

94-3-1

R.5113



# *Música oral del Sur*

**Revista Internacional**

Nº 4.      Año 1999

**Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2»**  
*Hombres, música y máquinas*

**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
Consejería de Cultura  
Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA  
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS  
*Ángel Ganivet*

**Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

**Presidente del Consejo de Redacción**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Consejo de Redacción**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO  
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ  
LUIS ÁLVAREZ MUNÁRRIZ  
MANUEL LORENTE RIVAS  
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

**Secretario del Consejo de Redacción**

MANUEL LORENTE RIVAS

**Consejo Asesor**

CARMELO LISÓN TOLOSANA, MERCEDES VILANOVA,  
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, JOAQUINA LABAJO,  
MANUELA CORTÉS, BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACÍN, CALIXTO SÁNCHEZ.

**Secretaría Técnica**

ÁLVARO MATEO GARCÍA

**Diseño**

JUAN VIDA

**Fotocomposición e impresión**

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

**Depósito Legal:** GR-830/98

**I.S.S.N.:** 1138-8579

**Edita**

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

## Implicaciones del determinismo tecnológico en la fragmentación de las ciencias musicales

Joaquín Labajo

**A**dmitido el hecho de que en nuestra sociedad actual «la música» se concibe fundamentalmente como actividad reducida a la explotación rentable del tiempo de ocio, y que su práctica no es considerada esencial para el progreso social, económico o tecnológico de los pueblos, nada tiene de particular que la prensa, nacional y extranjera, ofrezca con cierta frecuencia noticias, referentes a viejas y nuevas proclamaciones del mundo científico, en torno al valor de la música para el aprendizaje de las ciencias matemáticas o de otras disciplinas. En el actual contexto educativo, se hace necesario justificar la rentabilidad instrumental de su presencia, en el marco general de la didáctica, y por tanto, de su coste para las arcas de los gobiernos. Tanto en el Reino Unido como en otros países, entre los que se encuentra España, la enseñanza musical dentro de las enseñanzas generales encuentra su acreditación justamente en motivos que como éstos u otros (desarrollo en los individuos de un espíritu de cooperación, organización, disciplina, etc.), representan valores reconocidos para la construcción de climas sociales propicios al desarrollo de otros objetivos como la productividad económica o el desarrollo tecnológico.

Si valoramos y transmitimos la historia del mundo en función del nacimiento de imperios y del surgimiento de confrontaciones bélicas, un discurso reduccionista, elaborado a partir de evoluciones y transformaciones en función del criterio de «superioridad tecnológica», puede llegar a resultar convincente y justificativo de programaciones didácticas encaminadas a «afrontar el reto del progreso». Sin embargo, la evidencia parece mostrar que no sea ésta la única historia disponible en nuestros días, la sola posible a construir y analizar y menos aún que su discurso pueda considerarse como el más desprejuiciado, «científico» o satisfactorio para la explicación de los múltiples aspectos de la actividad humana.

Mientras que en el pasado siglo la escuela de Durkheim defendía para la nascente sociología su capacidad de autonomía para el análisis de los procesos sociales, al margen de otros factores de carácter técnico o tecnológico (Chandler, 1994), durante este siglo se ha pretendido, de modo inversamente contrario, que la tecno-evolución, interpretada como una fuerza irreversible e imparable de progreso, debería contemplarse como un proceso autosuficiente e independiente del resto de los procesos que tienen lugar dentro de la sociedad. Pese a las críticas realizadas al positivismo que impregna a la filosofía de la «aldea global» en McLuhan (Stamps, 1995), o al simplismo de los análisis que pretenden explicar la realidad social en términos maquinales de «causa-efecto», convirtiendo al hombre en un útil al servicio de la tecnología («man is a tool-using animal» —argumentaba Benjamín Franklin—), la sociedad viene aceptando con peligrosa naturalidad el «imperativo tecnológico» como inevitable designio superior que escaparía al control del hombre y cuya supues-

ta neutralidad –como señala Michael Shallis (1984)– pretende evadir el juicio ético y el control social. En esta misma línea Herbert Schiller ha mostrado cómo la tecnología es un producto social al servicio de los sistemas de poder, pensado frecuentemente para contribuir a la producción de cambios en la organización y distribución de ese poder social (Schiller, 1976:51).

Del mismo modo, el desarrollo de nuevos métodos de análisis, de nuevas tecnologías o la creación de máquinas relacionadas, pretendidamente o no, con la práctica musical (Prieberg, 1964; Aracil, 1984), no constituyen un fenómeno simple que pueda restringirse a la toma de conciencia de la existencia de nuevos objetos o métodos disponibles para la creación, la interpretación, el consumo musical o el análisis. Si las revoluciones industriales fuesen concebidas meramente como períodos de alta producción de nuevas maquinarias y procedimientos, las numerosas historias de ciencia-ficción, –en las que las «máquinas del tiempo» nos permiten viajar hacia decorados del pasado o del futuro sin alterar nuestra visión del mundo– deberían resultarnos creíbles. Por el contrario, no lo son. La tecnología, como señala Andrew Ross (1991), no es simplemente la intrusión que en el medio social e individual realiza la ciencia a través de nuevos medios, sino que su presencia evidencia la existencia de otros presupuestos socioculturales que determinan su papel, su utilización y sus significados dentro del tejido social. En consecuencia, es preciso tener presente que, en torno al desarrollo tecnológico, la sociedad elabora estrategias creativas que permiten desarrollar contextos para adaptar, eludir o resistir al impacto de las nuevas tecnologías. Como René A. Lysloff, etnomusicólogo californiano, recuerda, «mientras en el mundo occidental la radio podría ser considerada como un medio de alienación dirigido al consumo-cultural de un colectivo post-capitalista..., en el mundo islámico, donde la radio es utilizada para la llamada al rezo y el mantenimiento de la tradición étnica y religiosa de la comunidad, dentro de los modernos y aislantes emplazamientos urbanísticos, sin duda, adquiere un muy diferente significado» (1997:211).

Así pues, dentro del marco específico del análisis musical, deberíamos encontrar, también, y en relación a las consecuencias del impacto tecnológico, las dinámicas que, en las últimas décadas del pasado siglo, llevaron a erigir, dentro del mundo académico, las nuevas denominaciones «científicas» destinadas al estudio de este conocimiento.

### **El estudio «científico» de la expresión musical**

Son muchos los tratados y las fuentes historiográficas que se han ocupado de la música occidental en el pasado –y también de las de otras culturas (Bolhman, 1991)– como para suponer, sin caer en equívocos etnocentristas, que el nacimiento de una investigación «rigurosa» en torno al concepto de música haya tenido que esperar al nacimiento, en el siglo XIX, de la «musicología» o de la «musicología comparada» para tomar carta de naturaleza en la historia de este conocimiento. No obstante, lo cierto es que hasta aquel momento los estudios históricos, sociales, étnicos o musicales no habían mostrado la necesidad de presentarse ante la comunidad intelectual bajo denominaciones con referencia al lenguaje metodológico de la ciencia. ¿Qué hechos propiciaron el desarrollo de esta nueva

imagen para el estudio de los conocimientos referentes al comportamiento humano? ¿Existe una ruptura epistemológica con el pasado que justifique las nuevas denominaciones y demarcaciones de estudio? ¿Cómo tuvo lugar la traslación de los presupuestos metodológicos de la ciencia dentro del terreno de los estudios musicales? ¿Qué significados e implicaciones se pueden deducir de esta nueva situación creada bajo la práctica de estos nuevos sistemas? El término de musico-logía / musico-logy / musico-logie / musik-wissenschaft aparece utilizado por primera vez, como término germánico, por F. Chrysander en 1863, para señalar la importancia de aplicar patrones y métodos científicos en el estudio de la música. De este modo, la música entraba a formar parte del conjunto de las nacientes «ciencias sociales» que como la historia con L. Ranke, o la psicología con G. T. Fechner, reclamaban la objetualización y autonomía de estas disciplinas para proceder «objetiva» y sistemáticamente. Como ocurriera en los campos de la historiografía, la musicología se presentaba como una ciencia sistemática que debería abarcar por entero el campo de su conocimiento definiendo su espacio en relación con otras ciencias cercanas que, en el caso de la música, Adler concretaba en la acústica, la fisiología, la psicología, la lógica, la gramática, la pedagogía y la estética (Adler, 1885:14). Un planteamiento que, en cierto modo trasladaba al campo concreto de la música los conceptos generales sobre la «Historia de la Cultura» de Jacob Burckhardt (1818-1897), para quien el conocimiento de la historia debía integrar el estudio de las ideas, las costumbres, las artes o la literatura como aspectos fragmentados de una historia total. En 1885, Guido Adler propondría también la definición de un otro espacio diferenciado de la musicología que, bajo el término de «musicología comparada», procurara la clasificación, comparación y valoración de la canción popular a través de los «diversos pueblos de la tierra» y que, a mediados de este siglo, se vería sustituida por la denominación de «etnomusicología». Posteriormente, otras aplicaciones procedentes de jóvenes ciencias como la antropología, la sociología, la psicología, semiología, etc., encontrarían específicos campos de trabajo en su aplicación a la música.

El alejamiento de prejuicios, el concepto de «objetividad» o el «método comparativo» centran la justificación de la nueva ciencia musicológica. Tales postulados venían sin duda formando parte tradicional de las ciencias experimentales, pero también es cierto que podían rastrearse en las pretensiones y en los procedimientos utilizados en el pasado para la elaboración de la historia (Padgen, 1997:13-14) o de las teorías de la música (Dwight Allen, 1962:321). ¿Por qué la musicología, como el resto de las nuevas «ciencias» sociales, se mostraba entonces esquivada a asumir su propio legado teórico y a teatralizar el abandono de su marco tradicional para prometer fidelidad a los principios constitucionales del «mundo científico»?

La publicidad que la tecnología consiguió a través de las llamadas revoluciones industriales colaboró, en el pasado siglo, a fomentar el prestigio académico de la ciencia experimental y de sus métodos de elaboración del conocimiento. Su impacto sobre las disciplinas humanísticas fue, sin embargo, el resultado de un proceso más complejo en el que el desarrollo de los nacionalismos se encontró implicado. En el caso concreto de Alemania, donde el estudio de la canción popular apareció desde un primer momento vinculado internamente a los estudios generales de la musicología, el proyecto se adecuaba puntual-

mente a la consecución de los objetivos propuestos por Fichte en sus *Discursos a la nación alemana* en los que se alentaba la fusión de las clases cultas con el pueblo en aras de posibilitar una sólida base para la unificación nacional que tendría lugar en 1871. Una nación «en la que gracias al desarrollo de un proceso pedagógico, se conseguiría la creación de un pueblo nuevo que habrá sabido asimilar lo mejor de todas las tradiciones cultas anteriores» (Bermejo, 1987:174, 176). En consecuencia, la preocupación por el estudio de su esencia (representada en las artes y muy fundamentalmente en la música), se convertirá en tema de máximo interés nacional y por lo tanto en herramienta útil para el Estado, quien no dudará entonces en justificar la promoción de su investigación y su didáctica. En clara armonía con la plataforma tecnocultural dentro de la que la «investigación» musical aparece, los nuevos musicólogos tratarán consecuentemente de adaptar y adecuar el «método» al estudio de las fuentes documentales dentro de su propio ámbito.

### Persiguiendo el *How* y ocultando el *Why*

Todo proceso de adaptación de sistemas puede adquirir, de acuerdo con un contexto, formas con diferentes niveles de integración y de respuesta tanto dentro de una determinada comunidad como de un determinado espacio académico (Labajo, 1997). Las posibilidades de trasvasar el método científico al estudio del análisis musicológico resultaron forzadas e incómodas desde un primer momento. En el intento de trasladar sistemáticamente el proceso experimental al tratamiento de la música, ésta necesitó objetualizarse en textos y partituras sobre los cuales jugar su equivalencia como bases empíricas. Para probar las leyes de las relaciones mecanicistas entre «causa y efecto», establecer fórmulas de comparación de estructuras o realizar simulacros de fundamentaciones experimentales a partir de conclusiones «objetivas», el musicólogo necesitaba abundar en la acumulación de fuentes documentales. Pero al mismo tiempo, se hacía necesario creer realmente que un texto, una partitura o una grabación tenían el equivalente de un teorema experimental. Un texto documental, una partitura o una grabación son indicadores que no poseen identidad fuera de nosotros mismos. No obstante, la crítica documental se convertirá desde entonces en la base de la fundamentación empírica de la ciencia musicológica: «dado que los documentos poseen una naturaleza material y objetiva, y como existen independientemente de la mente del historiador que los estudia... al igual que las ciencias físico-naturales, [el historiador] puede experimentar y comprobar o falsar sus hipótesis, mediante la utilización de pruebas documentales». Se confunden pues, —como señala (Bermejo, 1987:33)— base empírica con fundamentación experimental. Bajo estos simples presupuestos, es lógico concluir que la acumulación de documentos, por sí misma, no arribará al significado «objetivo» de una fundamentación experimental en la que, además, la «cola que une los hechos entre sí» —en términos de Bateson— y proporciona significado a las fuentes documentales (Labajo, 1996:257), no debería entrar, teóricamente, en juego durante el trabajo de «experimentación» del musicólogo en su laboratorio.

Por otra parte, la interdisciplinariedad prometida por Adler para el análisis y la historiografía musical pronto se desvanecería del centro de la disciplina para contribuir a la germinación

de otros campos académicos, débilmente interconectados institucionalmente. El primer abandono del método científico dentro de la musicología tendría lugar sobre el propio eje de su justificación: en la utilización del método comparativo. La musicología, en sus inicios, se reconoce incapaz de aplicar programas de trabajo con mínimos homogéneos para abarcar la expresión musical en su conjunto. La aplicación de análisis sistemáticos para la catalogación del repertorio tradicional popular occidental o de otras culturas no parecía resultar adecuado al tratamiento del legado histórico culto. Así pues, en la década de 1880 un grupo de musicólogos, entre los que se encontraban John Ellis, Stumpf, Abraham, Hornbostel y Sach, abrirán el nuevo espacio para la «musicología comparada» dentro del propio ámbito musicológico.

Los musicólogos empeñados en el estudio de la música tradicional europea y de otras culturas, seguramente sentían que el método comparativo resultaba definitivamente más practicado en sus trabajos que en los que desarrollaba paralelamente el resto de sus colegas. De este modo, el término de «musicología comparada», pese a la redundancia de su adjetivo, obtuvo entre los investigadores una larga aceptación académica que duraría, al menos, cincuenta años. En apoyo a esta nueva disciplina, la nueva tecnología, el fonógrafo particularmente, aportaría la credibilidad suficiente para homologar el registro sonoro, tomado a lo largo de la realización de los trabajos de campo, a los documentos o las partituras con que trabajaban el resto de los musicólogos. Por encima de las fuentes orales y de las labores de transcripción, la grabación sonora resultaba ser más «objetiva» en la ausencia de fuentes escritas. Su acercamiento, tanto al método etnográfico como al antropológico, colaboraría además a reforzar la credibilidad científica y a mostrar su dinamicidad interdisciplinaria en el propio centro del área. Así pues, cuando Jaap Kunst (1958) abogara por el término de «etnomusicología» frente al de «musicología comparada», (considerándolo inapropiado por la obviedad del uso del método comparativo en toda investigación), en realidad se trataba ya, ante todo, de poner en evidencia la gran diferencia metodológica que separaba a estas dos disciplinas, tal como señalaba Kolinski: «no hay tanta diferencia en el análisis de unas u otras áreas geográficas como en los modos de acercamiento que distinguen a la etnomusicología de la musicología convencional» (1957:1-2). La buena convivencia entre ambas llevaría, sin embargo, a difundir preferiblemente la idea de un supuesto reparto del mundo entre historiadores y antropólogos, (musicólogos y etnomusicólogos) que se correspondería con la división establecida por Lévi Strauss entre *les sociétés chaudes* de *les expressions conscientes* y, de otra parte, las de aquellas sociedades de lentas mutaciones o de *les expressions inconscientes* (Terry, 1990:69). De este modo, se segmentaba académicamente el mundo en dos partes: una, representada por las sociedades de avanzadas tecnologías y otra, la que englobaría al resto de las sociedades consideradas «tradicionales». No obstante, tanto dentro de la musicología sostenida desde los nacionalismos como desde la etnomusicología sufragada por los intereses coloniales, —en el más extenso sentido de ambos términos—, la revisión de estos planteamientos tendrá lugar hasta nuestros días en diversos niveles dentro y entre aquellos países más implicados políticamente en unas u otras actitudes.

No es éste el lugar en el que repasar la complejidad de estos procesos. Sin embargo, la

adaptación selectiva y caprichosa del «método» ha dado lugar, entre otras muchas controversias, a poner de manifiesto su incompatibilidad con la declaración de los principios de igualdad del hombre y de sus diferentes culturas: «para conocer lo que es la música ... hay que preguntarse quién la escucha ... y por qué la hace ...». Desde este punto de partida, John Blacking manifestaba en *How musical is man?* que la comparación podía establecerse no sólo dentro de las llamadas músicas étnicas sino en relación con todo tipo de expresiones musicales del hombre: con la música occidental del pasado y del presente, con las diferentes músicas urbanas como con las campesinas de uno u otro lugar geográfico, ya que la comparación no debería de tener lugar en función de una predeterminada cualidad absoluta de la música sino en función de su significado en relación con una concreta comunidad de hombres: «se debería aplicar los mismos criterios de juicio –señalaba el etnomusicólogo (1980:42-43)– pese a las aparentes diferencias de complejidad que la música presenta en su superficie, complejidad que tenemos tendencia a asimilar a la de otros productos culturales. ... La ecuación ... más=mejor debería de ser sustituida por la de más o menos = diferente» dado que –explicaba Blacking– «el progreso técnico entraña un cierto grado de exclusión social: la escucha pasiva es el precio que algunos hombres deben de pagar por convertirse en miembros de una sociedad superior, en la que la superioridad está fundada bajo las aptitudes excepcionales de una pequeña élite». En consecuencia, el nivel técnico de lo que se podría llamar sentido musical estaría forzado y peligrosamente elevado, anestesiando de este modo la aptitud demostrativa de los individuos de las numerosas sociedades industriales modernas.

Para el neo-liberalismo, el «progreso tecnológico», representa el medio de salvación social por el cual, los individuos, protegiendo su libertad frente al control del Estado, alcanzarán el prometido bienestar económico y democrático. De este modo, cuando Jacques Attali, recordaba el pensamiento platónico, afirmando que «escuchar la música es escuchar todos sus ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político» (1978, 14), Attali cuestionaba la censura y el poder del Estado pero protegía al mismo tiempo el valor de la música como lenguaje profético de cambios sociales capaces de contribuir, con el apoyo de la tecnología, a la producción de cambios en la organización y distribución de ese poder. La tecnología, como sujeto neutral de tales cambios, vendría a provocar –en opinión del economista y tecnócrata francés– tales movimientos de desestabilización que acabaría conduciendo al establecimiento de un nuevo orden democrático. Por contra, la evidencia basada en la experimentación del presente, nos muestra, que el neo-capitalismo enseñando a considerar la inutilidad del saber histórico, –como ha comentado Vázquez Montalbán, (1998:49)– nos obliga a aceptar lo que se nos da sin entrar a juzgar el por qué del fracaso de sus resultados.

La recuperación del *Why* en los estudios musicales del postestructuralismo muestra hoy cómo las tecnologías están lejos de resultar neutrales empobreciendo a quienes carecen de un relevante poder político o económico global. El compositor contemporáneo verá relativizado su trabajo en función de la cota de poder, dentro del ámbito internacional, que pueda ostentar el marco dentro del cual produzca o promocióne sus obras. Pero, al mismo tiempo, encontrará hoy reducidas sus posibilidades de reencuentro local con su propia

comunidad. La era poscolonial debería en consecuencia ser contemplada, como propone Lysloff (1997, 217), «como el tiempo de la virtual colonización comercial».

La reflexión sobre estos y otros procesos que tienen lugar en la negociación con el imperativo tecnológico no sólo tiene lugar en el entorno del consumo musical, sino que afecta a las formas musicales en sí mismas. Para penetrar en el más profundo significado de sus contenidos, las ciencias musicales necesitan actualizar la discusión científica más allá del mero descriptivismo del «objeto» —concepto de débil significado, incluso ya, dentro de las ciencias físicas— y replantearse las relaciones y contradicciones existentes entre el quién investiga, el cómo y el quién o qué es investigado.

En cualquier caso, la ciencia mecanicista no es ya un referente sobre el que las llamadas «ciencias musicales» puedan sustentar el rigor de sus análisis. Su aproximación hacia las ciencias cognitivas y hacia los nuevos campos abiertos por la tecnología está proporcionando algunos elementos de interés en el conocimiento del «cómo» tiene lugar la creación, la escucha, el aprendizaje, la emoción..., pero el funcionalismo que impregna frecuentemente sus conclusiones necesita ser engranado en un determinado momento histórico de las negociaciones entre el individuo y la sociedad, en un concreto espacio marcado por la distancia entre la utopía y las evidencias, entre la construcción de la memoria de los pueblos y su interpretación crítica.

Es posible estar de acuerdo en que la consideración «científica» de los estudios musicales ha proporcionado a su trayectoria, aparte de una reconsideración de su status académico, nuevas pautas metodológicas como consecuencia de su acercamiento a otras disciplinas. No obstante, resulta, cuanto menos degradante, que en la actualidad, su interés formativo e informativo se establezca en función de su rentabilidad al servicio de otros aprendizajes, o que su existencia académica, en el campo de la investigación, dependa de su correspondiente pago tributario de un cupo de trabajos orientados al beneficio del mantenimiento de las estructuras de poder dentro del ámbito provinciano, nacional, estatal, o bien al de los imperativos del colonialismo comercial internacional sobre el individuo.

La recuperación de un espacio propio para las «ciencias de la música» convoca hoy desde algunos ámbitos, como en las otras ciencias, a la reflexión sobre el «por qué» y el «para qué» durante los procesos de análisis. Y, al mismo tiempo, invita a participar en la confección de herramientas que, integrando la reflexión dentro de la comunidad social, permitan la interrogación individual y colectiva sobre la existencia de «imperativos incuestionables».

## Bibliografía

- ADLER, Guido, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, (Leipzig, 1885), pp. 15-20.
- ARACIL, Alfredo, *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid, Fundación Juan March, 1984.
- ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ruedo Ibérico, 1978.
- BERMEJO, José C., *El final de la historia: ensayos de historia teórica*. Madrid, Akal, 1987.

- BLACKING, John, *Le sens musical*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- BOHLMAN, Philip V., «Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology», en *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Ed. B. Nettl and Ph. V. Bolhman, University of Chicago Press, (Chicago, 1991), pp. 131-151.
- CHANDLER, Daniel, *Biases of the Eye and Ear*. Media and Communications Studies, 1994.
- DWIGHT ALLEN, Warren, *Philosophies of Music History: A study of General Histories of Music 1600-1960*. New York, Dover Publications, Inc., 1962.
- KOLINSKI, Mieczyslaw, «Ethnomusicology, its problems and methods», *Ethnomusicology Newsletter*, 10, (1957), pp. 1-7.
- KUNST, Jaap, *Some sociological aspects of music*. Washington, The Library of Congress, 1954.
- LABAJO, Joaquina, «Música y tradición: anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, (Madrid, 1996), pp. 255-269.
- «Tires for making sandals: tradition and change in musical behaviour», *Musica e Storia*, 5, (Venezia, 1997), pp. 165-179.
- LYSLOFF, René A., «Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation», *Ethnomusicology*, 41, (1997), pp. 206-220.
- PADGEN, Anthony, *Señores de todo el mundo: Ideologías del Imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Barcelona, Península, 1997.
- PRIEBERG, Fred K., *Música y máquina: Música concreta, electrónica y futurista. Nuevos instrumentos. Robots. Discografía*. Barcelona, Zeus, 1964.
- ROSS, Andrew, *Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits*. New York, Verso, 1991.
- SCHILLER, Herbert, *Communication and Cultural Domination*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1976.
- SHALLIS, Michael, *The Silicon Idol: The Micro revolution and its Social Implications*. Oxford, Oxford University Press, 1984.
- STAMPS, Judith, *Unthinking Modernity: Innis, McLuhan and the Frankfurt School*. Montreal/ Kingston: McGill Queens UP, 1995.
- TERRAY, Emmanuel, «De Mauss à Thucydide ou de Thucydide à Mauss», en *Préfaces*, 18, (Paris, 1990), pp. 67-70.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, «Manuel Vázquez Montalbán ou la liberté de l'écriture», entrevistado por Lucía Iglesias Kuntz en *Le Courrier de L'Unesco*, (Octubre, 1998), pp. 46-49.