

00466  
1  
24

Universidad Nacional Autónoma de México

Tesis de Maestría en Comunicación

"Educación informal en dos radiodifusoras  
a músicos jazzistas de la Ciudad de México".

Asesora: Florence Toussaint

Presentada por:

Dolores Chávez García

Versión corregida por las  
cinco sinodales.

Octubre 1994.

FALLA DE ORIGEN

1995



## **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.

A mis padres, porque se preocuparon más por la formación de un carácter que por la reputación.

A mi hijo Gerardo, para quien la imaginación es el maestro supremo.

A Armando, quien con sus emociones creativas edifica nuestra vida.

A Yoya, quien aplica que todo lo que somos surge de nuestros pensamientos.

# I N D I C E

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

## CAPITULO PRIMERO

LA RADIO COMO TRANSMISOR DE CULTURA.....1

- A) Conceptos básicos sobre la teoría de la acción participativa .....7.
- B) Proyectos radiofónicos con paradigma participativo y de comunicación horizontal.....9
- C) Conceptos básicos sobre tecnología educativa.....21
- D) Proyectos dentro del paradigma de tecnología educativa.....24

## CAPITULO SEGUNDO

ANALISIS DE CONTENIDO DE DOS PROGRAMAS DE JAZZ

- A) Reseña del jazz en México..... 46
- B) Análisis del programa "Panorama del Jazz"..... 52
- C) Análisis del programa "La Hora del Jazz".....75

## CAPITULO TERCERO

ENCUESTA A RADIOESCUCHAS..... 106

C O N C L U S I O N E S .....124

Bibliografía.....132

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

Este trabajo tiene como motivo principal integrar dos áreas, cuyos puntos de contacto son la crítica de arte musical y la semiología también de esta rama. Tener un área de estudio como las ciencias de la comunicación implica una diversidad de opciones, cuya riqueza no es propiamente cuantificable. De ahí, que la música como forma de comunicación sea una de estas opciones.

Podemos considerar estos ejemplos. Alain Derbez es cronista cultural de La Jornada, productor radiofónico de programas de jazz y saxofonista (soprano); Roberto Aymes es productor del programa "Panorama del Jazz" en Radio UNAM y contrabajista; Alberto Zuckerman es columnista de "Disonancias" en la sección sabatina de Cultura y Espectáculos de El Nacional y es pianista. Considero que son exponentes de una relación con la música tanto en conceptualizaciones como en la práctica.

Esta situación es ideal para ser un buen crítico de arte, en mi opinión.

Explicar la música como fenómeno comunicativo es tratar de explicar un lenguaje abstracto y arduo. Den-

tro de la teoría crítica, Adorno<sup>1</sup> tiene trabajos relacionados con la música. Elogia particularmente el género clásico, e incluso llega a criticar severamente al jazz, calificándolo como un producto cultural no artístico.<sup>2</sup>

Tomar una base filosófica en este trabajo hubiera sido contradecir a Adorno, y, por tanto, elaborar una teoría estética con muy pocos elementos y material para fundamentarla.

De ahí que el estudio tomó otra dirección, hacia la comunicación y vinculado a mi práctica docente en el Taller de Jazz en la Escuela Superior de Música. (INBA-SEP).

Lo considero un trabajo laborioso, un estudio modelo utilizado regularmente, ya que implementa un método de análisis de contenido y de la selección de una muestra significativa. La hipótesis básica de trabajo es que los programas analizados son culturales.

El primer capítulo expone ejemplos o casos en que la radio está vinculada a un papel educativo. En algunos casos formal, es decir, ligada a un programa académico de alguna institución educativa. Y, en otros casos, informal. El capítulo se divide en dos categorías, según sus objetivos comunicativos.

En el capítulo segundo se realiza un estudio de caso de dos programas de radio. Los considero programas culturales porque no persiguen un objetivo comercial. El estudio de los dos programas incluye, reitero, un análisis de contenido.

Los programas de jazz analizados son de Stereo Joven (ITER) 105.7 Mhz en FM, y de Radio UNAM (XEUN) en FM. Este último se analiza de la p. 53-75, y el de Stereo Joven denominado "La Hora del Jazz" de las p. 76-106.

Dada esta situación, es conocido el carácter cultural de ambas estaciones, aún cuando en la primera se incluyan anuncios comerciales. En general, la programación difiere de las radiodifusoras comerciales porque no repiten un tema musical hasta lograr su venta.

Los programas musicales son presentados con un análisis de parte de los productores y/o locutores de las características esenciales de las canciones o piezas musicales. La información que transmiten depende del programa, pero por lo general son de los compositores, ejecutantes o trayectoria del grupo que presentan.

Tanto en Stereo Joven como en Radio UNAM predomina una programación con un análisis de la información musical, lo cual no se presenta en una radiodifusora comercial. Reiteramos, que los programas de jazz analizados transmiten cultura y, lo contenido es un aprendizaje vía entretenimiento, porque es generada por especialistas en el ramo.

Consideramos que estos programas son un apoyo para integrarse al plan de estudios de jazz de la Escuela Sup.

de Música. Esta solución es posible en cuanto halla acuerdo entre los programadores y el coordinador de dicho Taller de Jazz, Francisco Téllez.

La crítica de arte musical tiene espacios pequeños tanto en prensa, radio y televisión. En el género de jazz existe la sección sabatina de Espectáculos de El Nacional, donde colaboran columnistas como Xavier Quirarte, Elena Vilchis, Alberto Zuckermann, Sergio Monsalvo entre otros.

En radio existen de forma permanente los dos programas analizados en esta tesis: La Hora del Jazz y Panorama del Jazz, los cuales se transmiten a través de las frecuencias de Stereo Joven y Radio UNEM.

En televisión, actualmente se retransmite la serie Vámonos tocando los martes a las 6 p.m. en los canales 7 y 13. Y en el canal 22, cuya frecuencia volvió al aire recientemente, se programa un espacio los domingos a las 10 p.m.

En el canal 11 transmiten Plurisonancias, los lunes a las 11 p.m., en el que de vez en cuando se dedican programas al jazz.

Si consideramos el modelo más elemental del fenómeno de la comunicación: emisor-mensaje-receptor, este trabajo profundizó en el mensaje en sí mismo, pero también su significación, o contextualización tanto en emisores como receptores definidos.

El modelo o paradigma de comunicación 'vertical'



ha sido utilizado generalmente en radiodifusoras comerciales. Este modelo como ya hemos mencionado, tiene el inconveniente de transmitir un concepto de cultura impuesto por un grupo.

El mismo inconveniente tienen los programas analizados. Esto es, los conocimientos y la música de jazz se transmiten como cultura, que Radio UNAM y Stereo Joven respaldan para un usuario con el mismo concepto. Esto es, tanto radioescuchas como programadores nos referimos al jazz como música culta.

La internacionalización de la escucha es evidente, hoy día. Más adelante, desarrollamos esta noción.

Un ejemplo de la asimilación del jazz a un género popular mexicano es el bolero. Según Carlos Monsiváis ("La agonía interminable de la canción romántica" en Comunicación y Cultura, p. 21), es un género arraigado. Y en general, los músicos que tocan en Lobbys -bar utilizan armonía y estructura musical del jazz en los boleros clásicos. Dos ejemplos son los siguientes.

Verónica Ituarte, cantante de jazz, egresada de la Escuela Superior de Música y de la UNAM, contempla en su repertorio generalmente boleros con armonía de jazz. Actualmente trabaja en un bar de la zona rosa, acompañada de un pianista. Generalmente actúa en conciertos con su grupo.

Existe una grabación del trío Athanor (Universidad Pedagógica Nacional, nov., 1989, México, D.F.).

El disco acetato incluye el concierto de jazz y boleros como "La Mentira" de Alvaro Carrillo y "Bésame Mucho" de Consuelo Velázquez. El trío integrado por Cristóbal López, guitarrista, Rodrigo Castelán, en el bajo y Fernando Toussaint en la batería; son músicos de jazz reconocidos en el medio y ejecutantes de alta calidad.

La internacionalización de la escucha musical del jazz obedece al funcionamiento de nuevas tecnologías de comunicación. En este caso, discos compactos y videos. El carácter de universal lo imprimen músicos que repiten esquemas y patrones armónicos sin adaptar o cuestionarlos, es decir, sólo copiando esta música.

El sentir extranjerizante lo apoya un desarrollo mercantil próspero, sobre la base de la competencia de mercados y acumulación de ganancias.

Como otros productos culturales, los discos compactos y los videos, algunos de ellos educativos, provienen de Estados Unidos. La competencia a nivel nacional es nula. Se rumora, asimismo, que habrá facilidades y garantías a músicos extranjeros una vez que entre en vigor el TLC (Tratado de Libre Comercio).

La situación actual de las ciencias sociales está caracterizada por la crisis de sus paradig-

mas y su heterogeneidad discursiva. En un artículo de Lauro Zavala: "Las ciencias sociales como narrativas de la crisis" (en Semanal de la Jornada, 15 de marzo de 1992) se expresa una idea importante, a nuestro parecer:

"...confluyen y se neutralizan mutuamente dos crisis excluyentes entre sí: la crisis del paradigma realista y la crisis de las vanguardias que le siguieron. En términos generales, y pensando en los discursos de las ciencias y las disciplinas académicas, ello equivale a decir que la actual crisis de los paradigmas atañe lo mismo a la razón causal que a la tradición de ruptura, es decir, lo mismo al mito de la objetividad del discurso científico que a su relativización posterior."

"En el campo de la comunicación, podemos recordar a escritores paradigmáticos de la crisis, como Roland Barthes, Mijail Bajtin y Kierkegaard o, ... Roger Bartra, Carlos Monsiváis y Angel Rama."

El objetivo de esta reflexión atañe al primer capítulo. Si bien se subdivide en dos tipos de paradigmas, cada uno tiene sus características propias y son contrapuestos.

Este estudio describe la naturaleza de programas culturales que no entran en la categoría de educativos; pero, tampoco pueden clasificarse como programas comer-

ciales.

En las Conclusiones (p. 124) describimos un cuadro sinóptico con esta idea.

C i t a s

- 1 Adorno, Theodor. "On Popular Music" en Studies in Philosophy and Social Sciences. 1941.
- Adorno, T. "On a Social Critique of Radio Music" en Berelson B- Janowitz M. A Reader in Public Opinion and Propaganda. Free Press. Nueva York.
- Adorno, Theodor. Teoría Estética. Ed. Taurus. España. 1980.
- 2 Friedmann, George. La Filosofía Política de la Escuela de Frankfurt. FCE. p. 165.
- 3 Wolf, Mauro. La Investigación de la Comunicación de Masas. Paidós. España. 1985.
- 4 Zavala, Lauro. "Las ciencias sociales como narrativas de la crisis" en Semanal de La Jornada. Domingo 15 de marzo de 1992. p. 35-38. México, D. F.

## C A P I T U L O   P R I M E R O

### LA RADIO COMO TRANSMISOR DE CULTURA

En este estudio se considera al medio radio como transmisor de contenidos culturales. En algunos casos forma parte de programas formales de educación y, en otros no; ya que los conocimientos no son parte de una formación con validez oficial.

La mayor parte de la información se refiere a proyectos radiofónicos basados en un paradigma de comunicación participativa y horizontal. A veces se tergiversa y se cae en confusión de conceptos, tal como lo afirma Jesús Martín Barbero ("La Comunicación desde lo Popular" en Reflexiones Pedagógicas, p. 21-27):

"Hay una enorme confusión al intentar meter en la misma bolsa todos esos conceptos (comunicación popular, comunicación educativa, comunicación alternativa, comunicación participativa), y la confusión proviene del hecho de que se intenta definir la comunicación popular en términos comunicativos... No creo que la comunicación popular pueda

ponerse conceptualmente en el mismo nivel en que se coloca la comunicación participatoria, la comunicación educativa, etc... Ya que planteado en términos de cultura y en términos de dominación y conflicto, lo que vamos a encontrar en la comunicación popular es un espacio de contradicciones, de ambigüedades, donde la resistencia y la impugnación conviven con la complicidad..."

Consideramos que los paradigmas sociales son dinámicos, tienen mayor velocidad en sus cambios y, por tanto, un movimiento donde la teoría no está a la par de los eventos o acontecimientos. Como mencionamos en la introducción, existe una crisis que atañe tanto a la razón causal como a la tradición de la ruptura.

Por nuestra parte, reconocemos que se requiere una complejidad mayor para analizar las radiodifusoras educativas que funcionan en Latinoamérica. Hasta ahora, el paradigma participativo ha sido el más adecuado, pero quedan fuera aquellas radiodifusoras culturales y universitarias que subsisten gracias a un público pequeño, pero asiduo y constante compuesto por sus radioescuchas.

Considerar al receptor como usuario es una perspectiva en el estudio o investigación de la comunicación de los años ochentas. Moragas ("Transformación tecnológica y tipología de los medios. Importancia de la noción de ámbito comunicativo" en Sociología de la Comunicación de

Masas IV, p. 13-24) señala que las transformaciones tecnológicas (mediación técnica) crean procesos comunicativos que implican una recepción o consumo individual. Esta situación, a su vez, determina una organización urbana que obstaculiza acciones sociales coordinadas.

Ubicamos al jazzista radioescucha como un individuo solitario que comenta posteriormente a colegas y compañeros los programas que consume. La formación de opiniones, la influencia que la radio pueda tener en el radioescucha lo mencionamos en el Capítulo Tercero.

Los efectos de la radio escolar y de la radio informal son difusos. De hecho, en un documento de especialistas en radio escolar se dice muy poco sobre el significado de ésta última y se lamenta este hecho. (Dieuzoide, Henri. "¿Qué futuro tiene la radio escolar?" en La Radio Escolar en Europa. (Experiencias y Tendencias para el conocimiento de América Latina), p. 190 ).

A pesar de esta situación es claro que la radio provoca u origina efectos cognoscitivos - en el escucha a largo plazo. Wolf ("El estudio de los efectos a largo plazo" en La Investigación de la Comunicación de Masas, p. 181) señala lo siguiente: "...La influencia de los media es postulada porque éstos nos ayudan a 'estructurar la imagen de la realidad social, a largo plazo a organizar nuevos elementos de dichas imágenes, a formar opiniones y creencias' (Roberts, 1972m o, 377)."

Si bien la mayoría de los estudios se basan en la información generada por la totalidad de los medios en un lapso de tiempo determinado, cada uno de éstos tiene sus peculiares efectos.

En el aspecto estrictamente musical, Christine Hall Hansen y Randal D. Hansen ( "Constructing Personality and the Social Reality Through Music: Individual Differences Among Fans of Punk and Heavy Metal Music" en Journal of Broadcasting & Electronic Media, p. 335-350, tr. "Construcción de la Personalidad y de la Realidad Social a través de la Música: Diferencias entre los fans del Punk y de la música Heavy Metal" en Revista de Radiotransmisión y Medios Electrónicos ). Dichos autores afirman que existe un proceso interactivo de socialización de los medios. Escuchar música requiere de un proceso de selección más dirigido que ver un programa de televisión. Por ello, determinados temas y contenidos de la música Heavy Metal están relacionados o reflejan conductas más antisociales y sexistas. Y, los consumidores del punk están más inclinados a rechazar los valores tradicionales de la autoridad.

Los autores se basan en un marco teórico intermedio, afirman que los consumidores que se exponen frecuentemente a mensajes persuasivos, éstos les provocan reflexiones sobre una realidad. Una teoría similar a la de Wolf (véase p. 2-3-). Es decir, existen efectos a largo plazo en el usuario: "...the more often one is exposed to a cate-



gory of social information becomes in long-term memory and the more likely it is to be used to interpret social reality." (Ibid. p. 337), (tr..., tanto más frecuente uno se expone a cierta clase de información social, ésta llega a estar en la memoria, a largo plazo, y también es usada para interpretar la realidad social).

Y, por otro lado, los medios ( los programadores) deben ser sensibles y satisfacer necesidades, deseos y valores de los consumidores. Esta es una posición intermedia y los autores le denominan "proceso interactivo de socialización".

Reiteramos que en el ambiente urbano las radiodifusoras tienen un público de consumo individual y, por tanto, funciona más una programación dirigida o más especializada.

Existe una necesidad profesional del jazzista de remitirse a grabaciones del género de jazz. Dorfles (Naturaleza y artificio, p. 174) expone lo siguiente:

"...El fenómeno de la transcripción y fijación del hecho sonoro...es un equivalente gráfico-acústico, cuya importancia no debe ser subestimada porque sirve, antes que nada, para reflejar con notable eficacia una determinada situación de este arte, en un determinado período, diversa hoy de ayer, ayer de mañana, y que sólo a través de este medio puede ser ejecutada y justamente estudiada y sacoreada."

En este sentido, las condiciones de determinado

período histórico generan diferentes producciones musicales, incluyendo al género del jazz, y cuyas características y peculiaridades se reflejan en la grabación. Dichos acentos trascienden la notación musical, y, por ello, la necesidad de los músicos de una constante exposición a la producción discográfica y a los programas radiofónicos.

Las características de la música de jazz presupone en sus consumidores (tanto profesionales como estudiantes) un conocimiento histórico de su desarrollo, y un seguimiento de sus máximos exponentes. En México existe muy poca información sobre aspectos musicales. Tanto las encuestas del capítulo III como la entrevista a un elemento del departamento de producción musical de Televisa revelarán esta condición.

Más adelante expondremos experiencias radiofónicas que utilizan a la radio como medio transmisor de cultura. El capítulo lo subdividimos así:

- A) Conceptos básicos sobre la teoría de la acción participativa.
- B) Proyectos radiofónicos con paradigma participativo y de comunicación horizontal.
- C) Conceptos básicos sobre tecnología educativa.
- D) Proyectos dentro del paradigma de tecnología educativa.

A) Conceptos básicos sobre la teoría de la acción participativa.

Existen estudios cuya premisa es que cada nación tiene su sistema económico, político y social. Cada país tiene características únicas y éstas están vinculadas a relaciones de poder económicas, políticas, sociales y culturales. A su vez, tal situación determina los usos sociales de los medios de difusión.

El paradigma de la investigación participativa ha sido una opción para aproximarse a fenómenos sociales complejos. Es una opción en el que el éxito o fracaso va más allá de los hechos que se estudian y su forma de comprobación o contraste. Esto lo explicamos en las líneas siguientes.

La opción participativa u horizontal debe enfocar la relación sujeto-sujeto. Sus planteamientos se basan en el diálogo, y uno de los autores que claramente desarrollan este tema son: Anton De Schutter y Boris Yopo ("Desarrollo y Perspectivas de la Investigación Participativa" dentro del libro La Investigación Participativa en América Latina, p. 69-70). Esta alternativa se fundamenta por una parte en la cultura y conocimientos populares, y por otra parte analiza los procesos históricos empleando las teorías de las ciencias sociales. Esto implica un cuestionamiento doble, por un lado a la actitud del poder dominante frente a la cultura popular. Y, por otro lado, un cuestionamiento hacia el

conocimiento popular mismo, ya que existen elementos de alienación y enajenación.

La siguiente cita de los autores anteriores (Ibid., p. 70) nos esclarece lo siguiente:

- "El punto de partida lo constituye la visión de la realidad como una totalidad.
- Los procesos y estructuras son comprendidos en su dimensión histórica.
- Teoría y práctica se integran.
- La relación sujeto-objeto se convierte en una relación sujeto-sujeto a través del diálogo.
- La investigación y la acción (inclusive lo educativo), se convierten en un sólo proceso.
- ...tiene una orientación diacrónica y una integración de los elementos cualitativos y cuantitativos.
- La comunidad y el investigador producen conjuntamente conocimientos críticos dirigidos a la transformación social.
- Los resultados de la investigación son aplicados de inmediato a la realidad concreta".

Este tipo de investigación también es conocida por el nombre de Sociología- Acción, cuyo origen se remonta a la Escuela de Frankfurt, redescubierta por Habermas y Adorno. (Hall, Budd L. "Investigación Participativa, Conocimiento Popular y Poder: una reflexión personal", Op. cit., p. 22).

Asimismo, es necesario mencionar que este paradigma surgió como contraposición al modelo norteamericano y europeo, basado en el empirismo y el positivismo cuya característica principal radicaba en la construcción estadística y replicabilidad de los resultados. Según el autor mencionado, esta situación constituía un estado

más de dependencia cultural (Ibid., p.20).

En nuestra opinión, la cuestión del poder de quienes detentan el conocimiento es revertida en este tipo de paradigma. Si bien los primeros textos de esta tendencia son publicados a principios de los años 80's, consideramos que en sus aspectos fundamentales coinciden con las experiencias de este modelo. Más adelante desarrollamos las más destacadas.

En lo esencial, Budd L. Hall (Ibid. p. 29) retoma a Fals Borda con la siguiente cita:

- "El proceso de este nuevo paradigma es:
- Revertir información a la gente en el lenguaje y sus formas culturales en que dicha información fue originada.
  - Establecer el control del trabajo por los movimientos populares y de base;
  - Popularizar las técnicas de investigación;
  - Integrar la información como la base para el intelectual orgánico;
  - Mantener un esfuerzo consciente en el ritmo acción/reflexión del trabajo;
  - Reconocer a la ciencia como parte de la vida cotidiana de toda la gente;
  - Aprender a escuchar."

Los resultados al aplicar este tipo de parámetros a experiencias radiofónicas son fascinantes. Más adelante especificamos que hemos sido testigos del desarrollo de una de estas experiencias.

**B ) Proyectos radiofónicos con paradigma participativo y de comunicación horizontal.**

Díaz Bordenave (citado por Hein en "Radio Bahai: Ecuador" en Media in Educ. and Development, p110-116), estudioso de las comunidades rurales, plantea que

en América Latina el modelo participativo ha tenido obstáculos para arraigarse y tener un éxito contundente, debido a que está inmerso dentro de un sistema paternalista y autoritario. De hecho, las experiencias fructíferas que mencionaremos posteriormente están auspiciadas o en complicidad con la Iglesia, órgano con gran poder de influencia en la sociedad latinoamericana.

En México existen dos radiodifusoras en el estado de Veracruz, que en sus orígenes colaboraron con miembros de la iglesia, aún cuando ya se han independizado actualmente. Los escritos y documentos sobre Radio Cultural Campesina ( en Teocelo, Veracruz) y, Radio Huayacocotla (en Huayacocotla, Ver.) serán mencionados como ejemplo del modelo de radiodifusión horizontal.

Ambos proyectos surgen de la organización Fomento Cultural y Educativo, A.C. conformada principalmente por sacerdotes jesuitas. Los objetivos principales de estas emisoras educativas son lograr la participación de la comunidad en los programas y establecer una comunicación horizontal. (Villalobos, Jorge y Felipe Espinosa, Huayacocotla y Teocelo, p. 23 y 35).

A la fecha estas radiodifusoras son operadas y programadas por un equipo de la localidad en que se ubican. Los efectos en la educación no formal de los usuarios de Radio Cultural Campesina fueron estudia-

dos por Beatriz Arias (Nonformal education through radio and the social reproduction/transformation of a rural community in Veracruz, México, p. 59; traducción: Educación no formal en la radio y la reproducción/transformación social de una comunidad rural en Veracruz, México). La autora señala que la radio por sí sola no puede lograr la transformación del medio rural hacia una sociedad más justa y humana. Constituye simplemente un catalizador de la educación no formal:

"Para lograr un impacto en la zona rural, el Proyecto Sur de Xalapa de FCE (Fomento Cultural y Educativo) se dividió en dos grupos: uno a cargo de la comunicación radiofónica y otro a cargo de acciones promocionales directas. Se llevan a cabo por medio de grupos organizados en torno a actividades concretas: educación inicial del niño, proyectos de educación para adultos, asesoría a grupos para formar granjas integrales, beneficios del café, hortalizas para consumo familiar, y otras actividades en beneficio de la comunidad..."

Hemos visitado y observado esta radiodifusora como estudiantes universitarios- en un período en que estaban asesorados por sacerdotes jesuitas. Tengo noticias que en la actualidad, el proyecto es autogestor, es decir, bajo el liderazgo de personas de la misma localidad.

En 1999 había varios niveles de participación que la radiodifusora gestaba, y la educación no formal fue interpretada por Arias, de la siguiente manera: Mientras más participaba la población en la conformación de los programas, mayor educación no formal proporcionaba la radio.

Existen diversos grados de educación, desde los receptores que sólo escuchan la frecuencia, luego los que mandan cartas con sus preferencias, los que participan con Mensajes y avisos, hasta los receptores que se integran a Comités de Radio o que son corresponsales campesinos (10 Comités y 15 corresponsales en la región). A veces llegan a ser locutores de la misma estación.

Estamos de acuerdo con Arias Godínez, en que es posible en zonas rurales una educación no formal con agrupaciones que apoyen el mensaje radiofónico. Como ya hemos mencionado también, esta situación es diferente en el medio urbano.

En otros textos se encuentran afirmaciones similares. Galindo ("La Radio Educativa" en Primera Reunión Internacional de Radiodifusoras Universitarias, Culturales y Educativas.p.170)"...el mensaje tendrá mayor efectividad si es reforzado por el contacto personal y la discusión de los grupos."

Por otra parte, Henri Dieuzoide (Op. cit.,p.193) expresa que el oyente debe ser estimulado para participar activamente en el proceso de adquisición del saber. Un programa debe ser instrumento en todo el sistema de aprendizaje y juega un papel dentro de los diferentes



exposiciones a los medios de comunicación... "Hoy no vacilamos en presentar programas de radio como productos todavía sin terminar, como parte de algo que es más importante. Un buen programa no es algo cerrado en sí mismo,..."

Dado lo anterior, por la necesidad de reafirmar el mensaje radiofónico se han desarrollado Radio Foros, Tribuna Radiofónica (Canadá) o Escuelas Radiofónicas. En esta última categoría o clasificación se originó la radiodifusora de Huayacocotla, Ver., cuyo modelo fueron las emisoras de Sudamérica (Villalobos y Espinosa, Op. cit., p. 13). En otros escritos también se identifica el origen de dichas emisoras en el modelo de Sutatenza, Colombia (Torres, Las Escuelas Radiofónicas de Sutatenza, Colombia. 1961. Y en Hein, "Radio Bahai", Op. cit., p. 112, Sept. 1988).

Radio Huayacocotla (junto con Radio de Chihuahua) tuvieron el objetivo en sus orígenes de llevar educación formal a grupos de pauperados. Esto es, utilizaron el mismo modelo vertical como instrumento educativo (Villalobos y Espinosa, Op. cit., p. 13).

De Escuela Radiofónica, Radio Huayacocotla pasó a ser emisora educativa informal. La transición duró de 1975 a 1980, desde que Fomento Cultural y Educativo se hizo cargo hasta la segunda etapa en que los campesinos elaboraban sus propios programas. Sin embargo, para agosto de 1987, se dan los primeros pasos para que sea el pueblo organizado quien opere la radiodifusora en su totalidad. (Ibid. p. 23).

En medios rurales, reiteramos es posible una coordinación adecuada entre los directivos y la población participante. Por lo que se interpretan y aplican los mensajes radiofónicos. En el inciso C) expondremos el por qué no ubicamos los programas analizados dentro de ningún modelo educativo; aún cuando los productores puedan considerarlos dentro de este rubro.

Otra experiencia es la de Radio Bahai en Ecuador. Kur John Hein (Op.cit., p.110-116, sept. 1988, ver p. 9) realizó una investigación acerca de Radio Bahai, emisora participativa situada en Otavalo, Ecuador.

El autor afirma que este modelo ha dado frutos en América Latina más que en otras partes del mundo. Sin embargo, veremos más adelante un ejemplo en Africa. "Latin America is a logical choice for seeking a site in which to do a study of radio use for rural development..." (Latinoamérica es una opción lógica para la búsqueda de un espacio donde se utilice la radio para el desarrollo rural...).

En Ecuador ha sido un instrumento para que los indígenas participen en el proceso de desarrollo social y económico y, a la vez, que respeten su herencia cultural e identidad.

Sobre todo, Radio Bahai representa una emisora líder en el campo. Su público la prefiere porque pasan música regional y de grupos locales, y también presta servicios tales como mensajes de "se perdió y se encontró", mensajes oficiales provenientes del Ministerio de Agri-

cultura o de Salud.

Según Hein, un sistema participativo debe incorporar las siguientes prácticas:

- Acceso que brinde oportunidades al público para escoger los programas y hacer llegar su retroalimentación al equipo que produce.
- Participación que incorpore a la comunidad en el proceso de producir programas.
- Auto-gestión del público en la toma de decisiones y dar a conocer los planes y políticas de la emisora.
- Que ocupe un papel en la comunidad y que no se limite a la actividad como medio de entretenimiento.
- Que tenga un liderazgo local, porque en él trabajan un número significativo de personas capaces.
- Que refleje la cultura local en sus distintos aspectos como arte, literatura, música, historia, costumbres y tradiciones.
- Que utilice el lenguaje local y sus formas de expresión tradicionales, establecer el diálogo y establecer una participación efectiva.
- Usar la tecnología apropiada, que ésta no sea cara o sofisticada si no está al alcance del público y del equipo. Lo técnico debe de dejar de ser un fin en sí mismo.
- Debe ser un equipo cuyo mantenimiento, operación y refacciones sean de bajo costo. Así deben ser sufi-

cientes los fondos para que tenga el proyecto una vida duradera.

- Se debe capacitar a miembros de la comunidad para operar la radio.

Hein, quien vivió dos años en la comunidad de Otavalo, apunta el objetivo de la estación expresado por uno de los locutores: "...darle a los indígenas los medios para que puedan aprender y avanzar más rápidamente, y, participar en la elaboración sus programas..."

Como hemos notado, echar a andar un proyecto radiofónico de tipo horizontal y participativo lleva mucho tiempo, pues se trata de que la propia comunidad se apropia de la estación y termine produciendo sus programas.

Existen más experiencias radiofónicas en Latinoamérica que mencionaremos en el inciso E) Proyectos dentro modelo de tecnología educativa. Por lo pronto, exponemos dos experiencias participativas africanas de diferentes orígenes y características.

#### Radio Comunitario de Mahaweli

Esta estación se localiza en Sri Lanka, Africa. El investigador Knud Ebbesen ("Mahawali Community Radio", Op. cit., p.97-100; tr. "Radio Comunitaria de Mahawali" ver cita de p.9 de esta tesis) expone su experiencia como asistente de la UNESCO y de Radio Denmark.

Ebbesen afirma que la radio es una poderosa arma, pero no hay que sobreestimarla. Al igual que Arias,

Galindo y Dieuzoide (véase p.12 y 13), el autor afirma que el impacto mayor de la radio es para señalar y comprender problemas que motiven a la acción. Posteriormente las agencias para el desarrollo tendrán que hacer su trabajo para asegurar un resultado positivo. Estos dos elementos deben estar coordinados para que conformen un instrumento fuerte de crecimiento.

A diferencia de las experiencias de las emisoras ya expuestas, ésta es como una radio ambulante que graba programas para transmitirlos posteriormente.

El equipo de trabajo llega a una comunidad y se establecen generalmente en el templo, para que las personas los acepten más fácilmente. Tienen que lograr un grado de familiaridad para que participen en la grabación de los programas. "...this type of radio programme must take its starting point in village reality, and must be based on participation of villager in the production ( a communication to villages from a village by villagers)." (Ibid. p. 97). (tr. "...este tipo de programas deben basarse en la realidad de la aldea y, también en la participación de un nativo de esa aldea en la producción -una comunicación a los pobladores de una aldea por sus nativos").

Consideramos que puede compararse a la forma de trabajo al realizar una película de cine documental -con un alto grado de participación de la comunidad. Así como en el cine, en esta clase de programas de radio se recuperan

las partes más espontáneas e importantes por medio de la edición.

Como mencionamos anteriormente, los proyectos participativos llevan tiempo. En este caso, es un tiempo menor que en un proyecto autogestor. Ebbesen expresa: "The process of participatory broadcasting will always be very time consuming, especially when people are involved who are not trained in communication..." (Ibid. p. 99). (tr. El proceso de transmisión participativa será siempre consumidor de tiempo, especialmente cuando las personas involucradas no están capacitadas en comunicación...).

Los anteriores programas se basan principalmente en el modo de pensar y en comentarios o entrevistas a las personas de la comunidad.

#### Radio Foros de Zambia

Dominic Mutava ("A Zambian experience with radio farm forums" en Media in Education & Development, p. 150-153) explica que este tipo o género radiofónico surgió en Canadá y ha tenido una adaptación exitosa en Zambia.

De la misma forma, Galindo (Op. cit., p. 169) lo menciona como una modalidad educativa de la radio y la nombra como Tribuna Radiofónica. "... es la que se creó en Canadá antes de la Segunda Guerra Mundial y después fue adoptada en la India y últimamente, en África..."

Esta forma de trabajar consiste en que se reúnen, una vez por semana, de 15 a 20 personas para escuchar sistemáticamente emisiones que funcionan como punto de partida para el debate, a fin de aumentar sus conocimientos (Ibid. p. 151). En el caso de Zambia, dichos conocimientos son sobre agricultura.

Muteva expresa lo siguiente de los Radio Foros de Zambia (Op. cit. p. 152):

"To form a two-way communication the Forum participants also have roles to play. They have to attend meetings regularly... They are expected to listen and participate in meeting discussions in a orderly and disciplined manner. They are to express their doubts and raise questions... the might need for improvement and development of farming."

(tr. Para lograr una comunicación en dos sentidos, los participantes del Foro también tienen sus papeles. De ellos se espera que asistan a las juntas regularmente, así como que escuchen y participen en forma ordenada y disciplinada. Ellos expresan sus dudas y preguntas acerca de la mejora y desarrollo de la agricultura).

En Zambia esta experiencia ha funcionado muy bien, y ha llegado a ser popular (Ibid. p. 152). En general, este tipo de servicios forman parte de las funciones del Ministerio de Desarrollo de la Agricultura y el Agua, desde diciembre de 1966 (Ibid. p. 153).

Por último, mencionaremos otro proyecto participa-

tivo en un contexto totalmente diferente a los anteriores. Dicha diferencia la establece que la emisión radiofónica participativa se gesta en un país desarrollado. Las anteriores emisoras se establecieron con el objetivo de ser agentes de cambio y de educación. La radio local en Europa varía en objetivos y perspectivas.

Según Moragas (Op. Cit., p.22), el auge de las radios locales se debió al establecimiento y adaptación de la FM:

"La aparición de la FM permitió la multiplicación de espacios de recepción reducidos, lo que, junto con el abaratamiento de las técnicas de emisión, facilitó la experimentación alternativa de la radio local."

El fenómeno de la radio local se gesta de la necesidad por conservar culturas regionales. Según Donald R. Browne ("Local Radio in Switzerland: The Limits of Localism en Journal of Broadcasting & Electronic Media, p. 449-464) las radios regionales se han desarrollado en las dos últimas décadas en Europa, y, particularmente en Suiza. Las transmisiones varían mucho según los lenguajes de la zona, y de los gobiernos localistas, lo cual es una tradición en este país.

Comunidades de habla francesa, alemana e inglesa y conviven y se mezclan en Suiza, de ahí la necesidad de expresarse en sus propios idiomas a través de la radio. A



pesar de esto, los formatos radiofónicos son homogéneos y la mayoría de los programas combinan los músicos locales con el hit-parade internacional. Browne concluye que Suiza tiene un alto grado de participación ciudadana, y esto se refleja en la conformación de radiodifusoras locales, las cuales son financiadas por grupos de la misma comunidad.

El autor augura un éxito en el futuro de estas radios y añade que tienen un lugar dentro de las otras formas de comunicación de masas.

En nuestra opinión, aunque se trata de un país desarrollado, la participación y el esfuerzo educativo se dan en este tipo de radiodifusoras.

En las páginas siguientes exponemos proyectos dentro del parámetro de tecnología educativa. Consideramos que esta concepción es más adecuada para analizar la radio urbana cuyos fines son educativos, aún cuando éstos sean de educación informal.

### C) Conceptos básicos sobre tecnología educativa

Definimos a la educación como "... cualquier esfuerzo manifiesto, organizado, dirigido a influir a los individuos o grupos, para que mejore la calidad de vida. Reed y Loughran. Más allá de las escuelas. p. 42)

En este ámbito, la tecnología educativa la consideramos como el uso de los medios tecnológicos llámese radio, televisión, computadora para llevar contenidos educativos a individuos o grupos.

Existen dos matices importantes, a nuestro parecer, del concepto de tecnología educativa. Por un lado, lo anteriormente señalado, y, por otro, existe el concepto de que la tecnología educativa es un proceso de educación-comunicación. Delia María Crovi Druetta ("Comunicación o tecnología educativa" en el libro de Ojeda, Gerardo et al; La Tecnología Educativa, p. 30 ) define este proceso de educación-comunicación de la forma siguiente:

"...debe dejar de concebirse (la tecnología educativa) como simple flujo o transmisión de información. Deben ser verdaderos actos participativos, que se dan a partir de relaciones desiguales de clase, dentro de un determinado horizonte ideológico-cultural (también de clase) y propician la interpelación, la contestación e impugnación. "

Aparentemente, consideramos que esta definición coincidiría con el paradigma de comunicación participativa u horizontal. Sin embargo, tal como hemos definido en el inciso anterior (véase p. 7-9), el diálogo y la relación sujeto-sujeto es la diferencia fundamental. Consideramos que son dos tipos diferentes de paradigmas.

Los autores que desarrollan la teoría de la acción participativa enfatizan el aspecto de una transformación de las relaciones sociales vigentes. Enfatizan, también como su nombre lo indica la acción al través del diálogo. Por otro lado, en el contexto de la teoría de la tecnología educativa, según cita de Covi, debe de existir el ámbito de la interpelación, contextación o impugnación de parte del público especializado al cual se dirigen.

Radio UNAM e IMER (Stereo Joven) se distinguen de las demás emisoras del cuadrante por ser culturales, e incluso Radio UNAM por ser educativa. Los programas de jazz que analizamos, y que se transmiten en las anteriores emisoras, generan un interés por la cultura musical de jazz.

Para el receptor que escucha dichos programas es una forma de aprender, vía entretenimiento, y también puede motivarle a comprar determinado libro o disco. Consideramos que no se inscriben en ninguno de los paradigmas explicados en el presente capítulo. Sin embargo, tomamos estos dos grupos básicos de radiodifusoras por responder a una tipología clara.

En las entrevistas desarrolladas en el próximo capítulo, los productores de ambos programas manifiestan su deseo de tener mayor participación del público en sus programas; sin embargo, ésta no se ha dado satisfactoriamente para ambas partes.

Si retomamos a Follari, Roberto y Kuri Cano (Op. cit. p. 57) afirman lo siguiente:

"Diversos autores como B.F. Skinner, R.F. Moger, B.S. Bloom, ..., fundamentándose en algunas teorías conductistas y cognoscitivistas, en la teoría general de sistemas y en modelos de comunicación y administración empresarial, han generado, a partir de su aproximación neopositivista y experimentalista, un conjunto de categorías teóricas y de técnicas, ..., ya que deslumbran como 'espejos' a nuestros investigadores al presentárseles la oportunidad de emplear modelos técnicos de corte eficientista y de supuesta neutralidad ideológica."

La ruptura de este paradigma es el de la comunicación horizontal y participativa. A continuación, mencionamos ejemplos dentro de la tecnología educativa.

D) Proyectos dentro del paradigma de tecnología educativa.

Daremos ejemplos de emisoras culturales, informativas y de educativas formales e informales. Así como radiodifusoras en México y en el extranjero. Mencionaremos a Radio Educación (XEPP, 1060Khz en AM), Radio U N A M (XFUN, 96.1Mhz), "La Voz de la Montaña", Radiodifusoras universitarias de Veracruz, Sonora y Yucatán, Radio CETUC, Perú, Radio Mungara, BBC de Londres y una radiodifusora en Brasil.

Consideramos que el modelo de tecnología educativa es vertical y es más antiguo que el participativo; sigue

teniendo vigencia. En países como el nuestro la clase magistral -esto es, el profesor que expone y transmite contenidos para que sus alumnos lo repitan y obtengan una calificación - es una tradición.

Este mismo esquema es desarrollado por los medios de comunicación educativos y culturales. Según Villalobos y Espinosa (Op. cit., p.11) es una variante del modelo vertical en el que se difunden otro tipo de contenidos diferente del mercantil. "... El grupo emisor es quien determina finalmente cuáles contenidos entran en el ámbito del término 'cultura'...".

Ahora bien, la tradición educativa paternalista sigue viviente en México y, reiteramos, se aplica al modelo de radiodifusoras culturales y educativas. En Europa, el modelo ha sido cambiado por uno que pone énfasis en el proceso y adquisición de conocimientos del alumno. Asimismo, esto se refleja en la radio escolar (que imparte educación formal). Más adelante ejemplificaremos.

Villalobos y Espinosa (Ibid.) agregan que dentro del modelo vertical de radiodifusoras - como Radio Educación y Radio Unam, concretamente- el beneficiario ya no es el grupo emisor solamente: "...sino también un grupo de receptores aprovecha los beneficios de la emisión que en la mayoría de los casos resulta un grupo elitico que es capaz de asimilar dichos contenidos."

Consideramos que generalmente el público al que están dirigidos los programas de Radio UNAM o Radio

Educación debe ser conocedor de los temas que tratan. En nuestra opinión, la programación de jazz en este tipo de emisoras va dirigido a un público que tenga la información necesaria para poder disfrutarla. No queremos decir que sea un grupo elitico, propiamente.

Radio Educación (XEEP, 1060 Khz en AM)

Según Flores Farrán (Apoyo a la educación y a la cultura a través de los medios de comunicación masiva. Un modelo estatal. p.69), Radio Educación se contempla dentro del plan gubernamental denominado "Proyecto estratégico Numero 7" el cual trata el "Apoyo a la educación y a la cultura a través de los medios de comunicación masiva".

En México, D.F., constituye una de las pocas estaciones culturales, esto es, no transmite mensajes comerciales. Y, como ya mencionamos, es una de las estaciones que incluimos en este estudio por su corte educativo.

Alvarez Lima ("Experiencia concreta en Primera Reunión Internacional de Radiodifusoras universitarias, culturales y educativas, p.47) expresa los objetivos de los programas de esta emisora:

"...acortar la brecha educativa entre los diferentes sectores de la población; promover a través de los programas de radio una cultura crítica encaminada a proporcionar elementos de juicio... constituir a Radio Educación en un canal de expresión de los grupos marginados de los me-

dios de difusión...: promover una política de programación e investigación de programas con formas y objetivos nuevos, a fin de reforzar los propósitos de esta radiodifusora estatal."

Como anteriormente establecimos, Radio Educación es parte de las teorías de tecnología educativa. Transmitió desde 1967 programas dentro de la categoría de lo educativo formal y, en la actualidad sólo emite programas educativos de tipo informal (Op. cit. p. 43).

Flores Farfán comenta que hasta 1991, Radio Educación tuvo una producción de programas que se difundieron por toda la República, lo cual significó una intensa utilización de los medios de comunicación comercial y de los tiempos oficiales por parte de la SEP (Op. cit. p. 70 ). Esto es, que además de su producción para transmitir al aire por la frecuencia de radio de 1060 KHz en AM, también tiene una producción para aprovechar tiempos oficiales.

Como parte de una dependencia gubernamental, Radio Educación, afirma Alvarez Lima, apoya las tareas del Estado mexicano que tienen relación directa con la cultura popular y la extensión educacional (Op. cit. p. 36 ).

A diferencia de Radio UNAM, la radiodifusora que mencionaremos adelante, Radio Educación sólo transmite en la banda de amplitud modulada.

Quizás esta situación y lo débil de su señal radiofónica ha contribuido en mucho a disminuir su público radioescucha.

Radio UNAM (XEUN 96.1 Mghz en FM)

Esta estación también transmite sin anuncios publicitarios y, por tanto, es una radiodifusora permisio-  
naria. La establece la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) para "Extender con la mayor amplitud los beneficios de la cultura". (Fernando Curiel, "Sintonizando Radio UNAM" en Primera Reunión Internacional de Radiodifusoras universitarias, culturales y educativas, (RIHUCS), p. 62).

Este autor señala que el término de extensión se refiere a la cultura, docencia, investigación y servicios intra y extramuros (Ibid), con lo cual entendemos la transmisión tanto de educación formal como informal. Aunque los programas formales carezcan de acreditación académica.

Consideramos que dentro de la programación actual, los programas formales son los cursos de idiomas: inglés y francés, principalmente. Dentro de los programas culturales esta "Panorama del Jazz, el cual analizaremos ampliamente en el capítulo II.

Reiteramos que estos modelos de comunicación ver-



tical, suponen un receptor o escucha depositario de los conocimientos que le transmiten, en este caso, los mensajes radiofónicos.

El conductor del programa, Roberto Aymes (entrevista octubre 1991), supone un público muy pequeño para su programa y para el jazz en México. Esto es, la mayoría del público de su programa son conocedores, estudiantes o profesionistas en esta especialidad.

#### "La Voz de la Montaña" (XEZV, Tlapa, Guerrero)

Esta es una radiodifusora del INI (Instituto Nacional Indigenista) y según Alain Derbez (Ya no nos imaginamos la vida sin la radio, p.15) consiste en una estación producto de experiencias radiofónicas anteriores, como Radio Mezquital y Radio Comunidad Indígena de San Cristóbal de las Casas. La estación está localizada en Tlapa, Guerrero, y tiene doce años de existencia, opera con personal bilingüe, pues su público es fundamentalmente indígena.

Según el mismo autor, esta emisora cumple con funciones como las siguientes:

- Pasar avisos
- Alegrarnos con la música.
- Hablar en lenguas.
- Para que no caminemos.

- Para darnos cuenta de otros lugares.
- Para saludar.
- Para promover la música de aquí.
- Para educar.

Por el tiempo que viene funcionando esta radio, cubre y/o satisface necesidades de información locales, y que educa de manera formal por medio de algunos de sus conceptos.

En alguna etapa tuvieron un acuerdo con la SEP, lo que indica el carácter educativo de esta emisora. Derbez agrega que desde 1931 ha quedado a cargo del INI. Transcribe la siguiente opinión de uno de los radioescuchas: "...la radio, ante todo, orienta, instruye, educa y transforma al individuo y a los pueblos." (Op. cit.p.21).

Este tipo de radiodifusora revaloriza la cultura indígena, al mismo tiempo que instruye para elevar el nivel de vida, respetando sus costumbres.

#### Radiodifusoras universitarias en la provincia mexicana.

En este apartado exponemos lo más importante de las ponencias que se presentaron en la I Reunión Internacional de Radiodifusoras universitarias, culturales y educativas (RIRUCE).

Existe algo en común a las tres radiodifusoras y es que constituyen alternativas a la radio comercial en las localidades donde transmiten. Zepeda ("La Tercera época de Radio Universidad Veracruzana: una alternativa actual en la divulgación radiofónica de la cultura". ELIMCE, p.77) expresa lo siguiente: "...la U.V. tiene que cumplir satisfactoriamente con su tarea de difundir y extender la cultura para los habitantes que demandan educación no formal...; la utilización de la radio se convierte entonces en una opción de gran efectividad y cobertura."

En este caso, se contempla la existencia de una educación no formal a radiosescuchas y su programación se adecúa en consecuencia. Además cumple con extender la docencia, pues según Zepeda ofrecen programas con opciones académicas.

Por otra parte, Radio Universidad de Sonora, en palabras de Arturo Merino, expone que cumple más bien con planes de educación formales: "En Sonora, tenemos por objetivos educar, informar, orientar y divertir..." (Op. cit., p.136).

Aunque esta emisora se inclina más por el lado formal, también Merino subraya la importancia de la concepción del mundo que dan a conocer:

"A nuestra radiodifusora corresponde la tarea de demostrar que la cultura es vital. Que nuestra concepción del mundo y las acciones que dimanen de esta

concepción son útiles, necesarias y fundamentales...debe hacer paladeable la alta cultura y debe hacer visibles las subculturas que se marginan y cuya ausencia retrasa los cambios históricos." (Ob. cit. p. 134)

Mendoza de Ibarra ("Colaboración internacional" en RIBUCE, p.248) señala que Radio Universidad de Yucatán se inclina por la transmisión de programas internacionales, sobre todo de Radio Nederland, ya que es rebasada su capacidad de producción.

La autora señala que entre los objetivos de esta radiodifusora se encuentran: "...la propagación de la cultura universal, la información y el análisis crítico, la educación formal e informal."

Para concluir es necesario resaltar el hecho de que estas radiodifusoras recurren a ayuda internacional para cubrir sus espacios. Merino (Univ. de Sonora) advierte la existencia de un subsidio de radiodifusoras del exterior, en cuestión de programas y concluye que debe "equilibrarse con una balanza de pagos ideológica, incrementando, por supuesto la producción" (Ob. cit. p. 140).

#### RADIO CBTUC. PERU.

Como las radiodifusoras de Sutatenza, Colombia; de Teocelo y Huayacocotla, Ver., México; Radio CBTUC se relaciona con la Iglesia, en concreto con una institución como la Universidad Católica del Perú. En el artículo del

boletín CLSA , se da importancia a la capacitación del personal de radios educativas. Es decir, en este país la radio es utilizada como un medio formal de educación. (Aproximadamente once emisoras).

El artículo habla sobre cuestiones de capacitación y, supone la existencia de una red en el Perú. Nos falta información, pero es necesario mencionar la existencia de este tipo de trabajos radiofónicos en el Perú.

Modelo húngaro de educación musical en la radio escolar.

En este país - el único según la información que encontramos - se relaciona a la radio con una educación musical que se acredita académicamente.

Principalmente, los programas están diseñados para un público infantil y hay cambios en éstos en cuanto a : disminución de la duración de las emisiones ( de 15 a 20 min), y a la aceleración general de su ritmo. (Dimény, Judit. "La educación musical en la radio escolar: modelo húngaro" en La Radio Escolar en Europa, p. 176).

Las anotaciones que realiza Judit Dimény se refieren a la pedagogía de la enseñanza de la música a niños. Sin embargo, consideramos útiles mencionarlás pues aporte elementos a este trabajo.

Consideramos que en el contexto húngaro, la concepción de educación es diferente a la educación que se acostumbra o se desarrolla generalmente en México. Al respecto, Dimény (Op. cit., p.179) señala lo siguiente:

"...todos los episodios (de radio) tienen un aspecto en común: parten de la convicción de que la enseñanza, la base, será lo que el niño ya sabe y no lo que aún no sabe; en nuestro caso, no sólo se trata de lo que sabe de música.... Por lo tanto, lo importante es que cualquier forma de enseñanza se base en los conocimientos ya existentes y en las experiencias adquiridas por los niños..."

Esto es, en la educación musical infantil se respeta el proceso cognoscitivo del niño; más que la memorización de los conceptos. Consideramos que en un medio de educación para adultos debe retomarse esta faceta. Además que, según la autora, en los programas eminentemente culturales (como los musicales) no se pueden ofrecer productos acabados, sino que deben integrar activamente al radioyente en el proceso de adquisición de cultura (Op. cit., p.175).

Como mencionamos anteriormente, los programas musicales escolares son de 15 a 20 minutos y tienen un ritmo rápido. Consideramos que este modelo puede aplicarse a los programas de jazz en México, es decir, al exponerse un cassette o C.D. de determinado músico, se deben seleccionar las mejores piezas y, abundar más en los

comentarios sobre el músico en cuestión. Esto le daría más ritmo y además contribuiría a hacer más cortos los programas. Esta tendencia se desarrollará en el próximo capítulo, al hacer las encuestas.

#### BBC de Londres

Conocemos que esta red de comunicación y producción de programas en Inglaterra tiene prestigio, en cuanto a programas educativos se refiere, sobre todo del idioma inglés.

Barbara Goldsmid ("English by Radio and televisión" en Media in Education & Development, p.102-105) señala que las series o los programas empezaron en 1943, y constituyen uno de los instrumentos pedagógicos más efectivos para enseñar inglés.

English by Radio es un programa respaldado por el gobierno y se ha establecido con coproducciones. Este idioma tiene carácter internacional y standard, sobre todo el inglés británico.

Como los anteriores programas, estas series están o se clasifican bajo el modelo de tecnología educativa, y constantemente, se están actualizando y distribuyendo por todo el mundo.

#### Radio Educativa en el Pacífico

Sachida Reddy ("Educational Radio: directions in the Pacific" en Media in Education & Development, p. 34-37) desarrolla su preocupación por la radio para

la educación formal en las Islas Fiji. Afirma: "...In the context of the smaller Pacific nations, the radio is most effective and the quickest medium...for the purposes of teaching/learning, the radio is only an aid, a powerful resource..." (p.34). La traducción es la siguiente: En el contexto de las pequeñas naciones del Pacífico, la radio es el medio más efectivo y rápido para los objetivos de la enseñanza/aprendizaje, la radio constituye no sólo una ayuda, sino un recurso poderoso.

La autora plantea la dificultad de encontrar personas capacitadas para traducir a programas educativos los elementos curriculares. Y esta dificultad origina que a veces los programas sean aburridos. Galindo (Op.cit. p. 170) también apunta algo parecido: "...quienes hacen investigación acerca de la efectividad sólo están interesados en medir los cambios en las comunidades sin preocuparse por el sistema mismo... conciben la evaluación en términos del salón de clases y valoran el conocimiento proporcional sin tomar en cuenta los componentes auditivos de la radio."

Problemas como éstos plantea la radio escolar formal, por nuestra parte, consideramos que una radio educativa informal debe retomar elementos de evaluación de sus programas. Y, también, consideramos que en los dos modelos la radio es sólo un medio. Y no puede ser usado para reemplazar a un maestro.

Reddy concluye que el futuro de las radiodifusoras



en Fiji es árido, por sus problemas económicos y sociales.

#### Radio Educativa del Brasil

Dentro del modelo de tecnología educativa se encuentran los programas de alfabetización para adultos por radio. Esta modalidad también se ha implementado en México, y particularmente, en países latinoamericanos resulta de mucha ayuda en áreas rurales.

Speyer ("Educational radio: the brazilian experience" en Media in Education & Development, p. 4-6). Habla de su experiencia como alfabetizadora en Brasil, y confirma que los centros de recepción de las ondas sonoras de radio son fundamentales para establecer una metodología de radio educativa. Es un modelo basado en las Escuelas Radiofónicas de Sutatenza, Colombia, las cuales hemos mencionado anteriormente.

Los programas de radio tienen el objetivo de integrar -por medio de la alfabetización- a comunidades rurales al desarrollo. Parten de problemas prácticos basados en la experiencia cotidiana de los estudiantes. Como éstos son campesinos adultos, generalmente dividen los temas en cuatro etapas: preparación de la tierra, sembradío de las semillas, cosecha y su venta.

El proyecto está ligado al movimiento de las Comunidades de Base, las cuales interactúan con la Iglesia. La metodología de esas agrupaciones es que

analizan situaciones y buscan soluciones concretas.

Una vez más los proyectos educativos radiofónicos son reforzados con agrupaciones paralelas que ayudan a cumplir sus objetivos.

## BIBLIOGRAFIA

Arias Godínez, Beatriz. Nonformal education through radio and the social reproduction/ transformation of a rural community in Veracruz, México. Tesis para la Universidad de Houston, Texas. 1984. 360 p.

Barbero, Jesús Martín. "La comunicación desde lo popular" en Reflexiones Pedagógicas. Feriba. Colombia. Jul-Dic. 1984. p.21-26.

Browne, Donald R. "Local Radio in Switzerland: The Limits of Localism" en Journal of Broadcastin & Electronic Media. Vol.35.Number 4. Fall 1991. USA. p.449-464.

Curiel, Fernando. Primera Reunión Internacional de Radiodifusoras Universitarias, culturales y educativas (RIRUCE). UNAM. México. 1990.

Derbez, Alain. Ya no nos imaginamos la vida sin la radio. UPN. 1a. ed. México. 1990.

Ebbesen, Knud. "Mahawelli Community Radio" en Media in Education & Development. London. Jun. 1986. p.97-100.

Flores Parfán, Gabriela. Apoyo a la educación y a la cultura a través de los medios de comunicación masiva. Un modelo estatal. Tesis FCPy S. UNAM. México. 1991.

Hansen, Christine Hall y Ronald D. "Constructing Personality and Social Reality Through Music: Individual Differences Among Fans of Punk and Heavy Metal Music." en Journal of Broadcasting & Electronic Media. Volume.35. Number 3. Summer 91. USA. p.335-350.

Hein, Kurt. "Radio Bahai: Ecuador" en Media in Education & Development. Vol. 21. No. 3. London. Sept. 1998. p. 110-116.

Löhr, Paul. La Radio Escolar en Europa. (Experiencias y tendencias para el conocimiento de América Latina). Internationales Zentralinstitut Für das Jugend und Bildungsfernsehen. IZI. Munich, Alemania. 1990.

Moragas Spa, M. DE. "Transformación tecnológica y tipología de los medios. Importancia de la noción de 'ámbito comunicativo' en Sociología de la Comunicación de Masas IV. G.G. Barcelona. 1995.

Mutava, Dominic. "A Zambian Experience with Radio Forums". en Media in Education & Development. Dec. 1997. London. p. 150-153.

Reed, Horace B. y Elizabeth Louchran. Más allá de las escuelas Gernika. México. 1996.

Speyer, Sister Anne Marie. "Educational Radio: the Brazilian experience" en Media in Education & Development. March.86, London. p. 34-37.

Villalobos Grzybowicz, Jorge y Felipe Espinosa. Huayacocotla y Teocelo. Camino hacia la emisora horizontal. Fomento Cultural y Educativo y Praxis. 1a. ed. México. Agosto de 1987. 46 p.

Wolf, Mauro. La investigación de la comunicación de masas. (Crítica y perspectivas). Ed. Paidós. España. 1980. 313 p.

Schmitter, Anton De y Boris Yopo. La Investigación Participativa en América Latina, ed. CREFAL. 1983.

Ojeda, Gerardo et al. La Tecnología Educativa. Ed. SEP/COSMET. 1az. ed. México. 1985. 66 p.

C A P I T U L O                    S E G U N D O  
ANALISIS DE CONTENIDO DE DOS PROGRAMAS DE JAZZ.

Las categorías del análisis de contenido que realizamos en este capítulo es retomado de los autores Jiménez-Ottalengo y Paulín Pérez (Técnicas para el Análisis de la Expresión Verbal, p.127-120). Proponen un método basado en el análisis de los textos periodísticos, sin embargo, consideramos que puede aplicarse a documentos orales, como son los programas de radio de jazz.

Las autoras estudian las categorías de certidumbre, de apreciación, de personas y actores, y, de origen y destino.

En este estudio, la categoría de certidumbre estarán referidas a los comentarios del locutor, incluyendo citas directas e indirectas. Generalmente serán datos precisos sobre los músicos, las marcas de la grabación y las piezas transmitidas. Asimismo, se referirán a la intensidad de estos comentarios, según la influencia que ejerza sobre el público. (Este aspecto se complementará con los resultados de las encuestas desarrolladas en el próximo capítulo).

Por otra parte, se tomarán en cuenta los estratagemas, esto es, los mensajes que sirven para disfrazar la propaganda. Y, por otro lado, se tomarán los patrocinadores en

los espacios comerciales de "La Hora del Jazz", la estación del IMER (Instituto Mexicano de la Radio).

La categoría de apreciación se refiere principalmente a las valoraciones de los locutores sobre los músicos y su ejecución. Su aprobación o desaprobación, optimismo o pesimismo, y si su música es bella, alegre, fuerte, útil o sus contraposiciones. Asimismo, la semejanza con formas de tocar o concepciones musicales de un instrumentista con otro, se considerará también como frase de apreciación. Esta situación es muy común en este tipo de programas.

Los comentarios acerca de los datos personales de los músicos como rasgos de carácter, edad, posición social, religión o residencia estarán dentro de la categoría de personas y actores.

La categoría de origen y destino es similar en ambos programas de jazz. Generalmente, el material que transmiten es de origen norteamericano, y su destino es un público especializado, o con una colección de material discográfico considerable en el área de jazz. Esta categoría no la desarrollamos por ser obvia e igual en ambos programas.

Por otro lado, consideramos que existe otra categoría analizable en el texto radiofónico de ambos programas. Y esta la denominamos como 'patrón referencial'. Esto es, cada locutor tiene una particular manera de hacer referencias. Por ejemplo, Roberto Aymes realiza sus comentarios en términos estrictamente musicales. Y, por

otro lado, Fernando García Olmedo, locutor en Stereo Joven, generalmente enunciados como metáforas poéticas. Su referencia está en el manejo mismo de la lengua española y muy rara vez en términos musicales. A lo largo del capítulo, mencionaremos esta categoría sin dedicarle un apartado especial.

Consideramos importante el 'patrón referencial' pues nos indica en mucho la manera particular de comentar, digamos que marca el estilo personal del locutor.

En la próxima página desarrollamos un cuadro comparativo de los programas analizados en este trabajo. Nótese que en el programa "Panorama del jazz" sólo existen estrategias por la falta de patrocinadores. Y en "La Hora del Jazz" existen tanto estrategias como patrocinadores.

Por otro lado, los comentarios de certidumbre son más numerosos en ambos programas que los de apreciación, por lo tanto, observamos que en programas radiofónicos educativos predominan los primeros sobre los apreciativos.

Asimismo, los enunciados o frases de apreciación son más numerosas que cualquiera de las otras categorías, como la de personas y actores, o estrategias.

El análisis de los cincuenta programas fue realizado de febrero a junio de 1992. Actualmente (feb.93), los horarios de "La Hora del Jazz" cambiaron y pasaron a ser nocturnos. Esto lo desarrollamos en el apartado correspondiente (p. 64).



CANTIDAD DE FRASES DE LAS DISTINTAS  
CATEGORIAS DE :

|                      | CERTIDUMBRE | APRECIACION | ACTORES | ESTRATAGEMAS |
|----------------------|-------------|-------------|---------|--------------|
| PANORAMA DEL<br>JAZZ | 161         | 46          | 32      | 53           |
| LA HORA DEL<br>JAZZ  | 98          | 62          | 16      | 7            |

\*Programas transmitidos del 3 de febrero al 5 de junio 1992.

## A) Reseña del Jazz en México

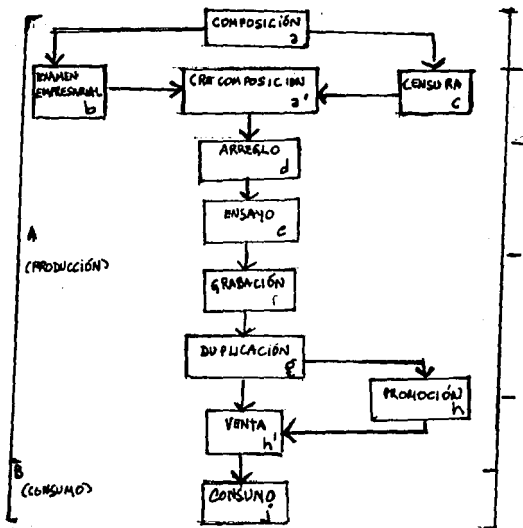
Este apartado tiene por objetivo contextualizar el trabajo del músico en México, en concreto, el jazzista.

Recientemente se acaba de publicar el libro de Alain Derbez: Datos para una historia aún no escrita, (Una aproximación al jazz en México), editorial Ponciano Arriaga, Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 1994. En este libro, el autor investiga exhaustivamente, en mi opinión, documentos de los años 20's, para arrancar su historia a partir de los años 60's hasta nuestros días. Su estilo es una prosa narrativa con referencias al detalle.

Debido a esta situación, este capítulo reitero que trata del trabajo o forma de producción en donde está inmerso el jazzista mexicano, apoyado principalmente en una entrevista realizada a Horacio (quien pidió discreción en la publicación de su apellido). Este joven está trabajando actualmente en el departamento de producción musical de Televisa, en San Angel.

El cuadro de la página siguiente retoma, en gran medida el contenido de la entrevista. En el área de examen empresarial se remite a Televisa, y en concreto, al productor Luis de Llano. De la misma forma, el proceso de producción, junto con la censura.

Horacio tiene 27 años y ha desfilado dentro de las aulas del Taller de Jazz, de la Escuela Superior de Música. Espacio donde se tomó la muestra de radioes-



cuchas. Este cuadro es retomado del autor Meneses Bastos ("Situación del músico en la sociedad" en América Latina en su música, cuya compiladora es Isabel Aretz, p. 120-138). Este libro describe básicamente la situación del músico brasileño, pero consideramos que puede aplicarse al caso mexicano.

El esquema muestra un sistema global de relaciones en la producción de un disco, o algún producto

musical para divulgación, como puede ser en video o televisión.

En primer lugar, existen dos divisiones: la producción y el consumo. Cada una son dos macroacciones sociales que completan el sistema música urbana. La sección A de la producción se refiere, en general, a los productores de la música (disco o video), en tanto B se refiere a los consumidores, o sea, oyentes.

Dentro de A existen cuatro tipos básicos de acción social: musicales (a, a', d, e, f), políticas (c), comerciales (b, h, h') y técnico-electrónicas (f, g). Las acciones sociales en B (consumo), se refieren al objetivo social de oír música, del cual el autor Meneses Bastos (Op. cit. p. 120-121) afirma que es un refuerzo de clasificación social en términos de la estructura de clases.

Según la entrevista que realizamos a Horacio, el mercado de la música en México, es fundamentalmente la grupera o música versátil (baladas, cumbias, música de banda que se vende a nivel popular). Asimismo, algunos conceptos de rock-pop, tipo Garibaldi, para usarlo como propaganda junto con productos.

Horacio compone y produce fundamentalmente la música ambiental de telenovelas y programas pregrabados. El entrevistado enfatiza que también cuida los detalles de una buena grabación, una canalización de calidad y pulir el producto musical allegado al texto de la telenovela o videohome. (Entrevista realizada en

julio de 1994).

Horacio y personas integrantes del mismo departamento de producción musical; como Gerardo León, quien también desfiló por el Taller de Jazz de la escuela mencionada y, quien también es el jefe de dicho departamento; ambos ocupan el área del cuadro en el proceso de la composición (a), recomposición (a'), arreglo, ensayo, grabación (f) y duplicación (g).

De esta forma, el producto inicial es revisado por los productores de las telenovelas, y en última instancia, por Luis de Llano. Ellos, a su vez, hacen el examen empresarial y la censura, para que Gerardo León, Horacio y sus compañeros realicen una recomposición (a') de acuerdo a las exigencias de los productores. Y así pueden continuar con los pasos siguientes del proceso de producción.

En lo particular, los jazzistas y los músicos con alto nivel musical (que sepan leer partitura, principalmente) tienen un campo de trabajo en los medios masivos de comunicación, en los bares-restaurantes y en conciertos organizados por instituciones públicas como delegaciones, museos, casas de cultura. Sin embargo, la mayoría no ejecuta el género de jazz, sino la música de acuerdo a las exigencias del mercado.

Existen dos caminos, en palabras de Horacio, para aquellos músicos que quieran destacar a nivel

de medios masivos de comunicación. Generalmente hay que tocar rock-pop o comercial. La primera opción es grabar un demo por cuenta propia del grupo y tocar en lugares como Rockotitlán, Luoc, Rockstock. Es decir, la promoción corre a cargo del mismo grupo, así como los ensayos, las composiciones y su propia imagen. En este caso, entran grupos como Caifanes y Fobia.

Por otro lado, están los grupos que llegan a una disquera o productora con un repertorio de 25 temas, aproximadamente, la promotora se hace cargo del contrato y del compositor. Y se convierten como en fábrica de hacer música, donde las piezas musicales es a pedido de la producción (ejecutivos y creativos).

Este tipo de contratos son tranzas; en términos de Horacio, porque firman y la promotora toma el poder de hacerle una imagen comercial. Esto es, cambiarle el Look y hasta el estilo musical. Horacio agrega: "Esto es peligroso, porque te quedas bajo el control de la promotora, como lo que le pasó al grupo 'Coda'".

Como fenómeno musical, el jazz tiene una extraña fatalidad. Por un lado, es renegado de la música académica y, por otro, disfruta de la indiferencia de las masas populares. Por ello, los grupos a los que más se promueven son de rock.

Actualmente, un grupo de jazz tiene que seguir el primer camino, descrito anteriormente, para lograr un producto como un disco. En las casas distribuidoras

de discos como "Mix up" podemos encontrar dos discos de músicos jazzistas mexicanos: "Kim" de Cristóbal López (guitarrista) y otro disco del trompetista Chilo Morán y Eduardo Corona (pianista).

En nuestra opinión, consideramos que va a pasar mucho tiempo antes que se promueva a nivel masivo, grupos de jazz y sus respectivos discos.

### B ) Análisis del programa "Panorama del Jazz"

"Panorama del jazz" se transmite de 19 a 20 horas los días lunes, miércoles y viernes a través de la estación Radio Unam en FM (XEUN-Unam). Es un programa pregrabado y el conductor es Roberto Aymes, quien además es un bajista connotado de jazz. Más adelante, en el capítulo III notaremos que esta situación influye considerablemente en la credibilidad de los comentarios críticos a los instrumentistas.

De acuerdo a una entrevista (octubre 91), "Panorama del Jazz" es un programa con 33 años de antigüedad. Primeramente fue conducido por Juan López Moctezuma, quien permaneció alrededor de ocho años a cargo de dicho programa. Después dos conductores que tuvieron poca duración Germán Palomares y un japonés. Y finalmente Roberto Aymes, quien actualmente lleva quince años conduciendo y produciendo dicho programa.

Como mencionamos anteriormente el programa es grabado y generalmente el material transmitido son discos compactos, sólo un disco analógico de Miles Davis fue pasado en un periodo analizado.

La labor que realiza Aymes es altruista pues su sueldo por concepto de locutor es tan bajo que 'no alcanza ni para un compact disc', así que trabaja en esta radiodifusora por amor al arte (aunque suene a lugar común).



## ANALISIS DE CONTENIDO

### CATEGORIA DE ENUNCIADOS DE CERTIDUMBRE

Como indica el cuadro, los juicios de certidumbre en este programa son ciento sesenta y uno. Desarrollamos ejemplos de los más importantes.

Roberto Aymes menciona al inicio del programa el material que va a presentar, le marca del disco producido, el número de serie y la fecha.

Posteriormente emite una frase de apreciación o valorativa del disco compacto, los cuales incluiremos ejemplos en el desarrollo del siguiente apartado.

Según las piezas que presente van siendo los comentarios a las mismas, a los músicos que la ejecutan y a las composiciones en sí.

Generalmente emite citas directas que vienen en la presentación o portada de los discos compactos. Existen excepciones cuando el material es provisto por conocidos o amigos. Entonces el locutor recurre a citas indirectas, muy interesantes, a nuestro juicio. Por ejemplo, en los programas del 10 y 21 de febrero, el 16 y 18 de marzo, el 17 de abril y 8 de mayo.

Aymes presentó material provisto de primera mano, esto es, grabaciones hechas y /o enviadas por amigos o conocidos.

De esta forma, el programa del 10 de febrero fue dedicado al grupo del pianista Teté Montellieu, dentro del cual se encuentra Andreas Luscher, y quien, a su vez, es amigo del conductor del programa analizado. Este baterista le envió un material grabado en Europa y Aymes retoma citas de Luscher sobre la agrupación. Como por ejemplo comenta que "se la pasan muy a gusto tocando juntos, e incluso hacen humor de los defectos físicos de Montellieu (quien es ciego y ahora está padeciendo de sordera)".

Por otra parte, dentro de otros programas menciona citas como la del 21 de febrero: "...Eugenio Toussaint - quien ha grabado para marcas americanas- , cometió el error de criticar al exprogramador de Jazz FM , Roberto Morales, por excluir a jazzistas mexicanos". En lo personal, consideramos que existen músicos mexicanos muy capaces de competir en la programación de una radiodifusora de jazz, como lo era Jazz FM. Actualmente su espacio está ocupado por una programación nostálgica del rock de los 60's.

Asimismo, Aymes transmitió en el período analizado sólo tres programas dedicados a músicos mexicanos. En estos incluye a los hermanos Toussaint , Alberto Zuckerman, y a él mismo.

Aymes realiza citas indirectas como la siguiente: "Sonny Rollins - comentó en alguna revista-, sintió el mismo respeto a Branford Marsalis, quien es muy joven,

que a un Coleman Hawkins o Coltrane". Por otra parte, en el programa del 4 de marzo, Aymes señala que Michel Camilo califica a Danilo Pérez (pianista de la agrupación de Paquito D'Rivera) como uno de los mejores en el manejo de los ritmos latinos mezclados con jazz.

De los cincuenta programas analizados, cuatro fueron de música continua. Esto es muy extraño, pues generalmente hace una pequeña investigación o prepara algún esquema para comentar. El 10 de abril fue dedicado a Louis Bellson (baterista) con un CD (disco compacto) de temas tradicionales standars y, en el cual coordina a una big band. El 17 de abril, Aymes presentó el CD 'Música de Bach a los Beatles' con la flautista Elena Durán. El programa del 22 de ese mismo mes, el locutor transmite música de Ennio Morricone con el título del CD "Bugsy", música escrita especialmente para la cinta cinematográfica.

Y, por último, el 3 de junio Aymes presentó música de Gil Evans de la obra de George Gershwin, "Porgy & Bess".

Ya mencionamos que Aymes presentó la agrupación de Teté Montellieu, este programa se transmitió el 7 y 10 de febrero. El trío se compone de Alan Arpeje en el bajo y Andreas Luscher (batería), con algunas participaciones de Slide Hampton (trombón). Este programa es una primicia en cuanto a la grabación presentada y sugiere seguir el ejemplo de Andreas Luscher.

En ocasiones, es difícil creer una cercanía del locutor con algunos músicos extranjeros que programan; sin embargo, en el caso de Andreas Luscher, él radió en México hace algunos años y me tocó verlo en alguna ocasión. Aymes, califica a este baterista suizo como un 'corresponsal jazzista de México en Europa'. Y en mi opinión, Luscher vino a México a plasmar una influencia extraordinaria para aquellos que tocaron con él (por ejemplo, Gerardo y José León, pianista y bajista respectivamente). En todo caso, Luscher fue corresponsal del jazz europeo en su estancia en México.

Otro ejemplo que menciona es el del baterista mexicano Fernando Toussaint, quien en voz de Aymes se encuentra en España explotando diversas expectativas en el jazz.

El 'patrón referencial' de Roberto Aymes, ya hemos mencionado que generalmente son términos musicales. En los casos anteriores, son los mismos músicos que le sirven de referencia para sus comentarios y, para ejemplificar una situación del estado musical del jazz. Su credibilidad es buena, según las entrevistas a los radioescuchas (véase Cap. III), y esto se debe a que el locutor emite su propia visión o experiencia con la seguridad de ser uno de los mejores bajistas en el medio, según mi opinión.

En la siguiente página desarrollamos un programa, en el que también su referencia es su propio invitado.

El programa del 21 y 24 de febrero tuvieron un formato y organización diferente de los demás. En el transcurso de ambos se entrevistó a Alberto Zuckermann y se emitieron varios enunciados de certidumbre, de diversa índole. Como por ejemplo, respecto a la música provista por el invitado, Aymes comenta: "Es una grabación de Bill Evans poco antes de su prematura muerte, a los 51 años, y en ésta se dan las mejores versiones, con su mejor trío: Mal Johnson (bajo) y Paul Motian (batería)."

Asimismo, en la entrevista tocan varios tópicos como que Alberto Zuckermann es periodista y escribe en una columna del suplemento de Cultura y Espectáculos del diario El Nacional. Y en la revista mexicana Audiovisión. En el análisis del programa de "La Hora del Jazz" el locutor Fernando García Olmedo también tiene un programa con este mismo invitado. En su oportunidad lo desarrollamos.

Zuckerman, el invitado, comentó algunas frases de certidumbre en las que Aymes coincidió. Como por ejemplo:

"... el panorama no es muy estimulante, ... si no fuera por institutos franceses o alemanes no tuviéramos oportunidad de escuchar buen jazz. Existe una diferencia entre el auge del jazz en Dinamarca, por ejemplo, y lo pobre que es en el nuestro. Escaso y de mala calidad."

Al respecto, Aymes agrega:

"Se difunde muy poco el jazz, aunque exista una estación específica, no pasan jazz durante el día y mucho menos un jazzista mexicano. Aunque existan muy buenos como Eugenio Toussaint..."

Con respecto al Segundo Festival de Jazz en Cancún, Zuckerman afirma que la empresa, principalmente un empresario italiano, buscó una tendencia a lo comercial y, también hizo omisiones graves, como la de excluir a los músicos mexicanos. Aymes agregó que esto es crítico, ya que existen músicos talentosos.

Dentro del mismo programa transmiten música de un Festival de Jazz de Dinamarca, Aymes define a algunas de las piezas como versiones hard-boperas (un estilo posterior a los 50's), y otras piezas dentro del estilo free-jazz. (Programa del 26 de febrero).

Cuando presentó al grupo Kronos Quartet (28 de feb), lo define como una agrupación de música contemporánea, integrada por cuerdas: dos violinistas, uno que toca la viola y un cellista. Grabación de Otoño de 1985 de la marca Landmark y constituye un homenaje a Bill Evans. Algunas de las piezas son: Waltz for Debie, Nardis, Time Remembered, The person I knew, Walking-up, Turn out the stars, Five.

El grupo de Chick Corea en su última producción, "Beneath the Mask" (transmitido el 2 de marzo) está integrado por Erich Marienital (en saxofones, el mismo Corea (piano y sintetizadores), Franck Gambale (guitarra), y Dave Weckl (en la batería). Aymes lo presentó como una producción de la marca GRP, 1991. Algunas piezas del CD son: Beneath the Mask, Little things that count, One of us is over 40, A wave goodbye, Lifescape, Illussions, Jamming with the cricket, Charged particles.

En uno de los temas, Illussions, Aymes se detiene para describir la ejecución de Weckl, el baterista, quien hace un bajo en slap mientras Pattitucci hace el solo o improvisación con el bajo de seis cuerdas.

En otra ocasión, Aymes presenta un programa dedicado a Paquito D'Rivera, "uno de los pocos cubanos que destacan en la escena jazzística". El CD "Havana Café" es de la marca Chesky JD 60, rara, pero donde se encuentra buen material. Los integrantes del grupo son: David Finck (bajo), Fareed Haque (guitarra), Ed Cherry (guitarra), Danilo Pérez (piano), Sammy Figueroa (percusiones), y en algunas piezas Jorge Rossy como baterista.

Algunas canciones contenidas en el CD: Jean Pauline, The Search, Look at you, Contradanza, Who's smoking?, Bossa do Brooklyn, What are you doing tomorrow night?.

Aymes presentó al alemán Albert Magelsdorf (trombonista) y señaló que es un virtuoso que logra con la embocadura dos o tres voces formando acordes. El CD que presenta es música tradicional grabada con trombón solo y en dos piezas con una cantante. La grabación es de la marca ECM, Prurity Production, en 1991. En uno de los temas (Mississippi) indica las influencias del jazz alrededor de ese delta famoso. Otras piezas son: The horn is a lady, Human Factor, Morbidia y Moon at noon.

Spiro-gyra fue una agrupación inusual en la programación de Roberto Aymes, la excepción fue basada porque "...graban en la marca GRP (excelente calidad de sonido

y además intervienen Marcus Miller (bajista) y Steve Gadd (baterista). El jefe de la agrupación es Jeff Beckenstein (saxofonista alto). Y algunas piezas son: Nonsongo, The Unknown soldier, Morning dance, Shake town, Incognito, Malle ballet, Line light, Old San Juan.

El 11 de marzo, el productor y locutor dedica un programa a Hank Roberts, cellista y multinstrumentista, grabado en 1997 y producido en 88. Algunas piezas presentadas son: Black pastels, Chamile (su esposa), Mountain speaks, This quiltness, Grandpapi's teeth dance, Scarcrow shaketown. Es un CD que contiene música en las fronteras del pop, jazz y clásico, tocada con cello y algunos efectos de la voz.

El 13 de marzo, Aymes presenta el CD "Sounds without words" de 1990 del actor y músico Dudley Moore. Incluye las siguientes piezas: Waltz for Susie, Anémone, Six mix part II, Faithfully yours, Sky larkin, Three blonde mice, Satie, Show Buss. Lo clasifica dentro del género tranquilo.

El 16 y 18 de marzo, el locutor presentó a los Hermanos Ferré y anuncia que la marca Hot Club Records, en donde graban estos hermanos, es difícil de conseguir en México y agrega que el contenido del CD es una síntesis del jazz y la guitarra española. Algunas piezas presentadas fueron Waltzes de Reinhardt, Le Foul, Here and every word.

El viernes 20 de marzo, el productor presenta una grabación a dúo de piano y violín, en la marca Shandom Records y cuyos integrantes son: Bill Kennedy y Peter Petinhaven.



Aunque los músicos anteriores son de tendencia clásica, en esta ocasión tocaron temas de jazz. El locutor agrega: "Es bueno que los músicos de jazz se refinan y toquen clásico y viceversa, aunque a los puristas no les parezca."

"The beautiful ones are not yet born" es el último CD (91) de Branford Marsalis, en el que intervienen Robert Hurst (bajo), Jeff Tain Watts (batería), Courtney Pine (saxo tenor) y Winton Marsalis (trompeta). Aymes comenta una nota en inglés de la portada del disco: "Para los puristas, la grabación fue realizada con dos micros directos, sin mezcla, edición o superposición. Para los audíofolos fue grabado en multitrack y mezclado varias veces. Para el amante de la música, estos detalles no importan."

Las piezas que ejecutan en este CD son: Roused about, The beautiful ones are not yet born, Xavier's Lair, Cain y Abel, Citizen Tain, Gilligan's Isle, Dewey Baby, Beat's Remark.

En lo personal, consideramos que cuando sale al mercado un material del agrado del productor, él se esmera por investigar un poco más y ampliar la información para su público. Como en los programas de Branford Marsalis. Consideramos esta actitud positiva, ya que como seres humanos tenemos nuestras preferencias. Y Aymes también incluye música que no le gusta.

Consideramos que su programación es diversa, ya

que incluye tanto jazz comercial como Spyro-gira y a Doodley Moore, como a jazz de vanguardia e incluso a veces, música clásica contemporánea.

La Orquesta de Mercer Ellington grabó un CD en 91, que salió al mercado en 92, el productor de "Panorama del Jazz" lo presentó el 27 de marzo. Esto por la razón de contextualizar al saxofonista Branford Marsalis como solista de la banda, y para ubicarlo dentro del Festival de Jazz y Blues de la Cd. de México. La marca del CD es Columbia Records distribuida por Sony Music Entertainment, número de serie CK 46990. Aymes agrega que en el aspecto de jazz es el mejor que va a presentarse en dicho Festival, sin quitarle mérito a los bluesistas. Este complemento del programa del 23 de marzo cierra la presentación del CD "The beautiful ones are not yet born", desarrollado anteriormente.

Aymes dedica varios programas a un ciclo llamado "La flauta en la música de jazz" del 3 al 17 de abril. Como principal exponente menciona a Dave Valentin, quien toca jazz agradable, no de vanguardia o de innovación, en palabras del locutor. Presenta también dentro de este ciclo a los flautistas Nestor Torres, Cherry Winston y Elena Durán.

Como mencionaremos en las conclusiones, la anterior categoría o división del productor nos indica un esfuerzo por establecer una metodología.

Primeramente presenta el CD "Musical Portraits" de

de la agrupación del primero, grabado en 1991 y cuyo director musical es Bill O'Connell (pianista) y colaboran también Lincoln Goines (bajista), Richie Morales (baterista) y Oscar Stañaro también como baterista y percusionista. El CD es de la marca GRP y el locutor reitera los comentarios de esta marca (buena música, concepto y difusión impresionantes).

Aymes define a Valentin como un músico que ha recibido influencias de flautistas diversos y de innovaciones anteriormente hechas. A pesar de esto señala una cualidad de Valentin y es la de tocar una variedad de instrumentos dentro de la familia de las flautas como las sampoñas, flautas de bambú, de porcelana y de pan. Obviamente el ciclo de flautas en general cae dentro de la música latina.

Anteriormente los flautistas también eran saxofonistas, es hasta ahora que la tendencia es que éstos músicos sean sólo flautistas. Por otro lado, Aymes comenta que la flauta es un instrumento antiguo que fue utilizado solamente en rituales. Posteriormente para acompañar en las grandes bandas o grupos de salsa y es hasta la época actual que se utiliza como instrumento solista.

El 6 de abril, Aymes presenta un CD de marca independiente del año 1986, dentro del contexto del Festival de Montreaux. Es una de las pocas grabaciones de Cherry Winston como solista y mezcla géneros del clásico, rock e improvisación jazzística. Entre las piezas contenidas se encuentran: Do it for love, Michael's Theme, Symphonic

Rock Suite No. 1, Chuck Funk, Song for Josephine.

Por último, dentro de este ciclo se presentó a la flautista Elena Durán tocando junto con Stephano Grappeli (violinista) y Michael Emerson (bajista) en una grabación en CD de 1991. El compacto se titula "Música de Bach a los Beatles" y está integrado por composiciones de ambos autores.

Como contexto del II Festival de Jazz y Blues de la Cd. de México, el productor radiofónico presenta un CD de Stanley Clarke de 1938: "If the bass could only talk" de la marca Sony Entertainment. Aymes comenta que es un músico que ha tenido altas y bajas en el pop y jazz. En la presentación en esta ciudad combinó ambos estilos. Entre las piezas contenidas en esta grabación están: If the bass could only talk, Goodbye pork pie hat, I wanna play for ya, Funny how time flies (when you are having fun), Workin' man, Tradition, Come take my hand y Basically taps.

En esta grabación se combina el baile del tap con la música del bajo de jazz, y para ello cuenta con la participación de Gregory Hines (famoso bailarín, protagonista de la película "Sol de Medianoche" y "Taps"). En esta idea también existe una pieza de Michel Camilo (pianista dominicano). Los integrantes en este CD son: Wayne Shorter (saxofonista tenor), Freddie Hubbard (trompetista), Paulinho Da Costa, Gerry Brown (baterista), George Duke (pianista), George Howard (Saxofonista soprano).

Dentro de los programas del 20, 22 y 24 de abril, Aymes presenta discos de la marca GRP y de Columbia, de 1980 y 1990. Son agrupaciones de Joe Sample y composiciones de Ennio Morricone para la película "Bugsy". La calidad en ambas grabaciones son buenas y enfatizamos que cada vez que Aymes presenta discos de estas marcas enfatiza la calidad, presentación y buena distribución.

Por otro lado, también dentro de estos programas presentó la serie Masterpieces y comenta: "...acervo musical de jazz que da pie a la historia, son grabaciones reeditadas de forma digital, lo cual mejora el audio de la original". Entre los músicos de esta colección destacan: Miles Davis, Dave Brubeck, Benny Goodman, Billy Holiday, Buck Clayton, Charlie Christian, Count Basie y Duke Ellington, entre otros.

En la programación de mayo, Aymes incluye a grupos variados, pero en general de música de jazz contemporánea. De la marca Splash presentó a Carlos Azáizato y Laurie Curiel, cuya grabación consiste en música con raíces africanas, otras piezas con rasgos italianos y otras le recuerdan al locutor a Ornette Coleman (Saxofonista) en grabaciones del 59.

Alex Acuña es un excelente baterista cubano presentado como integrante de la grabación de Luis Conte. Aymes resalta esta participación, y el agradecimiento personal al titular del CD. Señala de Luis Conte: "...es un

percusionista de la cantante pop Madonna, donde ahí gana más dinero que en toda su vida de músico... Así son las cosas". Entre las piezas de esta grabación se encuentran: Guyaka, Parapapá, Tingotalango, Killer Joe, Cheverreando. La penúltima pieza la califica como una versión muy especial, ya que es de tipo salsa y es una composición de Benny Golson. En nuestra opinión, el arreglo de una composición de jazz a ritmos latinos es llamativo.

Con motivo de la presencia del pianista alemán Ralph Downer en México, Aymes presentó tres programas. De varios discos presentó una selección de los años de 1978, 1969 y 1982 con Albert Magelsdorf y Dino Saluci a trío.

Para 1969, Downer ejecutaba jazz libre o de vanguardia y era representante del jazz europeo. Según Aymes, cuando apenas empezaba la tecnología del sintetizador, Downer mostró su talento porque creaba acordes con base en grabaciones múltiples. En una grabación de 1978, Downer aporta elementos de jazz muy intelectual, de música medieval europea y clásica.

Posteriormente, Aymes presentó a Albert Magelsdorf a dúo en un CD titulado "Two is company". En palabras del locutor, este trombonista se caracteriza por su virtuosismo y por emitir una variedad de notas simultáneamente. Consideramos que este tipo de comentarios son acertados y muy positivos para el radioescucha.

La agrupación es británica y Grappelli es una de las personalidades del violín en el jazz y, continúa activo a los 82 años. Sobresale de esta grabación la pieza I'll Remember April por intervenir la percusión de la tabla hindú y la buena ejecución de ésta. Aymes recuerda que dicho tema lo grabó Charlie Parker con su orquesta de cuerdas.

De los cincuenta programas sólo fue dedicado a músicos mexicanos. Aymes presentó la grabación de un concierto del 23 de septiembre de 1991, en el Conjunto Cultural UNAM, en la sala Carlos Chávez. El trío integrado por Eugenio Toussaint (en el piano), Fernando Toussaint (en la batería) y el mismo Aymes en el contrabajo. Entre las piezas tocadas se encuentran: Giant Steps, Tribute of a secret, Malcom X, All Blues y C Jam Blues.

Por último, el 3 y 5 de junio fueron programas dedicados a Miles Davis (trompetista) y a Sadao Watanabe (saxofonista). El primero fue música continua de la obra "Porgy & Bess" original de George Gershwin y cuyo arreglo fue responsable Gil Evans. Aymes afirma del trompetista: "... al rumbo donde cambiara Miles, cambiaba la música de jazz."

Por otra parte, a la grabación de Sadao Watanabe la

califica como de jazz comercial. sin embargo, es un buen homenaje a la cantante brasileña Elis Regina, el CD por cierto se denomina "Elis".

#### CATEGORIA DE ENUNCIADOS DE APRECIACION

La sección anterior únicamente menciona las ideas relativas a datos precisos, juicios de certidumbre. En este apartado haremos una disección y sólo consideraremos los juicios o valoraciones de Roberto Aymes con respecto a los músicos, a su ejecución y a las piezas musicales en sí.

Por la anterior razón, en las próximas secciones encontraremos que son los mismos programas y músicos, sin embargo, las ideas del locutor serán diferentes y tocarán sólo el aspecto ya mencionado.

En los programas dedicados a Teté Montellieu ( 7 y 10 de febrero), Aymes califica a este músico de excelente pianista y a sus versiones como de buenas interpretaciones a las 'standards' (éstas son piezas musicales indispensables en el repertorio de un músico jazzista, generalmente son de los años 40's, y 50's ).



En los programas del 21 y 24 de febrero, Aymes tiene un invitado, Alberto Zuckermann. Y en estos dos programas ambos emiten una serie de enunciados de apreciación. Especialmente de la situación de los músicos de jazz en México.

Aymes califica a Zuckermann como un connotado pianista en el medio jazzista mexicano y un excelente periodista. Al emitir juicios sobre los instrumentistas que presentaron (el grupo de Bill Evans), los compara con algún destacado, por ejemplo, en una pieza de jazz de Dinamarca califica así: "Es un buen saxofonista: estilo Michael Brecker" o "Kurt Lise no incursiona en la moda, no son refritos de la música de Nueva Orleans", y "La Nueva Orquesta de la Selva" toca música similar a la de Sun- Ra".

Como mencionamos reiteradamente, el 'patrón referencial' de Aymes son estrictamente en términos musicales, lo que en nuestra opinión, esta situación trasluce conocimientos y técnica musical como bajista.

En cuanto a la última producción de Chick Corea, "Beneath the Mask", Aymes opina que le agrada el género de este CD, en cuanto a ejecución y calidad; sin embargo, no hay una búsqueda temática, y es un poco repetir lo mismo desde la primer Electric Bando de 1986.

Cuando Aymes presentó este disco, todavía no se había presentado Chick Corea en el II Festival de Jazz y Blues de la cd. de México. En esta ocasión, Aymes

se arriesgó a decir que tiene pocas presentaciones en público, porque no sabrían que pasaría con la improvisación.

En nuestra opinión, el hecho de que las improvisaciones de Chick Corea o de John Patitucci sean de un sólo estilo y parezcan estudiadas, no quiere decir que no hagan hábil uso de la improvisación.

En varios programas también Aymes presenta compactos de la marca GRP y enfatiza su calidad en el producto final, tanto en sonido como en presentación.

Reiteramos que el productor de 'Panorama del Jazz', presenta tanto material de su agrado como del que no lo es. Y los juicios de apreciación son muy respetuosos de la producción musical en general.

El 13 de marzo, por ejemplo, presentó material del pianista Doodley Moore (uno de los protagonistas de '10' la Mujer Perfecta) y califica a su estilo de un lirismo muy especial, ya que sus temas los dedica a personas y situaciones cotidianas.

Y, por otro lado, los juicios de apreciación sobre Branford Marsalis, saxofonista del agrado de Aymes, lo califica como jazz muy vanguardista con instrumentos acústicos. Agrega que le recuerdan a la agrupación de Elvin Jones (baterista) y Joe Farrell (saxofonista) de los años 40's y 50's. Branford rescata ese tipo de jazz.

CATEGORIA DE ENUNCIADOS SOBRE PERSONAS O ACTORES

En esta sección mencionamos datos respecto a las personalidades de los músicos. Son los mismos programas y músicos, pero el aspecto a referir es sólo biográfico.

Aymes se refiere a Andreas Luscher (baterista) como maestro, amigo y corresponsal en Europa. Y en ese mismo programa del 7 de febrero, menciona que Teté Montelieu (pianista) es ciego y ahora tiene momentos de sordera.

Como ya hemos mencionado anteriormente, Andreas Luscher lo consideramos como un corresponsal del jazz europeo, en su estancia en México, hace algunos años. Y, por otro lado, consideramos a Teté Montelieu, pianista vasco, un ejecutante excelente a pesar de sus problemas físicos. Es muy rítmico y tiene versiones muy buenas a las composiciones de Benny Golson.

Dentro del programa del 23 de marzo, Aymes se queja de los organizadores del II Festival de Jazz y Blues de la cd. de México: "...no dan información a la gente especializada o a los que se dedican a la radio, por eso no podemos precisar la fecha exacta en que se presentarán músicos como Al Jarreau, Brenford Marsalis y Stanley Clarke..."

El 30 de marzo Aymes comenta que el nombre del célebre trompetista Wynton Marsalis se debe a que su padre (Ellis Marsalis) era admirador de Wynton Kelly, el pianista. De ahí que el nombre se lo puso en honor a éste.

Comentó Aymes en el programa dedicado a Stanley Clarke una anécdota muy curiosa. Mencionó que este bajista estuvo tocando una buena temporada con Chick Corea (el pianista) y en una de las giras del grupo les robaron el quipo que iba en un camión de mudanzas. Entre el equipo se encontraba el bajo Alembich y el contrabajo de Stanley Clarke. De alguna manera se enteró que tenían su bajo a dos o tres locales de distancia de donde se presentaban una noche en una ciudad. El bajista que poseía su instrumento lo había adquirido como ganga en una casa de música. Se lo devolvieron al instante de que Stanley Clarke hizo contacto.

Aymes comentó el 20 de mayo que existe una controversia entre el bajista Dave Holland y Steve Lacy (saxofonista alto). Esta fue publicada en la revista Down Beat e incluso se aclararon malentendidos entre ambos.

Dentro del concierto de la Sala Carlos Chávez, que el mismo Aymes participó, se encuentran piezas de Jaco Pastorius, a quien Aymes califica de excelente compositor y creador. Uno de los grandes autores y formidable orquestador.

Por último, Aymes menciona a Eugenio Toussaint como excelente compositor y músico de gran capacidad,

recientemente compuso una obra sinfónica. Y, por otro lado, de Fernando Toussaint (hermano del pianista) afirmó que es un excelente baterista que trabaja actualmente en España, país donde radica actualmente y se encuentra activo en la escena del jazz.

#### CATEGORIA DE ESTRATAGEMAS

Como sabemos, Radio Unam es subvencionada por el Estado mexicano, dentro del presupuesto dedicado a la Universidad Nacional Autónoma de México. Por ello, el programa de "Panorama del Jazz" no tiene comerciales.

En este caso Roberto Aymes es el productor y locutor del programa. Sin embargo, consideramos que existen estratagemas, esto es, mensajes que disfrazan una propaganda o publicidad implícita.

Esta situación es comprensible o justificada por los bajos sueldos que existen en esa radiodifusora. Según una entrevista (junio 1991).

La mayoría de los programas analizados se refirió a Sala Margolyn -ubicada en Córdoba esq. con Alvaro Oregón en la Col. Roma- como la proveedora del material. En algunos de ellos, el locutor agradecía hasta tres veces el material proporcionado.

Por otro lado, en los programas dedicados a Wolfgang Douner ( 11 y 13 de mayo) mencionó su presentación en la Sala Nezahualcóyotl para el 24 de ese mismo mes. Asimismo, desde el 11 de mayo aunque no pasaran música de dicho pianista el locutor anunciaba su concierto.

Asimismo, la visita de los hermanos Ferré a México fue motivo para dedicarle dos programas a su música. Además, Aymes enfatizó su presentación en el Centro Cultural San Angel (programas del 16 y 18 de marzo).

Y, por último, consideramos una omisión importante el concierto del grupo mexicano de jazz "Astillero". Dicho concierto se realizó el 27 de marzo. A comparación del locutor de "La Hora del Jazz" -quien le dedicó un programa especial y varias menciones de dicho concierto una semana antes-, Aymes no hizo una sola mención.

La razón por la que Aymes menciona ciertos músicos mexicanos con insistencia y, por otro lado, omite a otros se debe a la misma relación que el establece con los miembros de determinados grupos. Esto lo desarrollaremos en las conclusiones de esta tesis.

## ANALISIS DEL PROGRAMA " LA HORA DEL JAZZ"

"La Hora del Jazz" es un programa en vivo y tiene ocho años de antigüedad. Se transmite diario de 11 a 12 pm en Stereo Joven (febrero 93), pero en el período de análisis su hora de transmisión era distinta ( de 3pm a 4pm). Stereo Joven es una estación del IMER (Instituto Mexicano de la Radio), y el programa de "La Hora del Jazz" es un programa en vivo y esto afecta el ritmo del programa, ya que el locutor y productor Fernando García Olmedo hace pausas prolongadas.

Este programa se caracteriza por transmitir música antigua de colección, aunque también discos compactos contemporáneos de vez en cuando. Muchos de los discos son analógicos y se pierde fidelidad al momento de transmitir la música. La estructura del programa se basa en la presentación del material discográfico con fecha de grabación. Es decir, menciona el nombre de la pieza, los músicos que intervienen y la época o etapa del jazz a que pertenecen las grabaciones. Los comentarios entre una y otra pieza o canción es relativa a la vida de los músicos y a las condiciones de grabación de ese material en específico.

El 'patrón referencial' de García Olmedo es relacionado con metáforas poéticas, generalmente.

Y como mencionábamos anteriormente, a las condiciones de grabación. A diferencia de Aymes, quien profundiza en los aspectos técnicos musicales de la ejecución o del instrumento principal.

Tal como mencionaremos en las conclusiones de este capítulo, estos detalles en los comentarios de las piezas le da mayor credibilidad a Aymes que a García Olmedo. Y, por otro lado, en la muestra de los radioescuchas (véase p.107) esta situación se comprueba.

En junio de 1992, realizamos una entrevista al locutor y productor García Olmedo. Consideramos que aporta datos importantes del programa.

Uno de los aspectos positivos del programa "La Hora del Jazz" es que transmite más material a músicos nacionales, más que el programa de Aymes y el de Alain Derbez (que no está incluido en el estudio, por ser un programa de producción irregular).

El interés personal de García Olmedo por la música creada en nuestro país se refleja en la respuesta de la segunda pregunta (véase p.68).

Por otra parte, consideramos que el programa de García Olmedo, está dirigido a un público muy determinado. En contradicción con lo que él afirma en su entrevista (véase p. 68).



El hecho de que el locutor considere educativo a su programa es un aspecto importante, pues manifiesta su preocupación de difundir la cultura musical del jazz con rigor, y, de integrar a un programa académico sus contenidos.

Como mencionamos en las conclusiones, la categoría metodológica del contenido de los programas obedece principalmente a un criterio cronológico. A nuestro parecer es una organización sencilla del material discográfico, ya que a la música se le ubica en determinada etapa, de tal año a tal año, y de acuerdo al desarrollo del jazz. Existen otras categorías que podrían utilizarse como el desarrollo de tal o cual instrumento en la música de jazz. Aymes utiliza esta categoría en el ciclo "La flauta en la música de jazz", como lo mencionaremos en las conclusiones de este capítulo.

En nuestra opinión, existen categorías para organizar el material que corresponden al mismo lenguaje musical. Por ejemplo, el desarrollo de un pianista, trombonista o 'x' instrumentista connotado con el análisis de sus influencias. O la utilización de determinado tipo de armonía o de distribución de voces en varios músicos de diferentes épocas.

A continuación transcribimos la entrevista.

¿Cuál ha sido la trayectoria de "La Hora del

## Jazz?

García Olmedo.- Desde mayo de 1984 el programa ha estado y está bajo el auspicio del IMER (Instituto Mexicano de la Radio). Anteriormente a esto trabajaba temporalmente en Radio Educación o Radio UNAM, esto desde 1963. Siempre ha sido un programa de jazz, e incluso también colaboré un mes en "Panorama del Jazz" en Radio UNAM. Hasta que entré al IMER creé mi propio programa, es como un hijo...busqué las cortinas adecuadas alusivas a la duración del programa. Por ejemplo, la presentación fue música de Count Basie cuya pieza es alusiva a la duración de una hora del programa. Ahora la vamos a cambiar a una pieza de Monk.

¿Por qué transmite más piezas de músicos extranjeros que nacionales?

García Olmedo.- Desgraciadamente existe más material de extranjeros... Hasta el año pasado dedicaba todo un mes a músicos mexicanos, pero el material ya lo he repetido mucho y existe muy pocas cosas nuevas. Apenas este mes (junio) pondré a la Banda Elástica, al Cuarteto de Téllez que tocó el año pasado en Holanda.

He hecho cosas buenas grabando a músicos mexicanos. Creo que existen de buena calidad, por ejemplo, Antropoleo y el Cuarteto Mexicano de Jazz.

El ambiente del músico mexicano es muy especial y

yo trato de no tener favoritismos en lo que transmito, tanto en músicos mexicanos como extranjeros. Me inclino mucho por Miles, pero se justifica por ser el músico de la talla que lo fue, pero en general trato de hacer a un lado mis gustos personales.

Ignoro cuál sea mi auditorio, pero luego tengo llamadas que da mucho gusto recibir como la de una niña de 17 años que me pide grabaciones de saxofonistas porque está estudiando saxofón y, de personas que van a Nueva York y me preguntan a qué clubes les recomiendo ir. Considero que es un programa para todo público.

Pero retomando tu pregunta, hace tres años fue el quinto aniversario del programa e invité al estudio de grabación a Verónica Ituarte, Juan José Calatayud, Astillero, al Cuarteto Mexicano de Jazz. E incluso hace un año pude grabar a la banda de la Escuela Superior de Música y a tres grupos de ésta. Todo lo cual indica mi interés por el músico mexicano y lo que se va gestando en la época actual.

En esta ocasión, del décimo festival de la Escuela Superior de Música (ESM) argumentaron que no había dinero para transmitir el festival o siquiera para grabar a algunos grupos.

¿Usted cree que el programa permanezca o exista alguna demanda de alargarlo o algún otro cambio?

Ignoro si habrá cambios en el programa, pero esto

implicaría más gastos y el IMER no está dispuesto a pagar. De hecho están buscando vender el programa, pero existe una política, a mi parecer absurda, de excluir a marcas de bebidas alcohólicas y de cigarros, cuando generalmente éstas tienen un presupuesto alto en publicidad. Cualquier compañía grande estaría dispuesta a pagar un programa de millón y medio a la semana, que es lo que vale actualmente mantenerlo.

¿Considera que su programa es educativo?

García Olmedo.- Definitivamente, el objeto del programa es educar. Por ejemplo, siempre trato de transmitir el ambiente de una grabación en un club y, en una cabina de estudio. El músico cambia porque es humano y no toca de la misma forma. Y esto trato de enfatizarlo y transmitirlo. Así como existen otros aspectos educativos que trato de transmitir.

## ANALISIS DE CONTENIDO

### CATEGORIA DE ENUNCIADOS DE CERTIDUMBRE

Existe un número menor de juicios de certidumbre en este programa que en "Panorama del Jazz" (véase estadística p. 40). La situación de "La Hora del Jazz" es que generalmente la falta de un guión o esquema, al momento del programa, le perjudica. O quizás la solución para mejorar dicho programa consista en la pregrabación.

Reiteramos que García Olmedo es un locutor que alude más a los términos metafóricos que a cuestiones musicales. Califica o utiliza términos como 'concepciones jazzísticas modernas' o 'antiguas', tiene influencia de tal o cual músico; 'conceptos armónicos', 'conceptos melódicos', 'patrón armónico y melódico'.

La utilización de los anteriores conceptos nos indica un conocimiento teórico suficiente de los términos más usuales. En nuestra opinión, es ideal que un crítico de arte musical también tenga un conocimiento práctico de algún instrumento.

El 19 de marzo, García Olmedo presentó una grabación de Chick Corea, "Sun Dance" en la que intervienen Lionel Hampton (vibrafonista), Buddy Rich (baterista) y probablemente Stanley Clarke (bajista). García Olmedo afirma que es una reunión de concepciones de

distintas épocas. Este es un ejemplo del 'patrón referencial' de este locutor. También sus referencias son más biográficas, por ejemplo, agrega en este programa que Lionel Hampton estuvo en la agrupación de Louis Armstrong y de Benny Goodman, y, por otro lado, Chick Corea tiene una concepción más moderna por la influencia de Miles Davis, con quien tocó instrumentos electrónicos.

En el mes de abril, García Olmedo desarrolló un ciclo llamado 'Transición del Jazz Moderno', también le denomina con otros títulos como: 'Evolución del Jazz: del Swing al Jazz Moderno' o incluso 'La innovación del Jazz: contribución de los músicos más importantes de los 40's. Bajo esta gama de títulos el locutor transmitió música de los años 30's y 40's de músicos del movimiento Be-bop. El mismo locutor señala que es un preámbulo para la programación del mes de mayo.

En general, el mes de abril estuvo dedicado a los siguientes líderes: Lester Young, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Miles Davis y Bud Powell.

El grupo de Oscar Pettiford, George Wellington, Max Roach, Dizzy Gillespie y Charlie Parker realizó una grabación en septiembre de 1944. Esta fue presentada el 3 de abril junto con una grabación de la Orquesta de Count Basie. García Olmedo comenta acerca de estas grabaciones que son las primeras dentro del be-bop y algunos músicos de las agrupaciones les falta

dar ese estilo musical en sus ejecuciones.

Si retomamos lo que el locutor mencionó en la entrevista, el programa pretende ser educativo, y sobre todo resaltar aspectos de las grabaciones (el lugar donde fueron realizadas, principalmente). Por ejemplo, el 6 de abril presentó al saxofonista Lester Young como parte de la agrupación de Count Basie en una sesión de octubre de 1936. Y en la grabación intervienen Dizzy Gilliespie, Thelonius Monk (pianista), Charlie Christian (guitarrista). García Olmedo agrega que esta ocasión grabaron en el Club Minton's de Nueva York.

Por otra parte, el 7 y 8 de abril se presentó una grabación también de Dizzy Gilliespie (trompetista), pero esta ocasión con el vibrafonista Milt Jackson. Esta ejecución como parte de la presentación en el Club de la calle 52th. Como se menciona también en la entrevista, el locutor tiene un conocimiento de los clubes y bares de Nueva York. Lugar considerado de vanguardia musical.

Asimismo, en varias ocasiones durante los programas del mes de abril, el locutor menciona que a los músicos de la corriente musical del bebop se les consideraron locos o desadaptados socialmente. Esto debido principalmente a su concepto y rumbo diferente al de las grandes bandas del Swing.

En nuestra opinión, este tipo de comentarios nos ubica en el ambiente social en que se desarrollaron.

El productor radiofónico respeta en estas grabaciones antiguas el hecho de que hacían dos o tres tomas de la misma pieza, y algunas de ellas, cortadas o interrumpidas.

El 23 de abril, García Olmedo presentó una grabación de Bud Powell (pianista) con Pierre Michelot (otro pianista) y Kenny Clarke (baterista). Asimismo transmitió piezas de una selección de los mejores músicos, a juicio de la revista 'Metrófono'. Estas son: Dizzy Gillespie (trompetista), Fats Navarro (trompetista), Miles Davis (trompetista), Charlie Parker (saxofonista alto), Kyle Windy (trombonista), J.J. Johnson (trombonista), Charlie Ventura (saxofonista tenor), Ernie Casares (saxofonista tenor), Bob de Franco (clarinetista), Lennie Tristano (pianista), Eddie Safraski (bajista de la banda de Stan Kenton) y, Chevy Chase (baterista).

García Olmedo compara lo que hacía la revista 'Metrófono' en los años 40's con lo que realiza actualmente la revista 'Down Beat', producto americano que se distribuye en México. Es decir, la ubicación de los mejores músicos en cada uno de los instrumentos en los primeros lugares.

En el programa siguiente el locutor presentó una grabación de 1947 de la etiqueta Dial. Entre los músicos de este acetato participan: Miles Davis (trompetista) y Charlie Parker (saxofonista alto). 'Scrapple from the apple' fue la pieza principal que transmitieron en sus



tres tomas. Asimismo una grabación de las siete tomas de 'Perhaps'.

Otro de los músicos más importantes del be-bop, en nuestra opinión, es Thelonius Monk (pianista y compositor). Y, García Olmedo le dedica el programa del 27 de abril y comenta que lo llamaban el genio de la música, ya que aportó cosas muy importantes a la música de jazz.

A partir de 1949 Miles Davis (trompetista) se convierte en líder y músico de vanguardia, el locutor tiene preferencia por esta música (véase entrevista p. 68). Esto se manifiesta en la programación del mes de mayo titulado: 'Miles Davis: músico de vanguardia'.

García Olmedo comenta que existieron historias de ruptura y adecuación de grupos, desaparición de bandas para formar combos y la gestación de nuevos clichés del movimiento be-bop. Esta es la base para la gestación del jazz moderno.

En nuestra opinión, consideramos acertadas estas observaciones. Sin embargo, el productor se inclinó a presentar mucho más material de las dos primeras etapas de Miles Davis. Si bien son las más importantes por ser la gestación del jazz moderno, según sus palabras, también no había que dejar de lado la producción musical de los años 80's.

El 12 de mayo fue el aniversario del programa,

el cual cumplió ocho años (1992). El locutor menciona los horarios descritos en el análisis (véase p. 64). Presentó un resumen de las grabaciones del ciclo: 'Miles Davis: músico de vanguardia' y agrega que este trompetista grabó con la marca Prestige y Columbia. Asimismo, el locutor presentó un fragmento de una entrevista con Miles Davis por teléfono. García Olmedo la realizó en julio de 1987.

Miles Davis rompió con lo establecido y generó música más relajada. En nuestra opinión, la tendencia al 'cool' jazz, como lo llaman los críticos, fue precedida por la estrepitosa y acelerada etapa del be-bop. Donde se trataba de tocar el mayor número de notas en el menor tiempo posible y con una continuidad musical. Consideramos acertada la decisión del productor de "La Hora del Jazz" de presentar estas dos etapas del jazz en forma cronológica. Abril para el be-bop y mayo para el cool jazz.

La entrevista que retransmitió García Olmedo, parcialmente, resalta datos vigentes y esclarecedores a la muerte de Miles Davis. Dicho trompetista defendió la tutoría de composiciones como 'Nardis' que también se la atribuye a Bill Evans (pianista). Este ejemplo acertadamente editado fue muy llamativo e interesante en nuestra opinión. El productor radiofónico preguntó, en julio de 87, sobre esta confusión a lo que Miles Davis respondió que

era su pieza y que la escribió para ayudar económicamente a Julian Cannonball Adderley (saxofonista alto). Asimismo, el locutor transmite piezas del disco Milestones (entre ellos, Nardis), del año de 1953. Intervienen en esta grabación Julian Cannonball Adderley, John Coltrane (saxofonista tenor), Phil Jo Jones (baterista), Paul Chambers (bajista) y Miles Davis (trompetista).

Por otra parte, un programa diferente en cuanto a dinámica y contenido fue realizado el 13 de mayo. Ese programa tuvo como invitado a Alberto Zuckermann (pianista) y platicaron sobre él y sobre la obra del trompetista Miles Davis, después de todo este mes fue dedicado a él.

Los datos de la personalidad tanto de Zuckermann como de Miles los anotamos en la sección de Personas y Actores. Como mencionamos en la sección de análisis de contenido de 'Panorama del Jazz' consideramos que aunque estos programas tuvieron un invitado común, la forma de entrevistas fue muy diferente. García Olmedo jugó el papel del interrogador que dirige la entrevista y que casi da las respuestas por el invitado. En cambio, Roberto Aymes dio más libertad a las respuestas de Zuckermann, cuando él tuvo la oportunidad de entrevistarlos. No ocurrieron interrupciones para darle un sentido determinado.

En la ocasión que García Olmedo tuvo como invitado a Zuckermann, sólo transmitieron música del álbum ESP de Miles Davis. En esta grabación de 1964 participan

Ron Carter (bajista), Tony Williams (baterista) y Wayne Shorter (saxofonista tenor y compositor de las piezas de este álbum).

A lo largo del ciclo sobre Miles Davis, el locutor es reiterativo al afirmar que es uno de los músicos más representativos de la música de jazz de vanguardia. El 14 de mayo García Olmedo presenta a la agrupación de Miles con Gil Evans (arreglista), quienes se conocieron en 1952 en la escena neoyorquina. Ambos contribuyeron en el surgimiento del llamado cool jazz. El locutor transmite tres largas piezas de la obra operística 'Porgy & Bess' original de George Gershwin.

'Porgy & Bess' es una ópera negra de finales de los años 20 's. Es una obra retomada por cantantes y orquestas para interpretarla. Gil Evans la adaptó de una orquesta clásica a una orquesta de jazz con cuatro trombones, dos flautas, tres cornos franceses, 1 sax alto (tocado por Julian Cannonball Adderley), 1 trompeta (tocada por Davis), bajo (Paul Chambers), piano (Garland) y batería (Tony Williams).

Esta ópera es una forma de describir la vida cotidiana de una aldea negra. Los arreglos de Gil Evans representaron un arduo e increíble trabajo, ya que crearon una atmósfera musical y, además dieron pauta para tres álbumes: 'Porgy & Bess', 'Miles Ahead' y 'Sketches of Spain'. (14 de mayo).

En nuestra opinión, el locutor describió muy bien el papel tan importante de Gil Evans en la producción discográfica de Miles. Y, por otra parte, los conocimientos teóricos de García Olmedo, nos permiten darnos cuenta de la originalidad de este trabajo de arreglo. El locutor, asimismo, señaló que la producción de los años 60's fue extraordinaria, ya que la gran mayoría de sus grabaciones sobresalieron. Por ejemplo, 'Sketches of Spain' y 'Someday my Prince will come'. En este último participó uno de los grandes saxofonistas tenores en la historia del jazz, John Coltrane, quien al independizarse fue sustituido por Hank Molly y, posteriormente por Wayne Shorter.

En el programa del 25 de mayo, García Olmedo se extendió en los comentarios de la obra de Miles Davis, quien dejó un legado de valor para el desarrollo del jazz. Desde muy joven (18 años) empezó a tocar con figuras de renombre como Charlie Parker. Tiene mucha producción discográfica, pero a partir de 1965 tuvo un cambio radical con su album 'Walkin', donde intervienen: Wayne Shorter (saxofonista tenor), Herbie Hancock (pianista), Ron Carter (bajista) y Tony Williams (baterista).

Varios álbumes fueron realizados con el quinteto anteriormente descrito, entre ellos 'Miles is Miles', 'Sorcerer' y 'Walkin' que son antesala

para más importantes; y constituyeron una transformación ascendente entre lo que se estaba generando en ese momento. Tanto Herbie Hancock como Wayne Shorter tuvieron su mejor tiempo como compositores, siendo un factor importante la presencia de Miles. Los miembros del grupo siguen siendo figuras en la escena del jazz y esta época fue decisiva porque tuvieron un guía que los llevó al éxito, (27 de mayo).

Los programas del 23 y 29 de mayo trataron principalmente de la entrevista que García Olmedo realizara en 1987 a Miles Davis. Por medio del teléfono el trompetista le contestó con su apenas imperceptible voz las preguntas cuestionadas. El productor justifica la transmisión de algunos aspectos de la entrevista por ser muy fresca en el aspecto musical.

Entre los aspectos más importantes, García Olmedo destacó que Miles Davis es considerado un músico de vanguardia, e incluso se le calificó a su música de los 70's como jazz de vanguardia o libre. Asimismo, el locutor destaca que el álbum 'Bitches Brew' marcó una pauta en la música contemporánea y para los jóvenes músicos que en ese entonces colaboraban con él.

Del 2 al 5 de junio, el productor radiofónico presentó una recopilación de lo que transmitiría a lo largo del mes. Y, en este caso, fue música de discos compactos (CD) producidos en los años 80's y 90's. García Olmedo agrega que particularmente esos compactos son productos a precios acce-

sibles y que se pueden adquirir en el mercado. Los CD tienen características de mejor sonoridad, orillantez y mejor manejo.

De esta forma presentó piezas de los siguientes líderes: Myes (CD de 1992), Tom Harriet (trompetista) de 1991, de Steve Coleman (saxofonista alto) de 1990, de cantantes como Anita O' Day, Julie London y Ann Karam, de la Orquesta Nova, de los violinistas Joe Venutti, Stephano Grapelli, Jean Luc-Ponty, Stan Getz (saxofonista tenor), Dizzy Billiespie (trompetista), Frank Sinatra, Charlie Christian (guitarrista), Jamal Yamal (guitarrista), Norman Grans, Kenny Burrel (guitarrista), Michel Petruciani (pianista).

En nuestra opinión, la manera de presentar un resumen al principio de cada mes es una medida didáctica, mas quizá no muy conveniente porque el radioescucha prenderá o no prenderá el radio en un mes. Esta situación por la certidumbre de la programación. De otra forma, prenderá su aparato de radio con la expectativa de escuchar algo que le agrade.

García Olmedo presentó una recopilación de cantantes blancas como Julie London, con la pieza 'Cry me a river', de la etiqueta Rino. De Anita O' Day con una recopilación de los años 50's de la marca Vervre. Julie London acompañada por Stan Kenton (saxofonista tenor), Peggy Lee, Larry Quessell (guitarrista); así como de Ann Karam, quien es una

cantante aparecida hace dos años con una extraordinaria dicción.

Por otra parte, la Orquesta Nova interpreta música antillana y brasileña, el locutor la presentó en su primera grabación de música con tintes latinos. Además presentó la Orquesta de Jazz & the Filarmonic de Norman Granz, quien es un empresario que se dedica a la música de jazz y su preocupación ha sido difundirlo y de cuidar la calidad de sus producciones. Tiene un hermano llamado David y es un pianista que García Olmedo escuchó en Nueva York. Tiene influencia de la música brasileña, clásicos y folklórica.

Por otra parte, de los violinistas, el locutor presentó varios CD. De John Fribo, heredero del arte de otros violinistas como Joe Venutti (de los años 20's) y de Stephano Grappelli. En esta grabación Fribo es acompañado por los guitarristas Bizzarelli (padres e hijos).

Herbie Mann es un flautista que se ha mantenido por dos o tres décadas en la escena del jazz, y el locutor presenta una o dos piezas de un CD, la marca Blue Note. Por otra parte, el productor menciona que el saxofonista alto Phil Woods ha sido nominado para presentarse en México en dos ocasiones, García Olmedo agrega que es un músico que surgió en la transición al jazz moderno.

Del aterciopelado sonido de Stan Getz, el locutor presentó la pieza Lost Life. De Dizzy Gilliespie, quien cumplió 75 años en el mes de junio, el locutor presentó una



grabación en el Club Blue Note de Nueva York. Actualmente, febrero 93, Dizzy Gilliespie tiene un mes de haber fallecido.

#### CATEGORIA DE ENUNCIADOS DE APRECIACION

En esta sección analizaremos enunciados o juicios que impliquen una valoración. Esto es, que el locutor García Olmedo comente positiva o negativamente la ejecución de los músicos, la manera de improvisar o a los músicos mismos y sus composiciones.

A lo largo del período analizado reiteramos que García Olmedo utiliza metáforas lingüísticas, aún más que Roberto Aymes, para calificar a los instrumentistas o a la propia música.

Con respecto al programa del 18 de marzo, García Olmedo emite un juicio sobre el autonombramiento del estilo musical de los hermanos Ferré. Dichos guitarristas afirman tocar jazz gitano y esta situación es cuestionable, a juicio del locutor. Estos instrumentistas franceses tienen una variedad de influencias y un virtuosismo impresionante. Sin embargo, el ser seguidor de Django Reinhardt, no justifica la creación de una corriente musical como 'jazz gitano'.

Por otra parte, el mes de abril fue dedicado a la

"Evolución del Jazz Moderno": El locutor comenta que este cicho es para diferenciar los estilos de jazz calificados como 'para entretener' (como Dixieland, Chicago, Swing), de la música negra de los años 40's ejecutado por instrumentistas más serios. (22 y 29 de abril).

Este comentario se reitera a lo largo del ciclo.

Los estilos de una etapa a otra en la música de jazz se mezclan, por lo que todavía en los años 40's existieron grupos y bandas que ejecutaban 'música para entretener' como la califica García Olmedo. Y, por otro lado, existieron grupos que innovaron un estilo que devino en la música de jazz moderna.

En nuestra opinión, consideramos que los comentarios del locutor son acertados, ya que reflejan un conocimiento preciso de la gestación de estilo. Es decir, son graduaciones y se conjuntan los antiguos con los nuevos.

El 27 de abril, el locutor transmite las tres tomas de "Scrapple from the apple" de Miles Davis (trompetista) y Charlie Parker (saxofonista alto). Agrega que casi todas las piezas de este último saxofonista son blues modificados con interpretaciones bien balanceadas melódica y armónicamente. No son necesariamente tristes al estilo Chicago o de la Costa del Este.

De los años 45 al 48, García Olmedo indica que son fechas claves para los quintetos y el desarrollo del jazz. Fue una época en que se cambiaron clichés establecidos en la era del Swing.

En nuestra opinión, consideramos que el locutor tiene un firme conocimiento sobre la música de Miles Davis. Consideramos acertada su selección y la forma de presentar el nacimiento del cool jazz. Sin embargo, como mencionamos anteriormente (véase p.74) hubiera sido deseable presentar un panorama, aunque sobrepasara la programación de un sólo mes.

El productor presentó los antecedentes en el bebop y el desarrollo del cool jazz, como ya habíamos comentado. En los años 60's Miles Davis se caracterizaba por su versatilidad creativa, a juicio de García Olmedo. Esta situación originó la creación del cool jazz, estilo cuyo nombre fue designado por los críticos.

En el album 'Milestones', presentado en el programa del 12 de mayo, García Olmedo hace comentarios metafóricos. Su 'patrón referencial' califica a la manera de tocar de John Coltrane (saxofonista tenor) como una cascada o racimo de notas que surgen en sus improvisaciones.

Por otra parte, califica a Tony Williams (baterista) como un instrumentista polirrítmico que puntea percusivamente para proyectar a los demás músicos. En mi opinión, este 'patrón referencial' es más lingüístico que musical, ya que en términos musicales no está muy clara. El locutor agrega también que Tony Williams utiliza las brochas (una especie de baquetas) muy cuantitativamente.

Sobre el album 'Porgy & Bess' de Miles Davis cuyos arreglos fueron realizados por Gil Evans, García Olmedo expresa valoraciones muy positivas. El locutor afirma que es una versión muy especial ya que tiene toda la atmósfera musical de la ópera escrita para orquesta. Tiene innumerables facetas en las que los solos de Miles son hermosos y controlados creando una melódica curva sobre la profundidad de los demás sonidos (14 de mayo).

En el programa del 18 de mayo, el productor radiofónico señala que Gil Evans tiene un finísimo sentido del arreglo en su adaptación del Concierto de Aranjuez. En 'Sketches of Spain', Miles Davis hace una comunión perfecta con el corazón de esta creatividad musical. Este album tuvo un impacto serio desde su aparición tanto para la crítica como para los jóvenes músicos.

Otra de las producciones más destacadas en los años 60's fue 'Someday my Prince Will Come', en la que participó John Coltrane (saxofonista tenor) cuya catarata o torbellino de notas se contraponía al estilo del líder del grupo Miles Davis (trompetista). El locutor radiofónico comenta que la lluvia de notas de Coltrane chocaba con el estilo cool de Miles Davis, por eso se independizó. En cambio, existió afinidad entre Miles y Thelonius Monk (pianista) porque éste último era maestro del tiempo y deleespacio. Y, por otra parte, cuando Miles se llevaba la trompeta a su boca se convertía en parte de su cuerpo: "como notas que se suspendían en el espacio y uno podía tocarlas" (20 de mayo).

Como hemos reiterado, el locutor de este programa utiliza metáforas para describir o comentar la forma de tocar de los ejecutantes de jazz. Consideramos que algunas no son precisas como las que mencionamos en el párrafo anterior. Además de que califica a Thelonius Monk como maestro del tiempo y del espacio.

El quinteto de 1965 de Miles Davis grabó un album muy importante que se denomina 'Walkin', a juicio de García Olmedo, es un producto que llenó la escena del jazz de una musicalidad expresiva. Para estos años, el trompetista no tenía afición por presentarse en los clubes. En palabras del locutor no era todo lo grande en los clubes como en los conciertos en vivo. En estos últimos tenía mayor musicalidad y se proyectaba con mejores formas expresivas.

Tal como García Olmedo manifestó en la entrevista, él contextualiza las condiciones de grabación del material que presenta como una cuestión pedagógica o didáctica. Miles Davis rompe las barreras del tiempo y del espacio, a juicio del locutor, a través de sus construcciones armónicas, y en esta época es importante la participación de Tony Williams, quien es un baterista polirrítmico e idóneo para llevar a cabo las ideas musicales de Miles.

Para García Olmedo, el carácter de signo gemi-

niano de Miles Davis influyó para que fuera emblema de los negros por reflejar un ser cambiante. El trompetista marcó una pauta también con su album 'Bitches Brew' para la música contemporánea. A juicio del locutor, este album era una nueva belleza estallando en el mundo eléctrico, tanto por la forma de ejecutar su trompeta como por la innovación del concepto musical.

El locutor presentó el ciclo: 'Miles Davis: músico de vanguardia' con material de la etapa del cool jazz, principalmente. Reiteramos nuestra opinión que hubiera sido deseable un panorama más amplio de toda su producción.

#### CATEGORIA DE ENUNCIADOS DE PERSONAS Y ACTORES

En esta sección analizamos los datos que García Olmedo menciona sobre los músicos presentados. Esto en cuanto a datos biográficos. Si nos remitimos al cuadro estadístico de la p. 40, existe un menor número de ideas o juicios en este programa "La Hora del Jazz". Consideramos que esta situación se debe a la repetición de los mismos datos o comentarios.

En el ciclo del mes de abril 'Transición al Jazz Moderno' en donde presenta principalmente a músicos del bebop, el locutor establece los antecedentes para

el ciclo del mes de mayo que se tituló: 'Miles Davis: músico de vanguardia', como ya hemos mencionado.

Consideramos que los enunciados acerca de la vida de los músicos es un recurso importante del locutor. Si bien su 'patrón referencial' es el que ya hemos reiterado, los datos biográficos aunque son pocos son muy interesantes. En lo personal, consideramos que existe un pleno conocimiento acerca de la vida de los músicos más representativos.

En el mes de abril, el locutor menciona como principales músicos del be-bop a Dizzy Gillespie, a Thelonius Monk (pianista), a Charlie Christian (guitarrista), Kenny Clarke (baterista) y a Charlie Parker (saxofonista alto). Agrega que estos músicos vivieron en la pobreza, a excepción de Christian y otro músico de grandes bandas: Benny Goodman, quienes por lo general vivían en hoteles lujosos.

Al presentar un programa de Stan Getz (saxofonista tenor), el locutor afirma que nació en febrero de 1927 y que la grabación con Chick Corea (pianista) y Ron Carter (bajista) fue realizada en la fecha de cumpleaños del saxofonista. Asimismo, García Olmedo agrega que estaba en extraordinaria forma, física, mental y musical.

El 23 y 25 de marzo se dedicaron al grupo mexicano 'Astillero', quienes se presentarían en la Sala Nezahualcóyotl por esas fechas.

García Olmedo comenta que el grupo ha sido presentado en Europa, tiene dos compactos, y el último se llama "Sex - to Continente". Pablo Anguiano (baterista) fundador del grupo estuvo como invitado el miércoles anterior al concierto del grupo. Los demás integrantes son: Bert Van Der Veen (pianista) y Alejandro López (bajo).

Elvin Jones (baterista) fue objeto de mayor comentarios por parte del locutor, el 26 de marzo afirmó que en el disco 'The Motion' estaba en plenitud de facultades como instrumentista. Simultáneamente en una temporada tocó con Lee Konitz (saxofonista alto) y con John Coltrane (saxofonista tenor), con quien estuvo muchos años colaborando.

Miles Davis (trompetista) fue objeto de numerosos comentarios de personalidad en el mes de mayo. Sin embargo, el 17 y 20 de abril el locutor menciona como antecedentes a la etapa de joven y de aprendiz de dicho músico dentro del grupo de Charlie Parker y Dizzy Gilliespie.

Por otra parte, el 23 de abril comenta del pianista Bud Powell que para el año de 1949 presentaba problemas mentales de familia y, por la misma ingestión de drogas. Es un pianista muy virtuoso y es un ejemplo de la salida del rasismo que sufría la raza negra en el vecino país.

Otra de las personalidades de la época del be-bop fue Dizzy Gilliespie (trompetista), a quien García Olmedo lo califica con personalidad jocosa y que impone un estilo al cantar y al hacer scat.



El 13 de mayo se transmitió un programa excepcional en el que se entrevistó a Alberto Zuckermann (Pianista) para platicar de la personalidad de Miles Davis. Hemos mencionado anteriormente (véase p. 76) que la entrevista realizada por García Olmedo fue muy dirigida, de tal forma que el locutor preguntaba y contestaba él mismo dichas preguntas. De tal forma que interrumpía constantemente al invitado.

En este programa hablaron de Zuckermann, quien fue calificado de excelente pianista dentro y fuera de nuestro país, ya que se ha presentado en Hungría, Polonia y Rumania y ha participado en el Jamboree de Jazz en Austria. Además de ser músico pianista, el locutor lo presenta como un serio periodista, cuyas colaboraciones sólo tratan de la música de jazz. Desde hace año y medio tiene su columna 'Disonancias' en la sección sabatina de Cultura y Espectáculos de El Nacional. Además de otra sección en El Financiero.

Zuckerman también ha producido discos nacionales con poco éxito. En opinión del invitado, Miles Davis se convirtió en ídolo de las multitudes en los años 80's por la música tan accesible que tocaba y componía. Sus interpretaciones las hacía por motivos extramusicales.

El trompetista supo rodearse de jóvenes músicos, en palabras de García Olmedo, que dieron un salto a ser solistas y producir sus propios discos como Herbie Hancock y Jack de Johnette.

La mayor parte de la vida de Miles Davis vivió en Malibú, C.A., E. U. y murió por problemas en la garganta y vías respiratorias. Según el locutor, Davis tuvo un accidente en los años 70's que le rompieron las piernas y tuvo mejorías conforme se las iban reconstruyendo. García Olmedo enfatizó que Miles Davis fungió como músico de vanguardia a partir de la producción del disco 'Bitches Brew', el locutor agregó que fue el puente exacto (nótese su 'patrón referencial'), entre la fusión del rock y del jazz. Los demás comentarios los ampliamos anteriormente en la sección de enunciados de certidumbre y apreciación, del programa del 25 de mayo.

De 1966-68 Miles fue llamado 'Príncipe de la Oscuridad', 'Alquimista de la música negra', 'Príncipe de los sonidos de la noche'. Esta época fue muy productiva, a juicio del locutor, porque formó un quinteto integrado por Herbie Hancock (pianista), Wayne Shorter (saxofonista tenor), Ron Carter (bajista) y Tony Williams (baterista).

Todos ellos colaboraron y sobresalieron posteriormente en la escena del jazz. En octubre de 1992, en nuestra opinión, presentaron en el II Festival de

Jazz y Blues de la cd. de México a los músicos mencionados en el párrafo anterior. Su concierto fue dedicado a la memoria de Miles Davis, quien acababa de cumplir un año de su fallecimiento.

En el mes de junio, García Olmedo dedicó un ciclo a música contemporánea, en el que transmitió muchos y diversos músicos (véase p. 80). De Pat Martino, el locutor señaló que es un guitarrista excelente retirado diez años por una enfermedad del cerebro. La grabación presentada fue la del retorno triunfal de dicho guitarrista.

En este último ciclo analizado, el productor radiofónico señaló otros aspectos de personalidades como del violinista Randy Sanders, quien de intérprete de clásico pasara al de jazz; y, por otro lado del pianista Michel Petrucciani, quien es un prodigio, ya que es uno de los mejores pianistas en la escena jazzística.

## CATEGORIA DE ESTRATAGEMAS

Dentro del período analizado "La Hora del Jazz" tuvo los siguientes patrocinadores: El Sistema Nacional de Salud, la Universidad Tecnológica de México, la Cineteca Nacional, encendedores BIC y el diario "El Sol de México".

Tal como manifiesta en la entrevista no existe publicidad de cigarrros o bebidas alcohólicas en esta estación.

Además de los comerciales, García Olmedo dirigió mensajes que tienen una propaganda o publicidad implícita. Aunque fueron pocos (siete) manifiestan sus relaciones o inclinaciones a ciertos grupos o entidades. Al igual que Aymes, el productor de "La Hora del Jazz" mencionó e invitó al concierto de los guitarristas gitanos: Los hermanos Ferré, en el Centro Cultural San Angel. Asimismo, el locutor indicó la hora y los días de presentación.

"Astillero" fue el grupo que García Olmedo invitó a la cabina y le dedicó un programa especial a su música, ya comentar su trayectoria así como su presentación en la Sala Nezahualcóyotl. (25 de marzo).

El 23, 26 y 27 de marzo, el locutor mencionó la presentación del concierto del grupo "Astillero" para ese viernes 27.

A diferencia de Aymes, García Olmedo promocionó al anterior grupo así como al Festival Anual de Jazz de la Escuela Superior de Música.

El 6,7 y 8 de junio el productor radiofónico mencionó el mérito del Festival anteriormente mencionado, ya que lleva diez años de realizarse consecutivamente bajo la coordinación del maestro Francisco Téllez.

## C A P I T U L O      T E R C E R O

### E N C U E S T A      A      R A D I O E S C U C H A S

Si bien el gusto de los radioescuchas predeterminan la música que escucharán en la radio, también es cierto que entre menos la programación va a tener cada vez menor número de radioescuchas.

En el capítulo primero retomamos a los autores Christine Hall Hansen y Ronald D. Hansen (véase p.4). Dichos investigadores afirman una teoría similar a la de la agenda-setting. La denominan como proceso interactivo de los medios: "..., the more often one is exposed to a category of social information becomes in long-term memory and the more likely it is to be used to interpret social reality." ("Constructing Personality and the Social Reality Through Music: Individual Differences among Fans of Punk and Heavy Metal Music" en Journal of Broadcasting & Electronic Media, p. 335-350).

Y, por otro lado, los medios (programadores) deben ser sensibles y satisfacer necesidades, deseos y valores de los consumidores. (Ibid. p. 338.).

Dado lo anterior, por ello afirmamos que si existiera cada vez más programas de jazz, mayor número de personas tendrían el gusto por este género musical.

La situación en la ciudad de México pinta en otra dirección. Por un lado, desaparece la estación Jazz Fm, como mencionamos en las conclusiones del capítulo anterior, y, por otro lado, el programa de Alain Derbez transmitido a través de Radio Educación cedió su espacio a otro tipo de música.

Consideramos que en el primer caso, la desaparición de Jazz FM obedeció a que sólo tomaba la dirección de las producciones disqueras estadounidenses, sin tomar en cuenta al público tan especializado que tenía. Asimismo, Roberto Morales, el productor y locutor de la estación transmitía la mayoría del tiempo jazz comercial (de manera repetitiva sólo ciertos músicos o agrupaciones).

Y, por otro lado, el programa de Alain Derbez salía al aire con irregularidad, se suspendía y renovaba su espacio radiofónico por períodos de tiempo indefinidos. De ahí que no fue incluido en el análisis de contenido de este trabajo.

En enero de 1993 quedó confirmado por el mismo Alain Derbez que se suspendería este programa.

La muestra que a continuación describimos corresponde al 10% de la población de nuestro Uni-

verso. Consideramos que es significativa y que aporta datos de hábitos de consumo de radioescuchas.

Nuestro Universo es el Taller de Jazz de la Escuela Superior de Música (INBA--SEP), aproximadamente son 132 alumnos. Consideramos que este taller nutre o cubre las fuentes de trabajo que existen. Quizás habrá jazzistas que se escapen a este Universo pero son pocos.

Los cuestionarios se aplicaron del 8 al 12 de junio, dentro del Festival Anual del Taller de Jazz. A este Festival asistieron tanto estudiantes como profesionales en esta área musical.

En términos generales, el 41% escuchan música a través de cassettes o CD (compact Disc), esto es mediante nuevas tecnologías. Por otra parte un 22% no tiene el hábito de escuchar música ni por radio, ni por nuevas tecnologías. Y, por último, aproximadamente un 37% escuchan música de jazz a través de programas radiofónicos.

Ma. Antonieta Rebeil y otros autores (Perfiles del Cuadrante, Ed. Trillas, México, 1989) hacen un estudio sobre la radio comercial y gubernamental en el valle de México. Una de las afirmaciones que realiza es que a pesar de la gran cantidad de emisoras, la programación es similar en su totalidad: música moderna. (Véase p. 15).

Reiteramos que este estudio trata a un público especializado en un contexto urbano. Si retomamos a



a Moragas Spa (véase capítulo primero p. 2), considerar al receptor como usuario es una perspectiva en el estudio de la comunicación de estas décadas. Este autor propone que las transformaciones tecnológicas (mediación técnica) crean procesos comunicativos que implican un consumo individual.

En nuestro caso, visualizamos al músico de jazz y al fan de la música de jazz, como un receptor individual que consume de manera solitaria los programas de jazz. Asimismo, los consumidores a través de nuevas tecnologías. Quizás posteriormente comenten de manera interpersonal las transmisiones o el contenido de discos compactos o cassettes.

La escucha como acto comunicativo es descrito por Mier ("Contra las utopías de la música" en Comunicación y Cultura. No. 12. UAM. México. 1984.). El autor afirma que existe una extinción de la música como fenómeno de goce colectivo. Por un lado, cede su espacio a una privatización creciente que se recluye en espacios especializados para escuchar música. Y, por otro, la mediación tecnológica, por ejemplo, los walkman, los mejores aparatos de sonido, mecanismos de filtrado, ecualizadores y amplificadores perfeccionados. En todo esto reposa la escucha perfecta y solitaria. (véase p.14-16).

Al margen del cuestionario aplicado, platicamos con los mismos músicos quienes compararon principalmente a Roberto Aymes con García Olmedo. En esencia,

los músicos expresaron que no es lo mismo ser músico y crítico de jazz, que ser solamente crítico, como es el caso de Fernando García. Esto se refleja en los cuestionarios anexados a este capítulo.

Genaro lo expresó de la forma siguiente: ' no es lo mismo vivir desde adentro la música que desde afuera. Las dificultades que se le presentan al músico (en la ejecución) sólo puede entenderlo alguien que viva lo mismo."

La primera pregunta del cuestionario es abierta y es la siguiente : ¿Qué programas de radio de jazz escuchas?

Algunos contestaron el nombre de la estación donde se transmiten los programas de radio de jazz. Y, por otro lado, el 37% contestaron que escucharon Jazz FM.

Ahora bien, algunos contestaron con programas diferentes y, sin embargo, tienen conocimiento de los programas educativos de jazz. La pregunta se interpretó como: ¿Qué programas de radio de jazz escuchas regularmente?

37 % contestaron que Jazz FM

33% Panorama del Jazz.

29% La Hora del Jazz.

25% Radio Educación, sin especificar programa.

8% Stereo Amistad.

La segunda pregunta del cuestionario es semi-abierta y se refiere a algún calificativo de los comentarios de los locutores. De esta forma, a Roberto Aymes, locutor

del programa 'Panorama del Jazz' en Radio Unam lo calificaron de la siguiente manera:

- 45% interesantes
- 16% amenos
- 16% sin contestar ..
- 4% no lo conozco.
- 4% gran conocedor.
- 4% muy bueno.

Por otro lado, para Fernando García Olmedo, locutor del programa "La Hora del Jazz" en la estación de Stereo Joven (IMER), los calificativos fueron los siguientes:

- 37% interesantes
- 8% amenos
- 8% sin importancia.
- 12% no lo conozco.
- 12% sin contestar.

Como podemos observar en estas respuestas los resultados son menos favorables para García Olmedo. En cambio, para Aymes los calificativos más negativos son que sus comentarios no tienen importancia. En el capítulo de análisis de contenido concluimos que Roberto Aymes tiene más comentarios apreciativos en sus programas y, esto de acuerdo a la propia experiencia de ser bajista de jazz.

Al margen del cuestionario ya hemos comentado lo que opinan los jazzistas, y esto explica las diferencias que existen en las respuestas del cuestionario.

Por otro lado, la diversidad de calificativos que se

hace acreedor García Olmedo obedecen también a una necesidad de información en este rubro por parte de los escuchas.

La siguiente pregunta (no. 3) está formulada abiertamente y se compone de dos: ¿Cuál de los locutores te parece que instruye más? ¿ Por qué?

La primera parte fue respondida de la siguiente manera:

45% Roberto Aymes

29% Fernando García Olmedo

8% no sabe

4% Roberto Morales (locutor de Jazz FM, antes de agosto 92)

4% Emilio Ebergenyi ( locutor de un programa de jazz suspendido en Radio Educación)

4% Marcial Alejandro y Briseño (misma situación que el anterior).

4% Ninguno de los anteriores.

Los argumentos de estas respuestas son interesantes y algunas se extendieron así: " porque la crítica y análisis que hace (Aymes) del material que presenta es bastante objetiva, completa y, no se limita únicamente a la presentación, sino que llega a tocar fondo." Otra respuesta versa así: "porque es músico de jazz antes que crítico de arte y esto lo involucra mucho más que a un crítico (refiriéndose a Aymes).

Existen tres respuestas más que confirman la respuesta anterior más lo que comentamos de las pláticas con los músicos. Por otra parte, un 20% de las respuestas versan

sobre el conocimiento de Aymes: "...es el único que realmente sabe de jazz" o "... está documentado y sabe bastante sobre la historia del jazz".

En cuanto a los argumentos sobre Fernando García Olmedo, 25% de las personas escribieron que instruye más porque tiene conocimientos sobre el tema. Por ejemplo: " da mayores características de los grupos, como estilo, integrantes, fechas, etc.", " sitúa históricamente a los músicos y su música", "profundiza un poco más en sus comentarios", "explica los estilos y formas de tocar de los artistas que presenta", "da datos de las grabaciones", y " da antecedentes del tema a tratar".

Por otro lado, una persona contestó una característica del programa "La Hora del Jazz" de García Olmedo y, esto coincide con afirmaciones del locutor que anteriormente ya transcribimos en la entrevista (Capítulo II, p. 66 y 67). La respuesta es así: "conozco a Fernando y es una persona muy interesada en el jazz, pues motiva mucho a los jóvenes mexicanos."

En efecto, Fernando García Olmedo se caracteriza por promover la música producida por jazzistas mexicanos, más que cualquier otro programa de jazz. Más adelante en la pregunta no. 8 explicitamos este aspecto.

La siguiente pregunta (no.4) es reiterativa pero la contestaron de diferente manera: ¿Quién de los locutores crees que tenga más veracidad en sus comentarios?

- 33% Roberto Aymes.
- 25% Fernando García Olmedo.
- 8% Emilio Ebergenyi (programa ya desaparecido)
- 4% Roberto Morales (ex-locutor de Jazz FM)
- 4% Briseño (programa ya desaparecido)
- 20% sin contestar.

Las preguntas no.5,6,7 y 8 se justifican para medir el grado de participación que permiten los programas de jazz analizados. Las respuestas de la pregunta ¿Cual de los locutores conoces en persona? fueron:

- 50% no
- 25% sí (Fernando García Olmedo)
- 12% no contestaron
- 4% Emilio Ebergenyi
- 4% Alain Derbez (también producía un programa de jazz ya desaparecido en Radio Educación a las 11pm.)

¿Has aceptado su invitación? ¿Cuándo? (pregunta no.6):

- 51% sin contestar
- 16% no
- 29% con Fernando García Olmedo.
- 4% Roberto Aymes

Por lo anterior vemos que el programa de García Olmedo tiene una mayor participación de los músicos. Roberto Aymes

no ha permitido la misma participación que García Olmedo.

La pregunta no. 8 es abierta y toca directamente otro aspecto de la participación, ¿Quién, en tu opinión, trata de promover más a los músicos jazzistas nacionales?

45% Fernando García Olmedo

16%ninguno

8% todos un poco

4% Roberto Aymes

3% Marcial Alejandro (programa ya desaparecido)

4% Emílio Ebergenzi (").

4% Alain Derbez

8% sin contestar

La pregunta no. 9 es cerrada y de opción múltiple.

¿Crees que algún programa de los siguientes sea educativo?

45% "La Hora del Jazz"

50% "Panorama del Jazz"

8% sin contestar.

8% Algún otro (Alain Derbez)

Según las respuestas el programa "Panorama del Jazz" es considerado como educativo, más que el programa "La Hora del Jazz" y en otras opciones, contestaron que Alain Derbez, quien tenía un programa de jazz en Radio Educación, el cual fue muy irregular en sus transmisiones.

La pregunta no. 10 es abierta y está relacionada directamente con las opciones anteriores ¿Te ayudan dichos programas?, ¿En qué aspecto?

- 16% informativo
- 10% no
- 10% conocer compositores, estilos y ejecutantes.
- 10% escuchar los 'standards' interpretados por los grandes.
- 10% me interesa conocer las formas musicales y nuevos giros que toma el jazz.
- 10% no contestaron.
- 8% conocer nuevos músicos.
- 8% conocer la historia del jazz.
- 4% transmiten material interesante.
- 4% para conocer hábitos
- 4% aprendo de ellos

La pregunta no. 11 es una pregunta abierta y se remite directamente al aspecto de la dicción y los conocimientos de los locutores de los programas analizados. De los locutores mencionados al principio, ¿Quién crees que tenga buena pronunciación y los conocimientos necesarios para un programa de jazz?

- 62% Roberto Aymes
- 37% García Olmedo
- 29% Ebergenri
- 8% Marcial Alejandro
- 4% Roberto Morales
- 4% no contestaron

Cabe mencionar que aunque García Olmedo motiva a una



mayor participación de músicos jazzistas mexicanos, tiene un segundo lugar como un locutor con buena pronunciación y conocimientos necesarios.

La pregunta no. 12 está referida a la actualidad en la programación: ¿Qué programa pasa el material más reciente?

45% Panorama del jazz

10% La Hora del Jazz

10% Radio Educación

10% Jazz FM

8% no sé

8% sin contestar

8% Stereo Amistad

4% Alain Derbez.

En cuanto a la pregunta no. 13 referida también al material que transmiten los programas versa así:

¿Cuál pasa el material más antiguo?

25% La Hora del Jazz

45% sin contestar

10% no sé

4% A veces uno, a veces otro.

4% Radio Educación

4% Rock 101.

En el análisis de contenido realizado en el capítulo anterior, pudimos observar que 'Panorama del Jazz' transmite

más frecuentemente material del año, y esto concuerda con las respuestas de la pregunta no. 12. Sin embargo, 45% dejaron sin contestar la pregunta relativa al material más antiguo. En el período analizado "La Hora del Jazz" transmitió más frecuentemente material más antiguo y esto se reflejó en las respuestas de la pregunta no. 13.

Consideramos que las anteriores preguntas fueron útiles para medir la confiabilidad en las respuestas de los encuestados. Y, en lo personal, consideramos que sí son confiables.

Las siguientes preguntas ( no. 14,15 y 16) están formuladas para saber la utilidad que los radioescuchas le atribuyen a los programas.

La pregunta no. 14 es la siguiente: En tu opinión, ¿ Son útiles para aprender música de jazz?

70% sí

12% sin contestar

16% no

Como observamos la mayoría de estos radioescuchas consideran de utilidad los programas de jazz para aprender. Es decir, estas respuestas se complementan con el contexto del cuestionario cuyo fin es ubicar a estos programas como educativos informales.

Por otro lado, la pregunta no. 15 es abierta y tiene dos partes: ¿Crees que un músico de jazz necesite escuchar material para desarrollarse? ¿Por qué?

96% contestaron afirmativamente con distintos y variados argumentos. Sólo 4% contestó que no porque sólo es

necesario estudiar.

La mayoría afirma que se necesita escuchar (música de jazz) porque forma parte de su mismo estudio (34%). Otros (15%) especificaron la faceta de la improvisación, los solos y la manera de articular o frasear ideas musicales. Es decir, es una ayuda para mejorar y estudiar este aspecto. Y, por otra parte, 33% consideraron que es de gran ayuda para retomar un estilo o influencia. El 16% lo considera una faceta práctica del estudio de la música.

Un 8% consideraron que escuchar música es una manera de actualizarse.

La siguiente pregunta (no. 16) también es abierta y consta de dos partes: ¿Crees que los comentarios de los locutores ya mencionados, están basados en preferencias o gustos personales? ¿Por qué?

45% Sí (con excepción de Aymes)

12% no sé

20% sin contestar

16% Algunas veces (sobretudo Ebergenyi y Marcial)

4% no

La segunda parte, el ¿por qué? fue respondida de diversas formas, pero en general los que contestaron afirmativamente (nueve) se refirieron a que los locutores tienen preferencias. ('Porque pasa en todos lados', 'porque así se pueden expresar', 'Por el poco tiempo de transmisión'. Sólo el 12% argumentaron que esas preferencias era un aspecto negativo porque 'otra vez transmiten todo el ámbito de jazz', 'no están abiertos a todos los estilos' o 'falta preparación en sus guiones (a excepción de Aymes)'.

Por lo anterior, la mayoría aceptan que es natural una preferencia en los locutores. Con esto queremos mostrar que aún cuando los radioescuchas consideran que son programas educativos, los locutores tienen sus preferencias. Y, por otra parte, la credibilidad en sus comentarios está basada según quien transmita los mensajes.

La pregunta no. 17 y 18 están enfocadas a los cambios que a los radioescuchas les gustaría hacer en estos programas. A la cuestión siguiente ¿ Te gustaría escuchar un programa de jazz (en radio) diferente a los que existen? El 91% contestaron que sí y 8% que no. Los aspectos que a los jazzistas les gustaría cambiar de los programas son los siguientes: Principalmente en la frecuencia en que se transmiten los programas, ya que la mayoría de las personas (70%) consideraron que deben ser más transmisiones. El 62% consideran que son necesarios cambios en el horario y en la creación de los programas. En cuanto al horario, y algunos especificaron que deben ser a altas horas de la noche. Y en lo que respecta al horario, 58% sugieren que sea más largo.

Aproximadamente la tercera parte de los encuestados sugieren cambios en la forma en que está organizado el programa, cambios en la música y en los patrocinadores. Sólo un 12% de los encuestados sugieren que no existan comerciales (y en consecuencia, patrocinadores).

La pregunta no. 19 enfatiza la necesidad de estos programas educativos; es abierta y se compone de tres partes. Si no existieran los programas de radio ¿te daría igual? Esto fue contestado así 91% no. 4% sin contestar

igual? Esto fue contestado así: 91% no, 4% sin contestar y 4% nsf. (porque la mayor parte de los programas son una vergüenza nacional). Las preguntas ¿Apoyarías la existencia de más programas? ¿De qué tipo? fueron contestadas de forma variada y diversa.

29% coinciden en que apoyan este tipo de programas porque se requiere más información o cultura del jazz.

16% se refieren a una apertura mayor del tipo de música que se transmite.

12% apoyarían programas que fomentaran a más músicos nacionales.

9% responden que existan programas especiales para músicos y amantes del jazz,

8% que existan programas dirigidos a toda clase de radioescuchas.

4% que existan programas que transmitan las piezas completas, sin interrumpir.

La pregunta no. 20 justifica la finalidad de la aplicación de la encuesta, e incluso de la tesis. La pregunta es abierta; ¿Crees que algún programa puede integrarse como ayuda a los objetivos de una escuela? ¿A la enseñanza?

87% sí

8% no

8% no contestaron.

Como vemos, el 87% contestaron afirmativamente,

el 41% no argumentaron sus respuestas o el por qué, pero los que lo hicieron se incluyen aspectos de la siguiente cita: "Claro que sí, mencionando datos: fechas, influencias, principales exponentes, compositores, estilos de tocar, nombres de técnicas de ejecución, manejo de instrumentos, comparaciones (una sola pieza en varios estilos con diferentes ejecutantes), análisis de formas musicales, análisis de arreglos...y mucho más..." La anterior cita engloba a un 33% de los encuestados. Y otros argumentos fueron variados como que es 'una buena opción' puede ser un método didáctico'. Y 3% de las personas coincidieron que el programa promocioe el título y trabajo exclusivo de la Escuela Superior de Música y de grupos nacionales.

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

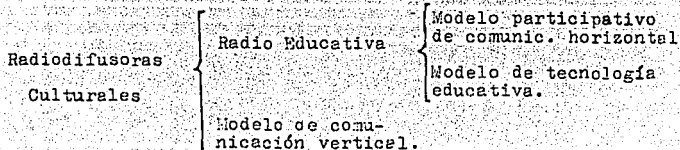
Mier, Raymundo. "Contra las utopías de la música".  
Comunicación y Cultura. No. 12. UAM. México. 1984. (p.9-19).

Rebell, Ma. Antonieta et al. Perfiles del cuadrante.  
Ed. Trillas, México. 1989.

## CONCLUSIONES

Este estudio vislumbra al radio con posibilidades de educar y como un canal ideal de transmitir información útil a un público especializado, como es el del músico jazzista. El estudio comprueba la hipótesis de que los programas analizados transmiten cultura musical, y que difunden otro tipo de contenidos que los programas con objetivo mercantil.

Existen dos modelos principales en la radio educativa: el participativo con fines de establecer una comunicación horizontal, y el de la tecnología educativa. Esto es, los medios de comunicación masiva, concretamente la radio, como ayuda en el proceso educativo. Sin embargo, podemos añadir otra categoría a los programas culturales. En un cuadro sinóptico queda de esta forma:





El modelo de comunicación vertical se utiliza en la radio comercial de forma generalizada; sin embargo, en esta ocasión, también en radiodifusoras culturales.

Dada esta situación, el presente estudio es exclusivo, es decir, describe la naturaleza de lo que no son algunos programas culturales. En este caso, los programas analizados no son programas educativos de comunicación horizontal, ni de tecnología educativa. Los incluimos en programas con categoría de excepción en un modelo de comunicación vertical.

Como ya mencionamos anteriormente, la radio cultural establece una relación vertical de la comunicación, en tanto que transmite un concepto de cultura impuesto por un grupo.

Asimismo, la internacionalización de la escucha conlleva que el músico jazzista conozca formas o patrones musicales afroamericanos. Como mencionamos en la Introducción, el sentir extranjerizante lo apoya un desarrollo mercantil próspero, de tal forma que el riesgo es que el músico sólo copie piezas o canciones y no intervenga su creatividad. El desarrollo musical se basa, en este caso, en una habilidad auditiva para copiar los discos y en un virtuosismo excepcional.

No es menospreciable en esta carrera técnica llevar a cabo este trabajo; sin embargo, la faceta creativa musical se desarrolla muy poco. La composición de obras originales es rara.

El músico jazzista es usuario de los programas "Panorama del Jazz" y "La Hora del Jazz", en los términos de Moragas Spa, y satisfacen necesidades de información. Coincidimos con dicho autor en considerar una tendencia a la especialización en los programas de medios masivos, provocado por un consumo individual en los conglomerados urbanos.

Por otro lado, el acercamiento mediante las categorías de Jiménez-Ottalengo y Paulín Pérez fue muy útil y productivo (Técnicas para el Análisis de la Expresión Verbal, p. 127-130).

Agregamos una categoría además de las propuestas por dichas autoras (recordemos que son: enunciados de certidumbre, enunciados de apreciación, de personas y actores y, estrategias; véase p. 37-40). La denominamos 'patrón referencial' lo que nos indica la manera particular de los locutores al hacer comentarios. Su estilo propio.

Nos reoasa la rapidez con que se producen los fenómenos de los medios de comunicación, particularmente en la radio. Quizás este estudio pueda ser extemporáneo en un futuro inmediato. Sin embargo, pretende ser un apunte para la crítica de arte musical, en especial del género jazzístico.

Consideramos que la crítica de arte musical en prensa, radio y televisión puede ser analizada con la categorización de Jiménez-Ottalengo y Pau-

lín Pérez. Un programa idóneo debe cubrir todas las categorías de enunciados aplicadas en el capítulo segundo (véase p. 38).

Los programas enclizados rebasan intereses meramente mercadotécnicos. En el período analizado los productores transmiten un material ordenado. Por ejemplo, García Olmedo siguió un orden cronológico en su programación. Es una organización sencilla, pero que va de acuerdo a un desarrollo musical del jazz. Como ya mencionamos (véase p. 64), Aymes utilizó otro tipo de ordenación en su material. Dedicó un ciclo a "La flauta en la música de Jazz" (véase p. 53). Esta manera de organizar el material, sólo puede provenir de alguien que esté dedicado a la música como Roberto Aymes.

La situación anterior nos indica que puede haber una educación informal en el radioescucha. Esto es, aprender, vía entretenimiento, algún período histórico del jazz, o la evolución de algún instrumento en este género.

El porcentaje (37%) de radioescuchas que consumen programas de jazz es menor a los consumidores de cassettes o discos compactos (CD), lo cual representa un 41%. La tendencia de comprar el material que se presenta en la radio es alta en este caso. Aymes promociona a Sala Margolyn constantemente en sus programas (véase p. 74) aprovechando esta situación.

El 'patrón referencial' de Aymes es en términos musicales y/o de datos de los mismos músicos. Y el de García Olmedo, es un 'patrón referencial' relacionado con metáforas poéticas, y también los datos biográficos de los músicos.

Si nos remitimos al cuadro cuantitativo de la p. 40, notaremos que Aymes emite un número mayor de juicios en todas las categorías. Asimismo, consideramos que sus juicios de apreciación son más acertados que los de García Olmedo, ya que Aymes tiene referencias musicales y sus comentarios tienen base en la experiencia de ejecutar el contrabajo.

Por otro lado, los comentarios de Personas y Actores son más abundantes y acertados en García Olmedo, ya que tiene un conocimiento teórico y biográfico de los músicos más amplio. Estos datos se comprueban en la encuesta a los radioescuchas, cuyos resultados se desarrollan en el capítulo III.

Los programas analizados tienen características muy diferentes a la radio comercial. Cabe mencionar que la estación de Jazz FM cambió toda su programación a la línea del rock de los sesentas en agosto de 1992. Este tenía una programación de jazz las 24 horas del día; sin embargo, su formato era con la única intención publicitaria, de presentar lo nuevo en existencia en el mercado. En la encuesta a los radioescuchas notamos que un 37% del público jazzista escuchaba esta estación.

Ahora bien, un programa cultural de jazz tiene y debe tener tanto enunciados de certidumbre como de apreciación. El balance de estas categorías es necesario, contrariamente a un programa que podría diseñarse sólo con enunciados de certidumbre con el fin de una mayor 'objetividad'. En el área musical como en las artes, e incluso en programas de debate radiofónico, la apreciación de los participantes tiene su importancia.

El jazz es una música apopular, pero por esto mismo fue escogida para rastrear los hábitos de los consumidores. Por ejemplo, las cifras siguientes: 41% de 132 escuchan música a través de cassettes o CD (disco compacto) en forma regular; un 22% no tienen el hábito de escuchar música; y, un 37% escuchan música a través de la radio. En lo personal, lo consideramos una posibilidad en el consumo de la música. Importante en la configuración de los gustos de la población.

Si bien el gusto de los radioescuchas predetermina la música que escucharán, también es cierto que entre menos programen la música de jazz o cualquier género culto, éste va a tener cada vez un número menor de seguidores.

Ahora bien, en el caso específico de los programas de jazz analizados tienen características diferentes tanto a la radio comercial como a otros programas culturales, por ejemplo, los programas de música clásica o culta. En el capítulo segundo, los

analizamos en detalle, pero en general los programas de jazz presentan información de la música transmitida como autores, intérpretes, nombres de las piezas, y por otro lado, un juicio o concepción del productor acerca de dichas piezas y sus instrumentistas. Lo cual no ocurre en programas de música clásica, por ejemplo.

Los resultados de la encuesta a los radioescuchas son reveladores, en cuanto que comprueban datos del análisis de contenido. Aymes fue calificado como un locutor que instruye más que otros, que tiene mejor dicción, con comentarios más interesantes y con un programa más educativo ( 60% contra un 45% de García Olmedo, véase p. 112 y 113).

En el análisis de contenido mencionamos anteriormente que Aymes tiene un conocimiento mayor de la técnica musical. El dato favorable para García Olmedo es resultado de que permite mayor participación en su programa, y promueve más a músicos jazzistas nacionales. El hecho de que haga propaganda a los festivales de jazz de la Escuela Superior de Música (INBA/SFP) es notable y único.

En general, los radioescuchas opinan que los programas de jazz son útiles (70%); y, que se necesita escuchar constantemente material discográfico para una mejor ejecución (96%).

En cuanto al horario y duración de los programas de jazz, un 70% coincidieron en que deben aumentarse las transmisiones. Y un 62% en que deben cambiarse los horarios y duración de los programas, haciéndolos más adecuados y con mayor frecuencia.

El 91% de los encuestados respondieron que los programas son necesarios y que pueden integrarse a los objetivos de una escuela, en concreto al Taller de Jazz de la Escuela Superior de Música. Por ello, consideramos que los contenidos de los programas pueden integrarse como información útil al músico de jazz.

Apoyamos estos programas para que sus contenidos se integren a una educación informal del género de jazz. Aprender, vía entretenimiento, es una labor posible en cuanto halla acuerdo entre los programadores y el Profr. Francisco Téllez, coordinador del mencionado Taller en la Escuela Superior de Música (INBA-SEP).

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

Aretz, Isabel et al. América Latina en su música. s. XXI. UNESCO. México. 1987.

Barbero, Jesús Martín. "La comunicación desde lo popular" en Reflexiones Pedagógicas. Feriba. Colombia. Jul.-Dic. 1984. p. 21-26.

Berendt, Joachim. El Jazz. (De Nueva Orleans al Jazz Rock). F. C. E. México. 1986. 763 p.

Bockelmann, Frank. Formación y funciones sociales de la opinión pública. Gustavo Gilli. 1984.

Boeckman, Charles. Cool, Hot, and Blue. Robert. B. Luce. E. U. A. 1968. 157 p.

Browne, Donald. R. "Local Radio in Switzerland: The Limits of Localism" en Journal of Broadcasting & Electronic Media. Vol. 35. Number 4. Fall 1991. USA. p. 449-464.



Coker, Jerry. El Lenguaje del Jazz. Ed. Victor Lerú. 1a. ed. Argentina. 1977. 104p.

Curiel, Fernando. Primera Reunión Internacional de Radiodifusoras Universitarias, Culturales y Educativas. (RIRUCE). UNAM. México. 1980.

Derbez, Alain. Ya no nos imaginamos la vida sin la radio. Universidad Pedagógica Nacional. 1a. ed. México. 1990.

Dorfles, Gillo. Naturaleza y artificio. Ed. Lumen. España . 1965.

Dorfles, Gillo. Símbolo, Comunicación y Consumo. Ed. Lumen. España. 1967.

Dultzin, Susana. Historia social de la educación artística en México. UNAM. 1a. ed. México. 1982.

Ebbesen, Knud. "Mahawelli Community Radio" en Media in Education & Development. London. Jun. 1986. p. 97-100.

Eco, Umberto. Obra abierta. Ed. Ariel. España. 1979.

Escalante, Evodio. Figuras del jazz contemporáneo.  
UPN. 1a. ed. México. 1990.

Estrada, Julio et al. La música en México. UNAM.  
1a. ed. 1984. 7 v.

Flores Farfán, Gabriela. Apoyo a la educación  
y a la cultura a través de los medios de comunicación  
masiva. Un modelo estatal. Tesis FCP y S. UNAM. Mé-  
xico. 1991.

Friedmann, George. La Filosofía Política de la  
Escuela de Frankfurt. FCE. México. 1986.

Grinberg, Adolfo. Historia Discográfica. México.  
1988. 35p.

Hansen, Christine Hall y Randal D. "Constructing  
Personality and Social Reality Through Music: Individ-  
ual Differences among Fans of Punk and Heavy Metal  
Music. en Journal of Broadcasting & Electronic Media.  
Volume 35. Number 3. Summer 91. USA. p. 335-350.

Hein, Kurt. "Radio Bahai: Ecuador" en Media in  
Education & Development. V ol. 21. No. 3 London.  
Sept. 1988. p. 110-116.

Lefebvre, Henri. La vida cotidiana en el mundo moderno. Alianza editorial. 1972. México.

Löhr, Paul. La Radio Escolar en Europa. (Experiencias y tendencias para el conocimiento de América Latina). Internationales Zentralinstitut für das Jugend und Bildungsfernsehen. IZI. Munich, Alemania. 1980.

Mier, Raymundo. "Contra las utopías de la música" Comunicación y Cultura. No. 12. UAM. México. 1984. (p. 9-19).

Moragas Spa, M. de. "Transformación tecnológica y tipología de los medios. Importancia de la noción de ámbito comunicativo." en Sociología de la Comunicación de Masas IV. Gustavo Gilli. Barcelona. 1985.

Mutava, Dominic. "A Zambian Experience with Radio Forums" en Media in Education & Development. Dec. 1987. London. p. 150-153.

Reed, Horace B. y Elizabeth Loughran. Más allá de las escuelas. Gernika. México. 1986.

Rebell, Ma. Antonieta et al. Perfiles del cuadrante. Ed. Trillas. México. 1989.

Schmucler, Héctor et al. Comunicación y Cultura.  
no. 12 UAM. México. 1984.

Schuller, Gunthar. El jazz, sus raíces y su desarrollo. Ed. Víctor Lerú. 2a. ed. 1978. Argentina.  
412 p.

Speyer, Sister Anne Marie. "Educational Radio:  
the Brazilian experience" en Media in Education &  
Development. March. 86. London. p. 34-37.

Villalobos Grzybowicz, Jorge y Felipe Espinosa.  
Huayacocotla y Teocelo. Camino hacia la emisora hori-  
zontal. Fomento Cultural y Educativo y Praxis. 1a.  
ed. México. Agosto de 1987. 46 p.

Wolf, Mauro. La investigación de la comunicación  
de masas (Crítica y perspectivas). Ed. Paidós. España.  
1980. 318 p.

Jiménez-Ottalengo, Regina y Paulín Pérez, Geor-  
gina. Técnicas para el Análisis de la Expresión Ver-  
bal. (Un acercamiento al estudio del proceso comu-  
nicativo). Ed. Tierra Firme. Facultad de Ciencias  
Políticas y Sociales. UNAM. 1989. México.