

2ef.
13



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MUSICA Y COMUNICACION
(Musicante, un Estudio de Caso)



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
CARLOS HERNANDEZ GUZMAN

México, D. F.

1986



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 está 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.

PROLOGO

INTRODUCCION	I
CAPITULO I. MUSICA Y COMUNICACION.....	1
1.1. La música como medio de comunicación.	
1.2. El proceso de comunicación en la música.	
1.3. La materia prima de la creación musical.	
CAPITULO II. MUSICA Y SOCIEDAD.....	23
2.1. La función de la música en la sociedad.	
2.2. El papel de los medios masivos de comunicación.	
2.3. La Radio y la Televisión al servicio de la Difusión Cultural.	
CAPITULO III. LA DIFUSION DE MUSICANTE.....	42
3.1. La difusión de Musicante.	
3.2. El Coordinador Artístico y su participación en la Organización, la Planeación y la Difusión Cultural.	

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA.

ANEXOS.

P R O L O G O

Enfrentado a la tarea de elaborar mi tesis para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación y después de haber pensado en distintas opciones, llegué a la conclusión de que la mejor alternativa era plantear la sistematización teórica y empírica de una experiencia propia en el campo de la comunicación; como es el programa de difusión del denominado proyecto MUSICANTE.

En 1982 surge MUSICANTE, con el propósito de realizar un trabajo dentro del género definido por el propio grupo como " La Otra Música de Cámara "., es decir, una música - de cámara en la que los elementos populares son parte vital del producto sonoro.

El sentido de proyecto en MUSICANTE va más allá de la producción musical, ya que se sirve de ésta para alcanzar objetivos más complejos como: propiciar la vinculación -- entre el artista emisor y el público receptor, expresar - emociones y estados de ánimo, informar y hasta cierto punto educar; produciendo ideas.

Esa dimensión comunicativa forma parte del proyecto -

MUSICANTE desde sus inicios. Mi participación en el proyecto, también desde su origen, sintetiza un conjunto de esfuerzos expresados en este término: "Comunicador del Arte o Coordinador Artístico". ¹

La formación que me permitió adquirir los conocimientos puestos en la práctica dentro de mi actividad profesional realizada en el proyecto MUSICANTE; son, por un lado, el interés hacia la música acompañado de estudios profesionales en este campo y por otro, la Licenciatura en -- Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias -- Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma -- de México, concluida en el año de 1981.

La carrera de comunicación " es importante por sí misma, por su propia naturaleza y por el producto que la distingue, que es ésta justamente: La Comunicación. Comunicación que quiere decir: radio, televisión, prensa, diseño gráfico, multimedia y más. Y sin querer sobrevaluar su -- presencia en la comunidad, es la concretización de un producto socialmente útil, a través del cual se pueden aportar muchas cosas, experiencias y resultados concretos que

1 Organización para la Coordinación y Ejecución de Eventos Artísticos, (Mimeografiado) 1984.

contribuyan a preparar un cambio en los conflictos humanos."²

La formación universitaria otorga conocimientos teóricos prácticos que permiten afrontar la problemática de la comunicación humana, la que puede ser abordada con distintos intereses y desde diversas perspectivas. En mi caso, - acudí a estos recursos para realizar un programa de difusión del Proyecto MUSICANTE, que lograra expresar su dimensión comunicativa.

Así pues, el objetivo de este trabajo, prueba escrita de examen profesional, es:

SISTEMATIZAR UN PROGRAMA DE COMUNICACION
POR MEDIO DE UN PROYECTO MUSICAL.

La tesis es, entonces, el resultado de la práctica de alguien que se define como Coordinador Artístico y analiza su rol como Comunicador orientado hacia " el ámbito de la hegemonía cultural y encuentra su espacio de ejecución en la industria de la comunicación masiva, tanto estatal como privada." ³

2 Enrique Velasco, "La Carrera de Comunicación en México.", en Casa del Tiempo, Num. 42, vol. IV, Julio/1984, P. 12

3 Ibidem. Pág. 13.

Presentar un modelo o sistema coherente permitirá -
identificar los distintos aspectos que intervienen en el -
proceso de comunicación, aplicado a una actividad artísti-
ca musical. El modelo resultante estará orientado a ser -
vir de guía en la organización, difusión y evaluación de -
la comunicación de la actividad artística en general y de-
la musical en particular.

I N T R O D U C C I O N

En casi todas las comunidades humanas es posible observar un interés profundo por la producción y el consumo del arte. El tipo y contenido de la actividad artística, elaborada y difundida, varía según las características sociales, culturales y económicas de la comunidad a la que se refiera.

El hombre, en cualquier momento histórico vive una realidad cuyos conflictos, tecnología, ciencia y relaciones humanas, condicionan el quehacer artístico y éste a su vez se convierte en una determinada manera de pensar y sentir; es decir, como espectador del hecho artístico se coloca frente a un conjunto de situaciones psicosociales que, en su conjunto, expresan la cultura.

"La Música es un lenguaje que habla en sus propios términos (musicales) de un pensamiento (musical) específico, a la sensibilidad específica (musical) del hombre." ⁴

Sin embargo, la relación entre el creador artístico y el hombre receptor del arte se ve obstaculizada por distin-

4 Carlos Chávez, El pensamiento musical, México, FCE, 1979, pág. 8.

tas circunstancias como son: la complejidad de las relaciones y la extensión y densidad de los grupos humanos, alterando la interacción social y creando barreras para la libre transmisión del mensaje artístico.

La reflexión sobre la música como mensaje no es fácil, pues aún entre los mismos críticos musicales, "... no hay un acuerdo general sobre la naturaleza y función de la música; su lugar en la sociedad y en los problemas contemporáneos." 5

La circulación de la información artística se encuentra socialmente determinada, a medida que la creación artística - en este caso la música - se ha transformado en mercancía, su realización está sujeta a las leyes generales de la producción capitalista.

En este sentido, la publicidad interviene entre la producción y el consumo; " se trata de un engranaje muy importante en el mecanismo de la economía de mercado, en la adaptación de la oferta y la demanda y de ésta a la oferta." 6

5 Elie Siegmeister, Música y sociedad, México 1980, Siglo XXI, (col. mínima 76) pág. 4.

6 Colaboradores varios, La publicidad, Barcelona 1979, Ed. Salvat, Pág. 9.

Para escapar de esa ley, el programa de comunicación - del Proyecto MUSICANTE no toma en cuenta el enfoque publicitario, NO transforma el mensaje comunicado en " mercancía - que promociona mercancías ". ⁷

Es allí donde MUSICANTE (emisor en el esquema clásico de la comunicación), considera necesaria una actividad especializada destinada a facilitar el acceso del público a - la producción musical, planteando la presencia de una actividad definida como la de Coordinador Artístico, dentro de un programa de comunicación, que en su elaboración toma en cuenta los requerimientos específicos del Proyecto MUSICANTE.

Sobre esta base, surge el planteamiento general que -- gufa el desarrollo del presente trabajo:

¿ QUE ELEMENTOS DEBEN INTEGRARSE EN EL DISEÑO DE UN PROGRAMA DE COMUNICACION, APLICADO A LA REALIZACION DE UNA ACTIVIDAD ARTISTICO-CULTURAL, EN ESTE CASO, MUSICAL ?

Para la música denominada " comercial ", es decir, aquella

⁷ Daniel Prieto, Diseño y Comunicación. Ed. UAM-X, col. ensayos, México, 1982, p. 14

que se sujeta a la legalidad de la mercancía, la respuesta se encuentra en las estrategias de propaganda y publicidad que sigue la difusión de mercancías.

Es aquí donde el creador y ejecutor de música, del caso aquí estudiado (MUSICANTE), hace hincapié en la naturaleza del mensaje transmitido en sus composiciones. Este razonamiento da lugar a un conjunto de preguntas, que van a permitir un adecuado planteamiento del problema.

- ¿ Qué elementos ocupa la música en nuestra sociedad, MUSICANTE en particular, y cuáles son las principales características del contenido musical como mensaje de comunicación ?

- ¿ Qué medios son los idóneos para transmitir y difundir un proyecto musical específico (en este caso MUSICANTE), y cómo deben adecuarse a la naturaleza del contenido comunicado ?

Estas interrogantes se encuentran como base del proyecto MUSICANTE y son las que orientaron el desarrollo de la estrategia comunicativa, expuesta sistemáticamente en este trabajo de tesis.

En cuanto al método de exposición, cabe destacar que el trabajo no consiste propiamente en una investigación, - pues carece de hipótesis; esto obedece a que no interesa - "poner a prueba las respuestas al planteamiento del problema, desde el punto de vista científico", sino más bien, - presentar una propuesta a partir de la reflexión teórica - y de la experiencia concreta. El trabajo si bien tiene algunos apartados en los que interviene la actividad de estudio, sobre todo en el contexto bibliográfico y documental, que es en su mayor parte de naturaleza propositiva, desde el propio diseño hasta la implementación pragmática del programa en sus diversos aspectos.

Aquí se explicitan algunas proposiciones presentes - en la realización del programa de comunicación, a las que he preferido llamar supuestos y no hipótesis.

En general, se denomina hipótesis a una proposición - de carácter probable, aportadora de respuestas tentativas - a preguntas que determinan una investigación.

Así pues, el desarrollo del tema se va a guiar por su - supuestos; o sea, proposiciones que establecen una relación - probable entre factores o hechos que se deben tener en --

cuenta en un razonamiento o en una acción.

Si bien un supuesto y una hipótesis tienen algunas características comunes; por ejemplo, el ser reflexiones-basadas en la teoría, previas y orientadoras de la práctica, se diferencian en un aspecto crucial; los supuestos no están sometidos a comprobación experimental, por el contrario las hipótesis están sujetas a prueba, aceptación o rechazo, con arreglo a las normas del método científico.

Los supuestos más importantes que entran en juego en este trabajo son los siguientes:

- Debe haber una correspondencia entre el contenido a comunicar y la estrategia de comunicación, de modo que ésta pueda expresar adecuadamente el mensaje. Este supuesto se refiere a la correlación entre el qué comunicar y el cómo comunicar.
- La armonía debe abarcar todos los componentes de la estrategia comunicativa, que va desde el diseño general hasta los aspectos más concretos de la actividad artística.
- Para lograr el diseño de un programa de difusión se requiere de un proceso organizado, sistematizado, selectivo y congruente con su realidad social.

- La efectividad y validez de un Proyecto de Difusión, depende de la capacidad de elegir los medios de comunicación adecuados.

Se intentará articular tres tipos de comunicación: --

" ... La propagandística, la estética y la educativa ... " teniendo en cuenta que la composición lograda en dicha articulación, determinará el tipo de mensaje, el tipo de medio y el tipo de resultado obtenido. En la medida en que se --- distinguan los diferentes procesos de comunicación se habrá --- logrado el principal objetivo que dio origen a este trabajo.

En el Capítulo I. Me he referido a lo que significa la música como medio de comunicación, el proceso y lo que es -- la materia prima para la creación musical. En el Capítulo - II, me propuse explicar la función de la música en la sociedad, el papel de los medios masivos de comunicación y lo que representa la radio y la televisión en la difusión cultural y en el Capítulo III, la difusión de Musicante, así como la la participación del coordinador artístico, en la planeación y difusión cultural.

CAPITULO I

MUSICA Y COMUNICACION

1.1. La Música como Medio de Comunicación.

Considerada como un arte para Aristóteles y como una ciencia para Pitágoras, la música fue, desde sus inicios que se pierden en los albores de la historia conocida, un medio de expresión de los más diversos sentimientos. Es un hecho consabido que desde la más remota antigüedad, la música ocupó un lugar de relevancia en el contexto de las manifestaciones de la vida pública y privada de los pueblos y su papel histórico es determinante hasta nuestros días.

"Ha sido un factor omnipresente en la mayoría de las sociedades primitivas y tradicionales, estrechamente asociado a cada paso con actividades vitales biológicas y sociales." (1)

No sabemos qué manifestaciones musicales se gestaron en el antiguo Egipto, pero sí tenemos conocimiento pleno de instrumentos, cantantes y bailarinas participantes en festividades y ceremonias religiosas, que aparecen en los relieves petreos legados por esa cultura. Por su parte,-

(1). Siegmeister, Elie. Música y Sociedad. Siglo XXI. Editores. México, 1980. página. 28.

la Biblia contiene reseñas específicas sobre la importancia de este arte para los hebreos, en particular en los niveles religiosos y hasta gubernamentales.

Con el desarrollo de su capacidad de expresión la música fue adquiriendo cada vez más nuevos elementos en la forma de instrumentos musicales diversificando al mismo tiempo sus manifestaciones estructurales. Es en la edad media donde la música esencialmente monódica y religiosa en un principio, descubre las leyes de la polifonía creando un sistema nuevo de notación. La música continúa siendo decisiva para la difusión del culto cristiano en Europa pero cada vez con una notación más exacta.

De hecho, aún en la actualidad, "No se puede registrar y entender de manera efectiva la música de cualquier grupo, si no se comprende el contexto cultural dentro del cual vive la música; así como tampoco se pueden estudiar los usos que la cultura hace de la música, sus actitudes hacia ella y cómo ésta refleja los valores de la sociedad sin entender la música en sí misma" (2).

El arte popular, por su parte, no queda al margen del

(2) Bialik, Raquel. Un enfoque social de Campo Musical, Heterofonía No. 89, abril-junio de 1985.

proceso, por el contrario se convierte en elemento esencial. Son ampliamente conocidas las andanzas de los juglares por los divididos reinos españoles, relatando las hazañas de los caballeros medievales.

Casos ilustrativos podríamos citar muchos, pues la música se volvió determinante en la difusión de información y tradiciones, y para la evolución cultural de los pueblos, una forma de multifacética expresión sin paralelo hasta hoy en día. A las manifestaciones iniciales como: la ópera, el oratorio, la sonata, el concierto y la sinfonía se añadirían siglos después, otras expresiones populares, hasta llegar al jazz, el blues, o al controvertido rock.

Por lo mismo, la música tan pletórica de particularidades formales, es un medio de comunicación inconmesurable, en términos de difusión de ideas, sentimientos y todo tipo de emociones. No sobra señalar que la música, como medio de difusión, no ha dejado al margen pautas conductuales en relación a la estratificación de las sociedades de clases.

"Mientras que los compositores burgueses altamente adiestrados continúan produciendo composiciones "serias" para un público cada vez más reducido de conocedores y especialistas

las masas populares, ... toman como suyas las creaciones de música popular." (3)

Así mismo, la multiplicación y diversificación de los medios de comunicación permitió a la música amplificar el ámbito de su difusión. Primeramente, con la aparición del fonógrafo, precursores de los tocadiscos y de los modernos equipos modulares. Las diversas manifestaciones musicales encontraron eco creciente en un público también constantemente incrementado.

Hacia 1920 apareció la radio y finalmente la televisión y los receptores se convirtieron en millones y con ello el mensaje difundido asumió la amplia gama de connotaciones conocidas. El público se volvió un especialista del estilo musical y convirtió a los músicos en figuras de renombramiento mundial que podían competir en jerarquía y popularidad con los propios gobernantes de los Estados Nacionales.

En ese sentido, hoy en día es posible apreciar también la influencia de los programas televisivos de corte musi--

(3) Ibidem. Página. 97

cal, en el gusto de los espectadores. En el caso específico de México, son varios los ejemplos ilustrativos que podríamos citar, pero para los efectos del inciso presente es suficiente con su mera mención. Lo cierto es que, avalados por la corriente comercial, numerosas formas de expresión musical han surgido, al mismo tiempo que otros compositores han prácticamente desaparecido al no contar con el debido patrocinio.

A manera de ejemplo, si bien no es ese el caso, la llamada nueva trova latinoamericana, pese a continuar su proceso de desarrollo, no ha podido encontrar los canales de difusión apropiados para dar al conocimiento público, el alcance de su obra y son pocas las estaciones radiofónicas y escasos los programas televisivos dedicados al particular. Caso contrario lo podemos encontrar en aquellos artistas que se han situado por no decir dedicado en el seno de las expectativas del comercio musical.

No podemos desconocer los avances técnicos (cualitativos y cuantitativos) de los medios de comunicación social en general, los avances en las técnicas de mercado y propaganda y los avances en la producción y difusión musical en particular; estos avances hay que analizarlos en fun -

ción de los contenidos y las formas utilizadas para la difusión musical y de todo tipo de mensajes a través de los medios de comunicación y también en función de la magnitud - que alcanzan dichos mensajes. En ese sentido es notorio que los medios de comunicación juegan cada día más un papel de enorme importancia en la conformación de la opinión pública, en la idiosincrasia y valores del pueblo en relación a gustos, hábitos y costumbres, consumiendo a su vez dichos - medios gran parte del tiempo libre de los individuos.

En tal contexto, podemos señalar que la música es en - términos generales, una forma de comunicación que obedece a determinantes específicos de expresión en términos de la - orientación de los compositores e intérpretes, sin dejar a un lado el posible alcance de un público correlacionado directamente con los medios de difusión.

Todos los sectores sociales pueden en la actualidad -- elegir su propio ritmo y lenguaje, en relación a sus necesidades existenciales. Por consiguiente, los músicos -intérpretes y compositores- hacen también lo mismo. La gama de - variedades es muy amplia y está en función de la diferenciación de las sociedades de clase, por lo mismo la diversidad

de mensajes inherentes a la productividad musical, es enorme. En ese ámbito social, muchos autores aún hoy buscan afanosamente el triunfo en función de la invención de un nuevo ritmo o de una nueva combinación instrumental que tenga una personalidad suficientemente diferenciada como para imponerse en el mercado musical.

1.2. El Proceso de Comunicación en la Música.

Determinada la función de la música como medio de comunicación, es preciso delimitar cómo se gesta el proceso de comunicación propiamente dicho; es decir, de dónde proviene y a quién está orientado. Por lo anterior es menester dilucidar el origen de la producción musical respecto a sus creadores, determinando difusores y receptores, en la medida de que solamente de esta forma podemos evaluar la importancia de sus manifestaciones.

Partiendo de la premisa de que la composición musical es el arte de la articulación de las gamas tonales de una obra determinada, misma que puede ser netamente instrumental o acompañada del canto respectivo, el compositor es el creador de las composiciones. De ahí que un compositor sea-

el artífice de la expresión del terreno artístico que circunscribe nuestro contexto. De él se desprende la modalidad musical, el tipo de expresión, la forma del lenguaje que en su caso traiga aparejada la particular expresión.

A los compositores los sitúa la historia en una dinámica de genialidad e inspiración particular que si bien no es totalmente errónea, no permite ubicar sus creaciones como un producto de sus propias formaciones. Como las formas producidas por la evolución técnica "Nunca se tratan en la práctica en relación funcional con su contenido interior, a la luz las razones por las que aparecieron a la vida no se han aclarado del todo". (4)

Sin embargo este aspecto no le resta validez a la obra de los autores, ni a su originalidad o capacidad de expresión; la música es un producto de la historia, de su tiempo de gestación y de las necesidades culturales de la época.

Si la música no fuera un producto de su tiempo, no podríamos explicar cómo ha sido posible que sociedades con sorprendentes y profundas manifestaciones musicales, hayan

(4). Siegmeister, Op. cit. P. 5.

desaparecido posteriormente hasta del contexto artístico - mencionado. Si la música no fuera un producto de la historia tampoco podríamos concebir el porqué de la diversidad - de sus manifestaciones estructurales a nivel formal, de la capacidad de expresión instrumental o de su contenido sentimental. Tendríamos por consiguiente que aceptar a la obra - musical en sí, sin atender sus condicionantes existenciales y las pautas que la hicieron surgir en un momento determinado.

Los compositores no han estado nunca al margen del contexto social en donde se desarrollaron, al margen de un proceso histórico que los sobredetermina en última instancia.- La música es producto de la realidad que la ha conformado y no, como algunos especialistas argumentan, "Brota de una - fuente dentro de nosotros más profunda de lo que nosotros - mismos conocemos; y el arte es una evasión de la realidad".

(5)

O, como Stravwsky señalará, la música tiene por objetivo el establecimiento de un orden que "produce dentro - de nosotros una emoción única que no tiene nada en -

(5). Ibidem. Página. 7

común con nuestras sensaciones ordinarias y nuestras respuestas a la expresión de la vida diaria". (6)

Como consecuencia de los factores señalados, la música contemporánea avalada por la evolución creciente de los medios de comunicación en los que profundizaremos más adelante, cuenta con mejores exponentes a nivel composición. Sin embargo, la mayor parte de las nuevas composiciones, en particular las que no se enmarcan en el contexto de la música comercial, quedan al margen de una apropiada difusión pública. Por lo mismo, así como hay compositores de poca calidad artística, pero que han sabido conjugar sus producciones a las necesidades comerciales, los hay tan geniales, como desconocidos.

Lo anterior es una de las ironías del capitalismo actual; ya que mientras compositores de alta relevancia y músicos profesionales con contribuciones artísticas de seriedad son marginados del proceso económico, teniendo que recurrir a fuentes opcionales de ingreso, otros como Juan Gabriel perciben constantes regalías multimillonarias por sus grabaciones, o se enriquecen con el éxito de un solo disco de larga

(6). Ibidem. Página 8.,

duración y así hay conjuntos populares de Rock and Roll, que son sin la menor duda exponentes de menor calidad musical, - pero que enriquecen a las compañías grabadoras y pueden dedicarse plenamente a la gestación de sus precederas obras, ya que son composiciones de temporada y de exclusiva realización comercial.

Lamentablemente muchos de los rubros musicales quedan inmersos en esta dinámica y tienden a minimizar su forma de expresión o a la desaparición, riesgo al que no escapan tampoco los innovadores: por ejemplo la lucha por la permanencia del jazz en nuestro tiempo se torna cada vez más crítica.

En este contexto los compositores se ven cada día más dependientes de sus propios intérpretes, ya que estos últimos determinan la capacidad de realización de los primeros.

El desarrollo de los medios de difusión, desarrollo notoriamente acelerado en la segunda parte de este siglo, ha contribuido a la extensión artística musical polarizando al mismo tiempo las posibilidades expresivas. La dinámica que -

se mencionaba anteriormente atañe también a la realidad de los intérpretes. Unos se convierten en los capitalizadores de la industria comercial, la mayor parte queda al margen de toda posibilidad de los cantantes o los llamados cantautores, y de los músicos ejecutantes que se enfrentan a la perspectiva de un desempleo prácticamente permanente.

Determinada por los requerimientos comerciales, la música se vuelve acrítica, no desea cuestionar al status que la puede erradicar, no desea propiciar el cuestionamiento del ámbito comercial que a fin de cuentas la sustenta. "El comerciante escoge el camino fácil el chantaje sentimental o rítmico, a través de dos kilos de miel, condimentados con azúcar y piloncillo, interpretados con violín o guitarra eléctrica, a ritmo reiteradamente pobre, para enajenar, mediatizar, empobrecer, divertir con nada." (7)

Y los intérpretes se habitúan a sus requerimientos si quieren destacar y permanecer en el ambiente artístico.

(7) Díaz Mercado Mario. "La Nueva Canción y los Medios de Comunicación". Boletín de Música 91, Casa de las Américas. La Habana, Cuba. p. 10

Lo indudable es que los intérpretes - su capacidad de interpretación- juegan un papel decisivo en la difusión del mensaje configurado por la acción de los compositores. De ellos puede depender el éxito o el fracaso de una composición: le pueden imprimir su sello propio a la creación, su estilo, y la aceptación de su público puede ser elemento determinante. Por ende, existe una relación dialéctica entre el compositor y el intérprete, una correspondencia fácilmente apreciable.

Hay otro factor determinante en la posibilidad de difusión de un mensaje musical del que, dicho sea de paso, no escapa ningún intérprete ni ningún compositor en el marco de las condiciones de los actuales medios de comunicación, sean el radio, la televisión u otros: la moda. Quizás en ninguna época como en ésta la moda es decisiva en la aceptación del público en su forma de consumidor.

La música en sus diversas manifestaciones está configurada por la dinámica de consumo del capitalismo y los intérpretes deben conjugar su capacidad de expresión a ésta o enfrentarse a sus implicaciones: el éxito obedece a la viabilidad comercial, aunque existan contradicciones poco generalizadas. Lo anterior puede visualizarse sin dificultad en -

los Estados Unidos, en donde compositores e intérpretes como Bob Dylan o Joan Baez, aun con canciones sumamente críticas del régimen social que les da cabida, han encontrado eco a sus interpretaciones.

Por su parte, el desarrollo de las fuerzas productivas también ha tenido una notable incidencia en la forma de interpretación musical. Las guitarras y los pianos eléctricos hicieron su aparición en la música desde hace ya varias décadas y a estos instrumentos se han sumado ya todo tipo de sintetizadores. Los sonidos orquestales, como su nombre lo indica, pueden ser sintetizados y un solo individuo con el equipo adecuado puede reproducir a la perfección conjuntos de violines, acompañados con violas, violoncelos, contrabajos, saxofones y trompetas. Existen en la actualidad verdaderos exponentes de capacidades instrumentales musicales que hace medio siglo no podíamos imaginar. Las grandes masas nunca fueron a un concierto, pero ahora pueden oír o ver y oír a un conjunto musical por radio, televisión o cine.

Mientras tanto, los intérpretes se han adaptado a estas prerrogativas del avance tecnológico y el rock ha sido el que mejor ha sabido aprovechar la coyuntura contemporánea.

El rock fue el gran motor de la música en los últimos años y una fuente constante de intérpretes y compositores que

supieron conjugar el gusto del público, con el requerimiento de las compañías grabadoras. Un fenómeno que supo cambiar de forma cada vez que el ritmo parecía acabar con todas las posibilidades. Sería muy extenso enumerar la amplia gama de sólidos exponentes, pero el concepto de estrella se amplificó enormemente y sin paralelo alguno en la historia conocida.

Las estrellas del rock, muchas veces intérpretes y compositores como en el famoso caso de los Beatles, "fijan un estilo o combinación de estilos que se extienden a través de una cadena de significantes y pueden ser individualmente reacomodados y recombinados casi infinitamente dentro del conjunto de mercancías". (8) Es en este género en donde se puede apreciar con mayor profundidad la correspondencia autor-intérprete, mismo que, a pesar de ser terriblemente crítico de un sistema, supo adecuarse a las necesidades del capitalismo en el renglón musical: El capitalismo requería un incremento de consumidores y el rock se lo proporcionó.

(8) Buxton, David. "La Música del Rock, sus Estrellas y el Consumo". Comunicación y Cultura núm. 9. UAM Xochimilco. México, p. 185.

Mientras tanto, con el ritmo mencionado el público se masificó como nunca. En gustos se rompen géneros, reza el refrán, sin embargo, aunque siempre han habido oyentes para las manifestaciones musicales, nunca hubieron tantos.

Los conciertos de sinfónicas, filarmónicas, cuartetos de cuerdas, atraían un selecto público, el jazz o el blues también; el rock atrajo a todo tipo de público. Thelonius - Monk llenaba auditorios, pero Elton John llenó estadios de fútbol en Estados Unidos, durante su época dorada a mediados de los setentas.

En ese sentido podemos decir que el público siempre ha sido un elemento determinante en el proceso de la creación musical y continúa siéndolo. Se puede decir por ello que en buena medida el músico se debe a su público y que se alimenta de éste, no sólo en un sentido estricto sino figurado.

El público puede ser pasivo o activo en función de la forma concreta de sus manifestaciones y ambas modalidades podemos encontrarlas igualmente en diferentes periodos históricos. El público pasivo se limita --

a escuchar lo que los músicos ofrecen; puede ser la asistencia a un concierto de música de camara que sólo se manifiesta en la expresión de un aplauso al término de la ejecución. Al público activo lo podemos ubicar desde las celebraciones de carácter popular, en forma de bailables, hasta en las modernas -- discotecas: es una asistencia partícipe de la manifestación musical en cuestión. Por lo mismo, atendiendo a la expresión artística de los ejecutantes, las dos -- modalidades de público, al parecer, seguirán conjugándose, en términos de su viabilidad existencial.

1.3 La materia prima de la creación musical.

"Todos los pueblos crean su música a partir de -- las formas concretas que alcanza la producción sonora: lo sonoro dado por los instrumentos, o dado por los patrones que fija el canto". (9) La capacidad de expresión sonora es la base de toda experiencia musical, es de hecho la materia prima de la música. En ese contexto, es posible señalar que, históricamente, ésta abarca desde la primera flauta o tambor hasta el último -- melotrón o la computadora electrónica.

(9) Linares, María Teresa. "La Materia Prima en la Creación Musical". Aretz, Isabel. América Latina en su Música. Siglo XXI Editores. México, 1977 p. 73.

La producción musical implica al mismo tiempo --- cierta base material instrumental relacionada con el - mensaje de la creación artística en sí, en su caso, la delimitación de los factores vocales que pueda traer - aparejados, en un contexto de interrelación funcional de alturas, duraciones e intensidades. Las alturas o frecuencias musicales han adoptado la forma de escalas, las duraciones se traducen en pautas rítmicas y las in tensidades pueden ser plasmadas en tesituras, en conso nancia con los elementos anteriores. "La producción - sonora se hace objetiva al elaborar el hombre los tres grandes planos en que tienen lugar las formas concre-- tas de la creación musical: las del dibujo, del color y del relieve sonoros". (10)

Entre tanto, si la materia prima que constituye - toda obra musical es producto de los factores enumera-- dos, es pertinente afirmar que responde por lo mismo a las prerrogativas de cada tiempo de gestación, es un - producto histórico. Cada músico de cada época ha uti-- lizado los recursos que ha tenido a la mano, respon--- diendo a los requerimientos expresivos en que se sitúa su creación. De esta forma es posible distinguir a un músico de determinada época y de un lugar a otro, en - función de los elementos utilizados.

(10) Idem.

Los factores socioeconómicos permiten también distinguir a un creador, en relación de la instrumentación musical a que tiene acceso, aunque esté sometido a multitud de influencias internas o externas a la sociedad que le da origen. Por lo mismo, a la materia prima de la experiencia musical debemos ubicarla en el terreno de la cimentación de su propia forma de expresión, es decir, en los determinantes existenciales que la conforman. En este marco, a la música sinfónica - resultado de una notación precisa producida para el gusto de un público selecto - debemos ubicarla en el contexto de la sociedad clasista que creaba música para el solaz de la clase en el poder. Por el contrario, a la música popular, la base del folklore actual podemos encontrarla en el ámbito del pueblo dominado, sin mayores recursos técnicos, pero con una enorme capacidad sentimental de expresión. El blues, por ejemplo, emana de un ritmo laboral que utilizaban los negros en las plantaciones sureñas de los Estados Unidos en los tiempos del esclavismo.

La música es en ese sentido una expresión de las relaciones sociales de producción. La actual música de protesta, con un mensaje de alto contenido crítico, sólo podemos conceptualizarla como resultante de un proceso de diferenciación social derivada de contrastes

marcadamente económicos. La inspiración musical puede emanar de manera directa de un sentir opresivo que la motiva y quizás a eso se debe el dejo triste que generalmente delimita el ámbito del blues. La música de las clases dominadas se manifiesta, por lo tanto, como expresión de las leyes de desarrollo social de una sociedad en donde se aprecia un desequilibrio sectorial en el nivel distributivo. "Es el pueblo en su base, el que decide (en este contexto) la creación, la evolución o la desaparición de los géneros musicales nacionales". (11)

La materia prima de la creación musical se ve supeditada a los factores socioeconómicos que configuran la sociedad en turno. En este terreno la comunicación musical expresa una diferenciación social que necesariamente va a adoptar pautas disímiles, respecto al sector poblacional que la origina. La base económica que le da cabida a la formación social condiciona y delimita los diferentes perfiles expresionales a nivel musical. El músico compositor no está al margen de esta dinámica sino que se haya tan circunscrito a ésta que sólo puede reflejarla en su particular forma de expresión.

(11) Ibidem, p. 78

La música, por lo mismo, al emanar de una dinámica social que la sobredetermina, adopta pautas diversas en función de los objetivos del compositor. Mientras unos buscan sustraerse a dicha dinámica que estratifica a la población, otros buscan sustentarla musicalmente: para unos compositores la situación social les da pie para la euforia, la exaltación y el triunfo existencial; para otros la música se convierte entonces en un móvil expresivo que busca dinamizar la situación existente.

Para un primer código comunicativo representativo de un nivel superior de la sociedad estratificada, el mercado es la función de su posible difusión. Para un código crítico, minimizado generalmente por el carácter de clase de los medios de comunicación, el objetivo es una dinámica de cambio que conlleve al establecimiento de una alternativa popular. Este último código de expresión musical, al margen de una difusión constante y generalizada en el seno del capitalismo internacional, prosigue, no obstante, la búsqueda de nuevas fórmulas de planteamiento crítico social.

Este tipo de expresión musical de vanguardia, con carga social revolucionaria "podrá tener la intención

y la buena voluntad de dirigirse a todos, pero no todos -
 aceptarán como suyo ese código, no todos se identificarán
 con él, es decir, el logro de los propósitos del composi-
 tor, del intérprete, o de ambos, va en relación directa -
 con su capacidad para encontrar el código de comunicación
 del público al que desee llegar". (12) Lo loable de --
 este tipo de expresión musical, es que tanto intérpretes-
 como compositores no pretenden quedarse en los parámetros
 del condicionamiento comercial, sino que continúan la bús-
 queda de opciones enriqueciendo, al mismo tiempo, posibi-
 lidades. Como elemento anecdótico, estas formas críticas-
 de expresión musical no han quedado al margen de un pro -
 ceso mercantil, ... "En la medida en que el comerciante --
 vea que existe mercado, implementará los caminos para --
 satisfacerlo, aprendamos su juego y utilicémoslo a nues-
 tro favor"..(13)

(12) Díazmercado, op. cit. pág. 8

(13) Ibidem. pág. 14.

C A P I T U L O I I
M U S I C A Y S O C I E D A D

2.1 La Función de la Música en la Sociedad.

Para ahondar en el proceso de comunicación que desde su génesis ha constituido la música en el desarrollo humano, es pertinente definir cómo se ha adecuado a dicho proceso a nivel funcional. La función musical a nivel social no es una función casual, emana de una serie de directrices que para una cabal comprensión a nivel estructural conviene intentar interpretar o, por lo menos, concebir.

La música ha formado parte siempre de una necesidad-existencial humana, que no es fácil describir, pero que ha estado presente desde mucho tiempo, que es casi imposible determinar cuantitativamente.

La funcionalidad de la dinámica musical mencionada, en relación al desarrollo musical, es muy diversa, pero se desprende de una necesidad vivencial que no puede escapar a nuestra comprensión, con respecto a determinantes discerniblemente objetivas.

La música ha sabido expresar la capacidad de movimiento histórico en la mayoría de sus facetas, ha sido una expresión dimensional para la que no es posible encontrar paralelo alguno. La evolución humana se ha materializado en términos generales en las pautas musicales derivadas de ella misma: un arte que conlleva el sello de nuestro propio desarrollo. La funcionalidad musical, es preciso afirmar, ha plasmado la determinación del movimiento social época tras época.

Estratificada la expresión musical, en un contexto de múltiples interacciones sociales, en relación a la diversificación económica que ha caracterizado a la historia, se ha convertido en una manifestación creciente en el renglón funcional. Como consecuencia, -- "la función de la música, a la larga, determina su forma y su estilo; cuando la función cambia, nuevas formas y nuevos estilos surgen, y los viejos tienden a modificarse y desaparecer". (14)

Entretanto, la música fue siendo configurada por una serie de factores socioeconómicos que la indujeron a adentrarse en determinadas pautas conductuales. Estas pautas podemos considerarlas atendiendo al origen

(14) Siegmater, op. cit., p. 22.

que le dio forma a la manifestación musical, en términos de su composición, objetivos, y directrices, así como a sus posibilidades de ejecución en el terreno meramente instrumental.

El sentido de las composiciones varió socialmente de una clase a otra, el auditorio también y los instrumentos que fueron utilizados en su composición no escaparon --- tampoco a la determinante enunciada. Por lo mismo, la música se fue convirtiendo en una expectativa artística fomentada contextualmente, asumiendo en esa medida la forma de los requerimientos sociales que la conformaban. Su uso determinó consecuentemente la forma que históricamente asumió.

Las necesidades sociales de los estratos que configuraban la sociedad en turno, determinó la producción de todo tipo de bienes y servicios en sus diversas formas, así la música tuvo un carácter mercantil; llegó el tiempo entonces en que el parámetro conductual de la producción musical vino a sumarse a una economía de mercado tan manifiesta como generalizada. La música se convirtió en una mercancía, comenzó por ende a compenetrarse en los patro-

nes del móvil de las relaciones sociales de producción, -

La música condicionada por la diversidad de elementos que la conforman, quedó a disposición de la evolución de diversos intereses, pero, en especial, de la cantidad de trabajo que era socialmente necesario para producirla. El comercio, por lo mismo, se manifestó cada vez y en mayor medida determinante esencial de un proceso que la convertiría -la convirtió- en una mercancía susceptible de adquisición en términos monetarios.

"La música ha pasado a ser así una mercancía que nutre el inmenso arsenal de las naciones más desarrolladas dentro de las formaciones capitalistas". (15) Se convirtió en un artículo de consumo y muchas de sus manifestaciones se separaron del arte propiamente dicho.

(15) Aretz, Isabel, op. cit., p. 238

Susceptible de realizarse en un nivel comercial, se ha vuelto valorable cuantitativamente en el terreno mercantil; se puede vender y comprar. "Hasta su enseñanza se somete también a un proceso de venta que se concreta en vender a más o menos precio una mayor o menor transmisión de conocimientos". (16)

En la actualidad existen instituciones dedicadas específicamente a la impartición de la enseñanza musical, valorizada esta última en estrictas disposiciones contractuales cuantificables monetariamente. Al mismo tiempo, una posibilidad de consumo final ha hecho alar de en su diversificación expresiva, convirtiéndola en una mercancía sumamente redituable. Es un disco, un - cassette, una videograbación adquirible en el mercado.

La determinante funcional, la música como medio de lenguaje se diluye en términos generales constituyendo en muchísimos casos un patrón de condicionamiento existencial orientado por la clase de dominación en -- funciones. Condicionada por el factor mercantil de la mayor parte de los medios de comunicación, la música - se ha dejado llevar por la dinámica del consumismo generalizado.

(16) Ibidem, p. 239

"Para ello, enclavada en el desarrollo del capitalismo internacional en la última de sus fases, la música se compenetra en el contexto a través de las grandes compañías capitalizadoras del afán de armonizar la secuencia artística". En este consumo del producto música lo que hace que ésta concrete su materialidad, que implique en ello el complejo de acciones que lleva a su conocimiento, y que se le pueda tener, acumular y atesorar como cantidad, ya sea en el repertorio de un autor, o en el catálogo de una casa impresora o editora de discos, o en esos múltiples impresos que las empresas de contratación de artistas hacen circular". (17)

De esta manera la música se adecúa al ritmo de acumulación de capital que rige al sistema; un móvil de acumulación de la música como producto o del producto musical que reduce a la manifestación artística en un artículo más sujeto a consumo público que minimiza al mismo -- tiempo las expectativas de la creación. Lo anterior se traduce en una óptica de competencia creciente de los artistas ante la posibilidad de generar demanda en la forma de producciones específicamente tipificadas. Se vende desde la creación musical hasta los insumos para producirla.

(17) Ibidem, p. 240

Los músicos se movilizan sobre la base de la perspectiva de la posible ganancia, la comercialización del producto musical determina la generación de composiciones, ejecuciones e interpretaciones. La esencia cultural adopta una palpable cosificación progresiva y generalizada. De requerimiento cultural se traduce en necesidad artificial fomentada a nivel social.

La música en el nivel industrial se expresa al - igual que la gama de mercancías, bienes y servicios, su jetos a su adquisición.

En el ámbito de la división del trabajo esta ten - dencia se proyecta en una escala más ilustrativa: El - nivel de consumo de un país industrializado con respec - to a uno de marcada dependencia económica externa, en - términos de bienes de capital, se manifiesta en las po - sibilidades de comercialización musical.

Mientras tanto, el factor de los costos de artícu - los musicales se proyecta en la elasticidad de la deman - da detectada, la estética es un elemento secundario que - no transmite mayor valor a la producción. El valor de - una producción musical lo determina directamente la pro - babilidad de comercialización. En el precio queda al -

margen la calidad del compositor, pero queda implícito el referencial del patrón modal.

La música ha devenido así en todo un sector industrial que considera desde la producción musical hasta su forma de reproducción sonora. El trabajo acumulado para escuchar una obra artística determina el nivel del precio: composición, instrumentación, equipos de grabación y medios de difusión.

2.2. El papel de los medios masivos de comunicación.

La difusión masiva, en particular, encuentra eco mayoritario en el sentido de la propiedad de los medios de difusión. "El desarrollo de la difusión, dirigida así desde los medios masivos, conduce a la aceptación y asimilación de una cultura de masas que, en los países capitalistas (en particular los) altamente desarrollados, producen el complejo industrial-ideológico destinado a justificar y perpetuar el régimen capitalista, y en particular el establishment norteamericano, o sea, el complejo financiero político-militar que constituye la médula del imperialismo..." (18)

(18) Ibidem p. 247.

La publicidad es la decisiva promotora y receptora de cuantiosos excedentes económicos provenientes de todas las gamas de actividad. Determina la forma asumida por la distribución de la producción musical; es decir, la orientación del consumo poblacional. "La publicidad recurrió a los resortes científicos de la persuasión y dominó todos los sectores sociales". (19) En un proceso en el cual la música no quedó al margen sino que se adaptó.

Y fueron los medios masivos de comunicación los promotores de la dinámica conductual que se reproduce en nuestros tiempos. "La máxima concentración de la mercancía música se alcanza en el sector de la música popular, donde la competencia autoral se disuelva en un mayor número de aspirantes, donde los cambios al gusto de las clases medias se facilita a través de las fórmulas de imposición de modas, y donde, en realidad, el mercado consumidor es mayor" (20) Pese a ser minoritaria, la música clásica no escapa tampoco en la pauta conductual.

En este contexto, para ejemplificar, al disco, a la cinta, se les tipifica con la presentación, con la

(19) Ibidem, p. 249

(20) Ibidem, p. 251

forma gráfica de la portada, al igual que cualquier otra forma de mercancía tipificada. Los intérpretes han derivado en mera materia prima de las compañías grabadoras, enfocados a, dirigidos por y para el consumo tentativo detectado.

Por su parte, tomando en consideración que la televisión es un medio de comunicación relativamente reciente, podemos establecer que fue la radio la que contribuyó a crear el panorama de amplia difusión, en particular en el nivel musical. La radio marcó la pauta del avance tecnológico que ha caracterizado a este siglo en el terreno de las comunicaciones masivas.

Aunque el invento encuentra sus raíces en las postimerías del siglo pasado, fue sólo después de la Primera Guerra Mundial cuando las empresas radiofónicas se multiplicaron. Con ello la música encontró un canal de expresión prácticamente insuperable aún en nuestros días. Las primeras emisiones tuvieron tal repercusión que el número de radioyentes se multiplicó con celeridad pasmosa.

La industria radiofónica es en la actualidad una de las prósperas e insustituibles. En ese sentido, es el sonido lo que le aporta tal viabilidad empresarial-

al radio, sonido que se presta con una perfección casi ilimitada al desarrollo musical. La transmisión del sonido por este medio fue lo que verdaderamente empujó a las compañías grabadoras a su vertiginoso crecimiento. El auditorio dejó de contarse por miles para convertirse en millones.

La radio permitió al mismo tiempo la diversificación estilística musical, pues entre los millones de oyentes los gustos pueden ser de una diversidad total. Por lo mismo, al diversificarse la posibilidad de expresión la música ha encontrado el canal idóneo de manifestación. Otro elemento que hace a la radio un medio de difusión de extensión incomparable, es la facilidad para la recepción. Un aparato receptor puede -- ser sumamente reducido, se puede oír en casa, en el automóvil, en el trabajo o en cualquier lugar, aparte de que continúa siendo relativamente económico y por ende, accesible a un sector mayoritario a nivel poblacional.

Otro elemento distintivo de la radio es que, a diferencia del cine o la televisión, permite ser escuchada mientras se ejecutan todo tipo de tareas sin prestarle mayor atención. Por lo numeroso de las emiso-

ras, permite asimismo una emisión cuantitativa de mensajes sin paralelo. Como ejemplo de lo anterior basta mencionar la cantidad de estaciones que transmiten ininterrumpidamente las 24 horas del día.

Para la difusión musical la radio ha sido la -- enorme coyuntura, dada la capacidad de emisión - avallada comercialmente la mayor parte de las ocasiones - seleccionada con que cuenta. "La radio comercial impone modas, gustos y objetos de consumo". (21)

Por su parte, más recientemente la televisión ha colaborado de forma ostensible al desarrollo y la difusión musical. Tanto la televisión privada como estatal dedican espacio considerable a la expresión musical en sus distintas variedades.

Es en el principal renglón en donde podemos situar con facilidad a la difusión de programas musicales en la TV, que divierten y distraen al espectador.

Lo anterior puede ser altamente positivo, en función de la posibilidad del alcance popular masivo que

(21) Ciencias de la Comunicación. Varios autores. UNAM. México, 1978, p. 128

tiene generalmente una emisión. Por desgracia, "Estereotipo de cultura implica una nivelación que, en materia de arte, y concretamente en música, frecuentemente conduce a una caracterización, mecanizando, uniformando y estereotipando sensaciones y expresiones musicales preparadas de antemano, con fórmulas casi siempre foráneas, creadas ex profeso y en serie". (22) Ejemplos de ello podemos encontrarlos en la televisión privada nacional, todos los días y a todas horas.

Dado su carácter altamente comercial, la televisión privada en términos generales, no tiene como fin la elevación de la cultura popular, así la educación y la cultura quedan al margen del proceso de difusión. Pese a ello, las desviaciones en la orientación no minimizan el alcance del medio, en términos de audiencia. "Lo malo del caso es que ni el campesino, ni el indígena, reciben jamás información acerca de los valores de su propia cultura, manifestaciones educativas y artísticas debidamente planificadas que lo ayuden a mejorar su situación". (23)

Los medios televisivos nacionales que se interesan realmente a la tarea de concientización cultural, apar

(22) Aretz, op. cit. 286

(23) Ibidem, p. 289.

te de limitados en sus proyecciones, no cuentan con el número de televidentes que suele tener la TV comercial. El público cae en una órbita mediatizante con una orientación comercial que escapa en un sinnúmero de ocasiones a las posibilidades de consumo de un porcentaje poblacional mayoritario.

"...Para que los medios de comunicación de masas sean verdaderamente útiles, es necesario tomar de antemano una decisión íntima y comprender perfectamente cuáles son las ideas sustanciales, las ideas básicas que se han de propagar. De otra manera, se llega a lo que sucede actualmente en ciertos países altamente evolucionados en los que la radio y la industria del disco destruyen el gusto latente del público musical, difundiendo una música de calidad muy mediocre". (24)

2.3 La radio y la televisión al servicio de la difusión cultural.

En el contexto de la difusión cultural, es pertinente profundizar en lo tocante a la industria de la radio y televisión, en consonancia directa con las posibilidades de educación y desarrollo del público. Es necesario determinar qué papel deben o debieran jugar los medios enunciados.

(24) Berio, Luciano. Citado por Aretz, op. cit., p. 290

Los medios de comunicación mencionados, por su alcance, se han convertido en el principal mecanismo regulador de los niveles culturales de las grandes masas. Pueden, como señalamos, constituirse en un motor del avance cultural, más que un freno o un mediatizador de conciencias como todo parece indicar que son en la actualidad. En el peor de los casos "ya no existe punto de orientación, red ordenadora, camino real, -- sino únicamente probabilidades, elementos más frecuentes que otros, fragmentos del saber, resultador sin base e ideas generales sin aplicación, palabras clave y puntos de altura en el paisaje cultural". (25)

Los medios modernos de comunicación, como son la radio y la televisión en el contexto cultural, están contribuyendo a la desorientación masiva en términos de la dirección comercial de sus programaciones. Por lo mismo, parece más que nunca urgente la tarea de reorientar el camino tomado por los mismos, con la finalidad de fomentar, en términos generales, una viabilidad cultural y educativa adecuada a los requerimientos de las grandes masas y, en especial, de una cultura musical que responda a la riqueza de nuestras tradiciones, sin desvincularla del conocimiento de causa-

(25) Goded, Jaime. Los Medios de Comunicación. UNAM. México, 1976, p. 236.

del movimiento internacional. Debemos propiciar el incremento del acervo intelectual, difundiendo una realidad cultural que está quedando al margen del proceso de comunicación con orientación comercial.

Lo anterior es decisivo en relación al hecho de que tanto radio como televisión emiten periódicamente toda una serie de mensajes de índole diversa, mismos que sobredeterminan el nivel de conciencia y por consiguiente la conducta del tele y radioauditorio. El público se manifiesta sumamente receptivo a las emisiones de los medios, coplando contextos, actividades y lenguajes. Lo peligroso del caso es que ambos medios contienen en sí mismos un amplio poder de sugestión sobre las grandes masas, por su enorme accesibilidad y su penetración constante en el seno de las células sociales, las familias, que "constituyen uno de los factores fundamentales de la cultura de masas y concentran en las manos de unos pocos, la educación adulta de la mayoría". (26)

Dichos factores concurren en distintos niveles, en épocas diversas, a la generación de un status quo intelectual en el que predominan prejuicios y malas interpretaciones de una realidad social que configura (26) Ibidem, p. 240

la existencia pública global y que urge sea comprendida a cabalidad. Repercuten asimismo en la toma de decisiones de la sociedad en cuestión.

La dirección de los medios de difusión elabora -- sus programaciones, tomando pautas de comportamiento -- emanadas de un conglomerado ideológico que destaca por contradictorio. Este conglomerado ideológico se traduce en concepciones arbitrarias de la realidad que lo conforma. Entre las prerrogativas de la orientación -- programática interviene "un gran número de consideraciones muy prácticas que polarizan su juicio; la actualidad, la facilidad, el carácter espectacular, la rapidez de ejecución, la preocupación por terminar una producción juegan un papel por lo menos tan grande como -- el de todos los imperativos culturales". (27)

A juicio de los especialistas los lineamientos direccionales de los medios comunicativos son derivados de varios niveles de adoctrinamiento: uno demagógico, otro dogmático, un culturalista y un sociodinámico. En -- un primer nivel el objetivo primordial queda plasmado en el interés por obtener un alto "rating", un alto -- índice de radioescuchas y televidentes, sin importar -- escala cultural. Se busca con ello incrementar o sos-

(27) Ibid. p. 242.

tener un alto ritmo de ventas por concepto de anuncios. Un segundo nivel puede estar condicionado por la emisión de cierto tipo de valores sociales no evaluados con la profundidad pertinente. Este tipo de valores doctrinarios asumen la forma de conocimiento de causa, en torno a la sociedad objetiva, partiendo de la premisa de la necesidad de implementación de enfoques a su juicio coyunturales de tipo político, cultural y religioso, entre otros.

La orientación culturalista, por su parte, pretende utilizar la radio y la TV como instrumentos de avance cultural, surgidos del beneficio concreto del progreso social detectado. La meta diseñada es afirmar los principios de posibilidad de acceso, de accesibilidad, a una dinámica cultural manifiesta en el renglón social. Se plantea adecuar al individuo a su propio ámbito cultural.

Finalmente, el enfoque sociodinámico obedece al requerimiento de búsqueda de una acción directa sobre una formación social. Este enfoque es el único que puede tornarse productivo, en términos de un proceso de evolución cultural, ya que promueve el surgimiento de nuevas expectativas en el marco social.

Toda esta serie de orientaciones se conjugan en la práctica de la comunicación masiva, complementándose unas a otras.

C A P I T U L O I I I

LA DIFUSION DE MUSICANTE.

3.1. La Difusión de Musicante.

La Música de Cámara.

Se llama "música de cámara" a la música compuesta para ser interpretada por un pequeño conjunto instrumental. Esta música se caracteriza porque crea un ambiente sonoro de ma - yor intimidad que la escrita para gran orquesta.

La música de cámara nació para ser interpretada en los salones de los antiguos palacios; su origen está en los pe - queños ensambles que en las cortes los reyes y los nobles acogieron a partir del Renacimiento, consolidándose en el siglo - XVI y culminando con la época del gran esplendor de la música clásica de cámara en los siglos XVII y XVIII.

Como hemos dicho, los aristócratas y la nobleza de -- aquella época formaban pequeñas orquestas y conjuntos instru - mentales para su entretenimiento, estos grupos, además de - presentarse en conciertos participaban en otros actos, tales como ceremonias religiosas, fiestas, bailes de cortes, -- etcétera.

A lo largo de la historia, el rasgo esencial de la mú - sica de cámara, es su intimidad y refinamiento. Su lugar na - tural es el recinto pequeño, el hogar, la recámara; es aquí - justamente de donde se deriva su nombre, música de cámara, - es decir, música interpretada por una pequeña orquesta y des

tinada a un reducido número de auditores.

Así pues, la música de cámara permite una estrecha - relación de intimidad entre el interprete y el espectador, es por ello que durante varios siglos se le ha considerado, como la música de los amigos y para los amigos.

Los conjuntos de música de cámara y su instrumentación

Tradicionalmente la orquesta de cámara es un conjunto de instrumentistas que va de dos a ocho o nueve instrumen - tos.

El estilo de estos ensambles consiste en establecer - una amistosa conversación entre iguales, en donde cada eje - cutante funciona como parte de un equipo.

En la música de cámara cada instrumentista toca un - tema, a diferencia de la música orquestal, donde cada tema - puede ser interpretado por dos o hasta dieciocho músicos.

El conjunto más común dentro de la música clásica de - cámara, es el cuarteto de cuerdas y está formado por: Vio - lín 1º, Violín 2º, Viola y Violoncello.

Para esta agrupación se han escrito las obras de ma - yor perfección técnica y artística, esta combinación ins - trumental produjo una música de gran pureza estilística.

Otra agrupación favorecida fue el quinteto de alientos, integrado por flauta, clarinete, oboe, corno y fagot; existen así mismo, los trios, generalmente formados por piano y algún instrumento de cuerdas o alientos; cabe destacar aquí la sonata a duo, para piano e instrumento de cuerda o aliento.

Además de estos conjuntos instrumentales considerados tradicionales, la época produjo varios ejemplos memorables de música de cámara para ensambles más extensos como: sextetos, septetos y octetos, en donde el compositor elegía libremente aquellos instrumentos que según su criterio mejor convenían para conseguir los fines de su obra; estas obras exigían intérpretes de gran calidad artística y técnica, el compositor había de conseguir la perfecta expresión de sus ideas a través de pocos ejecutantes, menos elementos de contraste y timbres distintos de los tradicionales utilizados en las grandes orquestas.

La música de cámara sigue practicándose en nuestros -- días, y los compositores de hoy continúan escribiendo obras para este género. El proyecto Musicante es un ejemplo de -- elló en la música de Cámara contemporánea, pues reúne las -- características esenciales de éste género musical.

MUSICANTE, LA OTRA MUSICA DE CAMARA.

MUSICANTE es un ensamble de músicos mexicanos (formados en las escuelas superiores de música del Distrito Federal), cuyo objetivo esencial es introducir a la música académica elementos que tienen su origen en la música étnica mexicana, el folklore latinoamericano, el rock, el jazz, enfin: en el producto sonoro de MUSICANTE coinciden influencias muy diversas, particularmente de la música mexicana, y se integran también instrumentos europeos característicos de la música de cámara tradicional e instrumentos mexicanos y latinos como la guitarra y las percusiones, entre otros.

El resultado atractivamente ecléctico de esta combinación, es la OTRA MUSICA DE CAMARA, la cual representa la apertura hacia diferentes géneros y tendencias musicales.

MUSICANTE interpreta obras de su director Guillermo Diego, así como de otros compositores mexicanos; además incluye en su repertorio arreglos y transcripciones a obras de reconocidos autores, tanto contemporáneos, como de otra época.

G E N E S I S

MUSICANTE, LA OTRA MUSICA DE CAMARA, surge de la necesidad vital de Guillermo Diego (Director del Grupo) de expresar su propio sentir musical; a través de la formación clásica recibida en el Conservatorio Nacional y de sus aptitudes como guitarrista y compositor adquiridas durante diez años. Continúa con la idea básica de dar a la música popular, sobre todo a la Mexicana, el valor que le corresponde, pues -- como él mismo dice: " La música popular, lejos de degradar o minimizar al músico, lo hace crecer en su formación " .

Con firme convicción, en 1981 se empiezan a probar sonoridades e instrumentaciones, hasta llegar a la combinación -- que hoy nos presenta MUSICANTE; en ese año, Diego cristaliza las primeras composiciones hechas especialmente para el --- grupo.

Desde entonces acogieron el proyecto con gran entusiasmo, Norma Chargoy (Percusiones) y Carlos Hernández en la -- Coordinación Artística, así, MUSICANTE cobró vida en Mayo de 1982, con su primera presentación en la esquina de Génova y Londres: en plena Zona Rosa, de la Ciudad de México.

Desde ese momento MUSICANTE, abrió sus sentidos a un camino de búsqueda, hacia una sonoridad propia.

T R A Y E C T O R I A

A partir de la significativa y singular primera presentación, MUSICANTE ha desarrollado una intensa labor recorriendo diversos foros de la República Mexicana.

MUSICANTE ha participado en los siguientes festivales Internacionales: Festival Intenacional Cervantino, en dos ediciones consecutivas: XI y XII, correspondiente a 1983 y 1984, y el Festival Internacional de Arte " Primavera Potosina " en San Luis Potosí. MUSICANTE fue invitado como huésped oficial, para representar a México, en el Segundo Encuentro Latinoamericano de Orquestas Juveniles, Compositores, -- Críticos y Directores de Orquesta, a celebrarse en La Plata, Argentina; la organización del evento estuvo a cargo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata.

MUSICANTE se ha presentado en los principales teatros y foros culturales de gran parte del país, como son: Auditorio Nacional, Poliforum Cultural Siqueiros, El Granero, Jiménez Rueda, Ciudadela, Félix Azuela, Galería José Guadalupe Posada, Foro Isabelino, Museo Universitario del Chopo, Museo Na-

cional del Virreinato, Museo en Morelia, Teatro Principal en Guanajuato, Teatro de la Ciudad en Monterrey, Templo de la -- Compañía en Guanajuato, Templo de San Agustín en San Miguel de Allende, etcétera.

Además, ha colaborado con diversas Instituciones Culturales en el programa de difusión cultural que llevan a cabo a nivel nacional: SEP, INBA, CREA, IMSS, ISSSTE, etc.

Asimismo, ha participado en los eventos promovidos por las Universidades: Nacional Autónoma de México, Autónoma -- Metropolitana, Autónoma de Guanajuato, Autónoma de Puebla, - Autónoma de Querétaro con el Instituto Tecnológico de Celaya y el Colegio de Postgrado de Chapingo, entre otros.

MUSICANTE, ha realizado giras en el interior de la República, por los Estados de: México, Querétaro, Guanajuato, - Michoacán, San Luis Potosí, Aguascalientes, Nuevo León, Puebla, Morelos, Guerrero, Campeche, Yucatán y Quintana Roo.

Con motivo de los sucesos ocurridos en nuestro país el 19 y 20 de septiembre de 1985, el grupo Musicante se dio a -- la tarea de realizar una serie de presentaciones en varios -- albergues; posteriormente participó en el concierto " Una -- Razón para Juntarnos " organizado por el Comité Mexicano de

la Nueva Canción, el objetivo de este evento fue recaudar fondos para los damnificados de la catástrofe.

Por su parte, cuatro instituciones estatales (IMSS, ---- ISSSTE, INBA y CREA), efectuaron con el mismo fin un acto titulado " Lo Mejor de Nosotros con Ustedes ", el concierto tuvo lugar en el Auditorio Nacional y el grupo Musicante --- hizo acto de presencia en este magno festival artístico.

I N S T R U M E N T A C I O N

La dotación instrumental de MUSICANTE constituye en buena parte la peculiaridad de LA OTRA MUSICA DE CAMARA, y es virtualmente una síntesis del color de la orquesta sinfónica representada por las tres familias de instrumentos: Alientos, Cuerdas y Percusiones.

En las cuerdas frotadas: violoncello y contrabajo.

En las cuerdas punteadas: la guitarra y una amplia variedad de percusiones: vibrafono, platillos, tumbadoras, pandero, triángulo, maracas, cabaza.

Como elemento fundamental de su búsqueda sonora MUSICANTE ha incluido, además de guitarra y percusiones, instrumentos mexicanos, de grandes posibilidades tímbricas como: las flautas ocarinas (de barro cocido), la guitarra chamula de

Chiapas; en las percusiones: el huéhuatl, el teponaxtle, el tambor de agua, los huesos de fraile, las conchas de tortuga y los tambores redoblantes de Tabasco.

La amplia gama expresiva en color y carácter y sobre -- todo el manejo de la instrumentación, provee de un estilo -- propio y peculiar a LA OTRA MUSICA DE CAMARA.

El Público

MUSICANTE realiza una actividad de conjunto, en donde - todos los integrantes deben desarrollar su trabajo, en común acuerdo, para lograr el objetivo final; la difusión del propio proyecto. Cada elemento humano es en sí necesario, no - por sí mismo, sino porque es una pieza del todo. Este trabajo de equipo, pretende hacer de las personas, individuos con sentido grupal y por lo tanto social.

MUSICANTE concibe como parte de su práctica musical no sólo al ejecutante, sino también al observador, público que reacciona emocionalmente ante el estímulo sonoro. Esta práctica musical no existe sino está conformada de dos elementos indispensables, Musico-Emisor y Público-Receptor.

El sentido de Musicante de conformar la formación musical del público, surge de este fenómeno: yo-músico deseo manifestar mi concepción musical. Yo-público ante tal manifestación participo y estoy de acuerdo, me conmuevo o rechazo - y manifiesto mi desacuerdo, pero fui inquietado, seme ha llevado a pensar.

De una manera u otra, el público es encauzado a tomar conciencia de su problemática como ser humano y como ser social. Yo músico aprendo la disciplina estética necesaria en el ejercicio de mi trabajo y me supero artística e ideológicamente. Yo-público me sensibilizo, me informo y me hago --consciente de la realidad social.

La dinámica de la práctica musical del proyecto musicante (ejecutante - espectador), se convierte en elemento indispensable en la educación del individuo. El músico aprende a manifestar su profesión y enseña al espectador a participar en el espectáculo.

LA PROMOCION CULTURAL A TRAVES DEL ESTADO.

A continuación abordaremos situaciones neurálgicas para el presente de la vida ideológico - cultural en México sobre

la lucha de clases en el campo de las percepciones y los sentimientos, que en realidad es una lucha ideológica a la que se le ha llamado cultura y que ahora se manifiesta en la --- lógica capitalista, a través de los medios de difusión masiva.

El problema de la cultura en México tiene, en principio que ser pluralizado y asumir que lejos de haber una cultura unitaria, hay por el contrario, una diversidad de posiciones tradicionalmente llamadas culturales.

En la promoción cultural que hace el Estado, se advierten tres grandes líneas: una que representaría la promoción de la llamada alta cultura y que estaría a cargo del INBA, - entre otras instituciones encargadas de promover el arte, su difusión y su investigación.

Además entrarían en el juego algunas otras paraestatales, como las universidades, que procuran plantear una cultura por encima de los conflictos sociales, asumiendo la unidad nacional mediante una cultura integrada que pueda ser impartida a todos los habitantes del país enarbolando los valores sexenales y cosas por el estilo.

La ley que creó el INBA durante el gobierno de Miguel - Alemán expresa que éste promoverá y difundirá la cultura nacional, asesorado por un consejo de grandes creadores, es -- decir, que se sobrepone la tesis del humanismo burgués, sosteniendo una cultura sin conflictos, ya que representa a una cultura que está por encima de los conflictos sociales, polí ticos y económicos, manifestando que sólo ésta puede ser desarrollada por artistas con características de seres geniales para ser recibida por grupos selectos o por un público -- de seres excepcionales, grupos que si no los hay, habrá que procurar formarlos.

En la práctica, el INBA ha resultado un proyecto distinto al diseño que se pretendió realizar con su creación en el período de 1946-1952, durante estos años, la institución ha padecido abatimiento, en combate real con la producción ---- artística, ejemplo de ello son los cambios de directores que tuvo el INBA en el sexenio echeverrista, esto demuestra la - incapacidad del Estado para llevar adelante sus programas de alta cultura.

Ante la crisis del aparato de la alta cultura, el Estado mexicano ha procurado abrir caminos para llevar al pueblo una cultura menos elitista, más accesible, no tan burguesa,

aunque estos intentos están condenados al fracaso, debido a la actual crisis económica que azota a la nación en estos -- tiempos, en que el imperialismo ha tomado actitudes muy le-- sivas para los pueblos del tercer mundo principalmente, a fin de que nada de esto que pueda elevar la cultura y abrir los caminos hacia la superación, cristalice porque un hombre cul-- to, despierto, atento a los acontecimientos no es presa fá-- cil para el dominio y la sumisión.

El CONACURT, creado en 1976, tenía la intención de promo-- ver y alentar una cultura a base de trabajadores, impulsó -- una producción editorial rescatando documentos históricos -- sobre todo el movimiento obrero mexicano y los intelectuales participaron en el seno de las organizaciones tratando que -- los trabajadores produjeran su propia cultura, el proyecto -- se realizó en ciudad Sahagún, Lázaro Cárdenas, Michoacán y -- Monclova, Coahuila; Sin embargo, a medida que se acentuaba -- la crisis económica del país, los proyectos en este sentido tuvieron que ser cancelados por la imposibilidad de seguir-- los promoviendo ya que el Estado quedó materialmente imposi-- bilitado de seguir sosteniendo estos proyectos y lo mismo -- que pasó con CONACURT, pasa actualmente con el CREA y tam-- bién con otras instituciones similares.

Paralelamente a la alta cultura se encuentra la cultura masiva o cultura popular, ésta es en realidad una cultura -- elaborada desde el poder para inculcar sentimiento y mitos -- que faciliten la explotación del pueblo.

El Estado advierte que la industria cultural de la gran burguesía, es un peligro para su propia estabilidad, por su propio poder equilibrador entre los diferentes grupos.

Sin embargo, a pesar de todos estos enfrentamientos y -- diferencias ha tenido que aliarse a ella y entregarle la difusión de sus propios eventos, de esta manera ahora la cultura de la iniciativa privada y la del Estado caminan paralelas, por eso vemos que Guillermo Cañedo, presidente de la -- Federación Mexicana de Fut Bol, es también dirigente de Televisa. Televisa ya lo sabe todo el mundo, es un consorcio -- ligado a los grandes intereses del imperialismo internacional y por eso, esta empresa puede utilizar los satélites artificiales, propiedad de consorcios internacionales, y hace posible que se transmitan por los canales estatales en México, -- simulando un juego de emulación y competencia, cuando en la realidad es sometimiento a la gran burguesía.

Hay una tercera tendencia en los aparatos ideológicos - del Estado, conocida como cultura popular, que designa a lo referente al coloniaje interno o también conocidas como culturas populares, para indicar que los indígenas son muy ricos en su cultura, cuando en realidad lo que se pretende es que sigan prevaleciendo las mismas condiciones de represión económica y política sobre indígenas y campesinos; esta tendencia puede traducirse en la represión de sus etnias y sus valores tradicionales abatidos constantemente.

Para aclarar el panorama de cómo opera el Estado frente a la cultura llamada popular, -no de las culturas populares campesinas sino de lo que el Estado llama popular-, diremos que se trata evidentemente de un campo que ofrece posibilidades de manipulación popular muy amplias. El énfasis en -- este aspecto, hace ver que atrás del aparente caos que hay - en las promociones culturales, existe una posición de clase, claramente marcada, que en última instancia apunta al abatimiento, a la represión de todo intento de emergencia de una cultura verdaderamente popular.

El Estado mexicano debe hablar de culturas populares -- para el caso de los indígenas, aunque sería mucho pedir que ausmiera toda la complejidad y toda la riqueza de las tradiciones autóctonas.

Hay que tener cuidado de no seguir repitiendo lo que dicen los artistas, de que el Estado mexicano no tiene política cultural, porque ésta existe, en la medida en que dicho Estado tiene que asumir la represión de ciertas posiciones e impulsar las relaciones sociales que le convienen, de tal modo que todo va hacia la necesidad de una producción favorable al predominio y a la hegemonía de la burguesía.

Este es un problema muy singular, muy revolucionario, fundado en las etnias, que constantemente tratan de recuperarse para formar una identidad nacional, que la burguesía es incapaz de reproducir por su dependencia con el imperialismo y eso es algo que instituye el Estado mexicano, aunque no tenga ni las ciencias de la historia, ni las posibilidades teóricas de producir tesis al respecto, en cuanto abate de manera constante cualquier emergencia de una cultura potencialmente proletaria.

Hay que advertir, que no basta con pluralizar el término cultura, es preciso entender que se trata de la lucha de clases en los sentimientos, las percepciones, las ideas, los mitos y los ritos necesarios para la reproducción de ciertos intereses sociales. Este es el campo, el de la lucha ideológica, donde trabajan artistas, editores, quienes escriben

en los diarios, producen revistas, los que hacen programas de televisión, etc., y en este ámbito no puede delimitarse una estrategia precisa, lo que sí puede definirse son tendencias.

Una tendencia represiva, patrocinada por el Estado y -- sus aparatos ideológicos así aparenten tener independencia -- privada, que en el fondo sólo es eso, apariencia, y por otra parte la tendencia que trata de rescatar nuestras tradiciones culturales y asumir con ello la posición de una conciencia nacional, que no limita el rescate de algunos trajes o cierta música más o menos inventada por los aztecas, sino una -- conciencia nacional a partir de la alternativa socialista, y claro también de la alternativa anti-imperialista.

Este es el marco que la burguesía no puede asumir, dada su incapacidad teórica para comprender el problema de la cultura y de su incapacidad práctica para ejercer algo distinto a la represión de los intereses nacionales, en cambio, nosotros si debemos tener una clara idea de esta característica de lucha ideológica y estar ciertos de que no pueden poner -- obstáculos en donde está perfectamente ubicada una posición -- burguesa, una proletaria y una campesina, ya que solamente -- habría que señalar tendencias, aunque tales tendencias implican realizar una posición alternativa a la del Estado y es--

tando conscientes de que en la lucha ideológica de tendencias, sólo es posible la construcción de una posición de clase, estableciendo las diferencias que existen entre unas y otras y abriendo con ello una alternativa de lucha muy importante en lo que comunmente se llama frente cultural, que en realidad es más un frente ideológico, ya que mantienen una constante crítica a las posiciones del Estado y que en realidad, no es una crítica puramente teórica o sentimental, sino que ello implica la apropiación de la ciencia de la historia.

En este caso es necesario tener conocimiento de las leyes dialécticas de la historia y la sociedad y también de el problema del nacionalismo en nuestros países del capitalismo periférico ya que éste ofrece complejidad y opciones prácticas mucho más viables que en Europa.

El combate a afrontar para conseguir el rescate de nuestras etnias y sus culturas tiene que ser encarnizado, ya que se trata de nuestra nacionalidad, de una posición antiimperialista y socialista, que implica una posición teórica, y una posición de acción, o sea una práctica, que desde luego ya ha sido ejercida desde 1968, por los grupos productores de cultura, donde la orientación de tendencias se encamina hacia la construcción de una posición alternativa.

Musicante junto con otros grupos de trabajadores de la cultura ha establecido una posición alternativa frente al Estado en el tradicional frente cultural, caracterizado por una constante crítica a las posiciones del Estado, pero de ninguna manera una crítica teórica sino una crítica desde el análisis hasta una concreción, que implica la apropiación de nuevos foros y espacios escénicos y el acercamiento a un mayor número de espectadores. En el caso específico de Musicante, ha sido preciso tener conocimiento de las leyes dialécticas y de la historia de nuestra sociedad para afrontar desde una estética nacionalista que rescata nuestras tradiciones culturales y musicales, estética que implica una teoría y una práctica para la acción. Musicante --- viene a sumarse a esta tendencia (asumida por diversos grupos de artistas e intelectuales) orientada a la construcción de una posición alternativa frente al Estado.

A estas alturas de la partitura, resultaría ingenuo -- para Musicante o para cualquier otra agrupación articular -- una declaración de principios dogmática y plantearla como -- única solución frente a los obstáculos y las posibilidades de negociación que da el Estado; desde esta perspectiva, -- los principios tendrán que ser tan flexibles como sean las ideas reguladoras fundamentales que se van concretando en -- la acción.

Sobre esta base es posible ir definiendo una posición - que permite negociar con el Estado desde posiciones de fuerza, asumiendo que el Estado no tiene opciones nacionalistas y -- Musicante sí, mientras que aquél necesita manifestarlas en - el juego político para dar una imagen falsa de democracia, - que nosotros podemos revertir por una democracia tendencialmente real.

De lo anterior puede deducirse que cualquier gremio --- artístico que bajo la actual crisis económica desee trabajar con el Estado, debe asumir una posición de fuerza frente a - éste; sólo tales resquicios ideológicos nos ofrecen asumir-- nos como trabajadores de la cultura.

LA DIFUSION A TRAVES DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION

Podemos afirmar que los conceptos " cultura y comunicac*ión* " abarcan una enorme variedad de problemas, lo cual dificulta sobremanera su exposición por lo que nos remitiremos a un examen muy somero de estos aspectos. Para ello, usaremos afirmaciones que más tarde pasaremos a comprobar.

- 1.- El término " comunicac*ión* " tiende a ser entendido como sinónimo de difusión.

- 2.- La difusión implica un difusor y un receptor.
- 3.- La difusión que se realiza en nuestra sociedad está dividida por sectores sociales.
- 4.- Esta diferenciación significa en la práctica una discriminación selectiva en los mensajes, en su di se ño y en su temática.
- 5.- El análisis que se realiza en los públicos a quien va dirigido el mensaje se basa asimismo en una discriminación, según la naturaleza de los grupos.
- 6.- Cuando la difusión va a los grupos superiores en la presentación de los temas y sus aspectos formales.
- 7.- En la difusión para mayorías se tiende a utilizar, por lo general, un diseño mediocre que no es de -- nivel siquiera aceptable, además de que se echa -- mano de exageraciones, contradicciones entre los -- personajes y redundancia en las acciones.
- 8.- Esto significa que los horizontes culturales de la difusión son muy restringidos, toman en cuenta --- sólo una parte de un proceso social mucho más rico y complejo.
- 9.- Cuando se transmiten mensajes a los sectores mayoritarios de la población, algunas difusiones no -- son transmitidas por los canales de difusión en --

poder de un grupo reducido.

- 10.- El grupo en el poder ejerce su fuerza al buscar los sectores mayoritarios de la población como consumidores y por ello sustenta un control ideológico sobre ellos para mantenerlos dentro del sistema.

También caben las siguientes aclaraciones:

Los mensajes aún siendo los mismos, llegan a distintas clases sociales que los descodifican de modo particular, -- dándoles un uso distinto.

A continuación usaremos el término " difusión colectiva " para hablar de los grandes medios de comunicación colectiva. También mencionaremos los elementos que constituyen el concepto de comunicación, aunque sin ahondar mucho en -- ello. Los elementos fundamentales son ocho: emisor, código, medios, mensaje, receptor, referente, marco de referencias y formación social. Ninguno se explica simplemente, sino por sus indefiniciones y entonces tendremos distintos mecanismos educativos, publicitarios, propagandísticos, científicos.

La Difusión.

Cuando un grupo no cuenta con la suficiente posibilidad de expresión, cuando no existe la relación entre sus integrantes, cuando carece de organización la consecuencia lógica es la anulación de la manifestación individual y grupal, debido a la constante emisión de mensajes de los medios masivos y la formación tradicional en los países latinoamericanos. Es decir que el modelo norteamericano domina y es "diseñado desde fuera", ya que es un modelo de diversión que no pide esfuerzo alguno.

Cuando hablamos de difusión intentamos abarcar todos los sectores de la población para alcanzar las manifestaciones grupales e individuales.

En esta forma el análisis, podemos ver que aquellos que sustentan los medios de comunicación poseen sin duda los elementos de poder determinado sobre las personas a quienes va dirigido el mensaje, ya que éste les permitirá decidir y ofrecer distintos campos de expresión que, de una forma u otra, percibirá el público receptor. De esta manera la difusión aparece como una auténtica forma de dominio, en el sentido estricto del término.

Parece ser que a los medios de comunicación se les ---
asume la distorción de la realidad en todo aquello que trans-
miten, toda vez que lo que están buscando es producir un es-
pectáculo.

Esta verdad no puede afirmarse como algo absoluto, ya -
que no es posible creer en esta satanización; no hay medios
especialmente malignos. No podemos encontrar lo maligno en
la unidireccionalidad del sistema comunicativo; más bien po-
demos afirmar que las estructuras, las formas en las que se
va desarrollando el mensaje: el tratamiento del tema y los
matices diversos que éste va tomando, pueden darnos una idea
de lo que se trata.

Así pues no podemos guiarnos por las características --
esenciales de un medio, ya que si bien la T. V. puede ayudar
como un medio que favorezca la dominación, lo mismo puede --
suceder con un libro. La combinación que se realiza con ---
otras formas de comunicación intermedia (como en el caso de
una campaña de alfabetización) a partir de un proceso de --
cambió, desarrollado por los medios de difusión colectiva --
podría propiciar un acercamiento mayor al servicio de reales
necesidades de las mayorías.

Este acercamiento a las comunidades son experiencias - que ya se han desarrollado en distintas ocasiones en América Latina llegando a niveles asombrosos y logrando la participación del pueblo.

Afirmamos que la actividad del intelectual no puede que darse en el contexto de la teoría; tiene que llegar a la práctica cotidiana. La participación a través de experiencias - populares.

Llegamos entonces a la conclusión de que la cultura y - la comunicación van ligadas en su principal interés por lo - humanístico y sólo así podemos entender la acción social de los medios de comunicación colectiva, ya que por eso son medios. Medios para lograr su esencial acción mediante el --- acercamiento y realización y no como una forma de poder.

La comunicación y la cultura en América Latina, deben - desarrollarse más hasta lograr la culminación de un proceso de constante búsqueda.

3.2. El Coordinador Artístico y su Participación en la Organización, la Planeación y la Difusión Cultural.

El Coordinador artístico es la persona que estimula la actividad cultural, su campo de acción se encuentra dentro de lo caracterizado como necesidades espirituales del hombre. Se podrá decir que la cultura por ser un patrimonio social está de hecho difundido, pero el nivel o grado de difusión de sus diversos elementos es muy variable; de lo anterior puede deducirse la importancia en -- las actuales circunstancias, que la tarea de difusión consiste "en ampliar la base social de un conocimiento determinado, o sea, el número de personas que participan del mismo". (28)

Es frecuente que artistas entusiastas fracasen en el intento de difundir su trabajo ante un público masivo, por faltarles el apoyo de un coordinador artístico. Excelentes intentos creativos, artísticamente hablando, no tienen ninguna proyección por carecer de alguien preocupado por difundir su actividad.

Captar y promover a estos grupos es el objetivo primordial del coordinador artístico, quien ordena metódica

(28) Manual del Promotor Cultural, Ediciones del Centro Cultural Mazahua, Toluca México., 1980. P. 20.

te la organización interna de un grupo o un artista. Además es responsable de promover y difundir el trabajo de éstos a través de los medios de comunicación.

El Coordinador Artístico debe conocer los principios básicos de las expresiones artísticas, para beneficio de una mejor planeación, organización y difusión de eventos artísticos; es importante que conozca los elementos que conforman el lenguaje de las disciplinas artísticas.

Es fundamental para el Coordinador Artístico comprender en su totalidad el evento de promover, pues de no ser así, éste resultará intrascendente.

La labor que desempeña un Coordinador Artístico ha de ser eminentemente creativa, llena de constantes búsquedas y proposiciones, no debe ajustarse a las condiciones creadas sino cambiarlas en la medida de sus posibilidades, tomando siempre en cuenta las necesidades sociales.

El Coordinador Artístico debe participar en la toma de decisiones para orientar al grupo de la conveniencia o inconveniencia de emplear determinada estrategia para comunicar con mayor eficacia el evento artístico.

El Coordinador Artístico no debe actuar solo, pues las acciones aisladas nunca tendrán trascendencia ni cambiarán el estado de cosas, lo importante es generar e impulsar promoviendo y difundiendo el movimiento cultural.

Para desarrollar actividades de promoción y difusión cultural, es necesario que el Coordinador Artístico "Conozca la cultura de su pueblo y tenga fe en sus valores, que crea en sus posibilidades de desarrollo y en la conveniencia de su preservación, esto parece evidente - pero si carece de seguridad en su cultura, mal puede difundirla entre su gente, de ser así correrá el grave -- riesgo de servir a los fines de la penetración económica y cultural". (29)

LAS FUNCIONES DEL COORDINADOR ARTISTICO

Se señalan a continuación las funciones más fre --cuentes que debe atender el Coordinador Artístico de ma --nera general, pues habrá innumerables posibilidades de -- variación en estas actividades que dependerán de las -- características propias del evento.

Revisa la información indispensable para ca . ---

da evento, de acuerdo al motivo, tema, necesidad y las disciplinas artísticas a utilizar.

- Elabora la calendarización periódica (anual o - como se considere conveniente), mediante una gráfica clara y objetiva de los eventos y sus características.
- Coordina las funciones administrativas, recursos materiales y humanos.
- Conduce la planeación del evento y sus distintos aspectos en colaboración con los participantes.
- Guía la organización del evento conjuntamente - con el grupo.
- Asesora las distintas etapas de la creación del evento.
- Controla la efectividad de los recursos técnicos junto con los encargados.

- Comprueba el desarrollo del evento en todos sus aspectos de acuerdo al cronograma.
- Asiste a los responsables de los aspectos admi-
nistrativos, de difusión y promoción.
- Revisa el cumplimiento de los objetivos propues
tos en cada caso.
- Verifica si se logró la comunicación.
- Dirige el foro en donde se determine la forma y-
rasgos a evaluar en cada evento artístico.
- Orienta la evaluación del evento realizado.
- Señala aciertos y errores en beneficio de los si
guientes eventos a realizar.
- Redacta cartas, oficios, proyectos, peticiones -
informes y otros escritos necesarios.
- Clasifica los documentos por áreas de trabajo.

- Archiva con orden los papeles que han dejado de tener utilidad.
- Elabora un archivo hemerográfico, fonográfico, y videográfico sobre las actividades del grupo.
- Ordena una guía de clasificación sobre el archi - vo.
- Organiza un fichero sobre los contenidos en base a dicha guía.
- Redacta boletines de prensa y los distribuye en los medios de comunicación (prensa, radio y T.V.).
- Gestiona entrevistas en los medios de comunica - ción para mantener informado al auditorio sobre las actividades recientes del grupo.

LOS PROCESOS ORGANIZATIVOS

Se sugieren a continuación algunas normas generales de trabajo basadas en los procesos adecuados a seguir para la planeación, organización y elaboración del evento, con-

el propósito de lograr una mayor eficiencia en tiempo, energía y recursos humanos y materiales.

- Precisar el evento de que se trate.
- Definir lugar y fecha.
- Definir con detalle a quién va dirigido.
- Lograr la mayor información acerca del motivo - del evento.
- Precisar las características más importantes que lo enmarcan.
- Detallar quiénes participarán.
- Proponer varias alternativas.
- Analizar las alternativas de solución propuestas, mediante la discusión en los participantes.
- Seleccionar una solución después de la discusión.
- Bosquejar la realización de manera más explícita.
- Analizar qué recursos humanos y materiales son in dispensables y averiguar con cuáles se cuenta.
- Determinar las distintas partes que estructurarán o conformarán el evento de acuerdo a los recursos disponibles.

LA ORGANIZACION.

- Informar a los participantes del grupo acerca del evento y su estructuración.
- Registrar todas las actividades complementarias - del evento como pueden ser: las administrativas -

(permisos legales, peticiones diversas, boletos.), de difusión (volantes, programas, informaciones, - anuncios en la prensa, radio, televisión...) pro - moción (ejecución del evento en sí en diversos si - tios y ante diferentes públicos) y técnicos (tra - moya, sonido, iluminación).

- Distribuir a los participantes de acuerdo al even - to, en equipos de trabajo, considerando las incl - inaciones y posibilidades de cada uno de los miem - bros del grupo.
- Registrar si existe personal técnico que guíe la - ejecución del evento en colaboración con los parti - cipantes y delimitar las funciones y recursos mate - riales.
- Programar las disciplinas que confluyen en el even - to, precisando tiempos de elaboración.
- Programar la distribución de horarios y secuencias de ensayos.

De lo anterior se deriva, que la organización de un evento, siempre es un trabajo colectivo, que el grupo que va a elaborarlo puede tener oportunidad de participar en - todas las etapas del trabajo: proposición del tema a desa - rrollar, el proceso a seguir para su ejecución, los juí --

cios de la solución tomada, la evaluación del trabajo terminado. De esta manera quedarán más convencidas de las decisiones adoptadas, que si solamente reciben órdenes y juicios de valor de las autoridades o del coordinador del evento. A continuación se señalan algunas pautas para la organización de este trabajo:

- Propiciar el interés de las tareas del grupo, y controlar las actividades de aquéllos que quieren imponer su opinión sin escuchar a los demás.
- Diálogo con todos, interesándolos a intervenir en las ideas, proposiciones, discusiones...
- Conciliar opiniones contrarias, aliviando las tensiones y estimulando la colaboración.
- Estimular el interés de los participantes hasta llevar a buen término su colaboración, intercambiando informaciones aportando opiniones, aclarando dudas o problemas, evaluando lo logrado, revisando el desarrollo del trabajo con el cronograma elaborado.
- Analizar críticamente el propio comportamiento, corrigiendo actitudes equivocadas o demasiado autoritarias.

- Orientar la interacción y estimular un clima emocional de mutuo reconocimiento para que todos se sientan integrados al grupo.
- Facilitar toda la información que pueda.
- Escuchar con atención a los demás.
- Apoyar las ideas acertadas.
- Buscar incentivos para la participación de quienes no participan.
- Encontrar las divergencias entre las opiniones.
- Resumir lo logrado cuando lo considere necesario.

Principios de Organización de Grupos.

- Llevar a cabo, como primera etapa, dinámicas de grupos para destacar las características de cada uno de los participantes y canalizarlos al lugar adecuado (creativo, interpretativo, administrativo, elaboración de materiales...).
- Ratificar o rectificar a cada uno de los participantes en el lugar que le corresponde de acuerdo a su determinación, características y posibilidades.

des de trabajo.

Mecanismos de Incentivación y Estímulos.

- Propiciar en cada uno de los grupos de desinhibi -
ción de los participantes, mediante diversas acti -
vidades creativas colectivas, con motivaciones cer -
canas al tema del evento.
- Rolar a los participantes, modificar los grupos pa -
ra equilibrarlos, repartir los líderes que hayan -
surgido, de acuerdo a lo observado en la actividad
anterior.
- Aceptar otras sugerencias para involucrar a todos -
en las actividades creativas.

CALENDARIZACION DE ACTIVIDADES.

La calendarización anual de los eventos ordinarios y -
eventuales, son con el propósito de visualizar clara y obje -
tivamente el periodo que puede adjudicarse a cada uno de -
ellos y detectar con la anticipación suficiente su planea -
ción, organización y elaboración.

Se sugiere que la gráfica contenga: un listado gene -
ral de los eventos, las necesidades específicas globales de

cada uno de ellos, la fecha, el tipo de evento, a quién se dirige, quiénes participan, en qué lugar se llevará a cabo, requerimientos técnicos que hacen falta, presupuesto aproximado, necesidades de recursos humanos (intérpretes, técnicos, administrativos, promoción...), - publicidad. En esta gráfica es conveniente el empleo de símbolos, colores, diversidad de letras para lograr una mayor claridad y rápida lectura de la misma.

La Organización de Ensayos.

De acuerdo con el director del grupo, se establecerá un calendario de ensayos y los sitios y horarios en los que se realicen, prestando particular atención a los ensayos generales en el lugar de la función.

La Administración.

El Coordinador Artístico administrará los recursos económicos, pues con parte de esos fondos se habrá de crear una caja de ahorros para recurrir a ella cuando sea necesario, además el Coordinador se hará responsable de la contabilidad, anotando los ingresos por un lado y los egresos por el otro y presentará al término de cada mes un estado de cuentas.

EVALUACION.

La realización de eventos requiere de una evalua -
ción constante, tanto del trabajo específico, en sus di-
ferentes fases o etapas, como de sus resultados.

La continua y sistemática evaluación de los dife -
rentes aspectos que intervienen en la planeación, organi
zación, elaboración, difusión y ejecución de los eventos
permite localizar sus aciertos y sus fallas.

Se debe tener sumo cuidado al precisar los rasgos-
a evaluar en cada uno de los eventos, puesto que pueden-
ser tantos y tan variados como coordinadores, creadores-
y participantes que intervengan en su realización.

Por lo tanto, los aspectos de evaluación depende -
rán en gran parte de los objetivos y características de
cada evento, así como de los participantes y público al-
que esté dirigido.

Rasgos Generales de Evaluación.

- Objetivos
- Comunicación con el observador.

- Tareas de los participantes
- Tareas de los organizadores
- Dinámica del trabajo en equipo
- Efectividad de la promoción y difusión
- Utilización del espacio en que se efectúa el evento y ubicación del público
- Efectividad de recursos técnicos
- Empleo adecuado de los recursos materiales y humanos
- Interés de los participantes
- Apoyos otorgados al evento.

La Creatividad en el Evento.

Una de las actividades fundamentales y frecuentemente ignorada, de un Coordinador Artístico es su capacidad creativa la cual desarrolla al poner en juego su destreza, habilidad y talento en el concepto creativo al concebir un espectáculo; he aquí una descripción de estas labores.

- Define la estructura del evento y la secuencia de sus diferentes partes.
- Determina las tareas precisas a resolver de cada uno de los participantes.

- Señala y establece las transiciones entre las distintas partes del evento.
- Diseña y ejecuta los recursos materiales de apoyo al evento. (Boletines de Prensa, Programas de Mano y Carteles).
- Elabora los recursos técnicos (plan lumínico, instalaciones diversas, telones, y sonorización).
- Hace las modificaciones, ajustes y afinación necesarios del evento.
- Realiza ensayos generales con todos los recursos-materiales, maquillaje y apoyos técnicos. Todo esto para acceder a la ejecución del evento terminado.

El Evento y el Espacio Escénico.

La idoneidad de un espacio escénico para realizar un evento artístico, en este caso musical, varía de acuerdo a las características y necesidades del mismo; en ocasiones las circunstancias nos hacen realizar presentaciones no sólo en teatros y salas de concierto, sino en diferentes foros cuyas instalaciones no se encuentran en óptimas condiciones. Sabemos que la elección que se haga del espacio

influirá sin duda alguna en el espectador, por esta razón es necesario insistir en una adecuada elección de los fo-ros y espacios alternativos a los que se puede recurrir - para la realización de espectáculos musicales.

La experiencia en la práctica nos ha demostrado que un criterio a tener en cuenta es la división en espacios-abiertos y cerrados, a continuación señalo algunos de es-tos lugares posibles en los que el grupo MUSICANTE se ha-presentado con frecuencia: Kioscos, jardines, atrios, tem-plos, iglesias, auditorios de escuelas, casas de la cultu-ra, plazas públicas, patios, fachadas y oficinas de edifi-cios públicos, etcétera.

Como estos espacios no han sido construidos pensan-do en que ahí se realizarían actividades culturales, se -necesita disponer de los requerimientos técnicos y las -instalaciones adecuadas, por eso es conveniente revisar -y adecuar las condiciones acústicas y visuales, el espa-cio para ejecutantes y espectadores, las necesidades de -equipo de sonido e iluminación, las necesidades de tra --moya y escenográficas y los camerinos.

Las características del espacio escénico pueden alterar -subordinar o transformar el evento artístico y condicio -

nar el espectáculo cambiando su disposición, debido a su importancia; se enumeran a continuación las principales:

- Las condiciones acústicas
- Los ángulos visuales
- Los recursos lumino-técnicos
- Las características físicas del estrado (calidad y nivel del piso).
- Tipo y forma del espacio escénico
- Ubicación de los espectadores
- Foros abiertos y cerrados
- Dimensiones de la boca del escenario
- Altura del foro y existencia de escotillones o no
- Existencia de piernas, bambalinas y ciclorama
- Existencia y número de varas
- Entradas y salidas del espacio escénico
- Tipos de telón de boca
- Dimensiones de espacio escénico
- Ubicación del equipo sonoro (transmisión y reproducción).

LA DIFUSION Y LA PROMOCION

Cuando se planea un evento hay que pensar inmediata-
mente que el mismo va dirigido a un público y por lo tanto
que es necesario que ese público se entere con antelación-
y precisión de las características del acontecimiento, --
esto es ¿qué clase de evento se va a efectuar? En cualquie-
 ra de los casos podemos especificar claramente las activi-
 dades a efectuar, por medio de carteles, de volantes, por-
 radio y televisión. Para la debida utilización de cada uno
 de los medios disponibles es necesario analizar exactamen-
 te a quién va dirigido, de tal suerte que si, por ejemplo,
 el evento será difundido mediante carteles se tomarán en -
 cuenta los aspectos específicos de este medio, desde su di-
 seño, formas, colores que resulten atractivos, hasta los -
 lugares donde se exhibirán; es evidente que los lugares -
que frecuentan los estudiantes no son los mismos que fre -
cuentan los obreros, los campesinos o un gremio profesio -
nal como el de los médicos.

En el caso de volantes para ser repartidos de mano-
 en mano habrá que hacerlo en los principales lugares de -
 reunión masiva de la comunidad, como la plaza o el jardín-
 más frecuentados, el cine o la iglesia o, tal vez, el co -
 rredor del palacio municipal.

Debemos solicitar el apoyo de estaciones radiodifusoras para que den a conocer las características del evento, el lugar y la fecha de su realización. Este tipo de anuncio debe ser claro, además de conciso y atractivo para motivar a quienes lo escuchen a asistir al evento.

Para grabar un mensaje para que sea transmitido con frecuencia, el texto debe organizarse con música que se relacione con el evento a realizar y, en algunos casos, conviene que participe alguno de los integrantes del espectáculo o evento de que se trate.

En el caso de los medios impresos de difusión, si se cuenta con presupuesto, se puede adquirir un espacio en la página cultural de los periódicos o revistas que se editen en la localidad para publicar el anuncio.

Para este tipo de difusión es conveniente buscar una ilustración fotográfica o dibujo que concrete la idea del evento, así como tener en cuenta tipo y tamaño de letras a utilizar que se adecuen a las características de la actividad y a las personas a quienes está dirigido el mensaje.

Si la difusión del evento se va a realizar a través

de la televisión que es el medio de comunicación masiva-
más penetrante y eficaz ya que conjunta imagen y sonido,
se debe tener cuidado, dado que presenta características
específicas para su manejo. Se tiene que pensar y pla--
near muy bien lo que se demostrará ante las cámaras, pa-
ra lograr el efecto exacto que interesa dar a los televi-
dentes.

La labor del coordinador, en cuanto a la difusión -
del evento se refiere, termina en el momento en que ésta
se efectúa, pero en la medida en que el público siga co-
mentando aspectos del evento con otras personas que no -
asistieron, la difusión continúa, por sí misma, hecho --
que conduce a que ésta se amplíe, repercuta y vaya más -
allá de lo planeado.

En funciones repetidas de un espectáculo, la difu-
sión deberá continuarse hasta el término del evento. Es
to permite también que se pueda, en un momento dado, ---
corregir posibles errores, cometidos durante la difusión
previa o, si el evento está resultando un éxito, incenti-
var aún más la campaña para llegar a un mayor público.

CONCLUSIONES

A partir de la premisa básica de que la música es un medio de comunicación social, determinante a nivel cultural en el contexto histórico en que se desenvuelve, es menester que asuma una estrategia que contribuye al desarrollo estético y político; es un factor político en tanto sus formas de manifestarse repercuten en el ámbito de la sociedad y puede, por lo mismo, ser un medio de enajenación o trascender en un vehículo de superación cultural, de imprescindible renovación.

El estudio de la música dentro de la cultura en donde el sonido musical es el resultado de los procesos humanos del comportamiento, se forma por los valores, actitudes, y creencias de las personas que conforman una cultura específica.

En función de lo señalado en un momento en que los medios de comunicación han hecho de la expresión musical un valuarte de la denominación ideológica, de mediatización cultural. Es preciso abrir los canales para la difusión apropiada de proyectos musicales acordes con los verdaderos requerimientos populares. La música es cultura y posibilidad de desarrollo social, por lo mismo es una nece---

sidad palpable extender los medios de expresión que permitan difundir diversas manifestaciones musicales.

Los diccionarios dicen que la música es el arte de conjugar los sonidos y el silencio, podríamos agregar que la -- música lleva implícita una voluntad de comunicación; más que ningún otro lenguaje artístico, la música se acerca a la experiencia de un arte puro, alejada de la connotación figurativa, se expresa a sí misma y comunica al receptor vivencias sensoriales abstractas. La música es, pues, un lenguaje de sensaciones y de atmósferas, que crea ambientes, subraya situaciones emotivas, estimula estados anímicos en el espectador y al ser escuchada induce cambios fisiológicos en los -- oyentes.

En cuanto a las funciones que la música desempeña, la -- que más se le reconoce es como fuente de entretenimiento, -- pero además sirve para expresar y liberar emociones -muchas veces expresamos a través de la música lo que no podemos o -- no queremos decir con el lenguaje-. Es sin duda una forma -- de comunicación y contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura, así como a la integración e identificación -- del grupo social.

Pero ¿a que se debe que la misma música se perciba - de manera diferente por personas de diferentes culturas?. La música como las demás artes es una expresión simbólica y subjetiva de una idea o de una emoción y esos símbolos- traducen la forma de pensar y de sentir de la cultura de- la cual forman parte.

Una sociedad sin arte es una sociedad que no se proyecta ni se cuestiona, cada sociedad crea su propio arte, el cual emana de su propia conflictiva y de su natural -- concepción estética.

En este sentido, MUSICANTE es una forma de expresión que busca solidificar los procesos culturales del propio pueblo y por ello es urgente la difusión de su proyecto - en medios de comunicación idóneos. Sólo de esta forma po- demos trascender el sinónimo de dependencia ideológica -- que configura nuestro proceso de desarrollo cultural. Sólo lo así y con proyectos afines, podremos aspirar al auténtico desarrollo, mismo por el que ha luchado nuestra socie- dad en los últimos dos siglos.

MUSICANTE ha encontrado un punto de concordancia en- tre la música académica y la música popular, la instrumen

tación del grupo resulta "suigeneris", pero el manejo de ella es de importancia vertebral para el estilo de grupo.

Si dicho estilo logra tener sello propio, si la obra de MUSICANTE puede ser identificada como mexicana y si - aún más, el público lo sigue apoyando con igual decisión- MUSICANTE habrá encontrado su razón de ser; por ahora sigue BUSCANDO UN TESORO.

El diseño de un programa de difusión no sólo permite conocer la naturaleza de éste, sino también asegura que - ese proyecto general cubra realmente todos los objetivos- deseados. Si se descuida alguna área de trabajo del proyecto, la acción en conjunto perderá eficacia, pues todas las áreas se relacionan estrechamente entre sí, como partes de un proyecto total.

Es importante que el Coordinador Artístico posea el discernimiento necesario al estructurar armónicamente las partes y el todo dentro de una actividad artística, esto es para que dicha actividad conserve unidad tanto temática como en cuanto al necesario equilibrio en tratamiento y estilo; debe así mismo haber congruencia entre el contenido, el concepto y las técnicas de comunicación a utilizar.

A partir de esta experiencia profesional, puedo definir el perfil de Comunicador de Arte o Coordinador Artístico como un profesional que debe:

- Conocer los principios científicos y técnicos que le permitan elaborar alternativas de comunicación de contenidos artísticos, tomando en cuenta los componentes del proceso comunicativo.
- Manejar los principios básicos de las expresiones artísticas en beneficio de una mejor planeación, organización y elaboración de las actividades artísticas, en vista a su difusión.
- Reconocer las posibilidades de comunicación de ideas, pensamientos, sentimientos y experiencias a través del arte, como vehículo de cultura y esparcimiento.
- Valorar las experiencias de identidad que se manifiestan a través de la actividad comunicativa.

El hombre es un ser social y su necesidad de comunicación crea el lenguaje cotidiano; al mismo tiempo, requiere comunicarse a otros niveles con sus semejantes y con el Universo, que en un principio no entiende, pero que trata de comprender. Siente también la necesidad de expresar

su concepción del mundo que habita, transformándolo, recreándolo y trascendiéndolo a través de las manifestaciones artísticas. Por esta necesidad de comunicación que trasciende lo cotidiano, en un tiempo lejano, en una situación desconocida, elabora el primer evento artístico. Posiblemente recrea la cacería, relata una historia, transfiere la imagen de un animal pintándolo en la cueva, reproduce el sonido de la hembra llamando a su compañero, invoca la lluvia o exalta al fuego una danza ritual.

Para expresarse artísticamente el hombre fue motivado por la naturaleza y aprovechando los elementos que lo rodeaban eligió sus temas. También la naturaleza lo proveyó de recursos para instrumentar las técnicas a utilizar.

A través de la historia podemos comprender que el hombre se expresa artísticamente con la elocuencia que su desarrollo le permite, pero siempre a plenitud. No podemos decir que el arte llamado primitivo sea de menor valía que el arte de una cultura supuestamente desarrollada. La perfección no estriba en la complejidad, sino en la calidad. (De la capacidad de elegir elementos adecuados de expresión, dependen la efectividad y validez del hecho artístico).

El arte reproduce la realidad, recrea la fantasía, - ordena y desordena, compone y descompone el orden de las cosas. Una gran novela, un pequeño cuento, un mural, una miniatura, un solo de danza, un gran ballet, una escena - aislada, una gran tragedia, una canción con guitarra, un poema sinfónico, pueden ser manifestaciones que alcancen la misma calidad, plenitud y trascendencia.

El suceso artístico trasciende su intención, pero pa ra lograr su objetivo requiere de un proceso organizado, - sistematizado selectivo y congruente con su realidad. Es fundamental utilizar elementos propios y conocidos --- pues si no se comprende en su totalidad el evento a reali zar, éste resultará intrascendente.

El hombre de cualquier momento histórico es el habitante de un mundo donde sus conflictos, su tecnología, su ciencia, su manera de relacionarse con sus congéneres con dicionan su quehacer artístico y esto se revierte en una manera de pensar y sentir de una forma más completa y coherente.

Por ello el hombre, como espectador frente al hecho-artístico está también frente a hechos psicosociológicos- que en su conjunto nos hablan de la historia de las cultu ras. Sé que hizo por ende sé como es.

Habrá que buscar dentro de nosotros mismos y en --- nuestra realidad histórica, los elementos con los cuales habremos de trabajar; nuestras circunstancias y experien- cias determinarán que nuestras creaciones, siempre per- fectibles, sean renovadoras, transformadores y por lo -- mismo, más trascendentes.

CRITERIOS Y LINEAMIENTOS GENERALES.

El Coordinador de Eventos debe conocer de manera -- global los aspectos más sobresalientes de las artes, ya- que constituyen la base que conforma los criterios y li- neamientos con que se realizarán los eventos artísticos.

Entre los elementos que confluyen en las artes- (movimiento, tiempo, ritmo, color, sonido, forma, espa- cio), existen algunos que intervienen de manera preponde- rante en determinadas disciplinas. Estos elementos exis- ten y se manifiestan de manera distinta en cada una de - ellas; en algunas ocasiones se aplican y funcionan de ma- nera similar, proporcionando una relación más estrecha - entre tales artes, en otras, los distintos elementos uti- lizados en las diversas disciplinas se enriquecen y com- plementan dando distintos matices de significado a las - ideas que se desea comunicar.

El efecto que originan las interrelaciones, hace que las fronteras de cada disciplina artística se pierdan para fundirse.

Es importante que el Coordinador de Eventos Artísticos posea el discernimiento necesario para la estructuración armónica entre las partes y el todo dentro de un mismo evento artístico. Esto significa que el evento conserva la unidad, no sólo temáticamente, sino también un equilibrio en cuanto a tratamiento y estilo. Al mismo tiempo debe contener suficientes contrastes entre las diferentes partes que integran el evento, para lograr una dinámica y un ritmo convenientes, que mantengan el interés del espectador.

El Coordinador debe tomar una posición objetiva, observando y analizando cada una de las partes, sus transiciones y el todo, para captar el impacto visual posible que obtendrá el espectador. De esta manera se podrán realizar los ajustes que requiera el evento, con el objeto de optimar los resultados.

Por lo tanto, es necesario que el Coordinador tenga conocimientos básicos de cada una de las disciplinas artísticas para poder organizar y conjuntar los aspectos creativos que conforman el evento.

B I B L I O G R A F I A

Buxton David, La Música del Rock sus Estrellas y el Consumo, Comunicación y Cultura 9, UAM Xochimilco, México.

Chávez Carlos, El Pensamiento Musical, FCE 1979, México.

Goded Jaime, Los Medios de Comunicación, UNAM, México, 1976.

Linares María Teresa, La Materia Prima en la Creación Musical, Ed. Siglo XXI, México, 1977.

Manual del Promotor Cultural, Cultura Masahua, Ediciones -- del Centro, Toluca, México, 1980.

Organización para la Coordinación y Ejecución de Eventos -- Artísticos (mimeografiado), México, 1984.

Prieto Daniel, Diseño y Comunicación, UAM Xochimilco, Colección Ensayos, México, 1982.

Siegmeister Elie, Música y Sociedad, Ed. Siglo XXI, México, 1980.

Velazco Enrique, " La Carrera de Comunicación en México ", En Casa del Tiempo No. 42, Vol. IV, julio 1984, México.

A N E X O S .

Entrevista con Guillermo Diego, Director del grupo MUSICANTE.

MUSICANTE es el nombre de un grupo de jóvenes mexicanos con más de cinco años en la escena del panorama musical en nuestro país. Su trayectoria ha demostrado fidelidad al verdadero oficio del MUSICANTE, es decir del hacedor de música, del que anda de pueblo en pueblo, de foro en foro y de plaza en plaza, compartiendo con el público su pensar y su sentir musical; de este recorrido y de la consolidación de la propuesta que nos hace MUSICANTE, la otra música de cámara nos habla Guillermo Diego, director y guitarrista del grupo.

Desde sus inicios MUSICANTE manifestó gran interés por diferentes géneros musicales pertenecientes a diversas épocas, escuelas y tendencias, ¿ a qué se debe esta inquietud ? " Considero que tanto cuartetos de cuerdas como trios de --- Jazz, tienen cada cual su valor y su belleza musical, independientemente del género que se trate " .

¿ Esta premisa justifica el amplio y variado repertorio del grupo ? " Sí, sólo acercándose a cada género con el mismo respeto sea, Jazz, Rock o Música Clásica, se comprenderá el espíritu de la otra Música de Cámara.

" De aquí que la idea fundamental de MUSICANTE haya -- sido el no especializarse en un género determinado sino acudir a diferentes géneros y estilos para brindar al público -- un amplio repertorio con variedad en colores, texturas y matices " .

Entendiendo lo anterior, se comprenderá porque en un recital de Musicante se interpreta música con raíces prehispánicas y de ahí se continúa con música popular de la India, o se prosigue con algún tema clásico; desde luego, sin faltar el Rock, interpretando a los Beatles y así hasta llegar a la música Contemporánea con obras de los Brouwer o Héctor Villa lobos .

Todo esto sucede porque en Musicante " no caben los sectarismos o las minimizaciones musicales, para mí dice Diego, " todo género es bello y válido siempre y cuando se le aborde con respeto, entrega y profesionalismo " .

¿ El subtítulo de la Otra Música de Cámara está ligado con este espíritu místico de Musicante ?

" Creo que el proyecto de Musicante ha sido posible porque mi afán nunca ha sido la vanguardia o la moda, sino por

el contrario; el camino, ha sido siempre la música misma y el enorme cariño y respeto por los valores que expresa el hombre en el campo musical.

¿ Cuál crees que sea la opinión de los críticos acerca de la diversidad de géneros con que se expresa la otra Música de Cámara ?

" Tanto críticos como músicos han dividido a la música en tajadas de pastel (los pedazos grandes y los pequeños, los que tienen fresas y los que no tienen) esta metáfora la hago porque hay quienes hablan de géneros mayores y menores, de géneros serios y de géneros chuscos.

Aquí yo preguntaría (menciona Diego) ¿ tiene acaso -- menos validez ese extraordinario arreglo de " She's Living Home " que alguna Lied de Franz Schubert, o es más serio interpretar algún cuarteto de Mozart que una pieza de Duke Ellington ?

Todas estas reflexiones surgen porque fue justamente -- este cuestionamiento lo que dio origen a la otra Música de Cámara ".

Sabemos que una de tus preocupaciones fundamentales es tu inquietud sobre el que hacer de los músicos mexicanos y sobre la riqueza musical de nuestro país, descríbenos como concibes el panorama de nuestra música.

" La idea de difundir e interpretar a compositores mexicanos es fundamental para mí, estoy convencido de que en --- México los hay con talento y considero necesario difundir -- sus obras.

Los mexicanos nos damos gusto aplaudiendo a los grandes genios, a los virtuosos, a los directores del " Jet Set " -- musical, inclusive nos aferramos a formas, caducas, y a movi mientos musicales estancados y hasta petrificados.

Se habla en ocasiones de que en México hay malinchismo, de que hay que hacer algo, de que hay que buscar una identidad nacional, pues bien, ¿ de dónde saldrá todo esto y en -- donde encontrarla de no ser en nuestras raíces, en nosotros mismos, los que vivimos y sentimos este país ? ¿ dónde escu char lo que se está produciendo en esta época ? ¿ dónde --- esta la música de los jóvenes que estamos viviendo la crisis de las actuales circunstancias ?

Musicante no desdeña la música que nos legaron nuestros antepasados, ni las obras de nuestros maestros de la generación nacionalista, a ellos los admiramos y respetamos, por eso también los interpretamos, por eso también caben en Musicante.

Pero Musicante también quiere decir que hay jóvenes músicos profesionales con talento y creatividad, con deseos de -- dar sus puntos de vista; ya lo he dicho en otras ocasiones: -- ¡ Musicante es un instrumento para los compositores mexicanos ! "

Sin embargo, en el repertorio de Musicante no sólo tienen cabida obras de compositores mexicanos; también existe un amplio repertorio formado en gran medida por obras de compositores extranjeros, tanto contemporáneos como de otra época, -- háblanos sobre como desarrolla Musicante esta tendencia.

" Es indudable que la música de más allá de nuestras --- fronteras es muy bella y atractiva e igualmente valiosa, Musicante lo ha reconocido desde sus inicios y como una forma de ser congruentes y no caer en secterismos o interpretar solamente la música nacional (para ser muy patriota), también -- nos acercaremos a música de otras latitudes.

De aquí que tanto autores contemporáneos como de otras épocas y de una diversidad de géneros, sea Jazz, Rock, Folclore, o música contemporánea, han tenido cabida en nuestro proyecto.

Esta faceta de Musicante refleja una aportación musical, sin embargo encuentra ciertos límites por tratarse de transcripciones, pues aquí no se trata de hacer un trabajo de música original, sino de interpretar con un sello particular, a un autor determinado.

No debe entenderse que esta faceta es menos importante o de relleno en nuestro repertorio; simplemente la preocupación fundamental de Musicante es el trabajo de composición. Por eso considero que entre un arreglo o transcripción a una composición, hay una marcada diferencia ".

Guillermo, sabemos que tu formación, musical adquirida en el Conservatorio Nacional te ha permitido desarrollar un trabajo de composición, transcripción y arreglos a obras de otros autores, ésta formación aunada a tu interés por la música mexicana tanto prehispánica como mestiza, te ha llevado a realizar investigaciones en este campo las cuales han dado como fruto una obra que puede inscribirse dentro de un neo--

nacionalismo; esta obra aún sin estrenar, titulada " Suite - Mexicana ", representa la culminación de una etapa en tu trayectoria musical. ¿Cuál es el espíritu que refleja esta -- nueva obra tuya y cual es su relación con el nacionalismo ?

" Mucho han insistido quienes entienden de la vanguardia musical, que el nacionalismo como fuente de inspiración y de creación está agotado, yo no lo creo. Mi experiencia con la música de nuestros ancestros me ha demostrado, por el contrario, que ésta música está ahí latente como una fuente llena de secretos y misterios; como una tremenda gama de riquezas y posibilidades musicales a las que debemos acercarnos para crear nuestra propia expresión.

No me estoy refiriendo a popurries folcloroides de estampas nacionalistas con sombreros de charro de tarjeta postal y chinas poblanas de sanborns; sino a una profundización --- hacia el verdadero significado de nuestras expresiones musicales y humanas como pueblo.

Comprendamos la música ritual en su verdadera magnitud, escuchemos la riqueza mestiza que hay en lo que ahora somos, veamos en los indígenas no a un montón de seres exóticos, -- sino a nuestra misma voz interior que nos habla de lo que --

realmente somos y hemos sido; entendamos sus anhelos, sus --
tristezas su humillación y humildad, su alma sin hipocresias;
reconozcamos la enorme sensibilidad y ternura de sus expresio
nes musicales.

Todo lo anterior refleja el espíritu con que he aborda
do la composición de esta suite. Un gran recorrido musical -
sin rebuscamientos ni grandes pretensiones de vanguardia, sim
plemente una traducción a nivel espiritual y sensorial de la
que para mí representa este universo sonoro. No hay afán de
sensacionalismo, sólo reconocimiento y respeto por lo que el
mundo indígena y mestizo representa y mientras más sencillo -
se muestre, es más veraz.

Las piezas de la suite mexicana están basadas en cantos
religiosos, danzas y sonos indígenas de diferentes regiones -
de nuestro país, así como también en la influencia de la músi
ca mestiza; mas este conjunto de piezas no son arreglos, la -
música es composición original ".

El estreno de esta suite resulta sin lugar a dudas de --
gran importancia pues resume justamente la cristalización de
una proposición sonora, auténtica y nacional; la proposición
de la otra música de cámara.

Guillermo Diego ha desarrollado su proyecto recreando en Musicante toda su información, su cultura y su bagaje musical en una fantasía que el llama " La Otra Música de Cámara ", la cual nos entrega colmada de sus propias vivencias y experiencias en un concepto que expresa de muy particular forma, su pensar y su sentir musical.

LA CRITICA

MUSICANTE ha sido objeto de controversia en el ambiente musical y de una crítica halagadora, ejemplifiquemos con --- estas líneas.

" Aquí no hay riesgo en la calificación, el grupo MUSI-
CANTE es magnífico ".

EL NACIONAL - enero 30 1984, D. F.

" Si a usted ahora no le convence MUSICANTE, tendrá que reevaluar su propia concepción del arte y someterse por voluntad propia a una autocrítica franca ".

EL DIA - febrero 14 1984, D. F.

" El grupo MUSICANTE es un digno representante de la --
producción musical de México, tiene sin duda un futuro
con grandes perspectivas ".

CONTACTO - septiembre 29 1984, Guanajuato (XII FIC)

" No es fácil que a un grupo se le invite por segunda -
ocasión consecutiva al Festival Internacional Cervanti-
no, para lograrlo se necesita calidad y desarrollar un
trabajo constante y renovador, el grupo MUSICANTE, re---
ñe estos requisitos ".

EXCELSIOR - octubre 19 1984, D. F.

" Prodigioso, poético, innovador, rebelde, el grupo MU-
SICANTE, es todo esto y aún más. Su género novedoso en
forma y poco ortodoxo en su enfoque provoca reacciones
extremas, razón por la cual el grupo llama la atención".

EL DIA - octubre 31 1984, D. F.

R A D I O Y T E L E V I S I O N

La obra de MUSICANTE ha sido utilizada como rúbrica - en varios programas radiofónicos de emisiones como Radio - Educación, Radio Casa de la Cultura de Aguascalientes, Ra- dio Universidad de Durango, y en otras más y también de te- levisión como en la transmisión del Festival Internacional- Cervantino, XI edición.

MUSICANTE ha tenido una constante presencia en las -- trasmisoras culturales de toda la república, de ellas pode- mos mencionar: Radio U.N.A.M., Radio Mexiquense, Radio Tec- nológico de Celaya, Radio Universidad de Querétaro, Radio- Universidad de Guanajuato, Radio Universidad de Michoacan, Radio Universidad Veracruzana, Radio Universidad de San -- Luis Potosí, Radio Ayuntamiento de Cancún.

MUSICANTE se ha presentado en varios programas para - los canales: 2,9, 11 y 13 del Distrito Federal.

BUSCANDO UN TESORO

Buscando un Tesoro es el título de la pieza que da -- nombre al primer Disco de larga duración del grupo MUSICAN- TE, LA OTRA MUSICA DE CAMARA, pieza que Guillermo Diego, - director de éste dedicó a esa búsqueda una sonoridad parti- cular y un camino propio en la composición: la idea de lo- grar lo "OTRO" en la música de cámara.

Buscando un Tesoro, producción independiente, fue apo- yado económicamente por el mismo público; este acetato vio la luz en enero de 1984 y seis meses más tarde el tiraje - quedó agotado, gracias a la magnífica respuesta del públi- co a esta proposición musical.

El disco incluye:

Lado 1

Buscando un Tesoro	Guillermo Diego
Escenas Comunes	Guillermo Diego
Concurso del Tiempo	Oscar Reynoso
Canción	Jesús Peredo.

Lado 2

Vera-Cruz	Milton Nascimento
Divertimento	Guillermo Diego
Fantasia de los Ecos	Leo Browver
Andinismos	Guillermo Diego

Costo aproximado de la producción, del Disco Buscando -
un Tesoro tiraje tres mil discos.

GRABACION

Gastos de producción del "master".

Especificación	Costo
* 5 días de grabación a razón de 5 horas promedio por día, precio de estudios "Lagab":	
\$9,384.00 por hora (IVA Incluido)	\$ 234 600.00
* 3 sesiones de mezcla, edición y copia a razón de 5 horas por sesión	\$ 140 760.00
* Ingeniero de sonido: \$2000.00 por hora	\$ 80 000.00
* Productor musical (dependiendo de --- quien sea).	\$ 200 000.00
* Renta de la cinta de 2 pulgadas:	\$ 15 000.00
* 4 cintas para el master \$ 10 350 c/u	\$ 41 400.00
T O T A L	\$ 711 760.00

PORTADA E IMPRESION DEL ACETATO.

Impresión.

*Maquila: \$110.00 por unidad.	\$ 330 000.00
*Corte y estampadores	\$ 30 000.00
*Diseño y negativos de la etiqueta	\$ 10 000.00
Portada.	
*Diseño	\$ 40 000.00
*Armado del original	\$ 15 000.00
*Negativos	\$ 60 000.00
*Impresión por unidad: \$50.00	\$ 150 000.00
T O T A L	\$ 635 000.00

Nota: En caso de realizar una producción, se recomienda -- iniciar con la impresión de la portada ya que este proceso es mucho más largo que la obtención del propio disco.

Estos datos fueron recopilados entre el 5 y 9 de noviembre de 1984.

Estilos y Tendencias

La idea básica de Musicante desde sus inicios ha sido la composición, en donde coinciden varias influencias y -- puntos de vista:

- La clásica; con formas e instrumentaciones tradicionales, como por ejemplo "Divertimento" de Guillermo Diego.
- La sutil influencia de la música folklórica latinoamericana como "andinismos" del mismo autor.

- "Buscando un Tesoro" es el camino hacia la composi
ción propia, sin seguir formas, instrumentaciones
o estilos anteriormente establecidos en el ámbito
musical.
- La interpretación de músicos mexicanos. Musicante-
estima fundamental dar difusión a la obra de auto-
res mexicanos contemporáneos, quienes como el gru-
po mismo, han recogido influencias de la música po
pular, ejemplo de ellos son: "Tres piezas para or-
questa de cámara" de Oscar Reynoso y "Sac Nichte u'
Sayil" dedicada por Gerardo Durán a el Grupo Musi-
cante, quienes la estrenaron en el marco del XII -
Festival Internacional Cervantino.

Sin embargo Musicante no solo se interesa por difun-
dir el trabajo de Músicos Contemporáneos, sino también le
interesa hacer arreglos y transcripciones a piezas de com-
positores clásicos en nuestro país, por ejemplo: "Tarahuma-
ra" de Mario Kuri Aldana, "Homenaje a Federico García Lor-
ca" de Silvestre Revueltas y "Huapango" de José Pablo Mon-
cayo.

-La interpretación de músicos extranjeros. Musicante -
quiere interpretar a su manera a compositores que han in-
cursionado en diversos géneros, del Jazz al Rock y de la -

Música Popular a la Música Contemporánea; así Musicante ofrece en su repertorio Música Popular de la India "Coloración en Raga" y obras Contemporáneas "Acerca del Cielo, el Aire y la Sonrisa", del Compositor Cubano Leo Brouwer, en Musicante tienen cabida el Jazz "Icaro" de Ralph Towner, "El Otro Rock" un esbozo de Emerson, Lake y Palmer-- y la Música Popular Brasileña "Veracruz" de Nascimento, sin faltar desde luego los Beatles, "Evocación Imprescindible" arreglos de Guillermo Diego a "Ella se va de Casa" de John Lennon y "Bosques Noruegos" de Paul Mc. Cartney.

La incursión de Musicante en estos géneros, corrientes, estilos y tendencias, ilustran la apertura del concepto "La Otra Música de Cámara".

- La revaluación de la Música Mexicana. La riqueza musical de nuestro país representa una fuente inagotable de elementos para explotar y desarrollar creativamente, - representa también una gran gama de riquezas y posibilidades musicales, a las que es necesario acercarnos para crear una nueva expresión que refleje lo que somos y hemos sido, una nueva expresión que a partir de nuestra música de raíces prehispánicas y mestizas refleje nuestro esplendor -- histórico y cultural, para ello utilizando la instrumentación tradicional de diferentes regiones del país, así como formas y estructuras de la música popular, empleadas -

en un nuevo contexto.

Guillermo Diego ilustra este concepto de revolución sobre nuestra música, con su obra "Suite Mexicana", pieza en cinco partes: "Alabanza Chamula" (Chiapas); "Venado, - Monocordios y Pascolas" (Sonora); "Lirística" (Oaxaca), - "Enigma Nayar" (Nayarit) y "Cofradías" (Estado de México).

A continuación damos una descripción de esta obra.

"Alabanza Chamula" hace referencia a la música de adoración religiosa producida al rededor de San Cristobal de las Casas, especialmente a los cantos y danzas rituales - cuyo objetivo primordial es rendir culto a los santos patronos de la comunidad de la zona de los altos de Chiapas, zona que en su nombre lleva implícita su descripción: tierras altas, sobre 1,400 metros de altura, poblados de bosques y quebradas, con una delgada capa de tierra, frecuentemente envueltas por neblina y en el Verano inundadas -- por intermitentes lluvias que suspenden los cultivos del maíz y acrecientan la pobreza agrícola.

Esta composición se basa en un género de la región - que utiliza una reiteración temática con un mismo patrón rítmico y melódico y que por lo tanto ofrece un reducido número de variantes; sin embargo estas características de uniformidad o lejos de convertirse en una limitación, permiten una gran expresividad en su estructura, confiriendo

le un carácter casi hipnotizante a la gente, el cual es --
cautivado por estas melodías que lo transportan a la ma--
gia y el misterio del maravilloso mundo indígena mexicano.

En esta pieza destaca la guitarra chamula (de 12 cuer--
das de metal) perteneciente a los grupos indígenas Tzeltza
les y Tzotziles.

"Lirístmica". En la Tierra Caliente y seca de la Par--
te Sur Oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec se han desarro--
llado varias tradiciones musicales por distintos grupos étn--
icos, estos grupos debido a un contacto prolongado en un
medio ambiente similar, han desarrollado una cultura musi--
cal común conservando cada grupo rasgos propios incorpora--
dos a una gran diversidad de elementos musicales, lo que --
hace del Istmo Oaxaqueño una región poseedora de una exten--
sa gama de matices y contrastes sonoros gracias a su rique--
za instrumental.

En la variada música tradicional del Istmo predominan
los siguientes géneros musicales: de origen prehispánico,--
la música para flauta y tambor acompañada por un carapacho
de tortuga percutido con dos astas de Venado; de origen --
mestizo los sones de cuerdas con sus dos variantes predomi--
nantes, los sones itsmeños y las canciones líricas, ejem--

plos de una tradición virtuosa en la interpretación de -- la guitarra, que sirve de acompañamiento a una tradición-poética culterana en lengua zapoteca y en español y final-mente las bandas de alientos, conjuntos cuya formación se origina en el siglo XIX, su principal repertorio son las-marchás y Valses Tradicionales y por otra parte los Sones Itsmeños, Fandangos y Peteneras surgidos de las tradicio-nes más antiguas de la zona.

Guillermo Diego resume en Lirística la diversidad-de la música tradicional Oaxaqueña del Istmo de Tehuantepec incorporando la música de origen prehispánico, la in-fluencia de la música española (especialmente las "Zandun-gas") y la música para Banda de Alientos, añadiendo a la-dotación instrumental de Musicante el saxofón en los alien-tos y la concha de tortuga en las percusiones, todo esto-acentúa en la pieza el carácter melancólico de los pobla-dores de esta región de nuestro país.

"Venado, Monocordios y Pascolas", es fruto de una in-vestigación realizada por Guillermo Diego en torno a un -- género de nuestra cultura musical, la pieza reúne en una -- misma unidad y sentido de interpretación la música para -- monocordios y las danzas de las pascolas y la del Venado;- estas danzas representan un género tradicional de la músi-

ca indígena del noroeste de México y son interpretadas por dos grupos étnicos de las tribus de sonora, los Yaquis y los Mayos.

Estos grupos indígenas mantienen similares características en su identidad, pertenecen a la rama Taracahitán de la familia Yuto Azteca y hablan el mismo idioma, sus dialectos se derivan de una misma lengua, la cahita; poseen el mismo territorio geográfico y su modo de subsistencia es la agricultura, comparten también un modelo común en su forma de vida: habitación, vestuario, festividades y creencias religiosas.

Después de la conquista Yaquis y Mayos fueron evangelizados por los jesuitas, quienes los influenciaron culturalmente; la religión que practican es el catolicismo, ligado a algunas reminiscencias de la religión que antiguamente profesaban.

El sentido religioso de estos grupos está muy arraigado en sus tradiciones y su alto grado de religiosidad se manifiesta en cantos y danzas y otras festividades colectivas; su tradición musical es considerada como una institución de tipo social ligada a las actividades religiosas, un ejemplo de ello son las danzas de los pascolas, que derivan su nombre justamente de la "pascua".

Las danzas que practican estan asociadas con el ceremonial religioso de contenido y forma católico, instituido desde el siglo XVII por los misioneros jesuitas, su ejecución ha permanecido con pocas modificaciones hasta nuestros días.

Por lo que respecta a la música, los géneros más usuales por Yaquis y Mayos son los mismos, los sones monocordios; las danzas que manifiestan conceptos religiosos (Pascolas); sones que reflejan remembranzas y sucesos de la vida cotidiana y danzas que ilustran actitudes de los animales, como la del Venado.

Para recrear la atmósfera de esta región indígena de Sonora, Guillermo Diégó incorporó al ensamble tradicional de Musicante, la instrumentación característica de los grupos de la zona; para representar al Venado utilizó raspadores de madera estriados, y tambores de agua, así como una amplia gama de percusiones como sonajas rectangulares de madera con placas circulares de metal rellenas de frutos secos; tambores cuadrados de doble parche manufacturados con piel de tuza y Venado; pezuñas de Venado (que suenan al ser golpeadas entre si); cascabeles de metal y "Tenavaris" (sartas de cascabeles de capullos secos de mariposas).

"Cofradías". Cuenta la tradición que el 25 de Julio - de 1531 en el Cerro de Sangremal en las cercanías de lo que hoy es la Ciudad de Querétaro, peleaban ferozmente los conquistadores hispanos contra los aztecas; se dice que en lo más arduo de la batalla apareció una cruz en el cielo y tras ella Santiago Apostol, quien infundió terror y derrota a -- los nativos idolatras, estos decidieron desde entonces adorar la imagen de la Santa Cruz.

A partir de estos hechos, las "Cofradías" (corporaciones de danza azteca), o simplemente "Concheros", se convirtieron en soldados de conquista espiritual en pro de la fé católica, quienes para propagar sus creencias religiosas, - utilizan en vez de armas, instrumentos musicales.

Los danzantes de hoy en día se consideran descendientes de los antiguos pobladores de México , estas agrupaciones de concheros se reunen en torno de su fé religiosa y su admiración por las culturas mexicanas prehispánicas, para - danzar, cantar, tocar y orar a sus santos patronos, continuando así, fieles a su tradición, celebrando las ceremonias rituales originadas en las danzas de la conquista.

Guillermo Diego asistió a las festividades religiosas de los Estados de México, Querétaro, Guanajuato, Morelos, -

Puebla y en la misma ciudad de México; este encuentro le permitió concebir "Cofradías" pieza en cuatro partes; Ronda Ceremonial, Toques de Ceremonia, Presencia de Animas, - y Danza Cardinal.

- Ronda Ceremonial, simboliza una melodía utilizada por los concheros como un saludo y en donde a la vez piden permiso a sus santos para iniciar la ceremonia de velación; esta celebración se efectúa por la noche y con ella se rinde homenaje a los santos patronos, a las ánimas de los guerreros y a los espíritus de los concheros muertos.

- Toques de Ceremonia. La Ceremonia dió inicio con la presentación y la "petición de permiso", para proseguir con una danza de alabanza frente al altar principal del templo en donde los danzantes forman un círculo en el atrio y después de trazar una cruz con el pie, continúan con la "danza de agradecimiento" .

- Presencia de ánimas. Este es el momento culminante de la ceremonia mediante el cual se pide la presencia de los protectores, es el llamado de ánimas a los espíritus de los viejos concheros muertos para que protejan a sus descendientes espirituales.

- Danza Cardinal. Los concheros danzan a "los cuatro vientos" o puntos cardinales, de los cuales Chalma y la Villa de Guadalupe son los principales, con esta "danza de despedida" concluye la ceremonia.

La instrumentación de esta pieza tiene gran importancia pues contribuye a recrear una atmósfera ritual; - en "Cofradías" se utiliza la guitarra de "concheros". - es una variedad de guitarra de diez cuerdas de metal hecha con un gran carapacho de armadillo o tortuga, a ella se agrega la mandolina para realizar funciones melódicas de adorno; por los instrumentos de percusión se utiliza el Teponoztle, tambor horizontal de madera con dos lenguetas resonantes en diferente tono, el huehuetl, tambor vertical de madera con un parche de piel el cual se percute con dos huantes o baquetas también de piel y los huesos de Fraile, sartas de semillas de frutos secos que -- producen sonido al golpearse entre si; finalmente Guillermo Diego añadió las ocarinas, flautas de barro cocido, para simbolizar el fragmento correspondiente a la -- "presencia de ánimas".

La Creatividad en la Puesta en Escena.

Una inquietud fundamental de MUSICANTE desde sus inicios, ha sido presentar un espectáculo con una imagen propia; para ello, el grupo recurrió a la utilización de diversos elementos escénicos (escenografía, vestuario, iluminación, puesta en escena y lectura de textos) que aunados a la propuesta musical de la otra música de cámara, contribuyen a crear una atmósfera que le permite al espectador apreciar un evento único y original.

Para muchos conocedores resulta extraño encontrar en el escenario a un Grupo de Cámara que por sus características conceptuales esta fuera de la convención; la finalidad de MUSICANTE al respecto, es establecer con el público un Código en donde el músico - emisor, informe, estimule y motive al espectador no solo con la música, sino incorporando a la escena elementos teatrales, e introduciendo con explicaciones, textos y narraciones, el espíritu de cada pieza.

MUSICANTE parte de la premisa de que el espectador -- asiste a un concierto, no solo a escuchar, sino también a -- ver; solo considerando este aspecto como una axioma fundamental en la plasticidad y la presencia escénica de MUSICANTE, se podrá entender el concepto de lo otro, en la música de Cámara.

A manera de ejemplo reproducimos algunos textos tanto originales, como de autores reconocidos utilizados por MUSICANTE, en sus presentaciones.

ESCENAS COMUNES

Escenas Comunes en cada cuadra
hombres sin rostro, voceadores de venganzas,
dragones indigentes, niños limpia todo
que se multiplican en cada crucero;
solo unas monedas y... sanaremos la conciencia
tras una maraña de concreto
somos transeuntes empedernidos
con muchas ganas, o a veces pocas
de perdernos en medio de una permanente
borrachera de ciudad.

Ya es tan familiar la podredumbre,
el hastio, la mismísima indiferencia
y la falta de cariño,
que nos vemos a diario
urgando nuestros bolsillos
para subsidiar el absurdo cotidiano
y sentirnos solidarios con la infelicidad.
Escenas Comunes que aquí esbozamos melódicamente.

VERA - CRUZ

Brasil cuanto amor quisiera
para extenderme en tu regazo
para envolverme en tus hojas gigantes
acecharte Brasil desde los ríos
sacerdotales que te nutren
y repartirme por tu bosque
de verde tropical.

Brasil ornamento salvaje
de la naturaleza
inundas tu suelo de sambas,
saudade y batucada,
acallando el grito monotonó
de un maracana repleto
que no es toda la patria.

Brasil donde se estremece
la muchachada
a la Voz de un Poeta
del sonido fundamental
de negras raíces
y de acordes cafetales
en candentes melodías.

Pablo Neruda

ICARO

Dice la leyenda
que aún el cautiverio más intrincado
no fue capaz de vencer la voluntad de Icaro;
su amplio reto a lo imposible.

Para escapar del laberinto
y su temible minotauro
Icaro y su padre construyen alas
de pluma y cera que les ayudan
a sobrevolar el espacio indigo
de los cielos.

Conforme se elevan, Icaro se torna
resplandeciente, cercano a la belleza del sol
que fulminante derrite sus alas
y lo precipita al vacío.

Icaro cae al mar y muere como un mito
para sobrevivir como el mismísimo alas de angel
que pajarea mundano los veinte soles.

Icaro, el desnudo complice de lo imaginativo
desde su derretida casa de altos vuelos
se fortalece ahora que ha pegado sobre papel puntado
las vibraciones de sus alas rotas
para surcar de nuevo el firmamento
en un despliegue de inmensa musicalidad.

SEMERADOR DE ESTRELLAS

¿SABE ALGUIEN DE DONDE PROVIENE EL SUEÑO QUE REVOLOTEA EN LOS OJOS DEL NIÑO; RUMORASE QUE TIENE SU MORADA - DONDE CUELGAN DOS TIMIDOS CAPULLOS DE ENCANTAMIENTO.

¿SABE ALGUIEN DE DONDE SURGE LA SONRISA QUE ALETEA - EN LOS LABIOS DEL NIÑO CUANDO DUERME?

¿ASI TAN PEQUEÑO? CUANDO TE BESO EL ROSTRO PARA HACERTE SONREIR ENTONCES COMPRENDO, NIÑO MIO, EL PLACER QUE EMANA DE LOS CIELOS EN LA LUZ DE LA MAÑANA.

AUN NO HAS APRENDIDO A DESDEÑAR EL POLVO Y A CODICIAR EL ORO, CORRES EN LA ORILLA DEL MAR DE MUNDOS INTERMINABLES Y HACES DE ARENA TUS CASAS, CON HOJAS SECAS CONSTRUYES GRANDES NAVIOS Y LOS LANZAS SONRIENTE A LA VASTA PROFUNDIDAD, CON MENSAJEROS QUE LLEVAN MANDADOS SIN CAUSA - A REINOS DE REYES QUE NO FIGURAN EN LA HISTORIA.

¡QUE FELIZ ERES SENTADO EN LA TIERRA JUGANDO CON UNA RAMITA DE ARBOL TODA LA MAÑANA! LOS HOMBRES YA HAN OLVIDADO EL ARTE DE ABISMARSE CON RAMITAS Y PELOTAS DE BARRO, ELLOS CLAMAN Y LUCHAN, DUDAN Y DESESPERAN, NO ACABAN NUNCA SUS DISPUTAS Y PERSIGUEN JUGUETES COSTOSOS.

VE Y LEVANTATE ENTRE SUS CORAZONES Y QUE EN LA MIRADA DE TUS OJOS APRENDAN ASI EL SENTIDO DE TODAS LAS COSAS.

ASI DE PEQUEÑIN DUERME SIN PRISAS Y JUEGA EN DESORDEN, ALLA EN LA ORILLA DEL MAR DE MUNDOS INTERMINABLES... EN DONDE LA RAZON HACE COMETAS CON SUS LEYES Y LAS ECHA A VOLAR Y LA VERDAD LIBERA A LOS HECHOS DE SUS GRILLETES...

Rabindranath Tagore

EVOCACION IMPRESCINDIBLE

VEINTE AÑOS ATRAS SE HIZO LA REVOLUCION DEL ESCARABAJO. LAS GUITARRAS ELECTRICAS COLGARON COMO ARETES DE MU CHACHAS MINI. EL ROSTRO MASIVO PEINO SU MELENA EN LA NO CHE DE UN DIA DIFICIL. LOS PADRES ESCANDALIZAN Y PONEN- EL TWIS Y GRITOS EN EL CIELO DE DIAMANTES, TAN SOLO POR- QUE ELLA SE VA DE CASA. YA DESPUES NO LES QUEDO MAS RE MEDIO QUE ENTRAR A LA ONDA AQUI ALLA Y EN TODAS PARTES.

FUE UN VUELCO GENERACIONAL DE AMOR Y PAZ, PERO TAM- BIEN DE REBELIONES INCESANTES, DE CAMBIAR EL MODO DE VES TIR Y AMAR, DE ABRIGARSE AL PROJIMO QUE NO SIEMPRE ERA - EL MAS PROXIMO, DE REVENTARSE LA CUERDA PRIMA A LA MENOR PROVOCACION.

FUE UNA HISTORIA QUE SE ESCRIBIO CON CANCIONES E -- IMAGINACION, FUERON AÑOS LUCIDOS DE ORIENTALES PREGUNTAS Y OCCIDENTALES RESPUESTAS, DE SUMARSE A UNA FANTASIA TAN PROPIA COMO COMUN, DE SUBIRSE A UN LP DE LOS BEATLES Y - VIAJAR CON SU MUSICA POR UN LARGO Y SINUOSO CAMINO.

ENTONCES LIVERPOOL ERA LA CASA DE TODOS, EL BOSQUE- NORUEGO DE PERDIDA GEOGRAFIA, EN DONDE ROQUEROS FANTAS-- MAS UNIVERSALIZARON EN UN VIAJE MAGICO Y MISTERIOSO SU - EXPLOSIVA INCONFORMIDAD CON LA CONSERVADORA FORMA DE LLE VAR LA VIDA.

BEATLES SIEMPRE BEATLES. LA COMPLICIDAD DE LA MUSICA Y LA POESIA SE INSTRUMENTA HOY EN ALIENTOS Y CUERDAS EN UNA REUNION DE AMIGOS, DE DONDE SURGE COMO UNA EVOCACION IMPRESCINDIBLE EL ROSTRO APACIBLE Y ESPIRITU VIRULENTO - DE JONH LENNON, PARTE LIBERADORA DEL ROCK Y FIN DEL SUEÑO, EN DONDE TODOS NOS SUMERGIMOS PORQUE A FIN DE CUEN--TAS, TODOS TENEMOS BEATLES QUE NOS PISEN.

ENIGMA NAYAR

MURALLAS, BARRANCAS INTERMINABLES, ARIDAS TIERRAS -
CORAS Y HUICHOLAS. HOMBRES DISPUESTOS A COMBATIR AL CON
QUISTADOR ESPAÑOL DE LA SIERRA NAYAR; PERO NI EL ENTON-
CES, NI NADIE HASTA AHORA HA CAMBIADO EL HERMETISMO QUE
LOS CARACTERIZA.

TIEMPO Y CALENDARIO PARECEN PETRIFICADOS. CUALQUIER
INTRUSO LES REPRESENTA UN CONQUISTADOR QUE PRETENDE HIS
PANIZAR AL CORA O HUMANIZAR AL HUICHOL...AHÍ SI SUPIE--
RAN QUE EL INDIIO TIENE MUCHO MAS QUE DARLES, PERO SON -
TAN CELOSOS DE SU ENIGMA ¿QUE PODEMOS ENTENDER LOS CIVI
LIZADOS DE SU ESPLENDOR ANCESTRAL? ¿QUE SON PARA NOSO--
TROS SUS CEREMONIAS O QUE N S REPRESENTA UN MARACAME, -
APARTE DE UN FOLKLORISMO SENSACIONALISTA Y PRECIOSISTA.

EN LA SIERRA NAYAR, LOS RIOS EXTINTOS IMPONEN SU SI
LENCIO, LAS VASTAS EXTENSIONES SE ASOMAN IMPLACABLES A-
LA INFINITA ARIDEZ Y AL VIENTO MORDENTE DE LOS CAMINOS.
SU CIELO MOJADO DE ESTRELLAS PRESIDIDO POR LA ANCESTRAL
METZERI, LA LUNA Y POR LA CANAHUE, DEIDAD OMNIPOTENTE;-
VEN CON PROFUNDA TRISTEZA COMO SE VIOLENTA SU HISTORIA-
Y LA GRANDEZA DE SU PASADO. ARENAL SIN LIMITES, IMPENE-
TRABLE ENIGMA NAYAR.

COFRADIAS .

EN UNA RONDA CEREMONIAL, AL ARAÑAR LA LUZ DE LA LUNA, LA DANZA SE CONVIERTE EN UN FESTIN MAGICO DE DOLOROSAS CORONAS Y RITMICAS PROCESIONES.

COFRADIAS DE NOSTALGICA CARAVANA EMERGEN DE SUELOS AZTECAS Y AHORA MESTIZOS SE ROMPEN EL ALMA EN UN RITUAL A - SANTIAGO APOSTOL. EL TOQUE DE CEREMONIA INVAD E CORAZONES - SANTOS Y EL RESONAR DEL CASCABELEO DE PIES DESCALZOS, HA - CE FERTIL LA TIERRA DE LA QUE EMANA LA IDENTIDAD DE UN -- PUEBLO CONQUISTADO.

HUEHUETL Y TEPONAZTLE FUNDEN SUS GRUESAS MADERAS SO-- BRE LAS QUE SE DIBUJAN MULTIPLES ROSTROS DE CABALLEROS Y - MUJERES DANZANTES, CUYA COLORIDA VESTIMENTA SE CALCA EN - SU PIEL MORENA.

EN UNA SUITE DE ALABANZA A SU DIOS PADRE, ARMONIZAN - SONIDOS DE MANDOLINA, QUE SON ECO DE TRANSFIGURACIONES Y - EN UN SUAVE CANTO DE FLAUTAS OCARINAS SE ANUNCIA LA PRE-- SENCIA DE ANIMAS EN QUE ESPIRITUS DE VIEJOS COCHEROS LLE - GAN PARA PROTEGER A SUS DESCENDIENTES. CONCIEROS EN DANZA CARDINAL, APUNTAN SU VIVA MIRADA INDIGENA A LOS CUATRO -- VIENTOS Y SE LLENAN DE MUSICA HASTA ALIVIAR SU ALMA HERI - DA POR EXTRAÑOS CONQUISTADORES.

El Repertorio

Buscando un Tesoro

P R O G R A M A

Andinismos	Guillermo Diego
* Concurso del Tiempo	Oscar Reynoso
Divertimento	Guillermo Diego
* Canción	Jesus Peredo
Buscando un Tesoro	Guillermo Diego

I N T E R M E D I O

* Coloración en Raga	Musica Popular de la India
Escenas Comunes	Guillermo Diego
* Evocación Imprescindible	Lennon Mc. Cartney (Inglaterra)
Sembrador de Estrellas	Guillermo Diego
* Veracruz	Milton Nascimento (Brasil)
Cofradías	Guillermo Diego
* Arreglos: Guillermo Diego.	

Musicante Interpreta a Musicos Mexicanos

P R O G R A M A

Tres Piezas para orquesta de Cámara Oscar Reynoso

- Ciclo

- Mariposas

- Concurso del Tiempo

Sac Nicté u Sayil

Gerardo Durán

(La ciudad maya de
la música encantada)

I N T E R M E D I O

Tarahumara

Mario Kuri Aldana

Homenaje a Federico
García Lorca

Silvestre Revueltas

Huapango

Jose Pablo Moncayo

* Arreglos: Guillermo Diego (excepto Sac Nicté u Sayil)

Musicante Interpreta a Músicos Extranjeros

P R O G R A M A

Icaro	Ralph Touvner (EUA)
Acerca del Cielo el aire y la sonrisa	Leo Brouwer (Cuba)
Entreacto	Jacques Ibert (Francia)
Pepperland	George Martin (Inglaterra)

I N T E R M E D I O

Coloración en Raga	Musica Popular de la India
Evocación Imprescindible (o todos tenemos Beatles que nos pisen)	Lennon-Mc. Cartney (Inglaterra)
El otro Rock (un esbozo de E.,L.,P.)	Emerson, Lake y Palmar. (Inglaterra)
Veracruz	Milton Nascimento (Brasil)

*Arreglos: Guillermo Diego.

Suite Mexicana

P R O G R A M A

Alabanza Chamula	(Chiapas)
Venado, Monocordios y Pascolas.	(Sonora)
Lirística	(Oaxaca)
Enigma Nayar	(Nayarit)
Cofradías	(Estado de México)
- Ronda Ceremonial	
- Toques de Ceremonia	
- Presencia de Animas	
- Danza Cardinal	

* Obras de Guillermo Diego.

Recital Didactico

P R O G R A M A

Andinismos	Guillermo Diego
* Concurso del Tiempo	Oscar Reynoso
* Canción	Jesus Pereda
* Evocación Imprescindible	Lennon- Mc. Cartney (Ingla terra)
sembrador de Estrellas	Guillermo Diego
* Veracruz	Milton Nascimento (Bra -- sil)
Buscando un Tesoro	Guillermo Diego.
* Arreglos:	Guillermo Diego.

TRIKI - TRIKI - TRAN.

(Espectáculo didáctico de introducción a la música-- para niños).

TRIKI - TRIKI - TRAN es un espectáculo didáctico realizado con la idea de introducir, sensibilizar y motivar a los niños en el campo de la música.

Se trata de un espectáculo músico - teatral en el -- cual la música tiene vital importancia, intervienen además otros elementos como: actos de magia, narraciones, -- vestuario especial e iluminación.

El objetivo del cuento es proporcionar al niño elementos de apreciación musical, mediante la vivencia directa con la música, ésto es, poner al niño en contacto con las distintas familias de instrumentos (cuerdas, alientos y percusiones), para que los escuche y los pueda identificar por su forma, timbre y volúmen.

Por medio de canciones, narraciones y adivinanzas, - se ejemplifican conceptos de Teoría Musical como melodía, armonía y contrapunto; todo esto narrado con un lenguaje accesible a los niños e ilustrado cada aspecto con fragmentos musicales.

El cuento esta dirigido a niños de entre cinco y doce años de edad y fué estructurado también con la idea de --- brindar elementos de apreciación musical a maestros y padres de familia interesados en esta disciplina artística.

Este espectáculo ofrece la posibilidad de escuchar -- fragmentos musicales de autores clásicos como: Ludwig Van, Beethoven, Camil Saint Saens, Serguei Prokoffiev, José Pablo Moncayo; así como autores clásicos de la música infantil mexicana como Francisco Gabilondo Soler "Cri Cri" y -- los hermanos Rincón. Cuenta además con música original de Guillermo Diego, Director del Grupo Musicante.

Sinopsis del Espectáculo.

La niña Sofia Melodía acompañada de sus amigos musicos, animales y magos, platican a los niños sobre el maravilloso mundo de la música.

Soffia Melodía va introduciendo los instrumentos que -- integran a musicante, mientras los músicos ilustran las -- sensaciones y efectos que estos pueden producir, como por ejemplo: misterio, alegría, tristeza, etc.; o los ruidos -- que pueden imitar de animales, vehículos, risas, etc. Soffia invita a los niños a formar una orquesta y a identificar y adivinar instrumentos y canciones. Finalmente Soffia y sus amigos se despiden tocando y cantando con los niños.

" TRIKI - TRIKI - TRAN "

ESPECTACULO DIDACTICO DE INTRODUCCION A LA MUSICA PARA NIÑOS.

PERSONAJES.

- Sofia Melodía (narrador)
- El toro flautero "Torolón"
- Re-La-Mi-Do Clarinete
- El Mago del Oboe
- Cotorra Percusiones
- Tortuga Guitarrera
- Changuito Violoncello
- Tecolote Contrabajo.

MUSICA DEL CUENTO:

AUTORES POR ORDEN ALFABETICO(OBRAS (FRAGMENTOS)).

L. Von Beethoven	.Hmo. a la alegría
Guillermo Diego	.Divertimento
Ibañez - Goytisolo	.Erase una vez (canción).
Pablo Moncayo	. Huapango
Serguei Prokofiev	. Pedro y el Lobo
Hnos. Rincón	. La orquesta (canción)
	. La melodía y la ar- monía. (canción).

Saint- Saens

.El carnaval de los ani
males.

Fco. G. Soler "Cri-Cri"

.El ratón vaquero

Los Cochinitos

El zapatero remendón

Bombón I.