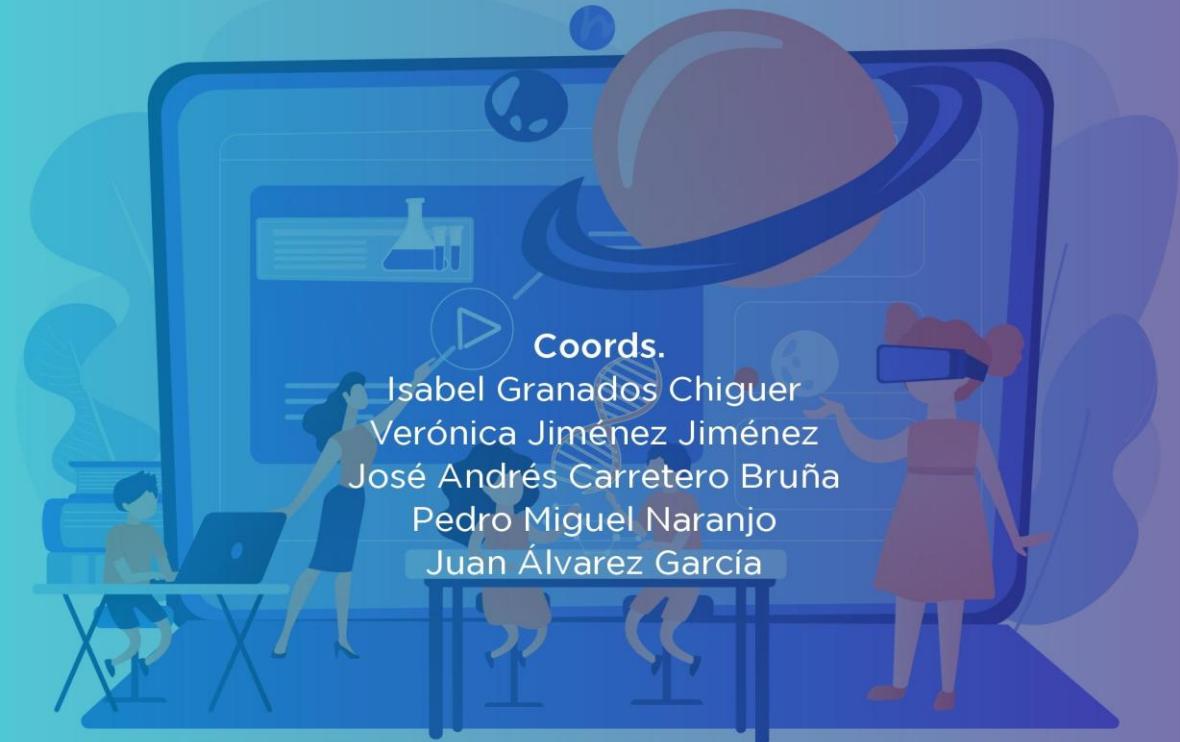




COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

# Innovación en el aula: Nuevas estrategias didácticas en humanidades



Coords.  
Isabel Granados Chiguer  
Verónica Jiménez Jiménez  
José Andrés Carretero Bruña  
Pedro Miguel Naranjo  
Juan Álvarez García

*Dykinson, S.L.*

INNOVACIÓN EN EL AULA:  
NUEVAS ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS EN HUMANIDADES



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

---

INNOVACIÓN EN EL AULA  
NUEVAS ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS EN HUMANIDADES

---

Coords.

ISABEL GRANADOS CHIGUER  
VERÓNICA JIMÉNEZ JIMÉNEZ  
JOSÉ ANDRÉS CARRETERO BRUÑA  
PEDRO MIGUEL NARANJO  
JUAN ÁLVAREZ GARCÍA



2024



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

#### INNOVACIÓN EN EL AULA: NUEVAS ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS EN HUMANIDADES

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

N.º 235 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1<sup>a</sup> edición, 2024

ISBN: 978-84-1070-689-7

**NOTA EDITORIAL:** Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

# ÍNDICE

---

PRÓLOGO .....	13
ISABEL GRANADOS CHIGUER	
VERÓNICA JIMÉNEZ JIMÉNEZ	
JOSÉ ANDRÉS CARRETERO BRUÑA	
PEDRO MIGUEL-NARANJO	
JUAN ÁLVAREZ GARCÍA	
SECCION I.	
HISTORIA, ARQUEOLOGÍA Y GEOGRAFÍA	
CAPÍTULO 1. ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA HISTORIA DE EGIPTO Y EL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUOS EN EL AULA DIDÁCTICA ANTONIO BLANCO FREIJEIRO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID .....	17
CLAUDIA VALERIA ALONSO MORENO <sup>1</sup>	
CARLOS FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
PAULA GÓMEZ SANZ	
JUAN ÁLVAREZ GARCÍA	
CAPÍTULO 2. APROXIMACIÓN A LA DIDÁCTICA DEL OBJETO APLICADA A LA ENSEÑANZA: LA NAVEGACIÓN ANTIGUA, UN CASO DE ESTUDIO .....	36
GERARD CABEZAS GUZMÁN	
CAPÍTULO 3. LA CERÁMICA COMO HERRAMIENTA DOCENTE PARA LA ASIGNATURA DE HISTORIA .....	53
LAURA SALGUERO LEDESMA	
ANTONIO ARROYO MARTÍNEZ	
GUIOMAR PULIDO-GONZÁLEZ	
PEDRO MIGUEL-NARANJO	
CAPÍTULO 4. ARQUEOLOGÍA AÉREA Y GEOFÍSICA APLICADAS: ACERCANDO EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO OCULTO A LOS MÁS PEQUEÑOS .....	68
STEFANO DE NISI	
ANDREA GIL LLORENTE	
ISABEL GRANADOS CHIGUER	
CAPÍTULO 5. EL OJO DIGITAL. USO DE TECNOLOGÍAS DE RECONOCIMIENTO ÓPTICO DE CARACTERES EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA MODERNA .....	84
RAFAEL DURO GARRIDO	

CAPÍTULO 6. EL ITINERARIO DEL AUTOESTOPISTA IMPERIAL: LA RADIO UNIVERSITARIA COMO RECURSO PARA EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA MEDIÁTICA .....	100
ÁLVARO CORRALES ÁLVAREZ	
RAFAEL HIDALGO PRIETO	
ISABEL GRANADOS CHIGUER	
PEDRO MIGUEL NARANJO	
CAPÍTULO 7. ¿QUÉ PERCIBEN LOS/AS ESTUDIANTES SOBRE EL CAMBIO CLIMÁTICO? .....	116
ÁLVARO-FRANCISCO MOROTE	
CAPÍTULO 8. LA EDUCACIÓN AMBIENTAL ANTE EL CAMBIO CLIMÁTICO Y LA TRANSICIÓN ENERGÉTICA: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA A TRAVÉS DEL ITINERARIO GEOGRÁFICO EN EL MARCO DE LA EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA (ESO) ....	137
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ-SEGURA	
JONATAN ARIAS-GARCÍA	
JOSÉ LUIS SERRANO-MONTES	
JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ-LACHICA	
CAPÍTULO 9. EDUCAR PARA PREVENIR. FORMACIÓN Y CONOCIMIENTO SOBRE LAS INUNDACIONES DEL ALUMNADO ESCOLAR.....	157
ÁLVARO-FRANCISCO MOROTE	
CAPÍTULO 10. SITUACIONES DE APRENDIZAJE FUERA DEL AULA: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DE LA GEOGRAFÍA A PARTIR DE LOS HUERTOS URBANOS EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA (ESO) .....	177
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ-SEGURA	
JOSÉ LUIS SERRANO-MONTES	
JONATAN ARIAS-GARCÍA	
JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ-LACHICA	
CAPÍTULO 11. ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA LA INTRODUCCIÓN DE LOS PRINCIPIOS DE LOS ODS Y LA AGENDA 2030 DE LA UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO DENTRO DE LA ASIGNATURA DE BIOGEOGRAFÍA .....	198
MARÍA CRISTINA DÍAZ-SANZ	
PEDRO JOSÉ LOZANO-VALENCIA	
CAPÍTULO 12. APRENDIZAJE PRÁCTICO, CONTEXTUALIZADO Y GLOBAL: LOS INDICADORES OFICIALES DEL DESARROLLO HUMANO (ONU).....	220
J. JAVIER SERRANO LARA	
CAPÍTULO 13. APROXIMACIÓN A UNA METODOLOGÍA APS SOBRE CARTOGRAFÍA Y MAPAS TOPOLOGICOS. IMPLEMENTACIÓN DE UN PROYECTO DE COLABORACIÓN UNIVERSIDAD-ENSEÑANZA MEDIA ...	237
CARLOS FERRÁS SEXTO	
VÍCTOR BOUZAS BLANCO	

CAPÍTULO 14. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA A TRAVÉS DE LA PLATAFORMA PADLET PARA ESTUDIANTES DE HISTORIA .....	262
Mª SALUD TOCINO FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 15. VIOLENCIA SEXUADA EN LA DISCIPLINA HISTÓRICA: CÓMO ENSEÑARLA EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS .....	278
MIGUEL ÁNGEL RUBIO LAPEÑA	
ELIA ARCE ISABEL	
CAPÍTULO 16. EXPLORING THE VIRTUAL REPRESENTATIONS OF THE ANCIENT GREECE IN FORTNITE AND ITS POTENTIAL USE IN EDUCATION .....	297
ELISA SERRANO AUSEJO	
GUSTAVO CAMACHO VÉLEZ	
VÍCTOR GÓMEZ MUÑIZ	
ARÁNZAZU GARCÍA MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 17. ANÁLISIS BIANUAL DE LA GAMIFICACIÓN IMPLEMENTADA EN LA HISTORIA DE LOS PAÍSES DE HABLA INGLESA. UNA PROPUESTA DE INNOVACIÓN DOCENTE EN EDUCACIÓN SUPERIOR .....	320
GEMA BARREDA ASENJO	
ANTONIO LÓPEZ AMORES	
CAPÍTULO 18. EL ALUMNADO CREADOR-RECEPTOR .....	338
MARÍA ROCÍO RUIZ-PLEGUEZUELOS	
CAPÍTULO 19. ARQUITECTURAS VIAJADAS COMO APRENDIZAJE CONTEMPORÁNEO .....	355
SÁLVORA FELIZ	
CAPÍTULO 20. CONSTRUIR EL ESPACIO DOMÉSTICO EN EL SIGLO XVIII ..	370
MARTA CRIADO ENGUIX	
CAPÍTULO 21. EL USO DIDÁCTICO Y EL VALOR EDUCATIVO DEL PATRIMONIO ETNOGRÁFICO. EL CONOCIMIENTO DE LAS INFRAESTRUCTURAS DOMÉSTICAS RELACIONADAS CON LA CASA EN LA GRANADA MODERNA .....	387
DANIEL JESÚS QUESADA MORALES	
CAPÍTULO 22. EL CINE HISTÓRICO DE JUAN DE ORDUÑA COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA DE LA HISTORIA Y ELEMENTO DE ANÁLISIS PARA EL INVESTIGADOR: ALGUNAS CONSIDERACIONES .....	409
AGUSTÍN J. PÉREZ CIPITRIA	
CAPÍTULO 23. ACTIVAR EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO Y COMPETENCIAL: EL <i>FEEDFORWARD</i> Y SU IMPACTO EN LA CONSOLIDACIÓN DE SABERES PROCEDIMENTALES Y EN LA MEJORA DEL RENDIMIENTO ACADÉMICO .....	424
ORIOL LUJÁN FELIU	

SECCION II.  
ARTES

CAPÍTULO 24. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA IMAGEN ARTÍSTICA Y CONSTRUCCIÓN DE VALORES. ENTRE LA PEDAGOGÍA DE LA EXPRESIÓN Y LA AXIOLOGÍA .....	442
MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS	
CAPÍTULO 25. DESPUÉS DE AUSCHWITZ NO SE PUEDEN ESCRIBIR POEMAS, SE DEBEN NARRAR HISTORIAS. LA ESCRITURA DRAMÁTICA Y OTRAS HERRAMIENTAS ARTÍSTICAS PUESTAS AL SERVICIO DE LOS ALUMNOS QUE SE CUESTIONAN .....	462
VERONICA JIMENEZ JIMENEZ	
CAPÍTULO 26. ESTUDIO SOBRE EL IMPACTO DEL APRENDIZAJE MUSICAL EN LAS FUNCIONES EJECUTIVAS .....	484
MARÍA IÑESTA JACOBO	
IGNASI NAVARRO SORIA	
CARMEN MAÑAS VIEJO	
SANDRA PÉREZ MENDOZA	
CAPÍTULO 27. EL USO DEL BLOG COMO CUADERNO DE BITÁCORA MULTIMEDIA EN UN AULA DE MÚSICA DE BACHILLERATO .....	500
LUIS R. SUÁREZ-CANEDO	
CAPÍTULO 28. LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA MUSICAL EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL DEL SIGLO XX. LA FORMACIÓN DE LAS NUEVAS AUDIENCIAS .....	513
ALBERTO RODRÍGUEZ MOLINA	
CAPÍTULO 29. JAZZ PARA PERDERSE: <i>LEAVING LAS VEGAS</i> (1995) ...	530
MIGUEL GUERRA GALLARDO	
VERONICA JIMENEZ JIMENEZ	
CAPÍTULO 30. ¿INFLUYE LA EXPERIENCIA PREVIA? ANÁLISIS DEL IMPACTO DE UNA INTERVENCIÓN BASADA EN EL USO DE MEDIOS SOCIALES DENTRO DE LA ASIGNATURA DE FUNDAMENTOS DE LA EXPRESIÓN CORPORAL .....	546
PABLO JIMENEZ JIMENEZ	
MARÍA HUERTAS GONZÁLEZ SERRANO	
CAPÍTULO 31. VÍDEO Y VOLUMEN. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS TRAS LA INCORPORACIÓN DEL VÍDEO EN LAS PROPUESTAS PRESENTADAS POR LOS ALUMNOS DEL GRADO SUPERIOR DE BELLAS ARTES DENTRO DEL ÁMBITO DE LA ESCULTURA .....	562
MARÍA DOLORES GARCÍA GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 32. TRIVIART: OTRA MANERA DE ENSEÑAR HISTORIA DEL ARTE EN LAS AULAS UNIVERSITARIAS .....	592
JOSÉ MANUEL ORTEGA JIMÉNEZ	
CAPÍTULO 33. LA INTEGRACIÓN DE LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE EN LA CONSTRUCCIÓN ARTÍSTICA Y DE LOS RELATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS .....	613
JOSÉ CARLOS MARTÍN CONTRERAS	
JESÚS PORRES BENAVIDES	
CAPÍTULO 34. EXPERIENCIAS DE INNOVACIÓN DOCENTE EN LAS ASIGNATURAS HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO FOTOGRÁFICO. COMPETENCIAS EN HABILIDAD Y CONOCIMIENTO .....	635
MARIA JOSEP MULET GUTIÉRREZ	
JUAN CARLOS OLIVER TORELLÓ	

**SECCION III.**  
**LENGUA Y LITERATURA**

CAPÍTULO 35. FORMACIÓN DE PALABRAS E IMAGINACIÓN, VOCES Y FRASEOLOGÍA: DOS PROPUESTAS DE ACTIVIDADES PARA EL ESTUDIO DE LA LEXICOLOGÍA DEL ESPAÑOL .....	662
ANA MARÍA PÉREZ MARTÍN	
CAPÍTULO 36. LA FORMACIÓN DE GENTILICIOS EN ESPAÑOL: PROPUESTAS DE ACTIVIDADES PARA SU ESTUDIO .....	679
ANWAR HAWACH UMPIÉRREZ	
CAPÍTULO 37. EL PODER DE LA PALABRA: RETÓRICA Y DISCURSO EN LA COMUNICACIÓN ACADÉMICA .....	695
ANNA PEIRATS	
FRANCISCO JAVIER ARTEAGA	
CAPÍTULO 38. REDES SOCIALES Y FONÉTICA CATALANA: UN NUEVO ENFOQUE PARA LA FORMACIÓN DE MAESTRAS Y MAESTROS // XARXES SOCIALS I FONÉTICA CATALANA: UN NOU ENFOCAMENT PER A LA FORMACIÓ DE MESTRES .....	712
DIANA NASTASESCU	
CAPÍTULO 39. HACIA LA ENSEÑANZA DE LOS LATINISMOS CRUDOS EN EL AULA DE TRADUCCIÓN JURÍDICA DE INGLÉS .....	729
VALERIA HERNÁNDEZ GARCÍA	
CAPÍTULO 40. MOTIVATION AS A KEY CONTRIBUTING FACTOR IN LANGUAGE ACQUISITION: CASE STUDY OF COLLEGE STUDENTS LEARNING MANDARIN CHINESE .....	744
CATALINA CHENG-LIN	

CAPÍTULO 41. LA PERCEPCIÓN DEL PROFESORADO UNIVERSITARIO SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA A TRAVÉS DE LA GAMIFICACIÓN .....	760
RUBÉN GONZÁLEZ VALLEJO	
SARA CASCO-SOLÍS	
CAPÍTULO 42. HERRAMIENTAS DIGITALES PARA LA ENSEÑANZA PRESENCIAL DEL ALEMÁN COMO LENGUA EXTRANJERA EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO .....	779
JULIA MAGDALENA PIECHOCKI-SERRA	
CAPÍTULO 43. <i>EL REY LEÓN</i> COMO HERRAMIENTA DE INNOVACIÓN DOCENTE DE LA LENGUA ÁRABE: FUSIÓN DE MÚSICA Y MÉTODOS INTERACTIVOS PARA FAVORECER SU DINAMISMO Y ADQUISICIÓN..	798
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 44. INNOVACIÓN DOCENTE APLICADA A LA LENGUA ÁRABE: EL USO DE MARIQUITINA PARA GAMIFICAR EL APRENDIZAJE DEL VOCABULARIO Y LA GRAMÁTICA .....	813
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 45. INNOVACIÓN DOCENTE A TRAVÉS DE NIZAR QABBANI Y LA MÚSICA: UN ACERCAMIENTO A LA CULTURA PARA MEJORAR EL ESTUDIO Y EL APRENDIZAJE DE LA LENGUA ÁRABE.....	827
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 46. MODELOS DE LENGUAJE Y ELE. USO DE LOS ADJETIVOS .....	843
M.ª VICTORIA CANTERO ROMERO	
CAPÍTULO 47. PROPUESTA DE INNOVACIÓN DOCENTE PARA LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA A NIVEL UNIVERSITARIO EN CHINA A TRAVÉS DE LAS TECNOLOGÍAS ....	861
DIEGO LÓPEZ GARCÍA	
DIEGO LÓPEZ LUQUE	
WALTER FEDERICO GADEA	
EMILIO JOSÉ DELGADO ALGARRA	
CAPÍTULO 48. ANÁLISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA CULTURA EN ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA PARA MEJORAR LA COMPRENSIÓN LECTORA DE ALUMNOS CHINOS UNIVERSITARIOS ..	875
DIEGO LÓPEZ GARCÍA	
DIEGO LÓPEZ LUQUE	
WALTER FEDERICO GADEA	
EMILIO JOSÉ DELGADO ALGARRA	
CAPÍTULO 49. MONOLINGUAL AND BILINGUAL PRODUCTION OF ENGLISH SENTENTIAL SUBJECTS: THE FROG STORY .....	891
SONJA MUJČINOVIC	

CAPÍTULO 50. BANDAS DESENHADAS NAS AULAS DE PORTUGUÊS: POTENCIALIDADES E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS .....	912
KEILA COELHO BARBOSA	
CAPÍTULO 51. O USO DOS TRAVA-LÍNGUAS COMO PROPOSTA DIDÁTICA NAS AULAS DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA NÃO MATERNA.....	926
KEILA COELHO BARBOSA	
CAPÍTULO 52. O USO DA CANÇÃO COMO ELEMENTO MOTIVADOR NO ENSINO DO PORTUGUÊS COMO LÍNGUA NÃO MATERNA: UMA PROPOSTA DIDÁTICA .....	940
KEILA COELHO BARBOSA	
JOÃO MANUEL NUNES DA SILVA NOGUEIRA	
CAPÍTULO 53. LITERATURA Y CULTURA PARA LA ENSEÑANZA DEL INGLÉS JURÍDICO PENAL .....	955
Mª PAZ MARÍN GARCÍA	
CAPÍTULO 54. EL APS Y LA COMPETENCIA LECTORA: UN RETO DEL SISTEMA EDUCATIVO ACTUAL .....	970
BELÉN MONTIJANO SERRANO	
ISABEL SEGURA MORENO	
CONSUELO BURGOS BOLÓS	
VERÓNICA TORRES MOYA	
CAPÍTULO 55. PROPUESTA DOCENTE PARA LA ENSEÑANZA DE LA FILOLOGÍA JAPONESA A TRAVÉS DE LOS TEXTOS LITERARIOS BUDISTAS .....	986
DIEGO LÓPEZ GARCÍA	
DIEGO LÓPEZ LUQUE	
WALTER FEDERICO GADEA	
EMILIO JOSÉ DELGADO ALGARRA	
CAPÍTULO 56. EL <i>QUIJOTE</i> PARA NIÑOS: ANÁLISIS DE DIEZ ADAPTACIONES LITERARIAS GRADUADAS .....	1004
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
CAPÍTULO 57. JUEGOS QUE HACEN HISTORIAS: EL APRENDIZAJE BASADO EN JUEGOS (ABJ) PARA EL DESARROLLO DE LA ESCRITURA CREATIVA EN EL AULA .....	1020
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 58. HIPOTEXTOS FILOSÓFICOS Y MÉDICOS EN LA LITERATURA INFANTIL .....	1035
ELENA CANO TURRIÓN	
CAPÍTULO 59. “CARTA A LÁZARO DE TORMES”: <i>FANFIC</i> Y ESCRITURA COLABORATIVA PARA EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA LITERARIA .....	1056
LAURA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 60. LECTURA CRÍTICA Y ESCRITURA CREATIVA EN EL DESARROLLO DE LA COMPETENCIA COMUNICATIVA EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO .....	1074
ANNA PEIRATS	
FRANCISCO JAVIER ARTEAGA	
CAPÍTULO 61. LITERATURA Y CINE EN EL AULA UNIVERSITARIA: LA FIGURA FEMENINA DE HOLLYWOOD EN <i>MARILYN NO ES MONROE</i> (2012), DE GREGORIO MORALES .....	1093
ALBERTO GARCÍA-AGUILAR	
CAPÍTULO 62. LA ACCIÓN TUTORIAL A TRAVÉS DE EXPERIENCIAS DE INNOVACIÓN DOCENTE: EL PROYECTO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS PARA LA INNOVACIÓN EN LA TUTORIZACIÓN DE TFG EN LITERATURA ESPAÑOLA.....	1108
NÚRIA LORENTE QUERALT	
MARIA MORANT GINER	
CAPÍTULO 63. INNOVATION IN TEACHING THROUGH AI: NEW TOOLS FOR TEACHING IDIOMS TO UNIVERSITY STUDENTS .....	1124
CRISTINA LARA-CLARES	
CRISTINA FERNÁNDEZ-ALCAINA	
ALBA E. RÚZ GÓMEZ	
CAPÍTULO 64. AI IS HERE TO STAY! SHOULD WE ADAPT OR IGNORE? A DISCUSSION ON THE CHANGING LANDSCAPE IN THE LANGUAGE TEACHING CLASSROOM .....	1150
LILLY ESCOBAR ARTOLA	
CAPÍTULO 65. INTEGRATING EXTRAMURAL ENGLISH WITH CLASSROOM INSTRUCTION: REFLECTIVE INSIGHTS ON THE USE OF CHATGPT IN ENGLISH FOR TOURISM (EFT) LESSONS TO PROMOTE COLLABORATIVE LEARNING.....	1166
YOLANDA JOY CALVO BENZIES	
RAQUEL P. ROMASANTA	
CAPÍTULO 66. EL <i>MICROLEARNING</i> EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR: EL TRABAJO DE FIN DE GRADO .....	1195
CRISTINA BLANCO GARCÍA	
MARTA MARTÍN GILETE	

## LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA MUSICAL EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL DEL SIGLO XX. LA FORMACIÓN DE LAS NUEVAS AUDIENCIAS

---

ALBERTO RODRÍGUEZ MOLINA

*Universidad Internacional de la Rioja*

### 1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, en la música occidental, los compositores comenzaron a buscar nuevas formas de expresión musical basadas en una transformación profunda del lenguaje musical cuestionando los principios armónicos y melódicos anteriores incorporando nuevos elementos compositivos. El sistema tonal, que había permanecido vigente desde hace dos siglos, se considera agotado lo que lleva a la búsqueda de nuevos procedimientos de expresión a través de la experimentación. El cromatismo llenó melodías y acordes diluyendo progresivamente los límites de la tonalidad eliminando la jerarquía entre las doce notas de la escala llegando a la emancipación de la disonancia (Grout, 1990).

El comienzo del siglo XX reaccionó fuertemente contra los esquemas e ideas establecidas a través de la búsqueda desenfrenada de alternativas artísticas, musicales y culturales. Este pensamiento llegó a calar tan hondo que incluso se comenzó a reaccionar contra ideas que habían surgido pocos años antes provocando una superposición continua entre el nacimiento de nuevas corrientes con la reacción a estas mismas ideas. Todo debe ser nuevo y lo inmediatamente anterior ya no vale por lo que cualquier excusa es buena para proponer un cambio estético rompiendo con lo establecido.

La necesidad de escapar de cualquier sensación musical de estabilidad que proporcionaba la música tonal llevó a utilizar recursos basados en generar tensiones e inestabilidad en el discurso musical. A partir de

ahora, la habilidad del compositor se basará en administrar con inteligencia el grado de tensiones y sonoridades extrañas de sus obras para poder crear una obra de arte equivalente a las producidas en siglos anteriores.

## 2. OBJETIVOS

Para el presente estudio establecemos los siguientes objetivos:

- Establecer una línea temporal desde el comienzo del siglo XX que muestre las principales características de las corrientes musicales atonales que se gestaron durante aquellos años y que influyeron en la ruptura del oyente con el compositor.
- Analizar las ideas de los músicos y teóricos que fueron parte del proceso en la llegada de la atonalidad y que vivieron tales cambios.
- Estudiar la influencia cultural a través de la educación que ayude a las nuevas audiencias a comprender las nuevas corrientes musicales como una manifestación artística.

## 3. METODOLOGÍA

Analizando las ideas de los músicos y teóricos que presenciaron estos cambios se puede entender mejor la evolución de este proceso y establecer unas claves para poder comprender mejor la cronología de estos avances desde la perspectiva del público.

El pianista serbio Rudolph Reti (1885-1957) ya señalaba en 1941 que los cambios afectaron sobre todo en lo armónico, pero se extendieron a todo el trabajo del compositor en lo melódico, temático, estructura e instrumentación eliminando y negando cualquier fuerza tonal (Reti, 1965).

El compositor argentino Athos Palma (1891-1951) añadía que esta ruptura suponía incurrir en el campo más avanzado en la técnica musical rompiendo con lo establecido e indicaba la necesidad de que el nuevo arte debía ser capaz de crear obras de igual belleza que las anteriores (Palma, 1945).

Esta idea de eliminar la tonalidad supone también eliminar las reglas y la estética que rige la relación entre sonidos. En efecto, los compositores contemporáneos actúan convencidos de la necesidad del nuevo arte. El compositor austriaco Arnold Schönberg<sup>57</sup> se expresa contra la música tonal alegando “(...) ya no considero el peligro de alusiones tonales de manera tan trágica como antaño. Igualmente, estoy convencido de que incluso ciertos acordes consonantes (que yo no empleo) no serían un *malheur*”. (Schoenberg, 1987, p. 258).<sup>58</sup>

Años más tarde, el compositor americano John Cage (1912-1992) sentenciaría que las disonancias como los ruidos eran bienvenidos para la música (Cage, 2007). Como vemos, los compositores están convencidos del camino adoptado y de la necesidad de defenderlo y mantenerlo.

### 3.1. LA EVOLUCIÓN HACIA LA ATONALIDAD COMO LENGUAJE MUSICAL

Para establecer una línea evolutiva que culmine en la atonalidad sería conveniente definir los conceptos que nos ocupan. Para el compositor austriaco Ernst Krenek (1900-1991), la música tonal se organiza por tonalidades mayores y menores y la música que carece de tal organización se puede considerar atonal (Krenek, 1965).

Krenek no quiere decir que la música atonal no tenga organización, sino que prescinde de la organización que utiliza la música tonal. Se puede apreciar entonces que el campo de la música atonal es bastante amplio, aunque la idea es saber la finalidad de esta música y estos cambios.

En el compositor italiano Alberto Mazzucato (1813 – 1877) podemos encontrar una definición más completa de la tonalidad encontrando unas características más detalladas sobre la construcción de la música tonal. Señaló cinco leyes o principios en las que está basada la tonalidad (Forns, 1972):

---

<sup>57</sup> Indistintamente aparecerá como Schoenberg o Schönberg dependiendo de cómo aparezca en los libros citados.

<sup>58</sup> Carta escrita a René Leibowitz el 1 de octubre de 1945.

- Sólo se establecen dos acordes perfectos, acorde mayor y menor como principio armónico.
- El Centro tonal que revela la importancia jerárquica de la tónica frente al resto de grados.
- La simetría del centro armónico en la que se puede apreciar la importancia de las tonalidades una quinta superior e inferior a la tónica.
- Inercia sonora que trata de la tendencia que tienen las notas alteradas a resolver en la misma dirección en la que son alteradas.
- Búsqueda de la cadencia hacia el grave donde el bajo tiende a resolver la cadencia descendiendo.

Debemos tener en cuenta que la organización tonal no supone que no haya variación del centro tonal. De hecho, es muy importante su variación y la necesidad de lo que llamamos modulación. El teórico estadounidense Walter Piston (1894-1976) considera indeseable estéticamente el permanecer continuamente en la misma tonalidad y no utilizar notas fuera de la escala diatónica. La tonalidad debe ser dinámica y variada porque para el oyente estas tonalidades mantienen una relación compositiva que da unidad a la composición cuando regresa a la tónica (Piston, 1991).

La modulación es una buena opción que lleva a los compositores a explorar nuevas fórmulas de expresión no basadas exclusivamente en las cadencias perfectas consiguiendo una ampliación considerable de la tonalidad. Por otro lado, el abuso excesivo de la modulación contribuirá a que la tonalidad vaya perdiendo fuerza para diluirse en una serie de progresiones continuas de centros tonales diferentes sin establecerse en ninguno.

### 3.2. CORRIENTES QUE INICIARON LA TRANSICIÓN A LA ATONALIDAD

El musicólogo alemán Diether de la Motte (1928-2010) considera que Franz Liszt (1811-1886) “*inventa* acordes y enlaces armónicos y *utiliza* también material melódico (...). La teoría de la armonía ha llegado a su fin, y hay que darle el relevo a la interpretación armónica en forma de un reconocimiento de situaciones concretas” (De la Motte, 2007, p. 244). Ahora es muy complicado hablar de un centro tonal concreto y

todo fluctúa entre varios centros sin ninguna expectativa. El acorde disminuido de séptima, el tritono y el uso explícito de la disonancia han permitido la liberación del lenguaje clásico.

El musicólogo italiano Enrico Fubini (1935) también sitúa a Liszt como un renovador de la forma a través de la figura del compositor francés Hector Berlioz (1803-1869) que también reaccionó contra la tradición pasada. Establece la búsqueda de la belleza fuera de las normas de escuela a través de lo que llama la “asemanticidad” (Fubini, 2022).

Para Liszt, la idea del músico romántico es la unión de las artes en la música y, la manera de buscar una expresión más completa en el arte es la música programática, que diluye los límites entre todas las artes mostrándose como la revolución que podría renovar la forma tradicional. Los países europeos donde comenzó a darse esta revolución que conduciría a la música atonal fueron Alemania y Francia.

En Alemania, la propuesta del compositor Richard Wagner (1813 – 1883) se convierte rápidamente en una referencia cultural romántica. La elaboración de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) supone el encuentro de todas las artes en una sola. Esta concepción del arte supone el centro de la idea del drama wagneriano y no se aleja del pensamiento de Liszt aunque la concepción de Wagner es más compleja. La innovación más importante, que alcanza los límites del proceso evolutivo de la tonalidad, la podemos encontrar en *Tristan e Isolda* de Wagner. Este proceso respondía a las necesidades del drama wagneriano con un lenguaje armónico cromático manteniendo el tratamiento de las voces en la forma tradicional clásica.

Durante las dos décadas siguientes a 1890, los compositores sintieron una fuerte atracción por el lenguaje wagneriano. Estos compositores encabezaron la entrada en el siglo XX: Richard Strauss, Alexander Scriabin, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Claude Debussy, Max Reger, son algunos de estos compositores que rompieron con las antiguas tradiciones generando ideales estéticos más modernos y nuevos.

En 1874 nace en Francia el Impresionismo conformado por compositores franceses posteriores a Hector Berlioz. Este estilo se caracteriza por la inspiración extramusical con el uso de armonías basadas en cuartas

superpuestas, notas añadidas y extrañas al acorde, imprecisión tonal a través del uso de escalas modales y de tonos enteros. Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937) son dos de los principales exponentes de esta corriente.

Según Walter Piston, los métodos de Debussy son complejos ya que utiliza una lógica que abandona la tonalidad clásica buscando centros tonales basados en escalas modales utilizando poliacordes formados por combinaciones de triadas diferentes de acordes lejanos e intervalos de cuartas y quintas (Piston, 1991). Para Reti, la obra de Debussy contrasta con el atonalismo situándola como un elemento revolucionario y nuevo que simultanea la escucha de varias tónicas. El oído, por instinto, las sitúa conectándolas en cada frase estableciendo una correlación tonal con sentido (Reti, 1965).

La evolución de este estilo se volverá más compleja desembocando en combinaciones de tonalidades diferentes funcionando a la vez como podemos ver en algunas obras de Darius Milhaud (1892 – 1974) e Igor Stravinsky<sup>59</sup> (1882 – 1971).

El desarrollo del Romanticismo situando al hombre como idea fundamental desemboca en el Expresionismo que encontramos en los primeros años del siglo XX. Lejos de idealizar al hombre, lo que encontramos en las obras expresionistas son constantes conflictos internos, ansiedad, miedo y rebelión contra todo lo establecido. La crudeza de las situaciones de las obras expresionistas supera ampliamente lo soportable por el ser humano. Estas situaciones llevadas al límite requerían un lenguaje bastante más revolucionario que el romántico encontrando en la atonalidad y el continuo cromatismo una salida al amplio contraste de sentimientos encontrados. *Erwartung*, *Pierrot lunaire* y *Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg (1874-1951) representan a la perfección esta corriente. Lo más destacable de estas obras es que no buscan la belleza, sino que utilizan las ideas más provocativas para representar un complejo entramado de emociones y sentimientos. El austriaco

---

<sup>59</sup> Indistintamente aparecerá como Stravinsky o Stravinski dependiendo de cómo aparezca en los libros citados.

Alban Berg (1885-1935) es también un compositor muy representativo de esta etapa.

Mientras que los elementos armónicos iban debilitándose, los cromatismos iban alcanzando cada vez mayor complejidad y densidad haciendo que desapareciera la jerarquía entre las doce notas de la escala cromática produciendo tensiones y disonancias continuas, creando sensaciones nuevas en el oído eliminando por completo cualquier referencia a la tradición armónica.

El camino hacia la atonalidad no fue fácil. Después de la I Guerra Mundial los compositores entienden que en la tonalidad escasean los recursos. No obstante, la aparición de la atonalidad trajo consigo un repunte de corrientes neoclásicas que reaccionaron fuertemente contra este nuevo estilo y pretendían revivir el espíritu tonal de la música. La situación no era fácil, el compositor Josep Casanovas i Puig (1924-1996) describe así, refiriéndose a la obra del compositor Ernst Krenek (Krenek, 1965, p. 13):

Tales neoclasicismos no fueron otra cosa que intentos de salir del paso con fórmulas tradicionales, llenas de un lenguaje aparentemente atonal porque (...) en el fondo no se trató más que de una serie de obras en las que su supuesto atonalismo no pasaba de ser una fuerte dosis de disonancias sobreañadidas y con frecuencia insinceras.

Aunque estas palabras se podrían extraer de compositores que utilizaron el neoclasicismo, lo cierto es que este movimiento sí llegó a tener una relevancia importante en el siglo XX a través de la música para cine, publicidad y en corrientes de la música popular que hicieron una lectura sencilla del lenguaje clásico con gran acierto.

### 3.3. LA LLEGADA DE LA ATONALIDAD

Athos Palma y el musicólogo húngaro Ottó Károlyi (1934-2015) coinciden en que la llegada de la atonalidad era un proceso consecuencia de la evolución lógica de la música y que responde a la única salida posible al pensamiento cromático.

Casanovas i Puig considera, en la misma línea, que la atonalidad constituye un proceso evolutivo auténtico al igual que la desaparición de la

tonalidad. La llegada de la atonalidad era un proceso necesario y lógico de la evolución del cromatismo extremo del romanticismo tardío.

Debemos recordar que estos estilos se solapan unos con otros. El siglo XX se caracteriza por un eclecticismo que evolucionó década a década. Esto quiere decir que, desde el romanticismo, ya había varios estilos que iban emergiendo y coexistiendo unos con otros, incluso con tendencias antirrománticas, aunque no todos los músicos sintonizaron con las corrientes de su época.

El Dodecafonismo nace como una corriente con una posición negativa y crítica hacia la tonalidad. Creada por Arnold Schönberg en 1921 se considera que rompió con todos los sistemas melódicos y armónicos tonales del momento. Se basa en la eliminación de la jerarquía entre los doce sonidos de la octava manteniendo un orden de aparición de estos sonidos establecido al comienzo de la obra pudiendo variar después. Los compositores ya habían experimentado antes con la atonalidad por lo que no se puede considerar que fuese la primera corriente atonal.

Schönberg busca la renovación del lenguaje musical a través de varias ideas. En ellas explora las condiciones del sonido analizando la serie armónica que incluye intervalos disonantes en su rango superior eliminando la diferencia entre consonancia y disonancia. También hace referencia al timbre y la altura dando valor a la melodía de timbres. Por otro lado, explora el sistema acordal para dar cabida a los acordes con más de seis sonidos, acordes alterados y notas extrañas.

La idea fundamental de este sistema es explotar todas las posibilidades utilizando todas las combinaciones posibles dando especial importancia al timbre. Su idea es formar imágenes sonoras llamadas melodías formadas por alturas, “(...) ¡Melodías de timbres! ¡Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles! (...) ¡Y quién se atreve aquí a aventurar teorías!” (Schönberg, 1974, p. 501):

Schönberg considera que la finalidad de su método es reemplazar completamente a la armonía tonal dando una mayor lógica a los sonidos que constituyen los acordes. Anular cualquier relación tonal que el oído

pudiera interpretar mediante la estructura de un lenguaje atonal que reemplace la tonalidad.

Stravinsky, argumenta que el dodecafonismo es estética y técnicamente diferente a su manera de componer y hace referencia a la incomprendión que provoca el sistema de Schönberg. Sin embargo, considera que es un trabajo honrado ya que Schönberg había creado un sistema que le conviene para sus ideas y que, por lo tanto, no engañaba a nadie al ser plenamente consciente de lo que hace. No se puede considerar algo feo por el simple hecho de que no guste.

Schönberg no busca la belleza ni la claridad sino la necesidad de crear. No sólo desaparecen los conceptos tradicionales de armonía y melodía, también se difumina el concepto de forma o lo que se considere algún tipo de orden. El espectador ya no debe condicionar al compositor.

De la aplicación de la idea de las series del Dodecafonismo a elementos como la textura, la duración, el timbre o la intensidad se derivan corrientes como el Serialismo Integral de 1950 donde se podían controlar todos los elementos de la obra evitando la sensación de aleatoriedad. Una de las principales críticas que obtuvo este sistema fue la dificultad del oyente en apreciar variaciones de determinados parámetros. También se criticó la pérdida de independencia del intérprete que permanecía completamente condicionado por los cambios que se marcaban en la partitura.

En la década de 1920 surge otra corriente fruto de la experimentación que sufrió el comienzo del siglo XX. El microtonalismo deja de considerar el semitono como la unidad mínima de división de la octava. Sus orígenes proceden, principalmente, de la figura de Nicola Vicentino (1511-1572) que ideó un sistema de afinación microtonal basado en los géneros griegos dado el interés que surgió en 1550 por la música cromática, lo que se llamó estilo *Musica reservata*. También tienen su origen en el interés musical surgido a principios del siglo XX por culturas lejanas que utilizaban otras divisiones de la octava.

El pianista italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) teorizó sobre un sistema microtonal sentando las bases de una nueva estética musical dividiendo la octava en 36 partes. La corriente microtonal que obtuvo más éxito fue la que se desprendía de dividir la octava en 24 partes iguales

y, por el momento, es la única que se puede representar en nuestro actual sistema de notación (Busoni, 1916).

Tanto los modelos de la música dodecafónica como el minimalismo y otras corrientes derivadas del uso de la electricidad como la música electroacústica no consiguieron llegar al público de la primera mitad del siglo XX quedándose como música experimental que no consiguió trascender a la sociedad como medios de expresión artística.

#### 4. RESULTADOS

La dificultad radica en si la aceptación de las nuevas sensaciones musicales que propone la música del siglo XX se debe a que el tiempo transcurrido desde la incorporación de la atonalidad es demasiado breve, si es una cuestión de instrucción musical o simplemente que no todas las personas están capacitadas para experimentar la atonalidad como algo auditivamente agradable. En el momento en el que situamos este estudio podríamos entender que la velocidad a la que se sucedieron los cambios no facilitó que las personas pudieran acostumbrarse a la atonalidad. Sin embargo, hoy en día podemos apreciar que, 100 años después, las sensaciones que experimenta el público son muy similares, aunque la apertura y costumbre son mayores ya que la industria del cine ha facilitado la introducción de la música atonal en el llamado cine de anticipación, terror o lo que podemos llamar ambientación de lo desconocido.

Para Krenek hay una continuidad entre el romanticismo sinfónico de Tchaikovsky y la obra de Schönberg que no busca una comodidad y comprensión en la escucha puesto que ya no existe una idea de confort en la audición (Krenek, 1965). El historiador español José Forns (1898-1952) complementa la idea de Krenek aludiendo a que el dinamismo ha sustituido al estatismo donde el movimiento sustituye el sistema tonal. (Forns, 1972). Según las ideas expuestas por compositores e investigadores se puede entender que el proceso de aparición de la atonalidad era necesario, aunque se produjo en muy poco tiempo.

El psicólogo inglés John A. Sloboda (1950) realizó un experimento con niños de edades comprendidas entre los 5 y los 10 años. Este

experimento mostraba secuencias armónicas disonantes y consonantes llegando a las siguientes conclusiones (Sloboda, 2012, p. 308):

A los nueve años (...) los niños comenzaron a mostrar fuertes reacciones estéticas en respuesta a las opciones ‘incorrectas’ (acordes disonantes), contrayendo sus rostros en señal de disgusto o riéndose. Una progresión desde los cinco años a la edad adulta (...) comenzando con la capacidad de rechazar disonancias pronunciadas y llegando a la capacidad de detectar violaciones de la estructura secuencial normal.

También lo realizó mostrando melodías atonales y tonales con similares resultados. De las melodías tonales era posible extraer información de la estructura que permanecía en la memoria sirviendo como base para la comparación con otras melodías. Cuando las melodías terminaban en tónica, dentro de una cadencia perfecta, los niños de ocho años las percibían como completas.

Se puede observar que el factor de la memoria puede ser determinante para establecer un grado de coherencia musical o concordancia. Recoriar una melodía supone poder reconocerla después y poder compararla con otras diferentes. Sloboda se da cuenta de que los niños con formación musical responden de manera muy similar a los niños no formados por lo que estableció que existía una condición innata, un factor cultural y un contexto evolutivo en la música.

## 5. DISCUSIÓN

Rudolph Reti entiende que lo que cambia es el interés estético dado que la reacción del público a la disonancia no cambia (Reti, 1965). Por esta razón los compositores contemporáneos hacen un mayor uso de las disonancias. En la música atonal encontramos largos pasajes donde no aparece ningún tipo de consonancias y las disonancias aparecen unidas como si no creasen tensiones en el discurso musical. Con frecuencia encontramos también pasajes sin ningún tipo de motivo reconocible donde todo es nuevo y su única relación es la situación temporal de cada nota.

Otra de las principales consecuencias de estas innovaciones es el alto grado de dificultad en la escritura del nuevo arte atonal. Estas complejidades abordan el campo compositivo y el interpretativo. Esto va unido

a la incomprendión que el público manifiesta ante tales obras, como se ha visto. Los compositores son conscientes de esta complejidad, pero asumen el riesgo de no tener normas en la creación sonora.

Stravinsky escribe sobre la dificultad de componer cuando todo está permitido y hay libertad absoluta: “¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad?” (Stravinski, 2006, p. 65). Aunque considera que es imprescindible vencer el miedo ya que tiene elementos sólidos con los que trabajar en medio de la experimentación.

Krenek considera la atonalidad como uno de los fenómenos más complejos de la historia de la música (Krenek, 1965). También situaba a Schönberg como el principal impulsor de esta nueva corriente musical. Como hemos dicho, Schönberg lleva a los límites el Expresionismo musical con obras como *Erwartung* y *Pierrot lunaire* que son ya completamente atonales y están llenas de inquietudes rítmicas y armónicas que desembocarían en el Dodecafonismo.

Como se ha comentado, los compositores son conscientes de la dificultad de interpretación de sus obras y buscan que los intérpretes sean fieles al texto escrito. Schönberg expresa así su preocupación por la interpretación de *Pierrot lunaire*, sabiendo que es una obra compleja: “¡¡La gente tiene que saber lo que pretendo!!” (Schoenberg, 1987, p. 54)<sup>60</sup>. En los mismos términos escribe a Edgar Varèse en 1922 preguntándole si entiende de verdad las dificultades de la obra y la complejidad de interpretación de esta. (Schoenberg, 1987, p. 83).

La atonalidad trajo también un cambio de pensamiento de los compositores donde se dispararon las oportunidades y alternativas basadas en la liberación de la disonancia y de los ritmos, la perfección de los instrumentos y la experimentación de efectos basados en las técnicas extendidas.

En 2016, en una reposición del programa “Diálogos” de Radio Nacional de España<sup>61</sup>, José Luis García del Busto le preguntaba al compositor Francisco Guerrero Marín (1951-1997) sobre la gran dificultad de

---

<sup>60</sup> Carta dirigida a Alexander Siloti en 1914.

<sup>61</sup> Programa “Diálogos” de José Luis García del Busto emitido el día 20 de julio de 2016 en Radio Nacional de España, Radio2.

ejecución de su música. Guerrero explicaba que no había una intencionalidad en la escritura difícil pero que sus intenciones sonoras no podían conseguirse de otra manera. También argumenta que no se adscribe a ninguna corriente contemporánea por lo que la libertad de escritura lleva también a un camino en el que la experimentación se convierte en una necesidad marcada por la innovación continua en la escritura y formas musicales. Lo más interesante de la entrevista llega cuando él mismo reconoce no escuchar música contemporánea, ni siquiera sus propias obras.

## 6. CONCLUSIONES

Después de este breve recorrido se puede concluir que la llegada de la atonalidad supuso la aceptación de ideas novedosas que tardarían en calar en el público y que, en un principio, funcionarían en un espacio experimental pero no tanto en las salas de conciertos:

- Explotación de la construcción de pasajes y obras atemáticas. Estructuras y conjuntos de notas sin ninguna jerarquía.
- Uso de tonos inusuales sujetos a la experimentación tímbrica de los instrumentos que se despreciaron en el pasado.
- Contrastes extremos en todos los parámetros musicales. Esto genera en el oyente una situación continua de alerta.
- Exploración rítmica con cambios abruptos y acentuaciones desplazadas que liberan el uso del compás.
- Desaparece la posibilidad de prever lo que viene por venir de patrones establecidos lo que genera también en el oyente una situación de alerta.
- Imposibilidad de establecer una línea temática en el transcurso de la obra.
- Frecuentes cambios que producen sensación de pérdida e incertidumbre que conduce a una incapacidad para reconocer y recordar partes de la obra.
- Desaparición de las estructuras clásicas tonales.

El hecho de no poder establecer conexiones entre las partes del discurso sonoro puede llevar a provocar una sensación de pérdida que hace desconectar al oyente de lo que está escuchando. Estructuras basadas en la disonancia y en timbres no convencionales siguen provocando rechazo entre el público ya que son estructuras difíciles de aceptar. El proceso de adaptación auditiva sigue siendo largo. La perspectiva que se tiene desde el siglo XXI es que, aunque la situación ha mejorado gracias a la creación de música para creaciones audiovisuales, el rechazo que todavía provoca la música atonal es considerable dado que el cambio ha sido muy radical y es un proceso en continuo cambio.

En 1947, el director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler (1886-1954), como defensor de la tonalidad, entiende el rechazo del público a la música atonal. Sin embargo, considera que no se debe renunciar a los recursos que puede aportar sobre todo a los músicos que pueden aprovechar y utilizar estos recursos. El mundo tonal se ha vuelto muy estrecho y la atonalidad pretende ser un avance que aporte una visión más amplia. El público no entiende estas nuevas tendencias que producen rechazo, aunque cabría preguntarse cuál es la razón real de la respuesta del público que dura ya más de 40 años (Furtwängler, 2011).

El compositor inglés Eaglefield Hull (1876-1928) entiende como muy valiente la búsqueda de lo extraño y lo raro y la búsqueda de patrones que desafian cualquier análisis. En ese aspecto el musicólogo chileno Joaquín Zamacois (1894-1976) valora la búsqueda de sonoridades nuevas de los compositores modernos fuera de la clasificación tradicional. Sólo la combinación a base de superposición de semitonos e intervalos más pequeños que el semitono puede llevar a nuevas sonoridades (Zamacois, 1958).

En 50 años se ha producido un cambio drástico en el lenguaje musical y la estética con una profundidad tan grande que no se ha visto antes en la historia de la música. Esto supone que la música atonal y disonante exige también nuevas formas de escuchar. John Cage, en esta línea, considera que la nueva música necesita una nueva actitud de escucha, pero no se trata de intentar entender lo que se está diciendo, pues los sonidos no tienen forma de palabras. Es, sencillamente, mostrar cómo se desarrollan los sonidos y prestar atención (Cage, 2007). El compositor francés Pierre Schaeffer (1910-1995) entiende también que ese

cambio se debe dar en el oyente desvinculándose de la fuerte enseñanza de las tradiciones. (Schaeffer, 1998).

En la música nueva, el oyente pasa a ser un sujeto activo en el desarrollo de la puesta en escena. El antiguo orden, las antiguas reglas y lo establecido ya no existe. Ahora la creación es libre completamente generando todo tipo de sensaciones y situaciones inesperadas.

Podemos encontrar reacciones a favor de cómo comprender el nuevo arte. Krenek afirma que el público está completamente preparado después de veinte años para aceptar las nuevas formas de expresión musical (Krenek, 1965). Alban Berg hizo su predicción augurando que en pocas décadas la música de su tiempo sonaría tan natural como nos parece hoy la de Mozart. (Reti, 1965).

También tenemos reacciones en contra. Reti analiza que después del tiempo que ha pasado, las palabras de Berg no se han cumplido ya que su música no significó nunca algo parecido a la de Mozart ya que la intención de su música era completamente diferente. (Reti, 1965).

Para Sloboda la música es algo natural y placentero basado en nuestros instintos y emociones, la voz y el movimiento rítmico del cuerpo humano. Pero la música del siglo XX se ha alejado de este sentido por lo que está perdiendo significado para el hombre. El rápido desarrollo de la música electrónica lleva a un camino sin salida y los compositores comienzan a darse cuenta. La electrónica y nuevos timbres deben seguir las pautas de la creación humana. (Sloboda, 2012).

La nueva norma establecida en los experimentos musicales es el rechazo a la tradición. Según Reti, la nueva música sólo podrá permanecer si se encuentra la forma de integrar estos avances en la evolución musical del siglo XX constituyendo una nueva norma musical que lleve a ser universal, de lo contrario, serán corrientes fugaces, aunque las hayan presentado como lo más novedoso (Reti, 1965).

Stravinsky habla sobre la dificultad del proceso, del que era muy consciente, entendiendo que, al final, los caprichos y la anarquía artística que imperan en el mundo llevan al aislamiento del artista del público apareciendo como un monstruo de su propia creación musical. La

evolución le obliga a que todo lo que ya se haya hecho está prohibido por lo que acaba definiendo su lenguaje completamente apartado del público que le escucha volviendo su arte único. Por eso han aparecido tendencias completamente contradictorias e incompatibles. Es imposible unificarlo todo, lo que nos lleva al artista individual anárquico (Stravinski, 2006).

Veinte años después, las consecuencias de esta complejidad en el arte musical no se harían esperar. Para Krenek se está produciendo una tendencia hacia la simplicidad que reacciona contra la complejidad de la música atonal y el Dodecafonismo por lo que la música podrá tener un nuevo inicio menos complicado (Krenek, 1965).

Cage y Palma coinciden en que la solución está en la educación del sentido auditivo desde la infancia, aunque se ha podido ver con el experimento de Sloboda que no es una tarea sencilla. Hace referencia a que la historia será el juez que determinará si realmente la música atonal podría producir verdaderas obras de arte de igual valor que las pasadas. Por ahora, todo pertenece al campo de la experimentación (Palma, 1945).

## 7. REFERENCIAS

- Busoni, F. (1916). *Esbozo de una nueva estética de la música*. Doble J.
- Cage, J. (2007). *Silencio: conferencias y escritos*. Ardora.
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Paidos.
- De la Motte, D. (2007). *Armonía*. Mundimusica.
- De la Motte, D. (1998). *Contrapunto*. Idea Books.
- Donington, R. (1998). *La música y sus instrumentos*. Alianza.
- Forns, J. (1972). *Estética aplicada a la música* (9<sup>a</sup> ed.). Imprenta de José Luis Cosano.
- Furtwängler, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Acantilado.
- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza.
- Fubini, E. (2002). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza.
- Fux, J. J. (2010). *Gradus ad Parnasum*. Universidad de Granada.

- Goldáraz Gaínza, J. J. (2000). *Afinación y temperamentos históricos*. Alianza.
- Grout, D., & Palisca, C. V. (1990). *Historia de la música occidental* (Vol. 1 y 2). Alianza Música.
- Isacoff, S. (2005). *Temperamento: Storia di un enigma musicale*. EDT.
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Alianza.
- Krenek, E. (1965). *Autobiografía y estudios*. Rialp.
- Melchor, C. J. (1859). *Diccionario Encyclopédico de la Música*. Imprenta Barcelonesa Alejandro García.
- Palma, A. (1945). *Tratado de armonía* (Vol. 3). Ricordi.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Musical.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Labor.
- Reger, M. (1978). *Contribuciones al estudio de la modulación*. Real Musical.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Rialp.
- Rodríguez Molina, A. (2017). *De la disonancia a la incorporación del ruido en la música. Genealogía y evolución. Factores interdisciplinares y transformadores de condicionamientos y estereotipos estéticos en la música de la cultura occidental y el arte sonoro del siglo XX*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10486/681334>
- Russolo, L. (2004). *The Art of Noises*. Ubuclassics, Michael Tencer (Original "L'arte dei Rumori" de 1913).
- Schaeffer, P. (1998). *Tratado de los Objetos musicales*. Alianza.
- Schaeffer, P. (1959). *¿Qué es la música concreta?* Nueva visión.
- Schönberg, A. (1974). *Armonía*. Real Musical.
- Schoenberg, A. (1987). *Cartas*. Turner.
- Sloboda, J.A. (2012). *La mente musical: La psicología cognitiva de la música*. Machado.
- Stravinski, I. (2006): *Poética musical*. Acantilado.
- Supper, M. (1997). *Música electrónica y música con ordenador*. Alianza.
- Vicentino, N. (1555). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre.
- Zamacois, J. (1958). *Tratado de armonía* (Vol. 3). Labor.