 1997).

De este modo, la música preferida, sea para su ejecución, escucha o difusión, puede concebirse como un comportamiento expresivo del individuo a diferentes niveles. Estos comportamientos, al igual que los orígenes o motivaciones de las preferencias musicales, pueden ser conscientes o inconscientes.

4.1. El comportamiento expresivo y las preferencias musicales.

Allport (1974) considera que cuando se habla de *expresión* en el ámbito de psicología, se puede estar haciendo referencia a alguna de tres clases diferentes de fenómenos:

1. Expresión emocional: reflejada en cambios o movimientos corporales involuntarios de esqueleto, rostro y vísceras
2. Expresión de opiniones, preferencias, actitudes o puntos de vista: no necesariamente tienen que ser verbales, sino que puede expresarse mediante comportamientos tales como asistencia frecuente a eventos deportivos o a la biblioteca
3. Movimientos expresivos: observada en la peculiaridad individual de realizar actos adaptativos tales como reparar algo o hablar.

De las formas de expresión mencionadas, la segunda y la tercera explican mucho acerca de la personalidad. Por ejemplo, el hecho de que una persona

aproveche cada momento para hablar de su trabajo, así como la forma de hablar (si es tímida, arrogante, jovial o anhelante), expresan mucho de sí. Esto es porque esa actuación rara vez se produce sola, dado que entran en acción muchas determinantes más sutiles, profundas y menos específicas (Allport, 1974).

De esta manera se pueden apreciar los rasgos y mecanismos de la personalidad como fuerzas que influyen en la vida de las personas. Intervienen en la forma en que actúan, cómo se ven a si mismos, cómo piensan acerca del mundo, cómo interactúan con otros, cómo sienten, cómo seleccionan sus propios ambientes (en particular su ambiente social), qué metas y deseos persiguen en la vida y cómo reaccionan ante sus circunstancias. Así, la personalidad desempeña una función esencial para afectar la forma en que las personas moldean sus vidas, y los rasgos influyen en cómo piensan, actúan y sienten (Larson y Buss, 2005).

Entonces, es posible considerar a las preferencias musicales como un comportamiento expresivo. Esto se hace justificable con la premisa de que cuando se elige la música que se desea escuchar, se expresan intereses, actitudes, puntos de vista –tal como se hizo mención en el segundo punto de los tipos de expresiones- y, muy probablemente, hasta necesidades emocionales u orgánicas del individuo.

Bajo supuestos similares, George, Stickle, Rachid & Wopnford (2007) realizaron una investigación con 358 sujetos, de quienes evaluaron sus preferencias musicales (entre 30 estilos diferentes), variables demográficas y personales, tales como: inteligencia, espiritualidad, autoestima, habilidades sociales, locus de control, escurpulosidad, Agradabilidad, Extraversión, apertura, estabilidad emocional, hostilidad y depresión. Con esto, luego de realizar correlaciones y análisis de regresión, lograron determinar perfiles personales de los participantes según sus preferencias musicales, destacando el “perfil personal negativo” de aquellos quienes escuchan música de categorías como “Rebeldía” y

“Rítmica e Intensa”, en tanto que para quienes tienen preferencia por la música Clásica rebelaron un perfil positivo.

Por su parte, Kopacz (2005) realizó un estudio en Polonia con la finalidad de determinar cómo los rasgos de personalidad (partiendo de la clasificación de Cattell) influyen sobre las preferencias de determinados elementos musicales. Para tal fin, se valieron del 16 PF de Cattell para determinar los rasgos de los participantes, mientras que las preferencias musicales se establecieron mediante un cuestionario creado específicamente para este propósito, donde indicaron sus piezas musicales favoritas, las cuales serían recabadas posteriormente por los investigadores para el análisis y separación de sus elementos musicales básicos. Luego de esto, los análisis estadísticos demostraron que ciertos rasgos de personalidad, tales como vitalidad (factor F), habilidad social (factor H), vigilancia (factor L), apertura al cambio (factor Q1) y extraversión (un factor general), tienen influencia sobre la preferencia por elementos musicales, dado que estos elementos tienen un valor estimulante, favoreciendo esta necesidad. Tales elementos son: tempo, ritmo en relación a bases métricas, número de temas melódicos, volumen del sonido y métrica.

Otro dato importante que ha podido encontrarse en diferentes investigaciones es que la personalidad, además de estar relacionada con las preferencias musicales en cada momento, puede también predecir cambios en las preferencias musicales a futuro, más precisamente, en un intervalo de 3 años (Delsing, Bogt, Engels & Meeus, 2008).

En concordancia con los descubrimientos de estos trabajos, Benenzon, Hernsy y Wagner (1996) explican que la expresión musical manifiesta un discurso no verbal que refleja aspectos del mundo sonoro internalizado y mecanismos habituales del individuo. De tal manera, la música que cada individuo absorbe y guarda para sí va conformando un fondo sonoro interno, peculiar y único, reflejo sonoro de su identidad personal. La alegría y la confianza que la música inspira

tiene que ver con las potencialidades formativas y el estímulo psicofísico que ésta aporta al desarrollo de la persona. El mundo interno consiste o está integrado por las representaciones que cada individuo forja a partir de sus experiencias de interacción con el mundo externo a nivel vincular.

Así, para ir más a fondo en el estudio de las preferencias musicales como un comportamiento expresivo, cabe atraer para su estudio a la forma más compleja de expresión, la cual recibe el nombre de *Estilo*.

4.1.1. El Estilo y las preferencias musicales

De acuerdo con Allport (1974), el estilo es la representación de la forma más compleja y completa del comportamiento expresivo, dado que afecta toda la actividad, y no sólo habilidades especiales o regiones específicas del cuerpo. Está presente siempre que entra en juego el comportamiento bien integrado y maduro de la personalidad. Es una característica no sólo de la comprensión verbal sino también de todo nivel complejo articulado de actividad, siendo la exteriorización gradual de las peculiaridades internas y las características únicas del individuo. No obstante, la convención y la moda pueden poner límites al estilo, prescribiendo el marco dentro del cual el estilo (en el vestir, en la literatura, en la pintura, en la escritura, en la conversación, en la música y en la recreación, por ejemplo) debe mantenerse en cada momento dado. Y en cada momento dado esos límites son rígidos; muy pocos son capaces de liberarse del marco vigente de la moda o la convención y crear un nuevo "idioma".

El comportamiento expresivo es determinado inconscientemente, y a menudo permite saber algo más acerca de los mismos rasgos personales que son revelados por el comportamiento adaptativo. De esta manera, en el campo de la música, no es posible explicar el estilo que ponen de manifiesto compositores individuales sin investigar sus vidas. Entonces, resultará curioso saber que había en la vida de Schubert, al igual que en su música, una cualidad lírica pero trágica.

Por otra parte, se decía de Haendel que era tan majestuoso en su conducta como en su música. Asimismo, la perfección y el orden de las composiciones de Bach no eran cualidades adventicias, ni tampoco la combinación de sentimiento rapsódico y sentimiento religioso en la música de Brahms (Allport, 1974). Y es muy probable que en la música de las sociedades actuales existan estas mismas concordancias entre las formas de vida de los compositores y las letras de sus obras. Poniendo como ejemplo el caso de la música heavy metal, donde la mayoría de los compositores (y como consecuencia, los adeptos al género) son hombres jóvenes, se puede apreciar mediante un análisis de las letras de sus canciones una fuerte carga de contenido de identidad masculina (Rafalovich, 2006), representando las crisis de identidad por las que los mismos autores pueden estar pasando, a la vez que en los géneros de hip-hop/rap y rock predominan las letras con contenido de rebeldía e impulsividad (Knobloch-Westerwick, Musto & Shaw, 2008), manifestaciones por las cuales estos géneros son ya conocidos y enunciados por algunos autores como “música problema” (North, Desborough & Skarstein, 2005; North & Hargreaves, 2006)

Pero asimilar a la música como un comportamiento expresivo exclusivo del compositor sería un concepto de miras muy cortas. En realidad, las preferencias y gustos musicales de los escuchas pueden formar una declaración importante de los propios valores y actitudes, por lo cual Nicholas Cook (1998, en MacDonald et al., pág 1) escribe: “en el mundo de hoy, el estar decidiendo qué música escuchar es una parte significativa para decidir y anunciar a la gente no solo el qué/quién “quieres ser”... sino el qué/quién “eres tú”.

Entonces, las preferencias musicales pueden representar un comportamiento expresivo y, en particular, representar el estilo de la persona. Para esto, puede que las preferencias musicales se enraícen en una elección totalmente consciente cuya finalidad sea expresar la forma personal distintiva de ver el mundo (MacDonald et al., 2002), o bien, en una elección instintiva, donde el estímulo psicofísico que la música aporta (por ejemplo, en la preferencia por los

sonidos bajos aumentados, en lugar de los bajos normales, en correlación con factores como psicoticismo, extraversión y género, en el experimento de McCown, Keiser, Mulhearn, & Williamson, 1997) al desarrollo de la persona, tiene que ver con la alegría y confianza que inspira (Benenzon et al., 1996).

Así, concibiendo a las preferencias musicales como un comportamiento expresivo, se hace posible creer que mediante el análisis de las preferencias musicales se pueden apreciar aspectos de la personalidad, tales como el Temperamento, el Contexto de desarrollo de la personalidad y la Identidad Social.

4.1.1.1. Las preferencias musicales como expresión del Temperamento

El temperamento se puede relacionar con la música y las preferencias personales respecto a ella, ya sea como creador o como escucha. En este sentido, se puede distinguir que hay música muy agradable, y que, de acuerdo con la clasificación de estilos o grupos de temperamentos de Santrock (2006), pudiera llamarse “de temperamento fácil”, la cual endulza el oído o que hace sentir bien y hasta alegrar a la persona al tiempo que uniforma el caminar a un ritmo firme y rápido. Mientras que la música con un “temperamento de estilo lento para responder” podría ser aquella con niveles muy bajos de velocidad y de intensidad del sonido, así como de ciertos timbres, por ejemplo, los que respectan al sonido alargado del Chelo o el Contrabajo. Y por último, la música de un “temperamento difícil” sería aquella que está caracterizada por sonidos duros y agresivos al oído, con una velocidad muy acelerada, como carente de control, la cual, muchas de las veces, tiene como creadores a personas jóvenes cuyo temperamento se ubica dentro del mismo estilo, siendo en ocasiones personas que llevan una forma de vida muy riesgosa.

En un sentido similar, con base en la clasificación de dimensiones del temperamento elaborada por Cloninger (1994, en Berdichevsky y González, 2005), es posible encontrar coincidencia en los argumentos de Benenzon et al.,

(1996) cuando expresan que escuchando o produciendo música los seres humanos se manifiestan tal como son o como se encuentran en un momento determinado: apareciendo pasivos, activos o hiperactivos, mostrándose temerosos o disfrutando de explorar y jugar con los sonidos; permitiendo que las cosas sucedan naturalmente o ejerciendo su infatigable control desde el sonido.

Siendo que los compositores plasman en la música su “ser” en un momento determinado, en general, los estilos musicales se han caracterizado por tener una carga temperamental, propia del compositor y los intérpretes en el instante en que las piezas son compuestas e interpretadas. Así, es posible apreciar en el Hard Rock una tendencia hacia la búsqueda de excitación/sensación (Dollinger, 1993; Rawlings, Barrantes, & Furnham, 2000), así como que sus adeptos puntúen alto en Psicoticismo y Rebeldía reactiva (Robinson, Weaver & Zillmann, 1996). Por su parte, los seguidores del Rock y Heavy Metal son más propensos a la búsqueda de experiencia, desinhibición, estremecimiento, búsqueda de la aventura e impulsividad, específicamente dirigida a la delincuencia, según la investigación de Kim, Kwak & Chang (1998), mientras que para Rubin, West & Mitchell (2001) los escuchas de Heavy Metal exhiben mayor agresión y menor consideración hacia las mujeres (en comparación con otros géneros), dejando oír en su música una mayor carga de impulsividad.

Entonces, dado que las preferencias musicales pueden ser un comportamiento expresivo estable, es posible considerarlo un medio capaz de manifestar características estilísticas de velocidad e intensidad de respuesta, de susceptibilidad emocional y de estados de ánimo predominantes, es decir, como una expresión del temperamento.

4.1.1.2. Las Preferencias Musicales como expresión del Contexto y la Identidad Social

La música, teniendo la capacidad de afectar el estado de ánimo y emociones de un individuo, también puede influir sobre un grupo. Pero apreciándolo a la inversa, un grupo social puede influir sobre la música (para algunos ejemplos, ver: Leppert y McClary, 1987; Dixon, Zhang & Conrad, 2009), de modo tal que ésta ha sido y sigue siendo la expresión simbólica de una cultura, de una civilización o del modo de vivir de un grupo. Debido a esto, según lo refiere Alvin (1990), el hombre puede responder solamente a la música de su civilización, que tiene para él un significado y una emoción, no obstante es posible que incluso en la misma sociedad las respuestas de la gente a las experiencias artísticas varíen según su formación social o educacional.

Fregtman (1998) afirma que toda cultura conlleva una forma determinada de música, y aun las subculturas que dentro de ella se engendren también tendrán su propia expresión musical, o en su defecto, se apropiarán de alguna ya establecida.

Entonces, dado que cada cultura tiene su música particular, la cultura en la que una persona se desarrolle guiará la música que aprenderá. Aunque puedan existir varios estilos de música, la cultura proporciona bases comunes, dando la oportunidad a cada individuo de elegir el tipo que prefiera. Tal elección dependerá de la historia, características y personalidad del individuo, aunque en varias ocasiones la persona no se da cuenta de esa relación (Espinosa y Uribe, 2001).

Siendo las piezas musicales una expresión de la cultura en la que se engendran, los individuos pueden hallar en cierta música un punto de encuentro con otras personas, identificándose a través de ella, similar a lo que ocurre con las audiencias afroamericanas de música rap en los Estados Unidos (Dixon et al., 2009) y con la cultura Hip-Hop entre los y las jóvenes de las comunidades de color

de la ciudad de Nueva York (Munoz-Laboy, Weinstein, & Parker, 2007). En concordancia, Urteaga (1998) considera que a partir de las distintas propuestas musicales se pueden conformar identidades. La identidad social es definida por dicha autora como la percepción de un “nosotros” relativamente uniforme, contrapuesto a “los otros”, basado en atributos, marcas o rasgos distintivos, seleccionados y valorizados subjetivamente, que a su vez funcionan como símbolos delimitadores de la identidad común. Tal identidad resulta de un proceso social, en el sentido de que surge y se desarrolla en la interacción cotidiana con otros, y se estructura con base en tres principios: 1) diferenciación, 2) integración de las diferencias y 3) permanencia en el tiempo.

La identidad (lo que soy/lo que somos) se hace manifiesta cuando, luego de elegirse ciertos tipos de música como preferidos, –generalmente- son reproducidos mediante alguna de las diversas formas, como puede ser: la escucha y difusión de estos tipos de música, la imitación y apropiación de “jergas” y vestimentas de los creadores y seguidores de ese tipo de música, y en algunos casos la composición de piezas de un género igual o similar al de la música preferida. Es decir, la identidad se pone de manifiesto cuando se reproduce la música y, con ella, la subcultura y/o cultura que le subyace.

Tales elecciones y manifestaciones musicales e identitarias no son algo fortuito, pues como Larson y Buss (2005) mencionan, el ambiente frecuentemente es determinado por la personalidad, entendiendo a este como el “ambiente efectivo”, el cual, de entre las dimensiones potencialmente infinitas del ambiente en que se habita, representa sólo un pequeño subconjunto de características a las que los mecanismos psicológicos de la persona lo dirigen a atender y responder.

Para comprender esto, es necesario recordar que la personalidad toma forma a través de las exigencias de respuestas adaptativas del ambiente en todos sus niveles (familia, vecindario, escuela, amigos, etcétera). Así, la elección de la música preferida y lo que le acompaña (p. ej. vestimenta, grupos sociales y formas

de pensar) es una manifestación de las exigencias de la cultura y las subculturas al individuo, a lo largo de su historia.

Observar aspectos tales como el temperamento y el contexto del desarrollo de la personalidad, se hace posible debido a dos razones. La primera de ellas es que, en un primer momento, las preferencias musicales pueden mantener una influencia en la formación de la personalidad y la identidad (Urteaga, 1998; MacDonald et al., 2002), y en la conformación de rasgos. La segunda razón es que ciertos tipos de música pueden generar una satisfacción de necesidades psicológicas y emocionales en el individuo, desarrollado un núcleo sonoro interno que posibilita la generación de respuestas específicas a estímulos musicales, fenómeno que Benenzon et al. (1996) denominaron "Proyección". De modo tal, esos ciertos tipos de música funcionan como un medio proyectivo, o como fuera llamado también por Benenzon et al. (p. 110): un "reflejo sonoro de su identidad personal".

4.2. Las Preferencias Musicales y su influencia en la conformación de Rasgos de Personalidad

La música y las preferencias musicales tienen una cierta influencia en la conformación de la personalidad. Al respecto MacDonald et al.,(2002) afirman que la música puede cambiar la manera en que los niños y adolescentes sienten, piensan y actúan, ya que la música permite que los niños se definan a sí mismos en relación con otros, sus amigos, colegas, redes sociales y a las culturas en que ellos viven.

Dicho de otro modo, la música juega un papel muy importante en la conformación de una identidad. Esto se puede apreciar ya en los niños alrededor de los 7 años (MacDonald et al., 2002), pero con mucho mayor fuerza en la adolescencia, etapa en que la labor primordial es la búsqueda de la identidad, es decir, el poder percibirse a uno mismo independiente de los demás, manteniendo

una continuidad estable y coherente entre el pasado, el presente y el futuro (Arriola, 1991; McKinney, Fitzgerald y Strommen, 1982).

En la búsqueda de la identidad, es muy común que los adolescentes experimenten diversos modos de vestir y hasta de hablar, prueben hábitos distintos de convivir, de divertirse y de socializar y conozcan muchos géneros de música (Hurlock, 1991). La conformación de grupos sociales en esta etapa puede encontrar su razón de ser en las preferencias musicales compartidas, a raíz de lo cual se pueden imitar y apropiarse los peinados, las formas de convivencia y hasta estilos de vida de representantes del género musical predilecto (creadores o escuchas), posibilitando la transformación o creación de nuevos rasgos de personalidad acordes a o facilitados por las exigencias de una cultura o subcultura recién descubierta.

De hecho, se tienen indicios de que las propias cualidades de la música, más allá de los grupos sociales que, compartiendo géneros musicales, moldean estilos de comportamiento, son capaces de posibilitar la presencia o acentuación de sentimientos, pensamientos o conductas. Un ejemplo de ello se tiene en el estudio de Carpentier, Knobloch-Westerwick & Blumhoff (2007), quienes indujeron en sus sujetos de estudio percepciones acerca de otras personas con mayores cargas de sexualidad, cuando les hicieron escuchar música sexualmente provocativa al tiempo que platicaban con esas personas en una sala de chat. Así mismo, la música de expresión emocional feliz puede generar felicidad, mientras que la música de expresión emocional triste puede generar tristeza (Lundqvist, Carlsson, Hilmersson & Juslin, 2009), es decir, la música puede afectar el cómo las personas se sienten, contagiando emociones (Juslin, Liljestrom, Vastfjall, Barradas & Silva, 2008).

De igual manera, un estudio demostró que la música Soul puede proteger a chicas adolescentes de la depresión (Miranda & Claes, 2008). Algunos tipos de música con letra acerca del suicidio pueden generar en alguna medida

sentimientos y signos similares a las víctimas de suicidio (Peterson, Safer, & Jobes, 2008). Y aunque muchos de estos indicios no pueden considerarse como rasgos por no haberse presentado sino en ocasiones esporádicas o solo cuando son inducidas deliberadamente, el efecto de una exposición constante a estímulos similares puede representar consecuencias mayores, tal como lo observaron en su estudio Wingood et al., (2003), quienes pretendían observar si la exposición a videos de música rap podría predecir la ocurrencia de conductas de riesgo a la salud y enfermedades de transmisión sexual entre mujeres adolescentes afroamericanas, para lo cual siguieron durante 12 meses a 522 mujeres afroamericanas quienes se hallaban expuestas a videos de música rap varias horas por semana, encontrando después de 12 meses que 37.6% adquirieron una nueva enfermedad de transmisión sexual, 4.8% golpearon a un profesor, 12.1% reportaron haber sido arrestadas, 14.8% habían incursionado sexualmente con alguien más que su pareja estable, 44.2% reportaron uso de drogas y 44.4% consumo de alcohol, de modo que, comparado con adolescentes quienes tuvieron una menor exposición a videos de música rap, los adolescentes quienes tuvieron mayor exposición a videos de música rap estuvieron 3 veces con más posibilidades de golpear a un profesor; con más de 2.5 veces de posibilidades de haber sido arrestados; 2 veces más de posibilidades de tener múltiples parejas sexuales; y más de 1.5 veces de posibilidades de adquirir una nueva enfermedad de transmisión sexual, uso de drogas y uso de alcohol, después de los 12 meses siguientes.

Pero, si bien es cierto que los gustos musicales pueden llevar a la transformación o conformación de rasgos de personalidad, sería erróneo considerarlo como una condición necesaria e indispensable para que esto tenga lugar. Por ejemplo, es posible generar identidad a través de la religión, y que las personas de un grupo o asociación religiosa desarrollen rasgos de personalidad acordes a las exigencias del ambiente (p. ej. Ser caritativos, pacíficos, devotos, etcétera), pero aunque en estos grupos la música de alabanza forme parte del ser del grupo, esta no es su razón de existir ni la causa del desarrollo de dichos

rasgos entre los miembros, sino que sólo es parte de la cultura religiosa, y quizás aún podría erradicarse sin modificar el objeto que en el grupo se persigue.

4.2.1. La búsqueda de identidad mediante la música

La influencia de las preferencias musicales en la conformación de rasgos de personalidad tiene lugar a la sombra de la búsqueda de identidad, en la que frecuentemente es posible apreciar la influencia de la música como un punto de encuentro de individualidades que van integrándose en grupos de pares, a la vez que se apropian de características distintivas de otros integrantes del grupo, moldeando también las formas de pensar, sentir y vivir.

El hombre se identifica con la música a la cual puede dar su propia interpretación. También puede identificarse con el compositor, si la música habla del compositor como persona (Alvin, 1990). Además de que contiene características definidamente masculinas o femeninas, que están presentes en todos los humanos (Shepherd, 1987).

Por otra parte, MacDonald et al., (2002) consideran también que la música es usada como un medio o un recurso para desarrollar diversos aspectos de las identidades personales, tales como la identidad nacional y la identidad en personas con discapacidad, además de la identidad de género. Sugieren que los niveles de compromiso con la música pueden variar entre niveles muy bajos y muy altos de inversión, variando además entre participación activa y pasiva.

Al respecto del uso de la música para desarrollar identidades, es de destacar que el uso que le dan los adolescentes a la música parece extenderse más allá de la regulación de estados de ánimo. En los adolescentes, las preferencias musicales pueden ser la herramienta primordial para el desarrollo de la identidad, dado que ligado a éstas se tiene la capacidad de lograr otros aspectos de la identidad, tales como la forma de vestir, de peinarse, de hablar, de

interactuar y del grupo social al que debe pertenecer, teniendo además la capacidad de influir en la conformación de rasgos.

En un estudio realizado por North (2006, en MacDonald et al., 2002) acerca de las motivaciones de los adolescentes británicos para escuchar música, un factor identificado sugiere que la escucha de música podría estar guiado por la necesidad de habilidades para conducirse, explicando varianzas en ítems tales como “escuchar para crear una auto-imagen particular”, “escuchar para estar a la moda” y “escuchar para satisfacer a otros”.

Aquí, el papel de la imitación en el desarrollo de la personalidad y del comportamiento expresivo – en este caso las preferencias musicales- no debe pasarse por alto. De hecho, a propósito de la imitación, ya hace más de treinta años, Allport (1974) describió como ejemplo al muchachito que envidia la madurez y mundanidad del dependiente de almacén, imitando la manera sobradora en que éste se inclina la gorra y escupe. Asimismo, la adolescente dispone sus cabellos y su modo de vestir rindiendo evidente tributo a su actriz favorita, mientras que el estudiante universitario imita los amaneramientos de algún profesor o de algún atleta a quien admira. De igual forma, las preferencias musicales genuinas muy probablemente conducirán a la imitación de la personalidad y características de aquellos representantes del género musical favorito, o quizás aún, pueden ser las mismas preferencias musicales las que sean imitadas, en la búsqueda de asemejar su personalidad a la de otras personas.

Las manifestaciones de orgullo o vergüenza, en dependencia de si el placer musical es compartido o no, aparecen en el primer año de vida, siendo la evidencia del principio de la *mimesis* y la necesidad de lograr la aprobación de la compañía admirada. Esto puede señalar el origen de un sentido de “identidad musical”, donde el reconocimiento de piezas y géneros musicales puede ser aprovechado para generar poderosas emociones de simpatía o antipatía. Y en el mismo sentido, se puede apreciar que generalmente se cuentan como amigos a

esos que tienen entusiasmos y valores similares a los propios, mientras que se critica y se desconfía de esos cuyas creencias y acciones resultan incomprensibles. De modo tal, la identidad se mantiene viva celebrando acciones, sentimientos y experiencias que se pueden compartir, tales como los patrones de arte, entre los que se encuentra la música (MacDonald et al., 2002).

El proceso de la imitación y la *mimesis* es fundamental para comprender la conformación de las identidades juveniles musicales a partir de la apropiación que los jóvenes hacen de las distintas propuestas de música, en la medida en que se adaptan a su manera de sentir y concebir el mundo y la vida (Urteaga, 1998).

De este modo, originados por la interpretación e identificación con la música, existen en México bandas de jóvenes “charangueros o cumbiancheros” (que gustan en lo fundamental de la música afroantillana y de las mezclas y fusiones derivadas), que se visten en esos estilos, así como chavos disco, rockeros, tecnos, raperos, cholos, punks y otros (Urteaga, 1998).

Sin embargo, es posible considerar que la relación de la personalidad con las preferencias musicales va más allá de la identidad a través de algún género de música y la posible conformación de rasgos de personalidad a raíz de esto.

4.3. Las Preferencias Musicales como satisfactor de necesidades

Las preferencias por ciertos tipos de música, con su composición objetiva, y en razón de cada uno de sus componentes (ritmo, timbre, tono, armonía, etcétera) y de los efectos físico-fisiológicos y psicológicos particulares de cada elemento, pueden generar una satisfacción a la persona.

MacDonald et al., (2002) consideran evidente que la música satisface procesos que efectúan regulación de movimiento, sentimiento y cognición. De hecho, en muchas ocasiones la música es utilizada con este objetivo, como un

satisfactor de necesidades, y a pesar de que la mayoría de las veces no se es consciente de ello, se suele utilizar siempre de acuerdo a lo que en un momento dado se quiere sentir. Tales estímulos, por lo general, atañen a lo afectivo.

Una muestra de que la música es utilizada para satisfacer necesidades afectivas se obtuvo en el estudio realizado por North (2006, en MacDonald et al., 2002) en el cual, uno de los factores arrojó que los adolescentes escuchan música para llenar necesidades emocionales. Como ejemplo, los ítems que cargaron más alto en este factor fueron: “escuchando música libero tensiones y estrés” y “escuchando expreso emociones”.

Alvin (1990) reafirma esta idea y aún va más allá con su declaración de que un gran volumen de música genera en ciertos oyentes un efecto de satisfacción y un sentimiento de protección, dado que dichas personas a menudo son personas inseguras. Mientras que por el contrario, el volumen débil logra producir sensación de intimidad, reflejando quietud o serenidad.

Pensado de esta manera, se podría hipotetizar que una persona que gusta de cierto tipo de música, con características particulares (tono, ritmo, intensidad, timbres, etcétera) puede presentar necesidades físico-fisiológicas y psicológicas específicas, las cuales se satisfacen a través de esas características respectivas a sus estilos musicales preferidos. Estos estilos son sus preferidos dado que son los que mejor satisfacen tales necesidades.

Por otra parte, Chamorro-Premuzic & Furnham (2007) encontraron que los individuos abiertos y empleados intelectualmente, así como aquellos con más altos puntajes en IQ presentan tendencia a usar la música en una forma racional/cognitiva, mientras que neuróticos, introvertidos y no escrupulosos fueron más propensos a usar la música para la regulación emocional. Posteriormente, en otro estudio similar, Chamorro-Premuzic, Swami, Furnham & Maakip (2009) encontraron que la apertura a la experiencia también predice el uso cognitivo de la

música. En otro estudio sobre la misma línea Chamorro-Premuzic, Goma-i-Freixanet, Furnham & Muro (2009b) encontraron que quienes puntúan alto en extroversión suelen utilizar más la música como fondo para otras actividades y están positivamente ligados al uso emocional de la música, y que la auto-estimación de la inteligencia estuvo también ligada al uso cognitivo de la misma. De tal forma, los usos personales distintos que se hacen de la música pueden representar las necesidades particulares que dicho elemento satisface en su persona.

Entonces, identificando las características que componen la música preferida y los efectos que ésta le produce, se podría hablar de las preferencias musicales como un medio proyectivo de la personalidad.

4.3.1. Las Preferencias Musicales como un medio proyectivo de la personalidad.

La música no sólo se usa para controlar los propios estados de ánimo y comportamiento, sino para representar ante los demás las preferencias personales, formulando y representando con ella la identidad individual. Los gustos musicales pueden ser una parte integral del autoconcepto, más claramente apreciable en la adolescencia. Tales gustos están en relación con la edad, el nivel de entrenamiento musical y aspectos del estilo cognoscitivo y de la personalidad. Acorde a todo esto y a la identidad general de la persona, ésta conforma para sí una identidad musical, principalmente en dos momentos: la niñez –alrededor de los 7 años- y al inicio de la adolescencia (MacDonald et al., 2002). Sin embargo, aunque la identidad musical es una expresión que puede generarse voluntariamente con el afán de manifestar lo que se es, las preferencias musicales pueden exponer además aquello que se es, pero que no necesariamente se quiere exhibir a los ojos de las demás personas.

Benenzon et al., (1996) afirman que así como las necesidades y apetencias musicales conectan con el estado de ánimo de la persona, los gustos y preferencias musicales permanentes remiten a la estructura misma de su personalidad. Aseveran además que en algunos casos será posible hacer diagnósticos de carácter global, dado que la identidad musical se corresponde íntimamente con la identidad personal. Alvin (1990), por su parte, comenta que la música ha expresado algunas veces rasgos de la personalidad, aunque no cree que llegue a ser necesariamente un retrato musical. Confirma que esta puede expresar características humanas, y en la misma forma puede también revelar algunos desórdenes de la personalidad.

Del Campo (1997), desde su posición y experiencia a partir de la Musicoterapia, comparte el parecer, y dice que los elementos musicales en sí mismos pueden ser representativos de asuntos terapéuticos para el cliente –por ejemplo el abuso del volumen como un rasgo significativo de la necesidad del cliente por tener poder o control, o el uso de una melodía difusa como ejemplo de la incapacidad del cliente ser sólido y estable- directa, inconsciente o metafóricamente, reflejando el mundo interno y externo del cliente. Así, coincide con otras afirmaciones de que el material musical reflejará estos aspectos similarmente.

Benenzon et al. (1996) – quienes señalan que mediante la escucha o producción musical las personas se manifiestan tal cual son o como se encuentran en un momento determinado– aseguran que las personalidades rígidas producirán música rígidamente estructurada, esto porque carecen de la posibilidad de provocar movimientos internos que les permitan metabolizar y digerir convenientemente los “alimentos” sonoros ingeridos, o bien porque no se atreven a bajar el nivel de control mental durante la producción musical. En tanto que, de igual manera, una persona controlada también se reprime cuando hace música.

De hecho, el ser músico ya proyecta algo. Por ejemplo, se ha demostrado que al comparar a los músicos con otras personas, se encuentra que muestran mayor introversión que la población en general, siendo este un requerimiento para la adquisición de habilidades musicales, debido al gran número de horas necesarias para invertir practicando en solitario, además de requerirse autocontenimiento y la habilidad de ser autocrítico. Pero al ir más allá en el análisis, se puede encontrar que los músicos solistas, tales como los pianistas, conductores y cantantes, tienden a ser bastante más extrovertidos que los músicos de ensamble, tales como los ejecutantes de cuerdas o instrumentos de viento fabricados de madera. Además se ha encontrado que los cantantes son los más independientes de todos. Pero no conformes con esto, las investigaciones han pretendido descubrir si es el instrumento musical el que forma al individuo que aprende a ejecutarlo o son las características del instrumento las que atraen al individuo a aprender a ejecutarlo, concluyendo que es más probable una consecuencia interactiva de ambiente y características personales (MacDonald et al., 2002).

Derivado de lo ya mencionado, algunos músicos ven en la música un peligro por tener la capacidad de desnudarlos y exponer sus carencias y dificultades psicológicas, por lo que el sujeto inhibe automáticamente la posibilidad de actuar con espontaneidad, de dejarse fluir y canalizar a través de ésta su energía y sus pulsiones, dedicándose únicamente a la reproducción de sonido, intentando no plasmar en ellos ninguna característica personal (Benenzon et al., 1996).

En el caso de las personas no involucradas en la ejecución de música, y de la significación que se da a la música escuchada, viene a relacionarse un estudio realizado por Tagg (1989, en MacDonald et al., 2002), el cual mostró que las personas oyen materiales musicales en términos de significado de género. Por ejemplo: melodías asociadas con características femeninas eran de un tempo promedio más lento que para las características masculinas, tendían a tener líneas

activas de bajo más rítmicamente y en mayores intervalos, así como grandes irregularidades en el ritmo. Las descripciones de los escuchas también indican un estereotipo sexual de los instrumentos (tonos asociados con características femeninas presentadas por el piano, las cuerdas, flauta y mandolina, mientras que esas asociadas con características masculinas fueron la guitarra eléctrica, trompeta y xilófono) y de géneros (las características femeninas estuvieron asociadas con tonos que fueron los clásico-románticos, mientras que los tonos masculinos usados fueron el rock o la fusión de armonías).

A propósito, Walser (MacDonald et al., 2002) ha argumentado que el Heavy Metal escenifica fantasías de poder y control masculino, significado por la magistral técnica de la guitarra eléctrica, uso extremo de la voz, poderosos acordes, distorsión y volumen puro. Wasler puntúa el promulgamiento de virtuosidad como un significado de libertad trascendente y de poder controlador tirado sobre modelos clásicos. Argumenta que la abrumadora audiencia adolescente masculina para el Heavy Metal generalmente carece de poder social, físico y económico pero es asediado con mensajes que promueven poder como un componente obligatorio de la masculinidad. Las fantasías de masculinidad provistas por el Heavy Metal (y otras formas de cultura popular), por lo tanto, sirven como un medio por el que tal poder puede ser promulgado, y como una forma en que los fans pueden confirmar y alterar sus identidades de género a través del involucramiento con este.

En el mismo sentido, tomando como ejemplo al rock, Urteaga (1998) afirma que este tiene dos lados. El luminoso, con música, letras y atmósferas esperanzadoras, optimistas, naturales, propuesta musical vinculada a los pacifistas, futuristas, sobre el retorno a la naturaleza y a la experimentación de drogas naturales. Y por otra parte, el lado oscuro, que se asocia a la bohemia-noctámbula del rock, característico por representar los ruidos sucios de la ciudad, por la violencia, el uso de drogas fuertes, a la experiencia transgresora de la sexualidad y, solo en ocasiones, se le asocia a aspectos satánicos (como el

metal). Considera que el conocimiento de estas características es un proceso fundamental para comprender la conformación de las identidades juveniles a partir de la apropiación que los jóvenes hacen (en este caso) de las distintas propuestas rockeras, en la medida en que se adaptan a su manera de sentir y concebir el mundo y la vida.

Del mismo modo, retomando a la música como un medio de comunicación, y equiparándolo con el lenguaje, se puede considerar la reflexión de López (2006), quien piensa que las palabras están íntimamente relacionadas con la personalidad, los pensamientos y los sentimientos de cada individuo. Él considera que la historia de las palabras no está libre de la historia familiar, y que las significaciones y representaciones de palabras sencillas o complejas están vinculadas con la manera de sentirlas o de tomar su significación. Además, añade que la correlación con la voz permite comprender que las palabras que usa una persona no sólo tienen una significación social, sino que forman parte de ese proceso de su interior con las emociones. De este modo, concibiendo a la música producida o escuchada y apropiada como un medio de expresión que en ocasiones sustituye al lenguaje hablado, se puede entender que la música de cada persona esté relacionada con una historia previa más profunda, que se relaciona con la familia, y todos los círculos sociales en los cuales se ha desarrollado, siendo una proyección no intencional de sus emociones, pensamientos y, por ende, de su personalidad y estilo de vida.

Sin embargo, al analizar las preferencias musicales como un medio proyectivo en el cual se plasman y expresan las características de personalidad, es necesario tener en cuenta la afirmación de Allport (1974) de que las diversas manifestaciones expresivas tienen mayor o menor significación según cada persona.

En resumen, las preferencias musicales, en ciertas etapas de la vida, pueden posibilitar la conformación o modificación de rasgos de personalidad, esto debido a que los gustos musicales pueden ser una herramienta en la búsqueda identitaria, a través de los cuales puede originarse grupos sociales, formas de comportamiento, de vestir, de hablar, de pensar y de convivir. No obstante, las preferencias musicales no son una condición imprescindible para el establecimiento de la identidad y la conformación de la personalidad. Sin embargo, sí pueden representar una expresión voluntaria o involuntaria de la identidad y la personalidad, aunque también es necesario tener presente que dichas manifestaciones expresivas pueden variar su significación en cada persona.

CONCLUSIONES

En el estudio de la personalidad ha habido muchos intentos diversos de entender y explicar su definición, los elementos que le dan origen, su composición y la forma de evaluarla. Hasta la actualidad, ha sido imposible obtener una concepción definitiva de la personalidad, y vasta cantidad de trabajos en muchas partes del mundo han obtenido resultados que difieren, en mayor o menor medida, unos de otros, sugiriendo además infinidad de formas distintas de abordarla y evaluarla. Sin embargo, por causas diversas, algunas teorías gozan de mayor aceptación y difusión que muchas otras, por lo que se hace uso de sus aportaciones teóricas y metodológicas con mayor frecuencia.

La Psicología se ha valido de algunas de las teorías más difundidas de la personalidad para cumplir con la labor de la evaluación. La evaluación psicológica es una fase fundamental en la práctica de la disciplina en muchos de sus campos de acción (clínica, educativa, educación especial, rehabilitación y organizacional), siendo la evaluación de la personalidad la razón de ser de puestos de trabajo destinados a los psicólogos, como encargados de selección de personal para organizaciones. Sin embargo, a veces la evaluación psicológica de la personalidad y sus procedimientos pueden entorpecerse por factores como el tiempo disponible o una *cerrazón* de la persona ante la evaluación de un psicólogo. Cabe señalar que en el área organizacional (específicamente en la iniciativa privada) el personal tiene la exigencia de brindar una mayor productividad en menor tiempo, y el trabajo del psicólogo no goza de la excepción, de modo que en muchas ocasiones se imposibilita la evaluación psicológica más completa mediante instrumentos psicométricos y/o proyectivos.

En los casos en que el psicólogo tiene el tiempo en su contra para desempeñar su labor como evaluador, tiene que valerse de otras herramientas, tales como la intuición o el *ojo clínico*. La efectividad del uso de estos recursos puede ponerse en tela de juicio, sobre todo si el evaluador no es suficientemente

capaz y no tiene una estructura precisa de los elementos que puede sondear para la obtención de datos acerca de la personalidad.

Dentro del ámbito de la psicología se ha brindado poca atención a elementos que pueden brindar información del evaluado, aun cuando este no lo manifieste verbalmente en entrevistas. Uno de estos elementos son las preferencias musicales de las personas, las cuales – según se ha podido demostrar– pueden jugar un papel muy importante en el estudio psicológico de las sociedades como de los individuos. Dicho estudio, particularmente de la personalidad, a través de las preferencias musicales, se puede dirigir a dos aspectos distintos.

En primer lugar, un elemento a rescatar para la evaluación de la personalidad es el conocimiento de las preferencias musicales de las personas. Éstas pueden brindar un informe de aspectos de la personalidad, dado que muchas veces las propuestas musicales son el punto de partida para conformar la identidad de un grupo (Urteaga, 1998; MacDonald et al., 2002), el cual conformará progresivamente en cada uno de sus miembros cualidades de personalidad muy similares a las del resto de los integrantes. En otro caso, puede ser que la música y los grupos sociales sean el punto de encuentro de identidades y personalidades afines. De este modo, el evaluador podría encontrar relación entre ciertas formas de comportamiento o rasgos de personalidad pertenecientes a grupos sociales particulares y las preferencias musicales.

Por otro lado, la música en sí misma puede satisfacer necesidades del individuo. Entonces el segundo aspecto se refiere a que una persona puede preferir ciertas piezas musicales o géneros cuyo mensaje específico se asemeje a su propio estilo de vida, ideología y/o aspiraciones. Por ejemplo, Chamorro-Premuzic, & Furnham, (2007) encontraron que los individuos con mayor puntaje en IQ tienden a usar la música de forma racional/cognitiva, en contraste con neuróticos, introvertidos y no escrupulosos que la usan para regular sus

emociones. De este modo, es posible apreciar cómo la persona se inclinará por ciertos tipos o géneros musicales, dependiendo de lo que le interese o necesite escuchar, y que será influenciado por la personalidad.

Entonces, entendiendo a las preferencias musicales como una fuente potencial de datos acerca de la personalidad, y conociendo más extensivamente las relaciones entre características de comportamiento y rasgos de personalidad y las preferencias por elementos musicales y géneros específicos como un medio de expresión de la personalidad, resultará de bastante utilidad para el psicólogo conocer las relaciones subyacentes entre los aspectos mencionados, al efectuar evaluaciones psicológicas y de personalidad limitadas por tiempo, puesto que, un par de preguntas aparentemente irrelevantes acerca de los gustos musicales añadidas a la entrevista, le podría brindar mayor información o la posibilidad de corroborar o desechar información de elementos que ya observó en la persona, pero sobre la que mantiene dudas.

Sin embargo, aun son pocos los estudios aplicados reportados en el mundo que refuercen este tipo de teorías y poder utilizarlas con toda confianza. En México, si se han realizado este tipo de estudios, no han sido difundidos. Dada la diferencia y riqueza cultural y musical de este país, sería muy importante generar investigación empírica acerca de esta temática, replicando trabajos elaborados en el extranjero, pero sentada sobre la base de una riqueza cultural más amplia. Para lograr resultados de este tipo, una adaptación del estudio de Kopacz (2005) podría derivar en descubrimientos útiles para la psicología. Este estudio sigue una línea interesante analizando factores de personalidad de sus sujetos de estudio con el 16PF de Cattell, recabando información sobre sus preferencias musicales mediante un cuestionario donde indiquen sus piezas musicales favoritas, y posteriormente efectuando análisis objetivos de las piezas en cuanto a sus elementos y relacionándolos mediante análisis estadísticos con los resultados obtenidos en el 16PF. Ésta es solo una propuesta, aunque puede haber otras igual o más funcionales, con el uso de métodos alternativos o adicionales para la

evaluación, tales como el EPQ de Eysenck, utilizado por McCown et al., (1997); el cuestionario de personalidad del Big Five, utilizado por Miranda & Claes (2008) o algún otro que permita encaminarse al estudio empírico del papel de las preferencias musicales en la conformación de la personalidad.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1985). *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia.
- Aguilar, M. (2000). *Musicoterapia Transpersonal: alternativa para mejorar la calidad de vida de las personas que viven con VIH*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM – FES Iztacala.
- Allport, G. (1974). *Psicología de la Personalidad*. México: Manual Moderno.
- Alvin, J. (1990). *Musicoterapia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Arriola, S. (1991). *Adolescencia: ante la búsqueda de su identidad*. Tesina Licenciatura. México: UNAM ENEP Iztacala.
- Benenson, R, Hernsy, V. y Wagner, G. (1996). *Sonido, comunicación, terapia*. Salamanca, España: Amarú.
- Berdichevsky, F. y González, G. (2005). *Personalidad. Estilos y trastornos*. Argentina: Akadia.
- Bernard, P. (1970). *El desarrollo de la personalidad*. Barcelona: Toray-Masson.
- Betancourt, D. (2001). *Estímulos para el desarrollo Cognoscitivo en niños preescolares, utilizando como medio la música*. Tesis de licenciatura. México: UNAM - FES Iztacala.
- Both, A. (2008, Noviembre-Diciembre). La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia (19 párrafos). *Revista Arqueología mexicana* (En red). Disponible en: <http://www.arqueomex.com/PDFs/S8N4Musica94.pdf>

Brody, N. (1977). *Investigación y teoría de la personalidad*. México: Manual Moderno.

Brody, N. y Ehrlichman, H. (2000). *Psicología de la Personalidad*. Madrid: Prentice Hall.

Carpentier, F., Knobloch-Westerwick, S. & Blumhoff, A. (2007). Naughty versus nice: Suggestive pop music influences on perceptions of potential romantic partners, *Media Psychology* 9(1), pp. 1-17. Resumen recuperado el 26 de Enero de 2010 de PsycINFO, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|157|1>

Cloninger, S. (2003). *Teorías de la personalidad*. México: Pearson Educación.

Cueli, J. y Reidl, L. (1972). *Teorías de la Personalidad*. México: Trillas.

Chamorro-Premuzic, T. & Furnham, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life?, *British Journal of Psychology* 98(2), pp. 175-185. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|160|1>

Chamorro-Premuzic, T., Swami, V., Furnham, A. & Maakip, I. (2009). The big five personality traits and uses of music: A replication in Malaysia using structural equation modeling, *Journal of Individual Differences*, 30(1), pp. 20-27. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=IDEKFPGEPAADDNHGGMCELNBOKDNDAAA00&Abstract=S.sh.44|1|1>

Chamorro-Premuzic, T., Goma-i-Freixanet, M., Furnham, A. & Muro, A. (2009b). Personality, self-estimated intelligence, and uses of music: A Spanish replication and extension using structural equation modeling, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(3), pp. 149-155. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=IDEKFPGEPAADDNHGGMCELNBOKDNDAAA00&Abstract=S.sh.53|1|1>

Delsing, M., Bogt, T., Engels, R. & Meeus, W. (2008). *Adolescents' music preferences and personality characteristics*, *European Journal of Personality* 22(2), pp. 109-130. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Search+Link=%2Delsing%2c+Marc+J+M+H%22.au>.

Del Campo, P. (1997). *La música como proceso humano*. Salamanca, España: Amarú.

DiCaprio, N. (1976). *Teoría de la Personalidad*. México: Nueva Editorial Interamericana.

Dixon, T., Zhang, Y. & Conrad, K. (2009). Self-esteem, misogyny and Afrocentricity: An examination of the relationship between rap music consumption and African American perceptions, *Group Processes & Intergroup Relations* 12(3), pp. 345-360. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=IDEKFPGEPAADDNHGGMCELNBOKDNDAAA00&SELECT=S.sh|&R=9&Process+Action=display>

Dollinger, S. (1993). Personality and music preference: Extraversion and excitement seeking or openness to experience?, *Psychology of Music* 21(1), pp. 73-77. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo,

<http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|45711>

Espinosa, K. y Uribe, R. (2001). *La música y la psicomotricidad como apoyo en el aprendizaje escolar*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM-FES Iztacala.

Fadiman, J. y Frager, R. (1979). *Teorías de la personalidad*. México: Harla.

Fregtman, C. (1998). *Holomúsica*. Barcelona. Kairós.

García, E. (1998). *La música ¿Cómo una alternativa para el deficiente auditivo?* Tesina de Licenciatura. México: UNAM-ENEP Iztacala.

García, M. y Mussa, J. (1995). *Importancia de la intervención temprana para niños con síndrome de Down de 0 a 4 años de edad*. Tesis de licenciatura. México: UNAM – ENEP Iztacala.

George, D., Stickle, K., Rachid, F. & Wopnford, A. (2007). The association between types of music enjoyed and cognitive, behavioral, and personality factors of those who listen, *Psychomusicology* 19(2), pp. 32-56. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|14811>

Hernández, H. (2003). *El arte que acompaña a través de la música*. En Prometeo revista Mexicana de Desarrollo Humano., 37. págs. 30-34.

Hurlock, E. (1991). *Psicología de la adolescencia*. México: Paidós.

Juslin, P., Liljestrom, S., Vastfjall, D., Barradas, G. & Silva, A. (2008). An experience sampling study of emotional reactions to music: Listener, music, and

situation. *Emotion* 8(5), pp. 668-683. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Search+Link=%22Juslin%2c+Patrik+N%22.au>.

Kim, I., Kwak, K. & Chang, G. (1998). Rock music and Korean adolescents' antisocial behavior, *Korean Journal of Developmental Psychology* 11(1), pp. 27-38. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|385|1>

Knobloch-Westerwick, S., Musto, P. & Shaw, K. (2008). Rebellion in the top music charts: Defiant messages in rap/hip-hop and rock music 1993 and 2003, *Journal of Media Psychology: Theories, Methods, and Applications* 20(1), pp. 15-23. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=IDEKFPGEPADDNHGGMCELNBOKDNDAAA00&Abstract=S.sh.47|1|1>

Kopacz, M. (2005). Personality and music preferences: the influence of personality traits on preferences regarding music elements, *Journal of Music Therapy* 42(3), pp. 216-239. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|227|1>

Larson, R. y Buss, D. (2005). *Psicología de la personalidad*. México: McGraw-Hill Interamericana.

Leppert, R. y McClary, S. (1987). *Music and society*. Gran Bretaña: Cambridge University Press.

López, S. (2006). *Órganos, emociones y vida cotidiana*. México: Los Reyes.

Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P. & Juslin, P. (2009). Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology, *Psychology of Music* 37(1), pp. 61-90. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Search+Link=%22Lundqvist%2c+Lars-Olov%22.au>.

MacDonald, R., Hargreaves, D. & Miell, D. (2002). *Musical Identities*. New York: Oxford University Press.

McCown, W., Keiser, R., Mulhearn, S. & Williamson, D. (1997). The role of personality and gender in preference for exaggerated bass in music, *Personality and Individual Differences* 23(4), pp. 543-547. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.514011>

McKinney, J., Fitzgerald, H. y Strommen, E. (1982). *Psicología del desarrollo. Edad adolescente*. México: Manual Moderno.

Miranda, D. & Claes, M. (2008). Personality traits, music preferences and depression in adolescence, *International Journal of Adolescence and Youth* 14(3), pp. 277-298. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=IDEKFPGEPPADDNHGGMCELNBOKDNDAAA00&Abstract=S.sh.59111>

Mischel, W. (1980). *Personalidad y Evaluación*. México: Trillas.

Moreno, J. (2004). *Activa tu música interior. Musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herder.

Munoz-Laboy, M., Weinstein, H. & Parker, R. (2007). The Hip-Hop club scene: Gender, grinding and sex. *Culture, Health & Sexuality* 9(6), pp. 615-628. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|130|1>

North, A., Desborough, L. & Skarstein, L. (2005). Musical preference, deviance, and attitudes towards music celebrities, *Personality and Individual Differences* 38(8), pp. 1903-1914. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|235|1>

North, A. & Hargreaves, D. (2006). Problem Music and Self-Harming, *Suicide and Life-Threatening Behavior* 36(5), pp. 582-590. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|180|1>

Pérez, G., Cruz, J. y Roca, J. (1995). *Psicología y Deporte*. Madrid. Alianza editorial.

Pervin, L. (1998). *La ciencia de la personalidad*. España, Madrid: McGraw-Hill/Interamericana de España.

Peterson, R., Safer, M. & Jobes, D. (2008). The impact of suicidal rock music lyrics on youth: An investigation of individual differences, *Archives of Suicide Research* 12(2), pp. 161-169. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de

Psycinfo

<http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Search+Link=%22Peterson%2c+Rebecca+J%22.au>.

Rafalovich, A. (2006). Broken and Becoming God-Sized: Contemporary Metal Music and Masculine Individualism. *Symbolic Interaction* 29(1), pp. 19-32. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|193|1>

Rawlings, D., Barrantes, N. & Furnham, A. (2000). Personality and aesthetic preference in Spain and England: Two studies relating sensation seeking and openness to experience to liking for paintings and music, *European Journal of Personality* 14(6), pp. 553-576. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|360|1>

Rios, H. (2001). *La música para alcanzar una realidad transpersonal*. Tesis teórica para Licenciatura. México: UNAM FES Iztacala.

Robinson, T., Weaver, J. & Zillmann, D. (1996). Exploring the relation between personality and the appreciation of rock music, *Psychological Reports* 78(1), pp. 259-269. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|418|1>

Rojas, L. (2005, Noviembre). Antropología de la música. La hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos (96 párrafos). *Pensamiento y*

Cultura (En red). Disponible en:
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/701/70180114.pdf>

Rubin, A., West, D. & Mitchell, W. (2001). Differences in aggression, attitudes toward women, and distrust as reflected in popular music preferences, *Media Psychology* 3(1), pp. 25-42. Resumen recuperado el 26 de enero de 2010 de Psycinfo, <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp-2.3/ovidweb.cgi?&S=HMPDFPEPKPDDAKEANCELIHDCKLCEAA00&Abstract=S.sh.51|351|1>

Rubin de la Borbolla, D. (1974) *Arte popular mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, A. (1999). *Reporte de trabajo de las actividades realizadas en la "Casa hogar don de Dios" en el área de Educación Especial y Rehabilitación*. Tesis de licenciatura. México: UNAM - ENEP Iztacala.

Santrock, J. (2006). *Psicología de la educación*. México: Mcgraw-Hill Interamericana.

Shepherd, J. (1987). Music and male hegemony. En: Leppert, R. y McClary, S. (Ed.), *Music and society*. (pp.151–172). Gran Bretaña: Cambridge University Press.

Storr, A. (2002) *la música y la mente: el fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*. Barcelona: Paidós.

Tilleria, D. (1998). *El taller de expresión artística en la escuela especial*. Rosario. Homo Sapiens.

Urteaga C. (1998). *Por lo territorios del Rock. Identidades juveniles y Rock Mexicano*. México: Causa Joven (CONACULTA).

Wingood, G., DiClemente, R., Bernhardt, J., Harrington, K., Davies, S., Robillard, A., & Hook, E. (2003). "A Prospective Study of Exposure to Rap Music Videos and African American Female Adolescents' Health". *American Journal of Public Health*, (93), 437-439. Documento recuperado el 26 de enero de 2010 de <http://ovidsp.tx.ovid.com/sp2.3/ovidweb.cgi?WebLinkFrameset=1&S=HMPDFPEPKPD DAKEANCELIHDCKLCEAA00&returnUrl=http%3a%2f%2fovidsp.tx.ovid.com%2fsp-2.3%2fovidweb.cgi%3f%26Titles%3dS.sh.53%257c2%257c100%26FORMAT%3dtitle%26FIELDS%3dTITLES%26S%3dHMPDFPEPKPD DAKEANCELIHDCKLCEAA00&directlink=http%3a%2f%2fgraphics.tx.ovid.com%2fovftpdfs%2fFPDDNDCIHEAKP00%2ffs041%2fovft%2flive%2fgv012%2f00000469%2f00000469-200303000-00023.pdf&filename=A+Prospective+Study+of+Exposure+to+Rap+Music+Videos+and+African+American+Female+Adolescents%27+Health>.