

LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE LA CULTURA. UNA VISIÓN DESDE LA TEORÍA DE MEDIOS Y LA EVOLUCIÓN CULTURAL

Luis Álvarez Azcárraga

Resumen

El presente artículo es acerca de la evolución de la música a partir de la introducción de la tecnología eléctrica y digital, tomando como referencia la postura de Marshall McLuhan y Walter Ong. A través de estos teóricos suponemos que la música se comporta de manera similar al lenguaje. Complementaremos y defenderemos estas afirmaciones con las teorías evolutivas que sostienen que el lenguaje hablado-oral y la música pudieron tener un origen en común, ya que la teoría de la 'oralidad' de Walter Ong, así como el concepto de la 'mentalidad prealfabética' de McLuhan, tienen coincidencias con dichas hipótesis evolutivas, en especial con la que señala Mithen en su texto *Los Neandertales cantaban rap*. De la misma manera, tomaremos como referencia los textos antropológicos de Ellen Dissanayake y David Lewis-Williams, para complementar la hipótesis de que hay elementos suficientes para pensar que la música y el lenguaje son dos comportamientos que se desprenden de las actividades rituales del ser humano prehistórico, los cuales, más allá de desaparecer, son atenuados por la cultura de la escritura, pero vuelven a cobrar relevancia en la etapa eléctrica-digital.

Palabras clave

Espacio acústico, oralidad secundaria, tecnología eléctrica y digital, música escrita, música eléctrica, arte sonoro

Abstract

The current article is about the evolution of music since the appearance of the electrical and digital technology, from the theoretical view of Marshall McLuhan and Walter Ong. Taking these thesis as main reference, we argue than music behaves similary as language does. We supplement and stand up these affirmations with the evolutive theories that argue that the speech language and the music may have a common origin, inasmuch as the 'orality' theory of Walter Ong, as well as the 'pre-literate mentality' concept of McLuhan, keep similarities with such evolutive hypothesis, particularly with Steven Mithen's theory that he describes in his text *The singing Neanderthals*. In the same way, we will take as refference the text from Ellen Dissanayake and David Lewis-Williams, which complement the hypothesis that there enough elements to think that music and language are two behaviors that emerge from the ritual activities of the prehistoric man, which, beyond disappear, were attenuated by the alphabetical culture, but again became relevant in the electric and digital era.

Keywords

Acoustic space, secondary orality, electrical and digital technology, music written, electric music, sound art

Introducción

El artista es la persona que inventa el medio de unir la herencia biológica y los ambientes creados por la innovación tecnológica. Sin la intervención del artista, el hombre simplemente se adapta a sus tecnologías y se convierte en su servo-mecanismo. Adora los ídolos de la tribu, de la caverna y del mercado.

Marshall McLuhan

A través de la teoría de medios es posible comprender la manera en que las tecnologías afectan al ser humano, pero también cómo han moldeado nuestra cultura y comportamiento. La música es considerada una actividad universal (Pinker, 2007), por lo que parece pertinente entender las modificaciones que ha sufrido a partir de la aparición de la tecnología eléctrica y digital, ya que durante el siglo XX ocurrieron diversos fenómenos estéticos que involucran a la música y al sonido almacenado en dispositivos eléctricos y digitales. Creemos que algunas disciplinas artísticas, como el Arte Sonoro, la música experimental y la música electroacústica, son sólo algunos de los resultados ‘inesperados’ (o inversiones) de la aplicación de tecnología eléctrica y digital a la música. Asimismo, consideramos que a partir de las tecnologías eléctricas, todos los sonidos grabados (sonidos almacenados en dispositivos eléctricos) se han convertido en instrumentos de la cultura, a la manera de instrumentos musicales, pero también como medios de cambios culturales y estéticos.

La esencia de este artículo está en entender que para los teóricos mediáticos, un cambio en la tecnología puede producir diversas modificaciones culturales, pero también en la conciencia y en la sensibilidad, o como nos dice Powers, el hombre posee “(...) la capacidad (...) de extenderse a sí mismo a través de sus sentidos hacia el medio que lo rodea. (McLuhan & Powers, 1993, p. 16)

Otra de las modificaciones que se hace perceptible en la música a partir del advenimiento de la tecnología eléctrica es el de la escritura. Si antes la única forma de hacer que la música fuera recopilada y distribuida era a través de la escritura y el papel, ahora los dispositivos que pueden almacenar la información sonora se han multiplicado. Esto da otro indicio y paralelismo con respecto a la semejanza del fenómeno musical y del fenómeno del

lenguaje oral y escrito, ya que también el registro sonoro y audiovisual ha afectado la transmisión del lenguaje.

Esto nos conduce a la pregunta: ¿en qué modificaron los medios electrónicos de grabación, edición y reproducción a las formas de escucha y a la estética del sonido que hasta entonces existía? Para responder a esa pregunta hace falta recurrir a una de las tesis principales de McLuhan: “La tecnología señala y enfatiza una función de los sentidos del hombre; al mismo tiempo, los otros sentidos se amortiguan o caen en un desuso temporario.” (McLuhan, 1994, p. 21) Es decir, ciertas tecnologías enfatizan y priorizan ciertos sentidos, dejando de lado otros e incluso inhibiéndolos hasta el punto de modificar aspectos culturales y sociales en el ser humano. McLuhan (1994) nos dice que las tecnologías no sólo producen una afectación de los sentidos, sino que en ocasiones conducen a un choque de contrarios de la dualidad del hemisferio derecho y el hemisferio izquierdo; y cuando ocurre este encuentro acaece una interacción, un intercambio. El hemisferio derecho, entonces, estaría representado por las culturas orientales (de naturaleza oral); mientras que el hemisferio izquierdo se refiere principalmente a la cultura occidental (las cuales fomentaron el alfabeto fonético).

Trabajaremos a McLuhan con dos premisas básicas, que la tecnología eléctrica-digital es una prolongación del cuerpo, el sistema nervioso y la conciencia del ser humano, y también que el espacio acústico y el espacio visual del cerebro holístico (separados por la escritura alfabética), han sido unidos nuevamente por las tecnologías eléctricas; sin embargo, aunque esta unión ha vuelto fusionar a la conciencia occidental (analítica, lineal individual) con la conciencia oriental (de carácter comunitario y mutisensorial), no ha sido una agrupación armoniosa, sino una colisión que ha tenido diversas consecuencias en el mundo artístico.

Un acercamiento a la teoría de medios

Marshall McLuhan propone una teoría de medios en la que cualquier tecnología pueda ser vista como una extensión de los sentidos del ser humano: “Cualquier invento o tecnología

es una extensión o autoamputación del cuerpo físico, y, como tal extensión, requiere además nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo.” (McLuhan, 1994, p. 64) Asimismo también propone que cualquier adaptación cultural pueda ser estudiada como una tecnología que, dependiendo de sus implicaciones, puede modificar radicalmente al ser humano a nivel cultural y cognitivo. En este sentido la ‘escritura’ es un medio que modificó la conciencia de los seres humanos que la han aprendido, y a su vez la tecnología eléctrica vino a modificar la manera en que las culturas alfabetizadas interactuaban entre sí y con otras culturas no alfabéticas.

Es cierto que hoy en día hay más material escrito, impreso y leído que nunca antes, pero también está la nueva tecnología eléctrica, que amenaza la antigua tecnología de la escritura, basada en el alfabeto. Debido a su efecto de extender el sistema nervioso, la tecnología eléctrica parece favorecer la palabra hablada, inclusiva y que invita a la participación, antes que la palabra escrita y especializada. (p. 100)

La alfabetización, vista como tecnología, supone una amputación de “(...) las emociones y sentimientos colectivos familiares (...)” (p. 100), dándole al ser humano otras extensiones para su conciencia, como el hecho de ser más autónomo e individualista. Asimismo, con la escritura alfabética, el sentido de la vista adquirió mayor preponderancia desplazando el sentido holístico, táctil y acústico de las culturas no alfabéticas. De acuerdo a lo anterior, parece que el alfabeto fonético promovió patrones de uniformidad y de continuidad visual, modificando los esquemas circulares y discontinuos que promovía el alfabeto no fonético de las culturas orales.

Para McLuhan, “[e]l alfabeto fonético sustenta todo el desarrollo lingüístico occidental (...)” (McLuhan & Powers, 1993, p. 58), ya que esta tecnología alteró “(...) de manera sensible la relación occidental de los sentidos.” (p. 58) Esto es así porque el alfabeto, a diferencia de otro tipo de representaciones gráficas del lenguaje (como los ideogramas), se trata de “(...) una forma de representación sin significado semántico o visual.” (p. 58) Sin embargo, al igual que otros medios tecnológicos, la tecnología eléctrica ha traído

modificaciones en el ser humano alfabetizado occidental, las cuales es importante tomar en cuenta. Con respecto a la radio, McLuhan señala lo siguiente:

El efecto de la radio en el hombre alfabetizado o visual consiste en despertar de nuevo sus memorias tribales, y el efecto del sonido añadido a las películas de cine fue una reducción del papel de la mímica, del tacto y de la cinestesia. Así mismo, cuando el nómada se hizo sedentario y se especializó, también se especializaron sus sentidos. El desarrollo de la escritura y de la organización visual de la vida posibilitaron el descubrimiento del individualismo, de la introspección. (McLuhan, 1994, p. 100)

El ‘espacio acústico’ y el ‘espacio visual’

McLuhan estudia la dualidad del ‘espacio visual’ y el ‘espacio acústico’ que está dado en algunos medios y tecnologías como ‘efectos secundarios’. Ambos *espacios* están “(...) en completo contraste (...)” (McLuhan & McLuhan, 1990, p. 45) uno del otro; por un lado, el ‘espacio visual’ parece ser que puede funcionar de forma individual, además de que es “(...) lineal y continuo, homogéneo y uniforme (...)” (p. 45); mientras que el ‘espacio acústico’, el cual siempre está en relación con lo táctil — así como con el resto de los sentidos —, “(...) es esférico, discontinuo, heterogéneo, resonante y dinámico.” (p. 45) Para McLuhan el lenguaje (*speech*) es un medio que tiende a dar un predominio al espacio visual (es decir, al hemisferio izquierdo del cerebro), mientras que otros medios (como la radio y el fonógrafo) tienden a priorizar el ‘espacio acústico’ (hemisferio derecho). Al ‘espacio visual’, McLuhan lo considera un efecto secundario de carácter uniforme, continuo y fragmentado del alfabeto fonético, el cual acentúa características como el razonamiento jerárquico y se le asocia a la lógica lineal. Asimismo considera que han sido las sociedades occidentales (desde los griegos) los que han cultivado estas características. Por otro lado las culturas orientales son ‘culturas acústicas’, las cuales están relacionadas a la mentalidad del prealfabeto (la tradición oral, la mentalidad de la multitud, donde todo sucede al mismo tiempo) (McLuhan & McLuhan).

Pero en nuestra sociedad, una cosa para ser real debe ser visible, y preferiblemente constante. Nosotros confiamos en el ojo, no en el oído. Desde que Aristóteles aseguró a sus lectores que el sentido de la vista estaba «por encima de todos los demás» y era el único en que se debía confiar, no hemos concedido al sonido un papel primordial. «Ver es creer». (McLuhan & Carpenter, 1974, p. 57)

Mientras la cultura visual excluye otras inclinaciones sensoriales, la cultura acústica es multisensorial y se le asocia a lo artístico y a lo holístico; asimismo es capaz de captar las relaciones entre distintas partes sin dificultad y no está limitada por una secuencia rígida de deducciones (McLuhan, 1993). Sin embargo, como nos lo dice McLuhan, debido a los medios electrónicos, “[e]n la actualidad, se está acelerando el cambio de las tecnologías del espacio visual a las del espacio acústico.” (p. 49) A través de su teoría mediática, pretende revelar los rasgos de una innovación tecnológica en términos humanos; es decir, si existe un cambio en la mentalidad o en la sensibilidad humana a partir de las modificaciones que trae consigo una tecnología.

El téttrade de McLuhan como herramienta para entender el cambio tecno-cultural en la música

La aparición de la tecnología eléctrica que modificó la música, y en especial la tecnología digital, podría estudiarse a través del *téttrade* de McLuhan, con el cual no sólo se intentará revelar las modificaciones estéticas de la música al volverse un arte electrónico y digital, sino posiblemente la forma en que se modificó la escucha y las implicaciones sociales de este fenómeno. Como nos lo explica el autor: “[L]os procesos dominantes que surgen a la superficie en el téttrade tienen como objetivo revelar algunos de los aspectos subliminales y anteriormente inaccesibles de la tecnología.” (p. 36)

Se tiene que subrayar también que las innovaciones tecnológicas en el arte van de la mano con el arte mismo y las disciplinas. Todas las formas de arte parecen haber surgido a la par

de una innovación tecnológica, e incluso parece que el arte mismo favorece su éxito al aplicar dichas innovaciones tecnológicas.

El téttrade de McLuhan tiene como objetivo servir como modelo para responder a las cuatro leyes de los medios que enunció, y las cuales están formuladas como preguntas. Dichas leyes “(...) pretenden ofrecer un sistema prefabricado de identificar las propiedades y las acciones ejercidas sobre nosotros mismos por nuestras tecnologías y medios informativos y artefactos.” (McLuhan & McLuhan, 1990, p. 110). Asimismo, estas leyes se basan sobre todo en las características del ‘espacio visual’, el ‘espacio acústico’, así como los sentidos del ser humano. Sin embargo, sobre todo se trata de una herramienta empírica, la cual es un modelo que nos puede servir para dilucidar a través de dicotomías conceptuales, las modificaciones que puede acarrear consigo cualquier tecnología en el ser humano. Las cuatro leyes que enuncia Eric y Marshall McLuhan son las siguientes: “¿Qué aviva o intensifica o hace posible o acelera el artefacto? ¿Qué se desplaza o caduca por el nuevo “órgano”? (...) ¿Qué recurrencia o recuperación de antiguas acciones y servicios es puesta en juego simultáneamente por la nueva forma? (...) ¿Qué campo más viejo, previamente caducado, vuelve ahora, inherente a la nueva forma? (...) ¿Cuál es el potencial de inversión de la nueva forma?” (p. 111)

McLuhan nos indica que los cuatro momentos del téttrade son simultáneos y no se presentan de modo secuencial. La intensificación y la caducidad que promueve una tecnología son opuestos complementarios. Toda tecnología produce estos dos aspectos, ya que además una tecnología surge ante una ‘irritación’ (la cual alivia), pero produce una ‘amputación’ (McLuhan, 1994)¹. Sin embargo, los otros dos aspectos del téttrade, la ‘recuperación’ y la ‘inversión’, significan una metamorfosis (McLuhan & McLuhan, 1990), ya que se tratan de las ‘innovaciones’ no previstas por el medio cuando este sobrepasa los objetivos originales con los que fue concebido.

En esencia, las leyes de los medios, a través del téttrade, funcionan para identificar y develar “(...) los aspectos subliminales y previamente inaccesibles de la tecnología.” (p. 122) Sin embargo, también dilucidan la manera en que los artistas aprovechan y potencializan los

medios. (McLuhan, 1994) En el caso de la música, la tecnología eléctrica logró diversas modificaciones que han sido potencializadas por los artistas y que han sido extendidas a otras manifestaciones del ser humano.

Diversas teorías filosóficas y sociales también han intentado encontrar los efectos subliminales y secundarios que tienen las tecnologías en el ser humano, pero el modelo del tétrede, aunque tenga quizá pretensiones abarcadoras, es útil para establecer un punto de partida en el análisis de los medios, y a diferencia de otros campos de estudio, como la fenomenología, es posible trasladar sus proposiciones a la práctica, y sus alcances en el mundo del arte se pueden correlacionar con estudios científico-evolutivos.

Este es el caso de Pierre Schaeffer, quien intentó en primera instancia estudiar el fenómeno de la ‘música concreta’ a partir de la fenomenología Edmund Husserl y Merleau-Ponty. Sus planteamientos han sido muy discutidos y en ocasiones poco comprendidos. Creemos que los planteamientos de Schaeffer (2003) son útiles para comprender su teoría de la ‘escucha reducida’, pero no lo suficientemente extendidos para abarcar el resto de fenómenos estéticos sonoros que utilizan al sonido como medio de expresión; es por eso que sostenemos que la teoría de medios formulada por McLuhan, así como el análisis tetrádico, son de utilidad para estudiar el comportamiento de la música cuando se vio modificada por las tecnologías electrónicas durante el siglo XX.

Ong: De la ‘oralidad primaria’ a la ‘oralidad secundaria’, pasando por la ‘época alfabética’

Walter Ong hace una comparación similar a la de McLuhan en torno a las civilizaciones con cultura oral y aquellas que manejan una escritura alfabética. Al igual que la tesis de McLuhan, para Ong las culturas orales poseen ciertas características que son modificadas con el advenimiento de la escritura alfabética. Una de las ideas principales de Ong (1996) con respecto a la historia de la cultura humana es que hay tres etapas históricas fundamentales: la primera se le conoce como ‘oralidad primaria’ la cual es anterior a la escritura; una segunda etapa intermedia la cual se distingue por la aparición de la escritura

y todo su desarrollo a partir de la cultura alfabética y, una tercera etapa, la cual denomina ‘oralidad secundaria’, la cual surge en la época eléctrica, y se caracteriza por fundir tanto las características de la oralidad pura como con aquellas que produjeron las modificaciones culturales e intelectuales de la escritura en el ser humano.

De la misma manera, Derrick De Kerckhove considera que los cambios tecnológicos han sido fundamentales para entender las modificaciones culturales en el ser humano, e incluso las modificaciones cognitivas que se han generado a partir de estos cambios. Él señala que hay tres etapas en las que se modifica, tanto el lenguaje como la capacidad cognitiva de las personas: la etapa oral, la etapa escrita, y la época eléctrica, todas ellas análogas a lo citado anteriormente por McLuhan y Ong.

Cada vez que se introduce una nueva tecnología dominante de apoyo al lenguaje, esta modifica tanto el lenguaje y la forma cognitiva del usuario como la capacidad cognitiva de una persona. Las culturas orales se basan en un lenguaje únicamente sustentado por el cuerpo humano; en este sentido, podría decirse que el lenguaje es exclusivamente biológico. (Kerckhove, 2005, p. 2)

En esencia, las culturas orales son eminentemente acústicas y las culturas alfabéticas le conceden terreno al espacio visual. Sin embargo, para entender la ‘oralidad secundaria’, primero hay que tomar en cuenta a la ‘oralidad primaria’ u ‘oralidad pura’. Como lo señala Calderón Zacaula:

[L]a oralidad pura no es el lenguaje prosaico al que estamos habituados actualmente, sino que (...) se trata de un habla ritualizada, de un lenguaje elaborado de fórmulas repetibles (...) donde las palabras permanecen en una configuración dada, fija, fácilmente aprehensible y, por lo tanto, reconocible, repetible. Esto es lo que permite la potenciación de la memoria, que en sociedades orales puras es el único medio de almacenar el conocimiento (...) (2008, p. 47)

La voz de la tradición oral es una voz comunitaria, y para que sea transmitida tiene que

poseer patrones rítmicos y poéticos, lo cual también la disocia del discurso escrito en prosa. Desde el punto de vista mediático, las configuraciones rítmicas y repetitivas funcionan como una herramienta cultural que le permite a los grupos almacenar información importante, la cual no sólo es capaz de crear lazos, sino de dar coherencia grupal y una identidad cultural. “Si el comportamiento no se articula y transmite a través de fórmulas orales y comportamientos ritualizados (mediante el reconocimiento de configuraciones) el grupo pierde su coherencia y por ende su especificidad cultural.” (p. 47)

Otro aspecto a señalar de la ‘oralidad pura’ es su carácter performativo, pues al estar unido al ritual, era ejecutado y desarrollado por personas que se volvían especialistas, estos eran músicos, videntes, profetas, sacerdotes, etc. A través de este conocimiento que se transmitía a través de fórmulas verbales y ‘epítetos’, era comunicada “(...) no sólo la dimensión de lo cognitivo, sino también la dimensión ético-política, la de las reglas y normas de conducta ‘intersubjetivas’.” (p. 48)

El lugar idóneo para transmitir mensajes orales era en las festividades comunales, donde se combinaba el mensaje con la poesía, la música y la danza, no como artes separadas, sino como medios para un mismo fin; estas herramientas hacían que se involucraran diferentes elementos sensoriales, estéticos y emotivos, todos conjugados por el ritmo y la métrica. Para lograr que el mensaje fuera adecuado y eficaz, evidentemente se acudía al placer, que a su vez sólo podía ser generado en un ambiente colectivo. “En la oralidad primaria, el especialista oral formula sus preceptos memorizables de manera que sean melódicos y placenteros. La repetición se asocia con una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación que ejerce la poesía oral (...)” (p. 48), y seguramente también la música en sí misma. “[E]n las culturas orales la articulación del conocimiento se da de una manera ‘configuracional’, mediante las relaciones de palabras, fórmulas o configuraciones lingüísticas y la ‘vivencia’ rítmica de las mismas.” (Calderón Zacauala, 2006, p. 10)

Ong señala que no es fácil de concebir con precisión a la tradición oral (‘oralidad primaria’), ya que a diferencia de las culturas con escritura que poseen ‘remanentes’ de sus

ideas y pensamientos, “[l]a tradición oral no posee este carácter de permanencia. Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla.” (Ong, 1996, p. 20) La tradición oral también es una tradición de la memoria, pero para que esto suceda así utilizan herramientas como el canto, el verso (la música y la métrica).

Otro aspecto a tomar en cuenta en torno a la ‘oralidad primaria’ es que la transmisión de la información es diferente a la que hace en la tradición literaria; para Ong el ‘cantor’ no transmite información de manera directa, sino fórmulas que transfieren información de forma indirecta. Para Peabody “[e]l canto es el recuerdo de las canciones cantadas” (p. 143).

Por otro lado, a diferencia de las culturas orales, las culturas con escritura poseen una tendencia a lo visual porque “[a]unque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual.” (p. 143) Otros teóricos, como Havelock, consideran que el pensamiento analítico surgió en la civilización helénica a partir de la introducción de vocales en el alfabeto, a diferencia del alfabeto original que poseía solamente consonantes y algunas semivocales. “Al introducir las vocales, los griegos alcanzaron un nuevo grado de transcripción visual, analítica y abstracta del esquivo mundo del sonido. Este logro presagiaba sus posteriores hazañas intelectuales de la abstracción y las llevó a la práctica.” (p. 35) Pero ese no es todo el desarrollo que permitió el alfabeto en términos cognitivos; como nos dice Calderón Zacauala:

La gran novedad del sistema alfabético es en este contexto la de inaugurar el problema de la correspondencia unívoca entre signo y significado, cosa que era ajena al mundo de los códigos no lineales. Los códigos multidimensionales, constituidos por objetos, imágenes y pictogramas, referían a alguna situación o evento y tenían que ser interpretados, no leídos, dejando, justamente, un espacio a la interpretación. (2007, p. 26)

La 'oralidad secundaria'

Las modificaciones de la comunicación a partir de la escritura alfabética generaron evidentes repercusiones en la manera en que las culturas que desarrollaron estas tecnologías se comportaban, y de manera similar ocurrió con las culturas que comenzaron a utilizar la tecnología eléctrica.

La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos. (Ong, 1996, p. 134)

La 'oralidad secundaria', entonces, es una etapa en la que la tecnología eléctrica ha generado un cambio tecno-cultural en el ser humano. Esta oralidad "(...) no es anterior a la escritura y lo impreso, como lo es la oralidad primaria, sino consiguiente y dependiente de la escritura y lo impreso (...)" (Ong, 1996, p. 166). De hecho, como también lo señala Ong, la nueva etapa eléctrica "(...) a la cual hemos entrado ha incrementado la [capacidad] oral y la aural." (Ong, 2000, p. 88) En este sentido, si la escritura había convertido al hombre tribal en un individuo autónomo, a través de la tecnología eléctrica se han recuperado valores de esa sociedad 'oral' y 'aurática'. A esto, Ong señala que nos encontramos en una 'Aldea Global', pero no en una 'Tribu Global' (2000), ya que un medio no cancela a otro, en realidad conviven, en ocasiones chocan de manera antagónica, se combinan y, de hecho, "[a] pesar de su activación del sonido, se escribe más que nunca antes." (p. 89)

Una de las grandes modificaciones a partir de la instauración de la cultura eléctrica, es la percepción del tiempo. Ong señala que tanto en la 'oralidad primaria' (cultura oral) como en la 'oralidad secundaria' (cultura electrónica), se vive en la simultaneidad; esto es así porque, a diferencia de nuestros antepasados primitivos que no tenían registro de la historia, en la cultura contemporánea vivimos en la simultaneidad temporal por la "(...) masiva acumulación de registros jamás conocida (...)" (Ong, 2000, p. 91), o como nos dice

McLuhan: “El espacio neo-acústico nos da acceso simultáneo a todos los pasados. Como para el hombre tribal, para nosotros no hay historia, todo es presente y lo prosaico se vuelve mítico.” (McLuhan & McLuhan, 1990, p. 115)

Al igual que el lenguaje oral, la música es un medio temporal (organización de los sonidos en el tiempo), por lo que un sistema de escritura tan sistemático como la notación occidental, significó un cambio significativo para la música, los músicos y los escuchas. La linealidad trasladó los sonidos que se desvanecían en el tiempo (por sus cualidades físicas) a un estado lineal-espacial a través de secuencias gráficas (casi como un sistema de coordenadas). Una partitura es una representación gráfica de tiempo y frecuencia (cada tono tiene una frecuencia definida), por lo que la cultura literata modificó no sólo la representación, sino que creó también la ‘composición’. Como lo señala Calderón Zacauala con respecto a la temporalidad en las culturas alfabéticas:

[E]l alfabeto (...) reduce radical y eficazmente el sonido al espacio, obligándolo a establecer secuencias definidas yuxtapuestas en un orden analítico, i.e., 1, 2, 3 ó X, Y y Z indicando un orden espacial. La cronología aparece como una especialización de la experiencia originaria del tiempo. (Calderón Zacauala, 2007, p. 24)

En la ‘oralidad secundaria’, no sólo se reduce la linealidad y conduce a la conciencia a un estado holístico donde la percepción temporal y espacial se modifican radicalmente, sino que trae de vuelta algunos comportamientos que eran propios de las culturas con ‘oralidad primaria’, como el sentido de comunidad, la solidaridad, el sentimiento de grupo, etc.

La ‘oralidad secundaria’ en la música: ¿cómo afectó la era de la electricidad a la música y a los músicos?

Aunque la música sea un arte ‘acústico’, la escritura musical estandarizó y sistematizó un sistema lineal análogo al de la escritura alfabética en contraposición a la oralidad. Antes de la escritura musical, la única forma que era posible transmitir música de una persona a otra era a través de la ‘oralidad primaria’. La tecnología eléctrica y digital, siguiendo la tesis de

Walter Ong, ha permitido volver a una especie de nueva oralidad, la cual él denomina ‘oralidad secundaria’: “La transformación electrónica de la expresión verbal ha profundizado el sometimiento, iniciado por la escritura e intensificado por lo impreso, de la palabra al espacio, y ha conducido a la conciencia hasta una nueva era de oralidad secundaria.” (Ong, 2000, p. 133)

La música y la palabra han estado asociadas culturalmente desde el principio de la humanidad, y en el mundo griego, la música estaba inscrita a la memoria social y a la transmisión de información y conocimientos. De hecho, la acepción de la palabra ‘música’, está relacionada con la palabra ‘musa’, que a su vez se le asocia con ‘*mneme*’ (o memoria). Es decir, la música era una herramienta mnemotécnica o una manera para recordar fórmulas y estructuras, e incluso ahora puede tener esa función, como en aquellas canciones didácticas en las que mediante una fórmula rítmica y una melodía pegajosa se aprende una lección de manera natural. (Calderón Zacauala, 2008)

En el caso de la música, la tecnología eléctrica y digital han propiciado una serie de fenómenos estéticos y culturales que es preciso remarcar. Parece ser que al igual que en el lenguaje, la música ha tenido diversas etapas análogas en la historia de la humanidad. La notación musical occidental comenzó a utilizarse en la Europa de la Edad Media y se sistematizó y difundió en el Renacimiento y el Barroco, y aunque en etapas anteriores también existieron sistemas para representar los sonidos, fue a partir del sistema creado por el monje Guido D’Arezzo en el siglo XI (Lavista, 1983), que las formas musicales evolucionaron de manera radical hasta alcanzar su grado máximo en el siglo XVIII y XIX. Sin embargo, aplicando el modelo de Ong, una forma de ‘oralidad secundaria’ parece haber surgido con la aplicación de tecnologías de índole eléctrica en la música: grabación, sistemas de amplificación, síntesis, difusión, aparición de instrumentos eléctricos, etc. Como nos dice Attali, la época musical contemporánea se caracteriza, en gran medida, por la aparición de un gran número de instrumentos musicales (Attali, 1995). Sin embargo, la aparición de tantos instrumentos no sólo influye en el campo musical, sino que es síntoma de un nuevo paradigma tecnológico:

Ahí también la música me parece premonitoria. La floración actual de

instrumentos de inmenso campo sonoro, tan fuerte hoy, como la que, en los siglos XVI y XVII, anunció la revolución industrial, es premonitoria de una nueva mutación de la tecnología. (Attali, 1995, p. 212)

Hasta la reciente aparición de la tecnología eléctrica, el gran cambio tecnológico que modificó la forma en que se transmitía y componía la música, estuvo marcado por la escritura. Este fenómeno tecnológico implicó un enorme cambio, ya que así como las lenguas adquirieron diferente estatus si eran escritas o sólo se transmitían oralmente, lo mismo sucedió con la música, ya que los ritmos folclóricos y las ‘formas espontáneas populares’, se convirtieron en música de segunda categoría, con respecto a aquella que comenzó a escribirse. (De Kerckhove, 1997)

La música en su estado literario: la estandarización de la música popular

Antes de analizar la música en su estado de ‘oralidad secundaria’, nos parece pertinente hacer un breve repaso de lo que sucedió con la música en su etapa escrita, lo que se podría denominar la ‘cultura literata’ de la música, pues aunque hay diferencias que es conveniente señalar en los lenguajes alfabéticos y en la música, las dos poseen una escritura (o múltiples escrituras) que se pueden estudiar de forma análoga, y esto es así porque como se verá más adelante, ambas almacenan mensajes acústicos y signos discretos que al unirse de forma sintáctica pueden crear cadenas más grandes de símbolos, oraciones y frases. Como señala Emerson (2000): “La función de la notación occidental era actuar para unificar, estandarizar y simplificar para [lograr] la aplicación universal.” (p. 119) Esta tendencia tiene relación con lo que señala McLuhan al advertir que las culturas que dominan la escritura tienden a estandarizar a aquellas que poseen una tradición oral, y como también lo hace notar Béla Bartók, cuando los músicos se empezaron a interesar por la música popular y folclórica de los pueblos europeos, primero intentaron descubrir la música en su estado ‘no corrompido’, “(...) pero cuando no lo lograban —casi todas las veces—, preferían reconstruir la forma que según ellos mismos debía de ser la más justa (...)” (Bartók, 1997, p. 43); y finalmente, al escribir la pieza bajo los lineamientos

musicales que imperaban en aquel momento, transformaban la música por completo.

Si bien la escritura musical fue una ayuda para la memoria, es decir, para almacenar información musical que no podía ser recordada en su totalidad por los músicos, más adelante se volvió la forma más adecuada de estandarizar formas musicales (como los modelos musicales litúrgicos durante el Renacimiento) y, más aún, cuando estos modelos se perfeccionaron también se transformó en la única forma de “(...) determinar el resultado (...)” (Emmerson, 2000, p. 119) final de una composición.

Emmerson también nos dice que “[e]n occidente hemos perdido la habilidad de memorizar la totalidad de épicas homéricas, y preferimos preservarlas y congelar su evolución en un punto en el tiempo y hacer sagrado aquel texto fijo.” (pp. 119-120) Sin embargo, en el caso de la música, ni la más detallada escritura puede transcribir la complejidad de la tradición oral; de hecho, Bártok (1997) señala que la única manera de trasladar fielmente una pieza musical del folclor popular es por medio de la grabación eléctrica.

De la misma forma, Emmerson nos indica que la información que se encuentra en la música popular de tradición oral es demasiado grande como para que el sistema de notación occidental la pueda describir con todo detalle y toda su amplitud. “Somos libres de abstraer aquellos elementos los cuales la notación nos ha permitido preservar — esto no incluye la información sobre el timbre, por ejemplo.” (Emmerson, 2000, p. 120) Parece ser, incluso, que la escritura musical influye en la ‘objetualización’ y ‘cosificación’ de las obras musicales, aun cuando tienen un origen dentro de la tradición oral, ya que de esta manera pueden comercializarse. Por otro lado, algunas regiones donde predominaba la tradición oral en la música, ahora comienzan a escribirla con la notación occidental. Este es el caso de las piezas *sanjo* en Corea, donde tradicionalmente un maestro guiaba a su alumno durante un proceso gradual: primero el alumno imitaba a su maestro, luego aprendía varias técnicas flexibles y espontáneas para, más adelante, lograr una técnica totalmente personal (Emmerson).

Otro gran cambio que hay de una tradición oral en la música a una con notación escrita es

el de la interpretación musical en conjunto o en ensamble. “La creciente dependencia en la notación cambia el enfoque (...)” (p. 121), no ya hacia los integrantes del conjunto (los otros intérpretes), sino hacia el texto (la partitura) (Emmerson). Debido a estas condiciones en las que el texto merece tanta atención, las agrupaciones generalmente necesitan a un agente externo que los coordine, es decir, un conductor (director) que no sólo aplique con rigor el *tempo* adecuado, sino que les indique una serie de instrucciones que están anotadas y diseñadas con antelación por el compositor.

Lo anterior sugiere que, así como lo señala McLuhan y Ong, la tecnología del alfabeto no sólo modificó el medio, sino también a los usuarios, y parece ser que las civilizaciones que adquirieron el alfabeto fonético, también fueron propensas a integrar la notación musical occidental y a estandarizar sus propias músicas populares.

La electricidad dotó de ruido a la música: ¿el retorno a la ritualidad?

Así como la escritura musical o notación musical modificó el comportamiento de los músicos y de los consumidores de música, la entrada de la tecnología eléctrica también generó un cambio radical en el mundo de la música. Lo cierto es que este cambio ha sido gradual y no se ha dado de forma generalizada; sin embargo, es lo suficientemente evidente como para notarlo en casi todos los ámbitos de la música, incluso en la música que se estudia en las academias y conservatorios, pues los alumnos ahora aprenden con procedimientos que incluyen a la tecnología, lo que ha hecho que el aprendizaje y la pedagogía se vayan transformando.²

En el caso de la música electrónica y electroacústica, aunque hay elementos tan diversos como el cambio radical que es componer con sonidos concretos grabados así como con sonidos sintetizados, con respecto a componer con una notación escrita, en realidad algunos compositores han intentado crear sistemas de notación que igualen o funcionen de forma equivalente a los sistemas tradicionales. Pierre Schaeffer, al crear un ‘solfeo del objeto sonoro’, intentó trasladar la música que utilizaba sonidos procesados electrónicamente al

ámbito de la escritura, es decir, al terreno de la sintaxis o a época literata de la música. Schaeffer no sólo utilizó los sonidos como objetos al manipularlos en la edición y el montaje, sino que los objetualizó mediante la escritura convencional al tratar de una crear una manera de escritura análoga a la notación musical occidental.

La música en su 'oralidad secundaria' parece modificarse en diversas características, para empezar es una música que le da predominio a lo multisensorial (a lo teatral, a la danza colectiva, a lo interdisciplinario); asimismo parece que a partir de la inserción de la tecnología eléctrica en la música hubo una explosión de la música popular, aunque también de la música de masas. En este sentido, hubo un predominio en la improvisación, sobre todo en los géneros como el jazz y el rock, así como otros géneros populares, y a su vez en la improvisación dentro de la música de vanguardia; pero también en algunos otros géneros populares, en especial en aquellos que hacen uso de la síntesis electrónica.

Algunos teóricos vieron estas modificaciones como una transgresión negativa al mundo de la cultura, como es el caso de Adorno y Horkheimer (1998), quienes calificaron con el término de 'industria cultural' a las manifestaciones musicales y culturales resultantes de la masificación que permitían los medios eléctricos, como el jazz, la música popularailable, la música de las películas de Hollywood y del teatro de Broadway.

Lo más interesante del comentario escrito por Adorno en *La industria cultural*, es que se evidencia la posibilidad de una 'oralidad secundaria' en el jazz que combina la música escrita (la 'música seria') con los ritmos (la síncopa) de jazz, aunque esta transición nunca ha sido sencilla ni tan evidente como en la época eléctrica. En esencia, la música eléctrica trajo la posibilidad de la creación por parte de músicos sin una formación musical formal y, además, la creación de instrumentos nuevos. Esta música, evidentemente, tuvo un impacto muy grande en las clases sociales más bajas. Como lo señala Attali:

Primero, resurge la producción de músicas populares sobre instrumentos antiguos frecuentemente fabricados por los músicos mismos; una música hecha para un disfrute inmediato, para la comunicación cotidiana y no para el espectáculo cerrado. Transmitida oralmente, ampliamente improvisadas,

no necesitan ningún estudio para ser ejecutadas. Son por lo tanto accesibles a todos, rompiendo la barrera del aprendizaje del código y particularmente en las clases más dominadas (obreros de las grandes ciudades industriales, guetos negros norteamericanos, bidonvilles jamaíquinas, barrios negros, etc.) (Attali, 1995, pp. 207-208)

Para Attali, la música popular es en realidad “(...) una nueva práctica de la música en el pueblo (...)” (p. 208), por lo que ya no se trata únicamente del trabajo del compositor que en su soledad hilvana una obra, sino una “(...) negación del uso utensiliario de las cosas, una nueva forma de imaginario colectivo que subvierte los objetos, una reconciliación entre juego y trabajo.” (p. 208) Este fenómeno, como lo señala McLuhan, ocurre a partir de la tecnología eléctrica, el hacer música vuelve a ser una actividad lúdica.

Sin embargo, no toda la distribución en la llamada ‘industria cultural’ se comporta de la misma manera. Es así que los cambios musicales se pueden dar en el ámbito económico, como se puede comprobar con los grupos con disqueras independientes o con formas de distribución alternativas, así como otro tipo cambios musicales que afectan al mercado porque no se comercializan, ya que, como Attali y otros teóricos recuerdan, el ser humano tiene capacidades musicales innatas que puede potencializar desde su ambiente personal, sin la necesidad de dedicarse a esa actividad profesionalmente ni con fines de lucro. Sin embargo, la propuesta de Attali va más por la distribución libre de la música a través de los espectáculos comunitarios, es decir, de la creación musical en la colectividad:

Las pequeñas orquestas de aficionados que tocan gratuitamente se multiplican. Así la música vuelve a ser una aventura cotidiana y un elemento de fiesta subversiva. Hecho muy importante, la producción y la invención de instrumentos, casi interrumpida desde hacía tres siglos, aumenta sensiblemente. El trabajo de creación es colectivo: jamás se ejecuta la obra de un único creador; aunque se tome como punto de partida una composición individual, cada músico elabora su propia parte instrumental (p. 208).

La 'oralidad secundaria' en la música según la teoría de la evolución cognitiva y cultural del ser humano

Al final de su capítulo sobre el fonógrafo, McLuhan señala que “[e]l hombre recolector de alimento reaparece de modo incongruente como recolector de información. En este papel, el hombre electrónico no es menos nómada que sus antepasados del paleolítico.” (McLuhan, 1994, p. 292) Esta afirmación parecería del todo descabellada si no se tuviera en cuenta la teoría de la 'oralidad secundaria', con la cual se puede advertir que la conciencia multisensorial, disminuida durante un periodo cultural amplio por el advenimiento de la escritura alfabética en algunas de las civilizaciones más importantes de los últimos siglos, nunca desapareció, y ha tenido una especie de resurrección debido a la tecnología eléctrica que ha logrado unir lo multisensorial con las capacidades analíticas que provee la escritura alfabética.

La premisa de la 'oralidad secundaria' también se puede aplicar a la música, pues mucho antes de la aparición de la escritura musical, y en lo que serían los albores de la 'oralidad primaria', es posible que no existiera una diferencia notable entre la música y otros sistemas de comunicación, y esto lo podemos constatar en la actualidad, porque incluso en ciertas culturas no occidentales (de tradición oral), la música está asociada estrechamente a actividades grupales y rituales que es casi imposible disociar (Cross, 2009).

Mithen señala que, aunque la adquisición del lenguaje en las sociedades occidentales y orientales se da de manera similar (los niños a los 4 años dominan un vocabulario que puede llegar a las miles de palabras), el aprendizaje musical es diferente, ya que en occidente (o en las sociedades modernas y alfabéticas) “(...) podría parecer que la experiencia musical es mucho más difícil de adquirir (...)” (Mithen, 2007, p. 30); a diferencia de las sociedades orientales (o de tradición oral) donde “(...) las canciones se hallan presentes en la vida diaria de un modo mucho más generalizado y (...) la adquisición infantil del conocimiento musical puede resultar mucho más sencilla de lo que lo es en la sociedad occidental.” (p. 30) McLuhan nos dice, en *Galaxia Gutenberg* (1962), que Carl Orff no aceptaba en su escuela de música a niños que ya hubieran aprendido a leer y a

escribir, pues el sesgo visual que habían adquirido los hacía incapaces de desarrollar con total plenitud sus capacidades audio-táctiles en la música. Lo que vemos aquí es que, al parecer, existe una predisposición innata para adquirir un aprendizaje musical, que puede ser condicionado y/o limitado por otros medios, como el alfabeto en su forma oral y escrita. En este sentido, Gardner señala que:

(...) Mechthild Papoussel y Hanus Papoussel afirmaron que los infantes desde los dos meses de edad ya pueden igualar el tono, volumen y contornos melódicos de las canciones de sus madres, y que los infantes de cuatro meses pueden también igualar la estructura rítmica. Estas autoridades aseveran que los infantes están predispuestos de manera especial a absorber estos aspectos de la música —mucho más de lo que son sensibles a las propiedades modulares del habla— y que también pueden involucrarse en juegos sonoros que claramente muestran propiedades creativas o generativas. (Gardner, 2001, p. 94)

En esencia, señala Mithen, si se aparta la complejidad de la escritura musical, así como otros elementos culturales que se le han añadido a lo largo de la historia, parece ser que el aprendizaje musical “(...) podría parecer tan natural como el del lenguaje (...)” (Mithen, 2007, 30) oral, tal como sucede en algunas sociedades no occidentales. Según lo remarca Mithen, la aparente falta de competencia musical en la mayoría de los seres humanos (ya que sólo algunos son capaces de cantar o interpretar un instrumento de manera destacada), se debe más a “(...) las actitudes más bien elitistas y formalizadas que (...) imperan en nuestra relación con la música (...)” en la sociedad occidentalizada (p. 31), “(...) más que a la condición humana en su conjunto.” (p. 31) O como lo señala John Blacking, quien estudió la música tradicional de culturas alrededor del mundo:

Soy de la opinión de que aquello que en la música resulta de una importancia verdaderamente crucial no se puede aprender de la misma forma en que se aprenden otras capacidades culturales; se encuentra en nuestro cuerpo, a la espera de que lo hagamos salir y lo desarrollemos, al igual que ocurre con los principios básicos del lenguaje. (p. 31)

Como lo indica Mithen (1998), es posible que el lenguaje fuera una de las últimas áreas cognitivas en evolucionar en el ser humano, y es probable que desde hace 2 millones de años ya se hubieran favorecido algunas presiones selectivas para la intensificación de voces inarticuladas. En su texto, la *Arqueología de la Mente*, señala que quizá “(...) el lenguaje habría evolucionado inicialmente como un medio para comunicar solamente información social, y no para comunicar información sobre otros temas tales como el utillaje o la caza.” (p. 222) Sin embargo, la capacidad de vocalización vino asociada a otros aspectos adaptativos como el bipedismo y una mayor ingesta de carne.

Otro de los aspectos evolutivos que emparentan a la teoría de medios mcluhaniana y la teoría de la ‘oralidad secundaria’ con las hipótesis evolucionistas, es que ambas consideran que la música y el lenguaje son artefactos o herramientas culturales. Como lo señala Jean Molino:

La música y el lenguaje son artefactos culturales que no se corresponden a los objetos naturales. Si los reducimos a sus parámetros constitutivos (correspondiente a los módulos autónomos), y se tienen en cuenta actividades tales como la poesía, la canción, la danza y el juego, podemos notar que todos estos productos culturales están basados en un conjunto común de módulos: melodía, ritmo y semánticas afectivas (Molino, 2000, p. 165).

Para este autor, tanto la música, como el lenguaje, así como la danza, el canto y la poesía, poseen un origen común; es decir, como artefactos culturales, probablemente sean parte del mismo proceso que poco a poco se fue desasociando. De acuerdo con Molino, estas actividades tuvieron gran importancia en el desarrollo de ciertas habilidades fundamentales en el desarrollo del ser humano, como el control muscular y neuronal de los movimientos del cuerpo (sobre todo de la mano), y los movimientos de la cara y la laringe en el caso de la organización rítmica de las vocalizaciones. “[E]s en este sentido que los módulos rítmicos están en la fundación de todo tipo de construcciones sintácticas.” (p. 173)

El estudio de Sergent a nivel cerebral también parece traer luz sobre la relación entre

música y lenguaje, pues encuentra ciertos aspectos motores y sensoriales de la música en el ser humano que se encuentran incorporados en una red neuronal distribuida que incorpora regiones nodales especializadas al igual que el lenguaje, además porque algunas veces las áreas corticales encargadas de las actividades musicales se encuentran junto, o sobre, aquellas que se encargan de las actividades lingüísticas. Asimismo, este estudio señala que algunas porciones de ciertas áreas son activadas en el hemisferio izquierdo durante actividades musicales específicas, y da algunos ejemplos: el área de Wernicke de ambos hemisferios se activan en músicos entrenados al escuchar escalas en el piano; parte del área parietal se activa al leer una partitura musical; las áreas de la corteza motora y premotora (así como el cerebelo derecho) se activan cuando el intérprete toca con la mano derecha, y cuando éste lee la partitura e interpreta al mismo tiempo se activa el área 44, que es parte del área de Broca, la cual está ligada al lenguaje (Falk, 2000). Este estudio resulta paradigmático, porque tradicionalmente se asocia a las actividades musicales con el hemisferio derecho, pero al incorporar actividades analíticas ligadas al lenguaje, como leer una partitura, o realizar actividades específicas como interpretar una escala (que está relacionada con la escritura musical), el cerebro muestra actividad muy relacionada a las áreas que se activan cuando se realizan actividades lingüísticas (Falk, 2000).

Mithen también habla del estudio de Falk con respecto al ‘área de Broca’, la cual se encuentra localizada, igualmente, en algunos fósiles de homínidos prehumanos hallados por algunos arqueólogos. Esto resulta fundamental, pues el área de Broca es importante, además, para la actividad motriz, y en ella se encuentran las llamadas ‘neuronas espejo’ (Mithen, 2007), es decir, las neuronas responsables de la “(...) conducta imitativa de los humanos, sobre todo en la relación con el habla.” (p. 191) Es gracias a estas neuronas que los niños imitan los sonidos que escuchan de los adultos, con los cuales adquieren el lenguaje con el que se relacionan en los primeros años de crecimiento (Mithen, 2007).

En este sentido, tanto el ‘lenguaje’ como la ‘música’ poseen características afines que, para los estudiosos de la evolución humana, sugieren un origen en común; es decir, que, cuando aún no se desarrollaba un lenguaje en el ser humano, tanto los sonidos fónicos para comunicarse como el canto eran parte de un mismo sistema de comunicación con el que se

entrañaban lazos, de la misma manera que otros primates lo hacen al acicalarse los unos a los otros. De esta forma, dicho estudio puede indicar que la ‘escritura musical convencional’, es decir, la música occidental que se puede escribir en partituras, posee características y parámetros muy particulares, con respecto a la música de tradición oral que se ha practicado alrededor del mundo desde el origen del ser humano moderno, o incluso antes de su aparición.

Un estudio reciente señala que es posible que la música y el lenguaje hayan tenido un origen común, y coloca a la música como un protolenguaje de las emociones, lo cual se hace evidente en los estudios que demuestran que tanto el lenguaje y la música comparten circuitos neuronales. El estudio realizado por William Forde Thompson, Manuela M. Marin y Lauren Stewart, investigadores de tres universidades distintas, a pacientes con *amusia* (un trastorno neuronal que les impide percibir la música como tal), revela la relación que existe entre la entonación en el habla y la forma en que el ser humano escucha la música. (Forde Thompson, Marin, & Stewart, 2012)

La protolengua holística y la ‘musilengua’: HmMMMM

Como hemos visto, una de las principales tesis de Mithen es que la música y el lenguaje comparten diversas características que se pueden agrupar en ‘sistemas combinatorios’, a través estructuras jerárquicas, elementos acústicos (palabras y sonidos), expresiones (oraciones y melodías) y más complejamente en enunciados lingüísticos y musicales (Mithen, 2007). La misma tesis de su libro *Los Neandertales Cantaban Rap*, tomada a su vez de John Blacking, es que “(...) hay un modo de pensamiento y acción no verbal, prelingüístico, ‘musical’ (...)” (p. 17) que subyace en diversos fenómenos culturales del ser humano, y que se dividieron más tarde en actividades que en la actualidad parecen totalmente disímiles, como el lenguaje, las artes escénicas, los rituales religiosos y la música.

Asimismo, también señala que una investigación realizada por Marc Hauser, Noam Chomsky y Tecumseh Fitch (2010) toma a la ‘recursividad’ como elemento único en el lenguaje del ser humano (el cual no se encuentra en otros sistemas de comunicación animal), y que pudo tener sus orígenes en la navegación, el uso de los números y la interacción social; sin embargo, como lo señaló Ian Cross, la ‘recursividad’ también es una característica inherente en la música (Mithen, 2007), por lo que nos da a entender que es otra pieza de evidencia para mostrar su origen en común dentro de las actividades humanas.

Las similitudes que tiene la música y el lenguaje a un nivel cognitivo, así como en su origen dentro del desarrollo evolutivo del ser humano moderno, contrasta con las amplias diferencias que también existen en ambas actividades. Una de las diferencias que existe está dada en la gramática; por un lado el lenguaje posee tres funciones compositivas: la sintaxis, la morfología y la fonología. (Mithen, 2007), mientras la música posee una sintaxis cuyas reglas pueden ser alteradas sin necesariamente cambiar el resultado en un nivel semántico o de significado. Aunque al afectar el orden de una pieza musical, o las notas de una melodía, puede haber modificaciones evidentes, dichas variaciones son relativamente menores si se compara con la alteración del orden sintáctico de una oración que tiene un sustantivo, un verbo y un predicado.

Aunque existen teóricos que insisten en que el lenguaje para expresar ideas es muy diferente que la música, para Mithen, “[q]ueda una posibilidad: que hubiera un precursor común de la música y el lenguaje, un sistema de comunicación que tuviera las mismas características que hoy comparten lenguaje y música (...)” (p. 46). Este precursor ha sido llamado por Steven Brown, ‘musilengua’³ (Mithen, 2007), y se trata de una protolengua con características ‘holísticas’; sin embargo, como nos señala Mithen, tanto el término ‘protolengua holística’ de Wray, como el de ‘musilengua’ de Brown (2000), son altamente ambiguos, por lo que él propone un término que en realidad es una onomatopeya y un acrónimo, es decir: “Hmmmmm” (Holístico, manipulativo, multi-modal, musical y mimético). (Mithen, 2007). Sin duda, este término, así como los anteriores, están relacionados con una especie de ‘oralidad’ primigenia que, incluso, antecede a la ‘oralidad

primaria'; ya que con este término Walter Ong se refiere a una fase de la evolución humana en la que ya había rasgos distintivos de una civilización compleja.

Una de las ideas más radicales de Mithen con respecto al protolenguaje 'HmMMM', es que al parecer todos los seres humanos realizan "(...) una gama similar de gestos espontáneos, independiente del lenguaje (...)" (p. 225) que hablen; es decir, sonidos asemánticos. Estos gestos tienen una función análoga a la de los enunciados orales. Los gestos son parte importante de la comunicación, ya que a través de ellos se puede "(...) obtener información sobre la velocidad y la dirección del movimiento, sobre la posición relativa de objetos y personas, y sobre el tamaño relativo de estos." (p. 225) Los gestos, entonces, están asociados al movimiento corporal, el cual es tan importante "(...) para el lenguaje como lo es para la música." (p. 225) Sin embargo, la aparición de este protolenguaje en una especie tan antigua como el *Homo ergaster* podría resultar un tanto especulativa, y seguramente los cambios a los cuales se vio orillado debido a las modificaciones anatómicas propiciadas por el incipiente bipedismo, fueron tan sólo el motor que propició un cambio mucho más radical en las especies homínidas subsecuentes, en especial en el humano moderno, las cuales "(...) derivaron en una forma de 'HmMMM' mucho más avanzada, en comparación con la usada por *Homo ergaster*." (p. 231)

La protolengua 'HmMMM' en los niños y en el humano actual

Algo que hace hincapié Mithen es en la creación colectiva de la música, y en el placer que esta actividad puede generar, ya que "(...) en la mayoría de los casos parece ser una coordinación cognitiva inducida por la música, que despierta un estado emocional compartido y una sensación de confianza en todos los que participan de la música colectiva." (p. 306) La razón por la cual parece benéfico realizar música de manera colectiva es compleja, porque responde a los beneficios de la conducta cooperativa y grupal en la evolución del ser humano. (Mithen, 2007)

Mithen plantea una idea que ha sido abordada también por otros teóricos, que es la posibilidad de vislumbrar la evolución del lenguaje en los niños, o como él lo menciona, a la probabilidad de “(...) que los estadios iniciales de la lengua adaptada a los niños (...) sean similares al tipo de ‘Hmmmm’ que usaban los humanos primitivos con sus niños, dado que, en ambos casos, los pequeños carecen de capacidad lingüística, pero necesitan apoyo para su desarrollo emocional.” (p. 402) El ‘lenguaje adaptado a los niños’ (o LAN), que son los sonidos que emitimos cuando hablamos con los niños que aún no dominan una lengua, podría considerarse que estamos usando una forma próxima del ‘Hmmmm’.

La protolengua ‘Hmmmm’ comienza a desaparecer a los dos años de edad, y es en esta etapa donde ocurre un fenómeno interesante en los niños, pues casi todos pierden el ‘oído absoluto’ y lo desvían hacia un ‘oído relativo’, lo cual “(...) facilita la adquisición del lenguaje, pero complica el aprendizaje de la música; excepto en aquellos casos en los que, o bien hay una experiencia musical muy intensa, o bien una predisposición genética a mantener el oído perfecto.” (pp. 402-403)

Sin embargo, son las onomatopeyas, así como “(...) la imitación vocal y la sinestesia fónica (...)” (p. 403) en la lengua contemporánea, los indicios más evidentes del ‘Hmmmm’; aunque “(...) probablemente son más obvias en los lenguajes de quienes hoy viven con estilos de vida tradicionales, más ‘próximos a la naturaleza’ (...)” (p. 403), es decir, dentro de la ‘oralidad primaria’ (en palabras de Ong). Otro aspecto importante para tomar en cuenta en relación a la relación de la lengua contemporánea con el ‘Hmmmm’ es el de los ‘enunciados holísticos’ o las ‘expresiones formulaicas’ que existen, sobre todo, en la comunicación oral de la lengua cotidiana; es decir, aunque la lengua tenga una base gramatical que está sustentada en una base compositiva (aunque es probable que ésta haya surgido hasta la aparición de una escritura alfabética), el lenguaje cotidiano suele recurrir a una serie de fórmulas repetidas.

Aunque podemos crear frases infinitas con libertad, tenemos la tendencia a pasar al uso de frases formulaicas (enunciados holísticos) en cuanto surge la ocasión. Con frecuencia se trata de las situaciones sociales más repetidas, tales como saludar a los amigos (‘Hola, ¿qué tal?’) o sentarse a comer

(‘¡Buen provecho!’), sobre todo en compañía de personas con las cuales ya compartimos mucha experiencia y mucho conocimiento, como ocurre con los miembros de nuestra familia más próxima. (p. 404)

Importante es destacar estos hallazgos y compararlos con los de los teóricos mediáticos, como Walter Ong, que hablan del uso formulístico de la lengua, a través del verso y el canto, en las sociedades orales primarias, así como el contraste que hace con aquellas que comienzan a hacer uso de un alfabeto escrito. En este sentido, parece ser que una herramienta tan compleja como el alfabeto tuvo consecuencias importantes en la evolución cultural, debido a que atenuó, hasta cierto punto, el uso formulaico del lenguaje, al menos en su representación escrita. Es importante destacar que la fase escrita de la música también atenuó las fórmulas y la repetición, permitiendo hacer más variaciones y complejizando el lenguaje musical, lo que llevó a realizar creaciones musicales muy largas y complejas.

La oralidad y el rito: la música como una amalgama para la comunidad

La separación de la música y el lenguaje se puede encontrar en la historia a partir de la invención de la escritura musical, sin embargo, la parte afectiva y emocional siempre permaneció latente en el ser humano; es decir, la música siempre se ha asociado a lo colectivo y a lo ritual. Para Mithen, hay un vínculo entre la forma en que se sincronizan las expresiones del ser humano cuando éste participa en una conversación y la actividad musical comunitaria, y este fenómeno se hace universal en las actividades religiosas (Mithen, 2007). Lo cierto es que con el advenimiento de la tecnología eléctrica (como dice la teoría de medios), los fenómenos musicales volvieron a lo tribal y al entrañamiento colectivo, haciendo que la tradición de la música occidental se fuera modificando poco a poco.

Lewis-Williams (2005) habla del origen del posible origen de la música en el ritual colectivo que era dirigido por un chamán, el cual a su vez se encontraba en un ‘estado alterado’ de la conciencia. Este autor nos dice que los grupos sociales en la antigüedad, y en

especial en el Paleolítico, usaban el sonido, la vociferación y los cánticos, como una forma de entrar y conservar el trance.

El mundo de los espíritus se unía al de los hombres a través de las danzas rituales que eran acompañadas por sonidos percutidos, palmas y cantos; todos unidos al ritmo que marcaba el grupo, el cual estaba cohesionado por el chamán, quien, en algunas comunidades (como los tubas siberianos) usan el tambor como un ‘vehículo’ hacia el mundo de los espíritus (Lewis-Williams, 2005). “Se decía que el chamán cabalgaba el tambor-reno hacia el mundo de los espíritus (...)” (p. 230). El tambor es a la vez animal y a la vez instrumento productor de sonidos. Estas actividades rituales se practicaban dentro de las cuevas durante el Paleolítico, y este hecho no es casual, ya que “(...) los investigadores han explorado las propiedades acústicas de diversas cámaras y pasajes.” (p. 230)

En su *Homo aestheticus*, Ellen Dissanayake (1999) habla del ritual y el arte como formas de salir de lo real y lo ordinario de la vida. “Y ambas, los rituales y las artes, hacen un *uso conspicuo de los símbolos*: cosas que tienen un significado escondido o arcano, reverberaciones más allá de la aparente superficie de significación.” (p. 48) Asimismo, esta autora, nos dice que las ceremonias rituales son universales, pues se encuentran en todas las sociedades, y tienen diversas funciones: “(...) declaran y refuerzan públicamente los valores de un grupo de personas; los unen dentro de un propósito y creencia común; ‘explican’ los nacimientos, la muerte y la enfermedad inexplicable, los desastres naturales e intentan controlarlos y hacerlos soportables.” (p. 48) Otro aspecto a destacar es que dentro las ceremonias rituales hay una unión a través del arte, lo cual ha llevado a pensar a Dissanayake que, quizá, son derivaciones del mismo fenómeno.

Durante las ceremonias rituales uno invariablemente se encuentra con las artes: el uso de objetos bellos o llamativos, el uso de atuendos especialmente decorados, música, elementos visuales, lenguaje poético, danza, performances. Me parecía no debatible, para mí, que la comprensión del ritual ceremonial era relevante, incluso crítico, para la comprensión etológica del arte. (p. 49)

La realización de imágenes, y lo que éstas significaban para un clan, se complejiza al pensar en los ritos que ahí se practicaban. Además de los espacios subterráneos, se tiene que imaginar al chamán guiando al clan en un ‘estado alterado de la conciencia’ (el cual casi siempre alcanzada por la ingesta de alguna planta alucinógena), donde además había sonidos misteriosos, interacción de la luz y la oscuridad por las antorchas que los guiaban y también servían como parte del ritual, así como los ritmos, los cánticos, el retumbar incesante de las percusiones. La conciencia de los hombres del Paleolítico no procesaba estas manifestaciones con el entendimiento racional, sino con la imaginación y la fe. Es ahí donde no sólo nacen las artes, sino los lazos, el conflicto, la religión y muchas otras actividades humanas ahora tan diversificadas. Como nos lo dice Ong, uniendo las teorías mediáticas con las antropológicas:

Debido a su asociación con el sonido, el espacio acústico implica una mucho mayor presencia que en el espacio visual. Como se ha visto, los ruidos que uno escucha, por ejemplo en el bosque de noche, se registran en la imaginación como presencias —manifestaciones de personas— mucho más que los movimientos que uno apenas percibe. En este sentido el espacio acústico es precisamente un espacio no ‘puro’⁴. Es esencialmente un espacio inhabitado. Esta es la clase de espacio que el cual el hombre primitivo vivió típicamente y el cual tenía que abandonar para entrar al espacio puro concebido primordialmente en el campo de visión (y tacto). (Ong, 2000, p.164)

La ‘oralidad secundaria’ desde un punto de vista evolutivo parece ser que propicia la reintegración de los sistemas de significación del lenguaje con los de la música, lo cual se puede constatar en fenómenos como el Arte Sonoro, la experimentación sonora y la música electroacústica, así como otros fenómenos artísticos como la Poesía sonora, donde a través de la experimentación con el sonido, se realizan prácticas artísticas que conjugan la palabra, la música y los efectos de sonido. En muchos casos, sin embargo, estos acercamientos no se quedan en las modificaciones formales (la experimentación con la palabra, la vociferación, el significado ambiguo en el uso de la voz, etc.), sino que también implican un retorno a la creación colectiva, a una especie de ritual y de ceremonia que también tiene su antecedente

en el *happening*, pero que se le puede asociar a los cambios originados por la tecnología eléctrica (en la oralidad secundaria). En este sentido parece ser que el Arte Sonoro está más unido a los aspectos sociales y relacionales (Bourriaud, 2008), sobre todo en la cuestión de integración grupal y a una creación en la que el compositor ya no tiene cabida, y tampoco la escritura.

Consecuencias de la ‘oralidad secundaria’ en la transmisión y difusión de la música

Los cambios que trajo la tecnología eléctrica en la música son muy numerosos, sin embargo, donde el efecto se hizo inmediato fue en la forma de transmitir y difundir el material sonoro. Tomando en cuenta lo que señala Benjamin con respecto a la reproducción técnica que trajo la tecnología (primero mecánica y luego eléctrica), la música ha tenido diversas modificaciones en cuanto a su recepción.

[L]as masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento, para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción. En este punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña en su oleaje, la envuelve en su marea. (Benjamin, 2003, pp. 93-94)

Habría que darle la razón a Benjamin en cuanto a la reproducción, ya que, es cierto, las masas tuvieron acceso a un cúmulo de sonidos musicales muy diversos; sin embargo, si atendemos a la tesis de Walter Ong, en la ‘oralidad secundaria’ se mezclan algunos comportamientos anteriores de la época de la música de tradición escrita. En la época oral, la música era parte de un ritual también, pero este rito no precisaba un recogimiento, sino una interacción social; durante la época eléctrica, el ritual se volvió a hacer presente, pero

ya no para contemplar y cultivarse con la música, sino para interactuar con el grupo a partir del baile y el cortejo, y también para el entretenimiento. Es también imperativo decir que la música popular comenzó a dominar a partir de su uso mercantil. Los fenómenos musicales se fueron relacionando cada vez más con los medios de comunicación que se encargaban de distribuir los contenidos sonoros, en especial los de entretenimiento.

[D]esde el invento de la radio, fantástica vitrina de los objetos sonoros, la demanda solvente no podía dejar de orientarse hacia ellos. La música debía inevitablemente instalarse como una consumición en la sociedad del monólogo sonoro de las instituciones. (Attali, 1995, p. 149)

La tecnología eléctrica, en primer lugar, incentivó en la música su reproducción masiva a través de dispositivos de almacenamiento y difusión. Como señalamos anteriormente, el fonógrafo, la cinta magnetofónica, la radio, la televisión, el cine, etc., fueron medios que fungieron como los divulgadores del material musical a un nivel masivo. Sin duda esto trajo un cambio en el modo en que se escuchaba y disfrutaba la música y, de esta manera, se incentivaron económicamente los estilos musicales que tenían más éxito entre las grandes audiencias. El cambio tecnológico modificó rotundamente los comportamientos del público, así como la ritualidad que existía, como lo señala Attali:

Paralelamente, el uso se transforma, *la accesibilidad sustituye a la fiesta*. Fantástica mutación. Una obra que su autor quizá no escuchó ni dos veces durante su vida (como es el caso de la *IX Sinfonía* de Beethoven, y de la mayor parte de las obras de Mozart) se vuelve accesible a una multitud y es repetible fuera de su espectáculo. Gana una disponibilidad. Pierde su carácter festivo y religioso de simulacro de sacrificio. Deja de ser el acontecimiento único, excepcional, escuchado una vez por una minoría. La relación sacrificial se individualiza y se compra el uso individualizado del orden, el simulacro personalizado del sacrificio. (p. 149)

Benjamin y Attali ven un peligro en la repetición, el peligro de estandarizar y crear un mercado musical a partir de este fenómeno nuevo: la reproducción mecánica en masa, el ‘simulacro personalizado del sacrificio’. Sin duda este fenómeno ocurrió, y hasta la fecha

se ha vuelto en la forma en la que la industria domina el mercado de la música. Este es un fenómeno de la oralidad secundaria y de la época eléctrica (atendiendo a las tesis de Ong y McLuhan, respectivamente), pues el advenimiento de formas de composición propias de la tradición oral (que le daban privilegio a lo popular y a la creación colectiva), fueron aprovechadas por los dueños de las empresas productoras de discos. Como señala, de forma crítica, Attali:

La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular. Ese mercado no existía en el momento del invento de Edison; fue producto de la colonización de la música negra por el aparato industrial americano. La historia de esta extensión de la mercancía es ejemplar. Una música de rebeldía convertida en mercancía repetitiva; una explosión de la juventud, premisa de la crisis económica en el corazón mismo del gran boom económico de la posguerra, rápidamente domesticada como consumo, del jazz al rock (...) (p. 153)

Para algunos teóricos, como Attali, el cambio tecnológico en la música ha tenido consecuencias políticas, sociales y económicas, lo cual también tiene relación con una de las tesis principales de McLuhan y de Benjamin, ya que en el arte en la época de su reproducción técnica, “[e]n lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.” (Benjamin, 2003, p. 51) Sin embargo, esta politización de la música y del arte no sólo se da en forma ideológica, o como lo señala Attali: “No se trata de un retorno al ritual. Ni al espectáculo (...)” (Attali, 1995, pág. 198); por el contrario “[s]e trata del advenimiento de una forma radicalmente nueva de inserción de la música en la comunicación, trastornando todos los conceptos de la economía política y dando un nuevo sentido a un proyecto político.” (p. 198) En este sentido, el cambio se da en la ‘polis’, es decir, en la comunidad, por lo que las primeras modificaciones se dan a nivel de difusión y transmisión.

Parece ser que la comercialización de la cultura de popular hasta convertirse en cultura de masas y en producto comercial, trae diversas consecuencias, y una de ellas es la aparente estandarización y homogeneización de los gustos a través de la distribución masiva de

música comercial. Sin embargo, este fenómeno puede entenderse también como el resultado de la aplicación de la tecnología de producción masiva al mundo de la música, el cual sucedió en varias etapas. Por un lado, los músicos populares podían distribuir su música como nunca lo habían hecho (en el régimen de la música escrita tradicional, sólo los compositores con un mecenas adinerado podían distribuir las partituras de sus obras), asimismo, las fusiones de estilos se generalizaron alrededor del mundo, aunque evidentemente las que más se reproducían eran las que aparentemente tenían mayor popularidad (que se traducía en un éxito comercial); esto a la larga parecería conducir inevitablemente a una estandarización y a un dominio de unos cuantos (el mismo efecto que parece tener la estandarización de un modelo de escritura musical único); pero a partir de las tecnologías virtuales y las plataformas colaborativas, los modelos de interactividad se comenzaron a volver una norma, con lo que también empieza a entrar en crisis el circuito tradicional de distribución musical, ya que el escucha pasivo se comenzará a convertir en un escucha activo, capaz de reutilizar el material sonoro. El mismo Attali (quien escribió *Ruidos* en 1977), señala que al convertirse en imagen, el ruido, se convertirá ahora en una herramienta novedosa para la creación (lo cual ha sucedido con los que hacen mezclas audiovisuales).

El instrumento nuevo así emergente no hallará su verdadero uso sino en la producción, por el consumidor mismo, del objeto final, el filme a partir de la película virgen. Rematando la mutación comenzada con el magnetófono y la fotografía, el consumidor se convertirá así en productor y hallará su satisfacción en la fabricación por sí mismo tanto, al menos, como en el objeto que produce. Instituirá el espectáculo de sí mismo como supremo uso.
(p. 213)

El cambio que trajo el advenimiento tecnológico, pues, ha sido complejo y diverso. De la difusión masiva, a la pérdida de la importancia del compositor como genio; del desuso de la escritura musical al advenimiento de una nueva forma de hacer música desde lo local y el ámbito colectivo.

Conclusiones

Los fenómenos artísticos sonoros que se han desarrollado a lo largo del siglo XX hasta la fecha no pueden verse simplemente como movimientos estéticos de resistencia o de subversión artística, sino que tienen una estrecha relación con los cambios culturales que trajo consigo la revolución eléctrica y digital. Esto es así porque dichas modificaciones tecno-culturales están directamente relacionadas con actividades culturales y biológicas en el ser humano. Las transformaciones estéticas, pues, no son meros caprichos, sino que se ajustan a la sensibilidad de una época, lo cual está emparentado con numerosos aspectos sociales que tienen impacto en la vida de todos los seres humanos.

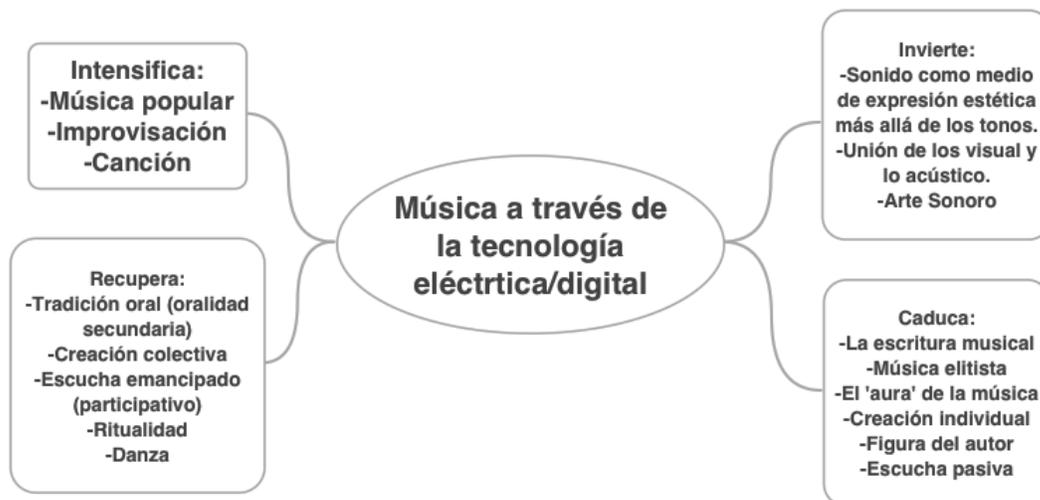
Si bien la tecnología eléctrica puede verse como una extensión de los sentidos y de la conciencia, como lo señala McLuhan, también puede modificar otras tecnologías o artefactos culturales que ya existían en el ser humano, como la música y el lenguaje. Y tomando en cuenta que algunas de las teorías evolutivas están de acuerdo en que el lenguaje y la música tienen un origen común, dan como resultado diferentes fenómenos estéticos, como el Arte Sonoro, los cuales hacen especial énfasis en la experimentación a partir de ciertos elementos del lenguaje hablado y la música. Este es el caso de la 'Poesía Sonora', que es...

... un arte poético que evita el uso de la palabra como simple vehículo de sentido o significado y trata de componer poemas fonéticos o textos sonoros (*lautgedichte, lauttexte*) en una autonomía metódica de acuerdo con los modos de expresión de intenciones subjetivas, que requieren de una realización acústica de parte del poeta. (Scholz, 2004, p. 39)

Y aunque la aparición de la tecnología eléctrica no es la única condición de posibilidad para la aparición del Arte Sonoro, en realidad demuestra eficazmente como diversos fenómenos que trajo consigo han afectado la estética de la música, así como la capacidad de escucha del ser humano. Si se toma en cuenta que desde el punto de vista evolutivo y de la teoría de medios, la música, el lenguaje, así como otras actividades culturales como la poesía y la danza, tienen un origen en común, es posible notar que a partir de la aparición de la

tecnología eléctrica, todas estas actividades que se habían separado en la época de la tradición escrita, se unificaron en forma de artes interdisciplinarias como el Arte Sonoro. Como muestra, a continuación se presenta un bosquejo de la *tétrade* de McLuhan aplicada a la música que ha sido pasada por el filtro de la tecnología eléctrica/digital:

Figura 1. Tétrade de McLuhan aplicada a la música a través de la tecnología eléctrica/digital



Las características que modifica la tecnología eléctrica/digital en la música, los músicos y los escuchas de la música a través del téttrade de McLuhan, se pueden constatar si recurrimos a los teóricos de la evolución. Para Mithen, como vimos anteriormente, la protolengua 'HmMMM' sigue latente en la comunicación no verbal, y es el sistema de comunicación universal, pues es encuentra presente en todos los seres humanos cuando aún no aprenden a hablar y escribir. El cambio tecno-cultural de la escritura alfabética, que menciona McLuhan y Ong, ocurre individualmente en cada ser humano que aprende el lenguaje de sus padres; y al mismo tiempo se inhiben ciertas características de la protolengua holística, entre ellas, gran parte de las habilidades musicales innatas.

La tecnología eléctrica, entonces, tendría la capacidad de potenciar algunas de estas habilidades holísticas, rituales, colectivas y relacionales que la escritura (y la notación

musical) han inhibido, lo cual se puede constatar con la explosión de la música popular, la música electrónica para bailar, pero también con el constante uso alternativo que se ha hecho del sonido, tanto a nivel experimental, como en las artes visuales, el teatro, etc.

Referencias

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En T. W. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (págs. 165-212). Valladolid: Simancas Ediciones, S,A.

Attali, J. (1995). Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI.

Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. D.F., México: Itaca.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editoria.

Brown, S. (2000). The “Musilanguage” Model of Music Evolution. En N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Edits.), *The Origin of Music* (págs. 271-300). Massachussets: The MIT Press.

Calderón Zacaula, M. A. (2008). La Estructura Cognitiva en las Culturas Orales Primarias y los Residuos de Oralidad en las Culturas Literarias. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 15 (070), 45-54.

Calderón Zacaula, M. A. (2006). La percepción rítmica de las configuraciones lingüísticas. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 13 (64), 3-11.

Calderón Zacaula, M. A. (2007). El desarrollo de la capacidad analítica y el cambio perceptivo por medio de la escritura y los registros. *Elementos: Ciencia y Cultura*, 14 (67), 23-30.

Chion, M. (10 de junio de 2009). *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*. Recuperado el 3 de noviembre de 2011, de Modisti: <http://modisti.com/news/?p=14239>

Cross, I. (2009). Music and cognitive evolution. En L. Barrett, & R. Dunbar, *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*. Oxford: Oxford University Press.

Dissanayake, E. (1999). *Homo Aestheticus. Where art comes from and why*. Washington: University of Washington Press.

Emmerson, S. (2000). Crossing cultural boundaries through technology? En S. Emmerson (Ed.), *Music, Electronic Media and Culture* (págs. 115-137). Vermont: Ashgate.

Falk, D. (2000). Hominid Brain Evolution and the Origin of Music. En N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown, *The Origins of Music*. Massachusetts: The MIT Press.

Forde Thompson, W., Marin, M. M., & Stewart, L. (24 de septiembre de 2012). PNAS. Recuperado el 22 de octubre de 2012, de *Reduced sensitivity to emotional prosody in congenital amusia rekindles the musical protolanguage hypothesis*: <http://www.pnas.org/content/early/2012/10/25/1210344109.full.pdf>

Gardner, H. (2001). *Estructuras de la Mente. La Teoría de las Inteligencias Múltiples*. Santafé de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Kerckhove, D. D. (1997). *The Skin of Culture. Investigating the new electronic reality*. London: Kogan Page.

Kerckhove, D. D. (noviembre de 2005). Los sesgos de la electricidad. Recuperado el 7 de abril de 2013, de Lección inaugural del curso académico 2005-2006 de la UOC: <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf>

Lavista, M. (mayo-junio de 1983). Notas sin música. Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical , 94-101.

Lewis-Williams, D. (2005). *La Mente en la Caverna. La Conciencia y los Orígenes del Arte*. Madrid: Akal.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

McLuhan, M., & Carpenter, E. (1974). Espacio Acústico. En M. McLuhan, & E. Carpenter, *El Aula sin Muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación* (págs. 57-61). Barcelona: Editorial Laia.

McLuhan, M., & McLuhan, E. (1990). *Leyes de los medios. La nueva ciencia*. D.F., México: Editorial Patria/CONACULTA.

McLuhan, M., & Powers, B. R. (1993). *La Aldea Global*. Barcelona, España: Gedisa.

Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona: Crítica.

Mithen, S. (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica.

Molino, J. (2000). Toward an Evolutionary Theory of Music and Language. En N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown, *The Origins of Music* (págs. 165-176). Massachusetts: The MIT Press.

Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. DF, México: Fondo de Cultura Económica.

Ong, W. (2000). *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religion History*. New York: Global Publications, Binghamton University.

Pinker, S. (2007). *¿Cómo funciona la mente?* Barcelona: Destino.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Scholz, C. (2004). Una revisión histórica de la poesía sonora alemana. En D. Bulatov, *Homo Sonorus. Una antología internacional de poesía sonora* (págs. 39-60). México D.F.: Teoría y Práctica del Arte/Ríos y Raíces/CONACULTA.

Tecumseh Fitch, W. (2010). *The Evolution of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹ El caso de la rueda, que es una extensión del pie — como señala McLuhan —, es paradigmático, pues surgió para aliviar una ‘irritación’ que era la carga pesada, es decir “(...) el estímulo para inventar resulta de la aceleración del ritmo y del aumento de la carga.” (McLuhan, 1994, p. 62)

² Un caso de ‘oralidad secundaria’ que funciona por imitación sería el de los tutoriales en ‘youtube’ para aprender a tocar instrumentos, para usar software musical, e incluso para componer música. Hay miles de videos, donde usuarios ofrecen servicios gratuitos para que otros adquieran sus habilidades, pero casi siempre es por imitación.

³ Según Brown, al analizar las estructuras de las frases y las propiedades fonológicas de la música y las expresiones lingüísticas, se puede inferir que la música y el lenguaje evolucionaron de un estado denominado ‘musilengua’ (*musilanguage*). “El estado musilengua debió haber tenido al menos tres propiedades para que calificara como precursor y andamio para la evolución de la música y el lenguaje: tono léxico, formación de expresión combinatoria y mecanismos de expresión de frase.” (Brown, 2000, p. 271)

⁴ Parece ser que Ong utiliza el término ‘pureza’ para explicar la diferencia perceptual de un espacio totalmente acústico o totalmente visual. Un espacio visual y táctil ofrece información nos ofrece información precisa sobre el espacio, mientras un espacio totalmente acústico (desprovisto de información visual y táctil) da lugar a la especulación y a la imaginación. (N. del A.)